

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI

**CATHERİNE BREILLAT SİNEMASI'NDA
KADIN CİNSELLİĞİ VE BEDEN ALGISI**

Yüksek Lisans Tezi

Bilge Taş

**Tez Danışmanı
Doç.Dr. S. Ruken Öztürk**

Ankara – 2008

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI

**CATHERİNE BREILLAT SİNEMASI'NDA
KADIN CİNSELLİĞİ VE BEDEN ALGISI**

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı :

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

Tez Sınavı Tarihi :

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
1.1. Tezin İçeriği ve İzleği.....	5
I. BÖLÜM: FRANSIZ FEMİNİST KURAMCILAR VE FEMİNİST SİNEMA	
1.1. FRANSIZ FEMİNİST KURAMCILARI	8
1.1.1. Helene Cixous.....	11
1.1.2. Julia Kristeva	17
1.1.3. Luce Irigaray.....	23
1.2. FEMİNİST SİNEMA TEORİSİ	33
1.2.1. Eril Bakış	39
1.2.2. Dişil Seyirci	43
1.2.3. Anlatı ve Öznellik	48
1.2.4. Film Teorisi ve Pornografik İmaj.....	49
2. CATHERİNE BREİLLAT SİNEMASI	53
2.1. Cinsellik ve Pornografi.....	53
2.1.1. Cinsellik	53
2.1.2. Pornografi.....	57
2.1.3. Sade.....	63
2.1.4. Bataille.....	65
2.2. Catherine Breillat ve Sineması.....	69
2.2.1. Ergen (Yeniyetme) Cinselliği: Çocukluğun Krallığından Kovulma.....	71
2.2.2. Dişil Auterlük Bağlamında Sex is Comedy.....	87

2.2.2. Kadın cinselliği ve İzlenemeyeni Göstermek Üzerine.....	89
2.2.4. Jinekolog Koltuğu ve İhlal.....	101
SONUÇ.....	107
KAYNAKÇA.....	112
EK: İNCELENEN FİLMLERİN KÜNYESİ.....	121
İNCELENEN FİLMLERİN ÖZETİ.....	123
ÖZET	
ABSTRACT	

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, Catherine Breillat'nın filmleri üzerinden kadınlık ve erkeklığe dair cinsellik, pornografi, erotizm, şiddet ve beden konularını tartışmak ve yönetmenin eril iktidarın en güçlü mekanizması olan bu alanlarda yaptığı eleştirilerin, meydan okumaların ve tersten okumaların izlerini sürmektir. Bu çerçevede Catherine Breillat'nın 1976-2004 yılları arasında hem yazıp hem yönettiği sekiz filmdeki kadın cinselliği ve bedeninin temsilleri feminist film kuramı çerçevesinde incelenecektir. Feminist film kuramı genellikle psikanaliz ve göstergebilimsel yöntemi kullanır. Bu tezde filmler bağlamsal yaklaşımla da ele alınacaktır.

Bağlamsal eleştiri, sanat yapıtının alımlanma koşullarının özelliklerini tanımlamayı ve bu özelliklerin sanat yapıtının bazı yanlarıyla nasıl etkileşime girdiğini açıklamayı amaçlamalıdır. Filme gelince, alımlama bağlamındaki kimi önemli nitelikler, izleyicinin sinemayla ilgili alışkanlıklarını içermelidir. Bu alışkanlıklar sözgelimi uygun olay örgüsünün gelişimi, anlatı tutarlığının ve saydamlığının derecesi, uzam ve zamanın işlenmesi vb. konusunda- kısmen türün kuralları tarafından denetlenen beklentileri doğurur.¹

Catherine Breillat filmleri alışkanlıklarımızla ilgili beklentilerimizi boşa çıkarır, sadece ataerkil mekanizmaya değil, seyirciye de gösterdikleri ile meydan okur. Bu nedenle filmleri çözümlenmeye çalışırken bağlamsal yaklaşımın da kullanılması gerekir.

Kadın cinselliğine dair yazılan, gösterilen diğer bir deyişle üretilen bilgilerin büyük bir çoğunluğu erkekler tarafından sağlanır. Kadın bedeni ve cinselliği her an teşhir edilirken bunun sınırları ve içeriği ataerkil mekanizmalar tarafından çizilir.

¹ Laurie Shrage, "Feminist Film Estetiği Bağlamsal Bir Yaklaşım", çev. S.Ruken Öztürk, *Ankara Üniv. İletişim Fakültesi Dergisi*, 2002 s.187

Catherine Breillat, bir kadın yönetmen ve yazar olarak kadın cinselliği ve bedenine dair sözlerini cüretkâr bir şekilde ve ataerkil mekanizmanın aynı zamanda erkeklerin gözüne taktığı pembe gözlüğü çekerek söyler. Bu arada kadınların gözlerinden de bedenlerine bozuk bakmalarını sağlayan ataerkil gözlüğü çıkarmayı dener. Kadın olarak çoğumuzun sorgulamaya cesaret edemediği soruları soran Breillat'ın filmlerinin kadın kahramanları bizi rahatlatır. İçimizdeki huzursuzluğun, şiddetin, bedenimizle birlikte yaşarken hissettiğimiz suçluluk duygularının nedenlerini soran kadın karakterleri, Fransız feminist teorisyenlerinin, Sade'ın ve Bataille'in izlerinden yürür.

Kadın bedeni üzerine uygulanan baskının çok çeşitli olduğu hep tekrar edilen bir tekerlemeye dönüştü. Tekrarladıkça ve hep doğru söylendikçe üstüne yapılan bireysel sorgulamaların azaldığı gözlemlenebilir. Bu baskı bekâret, annelik, namus, tecavüz, cinsel taciz, kürtaj bir yana kadının bedeninin ticaretine kendimizi toplamamızı, yakamızı hafifçe toplamamızın yerinde olacağını düşündüren bakışlara kadar çok büyük bir alanı kaplar. Bu kadar yoğun baskı altında kadın, kendi bedeninin gerçeklerini unutarak ya da bedenini ortaya koymayarak varlığını eril özneye göre sürdürmeye devam eder.

Kadın bedenine ve cinselliğine dair baskıların köklerinin ne kadar eskiye dayandığını düşünürsek unutmamız, çok kullanılan bir terimle “sistemli” politikaların bir sonucudur. Kadınların tarihinin yazılması (*history* yerine *herstory*) feminist hareketin amaçlarından biridir. Germaine Tillion, Akdeniz Havzası'nda endogamiyi (aileiçi evlilik, içerden evlenme) incelediği etnografik çalışmasında

insanları ezen mekanizmaları anlamının yani onları çözümlenmenin ezilenlere gerçek bir destek sağladığını gördüğünden bahseder.² Unutturulmuş kadın tarihinin izlerini sürmek ataerkil baskının sistematüğını anlamlandırır ve kadının özgürleşmesine yardımcı olur. Mary Daly, bu unutuşun aslında kadınların yani insan ırkının yarısının dışlanmasıyla ilgili olduğunu belirtir.

Kadın hareketi, diğer hiyerarşik gruplarla çatışma içinde olan, merkezi otorite tarafından yönetilen bir gruptan daha fazlasıdır. Eğer kadın hareketi bundan ibaret olsaydı, her şeyi saran ataerkil “aile” içinde sadece bir alt grup olurdu. Bizim burada üzerinde durduğumuz şey, insan ırkının yarısının cinsel tanımlamayla insanlıktan dışlanmış oluşudur.³

Marilyn Yalom, *Memenin Tarihi* adlı kültürel tarih çalışmasında; göğüsleri ve vajinasını kapatan *İffetli Venüs* heykelini yorumlarken aynı dönemde yapılan erkek heykellerinin tamamen çıplak olduğunu, kadınların ise bir örtü veya elleri ile genital bölgelerini kapatır bir şekilde ya da kendilerinin korur bir pozisyonda figürlerinin yapıldığını belirtir.⁴ İffetli Venüs Heykeli'nin yapım yılı İ.Ö. IV. yüzyıldır. Yalom, İ.Ö. V. yüzyıl Atinası'nda kadınların siyasetten dışlanmış olmalarının haricinde ev içi görevlere hapsedildiği, ev içinde, gömlek benzeri tunikler, dışarıya ise başları dâhil bütün vücudunu kapatan örtülerle çıktıklarını anlatır⁵. Ataerkil toplumların en belirgin özelliklerinden biri kadın bedeninin ve cinselliğinin sınırlarını katı bir

² Germaine Tillon,, *Harem ve Kuzenler*, İstanbul: Metis Yayınları, 2006 s.48

³ Mary Daly, “Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Women’s Liberation”, *Histoire d’O: The Construction of a Female Subject, Pleasure and Dange*, ed. Kaja Silverman, Boston: Beacon Press, 1973, s. 35.

⁴ Marilyn Yalom, *Memenin Tarihi*, Çev: Ayşe Gün, İstanbul: Çitlembik Yayınevi, s.18

⁵ Marilyn Yalom, agy. 18

biçimde çizmeleridir. Fatmagül Bertay da ataerkilliğin ve kadın bedenine dair baskıların izlerinin Ortadoğu’da Tunç Çağı’na kadar gittiğini söyler.⁶

Yaradılış hikâyesinin de kadınlara pek yardımcı olduğu söylenemez. Âdem’in kaburga kemiğinden yaratılan Havva’nın yaratılma nedenini Âdem’in yalnız kalmaması, ona yardımcı olan birine gereksinim duyması⁷ ile açıklayan ilahi dinler kadının hegemonik erkeğe bağlılığını organikleştirir. İlahi dinlerde, kadının yaratılış amacı ve yaratılış biçimi kadının toplumsal yaşamda ikincil konumlanmasının en büyük göstergelerinden biridir. Hidayet Şefkatli Tuksal, İslamiyet’te kadının yerine dair yaptığı araştırmanın sonuçlarını şöyle özetler:

Kadınlar genellikle güçsüz erkekler, yaşlılar ve çocuklarla birlikte anılan anonim bir kategoridir. Çarpıcı ve sıradışı hikâyeleri ile anonimlikten kurtulan, hatta İslam coğrafyasında aşk, çile, sadakat/zekâ, entrika, siyaset denildiğinde ilk akla gelen kişiler olmasına rağmen, ne Yusuf’un Züleyhası’nın, ne Sebe melikesi Belkıs’ın, ne firavun karısı Asiye’nin, ne de Hz Aişe’nin ismi ilahi vahiyde anılmaz. Arap geleneğine uygun olarak eşlerine ve oğullarına nispet edilerek zikredilirler. Bunun tek istisnası Hz. Meryem’dir. Hıristiyan geleneğinin sembol isimlerinden biri olduğu için mi bilinmez, Hz Meryem, Kur’an da kendi ismiyle anılır. Asıl önemlisi, kendini temsil eden çok özel bir kadın olarak, özel bir statüye sahiptir. Pek çok ayette ismine ve ismi ile birlikte, iffetine, doğruluğuna, imanına atıfta bulunulur; takdir edilir, örnek gösterilir.⁸

Cinsellikle ilgili baskı ve denetim mekanizmaları; erkek iktidarının vücut bulduğu ataerkil mekanizmalardır. Tillion’un söylediklerinden yola çıkarak cinselliğin çözümlenişiyle ataerkil baskı ve denetimin birçok yönü de çözümlenebilir

⁶ Fatmagül Bertay, *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. İstanbul: Metis Yayınları, 2000. s.80

⁷ Tevrat’ta anlatı şu şekildedir: Adem’in canı sıkılmaya başlar ki, yaratan; “Adem’in yalnız olması iyi değildir”(2/18) diye düşünür; ayrıca ona bir yardımcı gerektiğine de karar verir.

⁸ Hidayet Şefkatli Tuksal, “İslamcı Erkekliğin İnşası- Geleneksel Rollerin İhyası”, *Toplum ve Bilim*, Güz 2004, sayı 101, sayfa 83

sonucuna varılabilir. Cinsellik, hem toplumsal olanı etkileyen hem de ondan etkilenen bir olgu olarak; her iki cinsin yaşamında da belirleyici bir rol oynar. Erkek egemenliğinin göstergeleri kadın cinselliğine de yansır. Kadının kendi bedeni ve cinselliğini algılayışı, ataerkil baskı mekanizmalarına karşı duruşu, onları kabul edişi veya içselleştirmesi anlamında bir çeşit ipucu görevi görür.

Catherine Breillat filmlerinin kadının bedeninin kendisine yabancılaşmasını teşhir ederek gerçek ‘be(de)ni’ hatırlamalarına yardımcı olmak gibi bir işlevi vardır. Üstelik bu hatırlatma hem kadına hem de erkeğedir. Kadına unutturulmuş bedeni ve cinselliğini hatırlatmasının haricinde her iki cinsin aynı zamanda toplumsal kurallar çerçevesinde dayatılmış cinselliklerini de eleştirir.

Catherine Mackinnon, *Feminist Bir Devlet Kuramı’na Doğru* adlı kitabında feminist cinsellik kuramının nasıl olması gerektiğine dair eleştiriler sunar. Mackinnon’a göre, eğer kadınlar temel olarak yalnızca kendi deneyimlerinden değil, bu deneyimleri kendi bakışlarıyla gözleme imkânından da yoksun bırakıldıysa, kadının durumunu değiştirebilmek için onu anlamaya çalışan bir feminist cinsellik kuramının, öncelikle kurgulanmış “cinselliği” tanımlayıp eleştirebilmesi gerekir; çünkü kurgulanmış “cinsellik”, kuram kadar deneyimleri de kısıtlamaktadır.⁹ Mackinnon, ayrıca eril gücün iktidar olmasının, cinselliği eril cinsel çıkarların oluşturması anlamına geldiğini, kadın cinselliği denilen şeyin baskıyla ve yanlış bir şekilde dayatıldığını öne sürer¹⁰.

⁹ Catharine Mackinnon, *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*, çev. Türkan Yöney, Sabir Yücesoy İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.152

¹⁰ Catharine Mackinnon agy s.152

“Bir şeyi yok etmenin en iyi yolu ondan bahsetmemektir”, “Yasak olandan söz etmemek gerekir, ta ki kendisi gerçek içinde yok olana değin; var olmayanın, kendi var olmamasını dile getiren kelam içinde bile hiçbir biçimde dışa vurulmaya hakkı yoktur ve susturulması gereken, tam da yasaklanan bir şey gibi gerçekten uzaklaştırılır.”¹¹ Unutturulmuş ve yüzyıllardır tahakküm altındaki kadın cinselliği ve üzerindeki baskı mekanizmalarına nasıl karşı koyulabilir? Feministler, 1970’li yıllardan itibaren kadınların tarihini yazımının ne kadar önemli olduğunu fark ettiler. Unutuşun tarihinin izlerini sürerek ataerkil baskının mekanizmaları çözülebilirdi.

“Ataerkil ideolojiler kadınların var oluşunu mahremiyet, sessizlik, doğallık, gizem gibi kavramlarla tanımlayarak kadınları dil ötesi, daha doğrusu dil öncesi bir alana hapseder, kamusalın karşıtı olarak kurgular.”¹² Böylelikle kadının dille ilişkisini daha kurulmadan engellemeye çalışır. Kadınların kültürle bağını anlamada dil çok önemli bir yere sahiptir. Özellikle Fransız feminist kuramcılarına göre (Irigaray, Cixous, Kristeva) kadın kendi dilini bulmalıdır ve kendini yeniden tanımlamalıdır. Catherine Breillat, kendi yazdığı romanlardan uyarladığı senaryolarını filme aktarırken Fransız feministlerin teorilerini görsel pratiğe döker.

Bütün bu anlatılanlardan yola çıkarak, Catherine Breillat filmlerini anlamak için üçayaklı bir inceleme yapılacaktır. Bu bağlamda ilk olarak Fransız Feminist Felsefecileri olarak bilinen ve kadının dille ilişkisine dair de yeni yorumlar geliştiren Helene Cixous, Julia Kristeva ve Luce Irigaray’dan ve onların teorilerinden

¹¹ Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, çev: Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003,s.66

¹² Sibel Irzık ve Jale Parla, *Kadınlar Dile Düşünce*, İstanbul; İletişim Yayınları, 2004, s.7

bahsedilecektir. İkinci aşamada feminist film teorisi ve bileşenleri açıklanacaktır. Üçüncü aşamada Breillat'nın filmlerini analiz ederken birçok eleştirmenin bedenle ve cinsellikle ilgili gösterdikleri, anlattığı hikâyeler ve hikâyelerin altındaki felsefi yapıyla paralellikler kurduğu Marquis de Sade ve Georges Bataille arasındaki bağlantıya değinilecek ve filmler bu üç düşünme kültürüne atıf yapılarak analiz edilecektir.

I. BÖLÜM: FRANSIZ FEMİNİST KURAMCILARI ve FEMİNİST SİNEMA

Bir şey gelmişti [kadının] aklına. Vücutla ilgili bir şey. Arzularla ilgili, kadın olarak söylemesi uygun olmayacak bir şey. Erkekler, diyordu mantığı, şoke olur... vücudumun deneyimleriyle ilgili gerçeği, çözebildiğimi sanmadığım gerçeği söylemek. Hiçbir kadının bunu henüz çözemediğini sanmıyorum. Kadının karşısındaki engeller hâlâ çok güçlü — ve üstelik tanımlanmaları çok zor.¹³

Virginia Woolf, “Professions for Women”

Madan Sarup’a göre Irigaray, Kristeva ve Cixous’un ortak özellikleri çeşitli biçimlerde Lacancı psikanalizden etkilenmiş olmaları ve her üç düşünürün de öznellik, cinsellik, dil ve arzu üstüne çalışmış olmalarıdır.¹⁴ Freud ve Lacan’ın yaptığı çalışmalardan hareket eden Luce Irigaray, Julia Kristeva ve Helene Cixous, *dişil dil* üzerine teoriler üretir. Bu teoriler kadının ötekilikten kurtuluşu için kendi dilini oluşturması, aynı zamanda oluşturulan bu dilin erkekleri ötekileştirmemesi gerektiğinden bahsederler. Feminizmin en önemli tespitlerinden biri de kadınların erkekler tarafından yaratılmış bir dilin içinde yaşıyor olduğu ve dolayısıyla bu dilin içinde kendilerini tam olarak ifade edemedikleri gerçeğidir.

Ataerkilliğin dili, kadını bir ötekilik içinde kurguladığı için ötekinin yani kadınlığın tarifini de kendi erkekliği üzerinden yapar. Ötekinin dili olmadığı sürece kadınları kendi dilinden nesneleştirerek kendi özneliğinin kuruluşunun aracısı yapar. Freud’un ve Lacan’ın psikanaliz teorilerinin içinde kadınlar eksik

¹³Catharine Mackinnon, *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*, Çev. Türkan Yöney, Sabir Yücesoy İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.149.

¹⁴Madan Sarup, *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Çev. Abdülbaki Güçlü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1997, s.159.

erkek olarak nitelendiklerine göre psikanaliz de bir nevi ataerkiye hizmet eder. Psikanalistler, kadının analize “penis arzusu” için ya da Lacancı deyişle penis neyi simgeliyorsa onun arzusu için geldiğini söylemişlerdir. Irigaray, Freud’a kadın analizde bu arzuyu dile getirmediğinde analistin başına ne gelir diye sorar:¹⁵ “Kadın erkeğin penisini- fallus olarak simgesini- arzulamadığında eril öznenin/analistin elinden tüm silahları alınmış olur, analiste ne yapacak bir şey ne de gerek kalır”¹⁶.

Psikanalize ek olarak yıllarca erkek yazarların egemenliğinde olan edebiyatta da kadın imgelerinin erkekler tarafından yaratıldığı görülür. Kadını kurgulayan erkek yazarı okuyan kadın içten içe olmadığı veya olamadığı şey için rahatsızlık duyar. Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar, *Madwoman in the Attic* adlı yapıtlarında 19. yüzyıl kadınlarının yazarlık korkusunu dile getirirler. Kadın yazarlar, ataerkil sistemin yüzyıllardır üstlerinde oluşturduğu baskı nedeniyle, kendi cinslerine uygun olmayan şeyleri yazmaktan çekindiler. “Kadını melek gibi davranmadığı takdirde canavar gibi gören bu toplumda, melek olmadığını bilen kadın kendini canavar gibi görmek ya da bu bilincin suçluluğuyla bir sürü psikosomatik hastalıkla boğuşmak zorunda kalmıştır.”¹⁷ Kadın yazarların romanlarında bu psikosomatik hastalıklar önemli bir yer tutar. Feminist edebiyat teorisi için yapılan bu tartışmalar feminist sinema teorisi için de geçerlidir.

¹⁵ Luce,Irigaray, *Doğu ve Batı Arasında: Tikellikten Topluluğa*, Çev. Nilgün Tatal, İzmir: Ara-lık Yayınları, 2008, s.26.

¹⁶ Luce,Irigaray; agy, s.27.

¹⁷ Sibel Irzık, ve Jale Parla, agy, s.25.

Simone de Beauvoir'a göre, erkek dünyasında bir yaşam alanı (ev) belirlenmiştir. Köle, bilincini doğayı dönüştürme eyleminde yani çalışmada kurarken, kadın, bilincini kendine ayrılan özel ve adeta yalıtılmış bir alanda kurmak zorundadır. Beauvoir, durumu kadının “*etine ve evine kapatılması*” olarak değerlendirir.¹⁸ Beauvoir'a göre “kadın” sözcüğü, “doğal bir cinsel kimliği değil, bir kültüre özgü ölçütlerle ve zorlamalarla tanımlanmış bir cinsi (gender) belirtir.”¹⁹ Josephine Donovan, Beauvoir'ın feminist kurama katkısının, kadının kültürel ve politik statüsünü açıklamak için varoluşçu bakış açısını kullanması olduğunu belirtir²⁰. Ataerkil kültürde, erkek ya da eril olan olumlu ve normal olarak görülürken, kadın veya dişillik olumsuz, normal dışı, yani öteki olarak kurgulanır. “Erkek kadına göre değil, kadın erkeğe göre tanımlanır ve ayırt edilir, aslolan erkeğe karşı kadın esas değil, rastlantısaldır. O (erkek), özne ve mutlak konumundadır kadınsa ötekidir.”²¹ Beauvoir, ötekiliğin olumsuzlama ile aynı şey olduğunu belirtir ve Phythagoras'ın “Düzeni, ışığı, erkeği yaratan iyi ilkeye karşılık, kaosu, karanlığı ve kadını yaratan kötü bir ilke vardır” alıntısıyla örneklendirir. Oliver Konty, Doğu-Batı ilişkisini çözmek için erkek- kadın ilişkisine bakmamız gerektiğini söyler ve “Erkek, kadını hem kendi iktidarının kanıtlayabildiği bir nüfuz alanı, hem de hayallerinin izdüşümleri (projeksiyonları) için kullanabildiği beyaz bir perde olarak değerlendiriyor. Her iki olayda da kadın bir öteki ve bir özne olarak inkâr ve imha ediliyor”²² yorumunu yapar.

¹⁸ Simone de Beauvoir, *Bağımsızlığa Doğru*, Çev. Bertan Onaran, İstanbul: Payel Yayınevi, 1993, s.8.

¹⁹ Sylviane Agacinski, *Cinsiyetler Siyaseti*, Çev. İsmail Yerguz, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 1998, s.56.

²⁰ Josephine Donovan, *Feminist Teori: Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri*, Çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s.232.

²¹ Josephine Donovan, a.g.y, s.232.

²² Oliver Konty, “Üçgenin Tabanının Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine”, *Doğu-Batı Dergisi*, Sayı 20, 2002, Ankara, s.129.

Kadının ötekilikten kurtulup kendi öznelliğini kurması gerektiğini söyleyen Fransız feminist teorisyenlerin önerdiği *dişil dil*, kadının kendi bedeninden feyz almalıdır ve kadının çoklu cinselliği bu dile kaynak olmalıdır. Catherine Breillat, filmlerinde Fransız feminist teorisyenlerin açtığı yolda ilerleyen tartışmaların görsel ve kadın karakterlerin dilinden sözsöz takiplerini yapmamıza izin verir. Bu nedenle öncelikle Cixous, Kristeva ve Irigaray'ın teorilerine değinilecektir.

1.1.1. Helene Cixous

Cixous'nun *The Laugh of the Medusa* metni, genellikle dişil yazının (*écriture feminine*²³) manifestosu olarak görülür. Dişil yazın, Cixous'un eril yazına karşı yazım önerisi olarak dikkatleri çeker. Çünkü Cixous burada, eril bilgi yapısını eleştirmekle kalmaz, erkek egemenliğine tek alternatif olarak gördüğü cinsel farklılığı belirginleştirecek bir kadın dili oluşturmaya çalışır. Aynı zamanda kadınlara böyle bir dilin yazımı ve kullanımına ilişkin çağrıda bulunur. Sembolik sistemlerdeki klasik etkenlik/edilgenlik, üst/alt gibi ikili karşıtlıkların bir tür eril savaş olduğunu söyleyen yazar, böylelikle bilgi ile güç arasındaki ilişkinin eleştirel bir odağını da bulur.²⁴ Cixous da Derrida'dan hareketle bu ikili karşıtlıkların temelinde erkek/kadın ikiliğinin bulunduğunu söylemektedir. Çabası bunun

²³ *Ecriture Feminine*: Bu görüşün savunuları 1970'lerin ortalarında, "sembolik erkek" dedikleri "fallus merkezli" dil düzeni içinde kadının yazma pratiğine yer olmadığı sonucuna varmışlardı. Cixous ile Irigaray, kadın bedenini ve annenin bedenini sorunlaştırarak, "fallus-merkezli" söylemde dışlanan kadınlara farklılığı ifade eden bir "beden yazısı" üzerinde durmuşlardır. Postyapısalcı feminizmin edebiyat eleştirisine taşıdığı bir tür tekniktir. Kadınların özel alanda, ev içinde kendileri ve birbirleriyle bırakıldıkları dünyanın özel bir dili vardır. Bu dil binlerce yıllık erkek egemen iktidarın dışında kalan ve bazen yalnızca kadınların anlayabildiği beden hareketleri, sözcükler ya da uyaklı dizlerle zenginleşmiş bir örüntüdür. Ve bu dil kadın bedeniyle ilintilidir.

²⁴ Maggie Humm, *Feminist_Edebiyat_Eleştirisini*, Yay. Haz. Gönül Bakay, İstanbul: Say Yayınları, 2002, s.158.

yıkılmasına yöneliktir. Çünkü mevcut değerlendirme kesinlikle ideolojiktir ve gerçeği yansıtmamaktadır.

Cixous'un çıkışı bu nedenle, dil ile dile gelen dünyaya karşı bir eylem gibidir. O, kadınların ezilmesine ve susturulmasına hizmet eden bu kültür sistemini yıkacak dişil bir dile gereksinim duymaktadır. Var olan dil düzeneği içinde bir yeniden okuma ve hiç yazılmamış olanı yazma düzeni kurarak saklı kalan sözcüklerin katılımıyla, daha içeriden bir dönüşüm önerisi getirir. Cixous dil ve yazma gibi iki önemli araçtan kültürel olanın kuruluşunu irdelemek için yararlanır. Kültürel olan, kadınlar ve erkekler için ayrı ayrı kurulmaktadır. Ataerkil toplumda kadın, "öteki" konumunda temsil edilir. Kültürün erkek egemen baskınlığına eril dil yapısına karşı koyabilmek için kadınlar kendi dil uzamlarına ulaşmak zorundadırlar. Bu dişil dildir. Babadan değil anneden türemiştir. Kadınların erkeklerden farklı bir ifade evreni vardır. Dişil yazın sesle yakındır çünkü konuşmayla ilişkilidir. Bu da onu ritme yaklaştırır. Arkaik yerli kültürün kuruluşundan beri kadınlara atfedilerek önemsizleştirilen konuşma, kadınlar için güçlü bir kural bozucu edim, yazma ise dönüşüm için ayrıcalıklı bir uzama dönüşmelidir. Cixous yazının bedene bağlı olarak üretilip anlaşıldığını; genellikle zihni bedenden ayırdığımızı inanır.

Cixous, dişil bir dil arayışındadır. Bu dil, ataerkil düzeni reddetmeli, yıkmaya çalışmalı ve ikili karşıtlıklar mantığına yer vermeyen bir başkaldırı dili olmalıdır. Yani, Derrida'nın sözmerkezci (logocentric) metinlerde gözlemlediği yanılığlara düşmeyen, yenilikçi, yazınsal ya da şiirsel özellikler taşıyan farklılığın (*differance*)

bilincinde olan bir dildir. Cixous yazılarında ritmik, imgeli, şiirsel bir dil kullanarak amacını gerçekleştirmeye çalışır.

Cixous'unun, kadın/beden ve yazı arasında kurduğu ilişki, kadının "öteki"liğini dezavantajdan avantaja dönüştürme çabası olarak dikkati çeker. Karşıtlıklarda yer alan terimlerden birinin daima diğerine göre daha üstün tutulduğunu belirtir. Bununla beraber daima karşıtlıktaki terimlerden birinin bastırılmasına dayanan her kavram çifti, aralarındaki şiddetli çatışmaya bağlı olarak birbirine ayrılmazcasına kenetlenmiştir. Doğa olmadan kültür anlamsızdır, buna rağmen kültür hiç durmadan doğayı değillemek için savaş verir. Eşitlikçi olmayan iktidarın ikici yapısına diğer bir örnek de sömürgeciliktir. Cixous'a göre bu türden diyalektik yapılar, tıpkı cinsel ayrımda olduğu üzere öznelliğin biçimlenişi üstünde de baskı kurarlar.

Cixous'nun söyleminde, *écriture feminine*, kadının bedeninin farklılığı yüzünden "öteki" ilan edildiği bir dünyaya bu farklı bedenin dili ile bir savaş ilanındır. Cixous, kadının maruz kaldığı eşitsizliğin öncelikle kültürel ve tarihsel kaynaklı olduğunu öne sürer. Kadın bedeni, ikincil durumda olmanın gerekçesi değildir. Ancak, kadının kendi bedenini keşfe çıkması ve buna ilişkin yollar araması gerekmektedir. Avantaja açılan yol ise yine kadının bedeninden geçmektedir. Emre Işık'ın *Beden ve Toplum Kuramı* kitabındaki şu görüşü Cixous'un yaklaşımını özetlemekte ve konuya yeni açılımlar sağlamaktadır;

Cinsel eşitsizlik kadının aleyhine işlemiştir ve erkek yazıyı kendi egemenliğine almıştır. Ama Cixous'a göre, bu eşitsizlik sadece kültürel ve tarihsel kaynaklıdır. Sadece bu bağlamda bir sınırdır. Bu sınır, kadının kendi dürtülerini keşfetmesi yoluyla, konuşmayı işgal eden erkeğin iktisadına dayalı tüm doğrudan ya da dolaylı değişim sistemlerinin dönüşmesiyle sonuçlanacaktır. Kadının libidosu, Cixous'a göre, 'bazılarının düşündüğünden çok daha fazla kökten siyasi ve sosyal değişim etkileri üretebilecek kapasitededir.'²⁵

Cixous, kadın bedeninin manifestosunu yazmaya yönelir. Kimi zaman, "kara kıta ne karadır ne de keşfedilmezdir" diyerek kadınlara yeni bir çağrı yaparken, kimi zaman da, yapısalcı ve psikanalizci geleneğe saldırarak mevzi genişletir: "Onlar tek bir şey bile değiştirmediler; kendi arzularını gerçek için kurumsallaştırdılar! Bırak rahip ürpersin, onlara cinsimizi²⁶ göstereceğiz".²⁷

Cixous'un stratejisi farklı bir arzuyu kaydeden bir yazma pratiğidir ve farklı anlam ilkelerine dayanır. Ann Game, Cixous'un bir eleştiri yapıp sonra da bir alternatif önermediğini, alternatif yazma esnasında icra ettiğini belirtir. Game, bu nedenle Cixous'un düşünceleri hakkında konuşmanın zor olduğunu öne sürer: "Cixous söz konusu olduğunda, onun dille neler yaptığını 'gösterme'nin tek yolunun alıntılama olduğu düşüncesi, ayartıcı bir düşüncedir. Dahası, *écriture feminine* [dişil yazı] bedeni yazma olarak, bedeni yeniden kaydetme olarak anlaşılır; bu da

²⁵ Emre Işık, *Beden ve Toplum Kuramı*, Ankara: Bağlam Yayınları, 1998, s.77.

²⁶ Cixous, *sex* terimini kullanır. Böylece 'sex' (cinsiyet) ve 'text' (metin) birleşimiyle bedeni yazma, bedenle yazma fikri vurgulanır.

²⁷ Helene Cixous, *The Laugh of The Medusa, Feminism: An Anthology Of Literary Theory And Criticism*, Ed. R.R. Warhol, D.P. Herndl, New Jersey :Rutgers University Press, 1991, s.342.

Cixous'yu okumanın beden üzerindeki etkilerini ön plana çıkarır.”²⁸ *Ecriture feminine*, metinlerin kapalılığı ve tekilliğiyle değil, tersine açık uçluluğu, hareketi ve çok katlılığıyla ilgilenen bir yazma pratiğidir. Cixous'nun önerdiği alternatif, mevcut kültürün öykülerinin yanlış olduğunu düşünmez, bunları yeniden yazar, başka öyküler yazar. Cixous'nun öyküsü bilinçdışına ilişkin bedenle yazılmış bir öykü olarak algınabilir. Ataerkil düzende kadının kendisinde, “erkeğin onda görmek istediğini görmesi (görmemesi) sağlandı ki bu da neredeyse hiçbir şey söylememek demektir²⁹”. Cixous, *écriture feminine* kavramı ile ötekinin ölüme mahkûm edilmeyeceği, susturulmayacağı başka bir yerler olduğunu anlatmak ister. “Nasıl haz duyarım?” ve “*kadınsı jouissance* (haz) kendisini nasıl yazar?” diye sorar. Bu anlam tarzını üreten şey korku değil *jouissance*'tan alınan keyiftir. Bedeni yazma düşüncesi bu yazma anlayışının merkezinde yer alır.³⁰

Cixous, kadının, sosyal başarı peşinde koşan erkekten daha fazla beden ve dolayısıyla yazı olduğunu dile getirir. Kadının bedeni, aile ve eşlik çerçevesinde sürekli acı çekmiştir, ancak artık bedenin cevap verme zamanı gelmiştir; “Hayır. Ben-kadın, Kanunu yok edeceğim. Bundan böyle patlama mümkün ve kaçınılmaz. Bırak, dilin içinde, hemen şimdi olsun”.³¹ Cixous'a göre, “düzensizliğin tohumu” olan kadın'a artık şu sorulmalıdır; “Neden yazmıyorsun? Yaz! Yazı senin için; beden senin onu al.”³²

²⁸ Ann Game, *Toplumsalın Sökümü*, Çev. Mehmet Küçük, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1998, s.120.

²⁹ Cixous'dan aktaran Ann Game, agy, s.121.

³⁰ Ann Game, agy, s.125.

³¹ Helene Cixous, agy, s.343.

³² Helene Cixous, agy,s.335.

Cixous'nun kadını erotizmini, evrenini ve kendi kültürünü yazmalıdır. Bu da bedeninden başlayan bir süreçtir. Kadın yazısı, fark üzerinden gelişmeli ve ucu-açık bir metinsellik ortaya çıkarmalıdır. Zihinsel-karşıtlıklarla kurulu yapının içinden gelmeyen bu yazı, bu yapının yıkılmasını ancak böyle sağlayabilir. Bunun için gösterenin yıkılması zorunludur. *Phallogentric* (fallusmerkezci) ve *logocentric* (sözmerkezci) dayanışmanın yıkılmaya başladığı bir döneme girildiğini söyleyen Cixous, bunun sonucunda bütün tarihin değişeceğine ve geleceğin hesaplanamaz hale geleceğine inanmaktadır.

Dilin, parçaları sınıflandırma ve organize edilmeye ihtiyaç duyulan sabit bir gövde değil, değişken bir sistem olduğuna inanan Cixous, geleneksel bağlantıları kurmak için de imleyenler (sözcükler) ile imlenenler (kavramlar) ve okurlar ile metinler arasındaki etkileşimi inceler. “Cixous, bütün güçlü kadın yazarların, işin sözleşmeye bağlanmış ritmiyle uyumlu olarak akan sözcüklere hayat verdiğini öne sürer.”³³ Yani Cixous'a göre, kadın yazısının temposu, “harflerin fırlamasıyla” boşluksal anlar arasındaki uyumda olacaktır. Cixous'un tüm çabası bu belirlenimler üzerine değildir. O, cevapların yanı sıra cinsiyetçi değerler taşıyan sorularla da ilgilenmektedir: Bir kadın yazar, kuramsal olarak sorduğu soruları biçem olarak da yaratıyor mu? Bir yazar sesi ile bir kadın kahraman arasındaki ilişkide hangi cinsel politikalar temsil edilir? Maggie Humm'a göre, bu soruların cevabı olan belirleyiciler, “bir yazarın kadın kahramanı ya da onun dilin cinsiyeti tam olarak temsil edebilme yetisi hakkındaki şüpheleriyle olan yakın ilişkisidir.”³⁴

³³ Maggie Humm, *Feminist Edebiyat Eleştirisi*, Yay. Haz. Gönül Bakay, İstanbul: Say Yayınları, 2002, s.141.

³⁴ Maggie Humm, *agy*, s.141.

Cixous'a göre yazı dizgeyi yeniden üretmek zorunda değildir. Cixous, çift cinsiyeti dillendirecek, kadının çıkarlarına işlerlik kazandıracak bir yazı biçiminin üretilmesine odaklanır.³⁵ Kadınların bedenleriyle yaşadıkları ilişkiler kültürel olarak belirlenmiştir. Cixous, kültürün kadınlar için ayrı, erkekler için ayrı düzenlendiğine, kültürel olanı yeniden biçimlendiren yazma ediminin kadın için özel bir önemi olduğuna ve ataerkil düzenle ancak dişil yazın ile mücadele edilebileceğine inanır. Cixous'a göre "Kadın yazını, sembolik olanın dışladığı annenin sesinin ya da arkaik olanın iletilmesidir".³⁶ Cixous'a göre kültürün dışladığı kadınların sesi en otantik olandır. Dişil yazına en yakın olanlar cadıların, delilerin ve histeriklerin sesidir.

1.1.2.Julia Kristeva

Kristeva'yı ve Irigaray'ı daha iyi anlamak için burada Lacan'ın Ayna kuramının kısa bir özetini yapmak yerinde olacaktır.

1.1.2.1.Lacan'ın Ayna Kuramı

Lacan'a göre çocuk, önceleri kendini ayrı parçalar dizisiymiş gibi algılar, beden bütünlüğü algısı yoktur. Kendi gövdesini annesinin gövdesinin bir parçası olarak görür. Çocuk, 6-18 aylık olduğu dönemde ayna yardımıyla bütünlük duygusu kazanır. Ayna ile gerçekleşen, ilk özdeşleşme önemli bir sorun yaratır; çünkü çocuğun özdeşleştiği kendisi değil, aynadaki suretidir ve bu özdeşleşme anne-çocuk özdeşleşmesini de içerir. Ayna evresinde anne egemendir. Baba yok sayılır. bu evre imgesel düzende gerçekleşir. İlk özdeşleşmeden sonra devreye baba girer ve çocuğu anneden ayırır. Bu ayırım, çocuğun sonradan özdeşleşeceği

³⁵ Madan Sarup, agy, s.162.

³⁶ Josephine Donovan, agy, s.219.

“Baba’nın Yasası’yla” ilk karşılaşmasını da oluşturur. Lacan, dilin kazanıldığı bu ödipal evrede annenin yok olduğunu söyler. “Çocuk onu temsil etmek için anlamlı dilsel karşıtlıklara başvurur (gitti-geldi, var-yok gibi) . Çocuk, gerçek babayla değil “Baba Yasası” ya da Baba’nın Adı ile özdeşleşir. Dilin ve kültürün düyasına giren çocuk artık simgesel düzendedir.”³⁷

Fransız kadın hareketine göre cinsiyetin kültürel belirlenimi yadsınmayacak bir gerçektir. Bu gerçeğin temelinde hem erkeğin hem de kadının dile mahkûm olma yazgısı yatar. Kristeva, Cixous, Irigaray gibi feministler bu mahkûmiyeti Lacancı kuram çerçevesinde açıklarlar.

Lacan’a göre pre-ödipal aşamadan ödipal aşamaya geçiş aynı zamanda dile hapsoluştür. Çocuk pre-ödipal aşamanın kusursuz varoluş bütünlüğünü, bu bütünlük içinde anneye bütünleşmiş oluşu yitirir. “Ben”ini dış dünyadan ayırıştırır. Öznelliğe mahkûm olur. Bu kopuş kaçınılmaz olduğu kadar acıdır da, çünkü her birey içinde yitirilmiş bütünlüğe özlem duyar; bireyin yaşamı hep bir telafi yaşamı olacaktır. Ama bu uğurda kullanabileceği tek araç dildir. Bu arzuyu dille ifade etmekten başka bir çaresi yoktur; işte bu yüzden dil de onun yaşamındaki bu müthiş boşluğu ve arzuyu yansıtır. Dilin taşıdığı anlam yalnızca bu çabaya yönelik bir girişimdir ve sonuçsuz kalmaya mahkûmdur. Bu dil aynı zamanda babanın dilidir. Bu dile ve bilince mahkûm olmakla eşzamanlı bir biçimde çocuk cinsiyet ayrımının ve bu ayrımın belirlediği farklı yaşamların da farkına varır. Erkekler bu mahkûmiyeti egemenlik kurarak telafi etmeye çalışır. Erkek, babanın dilini benimseyerek erkek egemen söylemi kurar, kadınlar ise sürekli erkek egemen söyleme ulaşmaya, bir bütünlüğü barındırdığını sandıkları bu söylemin olmayan anlam odaklarının gizini çözmeye

³⁷ S.Ruken Öztürk, *Sinemada Kadın Olmak*, İstanbul: Alan Yayıncılık, 2000, s.89-90.

çalışır. Böylece güç, söylemin sahibinde yani erkekte kalır. Dili belirleyen erkek toplum yaşamının diğer bütün kurallarını da belirler; babanın kanununun (yani dilin) egemen olduğu bir dünyada kadının kültürel cinsiyeti bu söylemin keyfiliği içine üretilir durur.

Kristeva, kadın edebiliğinin ya da genel olarak “gerçek edebiyatın” yabancılaştırıp yadırgatarak etkili olabileceğini söyler. Artaud, Mallarme, Joyce ve Lautreamont gibi yazarların metinlerini inceleyen Kristeva, yadırgatma ve afallatma eylemlerini etkili biçimde gerçekleştirebilmek için psikoseksüel güdülerin, rasyonel anlam birimlerini parçalamasına izin vermesi gerektiğini dile getirir.³⁸

Kristeva'nın feminist kurama dair fikirlerinin odağını *parletre* (konuşan varlık) kavramı oluşturur. Kristeva, insanı anlamak için tarih, dil ve diğer şekillendirici güçlerin etkisini incelememiz gerektiğini vurgular. Kristeva, kendini feminist olarak tanımlamaz. Fakat feminist kuram içinde çok önemli yer tutan bazı fikirleri vardır. “*Beden* fikrinin insani bilimler söylemlerine taşınması gerektiğini belirtmiş. Öznelğin oluşumunda anneliğe ilişkin olan pre-ödüpal olanın anlamı ve önemini vurgulamış; *Abjection* (dışlama) kavramını baskı ve ayrımcılığı açıklamak için kullanmıştır”.³⁹

Kristeva, “konuşan varlık” olarak insanı hem anlam veren hem de anlamlandırma sürecinde varolan bir varlık olarak tanımlar. Bu durum hem kadın

³⁸ S. Irzık ve J.Parla, agy, s. 32.

³⁹Hülya Durudoğan, “Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın”, derleyen: Zeynep Direk, *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Yaklaşımlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,2007, s. 52-53

için hem erkek için geçerlidir. Fakat bu varolma sürecinde bir takım etkenler kadın ve erkeğin varlığının farklı oluşmasına neden olur.⁴⁰

Kristeva'ya göre özneliğin kökünde dilin edinimi ve kullanımı yatar. Yazar, bütün yapıtlarında özneliğin dille ilişkisini ele alır. Kristeva'ya göre psikanaliz bizi terk etmediğimiz tek kıta olan içsel deneyimlerimiz konusunda eğitir. Kristeva, psikanalizde Freud'dan ve Lacan'dan ayrılarak bebeğin kendini annesinden ayırmasını, Oidipus kompleksinin oluşmasından ve ayna evresinden çok daha öncelere dayandırır. Kristeva, dil ediminin kazanım sürecini inceler. Anne-çocuk ilişkisinin psikanalitik görünümüleriyle yakından ilgilenir. Çocuğun gelişimindeki anlam verme ve dil edimini kazanma yolunda iki önemli ve birbirinden kopuk gibi düşünülen imgesel ve simgesel düzeni birbirine bağlı görür. İmgesel ifade Lacan'ın gördüğü kadar az bir aşama değildir. Taşındığı bilinçdışı izler, simgesel olana müdahale eden hayallere ve isteklere dönüşür. Kristeva bu araya *khora*⁴¹ der. *Khora*, biriken geçişlilik, dilin eril yapısının simgesel aşamada kız çocuğu devre dışı bırakmasına artık şüpheyle yaklaşmamızı sağlar. *Khora*, kız çocuk için ve giderek bir dişil dil için gizli bir depodur. Bu zengin depo için Kristeva "ben kadınlık hakkında, kadınlar kadar çok 'kadınlık' olduğu düşüncesindeyim" der. Ona göre hem kadınların hem de erkeklerin yazdıkları tüm metinler *khora*nın yapısı dikkate alınarak yeniden değerlendirilmelidir. *Khora*'yı anne düzenler. Bedensel dürtülerin

⁴⁰ Hülya Durudoğan, agy, s.53

⁴¹ Kristeva, *khora* terimini Platon'un *Timaeus* diyalogundan ödünç almış olsa da tam olarak aynı anlamda kullanmamaktadır. Kısaca belirtilmek istenirse, Platon *khora* terimini "evrenin içinde yer aldığı hazne ve boşluk anlamında kullanmıştır. Kristeva için *khora* sadece bir yer, mekan değildir. Bu terimle daha ziyade dil ediniminden ve öznenin oluşumundan önce var olan çok kişisel bir psişik alan kastedilmektedir. Kristeva'ya göre dürtülerle ve yoğun olduğu kadar karmaşık duygularla kaplı olan bu psişik alan da düzeni sağlayan bebeğin annesiyle olan ilişkisidir. Bebek, annesiyle tensel temas sayesinde huzur bulur ve bu dürtülerinin karmaşasından arınır. Kristeva'ya göre, ilk anlamlar dilin ediniminden çok önce *la khora semiotique*'te oluşmaya başlar.

açığa çıkışı yani semiyotik unsur annenin bedeniyle ilintilidir.⁴² Bedensel enerjilerin açığa vurulduğu *la khora semiotique*, anlamın olmadığı bir yer değildir. Anlam dildeki bir kelimeyle gösterilmeden çok önce, bebeğin, istediklerini ve istemediğini dışlamasında (*abjection*) kendini gösterir.

Kristeva'nın Lacan ve Freud'dan ayrıldığı ikinci nokta ise Kristeva'nın çocuğun sembolik ve sosyal düzenin işleyişini sadece babadan değil, aynı zamanda anneden öğrendiğini iddia etmesidir. Kristeva'ya göre *Khora* annenin yasasının işlediği ve ilk anlamlandırmaların kaynağı olduğu için sosyal düzene ve dile geçiş bir anlamda orada başlar.

“Kristeva'ya göre annelik işlevi dişiye ya da kadına indirgenebilecek bir kavram değildir. Bir kadın ve bir anne olarak kadın, sosyal ilişkiler içinde yaşayan *konuşan beden*'dir. Kadınlık anneliğe ve annelik kadınlığa indirgenemez. Annelik bir işlevdir. İnsanın gelişiminde çok önemli yer tutan bir işlev, ama sadece bir işlev”⁴³. Freud ve Lacan için kadın olmak ve annelik birden fazla noktada kesişirler. Kristeva'nın söylediği gibi annelik bir işleve dönüştürülüp “kadın” ve biyolojik anne kategorilerinden ayrıldığı zaman erkek-merkezci görüşün temel yapı taşlarından birisi hasar görür.⁴⁴

Abjection (dışlama) kavramı Kristeva'nın kadınların gördüğü baskıyı tespit etmek için kullandığı bir kavramdır. Kristeva'ya göre *abjection*, öznenin veya bir grubun kendi sınırlarını tehdit eden şeye karşı geliştirdiği psikolojik bir tepkidir.

⁴² Zeynep Direk, agy, s.64

⁴³ Zeynep Direk, agy, s..65

⁴⁴ Zeynep Direk, agy, s..65

Sorun şudur ki dışlanan ve öznenin bütünlüğünü tehdit eden şey yok edilemez. Dışlanır fakat özneliliğin sınırlarında var olmaya devam eder. Kristeva' ya göre özne için varlığına yönelik en büyük tehdit annenin bedenine olan bağılılığıdır.⁴⁵ Kristeva, ataerkil toplumlarda özne olabilmek için anne bedenini reddetmek gerektiğini söyler. Dolayısıyla ataerkil toplumlarda annelik de, kadın da, dişilik de reddedilir.

Kristeva'nın bir diğer tespiti de erkekliğin zamanla, kadının da mekânla özdeşleşmesine dair tespittir. Kristeva, insan kadınların tarihi (Gaia⁴⁶) ve adı (woman= wife of man) düşünüldüğünde zaman, oluş ya da tarih değil, insan türünü yaratan ve şekillendiren mekân akla gelir der. Kristeva'ya göre kadınlarda doğanın kine uyan, biyolojik olarak da (menstürasyon, hamilelik, menopoz) tekrar ve ebediyeti dayatan, ahengi ile *jouissance* 'a (zevk, haz) yol açan bir bedensel ritmin ebedi tekrarı vardır. Bu döngüsel zaman, çizgisel zamandan oldukça farklıdır, hatta Kristeva'ya göre zamansallık kavramı içinde açıklanamayabilir.⁴⁷

⁴⁵ Zeynep Direk, agy, s.65

⁴⁶ Gaia: Bütün öğelerin kaynağında bulunan ana ilkedir. Zamanla Gaia'nın mythos'taki yeri ve önemi değişmiş ve kozmik nitelikteki Ana Toprak, Demeter ve Kybele gibi bereket tanrıçalarına dönüşmüştür. Parthenogenesis (kendi kendine doğurma) prensibine göre Gök (Uranos: erkek tanrı), Dağ ve Denizleri yaratır. Sonra Uranos'la birleşir ve erkek ve diş Titan'ları, Kyklop'ları ve Hekatonkheir'leri doğurur. Bu doğurma sürecinden sonra evrene egemenlik savaşının ilk belirtisi Uranos'un doğan çocuklarını Gaia'nın karnına gerisin geri tıkmamasıyla baş gösterir:

Böylesine korkunçtu Toprak'la Gök'ün oğulları
Babaları ilk günden iğrenmişti onlardan,
Doğar doğmaz gün ışığına çıkaracak yerde
Toprağın bağına saklamıştı onları
Ve Uranos sürdürürken bu korkunç oyunu
Koca Toprak inim inim inliyordu zorundan

Kronos, (sonraları zamanla özdeşleştirilmiştir) annesi Gaia'nın eline verdiği tırpanla babası Uranos'un hayâlarını kesmiştir. Gaia daha sonra babasının yerine geçen Kronos'un zorbalığı nedeniyle devrilmesini sağlar. (Azra Erhat, Mitoloji Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003, s.115)

⁴⁷ Julia Kristeva, "Kadınların Zamanı", *Defter Dergisi*, Çev. İskender Savaşır, , Sayı 21, Bahar 1994, s.7-29.

Meltem Ahıska, Kristeva'ya ve Kristeva'nın feminizmi reddedişine dair eleştiriler yapar. Ahıska'ya göre Kristeva, kadın soyutlamasına karşı çıkar, ama kadının gerçek bir ötekiyle yani çocuğuyla kurduğu ilişkisini özgürleştirici bulur. Ahıska, psikanaliz kaynaklı feminizmi, kadının özüne, doğurganlığına ve bunun ayrıcalığına sığınmasını ve kendi varsayımlarıyla çelişen bir sonuçla karşılaştıklarında "feminizmi çöpe atmakla" eleştirir. Ahıska, Kristeva'ya yönelik eleştiri için Elizabeth Grosz'tan bir alıntı yapar. "Kristeva, Baba'nın Yasası'na sadık, görevşinas kız çocuğu rolünü benimsiyor". Ahıska son olarak Kristeva'nın kadının yolculuğunu anlamaya çalışırken çıktığı yolculuğun sonunda kadının yokluğunu onaylayarak düze vardığını ve bu yokluğu onaylayarak erkek dünyada varlık kazandığını belirtir.⁴⁸

1.1.3. Luce Irigaray

*"Kadınlar hem erkek dünyasında yaşamakta, hem de bu dünyayı yadsıyan bir küre içine kapanmaktadırlar ve tabii bu küreye kapanıp erkek dünyası tarafından da kuşatıldıktan sonra, hiçbir yere rahatça yerleşememektedirler."*⁴⁹

Simone de Beauvoir

*"Sizin yansıtma arzunuz tarafından zindana tıkdım, heykel oldum, sizin hareketliliğinizin bir görüntüsü haline geldim"*⁵⁰

Luce Irigaray

⁴⁸ Meltem Ahıska, "Yoksa Kadınlar Var mı?", *Defter Dergisi*, Sayı 21, Bahar 1994, s.36-37.

⁴⁹ Simone Beauvoir, *Bağımsızlığa Doğru*, Çev. Bertan Onaran, İstanbul: Payel Yayınevi, 1993, s.7.

⁵⁰ Ann Game, agy, s. 129.

Irigaray, bir imge yumağı olan ama tamamen erkeğe göre kurulmuş bulunan kadının dille ilişkisini kendi eliyle dolaylı hale getirmek zorunda kaldığını ve *jouissance*'ını (dişil haz) görmezden gelmek zorunda olduğunu düşünür. Normal dilde kadın temsil edilmemekte ve cinsiyetçi içerik kadınlara ait olan birçok bilgiyi boşlukta bırakmaktadır. Erkeği temel alan imge üretiminin haricinde, kadınların farklılığını olumlayan imgeler üretilebilir ve bu imgelerin kaynağı yine kadınların kendi birikimleri üzerinden ortaya konulabilir.

Kadınların kültürle bağı anlamada dil önemli bir yer tutar. Kadın kendi dilini bulmalıdır ve kendini yeniden tanımlamalıdır. Feminist felsefeci Luce Irigaray, kadına özgü toplumsal bir biçimin geliştirilmesi gerektiğini ve kadınlar arası toplumsallığın, dişil kimliğin ve öznelliğinin yaratılması için bunun zorunlu olduğunu belirtir.

Irigaray'a göre "Batı kültürü özdeşlik, mantık ve ussallık düşünceleri açısından simgesel olarak tam anlamıyla eril; kadınsa ya bu kültürün dışarısında kalmış bir boşluk ya da simgeleştirilemeyen bir kalıntıdır. Dişil kendisini bu kültürde daima bir eksiklik, bir öykünme ya da yoksunluk olarak tanımlar."⁵¹

Irigaray'ın dile ilişkin yaptığı çözümleme gelecekte gereksinim duyulacak ucu bucağı olmayan kültürel dönüşümlere işaret eder. Bu nedenle kadın gibi konuşmak ile kadın olarak konuşmak arasında keskin bir ayrım yapar, çünkü

⁵¹ Madan Sarup, agy, s.172.

bunlardan ikincisi yalnızca psikolojik bir konumlanmaya değil aynı zamanda toplumsal bir konumlanmaya da işaret eder. Ataerkil düzende erkek gibi konuşup yazmanın, yetenekli olmanın, anlamı denetimde tutmanın, doğruluk, nesnellik ve bilgi iddiasında bulunmanın göstergesi olduğu söylenir; oysa kadın gibi konuşmak bir yeteneğin olumsuzlanmasına, anlamın anlaşılmaz ya da değişken olmasına davetiye çıkarmaya, doğruluk ile bilginin denetimden çıkıp elden kaçmasına eşdeğer görülür.

“Kadınların bedenlerinin maddesinin toplumsal düzeninin temel direği olduğunu, bu bedenlerin özgül niteliklerinin bastırıldığını, bunun da dolayım sürecini gizlemenin bir aracı olduğunu savunurken, - düzeni altüst etme potansiyeli taşıyan bölge olarak – beden ile bilinçdışı arasında dolaysız bir bağlantı kurar. Nitel farklılık, toplumsal düzenin tekilliği ile aynılığı ve eril öznenin özmevcudiyeti açısından bir rahatsızlık yaratır.”⁵².

“Irigaray erkeğin kendi ego’sunu dünyaya yansıttığını ve böylelikle dünyanın, erkeğin her nereye bakarsa baksın kendi yansımasını görmesini olanaklı kılan bir ayna haline geldiğini ileri sürer.”⁵³ Irigaray ayrıca Lacan’ın ayna kuramına gönderme yaparak, imgesel düzende annenin üstünün örtülü olduğunu, temsil edilmediğini öne sürer. Bu durumu anne katliyle örtüştürür ve bu katlin izlerini Yunan tragedyelerinde arar ve Aiskhylos’un Oresteia üçlemesi’nde bulur.

⁵²Ann Game, agy, s.96

⁵³Madan Sarup, agy, s.171

Elektra, Agamemnon ile Klytaimestra'nın kızıdır. Agamemnon, Troya savaşına çıktığı zaman, Elis'te rüzgârların esmesini sağlamak için kızı İphigeneia'yı kurban etmek zorunda kalır. Bunu affedemeyen Klytaimestra, Atreusoğullarının baş düşmanı Aigisthos'la kocası Agamemnon'u aldatır. Yıllar geçip Agamemnon dönünce iki aşık onu alçakça bıçaklarlar. Yine yıllar geçer. Bu kez Elektra delikanlılık çağına gelen kardeşi Orestes'i babalarının öcünü almak üzere yetiştirir. Kardeşinin önce Aigisthos'u, sonra da Klytaimestra'yi öldürmesine yardım eder⁵⁴.

Ana katlinin cezası o döneme kadar ölümdür. Fakat Apollon, Athena'nın önerisine dayanarak, kadınlar korosuna karşı, Orestes'in ataerkil düzenin emriyle annesini katletmesinin haklı olabileceğini savunur:

Apollon⁵⁵

Ana dediğiniz kadın yapmaz

Çocuğu. O yalnızca içinde

Taşır meyveyi, esas üreten

Döl verendir. Ana, bir hancının

Misafirini koruduğu gibi, Tanrıların

İzniyle yalnızca korur kıymetli emaneti⁵⁶.

“İrigaray’ın, söylen açıklamasına göre, ataerkillik, ana katlinin altında yatan bütün nedenleri bir kadına yükleyerek kendi izlerini örtbas etmektedir. Babasının kızı

⁵⁴ Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2003,s.100

⁵⁵ Azra Erhat, *agy*, İlyada’da tanrının adı Apollon ya da Phoibos Apollon olarak geçer, bu ada eklenen sıfat çokluk okçu, hedefi vuran ya da gümüş yaylıdır. Apollon’un doğumu bir kral tanrının doğumu sayılmaktadır. Apollon’un esinlediği öngörme yetisiyle insanlar, kadın ya da erkek “mantis” yani bilici, falcı, kâhin olur. Apollon’un sanat ve müzik yeteneği üzerine de birçok efsane anlatılır.

⁵⁶ Aiskhylos, *Orestes*, Çev.: Ebru Sonuç, Yıldız Saray Tiyatrosu için Oyun Taslağı, 1992

Athena, ataerkil düzen için bir suç gerekçesi ya da savunma kanıtıdır.”⁵⁷ Bu hikâye aynı zamanda matriyarkadan, patriyarkaya geçiş hikâyesi olarak da bilinir.

Aynı tespite Irigaray’ın etkilendiği filozoflardan birisi olan Friedrich Nietzsche de ulaşır. Nietzsche’nin temel amacı Batı kültürünün decadence’ının köklerini teşhir etmektir. Bu amaçla yöneldiği Antik Yunan kültüründe Sokrates’in bir dönüşüm noktası olduğunu ileri sürer. Ona göre trajik düşünce kendini en yetkin biçimde Antik Yunan’da gösterir. Trajik düşüncenin ruhu ve yüzü tragedyadır, yani sanatın en uç noktası. Nietzsche’nin trajik kültürden anladığı ise karşıtlıkların bir arada ve birbirine geçişlilik içinde kavranmasıdır. Nietzsche, tragedyanın, bu kültürün uzantısı olarak birisi biçim (Apollon) diğeri biçimsizlik (Dionysos) olmak üzere iki eğilimin savaşını yansıttığını ama daha önemlisi bu karşıtlıkların bir araya gelmesinden doğduğunu düşünür. Tragedyanın doğuşunu Aiskhylos’ta bulan filozof Sophokles ve özellikle Euripides’i tragedyanın öldürülmesiyle suçlar. Özetlemek gerekirse tragedya doğduğu gibi ölür ve geriye ahlaklı toplum yaratmak amacına hizmet eden yeni düşünce biçimi kalır⁵⁸. Başka bir deyişle bütün kültür ahlakın belirleyiciliğinde üretilir, üstelik bu süreç Nietzsche açısından Batı kültür tarihidir. Sokrates’in başını çektiği ahlak merkezli düşünme biçimi, kültürde bir arada kavranan karşıtlıklar dizinini birbirinden ayrı ve birisi diğerine üstün iki dünyaya dönüştürür. Hocasının izinden giden Platon, Sokrates’in görüşlerini içinden *epistemoloji* olanaklı kılacak kadar sistematikleştirir. Artık ahlaki yargılar aşkın,

⁵⁷ Madan Sarup, *Postyapısalcılık ve Post modernizm*, Bilim ve Sanat yayınları, Ankara, 2004, s.174.

⁵⁸ Allan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri- Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, Çev. Tuncay Birkan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1998, s.124.

değişmez kriterlerini bulur ve bu sayede kişiler üstü olma özelliğini kazanır. Platon'un kavram çiftlerini kabaca göstermek gerekirse;

iyi	kötü
idea	fenomen
episteme (bilgi)	doxa(sanı)
ruh	beden
akıl	içgüdü

Platon'unun kuramını özetlediği, Mağara benzetmesinde yukarıda belirtilen karşıtlıkların hiyerarşisinden kastedilen daha net ifade edilebilir. Buna göre insanlar doğdukları andan itibaren bir mağaranın içinde yaşar. Ellerinden, ayaklarından ve boyunlarından zincirli, yüzleri mağaranın içinde bulunan bir perdeye dönük oturur. Mağaranın dışında ise Güneş vardır. Güneşin önünden geçenler mağaradaki perdeye gölge olarak yansır ve insanlar bu gölgeleri gerçek sanarak izler. Platon, *Devlet* diyalogunda iyi ideasının güneşle simgelendiğini açıkça belirtir⁵⁹. Buna göre mağara fenomenler dünyasını simgeler. İyi, idea, bilgi, ruh ve akıl erkekle özdeşleşirken, kötü, fenomen, sanı, beden ve içgüdü kadınla özdeşleştirilir. Irigaray, Platon'un *Devlet*'indeki mağara söylenini de şöyle yorumlar: İmgesel anne ve baba rolleri, mağara ve ideayla özdeşleştirilir. Çocuk mağaradan çıkıp ışığa yaklaştıkça anneden uzaklaşmış olur.⁶⁰

⁵⁹ Platon, *Devlet*, Çev.: Sabahattin Eyüboğlu, M.Cimcoz, İstanbul, 2000, Türkiye İş Bankası Kültür Yay. S.117-118

⁶⁰ Madan Sarup, *Postyapısalcılık ve Post modernizm*, Bilim ve Sanat yayınları, Ankara, 2004, s.174

Batı, kültür evrenini, ötekiyi hep hiyerarşiye dayalı ve doğalcı bir tarzda düşünür. Irigaray, Simone de Beauvoir için “kadını ancak ikinci cins olarak kavrayabilmiştir, başka bir cins olabileceğini düşünememiştir” yorumunu yapar.⁶¹ Karşıtlıklar dengesinin bozulmasını arzulayan Irigaray aslında gerçek anlamda farklı öznellikler ve ben-öteki arasındaki bir ilişkinin hiç olmamış olduğunu düşünür.⁶² Irigaray’ın iki paradigması benzerin öteki olmasının reddinde ve özerk, farklı ve bağımsız özne arayışında kök salmaktadır.⁶³

Irigaray’ın en önemli önermelerinden biri; öznenin de varlık’a ulaşabilmesi için kadının varlığına kavuşmasını zorunlu koşul olarak ileri sürülmesidir. Oysa eril kendisini çoktan öznelenmiş ve varlık kazanmış olarak görür. Butler, Irigaray’ı ve farklılık feminizmini eleştirdiği yazısında “kadın kategorisi aracılığıyla düşünülecek, önceden beri var olan bir özdeşlik olduğu fikri hem metafizik bir varsayımdır hem de ait olduğu metafiziğin kendisi kadar fallo- sentriktir” der.⁶⁴

“Tanrı ölse bile fallus ve bu fallusu taşıdıklarını iddia edenler kendilerinin “tanrı” olduğuna inanmaktadır”⁶⁵. Psikanaliz, Irigaray’ın feminist katkısıyla kız çocuğu ancak annesini sevdiğinde, diğer cinsle heteroseksüel ilişkisi tatminkar olabilecektir türünde savları da içermeye başlar. Oysa bilindiği gibi Freud bunun aksini, yani kendisini tamamlayabilmesi için kızın annesinden nefret etmesini ve babasını sevmesi gerektiğini söyler. Irigaray, Hint tanrı-tanrıça çiftlerini batının tek

⁶¹ Luce Irigaray, *Doğu ve Batı Arasında: Tikellikten Topluluğa*, Çev. Nilgün Tatal, İzmir: Ara-lık Yayınları, 2008, s.23

⁶² agy, s.25

⁶³ agy, s.28

⁶⁴ agy, s.27

⁶⁵ agy, s.32

tanrılı, eril, dini temsillerine yeğlemektedir. Böylece Irigaray'da insani ve yüce olan arasındaki batılı karşıtlık da eleştirinin hedefi haline gelir.

Irigaray: “Tek, eril göklerde yerleşmiş tanrı fikri de bu açıdan aşındırılması gereken bir fikirdir. Kadının bedensel ve kültürel olarak Kendisine dönüşmesini, bir baba yasasına tabi bulunması değil, aşkta ve sivilikte ötekinin öteki olarak bilinçli ve iradi bir şekilde tanınması sağlar. Kadının bu kültürel oluşu ardında erkeğin tarihte fazlasıyla görülmüş olduğu gibi sadece dünyanın efendisi ve baba olmasına değil, erkeğe dönüşmesine yardım edebilir. Kadının erkeği hem bedensel hem de tinsel olarak doğurması gerekecektir,”⁶⁶ der.

Irigaray, kadın cinselliğine dair özgürleştirici görüşlerini *This Sex Which is not One*⁶⁷ adlı kitabında açıklar. Dil nasıl ataerkil kültürel yapılar içinde kurulduysa, cinselliğin dili de erildir ve kadın cinselliği de eril dil içinde kavramsallaşır. Klitoris, küçük penistir. Mastürbasyon için küçük penisle, el ilişki kurulur. Irigaray'a göre klitoral zevk eril ve aktif; vajinal zevk için dişil ve pasiflik karşıtlığı kurulur. Vajinal pasiflik, erkek cinselliği için gereklidir bu durumda vajina erkek cinsel organına sunulan “mesken”/kalacak yer olarak değerlendirilir. Irigaray bu bağlamda tanımlanan cinselliğin, kadın cinselliğine dair hiçbir şey söylemediğini belirtir.

Irigaray'a göre, erkek kendisine dokunmak için bir araca (el, kadın bedeni, dil... vb) ihtiyaç duyarken, kadın hiçbir aracıya ihtiyaç duymaksızın kendine dokunur. “Kadın her zaman ‘kendisine dokunur’ ve üstelik hiç kimse bunu

⁶⁶Luce Irigaray, agy, s.147

⁶⁷Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*; Translated By Catherine Porter with Carolyn Burke Ithaca. N.Y. : Cornell University Press 1985, s.23-33

yapmasını yasaklayamaz, kadın için genitaler sürekli etkileşim halinde bulunan iki dudaktan oluşur. Dolayısıyla, kadın kendi içinde, zaten birbirine dokunan ikidir – fakat bu bir(ler)e bölünebilir değildir.”⁶⁸

Kadın, eril dille tanımlanmış ve erkeğe göre şekillenmiş bu cinsel imgelemde, yalnızca aşağı yukarı erkeğin fantezilerinin uygulanması için bir yardımcı destektir. Irigaray, bu durumda vekil kadının zevk de alabileceğini belirtir, ama bu zevk kendisini başkasının arzusuna pazarlayan mazoşistik bir zevktir.⁶⁹ Kadın ne istediğini keşfetmedikçe erkek arzusunun nesnesi olarak kalır.

Irigaray, Freud’un kız çocuğun cinsel hayatının başlangıcının belirsiz olduğunu ve bu cinsel hayatın izlerini sürmek için arkaik bir uygarlığın kalıntılarının izlerini sürmemiz gerektiğine dair açıklamasını temel alır. Bu uygarlığın dili ve alfabeti elbette farklıdır. Antik Yunan heykellerinde kadın cinsel organının üçgen olarak gösterilmesi, bir delik olarak ya da görülecek bir şey yok olarak temsil edilmesi kadın cinselliğinin baskılandığının göstergesidir.

Kadın geleneksel olarak erkekler için bir kullanım değeridir, erkekler arasında bir değişim değeri; yani, bir metadır. Esasında, özneler (işçiler, tüccarlar, tüketiciler) tarafından onların işlerinin standardı ve ihtiyaçları/ arzularına göre fiyatı oluşturulan maddi değerın gardıyanı olarak kalır. Kadınlar, babaları, kocaları, pezevenkleri tarafından fallik olarak etiketlenir ve bu etiketleme cinsel ticarete kadınların değerini belirler. Kadın, asla iki adam arasındaki az ya da çok toprak anaya/yeryüzüne sahip olmak için girişilen rekabeti de içeren rekabete dayalı değişimin yerinden başka bir şey olmaz”⁷⁰.

⁶⁸ Luce Irigaray, agy, s.24.

⁶⁹ Luce Irigaray, agy, s.25.

⁷⁰ Luce Irigaray, agy, s.31.

Irigaray'a göre bir kadının gelişimi ne kadar radikal olursa olsun arzusunun özgürleşmesi için yeterli değildir. Yazar, kadın cinselliğini inkar edilmiş cinsellik olarak tanımlar. Kadın imgeleminin reddi, dışlanması, kadını kendisini sadece parçalı olarak deneyimlediği bir pozisyona koyar, onu hâkim ideolojinin küçük alanlar halinde yapılandırılmış aralıklara atık ya da fazlalık olarak yerleştirir, geriye kalan, (erkek) “özne” tarafından kendisini yansıtmak, kendisini kopyalamak için verilmiş bir aynadır. Kadınlık rolü, bu eril kurgu ve yansımalaştırmalarla [specula(riza)tion] belirlenir ve yalnızca gizlilik içinde, saklanarak, endişe ve suçla kurtarılabilir olan bütün kadın arzusuna karşılık gelir⁷¹.

“Kadın ne birdir ne de iki. Daha açık söylenirse, kadın ne bir kişi olarak tanımlanabilir ne de iki kişi olarak. Kadın tüm yeterli tanımlamalara direnir”⁷² Nicelleştirmeye herhangi bir alışverişi olmayan bu çokkatlılık savunusu, dişi cinselliğine gönderme yapılarak ortaya atılmaktadır. Kadının cinsel organı hakkında Irigaray, kadının en azından iki cinsel organı olduğunu, ama bunların tek tek tanımlanabilir olmadığını, kadının cinsel organlarının her yerde olduğunu, kadının cinselliğinin ve hazzının çoğul olduğunu, “farklılıkları içerisinde çokkatlı” olduğunu söylemektedir.

Irigaray, kadının anneliğe, bu tekil işlevin içine kapatılmasına karşı çıkar. “Çekip gittiğim takdirde, hayatın yansımamı, kendi hayatının yansımamı yitirirsin.

⁷¹ Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*; Translated By Catherine Porter with Carolyn Burke Ithaca. N.Y. : Cornell University Press 1985, s.23-33.

⁷² Ann Game, agy, s.129..

Gitmeyip kaldığım takdirde ise, senin ölümünün teminatı değilim.”⁷³ Birinin öbürünün ölümünü gerektirdiği ve böylelikle her ikisinin de ölümünü gerektiren bir hayat senaryosuna karşıt olarak Irigaray şunu söyler: “Ve senden istediğim, Anne, şuydu: Bana hayat verirken, sen de canlı kalasın.”⁷⁴ Irigaray, anneyi ya da anne-kız evlat ilişkilerini olumlu bir tarzda yeniden değerli kılar.

1.2. FEMİNİST FİLM KURAMI

Catherine Breillat filmlerini analiz etmeye başlamadan önce feminist film teorisi üzerine kapsamlı bir giriş yapılması yerinde olur. Feminist sinema ve tartışmaları ve dönemin feminist tartışmalarından bağımsız değildir. Sinema üzerine çalışan feministler, Beauvoir, Kristeva, Cixous ve özellikle Irigaray’ın teorilerinden etkilenirler. Son gelinen aşamada ise Foucault’nun açtığı ve Butler’ın da ardından yürüdüğü farklı bir eleştiri yolunda psikanalizin feminist film teorisindeki egemenliğine karşı çıkmışlardır. Özellikle tek tip bir kadınlık üzerinden yapılan eleştiriler, sanki çağrılan hiçbir özneyi tam olarak temsil etmiyor gibidir. Çünkü ırk, sınıf, cinsellik (eşcinsel ya da heteroseksüel olarak ayırmanın eleştirilen ikilik ya da karşıtlıklar paradigmasının tuzaklarından biri olacağı düşünülmektedir) ve nesil farklılıkları görmezden gelinmektedir.

1968 Öğrenci Hareketleri’nin düşünsel yönelimlerinden biri de İkinci Dalga Feminizmdir. Diğer toplumsal hareketler gibi (kara panterler, anti-militaristler, çevreciler, işçi sınıfı, eşcinseller, anarşistler) kadın hareketi de bu dönemde yükselişe

⁷³ Ann Game, agy, s.130.

⁷⁴ Ann Game, agy, s. 130.

geçer. Kadın hareketinin ve bağımsız sinemanın gelişmesi, feminist sinemanın da yükselişe geçmesine neden olur. İngiltere de London Women's Film Group adlı ilk kadın film grubu kurulur.⁷⁵ Bu grup, kadın özgürlüğü ile ilgili düşüncelerin yayılmasını ve kadınlara film yapımının öğretilmesini hedefler.

Dönemin politik hareketleri birbirlerinden de yoğun bir şekilde etkilendiler. Dolayısıyla feminizm, işçi sınıfı, siyahlar, anti-militaristler, eşcinseller ve çevrecilerden de etkilenir. Feminizmin kendi içinde tartıştığı problemler sinema ve edebiyatta da karşılığını bulur. Siyah kadınlar, işçi sınıfı kadınları ve lezbiyenler feminizmin orta-sınıf beyaz kadının sorunlarına çözüm önerileri sunduğunu bu çözüm önerilerinin kendilerini kapsamadığını feminist hareketin onları görmediğini belirtirler. Özellikle siyah kadınların ve lezbiyenlerin, feminizme yönelik bu tartışmaları, feminist sinema hareketi içinde de yankı bulur.

Feminist hareketteki sorgulamalara paralel olarak sanat sinemasındaki yönetmenler de filmlerde kadınlara karşı ataerkil ideolojinin nasıl yeniden kurulduğunu ve buna karşı ne yapılabileceğini araştırırlar. Elizabeth Badinter'e göre 60-70'li yıllardaki feminist hareketle başlayan değişime karşın erkekler, kendilerine de kadınlara da eski halleri ile bakmayı sürdürdüler.⁷⁶ Bu duruma rağmen birçok erkek yönetmen kadınları filmlerinin merkezine koydular. Kadın karakter her ne kadar cazibesıyla filmi izleten en büyük etkenlerden biri olarak filmlerdeki olaylara neden olsa da özellikle Hollywood sinemasında kahraman erkektir. Buna karşın, sanat sinemasının temsilcileri olan Godard, Antonioni, Bergman gibi yönetmenler

⁷⁵ Jill Nelmes, “*Sinemada Cinsiyet ve Cinselliğin Sunumu*”, çev. Ertan Yılmaz, *Sinemasal Dergisi*, Kış 1998, s.76.

⁷⁶ S.Ruken Öztürk, *Sinemada Kadın Olmak*, İstanbul: Alan Yayıncılık, s.77.

filmlerinin merkezine kadın kahramanı koyarak birçok film yaptılar. Filmler oldukça etkileyiciydi. Fakat kadını sadece annelik, cinsellik ve ev içi roller içinde gösterdiler.

Ataerkil kültürün temel bileşenlerinden birisi, kadın görüntüsünü izleyicilerin (erkek) seyrine sunulmuş, bakılası bir manzara olarak gösteriyor olmasıdır. Özellikle klasik Hollywood sineması kadınları röntgenleyici zevkin kaynağı olarak gösteren ve halen devam eden bir geleneğe sahiptir. Ataerkil kültürdeki çelişkilere ve bakışın alternatif yollarını sunan fırsatlara rağmen, baskın görsel ekonomi, geleneksel cinsiyet anlayışı çerçevesinde organize olur. Erkek kadına bakar, kadın kendini bakılan olarak izler.

Claire Johnston, feminist sinemanın nasıl olması gerektiğine dair bir öneri sunar. Tarif edilen, hiyerarşik yapının olmadığı gruplar içinde kolektif olarak yapılan, egemen sinemanın hem içinde hem de dışında yer alan, filmi politik bir araç olarak ve eğlence olarak kullanan bir kadın sinemasıdır.⁷⁷ Feminist sinemaya göre kadın bir özne olmalı ve yeni bir dil geliştirmelidir. Christine Gledhill, bu sinema yapılırken, feminist yönetmenlerin klasik sinema tekniklerini ve dilini yıkacak bir karşı sinema geliştirmesi gerektiğini belirtir. Çünkü yönetmen kadınları anlatmak için kullanacağı her araçta ataerkinin köklerini bulacaktır.⁷⁸

Laura Mulvey ve Sally Potter ise avant-garde sinemadan etkilenirler. Mulvey için avant-garde sinema anarşist/politik temeliyle klasik sinemanın

⁷⁷ Jill Nelmes, agy, s.77.

⁷⁸ Jill Nelmes, agy, s 79.

normlarını bozarak, hem belgesel hem de kurmacayı kullanarak feministler için ideal bir alternatif sunar.⁷⁹

Jill Nelmes, 1970'lerde birçok feminist sinemacının avant-garde sinemadan etkilendiğini belirtir.⁸⁰ Fransız feminist kuramcı Julia Kristeva'ya göre de avangard bastırılmış dişil göstergesel düzenin en iyi temsilcisidir.⁸¹ İlk kadın yönetmenlerden biri olan German Dulac da, Kristeva'nın dişil yazın için örnek verdiği şair Artaud ile birlikte *La Coquille et le Clergyman/Deniz kabuğu ve Rahip*(1928) adlı filmi çeker. Yönetmenin gerçek anlamda Avant-garde tavır ile anılmasını ise; 1923 tarihli *La Souriante Madame Beudet/Gülümseyen Madam Beudet* ve 1927'de yaptığı *La Coquille et le Clergyman* filmleri sağladı. Dulac, feminist eğilimini, *La Coquille et le Clergyman* adlı ilk gerçeküstücü film unvanını alan yapıtında dahi ortaya koyar. Yönetmenin *Antonin Artaud'nun Düşleri* adlı yapıtında bir din adamının bilinçaltında bastırıldığı cinsel arzularının karabasan olarak dışa vuruşu anlatılır. Film, İngiltere'de sansürlenir, Dulac'ın kendi çevresince de tepkiyle karşılaşır. Ticarete ve öyküye dayanan sinemanın gerçek sinemayı katlettiğini düşünen yönetmen, duygu ve akla seslenen tüm görselliği kullanmaktan yanaydı. Dulac, Avant-garde çizgiyi şöyle tanımlar: “teknik, görsellik ve ses aktarımını başkalaşıma uğramış bir bakış açısıyla yerleşik değerlere karşı kullanarak algısallık dâhilinde yeni duygusal noktalar geliştirmek”.⁸²

⁷⁹ Jill Nelmes, agy, s.79.

⁸⁰ Jill Nelmes, agy, S.77.

⁸¹ Madan Sarup, Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Çev: Abdülbaki Güçlü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları ,s.182.

⁸² Şenol Erdoğan, *Fransız Sineması*, İstanbul: Es Yayıncılık, Nisan, 2004, s.53-54.

Fakat avant-garde sinema ulaşılan izleyici kitlesi açısından yetersiz kalır. Ortalama seyirci için izlemesi zor olarak sınıflandırılan bu filmler ile geniş kitlelere ulaşmak mümkün olmaz. Ann Kaplan feminist filmlerde de gerçekçi anlatının, feminist hareketin amaçları doğrultusunda kullanılması gerektiğini syler⁸³.

İlk feminist teorisyenler bir filmin feminist sayılabilmesi için geleneksel anlatı ve sinema tekniklerinden kaçınılması, bunun yerine deneysel pratiğe ağırlık verilmesi gerektiğini belirtirler⁸⁴. Bu da feminist sinemanın bir karşı sinema olması anlamına gelir. Karşı Sinema, Peter Wollen'a göre, klasik sinemadan farklı olarak; geçişsiz anlatı, yabancılaşma, ne çıkma, çoğul diegesis, açıklık, rahatsız olma ve gerçeklik ğelerini taşımalıdır.⁸⁵

Klasik Sinema	Karşı Sinema
Geişli Anlatı (<i>Narrative Transivity</i>)	Geişsiz Anlatı (<i>Narrative Intransivity</i>)
zdeşleşme (<i>Identification</i>)	Yabancılaşma (<i>Estrangement</i>)
Saydamlık (<i>Transparency</i>)	ne ıkma (<i>Foregrounding</i>)
Tekli Diegesis (<i>Single Diegesis</i>)	oklu Diegesis ⁸⁶ (<i>Multiple Diegesis</i>)
Kapalılık (<i>Closure</i>)	Açıklık (<i>Aperture</i>)
Hoşlanma (<i>Pleasure</i>)	Rahatsız Olma (<i>Unpleasure</i>)
Kurmaca (<i>Fiction</i>)	Gerçek (<i>Reality</i>)

⁸³ Anneke Smelik, *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna çatladı*, ev: Deniz Koç, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008 s.7.

⁸⁴ Anneke Smelik, agy, s.6.

⁸⁵ S.Ruken ztrk, agy, s.44.

⁸⁶ Diegesis: Bir filmin dzanlamının toplamıdır. Anlatı içinde yer alan kurgusal mekan-zaman boyutlarını içerir; karakterler, manzaralar, olaylar ve diğer anlatsal öğelerden oluşur. (ztrk, S. Ruken, agy, s.238.)

Bir feminist filmin yapım ve izleme aşamalarında en azından üç farklı özne işin içindedir: Kadın yönetmen, filmin içindeki kadın karakter ve sinema salonundaki kadın seyirci. Dişil özneliği görüntüye aktarıp dişil bir seyirciye seslenen feminist yönetmenler, sinemasal kodları ve gelenekleri dönüştürüp yenilerini icat eden filmler yaratmakta bir yandan da yeni görsel ve anlatsal hazların peşlerine düşmüş insanlara hitap etmektedirler.⁸⁷

Feminist sinemanın yaşadığı evrelere dair Smelik'in eleştirilerinden biri de deneysel sinemanın 'altüst edici' etkisi dolayısıyla yere göğe sığdıramazken gerçekçi kadın filmlerinin kötü eleştiriler aldığı yönündedir. Smelik, bu konuyla ilgili olarak Ann Kaplan'ın feminist sinemanın, geleneksel temsil araçlarını kendi amaçları doğrultusunda benimseyip kullanması gerektiği yönündeki eleştirisine değinir.⁸⁸ Smelik, gerçekliğin 'gerçekten' olduğu gibi gösterilmesi durumunda ideoloji ve toplumun değiştirilebileceğini savunur. Kadın yönetmenler, beyaz perdede 'gerçek' kadınların 'gerçek' hayatlarını göstererek kadınlığa dair her yerde karşımıza çıkan kültürel açıdan egemen konumdaki fantezi büyüsünü bozabilirler.

Laurie Shrage'nin, konuyla ilgili olarak Mulvey'nin *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* başlıklı yazısına atıf yaparak belirttiği gibi klasik Hollywood filmlerinde kadın karakterler erkek bakışını ele geçirir, erkek arzusu için oynar ve bu arzuyu anlamlandırır. Bu görüş açısından kadın arzusu, genellikle yok sayılır, edilgendir

⁸⁷ Anneke Smelik, *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*, çev: Deniz Koç, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008 s. XVIII.

⁸⁸ Anneke Smelik, *agy*, s.7.

ya da şeytanidir.⁸⁹ Bu arzuya sahip kadınlar da Freudcu bir yaklaşımla erkekte hadım edilme korkusunu uyandırır. Arzunun sahibinin kadın oluşu erkekte kastrasyon etkisi yaratır. Kölenin efendi ile yer değiştirme ihtimalinin korkusunu yaşayan efendide uyanan korkunun bir benzeri olduğunu söylemek yanlış olmaz.

1.2.1.Eril Bakış

Feminist sinema kuramının oluşmasında en etkili iki isim Claire Johnston ve Laura Mulvey'dir. Johnston, sinemadaki kadın stereotiplerini göstergebilimsel bir bakış açısından inceleyen ilk feminist eleştirmenlerdendir. Johnston'a göre geleneksel Hollywood sinemasında kadınlar kendileriyle ilişkilendirildiklerinde bir anlam ifade etmezler. Kadınlar olumsuz bir şekilde "erkek olmayan" şeklinde sunulurlar. "Kadın olarak kadın", filmlerde mevcut değildir. Sinema gerçekliği sadece belli bir ideolojik bakış açısından gösterir ve kurgu kadın imajlarını gerçek, doğal ve çekici olarak sunar.⁹⁰ Ayrıca göstergebilimsel açıdan kadın figürü erkeğin ideolojik bakışını taşıyıcısıdır. Johnston'ın görüşlerine bakarak klasik sinema anlatısında da kadın karakter erkek özneye göre biçimlendirilir. Kurgulanmış erkek ve kadınlık rolleri gerçek hayatta tartışılırken sinemada da bu kurgu rollerin temsili oynanır. Ryan ve Kellner'in belirttiği gibi "kadınların nasıl temsil edildiği ve bu temsili kimin gerçekleştirdiği çok önemli politik sorulardır".⁹¹ Gerçek hayatın simülasyonu olarak görülen filmler, gerçek hayattaki kadınlık ve erkeklik rollerine de etki ettiler. Geleneksel toplumsal kodların yeniden üretilmesini sağlamalarının

⁸⁹ Laurie Shrage, *Feminist Film Estetiği: Bağlamsal Bir Yaklaşım*, çev. S.Ruken Öztürk, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 2001.

⁹⁰Pam Cook- Mieke Bernink, "Feminist Film Theory", *The Cinema Book*, London, 2005,s. 353.

⁹¹Michael Ryan- Douglas Kellner, *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, çev: E. Özsayar, İstanbul: Ayrıntı, 1997 s.220.

yanında görsel açıdan oldukça güzel, incecik kadınların seçilmesi kadınların hayatına anoreksiya, bulimiya gibi yeni psiko-somatik rahatsızlıkları soktu.

Ryan ve Kellner ayrıca erkek yönetmenlerin yaptığı filmlerin kadınları ikili yapılar içine hapsettiğini gözlediler. Erkek yönetmenler, kadınların, kariyer-aşk, kariyer-evlilik gibi ikili yapılar içinde seçim yapmak zorunda kaldıkları filmler çeker.⁹² İkili, feminist film eleştirmenlerinin yıllardır söylediği bir konuya da işaret eder: Hollywood geleneğinde bağımsız kadınlar genellikle evcilleştirilirler.

Bir başka feminist sinema teorisyeni Laura Mulvey ise Hollywood sinemasının etkileyciliğini anlamak için psikanaliz yöntemini kullanır. Mulvey'in makalesi *Visual Pleasure and Narrative Cinema/Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (1975) halen feminist sinema teorisi içerisinde en çok başvurulan kaynaklardan biridir. Mulvey, Hollywood sinemasının bu etkileyciliğini, Freud'un skopofili olgusuyla açıklar. Freud, skopofiliyi, erojen bölgelerden oldukça bağımsız dürtüler gibi var olan, cinselliği oluşturan güdülerden biri olarak belirlemiştir. "Skopofili, öteki insanları nesnelere gibi ele almakla, onları denetleyici ve meraklı bir bakışa tabi kılmayla ilintilendirir."⁹³

Mulvey'e göre sinema mevcut bakma arzusunu tatmin edebilir, ama skopofiliyi kendi narsizmi içinde geliştirir. Egemen sinemada filmler bakışı insan bedenine odaklar. Narsist görsel hazzı, Lacan'ın ego oluşumu ve ayna evresi kavramlarıyla açıklanabilir. Lacan'a göre çocuk, gelişimi içinde kendini aynada fark

⁹² Ryan-Kellner, agy, s.220-221.

⁹³ Laura Mulvey, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", Çev. Nilgün Abisel.

eder, ama aynadaki daha tam, mükemmel ve güçlü olduğunu düşünür. Çocuğun ayna imgesiyle özdeşleşmekten zevk alarak bu ideal imge üzerinde ego ideali kurması, film izleyicisinin perdedeki insan figürüyle kendini özdeşleştirerek narsist bir zevk almasına benzer. Her iki durumda da; ayna evresinde de, sinemada da, özdeşleştirmeler, Lacan'ın *yanlış tanıma* dediği şeye dayanır. Tanınan imge, 'ben'in aynadan yansıyan bedeni olarak kavranır, ama yansımanın üstünmüş gibi yanlış tanınışı, yansıyan bedeni ideal bir ego olarak kendi dışına yansıtır. Kendini yeniden başka bir şey sanan özne böylece gelecekte başkalarıyla da özdeşleşebilir. Mulvey bu durumda bakmanın birbirinden farklı iki haz verici yönü olduğunu söyler. Başkasını cinsel uyarım nesnesi olarak kullanan skopofilik haz ve egonun narsizmin kuruluşu yoluyla gelişmiş olan, imgeyle özdeşleşmeden kaynaklanan haz. "Birincisi cinsel güdülerin, ikincisi ise ego libidonun birer işlevidir".⁹⁴

Bir film izliyor olmak ve aynaya bakmak arasında doğrudan bir benzetmeden başka (çerçevesel görüntüler) sinemasal deneyim, kendini ekrandaki mükemmel karakterlerle tanıma yoluyla sınırsız güce sahip olma duygusu yaratır. Aynı zamanda aynaya bağlanmışlığın ayna-öncesi döneminin, -insanların zamanı, mekânı ve kendilerini unutturucu kapasitesiyle- hatırlatıcısı olur.⁹⁵

İlk bakışta bu iki zevk mekanizması –dikizcilik ve kendini tanıma- birbiriyle uyumsuz ve kolayca bütüncül bir sinema deneyiminde biraraya getirilemez görünür. Buna rağmen sinema sadece fantezi ve arzu dünyası değildir, o organize

⁹⁴ Laura Mulvey, *agy*, s.41.

⁹⁵ Liesbeth van Zoonen, *Feminist Media Studies*, London: Sage Publications Inc, 1994, s.89.

edildiği sosyal gerçeklik tarafından koşullanır⁹⁶. Mulvey'e göre, bakışın ataerkil tanımlaması bir erkek aktivitesi olarak ve bakılan olarak kadın 'pasifliği', iki çelişkili gözükten, ama kurmaca filmler için oluşturucu olan iki zevkin biraraya gelmesine izin verir. Geleneksel bir Hollywood filminde kadının işlevi eşzamanlı olarak, erkeğin skopofilik zevklerinin üzerinden elde ettiği erotik nesnelere olarak var olmak ve erkek başrolü için erotik nesnelere olarak bulunmakla erkek izleyicinin kendini tanımlamasını olanaklı kılmaktır. Kamera açıları ve hareketleri skopofili ve kimliğin çifte zevkinin duyumsanması için kritik bir işlev görürler. Eş zamanlı olarak tanıma ve nesneleştirme sayesinde izleyicinin başroldeki erkeğin gözlerinden bakmasını olanaklı kılarlar. Böylece Freud'un libido(skopofili) ve ego (kimlik) olarak tanımladıkları arasındaki çatışma, kadının eril bakışın nesnesi olarak sinemasal gösterimiyle çözülür.

Mulvey'e göre filmler izleyicinin dikizci fantezilerini kullanır.⁹⁷ Karanlık sinema salonunda otururken, diğer izleyicilerden ayrılmış ve kendisinin içinde olmadığı bir görsel fantezi dünyasının gizlerine açılmış olma insanın genel dikizci arzularını tatmin eder ve skopofolik zevk üretir. Gösterilen malzeme genel olsa da koşullar izleyende kişiye özel bir dünyaya bakıyor olma illüzyonuna yol açar.

Sinemadaki anlatısal ve görsel teknikler, röntgencilik erkeklere özgü bir ayrıcalık haline getirme yollarını çözümler. Sinematik bakışın kadın karakteri nesneleştiren ve onu bir manzaranın içine alan üç seviyesi vardır: Kamera, karakter ve izleyici. Klasik sinemada, röntgencilik kadını bakılacak bir şey olarak ele alır.

⁹⁶ Liesbeth van Zoonen, *agy*, s.89-90.

⁹⁷ Laura Mulvey, *agy*, s.40.

Filmin anlatım biçimi içinde, erkek karakterler kadın karakterlere gözünü dikerek bakarlar, çünkü kamera olayları erkek karakterin bakış açısından filme çekmektedir. Dolayısıyla seyirci de kameranın bakış açısıyla filme bakar. Eril kahramanın daha kusursuz, güçlü ve eyleyen oluşu, seyircinin temsilde edilgen ve güçsüz olan dişil karakter yerine erkek karakterle özdeşleşmesine neden olur. Mulvey'e göre, psikanalitik açıdan "kadın imgesi" zaten muğlâktır, bunun sebebi de, bütün cazibesi ve baştan çıkarıcı haliyle, bir yandan da iğdiş edilme endişesi yaratıyor oluşudur.⁹⁸ Kadın karakterin görünümü, erkek öznenin penis eksikliğini anımsamasını sağladığı için, kadın karakter derinlerdeki korkuların da kaynağıdır. Klasik sinema iğdiş edilme tehdidini iki yoldan biriyle çözer: anlatısal yapı ya da fetişizm yoluyla. Bu tehdidi anlatısal boyutta yatıştırmanın yolu, kadın karakterin suçlu bulunmasıdır. Erkeğin korkuları filmde kadın karakterin evlenmesi ya da ölmesi yoluyla bertaraf edilir.

1.2.2. Dişil Seyirci

Kadın olarak doğmak, erkeklerin sınırlarını belirlediği ve egemen olduğu bir yerde yaşamak demektir. Berger kadınların kendilerini izlemelerinin nedenini bu durumla ilişkilendirir:

"Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki bu kadının özvarlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç durmadan kendini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır.

⁹⁸Anneke Smelik, agy, s.7.

Çocukluğunun ilk yıllarından başlayarak hep kendi kendisini gözlemesi, bunun gerekli olduğu öğretilmiştir ona”.⁹⁹

Berger bu durumun kadının görüldüğü gibi, erkeğinde eylediği gibi olduğu sonucunu doğurduğunu söyler. Erkeklerin kadınları, kadınların da seyredilişlerini seyreder; bu durumun sadece iki cinsin birbiriyle ilişkilerini değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. “Kadının içinde gözlemci erkek ve gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye-seyircilik bir şeye dönüştürmüş olur.”

100

Laura Mulvey, *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (1975) adlı makalesinde dişil seyirciye dair analiz yapmaz. Daha sonra yazdığı makalede ise dişil seyircinin hem kendine sunulan pasif kadınlık konumuyla özdeşleştiğini hem de erkeksi bakış açısını benimseyerek zevk aldığını ilave eder. Mulvey’in söyledikleri Berger’in söyledikleri ile paralellik taşır.

Van Zoonen’e göre, Mulvey ve Doane gibi yazarlar tarafından ortaya atılan psikanalitik çerçeve dişil seyircilik için çok sınırlı olanaklar içerir. Çünkü ‘kadın’, erkek seyirciye cinsel farklılığı ve iğdiş edilme yoluyla, dikizcilik (sadistçe) ya da aşırı fetişizm tarafından kontrol altına alınarak tanımlanır. Dişil seyirci, bu anlatıların zorlamasıyla kendini dişi nesneyle mazoşistik bir yolla tanımlamaya gider ya da ‘transvestik’ bir pozisyonda –Mulvey’in (1979) dediği gibi- erkeksileşir.¹⁰¹ Bu pozisyonların her ikisi de psikanalitik görüşün altında yatan aktif/erkek/erkeksi-pasif/dişi/dişil bölünmüşlüğünden kaynaklanır. Netice olarak da bu çerçevede olumlu

⁹⁹ John Berger, *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s.46.

¹⁰⁰ John Berger, *agy*, s.47.

¹⁰¹ Liesbeth van, Zoonen, *agy*, s.93.

ve zevkli seyircilik sadece erkeksi olabilir ve bundan dolayı ‘dişil olmayandır’. Van Zoonen, bu şekilde açıklanan ‘dişil’ seyirciliğin problemlili olduğunu ve zevk verici olmadığını öne sürer.

Dişil hazzı ve seyirciliği psikanalitik çerçevenin dışında da teorize edilir. Bütün sinema-seyirci ilişkisinin pre-ödüpal ilişkimelerin yeniden sahnelenmesi ve ödüpal ayrılma olarak analiz edilmesi yerine çeşitli yazarlar belirli tür ve filmlerce uyandırılan zevkleri incelemektedirler. Mesela ‘ağlayan kadın’ karakterlerin seyirciyi erkeksi, dikizci ve fetişistik uğraşıya soktuğunu söylemek zordur, bunun yerine annesel bağlarla ilgili başka tür bir metin-seyirci ilişkisi üretilebilir. Güçlü kadın karakterlerin arkadaşlık ya da diğer kadınlarla ilişki içinde olduğu filmlerin analizi bunların kadın izleyiciliğini ve zevkini üretebileceğini gösterir. Bu incelemeler metnini farklı okumalarını olanaklı kılan anlatsal yol ve görsel aygıtlar üzerine odaklanır.

Lucie Arbuthnot ve Gail Seneca erkek seyirci tarafından ele geçirilmiş olduğu için psikanalitik teörinin film çalışmalarındaki egemenliğini reddederler: “Bizim önerdiğimiz klasik anlatsal filmlerdeki erkek zevkinin analizini yok etmek yerine onun ötesine geçerek, dişil hazzı keşfetmek ve analizi geliştirmektir”.¹⁰² Bir popüler kültür ürünü çoğunlukla feministlerin eğlenmesine izin vermese de *Gentlemen Prefer Blondes/Erkekler Sarışın Sever*, Arbuthnot ve Seneca’ya göre feminist bir metin olarak görülebilir. Filmdeki iki aktrist, portreleri gemi seyahatine koca aramak için katılmış güçlü, bağımsız kadınlardır. Metin (zengin) koca

¹⁰² Liesbeth van Zoonen, agy, s.95.

arayışındaki iki kadının hikâyesi olarak da görülebilir fakat alt-metinde erkek nesneleştirilmesine karşı çıkış ile dışı aşk ve arkadaşlığın hikâyesi bulunur. Romantik metin ve feminist ‘alt-metin’ arasında sürekli bir gerilim vardır. Marilyn Monroe ve Jane Russel erkek seyirciliğinin nesnelere olarak oluşturulmuşlardır, fakat her zaman uygun bir koca materyali bulmak için etrafını tarayan seyirci olurlar. Giyimlerinde ve duruşlarında, buna paralel olarak özel kamera açıları ve ışıklandırma ile önüne geçilen, cinsel nesneleştirmeyi reddetme vardır. İki yazara göre feminist zevkin daha da önemli kaynağı özellikle aralarındaki dayanışma ve birbirlerine sevgiyle bakmaları, dokunmaları, korumaları arkadaşlıklarını erkeklerle olan ilişkilerinden üstün tutmalarıdır.

Aynı şekilde Jackey Stacey, Susan Seidelman’ın banliyöde yaşayan bir ev kadının Madonna tarafından canlandırılan daha maceraperest kozmopolitan bir kadınla ilgili takıntısını anlatan filmi *Desperately Seeking Susan*’ı analiz eder¹⁰³ Çoğu Hollywood anlatı sinemasında arzunun merkez nesnesi çekici bir kadındır, bu görünüm Madonna’nın gerçek hayattaki istismar edilen görseliyle pekiştirilir. Fakat seyirci filmde Madonna’ya güçlü bir erkek kahramanın değil, kendini bir hafıza kaybından sonra Susan zannetmeye başlayan Roberta’nın gözlerinden bakar hale gelir. Bundan sonra hikâye iki Susan’ın arasındaki farklılıklardan kaynaklanan karmaşayı anlatır. Susan/Roberta kimlik bunalımı içinde kendini ararken, Susan/Madonna da taklidini tanımak için günlüğünü okuyarak Roberta’nın özel hayatına girer. Sonuç itibariyle Roberta’nın hafızası normale döner ikisi tanışır ve yeni arkadaşlıklarını kutlayarak film sona erer. Stacey’e göre, geleneksel psikanalitik

¹⁰³ Liesbeth van Zoonen, *agy*, s.96-97.

film teorisinde iki kadın kahramanın birbirine olan hayranlığını hesaba katacak yollar yoktur. Bu film, Lacancı psikanalizin sunmadığı bir açıdan bakılabilecek, cinsel farklılık değil, kadınlar arasındaki farklılık hakkındadır. Anlatısal ve görsel kodlamalar salt özdeşleşmeye ya da erotik isteğe izin vermez. Bunun yerine filmin kalbinde yatan ve kadın izleyiciyi bu uğraşa katılmaya çağırarak, diğer kadınları tanıma ve idealize olmuş bir öteki kadın olma isteğidir.

Bu analizlerdeki ortak taban popüler kültür biçimlerinde dişil hazı unutulmuşluktan kurtarma girişimidir. Byars, orta yollu kültürel yapılar içindeki güçlü dişi, direnen sesi duymamızı olanaklı kılan bir yaklaşımı destekler. Filmler, kadına yönelik devam eden anlatısal ve görsel şiddeti reddetmeden de izlenebilir. Hollywood sinemasının ataerkil doğasının belirginliği zevk almayı ve hatta kadınların ataerkil, popüler kültürün içsel çelişkilerinden inşa ettikleri direnişi de yok eder. Mulvey'nin karanlık ve boğucu ataerkil film analizi, zeminini dişi seyirciliğinin ataerkil olmayan örneklerinin yıkıcı ihtimallerini ön plana alan, daha ayakları yere basan ve meşru bulunan bir yaklaşıma olanak sağlayabilir¹⁰⁴. Anlamlardaki çeşitlilik, teoriler ve seyircilik meseleleri Bergstrom ve Doane'nin "dişil seyirci" kavramı çelişkili ve birbiri ile bağdaşmayan epistemolojik yapıyı barındırdığından çatlamıştır saptamasını yapmalarına neden olur.¹⁰⁵

1.2.3. Anlatı ve Öznellik

¹⁰⁴ Liesbeth van Zoonen, *Feminist Media Studies*, London: Sage Publications Inc, 1994, s.97.

¹⁰⁵ Anneke Smelik, *agy*, s.12.

Teresa de Lauretis, tarihsel olarak kadınlar ile göstergebilimsel ve psikanalitik perspektiften bakıldığında sinemada görülen ‘kadın’ temsilleri arasındaki ilişkiyi incelemiştir. De Lauretis’e göre Batı kültüründe ‘kadın’ bir kurgudur, temsildir, toplumsal ve tarihsel koşullar altında yaşayan asıl ‘kadınlardan’ tamamen ayrılır ve bu yapı içinde dişil özneye yer yoktur. “Eril temsiller ile bu temsillerin ürettiği imgeyi yansıtan kadınlık arasında sıkışıp kalmıştır.”¹⁰⁶ Anlatı özneliği yeniden üretir. Her hikâye, öznenin arzusu ve bu arzunun toplumsal kodlara dönüşümü üzerine kuruludur. De Lauretis’e göre, anlatı yapıları ödipal arzu tarafından kurulur. “Cinsel arzu, bilme arzusuyla diğer bir deyişle hakikat arayışıyla çok yakından bağlantılıdır. Anlaşılmaz olanı çözme arzusu, özünde eril bir arzudur, çünkü dişil özne gizemin ta kendisidir. Kadın sorulandır ve kendisi soru yönelmediği gibi kendi arzusunu da anlaşılır kılamaz. Anlatı, cinsel farklılıklar üzerine kurulur ve her metne kendine özgü cinsel farklılık öğelerini yerleştirir.”¹⁰⁷ .

De Lauretis, anlatının işlevlerinden birinin kadınları, kadınsı olma yönünde kışkırtması olduğunu söyler. Bu durumun kadının rızası olmadan dayatıldığını öne sürer. Dişil özne, zorla kadınsılığı arzulamak durumunda bırakılır. Sinemasal anlatı yapıları ile kadınlara uygulanan baskı hem gösterilir hem de yeniden üretilir. Anlatı içerik olarak değil, rolleri ve farklılıkları, dolayısıyla iktidarı ve konumları belirleyen yapısı açısından ödipaldir. De Lauretis’e göre, “anlatı ve sinemanın, seyircinin rızası peşinde olduğu ve kadınları kadınsı olmaları için baştan çıkardığı” bir oluşumdur.

¹⁰⁶ Anneke Smelik, agy, s.12.

¹⁰⁷ Anneke Smelik, agy, s.13.

Ataerkil sistemde dişil öznenen bahsedilebilir mi? Ya da Sibel Irzık'ın da dediği gibi tam da dişil öznenen bahsedeceğimiz dönemde Özne'nin ölümünün ilan edilmesi rastlantı mıdır?¹⁰⁸ Feminist sinemacılar da dişil özneyi 'özne olmayan' olarak tanımlar. Kadın yalnızca bir kurgu olarak temsil edilebilir. De Lauretis, dişil öznellik sürecini anlayabilmemiz için deneyimi göstergebilimden faydalanarak teorize etmek gerektiğine işaret eder. Dişil özne, kişinin hem kendi içinde hem de dış dünyayla olan ilişkisinde edindiği, cinsiyetle ilgili alışılmış deneyimin sonucudur.¹⁰⁹

1.2.4.Film Teorisi ve Pornografik İmaj

Skopofili, fetişizm, bakış ve cinsel öteki, cinselliğin sinema anlatısının temsili konusundaki yakın zamanlardaki argümanların ana kavramlarını oluşturur. Bu argümanlar Freud ve Lacan'dan ödünç psikanalitik kavramlar kullanılarak postyapısalcı bir yöntem üzerine oturtulur. Freud kavramlarının film çalışmalarına uygulanması "bir rüya olarak sinema" yaklaşımına dayanan eski bir gelenektir. Freud'un rüya analizi, temelinde imajların analog kodlar olarak öne çıktığı analizlerdir. Freud'un söyleminin önemli bir bölümü de hazzın kaynaklarına ilişkindir ve bu kaynaklardan biri "bakmak"tır. Freud kavramları üzerinden film analizleri yapılması durumunda film, birer analog kod olan imajlardan oluşan ve bu kodları izleyicilerin "röntgenci" denebilecek haz kaynaklarına yönelten bir olgudur.

Freud'a göre fetişizm, başlarda nesnesiz ve yoğunlaşmamış cinsel güdülerin yetişkinlikte belli yollara kanalize edildiği bir cinsel "sapkınlık"tır. Freud için

¹⁰⁸ Sibel Irzık ve Jale Parla, *Kadınlar Dile Düşünce*, İstanbul; İletişim Yayınları, 2004, s.7.

¹⁰⁹ Anneke Smelik, agy, s.14.

doğumdan sonra insanoğlunun cinselliği otoerotik ve nesnesiz olması bakımıyla esasen sapkındır. Fakat bir süre sonra toplumun doğruları etkisiyle-evlilik içi üreme esaslı heteroseksüel ilişkiler bir obje bulur ve cinselliği “normal” bir hal alır. Bu normalleşme sürecinde bir takım cinsel güdülerin bastırılması veya yansıtılması gerekmektedir. Bu süreç içerisinde böyle güdülerde takılması durumunda ise normalliğe giden bu yolda aksama olur ve kişi o basamakta takılır. Fetişizm gibi sapkınlıklar böylesi takılmalara ilişkindir.

Freud için fetişizmin neden kaynaklandığı açıktır: erkeğin cinsel farklılıkla, kadınların penisi olmadığı gerçeğiyle ilk karşılaşmasından sonra duyduğu hadım edilme korkusu. Bu fetiş, erkeğin kadında (annesinde) olduğuna inandığı fallusun yerine geçer. Kadın cinsel organlarından korku veya tiksinti bu yüzden fetişizmin temel özelliklerinden biridir ve belirli bir fetiş formu annenin bir penis sahibi olmayışıyla yüzleşme anını temsil eder niteliktedir.

Freud’un fetişizm algılayışı Laura Mulvey’in Hollywood sinemasında cinselliğin temsilini konu alan *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (1975) makalesinin temel çatısını oluşturur. Mulvey’e göre Hollywood sinemasında kadının temsili tam olarak hadım edilme korkusu ve fetişizm üstüne kuruludur. “Fallosantrik bakışın bütün yönlerinde varolan paradoks kendi dünyasını anlamlı kılabilmek için kadının hadım edilmiş olduğu imajına dayanmasıdır, kadın temsili hadım edilme konusundan başka bir şey ifade etmemektedir.”¹¹⁰ Bu hadım edilme endişesinden iki tip kaçış olduğunu öne sürer Mulvey: Endişeye sebebiyet verenin yani kadının

¹¹⁰ Laura Mulvey, “Görsel Haz ve Anlatı Sineması, Çev. Nilgün Ağabeyse, s. 43.

cezalandırılması, değersizleştirilmesi veya kurtarılması. Mulvey gibi, Christian Metz de bazı sinematik tekniklerin, bazı kamera hareketlerinin ve çerçevelemelerinin hadım edilme korkusunu hissettirmemeye yönelik olması itibarıyla fetişistik kabul edilebileceğini belirtir. Sinema erotik konularda hem kare kare hem de olay bazında durumun kenarından kıyısından geçmeyi tercih etmektedir ve bu tesadüf değildir. Burada bir sansür sözkonusudur¹¹¹, filmlerin tam da Freud'un fetişizmin kadın cinsel organından korku ve tiksintisi ile kendini gösterdiği tezi bağlamında bir sansür.

Bazı teorisyenler, skopofiliyi cinsellik temsili argümanlarının merkezine yerleştirir. Onlara göre filmde kadının sunumu erkek izleyiciye kadın cinselliğinin hiç ulaşamayacağı gizemini anlamaya çalışacağı bir fırsat sunmaktadır. Gözetleyenin heyecanı kadınlık gizemini yeterince bakmakla çözebileceği fikriyle pekiştikten, görüntünün hilelerinin farkındalığıyla birlikte asla tatmine ulaşamaz. Eğer hile söz konusuysa keşfettiğinin doğruluğundan nasıl emin olabilir ki, böylece gözetleyen durmaksızın bir incelemeye mahkûm konumdadır. Pornografik filmde merak objesi kadın, çözemediği gizemden ötürü gözetleyenin duyduğu öfke, o bunu saklıyormuşçasına kadına yönelik bir saldırıya dönüşür. Böylece Freud'un cinsel heyecanın temelini yerleştirdiği bakma ve zalimane tavırlar tam da pornografinin nitelikleriyle örtüşür. Bu zalimane tavırların yöneldiği beden dışıl bedendir. İkinci bölümde feminist hareket içinde cinsellik ve pornografi kavramlarına değinilecektir. Ataerkil sistemde gösterilen ve erkeğin arzusuna sunulan pornografik kadın imajlarının yerini, bağımsız kadın cinselliğini ve arzusunu gösteren figürler alması durumunda ne olur? Bu bölümde pornografi, cinsellik, erotizm gibi kavramlara

¹¹¹ Stephen Prince, "Pornografik İmage and the Practise of Film Theory", *Cinema Journal*, vol. 27, No:2, 1988, s. 27.

yönelik sunulan eleştiriler ve özgürleştirici bir erotik politikanın olabilirliğini düşünen Sade ve Bataille'in görüşleri üzerinden Catherine Breillat filmleri incelenecektir.

II. BÖLÜM: CATHERİNE BREILLAT SİNEMASI

2.1.Cinsellik ve Pornografi

2.1.1. Cinsellik

George Balandier, kadına “tehlikeli yarı” olarak görüldüğü için tarih boyunca ve farklı topluluklarda boyun eğdirildiğini söyler. Claude Levi-Strauss ise “kadınlar ile erkekler arasındaki ilişki, tüm eşitsiz ilişkilerin en eski temelini oluşturur” diye ekler.¹¹² Cinselliğe dair tarihte şöyle bir geriye baktığımızda kadınların erkeklere göre kurgulanmış hayatlarının en çok baskıya uğrayan kısmıyla karşı karşıya kalırız. “Victorya döneminde İngiliz tıp dünyası, arkasına hükümeti ve kiliseyi alarak, kadınları, seksten aldıkları zevki pahalıyla ödeyecekleri konusunda uyarıyordu. Doktorlar, cinsel ilişki sırasında hareket ederse kadının çocuğu olmayacağını, kuvvetli cinsel tahriğin hayatı kısalttığını, kadınların mastürbasyon yapmasının sağlıksız olduğunu ve oral seksin ağızda kansere neden olduğunu iddia ediyorlardı” .¹¹³ Bu dönemde cinsellik aile içine sıkıştırılmıştı ve üreme işleviyle özdeşleşmişti. Foucault bu dönemden bahsederken şunları söyler: “Üremeye yönelik olarak düzenlenmeyen ya da onun tarafından çehresi değiştirilemeyen hiçbir şeyin ne yeri vardır ne de yasası. Ne de söz hakkı...”¹¹⁴

“Kültür, giysileri ve protezleriyle doğal ayrımları işleme sanatıdır.”¹¹⁵

Agacinski’ye göre, doğa ayrımı verir ve bu ayrımın okunması, her kültürün “tümceler oluşturduğu” erkek/dişi çifti olan evrensel simgesel alfabeyi üretir. Bir

¹¹² Luce Irigaray, *Doğu ve Batı Arasında: Tikellikten Topluluğa*, çev. Nilgün Tatal, İzmir: Ara-lık Yayınları, 2008, s.19.

¹¹³ Naomi Rosenblatt ve Errol Selkirk, *Cinsellik - Çizgilerle Seksin Öyküsü*. Çev. , İstanbul: Milliyet Yayıncılık, 1994, s.47.

¹¹⁴ Foucault, Michel, *Cinselliğin Tarihi*, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı, s.12.

¹¹⁵ Sylviana Agacinski, *Cinsiyetler Siyaseti*, Çev. Ankara: Dost, 1998, s.18-19.

başka deyişle her toplum erkek ve dişiyi farklı biçimde birleştiren kültürel yapılar ve toplumsal örgütlenmeler icat eder. Özellikle din, çoğu kez kadınların cinselliğini kontrol etmek ve cinsel ilişkilerdeki güç dengesizliğini sürdürmek için araç olarak kullanılır ve kadın bedeninin denetlenmesinde en etkili araçlardan biridir.

Tarihte dinlerin sadece cinselliği baskı altına alma işlevinin olduğu söylenemez. Kimi dönemlerde din, cinselliği kışkırtan bir öge olarak da karşımıza çıkar. Fakat buradan hareketle kimi dönemlerde dinlerin kadın cinselliğine bakış açılarının özgürlükçü olduğu yanılığısına düşülmemelidir. Dinler kadın cinselliğini kışkırtsalar da, baskı altına alsalar da; kadını cinselliğin nesnesi olarak görürler. Kadın cinselliğinin kışkırtıldığı dönemlerde de bu durum, erkekleri cinselliğin öznesi olarak görmenin bir yansımasından ibarettir ve kadın cinselliği erkeği memnun etmesi ya da aile kurumunun saadetinin sağlamlığı için desteklenir.

Mitlerin toplumların bilinç altlarına ışık tuttıkları düşüncesiyle tarihe bakıldığında kadın erkek çiftinin ilk halkası olarak sunulan Adem ile Havva'nın çocuklarından bu yana, temel günahın insana cinsel ilişki yoluyla miras kaldığına inanıldığını görebiliriz. Bu inanışlara göre; insanlık, çiftleşme sırasında zorunlu olarak ortaya çıkan şehvet nedeniyle, her çiftleşmeye eşlik eden günahın sinesinde doğmaktadır¹¹⁶

¹¹⁶Jacques Le Goff, "Zevkin Yadsınması", *Batı'da Aşk ve Cinsellik içinde*, DUBY, G.(Der.) İstanbul: İletişim, 1992. s.162.

Cinsellikten, bir bilimin arınmış ve yansız bakış açısından söz etme iddiası başlı başına anlamlıdır¹¹⁷ İ.S. 300'lü yıllardan itibaren cinsellik her zaman günah ve yasak olmuştur. Geçen yüzyıllar ya da farklı coğrafyalar cinselliğe birçok farklı anlam yüklediye de; cinselliğin günah olduğu düşüncesi ve yasaklanıp denetlenmeye çalışılması çoğu dönem için geçerli olmuştur. Yüklenen anlamların en geçerli ve değişmez sonucu ise cinsellik söz konusu olduğunda kadınlara uygulanan baskı ve denetimdir.

Dinlerin çoğunda, Tanrı doğrudan erkeklere seslenerek kadınları ikincil konuma düşürür fakat konu cinselliğe gelince tüm bu dinler bütün yasaklarını kadınlar üzerinden kurarlar. Bu yüzden dini inanışları olan kadınlar için bedenleri, gitgide ruhsal özlerinden ayrı bir yabancıya dönüşür. Çünkü dinsel yasaklar toplumun ortak bilincinin en derinlerine kolayca sızabilir. Hıristiyanlığın, insanın kendisini algılayışına yaptığı en büyük etkinin, günah algısı temelinde benliği beden ve ruh diye ikiye bölmesi olduğunu görürüz. “Hıristiyanlıkla birlikte beden ile günah arasında kurulan ilişki, gerçekten de ilk yeniliklerden biridir”¹¹⁸ Tek tanrılı ve tanrısı erkek olan dinler farklı şekillerde de olsa cinselliği her zaman kontrol altında tutmak istemişlerdir. Bu yüzden kutsal kitaplar, bedenler üzerinden kendini göstermeye başlayan bir baskının yasalarıyla doludur.

Cinsellik, kadın hayatında üstü kapatılmaya uygun bir konu olduğu için kadınlarla ilgili çalışmalar yapan her bireyin aklını kurcalamaktadır. Cinsellikle ilgili ilk ve en büyük yasağın kadınların dillerine vurulduğunu fark etmek çok da zor değildir. Cinsellikle ilgili söylenmeden sessizce konulan yasakların ilki, susmaktır.

¹¹⁷Michel Foucault. (2003).agy,.s. 46 .

¹¹⁸Jacques Le Goff, agy, s.158.

Konuşmadan aktarılamayan hikâyeler “kişisel” olanın içinde sıkışıp kalırken, kadınlar kadın oldukları için içinde buldukları durumun farkına varamamaktadırlar.

Breillat, beden üzerine anlattığı hikâyelerinin kadın bedenine bakışının, kadın bedenini teşhirin doruk noktasına ulaştığı bu dönemde bile müstehcen kaçması ve izlenebilirliğin sınırlarını zorlamasıyla tanınır. Kadın bedenini gösterme şeklinin pornografik olduğu iddia edilen Breillat sineması, kadın bedeninin sınırları üzerine kapılar açar. Kadının bedeniyle yaşadığı sıkıntılar ve anlatılmayan arzularını erkeklere gösterir, kadınlara hatırlatır. Kadının aslında birlikte doğmadığı ama ataerkil kültürde yaşamanın getirdiği ve iki bin yıldır kadına öğretilen mazoşizmden kurtulmasının kolay olmadığını dile getirir.¹¹⁹ Filmleriyle kadınları bedenleriyle yaşarken hissettikleri utançla yüzleştirir. Filmlerinde, kadın cinselliğinin üzerindeki baskıyı anlatırken yer yer kullandığı metaforlar ile dinsel baskıya gönderme yapar.

2.1.2. Pornografi

“Pornografik beden kendini gösterir, ama vermez; onda cömertlik yoktur.”¹²⁰

Roland Barthes

¹¹⁹ Robert Sklar, “A Woman’s Vision of Shame and Desire: An Interview with Catherine Breillat”, *Cineaste*, Volume: 25, Issue: 1, 1999, s.24-26.

¹²⁰ Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis, 2002, s.12.

Pascal Quignard, pornografinin tarihini Şu hikâye ile açıklar. “Augustus’un yerine 14 yılının Eylül ayında Tiberius geçti. Tiberius, ardında iki bilmece, iki de san bırakarak tarih sahnesindeki yerini aldı. Söz konusu iki bilmece, *cunnilingus* (oral seks) ile inzivaya çekilme, iki san da gündüz körlüğü ile pornografidir. İmparator Tiberius, Ephesoslu Yunan ressamı Parrhasios’un desenlerini ve tablolarını biriktirmişti. Eskiler, Parrhasios’un *pornographia*’yı Atina’da, İÖ 410 yılında bulguladığını aktarır.”

Pornographia, sözcüğü sözcüğüne ‘fahiŐe-resmi’ demektir. “Tiberius ‘Kapri’de inzivaya çekildiğı evinde, gizli isteklerini (*arcanarum libidinum*) yerine getirmesi için sedirler yerleştirilmiş bir oda düzenletmeyi düşündü. Burada genç kızlarla karşı cinse aşırı düşkün genç erkekler araya getirip bunları alışılmadık biçimlerde seviŐtiriyordu. *pintrias* adını verdiğı ve üçlü zincirleme olarak kendisinin tasarladığı bu birleşmelerde çiftler birbiriyle sevişirken oluşturdukları görüntü ile onun zayıflamış arzularını (*deficientis libidines*) kamçulamış oluyorlardı. Bazı odaları, en çok Şehvet uyandıran tablolara ve heykelde (*tabellis ac sigillis lascivissimarum. picturarum et figurarum*) öykünen resimlerle ve heykelciklerle süslediğı gibi, oyuna katılan her figüranın onun istediğı pozisyonları (*schemae*) kolaylıkla anlayıp Őaşırmadan uygulayabilmesi için bu odalara Elephantis’in kitaplarını da koydurttu¹²¹.

Quignard’ın izini sürdüğü bu mitolojik hikâye pornografinin köklerinin ne kadar eski olduğunu gösterir. Daha önce Marilyn Yalom’un bir incelemesinden yola çıkarak İÖ V ve IV yüzyıllarda kadın bedeninin örtülerle, kendisinin de zaten vatandaş sayılmadığı toplumda eve kapatıldığını belirtmiŐtik. Quignard’ın

¹²¹ Pascal Quignard, *Cinsellik ve Korku*, çev. Aykut Derman, İstanbul: Can, 2001, s.13-14.

araştırmasıyla kadının kapatılmasıyla, pornografinin tarihinin aynı döneme denk düştüğü görülür.

Pornografik imgelerin hepsi onlara çıplak bir bedene bakar gibi bakmamızı önerirler. Pornografik beden kendini gösterse bile vermeyen bir bedendir. Çıplaklığı ötesinde sunabileceği bir cömertlik yoktur.¹²²

İmge, göz onu nasıl görüyorsa öyle dolayısıyla bir fazlalıkla değil, eksilen bir yoksunlukla göze gelir. O nedenle göz yerine bakışa yönelir imge, bakış kışkırtır, bakışı çağırır. İmge, bakışı yakaladığı zaman ona egemen olacağını bilir; sürekli bir tatmin peşinde koşan bakış, göz üzerinde mutlak bir egemenliğe sahiptir. “Jameson’a göre bu süreç, sürekli göze gelmek isteyen imgelerin giderek pornografikleşmesinde ve bakışın denetlenmesinde son bulacaktır: Kendi aşırılığını dayatan, kendi bakılma arzusunu dışı vuran ve kendini hakikat olduğu iddiasıyla ortaya koyan bütün imgeler pornografiktir.”¹²³ Zeynep Sayın, pornografinin müstehcenliğinin, her şeyi sonuna değin göstermesinden ve görünmemesi gerekenleri bakışa sunmasından değil, bir anlamda imgeyi çifte bir varoluş olarak konumlandırmamasından ve bakış ile göz arasındaki ayrımı görmezden gelmesinden kaynaklandığını söyler.¹²⁴ Sartre, pornografinin yarattığı utancın nedeninin nesne olmaktan kaynaklandığını belirtir. “Bu, kendimi ötekinin gözünde dönüşmüş olduğum halimle, indirgenmiş, bağımlı ve sabitlemiş bir nesne olarak görmemdir.”¹²⁵

¹²² Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis, 2002, s.12.

¹²³ Zeynep Sayın, agy, s. 28.

¹²⁴ Zeynep Sayın, agy, s.28.

¹²⁵ Zeynep Sayın, agy, s.30.

Zizek'e göre, pornografinin birinci özelliği, bakışın görülen nesne tarafında yer alacağına seyirciye ait olması, ama bakışı yönlendirenin seyirci olduğu yanılmasıdır. Bakışın nesneden indirgenmiş olması, pornografik imgeler sayesinde imgeyi değil, seyircinin kendisi nesneleştirir.¹²⁶

John Berger'e göre çıplaklıkla, nü olmak arasında bir fark vardır. Bu fark Berger'e göre nü'de çıplak vücudun nesneleşmesinde yatar. Çıplaklık kendisini olduğu gibi ortaya koyar. Çıplak olmak açık olmaktır. Seyredilmek üzere ortaya çıkmak insanın derisinin, vücudundaki kıllarının bir çeşit örtüye dönmesi demektir. Nü'lük bir çeşit giyiniklikdir¹²⁷. Sıradan nü resimlerde aslanan tabloda gözükmez. Yani erkek olduğu varsayılan seyircidir. Berger'in ilginç bir tespiti de reklamlardaki kadın imajlarıyla resimlerde gösterilen mitolojik kadın figürlerinin pozları arasındaki benzerliktir.¹²⁸ Yalom da kendi kitabında dergilerin kapaklarında yer alan elleriyle kendi memelerini dik tutacak biçimde avuçlamış kadın figürünün izlerinin antik Mezopotamya'ya kadar sürülebildiğini ve o dönemki kutsal göğüs sunma hareketinin şu anki versiyonunun oldukça dünyevi olduğunu belirtir.¹²⁹

Pornografi karşıtı feministlere göre pornografi ne zararsız eğlence veya fantezidir ne de uğrattığı zarar bir gücendirmeden ibarettir. Feministler, pornografinin kadınların sömürölüp baskıya uğramasında aldığı temel rol yüzünden pornografiye karşı çıkar ve cinsel bakımdan açık saçık materyallerin başlı başına zararlı olduğunu düşünmezler. Bu fikir cinsel bakımdan açık saçık materyalleri

¹²⁶ Zeynep Sayın, agy, s.30.

¹²⁷ John Berger, Görme Biçimleri, s.54.

¹²⁸ John Berger, agy, s.138.

¹²⁹ Marilyn Yalom, agy, s.190.

pornografi ve erotika şeklinde kategorize eder. Erotika, katılımcıların eşitlik ilkesi etrafında ve kendi rızalarıyla katılım gösterdikleri materyaller olarak tanımlanırken, pornografi cinsel bakımdan açık saçık materyallerin kadınların zorlamalara maruz bırakılarak, kötüye kullanılarak, ezilerek ve aşağılanarak sergilendiği altkümüsi olarak görülür. Onlara göre bu muameleler toplumda böylesi muameleleri destekleyen bir nitelik taşır.

1983 yılında iki önde gelen feminist teorisyen, Catharine Mackinnon ve Andrea Dworkin Minneapolis Konseyi'nin talebi üzerine bir pornografi karşıtı kararname hazırlarlar. Bu kararnamede pornografik materyallerin üretimi, dağıtımı ve satışı yasaklanmamıştır, çünkü Dworkin ve Mackinnon böyle bir yasaklamannın ters teperek daha büyük zararlara sebep olabileceğini, piyasanın yeraltına inmesine sebep olabileceğini, belirtmişlerdir. Ancak bu kararname bu materyallerin yapım, dağıtım ve satım aşamasında zarar gören kadınlara dava açma ve bu zararı ispatlamaları halinde bu materyallerin ileride yasaklanabilmesini içeren önemli haklar getirmiştir. Mackinnon'a göre, pornografi kadının konuştuğunun anlaşılmasına veya yanlış anlaşılmasına sebep olarak onları suskunluğa iter. Özellikle, itiraz niyetiyle söylenen sözler ve çıkarılan seslerin pornografik bağlamda hiç de bu anlamlara gelmemesi hatta aksine cesaretlendirme ve teşvik ünlemleriymiş gibi kullanılması sosyal yaşantılarında kadınların itirazlarını geçersiz gösterir. Mackinnon, pornografinin kadınları baskıladığını ve kadınları kategorize ederek her tür kadını eril şiddetin hedefi haline getirdiğini, üstelik bu şiddetin kadınları eğitmek için ya da kadınların arzuladıkları bir şeymiş gibi sunulduğunu belirtir.

“Kadınlara uygulanan her türlü şiddet, tecavüz, dayak, fuhuş, çocuk istismarı, cinsel taciz— pornografi tarafından cinsellik, cinsel çekicilik, eğlence ve kadının özgürleştirilen gerçek doğası olarak gösterilir(...)Kadınlar insandan aşağı olduğu düşünülen her şeye dönüştürülür, her şeyle eşleştirilir: Nesnelere, hayvanlar, çocuklar ve öteki kadınlar. Pornografide, kadınların kendilerine ait olduğunu iddia ettikleri her şey annelik, atletizm, geleneksel erkek işleri, lezbiyenlik, feminizm özel olarak cinselleştirilir, tehlikeli, kışkırtıcı, cezalandırılan şeyler haline getirilerek erkeklere mal edilir.”¹³⁰

“Bastırılmış-bedensellik” benzer bir şekilde doğaya hükmetmeye yönelik eril bir girişim olan pornografinin temel nedenidir. Pornografideki hükmedilen, bağımlı kılınan, susturulan, dövülen ve hatta öldürülen kadın bedenleri doğal duygunun ve pornografik aklın nefret ettiği ve korktuğu doğanın gücünün simgeleridir... Pornografideki “kadın”, Yahudi karşıtlığındaki “Yahudi” ve ırkçılıktaki “siyah” gibi, yalnızca pornografik ya da ırkçı zihnin unutmak ve inkâr etmek istediği o varlık alanıdır.¹³¹

Rosemary Ruether, eğer ataerkil uygarlığı karakterize eden yıkıcı pornografik davranışın ötesinde bir yol bulacaksak, bunun eril benliğin dişil ötekine karşı olduğu temel cinsiyetçi ikiliğin çözümlenmesinde yattığını ileri sürer.¹³²

Bütün bu tartışmaların ve pornografinin kadınları hapsediği zeminin anaakım medyaya gazetelerin arka kapak “güzelleri”, üçüncü sayfa haberleri, gazetelerin internet sayfaları yoluyla sızdığı görülür.

¹³⁰Catharine Mackinnon, *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*, çev. Türkan Yöney, Sabir Yücesoy İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s 162.

¹³¹ Josephine Donovan, *Feminist Teori: Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri*, Çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005, s.256.

¹³² Josephine Donovan, agy, s.256.

Fransız devriminde kadınlar cinsel organlarını protesto nesnesi olarak kullanınca toplumsal düzeni tehdit ettiler. Birçok gravürde kadınlar eteklerini kaldırmış cinsel organlarını gösterirken gözükürler. *Grand Debandement* (Büyük Bozgun) adlı resimde kadınların lideri olan Theroigne de Mericourt'un elinde bir tüfek vardır. Düşmana karşı durmakta ve aynı anda eteklerini kaldırarak cinsel organını göstermektedir. Cinsel organ bir kadının cinsel merkezi, Paris Komünü'nün Başkanı Avukat Chaumette'e göre kadının doğal despotizm bölgesidir. Paris Komünü konseyinin önünden kırmızı özgürlük şapkalarıyla geçen kadınlara Chaumette şöyle demiştir:

“Erkek olmak isteyen siz küstah kadınlar Neyiniz eksik? Başka neye gereksiniminiz var? Bizim gücümüzün yok edemediği tek despotizm sizinki, çünkü sizin despotizminiz aşk ve doğanın eserinin bir sonucu. Doğa adına ne olduğunuzu hatırlayınız ve fırtınalı yaşantımıza imreneceğinize bize bu fırtınaları unutturmakla yetininiz. Yaşadığımız tehlikeleri aile kucağında unutalım; sizin bakımınızla güzelleşen yavrularımıza bakarak sıkıntılarımızı unutalım”¹³³.

Chaumette'in burada kadınların daha güçlü olduğunu ima ettiği düşünülebilir. Kadın cinsel organının, cinselliğinin gösterilmesini kadınların dilinden eleştirel olarak gösteren Catherine Breillat'nın filmlerinin de toplum düzenini bu anlamda tehdit ettiği görülebilir. Pornografinin merkezindeki asıl problem neyin gösterildiğinden ziyade nasıl gösterildiğidir. Bedenin parçalarının fetişleştirilmesinden, baskılanmasından önceki döneme doğru ataerkil sistemin ve onun kurumların izini sürmeliyiz ve bulunduğumuz yere tekrar dönmeliyiz. Tezin bu

¹³³ Lynn Hunt, *Erotizm ve Politika*, çev. Ayşe Lahur Kırtunç, İstanbul: ,1996, s.124-125

kısmında cinsellik, sadizm, pornografi gibi konularda yazdıklarının özgürleştirici nitelikleri olduğu birçok filozof tarafından da dile getirilen, Breillat'nın da filmlerinde ve metinlerinde etkileri görülen Sade ve Bataille'e değinilecektir.

2.1.3. Sade

*“Ey insanoğlu! İyilik ve kötülük üzerine söz söylemek sana mı kaldı...”*¹³⁴

Marquis de Sade

*“Sade günümüzde türlü görünümeler altında dönen temel soruna eğilmemizi istiyor bizim: İnsanın insanla ilişkilerine eğilmemizi...”*¹³⁵

Simone de Beauvoir

“Nasıl olur da bir devrim güzel sanatların ve edebiyatın ışıldamasına yol açar?”¹³⁶ Bataille'in bahsettiği devrim, Fransız Devrimi'dir. Bataille'a göre aslında devrim yılları edebiyat için oldukça yoksul dönemlerdir. Tabii yıllarca göz ardı edilen ve edebiyat çevresinden dışlanan Sade'ı göz ardı ettiğimiz sürece. Sade arzuda en özel olan şeyi açıklamak için evrensel analitik bir Akli çağırıldığında bunu sadece onun bir onsekizinci yüzyıl adamı olmasının kanıtı diye düşünmemeliyiz; bir şeylerin özel olabilmesi ve buna tekabül eden delilik aynı zamanda saf akıl İdeasını da temsil etmelidir. Ulus Baker'e göre, “Kant ile Sade, aynı sözü iki kez söylerler -tersine çevirerek: Nasıl ahlâkın öznesi boş bir kalıp olmalıysa (Kant), hazzın öznesi de öyle

¹³⁴ Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, çev: Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı, 2004, s.92

¹³⁵ Simone De Beauvoir, *Sade'ı Yakmalı mı?*, çev: Cemal Süreya, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997, s.5

¹³⁶ Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, Çev: Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 85.

olmamalı mıdır (Sade)? "Boş kalıp" ya da "form" bedeni bırakabilir ama haz bırakamaz. Öyleyse Sade çıkıp şunu diyebilir: Bedenini hor görerek bir nesne hâline getiren sensin (Hristiyan ahlâkında olduğu gibi)... O zaman onun üzerinde hak sahibiyim ve onu istediğim gibi, keyfime göre ben de kullanacağım. Ve beni hiç kimse engelleyemeyecek”.¹³⁷

Sade, hapishanedeyken denetlenmesi imkânsız davranışlar üzerine yazmaya başlar. Ona göre, bilinç, toplumsal yapıyı ve insan imgesini bu davranışların reddi üzerine kurar. Bu nedenle Sade, yüzyıllardır devam eden bu düzeneğe karşı çıkar.

Foucault'ya göre Sade, cinselliğe ilişkin çözümlerini eski hükümdarlık iktidarının aşırı mekanizmalarına ve tümüyle barındırılmış eski kan saygınlıklarına yönlendirir. İşkencenin ve mutlak iktidarın kanı sürekli olarak hazza eşlik eder. Sade'da cinsellik normsuzdur, kendi doğasından yola çıkarak formüle edilebilecek içkin kurala sahip değildir; ama kendi sınırından başkasını tanımayan bir iktidarın sınırsız gücüne boyun eğer. Bu cinselliğin, oyun olarak, birbirini izleyen günler biçiminde titizlikle disipline sokulmuş bir ilerleme sırasını kabullendiği görülürse de, bu uygulama onu tek ve çıplak bir egemenlikten başka bir şey olmama durumuna götürür: Her şeye muktedir canavarlığın sınırsız hakkı ortaya çıkar.¹³⁸

“Sizler ey zindancılar, ey cellâtlar, bütün hükümdarlıkların ve bütün idarelerin en ahmakları, insanı içeri tıkmaktan, öldürmekten vazgeçip onu tanıma

¹³⁷Ulus Baker, “Sade ile Masoch”, *Hayvan Dergisi, Cilt:7*, Sayı: 46, Sayfa: 48–50.

¹³⁸Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, çev: Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003,s. 109

bilimine inanmayı ne zaman seçeceksiniz?”. Beauvoir, Sade’ın burada insan doğasına aykırı olarak gördüğü ölüm cezasını eleştirdiğini belirtir.¹³⁹

Sade’a göre toplum insanın işini zorlaştırmaktan başka bir işe yaramıyordu. Doğadaki kısıcılığı hafifleteceğine giyotinleri işleterek onu ağırlaştırmaktan başka bir şey yapmaz. Bir kötülük karşısında daha büyük başka bir kötülüğe sığınır. Beauvoir, Sade’ın durumunu Kendi tekliğinden vazgeçmeye razı olmayan bireyin toplum tarafından reddi olarak özetler: “Ama her öznedede onu benzerlerine bağlayan yüceliği tanımazsanız, bu kez onlar kendilerine yeni tanrılar, yeni değerler arayacaklar ve anlamsız, garip bulduğumuz yönleri daha da kesinleşecektir; bugün yarınla feda edilecek, azınlık çoğunluğa, tek tek özgünlükler ortak bütünlüğe feda edilecektir.”¹⁴⁰

2.1.4. Bataille

Bataille, bilginin insan yaşamının maddi gereksinimlerine yanıt verdiğini ama buna karşılık varoluşsal sorunların bilgisizlik alanına girdiğini düşünmektedir. İnsan varoluşu, bilginin bittiği yerde söz konusu olmaktadır. Tanrıtanımazlık ise Bataille’da, Nietzsche’de olduğu gibi otorite (iktidar) sorunuyla ilgilidir. İnsan bir tanrının varlığını kabul ettiğinde kendini köleleştirmektedir. İnsan, varoluş serüvenini yaşayabilmek ve iç deneyimini gerçekleştirmek için Tanrı’yı yok etmek zorundadır. İnsan, Tanrı’yı tepeye koymakla birlikte, olabirinin ucuna yapacağı yolculuğu olanaksız kılmaktadır. İç deneyimin otorite olması doğrudan Tanrı’nın

¹³⁹ Simone de Beauvoir, agy, s.54

¹⁴⁰ Simone de Beauvoir, agy, s.71

yokluğunu gerektirir. Bataille iç yaşamı söyleme dönüştürmek ister. Bataille, söylemi bir olgu olarak iç deneyimin karşısına yerleştirir fakat ikisi arasında bir karşıtlık kurmaz. Söylemle iç deneyim arasında sürekli bir ilişki arayışı içindedir. Bataille için sessizlik önemli bir olgudur. Sessizlik hem bir sözcüktür dolayısıyla söyleme aittir, hem de telaffuz edildiğinde iç deneyimin alanına girer. Söylem ile iç deneyim arasındaki ilişki bilgi ve bilgisizlik arasında vardır. Bilgisizlik (*non-savoir*), bilgidен sonra gelen aşamadır. İç deneyime girebilmek için bilgiyi temsil eden söylemin durması ve bilgisizliği temel alan sessizliğin başlaması gerekir.¹⁴¹ ‘Bilgisizlik esrimeye ulaşır’. Varlık bir bilginin üzerine kurulmasıyla başlamıştır. Bataille’a göre yaşam gerçeğine yaklaşım ancak mutlak bilgisizlikle gerçekleşir ve esrime çıkıştır. Bataille bu bilgisizlik yöntemini *Erotizm*’de uygulamıştır. Bataille’a göre erotizmin insanlar için bilimin ulaşamayacağı bir anlamı vardır. “Erotizm onu göz önüne alan insan göz önüne alınmadan ele alınamaz” der.¹⁴²

Bataille bilimlerin, erotizmin şiddet ve ölümlle olan ilişkisini açıklayamadıklarını öne sürer. Ona göre bu ilişkiyi, içsel deneyimi açığa çıkarmakla uğraşan sanat ve edebiyat çok daha derin bir şekilde vurgulamaktadır.¹⁴³ İnsanın kendi gerçeğine varabilmesi için erotizmin, ölüm ve şiddete iç deneyim (bilgisizlik, sessizlik) aracılığıyla girmesi ve bunlara karşıdan ve yalana kaçmadan bakması, sanat, edebiyat, antropoloji, dinler tarihine kendi iç deneyiminin canlılığıyla yaklaşması ve insanlığın yaşadığı çelişkileri ve bunlardan doğan çözümleri kendi gerçeğiyle karşılaştırması gerekir.

¹⁴¹ Georges Bataille, *İç Deneyim*, çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Yapı Kredi, 2006, s. 12

¹⁴² Georges Bataille, a.g.y., s. 13

¹⁴³ Georges Bataille, a.g.y., s. 13

Bataille'e göre toplumda iki tane düzensizlik nedeni vardır: Ölüm ve cinsellik. Bu nedenle ikisi de insanın hayvansal yanının karşı koyduğu yasaklara maruz kalırlar. Fakat bu yasaklar insanda yasaklara karşı gelme isteği uyandırmıştır. Artık insan yasağa karşı gelerek hazza ulaşabilir.¹⁴⁴ En yaygın yasaklardan kimileri cinsel yaşamla, kimileri de ölümlle ilgilidir. Cinsel yaşam ve ölüm, dine bağlı kutsal bir alan oluştururlar¹⁴⁵

Toplumdaki muhafazakârlığın hayatın tamamına hükmettiğini varsayarsak edebiyatta özellikle eleştiri mekanizması ve kuramları çerçevesinde bazı üvey evlatlara sahiptir ve onları sahiplenmeyi reddeder. Susan Sontag, bu üvey evlatların pornografi ve bilimkurgu olduğunu belirtir.¹⁴⁶ Pornografik ve edebi açıdan yıllarca değersiz bulunmasına ve dışlanmasına rağmen Blanchot, Bataille, Paulhan deyim yerindeyse Sade'ı tekrar keşfederler. Sade'ın tekrar keşfedilmek ya da unutulmaktan rahatsız olduğunu düşünmek bir yanılgı olur. Zira Sade, gömüldükten sonra üstüne bir ağacın dikilmesini istemektedir. Sontag'a göre pornografi ve bilimkurgu anglo-amerikan çevreler tarafından edebiyattan dışlanırken çağdaş edebiyat aşırı durumlara ve saplantılı karakterler üzerine kurulmaktadır.

Sontag, pornografinin ve edebiyatın ortak en dışlayıcı tanımlarının dört ayrı sava dayandığını belirtir. Birincisi; pornografik eserler onu cinsel olarak coşkulandırmayı önererek okuyucuyu hedef alır. Adorno'nun ve diğerlerinin öne sürdüğü başka bir sav, pornografik eserlerin “başlangıç, orta ve son” biçim

¹⁴⁴ Georges Bataille, *Erotizm*, çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, Ankara: Fikir Kitapları, 1993, s.300

¹⁴⁵ Georges Bataille, *Annem*, çev. Yaşar Avunç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s.12

¹⁴⁶ Susan Sontag, Georges Bataille'ın, Gözün Hikâyesi Kitabı içinde 'Pornografik İmgelem', Çev. B. Serveryan-A.Gürsoy, İstanbul, Chiviyazıları Yayınevi, 2004, s.121

özelliğinden yoksun olmasıdır. Üçüncü sav, pornografik edebiyat, anlatım biçimlerine gösterdiği özene dair hiçbir savunuyu sunamaz; zira pornografinin amacı dilin küçültülmüş, yalnızca araçsal bir rol oynadığı, bir dizi sözcükle anlatılamayan fanteziyi esinlendirmektir. En son ve güçlü olanı ise edebiyatın konusunun insanların ilişkilerinin, onların karmaşık duygu ve duygulanmaları olduğu; pornografinin ise sadece kişiliksiz organların nedensiz, yorulmak bilmez alışverişlerini rapor ettiği¹⁴⁷.

Sontag'a göre de Bataille'in öykülerinde cinsel eylem ve 'ahlak-dışı' cinsel ilişkilerin sayısı Sade'a göre oldukça az olmasına rağmen Bataille daha karmaşık ve ihlal duygusuna sahiptir ve bu yönüyle Sade'in orjilerine ve sayısız kombinasyonlarına rağmen daha iyi ve yetkin görünür.

Bataille, yasakların anlamının bütünlüğünün, ancak o yasakların farklı görünümünü sunan olgulardan çıkartılabilir olduğunu söyler. Kendi başına önemi olmayan bir noktaya takılan yasak, aslında çok derin bir anlamın varlığını kanıtlamaktadır. Özellikle çok farklı hayatları yaşayan kadınların bile cinsel hayatlarında ortak yönler bulabiliyorsak, bazı cümleler ne kadar da benzer diye dikkatleri çekiveriyorsa; o cümlelerin altı çizilmeli ve kadınların gündemine alınmalıdır.

2.2 Catherine Breillat ve Sineması

¹⁴⁷ Susan Sontag, "Pornografik İmgelem", *Gözün Hikayesi*, Georges Bataille, Çev.B. Serveryan-A.Gürsoy, İstanbul, Chiviyazıları Yayınevi, 2004, s.125

*Gelin erkek-oluş ve kadın-oluş arasında “tümleyici” bir ilişki hayal edelim... Erkek çocuğun ve kız çocuğun oluşlarının asla olmaları gereken şeye dönüşmedikleri bir ilişki...*¹⁴⁸

Catherine Breillat 15 Temmuz 1948’de Bressuire’de doğdu. On yedi yaşında Paris’e taşındı. 1975 ile 2002 yılları arasında yirmi dört senaryo yazdı ve üç filmde oynadı¹⁴⁹. Catherine Breillat filmlerinin merkezini yönetmenin kişisel görüşleri ve otobiyografik vizyonu oluşturur. Breillat’nın filmlerinin ana teması dişil cinselliğidir.

Eleştirmenler, dünyayı erotik, pornografik ya da şiddet içeren hikâyeleri ile sarsan Sade ve Bataille ile Breillat’nın romanları ve filmleri arasında paralellikler kurarlar. Hatta *L’homme Facile*, ilk basıldığında eleştirmenler, Breillat’nın ‘dişi Bataille’ olduğuna dair yorumlar yapar. Yıllar sonra yine Fransız olan Breillat, bir kadın olarak okuyucu ve izleyiciyi kadın bedeni ve cinselliği ile ilgili anlattıklarıyla Bataille ve Sade gibi şok etmeyi başarır. Breillat’nın filmleri pornografik ve kışkırtıcı olduğuna dair yorumlar aldığı kadar “Fransız” olduklarına dair de yorumlar alır. İçerdikleri şiddet ve cinsellik sahneleriyle büyük yankı uyandıran filmler çeken Fransız kadın yönetmenlerin (Claire Denis, Brigitte Rouan, Laetitia Masson, Virginie Despentes ve Coralie Trinh Thi) Breillat’nın takipçileri oldukları söylenebilir. Dünyada 20000 film yapan kişiden sadece 600’ü kadın, bu da %3’e denk düşer. Fransa’da ise ilk filmini çeken kadınların sayısı erkeklerle aynıdır.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Zafer Aracagök, “Cinsel Oluş”, *Tesmeralsekdiz*, Çev. Emre Koyuncu, sayı 2. s.22

¹⁴⁹ J. Pallister – R. Hottel, *Francophone Women Film Directors*, Farleigh Dickinson University Press, 2005, page 91

¹⁵⁰ Anne Gillain, “Profile of a Filmmaker: Catherine Breillat”, *Beyond French Feminisms: Debate on Women Politics and Culture in France, 1981-200*, Edit. Roger Celestine, 2003, Palgrave Macmillan, Newyork, s201.

“Beden özgürken nasıl davranır, kadınlar kendi tekillikleri içinde nasıl film edilebilir? Kadınlar kendi cinselliklerini, kendilerine ait cinselliklerini anlamak istiyorlar. Neyi arzuluyorlar? Açıkçası kadınlar hiçbir zaman gerçek arzu lüksüne sahip olamadı. Binlerce ve yüzlerce yıllar boyu neyi arzulamaları gerektiği onlara anlatıldı. Bütün bu şeyler içimizde. Bir miras gibi”.¹⁵¹ Breillat, Baillargeon’un ve birçok kadının sorduğu soruların cevabını filmlerinde vermeye çalışır. Bu soruların yanıtını bulmak için ergenlik döneminden başlayan sorgulamalar içeren filmler çeker.

Catherine Breillat’nın ilk romanı, *L’homme Facile* (1967), İngilizceye *A Man for the Asking* (1969) olarak çevrilir ve Breillat, 1976 yılında ilk filmini çeker. Bunlardan başka iki kitabı ve bir tiyatro oyunu basılır. *Une Vraie Jeune Fille*, Breillat’nın *Le Soupierail* (1974) kitabından uyarlamadır. İkinci filmi *Tapage Nocturne* (1979) ise bir başka romanının bir bölümünden uyarlanmıştır. Sinema, Breillat’ya edebiyattaki öncelikli uğraşı olan ‘ergen dışıl cinselliği’ konusunu takip etmesine olanak sağlar. Breillat, *L’homme Facile*’de şiir ve nesir arasında geçişler yapar. Cixous’nun *Laugh of Medusa* metnine benzer bir şekilde (sext) kendi terimlerini yaratır. *Sex* (cinsellik) ve *excitement*’ı (heyecan) birleştirerek *sexcitement*, *imagination* (imgelem) ve *vagina*’yı birleştirerek *ivagination*¹⁵² kelimelerini yaratır. Breillat, yaratıp kullandığı terimlerle, gizlenen kadın bedenini ifşa edişiyle ve

¹⁵¹ Anne Gillain, agy, page 204.

¹⁵² T.Maddock and I.Krisjansen, “Surrealist Poetics And The Cinema Of Evil: The Significance Of The Expression Of Sovereignty In Catherine Breillat’s *A Ma Soeu*”r *Studies in French Cinema Journal*, Abstracts, vol.3, s.162

birbirinden farklı yaş gruplarında, mesleklerde, çocuklu-çocuksuz, evli-bekâr kadınları gösterdiği filmleriyle *écriture feminine*’i pratiğe döker.

Bu çalışmada, Catherine Breillat’ın filmleri üzerinden kadınlık ve erkekliğe dair cinsellik, pornografi, erotizm, şiddet ve beden konuları tartışmakta ve yönetmenin eril iktidarın en güçlü mekanizması olan bu alanlarda yaptığı eleştirilerin, meydan okumaların ve tersten okumaların izleri sürülmektedir. Bu çerçevede Catherine Breillat’ın 1976-2004 yılları arasında hem yazıp hem yönettiği sekiz filmdeki kadın cinselliği ve bedeninin temsilleri ele alınmaktadır. Filmler ergen dönem genç kız cinselliği ve kadın cinselliği olarak iki ana kategori altında incelenmektedir. *Sex is Comedy* filmi özel olarak dışil *auteurlik* kategorisi altında da değerlendirilmektedir.

2.2.1. Ergen (Yeniyetme) Cinselliği: Çocukluğun Krallığından Kovulma

Breillat filmografisine bakıldığında filmlerinin büyük bir çoğunluğunda ergen cinselliği konusunu işlediği görülür. Bu tezde incelenen filmlerden dördünde, *Une Vraie Jeune Fille*, *36 Fillette*, *A ma Soeur* ve *Breve Traversee* (istisna olarak bu filmdeki kahramanlardan erkek olan yeniyetmedir) bu konu incelenir. Breillat’ın ergen kız cinselliğini ele aldığı üç filminde dört genç kadın başrolde. Anais 13, Alice 15, Lili 14 ve Elena 15 yaşındadır. Yönetmen, filmlerde genç kızların bahsedilmeyen cinselliğini ve bu cinselliğin kuruluş şeklini ele alır.

İlk cinsel uyanışlarla ilgili bu filmlerin senaryosu Breillat'nın romanlarından yola çıkılarak oluşturulur. Cinsel uyanış her zaman oldukça tartışmalı bir konudur ama Breillat'nın ellerinde alabileceği en tartışmalı hali alır. Maddock ve Krisjansen film ve yönetmen için *A ma Soeur*'deki cinsel uyanış imajı, şeytanın vizyonudur ve Breillat'nın sineması da şeytanın sinemasıdır yorumunu yaparlar.¹⁵³ Filmlerin merkezinde bakireliklerinden kurtulmak isteyen genç kızlar vardır. Breillat ergenliğe dair çok büyük bir ilgi beslediğini, çünkü bu dönemin bedenleri değişen, ama henüz beyinleri yetişkin olmayı reddeden çocukların yetişkinliğe yönlendirilerek çocukluklarının öldürülmesi nedeniyle onlar için çok tehlikeli bir dönem olduğunu söyler.¹⁵⁴ Bataille'ın, *Edebiyat ve Kötülük* kitabı da bu görüşü destekleyen yorumlar içerir.

İyilik, en başta ortak çıkar kaygısı üzerine kuruludur; bu kaygı ise özünde geleceğin hesaba katılmasını kapsar. Çocuğu gelgeçliğe” çok benzeyen bu tanrısal sarhoşluk, bütünüyle şimdiki zamanda yer alır. Kötülüğün ortak tanımı doğrultusunda, çocukların eğitiminde şimdiki ana öncelik verilir. Yetişkinler, olgunluk haline ulaşması gerekenlere çocukluğun kutsal krallığını yasaklarlar. Ne var ki, gelecek adına şimdiki anın kaçınılmaz olarak mahkûm edilmesi hayatın son sapmasıdır. Bu kolay ve bir o kadar da tehlikeli kavuşmayı yasaklamakla kalmayıp şimdiki an alanının (çocukluk krallığı) ele geçirilmesini, yani yasakların geçici olarak ihlal edilmesini gerektirir.”¹⁵⁵

Breillat'nın filmlerinde anlatmaya çalıştığı bu durum ergenlik çağındaki bu kızlarla aileleri arasında bir gerilime yol açar. Aileler, artık onlara çocuk gibi

¹⁵³ Maddock, Trevor H. and Krisjansen, Ivan, “Surrealist Poetics And The Cinema Of Evil: The Significance Of The Expression Of Sovereignty In Catherine Breillat's *A Ma Soeur*” *Studies in French Cinema Journal*, Abstracts, vol.3, s.159

¹⁵⁴ James, Nick, “Looks that Paralyse”, *Sight and Sound*, 2001, ns 11, no 12, s. 20

¹⁵⁵ Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s. 21

davranmadıkları gibi onları yetişkin olarak da görmezler. Breillat, filmlerinin metinleri kendi romanlarına dayandığı için oldukça kuvvetlidir. Fakat filmlerin çarpıcılığını arttıran tek neden bu değildir. Breillat, filmlerini ve romanlarını kendi bedeninden yola çıkararak oluşturur. Çocukluktan, genç kızlığa geçiş aşamasının hasıraltı edildiği ya da bir sessizlikle karşılandığından yola çıkarak, Breillat'ın bu konuyu ele alışı ve gösterme şekli onu birçoklarının iddia ettiği gibi pornografinin değil feminizmin alanına dahil etmelidir. Breillat, Cixous'nun söylediği gibi kadın cinselliğini gösterir. Bunu yaparken de ataerkinin ergenlikten itibaren kadın cinselliğini sınırladığına değinir. Kendisinin de 10-11 yaşındayken regl olmaya başladığını ve göğüslerinin otuz altı beden olduğunu, aklen küçük bir kızken fizyolojik olarak kadın sayıldığını söyler¹⁵⁶. Ergenliğe girildiği andan itibaren genç kızların bir şüphe dalgası ile karşı karşıya kaldıklarını ve artık genç kızların özgürlükten ve daha kötüsü itibardan yoksun bırakıldıklarını belirtir. Breillat'ya göre genç kızlar da herkes gibi cinsel ilişkiyi pornografik filmlerden öğrenmektedir. Dolayısıyla nasıl sevişmeleri gerektiği sorusunun cevabını da oradan alırlar. Bu da kadınların zevki aynı zamanda utancın içinde bulmalarına neden olur.

Liz Constable, Amerikan toplumunda dişil ergen cinselliğinin öncelikli olarak ahlakın ve kurbanlaştırmanın ve hastalık terimlerinin içinde yer bulduğunu buna karşın çok seyrek olarak arzu ve zevkin içinde ele alındığını belirtir.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Robert Sklar, "A Woman's Vision of Shame and Desire: An Interview with Catherine Breillat", *Cineaste*, Volume: 25, Issue: 1, 1999, s.24-26.

¹⁵⁷ Liz Constable, "Unbecoming Sexual Desires for Women Becoming Sexual Objects: Simone de Beauvoir", *MLN (Modern Language Notes)*, Volume 119, Number 4, September 2004, pp 672-695.

1975 yapımı *Une Vraie Jeune Fille* sanat filmleri için fazla açık ve pornografi için fazla serüvenci olduğu düşünülmesi için 25 yıl boyunca vizyon giremez.¹⁵⁸ Realizm ve dikizcilik arasında ilerleyen film, ergen bir genç kızın cinsel uyanışının grafik portresini çizer.

Une Vraie Jeune Fille'de Alice, *Alice Harikalar Diyarında* kitabının içinde gibidir. Alice bütün gününü cinsel fantezilerinin içinde geçirir. Sansürsüz bir cinsel arzuya ve onun bu kadar açık bir şekilde gösterimi ile Breillat seyirciyi şaşkınlığa uğratar. Filmin 1976 yılından 2000 yılına kadar Fransa'da bile gösterimi engellenir. Film bir ilk film olarak oldukça çarpıcı olmasının yanında içerdiği çıplaklık ve cinsel öğelerin yoğunluğu ile de dikkat çeker. Film J.D.Salinger'ın *The Catcher in the Rye/ Çavdar Tarlasında Çocuklar* ve Sylvia Plath'ın *The Bell Jar/ Sırça Fanus* romanında olduğu gibi kolejde yatılı okuyan bir ergenin öyküsünü anlatır. Alice ile ailesi arasındaki uzaklığı ve ailesinin yanına geldiğinde hissettiği tutsaklık hissini Breillat, kağıda yapışmış veya reçel kavanozuna düşmüş sinek metaforlarıyla verir. Annesi ve babasının Alice eve geldiği zamanki uzaklığı, bedeninin değişimiyle birlikte artık yasaklar ve utançlar alanına girmiş ve Bataille'ın tabiriyle çocukluğun krallığından uzaklaştırılmıştır. Yönetmenin gösterilmemiş olan ve henüz ataerkil sisteme itaat etmeyen dişi cinselliğini yansıtan tarzı çarpıcıdır. Cixous'nun tarif ettiği gibi bu cinselliğin yani dişil bedenin dili histeriktir.

Alice, ailesiyle hiç bitmeyecekmiş gibi gelen ve gerçek zamana yakın uygulamalarıyla Antonioni'yi hatırlatan bu sahnede kaşığı yere düşürür ve daha

¹⁵⁸ J.Pallister- R.Hottel, *Francophone Women Film Directors*, Farleigh Dickinson University Press, 2005, page 91

sonra eğilip alır ve külotunun içinde gezdirir. Akşamüzeri dışarı çıkar ve külotunu bileklerine indirerek evin etrafında gezinir. Daha sonra evin kapısının önüne gelir ve saksının bulunduğu yere işer. Film boyunca Sade'ı ve görüntüye dönüştüğünde ise 'edepsizlikleri' ile Passolini'yi hatırlatan sahnelerle karşılaşırız. Yatağına uzandığında üstüne kusan Alice: "Ilık kusmuk ve ondan yayılan tatlımsı koku beni rahatlattı, iğrenince zihnim açılıyor. Yazmadan uyuyamaz oldum. Kendimden vazgeçmek olurdu. Bu emirlere uymak olurdu" der. Breillat'nın filmleri yoğun diyaloglar içerir bu diyaloglar dışıl bedene aittir. Alice, bedenini, bedeninin fantezilerini deftere yazar. Ataerkinin emirlerine uymaz. Alice'i yurdun pis tuvaletinde işerken görürüz. Breillat, bu sahnede Alice'in vajinasına seyircinin rahatça görebileceği şekilde zoom yapar. Alice bir yandan dışarı taşan suya ayağıyla halkalar çizmekte ve gece uyuyamayıp tuvalette yanına gelmek isteyen arkadaşının yalvarmalarına cevap vermemektedir. Diğer bir sahnede Alice, kümesteki yumurtayı kırıp sıkar. Yumurtanın sıvıları ellerinden akarken gülümseyerek annesine bakar. Breillat bu sahnede yumurtadan akan sıvıları spermle özdeşleştirir.

Bir başka gündüz fantezisinde Alice'i, arzuladığı genç adam tarafından elleri ve bacakları açık bir şekilde kazıklara bağlı olarak görürüz. Jim, adını taktığı genç adam vajinasını açar (bu sahnelerde doğrudan çekim yapılmıştır) ve solucanı vajinasına koyar; daha sonra Breillat'ya "Sadecı Kadın" denmesine neden olan sahnelerden birine tanık oluruz. Jim, Alice'in düşünde solucanı parçalara ayırır ve herbir parçayı vajinasında farklı yerlere koyar ve Alice'in boğazını dikenli telle sıkarken aynı zamanda güler.

Breillat, kadınlara atfedilen yumuşaklıkla, ölçülülükle hesaplaşır. Ailesinin yanında sakin bir genç kız olan Alice, düşlerinde hayal ettikleri ve yalnız kaldığında yaptıkları ile dişil seyirciye arzularının o kadar da naif ve yumuşak olmadığı dönemleri anımsatır. 15 yaşındaki Alice, kendi vajinasını kendi merakı için açmaktadır ve incelemektedir. Bir erkeğin arzusuna hizmet etmez bu görüntüler. İşeme, kusmuk, vajinaya sokulmuş şişe, anüse sokulmuş tavuk tüyleri, her fırsatta külodunu indirmiş olarak gördüğümüz Alice, ataerkil dünyanın erkek arzularına hizmet edecek şekilde gösterdiği kadın cinselliğinin yoğunluğu ve aşırılığıyla izleyiciyi şaşkına çevirir. Bu görüntülerde eşlik eden içses ise görüntünün aşırılığını arttırır: “Yüzümle cinsel organımın yakınlığını kabullenemiyorum” “Cinsel organım taşın üstünde yapışkan bir iz bırakıyordu”, “Geceliğimin üstüne organıma benzer bir leke yaptım. Semboller beni korkutmuyor” Breillat’ının birçok filminde kadın karakterlerin içsesini duyarız. Bazen filmin tamamına yakını boyunca duyduğumuz bütün monologlar ve hayali diyaloglar bu içsesine ait olur. Irigaray’ın ve Cixous’nun dişil dili Alice’de ve *Romance*’daki Marie’de, Anais’in monologlarında, Amira Casar’ın diyaloglarında sese bürünür.

Breillat’nın ergenlik üzerine yaptığı filmlerden en müstehceni olan ve bir ergenin yapacağı şekilde günlük yazıyormuş gibi sürekli bir içsesin eşlik ettiği *Une Vraie Jeune Fille*’dir. Film, Breillat’nın birçok filminin sonunda olduğu gibi ani bir ölüm sahnesi ile sonuçlanır. Alice ile sevişmek üzere sözleşen Jim, bir kaza kurşunu sonucu ölür. Ölüm ve cinsellik Breillat filmlerinde birbirlerine eşlik eden iki olgudur. Breillat’nın filmlerinden birçoğu ölüm ve bekaretin kaybı(ergenlik temalı filmlerinde) ile sonuçlanır. *Romance*’da Marie, Paul’ü gaz patlaması yoluyla öldürür.

Un Vraie Jeune Fille'de Jim yanlışlıkla vurularak ölür. *Parfait Amour*'da Christophe, Frederique'i bıçaklayarak öldürür. *A ma Soeur*'de Elena ve annesi bir sapık tarafından öldürülür. *Anatomie L'enfer*'de Kadın intihar eder. Bataille'ın toplum içinde iki düzensizlik olarak gördüğü ve iç deneyimle sorgulanması gerektiğini söylediği erotizm ve ölüm Breillat'nın sorgulama alanına girer. Bataille'ın iç deneyim kavramına en çok yaklaşan film karakterleri Alice, Anais ve *Anatomie de L'enfer*'deki kadın karakterdir. Breillat'nın bazı filmleri Fransız feministlerin görüşlerinin izlerini bazıları da Maddock ve Krisjansen'in deyimiyle "şeytani" oluşlarıyla Bataille ve Sade'ın görüşlerini takip eder.

36 Fillette, Breillat'nın Fransa dışında dağıtımına sunulan ilk filmidir. Lili, 14 yaşında olmasına rağmen hem fiziken hem de ruh olarak oldukça olgun ve kışkırtıcı bir kızdır. Ergenlik sıkıntısını başını belaya sokarak geride bırakmaya çalışır gibidir. Orta yaşlı ama gençlerle gezen zengin bir adam olan Maurice ile yakınlaşır. Ergen olmasına rağmen Maurice'i tecavüzle tehdit edecek kadar uyanık ama otel odasına gidecek kadar da pervasızdır. Maurice'in bütün çabalarına rağmen, Maurice'in cinsel problemleri nedeniyle birlikte olamazlar. Lili ve Maurice'in oyunları bir süre sonra içinde şefkat veren bir ilişkiye dönmesine rağmen Maurice gitmesi gerektiğini fark eder. Lili de ailesinin arkadaşı olmasını önerdiği çocukla yatarak "bakirelik belasından" kurtulur. Film bakirelik ve bakireliğin kaybedilişi hakkındaki klişeleri bozmaya çalışır. Susan Hayward, Breillat'nın cinsel politikasının, en azından *36 Fillette* için kesin bir şekilde bozguncu olduğunu söyler. Hayward, Breillat'nın erken dönem, genç ve çekici kadın cinselliğini konu alan filmlerinin dönemin erkek yönetmenlerinden ayrıldığını belirtir. Hayward'a göre *36 Fillette*, bakışın sahibi

olarak erkeği uzak tutan ihtirası erotik olmaktan çıkarır. Başka bir deyişle anlatsal sinemadaki erkeğin baktığı ve kadının bakılan olduğu varsayımına sekte vurur.¹⁵⁹ Breillat, filmde bakireliği de-romantize eder.

Breve Treversee'de Breillat ergen-yetişkin ilişkisine eğilir. Breillat'nın bütün ergenlik temalı filmlerinde olduğu gibi bu seferde olgun olan ergen olandır. Film boyunca başroldeki Alice adlı kadın karakterin erkek- kadın ikiliği üzerine kurduğu cümleleri, genellemeleri dinleriz. *Breve Treversee*, yoğun diyaloglar ve karşıtlıklar içeren bir filmidir. Alice, sahnede sihirbazlık numarası için bir kadını sandığın içine koyup, kılıçlar saplayan adam hakkında şu yorumları yapar: “ O (erkek) seni ortadan kaybeder, vücuduna kılıçlar sokar, sonra reverans yapar ve alkışlanır... Kesinlikle bizden daha güçlüler, kadının içeri tıklmasından, neredeyse doğranacak olmasından, bütün kirli işleri yapmasından rahatsız değil, erkekler dokunulmaz, mükemmel...”, “Bütün mesele doğuramamaları, bu yüzden kadınları bastırmak için yatırım yapıyorlar, kendilerini güçlülermiş gibi kandırıyorlar, bürokratlar, tipik erkek meşguliyeti...” Bütün bu yorumlarına karşın kandırılan Thomas olur. Kocasını terk ettiğini söyleyen Alice, Thomas'ı beklemeden feribottan ayrılır. Thomas, yetiştiğinde Alice'i çocuğu ve kocasıyla uzaklaşırken görür. Breillat, filmin ilk sahnesinde yırtık kimlik kartı, okumayı ve eğitim sistemini reddedişyle Thomas'ı farklı bir yere koyar. Alice, iyi para kazandığı işi ve eğitimiyle sınıfsal olarak bir fallusa sahiptir. Thomas ailesinin durumunun iyi olmasına rağmen iyi bir eğitim almayı reddedişyle, annesiyle kurduğu ilişki ve masumiyetiyle Breillat'ya göre kimliğini (erkek) yırtar. Thomas, Alice'e “genellemeler yapmadığı sürece onu sevdiğini” söyler. Alice,

¹⁵⁹ Susan Hayward, *French National Cinema*, London: Routledge, London, 1993, s.258

erkeklik ve kadınlığın üstüne inşa edildiği ikilikler düzenini yaptığı genellemeler ile yeniden üretir. İngiltere'ye dil eğitimi için gelen Thomas, Alice'i profesörü olarak karşısında bulur.

A ma Soeur, Breillat filmleri içinde en başarılısı olarak değerlendirilir. Film oldukça radikal öğeler barındırır. Birçok tema filmde işlenir: İki kız kardeşin hikâyesi, bakirelik, ölüm, ergenlik, tecavüz, beden... Film, Anais'in söylediği şarkı ile açılır ki Breillat bu sözleri 12 yaşındayken kendisi yazmıştır. Anais şu sözleri mırıldanır:

Altıdan on ikiye kadar çok sıkıldım,
On ikiden altıya,
On ikiden on ikiye,
Her zaman

Keşke
Bulabilseydim
Ölü diri fark etmez
Bir erkek, bir ceset
Bir hayvan

Bir beden, bir ruh
Bir kurtadam
-Uyumda değil-
Sırf hayal etmek için
Çok sıkıldığım için

A ma soeur, Elena ve Anais adlı orta sınıf bir aileye mensup iki kız kardeşin yaz tatili sırasında başından geçen kökten farklı cinsel uyanış hikâyelerini anlatır. Elena 15 yaşındadır, Anais ise Elena'dan iki yaş küçüktür. Elena oldukça güzel, dış görünüşüne dikkat eden bir genç kızken Anais, onun şişman kız kardeşidir. Zamanının çoğunu yemek yemek ve fanteziler kurmakla geçirmektedir. Anais, cinsellik içeren bu ergenlik fantezileri içinde kaybolmuş gözükür. Anais, Elena'nın temsil ettiği tüm moda değerlerin dışındadır. Hangi koşullarda bekâretlerini kaybedeceğine dair sohbetleri de bunun bir göstergesidir. Elena, âşık olduğu biriyle sevgi ve mahremiyet çerçevesinde gerçekleşmesini istediğini belirtirken, Anais daha vahşi, tanımadığı ve rastlantıyla karşılaştığı birini, "hiç kimseyi" tercih edeceğini söyler. "İlk seferin tanımadığım biriyle olmasını isterim. Çünkü sonradan ya onun seni sevmediğini ya da senin onu sevmediğini fark edersen ve kendini aptal gibi hissedersin". Elena, daha iyisini bildiğini düşünür. "Âşık olduğunda göreceksin" der. Anais "Şüpheliyim" cevabını verir.

İzlemesi yorucu üç seks sahnesi *A ma Soeur*'ün anlatı yapısını oluşturur. İlk sahnede Fernando, Latin aşık stereotipini oynar. Breillat, filmlerinde sadece cinselliği olduğu gibi göstermekle kalmaz. Gerçek zamanlı olarak da gösterir. *A ma Soeur* filminin iki uzun yatak sahnesi filmin yarısından daha uzun zaman alır. Fernando, Elena'nın sorduğu 'baştan çıkardığı herhangi bir kadını sevip sevmediğine' dair bir soruyu şöyle yanıtlar: "Onlarla yattım, çünkü ben bir erkeğim". Fernando yattığı kadınları aşağılamaktan ve hor görmekten hoşlanmaktadır. "Bazen o kadar kolay ki midemi bulandırıyor". Elena'ya karşı hislerinin ise farklı olduğunu belirtir. Elena'ya ölümsüz aşkını ve diğer kadınlardan farklılığını (bu farklılığı 15

yaşındaki Elena'nın bakireliğiyle ilişkilendirir) vurgulayarak onu cinsel birleşmeye ikna etmeye çalışır. Sonunda herkesin yaptığını söyleyerek Elena'yı anal seks yapmaya ikna eder. Fernando bunu Elena'dan aşkının kanıtı olarak ister. Sabah olup Fernando ayrılırken Elena'ya "kirli hissediyorum, rahat değilim" der. On iki dakika süren bu uzun "aşk" sahnesi, Breillat'nın romansın esas özelliği olan bencilliği karikatürize ederek göstermektedir. Breillat'nın filmlerinin birçoğunda yönetmenin ele aldığı konuyla biraz dalga geçtiği hissi seyirciye geçer. Breillat, filmini izleyen erkeklerden birçoğunun, "bunların hepsini biz de yaptık, kendimizi orada gördük" dediğini söyler. Breillat, bu baştan çıkarıcı "güven bana" oyunlarının arkasında büyük bir şiddet yattığına işaret eder.

Fernando, Elena'ya pahalı bir yüzük hediye eder. Anais, Elena'ya Fernando'nun bunu almaya gücünün yetmeyeceğini ve başını derde sokacağını söyler. Üçlü olarak bir araba gezisine çıkararak deniz kenarına gelirler. Fernando ve Elena kumsalda sevişirken Anais dalgaların vurduğu kıyıya uzanır. Breillat, Anais'in de dalgalarla seviştiğini düşündürür bize. Bu sahnenin aynısını *Une Vraie Jeune Fille*'de görürüz. Breillat'nın bütün filmlerinde deniz ayrı bir metafor olarak kullanılır. Bütün filmlerinde kadınlar denizi kucaklar. Cixous'da deniz, içsel-dışsal ayrımının belirlenemezliğinin ve akış ile hareketin metaforu olarak iş görür. Dalgalar ve sahil, farklı olan birer tekrardır. Irigaray ise dalga hareketleri için şu yorumu yapar: "Bu hareketler bir başlangıçtan sona geçiş olarak betimlenemez. Bu ırmaklar tek bir belirli denize akıyor. Bu akıntıların sabit yatakları yok, bu bedenin sabit sınırları yok"¹⁶⁰ *Breve Treversee*'deki Alice karakterinin tabiri ile "iç ritm" dalgalar yoluyla denizde

¹⁶⁰ Ann Game, *Toplumsalın Sökümü*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1998, s. 131

mevcuttur. Elena ve Fernando geldiklerinde ıslak kıyafetlerini çıkarıp çömelmiş ve çırılçıplak bedenine sarılmış Anais'i bulurlar. Aynı gece Fernando tekrar odaya gelir ve Elena bekâretini "sevdiği" adama verir. Yönetmen bu sahneyi tüm sevişme boyunca Elena'nın parmağındaki yüzüğü görebileceğimiz bir şekilde çeker. Bu durum seyirci de Elena'nın çıplak olmadığına dair bir izlenim bırakır. Fernando, Elena'nın bedenini ele geçirmiştir.

Film, feminist sinema teorisine uygun bir biçimde, aynı zamanda iki kız kardeşin yakın ilişkisini de anlatır. Fernando'nun yüzüğü annesinden çaldığının öğrenilmesi ile birlikte anne ve kızlar arabayla Paris'e dönmek zorunda kalırlar. Elena, annesi ile birlikte ölse umurunda olmayacağını, Anais ise ölmek istemediğini söyler. Otobanda giderken yavaşladıklarında otomobilin radyosunda çalan müziğin David Bowie'nin *The Pretty Things Going to Hell*¹⁶¹ şarkısı olduğu fark edilir. Breillat, filmin bu kısmında çalan korna sesleri ve sürekli tırların arasından geçmek zorunda kalan araba görüntüleri ile izleyiciye yaklaşan uğursuzluğu hissettirir. Annenin yorulması üzerine arabayı bir yere park ederler. Anne ve Elena uyurken gelen bir sapık önce Elena'yı daha sonra Anneyi öldürür. Bu çok hızlı gelişen ölümler karşısında donup kalan Anais'e de tecavüz eder. Elena ve Anais'in yolculuğun başında ölüm ile ilgili söyledikleri birer yazgıya dönüşmüştür. Elena ve anne ölür. Anais, "hiç kimsenin" tecavüzüne uğrayarak bekâretini kaybeder ve tecavüze uğradığını inkâr eder.

¹⁶¹ David Stratton, "Fat Girl A ma Soeur", <http://www.variety.com/review/VE1117797322.html?categoryid=31&cs=1&query=stratton+breillat>.

Ergenlik öncesi dönem ve kötülük arasındaki ilişki *A ma Soeur*' un anahtar temasıdır. Bataille'e göre cinsel uyanışın görülmeye başladığı bekleyişin zamanı, çıkarıcı düzen içinde saldırı için bekleyiş beraberinde özgürlüğü getirir. Özgürlük ve kötülük birbirleriyle bağlanır.¹⁶² Breillat'nın filmi izleyicide Bataille'in görüşlerinin sinemaya uyarlanmış hali olduğuna dair izlenim uyandırır. Bataille'in toplumsal düzeni ihlal eden iki neden olarak gördüğü ölüm ve cinsellik film karakterlerinin kaderini belirler. *A ma Soeur*'de arzularının şekillenmiş biçimi ve bedenleri ile düzenin tamamen içinde yer alan Elena ve annesi için özgürlüğün tek kaynağı ölümdür. Anais ise kendi kendinin *kahini*¹⁶³ olur ve beklediği özgürlük- *hiç kimse* ile ilk birlikteliğini yaşama- gerçekleşir. Anais çağırdığı özgürlük Bataille'in da belirttiği gibi kötülük ile birleşir. Maddock ve Krisjansen Breillat'nın ardada gösterdiği iki seks sahnesiyle filmdeki gerçek tecavüzü gösterdiğini ileri sürer.¹⁶⁴ Breillat filminde, sadece cinsellik ve ölüm teması kapsamında Bataille'ı takip etmez aynı zamanda ergenlik ve kötülük bağlamında Anais karakterini ele alır. Breillat, filmlerinde romantizm ve aşk adı altında oynanan oyunların özellikle kadınların cinselliğinin nasıl zedelendiğini ve kadınların nasıl bir şiddete maruz kaldıklarını ergenlik dönemlerini de kapsayacak şekilde teşhir eder. Çalınan yüzük yaşananların sahteliğinin sembolüdür. Elena sadece çıkarıcı düzen tarafından değil Zizek'inde belirttiği gibi fanteziler tarafından biçimlenmiş arzuları ve gerçek aşka dair evcilleştirilmiş ergenlik hayalleri tarafından

¹⁶² Bataille'dan aktaran: Maddock ve Krisjansen, "Surrealist Poetics And The Cinema Of Evil: The Significance Of The Expression Of Sovereignty In Catherine Breillat's *A Ma Soeur*" "Studies in French Cinema Journal Abstracts, vol.3, s.161.

¹⁶³ Oidipus doğar doğmaz yazgısı tanrılar tarafından Laios ve İokaste'ye bildirilir. Laios, yazgının tecellisini engellemek için çocuğun ayaklarını delerek onu bir kayaya çiviler. Oidipus'u ölüme terk etmek yazgıdan kurtulmak değil, aksine onun gerçekleşmesinin önünü açmaktır. Çünkü Oidipus'un işlediği günahlar bilgisizliğinden kaynaklanır. Onu bilgisiz kılan ise, anne ve babasına verilmiş bilgidir. (Erhat, Azra, *Sophokles Hayatı ve Eserleri*, İstanbul, Varlık Yayınları 1954, s.71). Ölümün elinden bir keçi çobanı sayesinde kurtulan Oidipus Korintos'un kralına evlatlık verilir. Günün birinde Apollon'un kâhini ona yazgısını bildirir.

¹⁶⁴ T.Maddock and I.Krisjansen, agy, s. 165.

da kandırılmıştır. Anais, bildikleri ile faydacı varoluşun cazibesiyle kandırılmamış çocukluğun masum bilgisine sahiptir. Ergenlik öncesi ve cinsel uyanışının başlamış olduğunu gördüğümüz Anais, çocukluğun vahşi krallığından Elena'nın yaşadığı veya yer yer arzu ettiği tanımlanmış kadın cinselliğine dair roller içinde yaşadıklarının sahteliğini fark eder. Bu farkındalığın ittiği kaçma hissi ile özgürleştirici arzu için yaptığı cinsellik Bataille'in da belirttiği gibi kötülüğün içinden, bir tecavüz olayıyla birlikte gelir.

Breillat'ya göre Anais aslında küçük olmadığını düşünürken ailesi aksini düşünür ve bir nevi Anais'in bedenini inkâr ederler. Anais de bir süre sonra kendi bedenini reddeder ve şişmanlar. Bu durum Elena'nın aksine, Anais'in bedenini toplumun normlarının bir ürünü olmaktan korur. Fakat Breillat'ya göre Anais aynı zamanda bu durumdan acı da çeker, çünkü herkes baştan çıkmanın ve baştan çıkarıcı olmanın bir parçası olmak istemektedir. Elena ise arzu nesnesi olduğu durum ile sevildiği durumu anlayamayacak kadar gençtir. Breillat, bunun kökten bir yanlış anlama olduğunu ve alttan alta sevilmediğini hissettiğini söyler.

Filmin ilginç noktalarından biri de Breillat'nın iki kız kardeşe televizyonda izlettiği konudur. Kızlar televizyonda cinsellikle ilgili bir program izlerler. Programdaki kadın sürekli olarak "Fransa'nın cinsel meselesi olan Bardot'dan" bahseden erkeğe, Bardot'nun cinsel bir problem olmadığını tekrar eder ve Beauvoir'ı okumasını önerir.

Görsel olarak Elena'nın 'gerçek sevişmesi' ile Anais'in uğradığı tecavüz arasında büyük bir zıtlık vardır. İlkinin sahte güzelliği ve ikincinin çirkin gerçekliği... Breillat, ikinciyi tercih eder gibi gözükmektedir. Yaşadıkları erkek egemen dünyaya karşı mücadele edebilmek için kadınların eziyetli, yorucu mücadelesinin rahatsız edici sunumu gösterilmelidir. Anais, bedenini ve cinselliğini, onları köleleştiren ataerkil düzenin hizmetinden kurtarmak ister. Toplumun sesi olan annesi ve toplumun arzuladığı normlardaki ablasının bedeni üzerindeki tahakkümünü kırma bahasına kilo almaya devam eder. Anais, kadının cinselliğinin erkeğin arzusuna göre şekillendirildiği ataerkil sistem içinde kadının yaşadığı cinselliğin oynanan bütün "romantik" oyunlara rağmen tecavüzden farkı olmadığını anlar.

Elena, kendi yanılığı, cinsel istismar ve öldürülmesi ile üç kez kurbandır. Birinci yanılık, kültürel olarak aşka ve cinselliğe dair kadına öğretilmek istenen genel yargılardan doğmadır. Bu yargıları öğrenirkenki rol modeli annesi de filmde öldürülür. Bu yargının kadın içgüdüleriyle bağlantısı oldukça zayıftır. Breillat'nın filmlerinde kendi içgüdülerine ya da duygulanımlarına ihanet eden karakterlere bedeli ödetilir. Bu noktada Maddock ve Krisjansen çok yerinde bir tespit yaparlar: Bataille'in *Literature and Evil* kitabına gönderme yaparak Elena'nın ölümü ile Emily Bronte'nin *Rüzgârlı Bayır* romanındaki kahramanı Catherine Earnshaw karakterinin ölümü arasında bağlantı kurarlar. Roman iki âşıktan Cathy'nin dünyanın ona dayattığı gibi daha kibar, duyarlı, zengin ve okumuş bir erkeği tercih etmesi sonucunda vahşi, çocuksu ve içgüdüsel dünyasını ve bu dünyasını paylaşan aşkını terk etmesi sonucu ödediği bedelleri anlatır. Tıpkı Cathy gibi Elena da tercihlerini

aynı tarzda bir hayattan yana kullanır ve ikisi de bunun bedelini hayatları ile öderler. Çocukluğun krallığına ya da içgüdülere ihaneti ölüm telafi eder.

Dominik Pellerin, *A ma Soeur*'ü ağır didaktik tezleri kaynaklı problemleri olduğu yönünde eleştirir¹⁶⁵. Fimde Anais ve Elena, Pellerin'in eleştirileri doğrultusunda doğru ve yanlış göstergeleri haline dönüşür. Breillat'ın Anais'i tercih ediş tarzı ve¹⁶⁶ doğruluğuna yaptığı vurgu ve Elena'yı cezalandırış tarzı geleneksel Hollywood sinemasını hatırlatacak kadar katıdır. Breillat'nın filmindeki karakterler arasındaki farklılıklar hem fiziksel hem de düşünsel olarak yoğun bir şekilde vurgulanır. Breillat, geleneksel sinema yöntemlerine uygun düşen bir yolla Elena'yı yani hata yapan karakteri ve onu etkileyen faktörlerden biri olan annesini öldürür.

Breillat, Elena'yı baştan çıkararak bir nevi tecavüz eden Fernando'ya karşı ailenin tutumunu da cesaretlendirici bulur. Şişman bedeni ile arzulanmaktan uzak olan Anais için baskılar henüz başlamamıştır. Elena'nın beyni ise toplumsal düzenin temsilcisi olan ebeveynleri sayesinde iğfal edilir ki bu ailesinin de eğitim ve maddi durumundan etkilendiği Fernando'nun Elena'yı iğfal etmesine izin verir. Fernando'nun oynadığı oyunlar ve sözler, Elena'nın oyunun dışına çıkmasına izin vermez, böylece gerçek bir cinsel deneyim yerine onun kötü sonuçlanan bir parodisi yaşanır. *Çocukluğun Krallığı*'ndan henüz ayrılmamış olan Anais, içdeneylerinde erotizmi ve fantezilerinin izini sürerken, asıl sürreal olanın bu oynanan parodide

¹⁶⁵ Pallister, J- Hottel, R, *Francophone Women Film Directors*, Farleigh Dickinson University Press, 2005, page 94

¹⁶⁶ Pallister, J- Hottel, R, *Francophone Women Film Directors*, Farleigh Dickinson University Press, 2005, page 94

olduğunu hisseder. Breillat, ahlakı hiçe saymak gerektiğine dair öneriler sunar. Bataille' a göre de yüksek ahlak, ahlakı hiçe saymanın başlangıç noktasıdır.

2.2.2. Dişil *Auteurlük* Bağlamında *Sex is Comedy*

Sex is Comedy'de Breillat'ın anahtar teması *auteurlük* ve sunuştur. Film, Breillat'ın özgün sesinin bir göstergesidir. İsmine rağmen eğlenceli film kategorisi içerisinde değerlendirilemez. Film yapma hakkında yapılan filmlere orijinal bir bakış açısı getirir. Breillat, *Sex is Comedy*'de açıkça dişil *auteurlük*'ün zorluklarına değinir. Güç oyunları, kültürel beklentiler tabanlı olarak erkek yönetmenliğini destekler. Breillat'ın kendi *auteurlüğünü* yorumlayışı çileden çıkartıcı olduğu kadar gerçekçidir. Breillat'ın kendine yönelik yaptığı bütün eleştirilere rağmen *auteur* sineması feminist film kuramı tarafından eril olarak tanımlanır.¹⁶⁷ *Auteur* kuramı çerçevesinde film sadece yönetmenin eseri olarak tanımlanır.¹⁶⁸ Breillat'ın filmlerini yönetmenin ilk işinin yazarlık olmasından da kaynaklı olarak senaryolarını kendi romanlarından uyarlar veya kendi yazar. Filmin yönetmenin kendi kişiliğinin ifadesi olarak görülmesi ve bir bütünlük arz etmesi *auteurlük*'ün göstergelerinden sayılır. Breillat'ya göre de o film yapmıyordur, kendisi zaten filmidir. Anneke Smelik, *auteur* sinemasına dair yapılan bütün eleştirilere rağmen avangard sinemada bireyselliğe ve şahsi anlatıma olanak sağladığı yorumunda bulunur.¹⁶⁹ Bütün bu bireyselliğe rağmen film çekmek başka sanatlardaki yaratıcı işlerden çok daha fazla ortak çaba gerektirir. Feminizm kadın yönetmenlerin dişil kimliklerini ortaya koymalarını destekler.

¹⁶⁷ Anneke Smelik, *Feminist Sinema ve Film Teorisi*, s.29

¹⁶⁸ Anneke Smelik, *agy*, s.28

¹⁶⁹ Anneke Smelik, *agy*, s.28

Sex is Comedy, Breillat öncelikle yönetmen, özellikle cinsel sahneler çeken bir yönetmen olarak kendi yaptığı filmler üzerine değerlendirmeler yapar. Filmde aktörün olağandan büyük boyda protez penis kullanması toplumsal cinsiyet rolleri içinde oluşturulmuş rollerin kurgusallığına dair bir göndermedir. Görünen ve varolan arasındaki ayrım, filmi toplumsal rollerin gerçekliğinin trajedisinden çıkarıp bu rollerin sahteliği üzerinden komediye çevirir. Breillat *comedy* kelimesini güldürü olarak ele almaz. *Comedy*, Butler'ın cinsel varoluşun *comedic* boyutlarında atfettiği şekilde imgesel(hayali) temsilin içindeki bir aktivite olarak değerlendirir.¹⁷⁰

Katherine Ince, sürekli problem çıkaran aktör ve dişil *auteur* arasındaki dialogların açık bir şekilde sembolik ve alaycı olduğunu belirtir¹⁷¹. Yönetmen, Jeanne'ın ağzıyla film çekme süreci için şu yorumu yapar: “Bu şiddet, güçle bu ilişki arasında kurulan bağ (film çekme) tamamen eril... Aktör olarak sen bir kadın olmalısın.”

Sex is Comedy'de Breillat, dişil cinselliğinin artistik yaratımı konusunda nadiren ele alınan bir evreyi yani film yönetimini vizyona taşır. Breillat'ın yönetmenliğe dair kendi tecrübeleri dişil yönetmen ve eril oyuncu arasındaki ilişkiyi ortaya koyar. Breillat, etkileyici bir şekilde dişil arzunun çizilmemiş yönleri konusunda (dişil *auteurlük*) fikir verir.

¹⁷⁰ Katherine Ince, “Is Sex Comedy or Tragedy? Directing Desire and Female Auteurship in the Cinema of Catherine Breillat”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 64, Issue 1, pp.157-164.

¹⁷¹ Katherine Ince, *agy*, s.157-164.

2.2.3. Kadın Cinselliği ve İzlenemeyeni Göstermek Üzerine

'Filmim herşeyden çok izlenemeyeni göstermek hakkında'

Catherine Breillat

Romance ve *Anatomie de L'enfer*, kültürel olarak Sade, Apollinaire, Bataille, Klassowski ve Pauline Reage gibi yazarları içine alan ve erotizmi beyinsel bir mesele olarak gören Fransız geleneğine uyar. Erotizmin filozofik keşifleri, cinsellik, temsil ve ihlal ilişkisi hakkında büyüyen sorular *Romance*'ta izlenebilir.

Breillat, filmlerinde erotizmin gizemi ve anlaşılmazlığını işler. Gronstad, bu filmde birbiriyle örtüşen iki bağlamdan bahseder. Birincisi, Breillat filmleri tanınmaya başlamadan önce basılmış romanlarıyla (ilki 17 yaşında yayımlanmış ve Fransa'da poşetli olarak satılmıştır) yeni Bataille olarak ün salar. *Romance*'a kadar (1999) filmleri sansürle karşılaşır ve adı, kaçınılmaz bir şekilde sansürle ilgili küresel tartışmalar içinde yer alır. Breillat birçokları için müstehcen (hardcore) materyaller ile beden temasını birleştiren filmlerin öncüsü olarak görülür. Başlıca sanat pornosu yapan yönetmenlerden biri olarak gösterilir. Breillat, uzlaşmaz bir şekilde film yapan, tarzı, temaların ifade edilişindeki çarpıcı yoğunluk ve ifşa edişi ile eş zamanlı olarak başa çıkabilen bir yönetmendir.

İkinci yorumlanabilen bağlam ise *Anatomie de L'enfer*'in içinde yer alabileceği, James Quandt'ın isimlendirdiği şekliyle Yeni Fransız Aşırılığı'dır. (The New French Extremity). Tabu-yıkıcı Fransız sineması ilginç bir biçimde kültüre

özgü, fakat inkâr edilemeyecek bir şekilde uluslararası trendlere de paralel bir etki içerir. Bu filmlerin öncüleri olarak sayılabilecek filmler şunlardır: *Seul contre tous/I Stand Alone* (Gaspar Noe, 1998), *Les Amants Criminels/Criminal Lovers* (Francois Ozon, 1999), *Romance, Baise Moi* (Despentes ve Trinh Thi, 2000) ve *Irreversible* (Noe, 2002), *Trouble Every Day* (Denis, 2001), *Twentynine Palms* (Dumont, 2003).

Aşırılığın Yeni Dalgası hareket haline dönmemiş olmasına rağmen sadece bir eğilimden fazlasını taşır. Noe, Haneke ya da Breillat tarafından yapılan *izlenilemeyen* filmlerin altında sadece deneysellik değil, felsefe de yatar. Bütün her şeyin ötesinde yönetmenlerin filmleri, görünen dünyanın eşliğini aşmak ve görme biçimlerinin diğer yollarını tanıtmaya ihtiyacıyla motive olur. Aşırılığın Yeni Sineması, ‘göz bize görmemiz için verilenden başka şeyleri de görme kapasitesine sahiptir’ düsturunun geliştirilmesine yardımcı olur.

Breillat’ın ergenliğe değinmediği diğer üç filmi *Parfait Amour*, *Romance* ve *Anatomie de L’enfer*’dir. Özellikle *Romance* ve *Anatomie de L’enfer* seyirciyi ve eleştirmenleri şok eder. Bu iki filmden sonra Breillat filmlerinin pornografik olduğuna dair yorumlar yapılmaya başlanır. Breillat’ın bu iki filmi için yapılan tartışmalardan ilki bu filmlerdeki cinsellik gerçek mi yoksa rol müdür? İkincisi ise filmlerin sanat mı, yoksa pornografi mi? olduğu üzerinedir.

1999 yapımı *Romance* gösterime girdiğinde o zamana kadar anaakım sinemada gösterilen cinsel olarak en açık film olduğuna dair yorumlar yapılır. Robert Sklar, *Romance* üzerine sorulacak sorunun, filmin kadın arzusu üzerine ciddi bir

inceleme mi yoksa cinsler arasındaki savaşın üstü kapalı bir parodisi mi olduğunu belirtir¹⁷². *Romance* fantezilerini gerçekleştiren bir kadını anlatmaz. Reddediliş ve hislerinin azalması karşısında çaresizleşen Marie'nin hikâyesidir. Marie'nin kalbi Paul'a aittir ama vajinasını istediği gibi kullanabileceğini belirtir. Breillat, yaşayan ve düşünen genç bir kadın olarak Marie'yi, toplumsal cinsiyetin sosyal inşası içinde kandırılan genç kadını, toplumsal düzenin çelişkili imajlarına ve kelimelerine doğrudan ve karşıt olarak kendi hislerinin yolunda cinsel özne olma yolunda ilerlerken gösterir.

Feminist film kuramı görme biçimlerinin cinsiyetlendirildiğini öngörür. Bu şekilde bakıldığında bakma eril, bakılıyor olma ise dişil olarak cinsiyetlendirilir. Breillat'nın filmleri birçok yolla görmeye dair bu ekonomiyi bozar. *Romance*'da Marie, aktif olarak bakan ve kendi arzusunun öznesi olan bir kadındır. Breillat, *Romance*'ın metni Marie'nin ruhu, imajı ise vücudu gibidir açıklamasını yapar. Filmin açılış sahnesinde Marie yoktur. Marie ve kamera aynı açıdan Paul'un matador kıyafetini giyişini izler. Yönetmenin bakış açısı bu sahneyle seyirciye bildirilir.

Romance'ta Marie, sürekli olarak arzusunun sınırlarına gider. Tecrübelerini biriktirir. Çünkü arzu kolayca harcanabilen bir şeydir. *Romance* vizyona girdiğinde müstehcen film kategorisinde eleştirilir. Bir yandan da Bunuel'in *Belle de Jour* filmiyle aralarında paralellikler kurulur. *Belle de Jour*'da Catherine Deneuve, bir genelevde çalışmaya başlayan bir burjuvanın karısını oynar. *Belle de Jour* ve *Romance* izleyiciyi fantezi ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi sorgulamaya iter.

¹⁷²Robert Sklar, "A Woman's Vision of Shame and Desire: An Interview with Catherine Breillat", *Cineaste*, 1999, Volume: 25, Issue: 1, s.24-26

Zizek fantezinin, arzumuzu inşa ettiğini ve nasıl arzu edeceğimizi öğrettiğini söyler. Filmde gerçeklik ve fantezi birbirine karışır. Filmdeki bütün fantezi sahneleri yeni kimliğe dair yola çıkışın, bağımsızlığa geçişin habercisidir. Paul'le ilişki kuramayan Marie başkalarıyla cinsel tecrübeler yaşar. Paul'ün isteksizliği karşısında bir barda tanıştığı Paolo'yla birlikte olur. Emma Wilson, Paolo'nun Paul'ün maço alter egosu olduğunu ileri sürer¹⁷³. Romance, arzu ve cinselliğin asla gerçek olmadığını kültürel ve bireysel fantezilerin referansı olduklarını göstermek ister gibidir.

Romance'da Marie'nin içsesi yönetmenin cinsellik, arzu ve dişil cinselliği hakkındaki görüşlerinin yansımasıdır. Film İngiltere'de bile oldukça geniş bir dağıtım ağına kavuşur. Yönetmen Rober Duvall, Romance'ın içerdiği müstehcen sahnelere rağmen İngiltere'de gösterime girmesini şöyle açıklar: “Romance ciddi bir çalışma filozofik yorumların ötesinde özellikle Fransız... Cinsel meselelere Fransızlara özgü bir yolla yaklaşıyor.”¹⁷⁴

Bir başka yönden Breillat, *Romance*'ta, arzunun ve cinsel oyunların hiçbir zaman gerçek olmadığını, fanteziler ve kültürel kodlar tarafından belirlendiği ve yönlendirildiğini göstermek ister. Breillat, *Romance*'ta, Marie'nin sado-mazoşist ilişkiler yaşadığı Robert karakterini kılavuz olarak tanımlar. Marie'yi yaşamın bir başka parçasına, kendi bilincine taşıdığını söyler. Marie'yi cinsel geçit töreninin

¹⁷³ Emma Wilson, “Deforming Femininity: Catherine Breillat's *Romance*”, *France on Film: Reflections on Popular French Cinema*, edited by Lucy Mazdon. London: Wallflower, 2001.s.145-157.

¹⁷⁴ Janis L. Pallister ve Ruth A. Hottell, *Francophone Women Film Directors*, Fairleigh Dickinson University Press, 2005, s.94.

başlangıcına götürür. Marie bu aşamayı geçtikten sonra sado-mazoşist olamaz. Tam aksine Marie, mazoşizmini arkada bırakır. Breillat'ya göre mazoşizm, kadınların içine doğdukları değil, fakat iki bin yıldır içinde yaşamayı öğretildikleri bir yapıdır. Bu nedenle kadınların mazoşizmlerinden kurtulmaları oldukça zordur. Breillat'ya burada Hıristiyanlıkla birlikte kadın mazoşizminin başladığını vurgular.

Breillat kadın cinselliği ile ilgili filmler yapmasının amacını şöyle açıklar: “Kadın vücudu insan bedeninin içindedir, sosyal beden değil. Basitçe normal filmler bedendeki ruh ve pornografiye odaklanırlar. Benim amacım bu dikotominin ötesinde”.¹⁷⁵ Breillat, *Romance*'da hem pornografiye hem de aşka ait klişelere karşı çıkar

Mesafeli ve düşünceli *Anatomie de L'enfer*, anaakım sinema ve onun anlatı düzeninden oldukça farklı bir filmidir. Dramadan ziyade sembolizm, metafor ve akıllı diyaloglar üzerine kuruludur. İkinci olarak dini semboller yoğun bir gönderme vardır (ayinlerde kullanılan tarzda bir kadeh, İsa figürlü bir haç vardır). Ayrıca Lilith gibi mitolojik figürlere de gönderme yapılır. Film yönetmenin yazdığı bir roman olan *Pornocratie*'den uyarlamadır. Filme beyaz renk egemendir. Filmin çekildiği oda yalın ve sterildir. *Anatomie de L'enfer*'de karakterlerin ismi geçmez, fakat kadın ve erkek olmak üzere iki ana karakter olduğu için tez içerisinde kadın ve erkek olarak bahsedilecektir. Kadın, filmin başında bir gay barda intihar etmek üzereyken erkek tarafından engellenir. Erkek, kadın bedeninden nefret etmektedir. Erkek, ayrılıktan ve yaşanan aynı oyunlardan sıkılıp kadınları ve onlarla ilişki kurmayı reddetmiştir.

¹⁷⁵ Anne Gillain, “Profile of a Filmmaker: Catherine Breillat”, *Beyond French Feminisms: Debate on Women Politics and Culture in France, 1981-200*, Edit. Roger Celestine, 2003, Palgrave Macmillan, Newyork, s.204

Kadın yaşanan dört gece boyunca erkeğe tanımadığı bir şeyden- kadın bedeninden- nefret edemeyeceğini anlatır.

Kadın, erkek ile dört gece boyunca kendi çıplak bedenini seyretmesi, incelemesi ve anlatması karşılığında para ödeyeceği bir anlaşma yapar. Breillat, kadınların çok konuşmalarına rağmen konuşmayan dudaklarını konuşurma niyetindedir. Rocco'nun kırmızı ruj vajinanın dudaklarına sürmesi bu nedenle şaşırtıcı değildir. Dişil olan dil, kadın bedeninin dili dört gece boyunca konuşur. Kadınlardan soğumuş olan erkek sadece taklit ve bağımlı bir şekilde duyduğu ve hissettiği dişil bedeni ve gerçek sesini dinler. Adet kanı, vajinanın sınırları, kastrasyon, hamilelik, bekâret üzerine kadının anlattıkları ve bedeniyle gösterdikleri erkeğe taklit olan dilin sadece kadının dili olmadığını, onu baskılayan ataerkinin dili olduğunu gösterir. Dört geceden sonra parasını alan erkek onu harcayamaz. Adını bile bilmemesine rağmen kadını tamamen anladığını söyler. “Onlardan birine âşık olursan tamamen kaybedersin” diyen arkadaşına rağmen eve tekrar gider. Gittiğinde kadın evde yoktur. İntihar etmiştir.

Breillat ve filmlerinin sorgulamaları, geçirdiği evreler ile Pasolini'yi hatırlatan yönler içerir. Breillat'yı Sadik¹⁷⁶ veya Sadecı kadın olarak niteleyen, Sade ve Bataille ile benzerlikleri olduğunu söyleyen çok sayıda yazar vardır. Pasolini için de aynı tarz yorumlar yapılır; Sade'ın Bastille'deyken yazdığı ve çıkan ayaklanmada kaybolduğunu düşünüp kendini kahrettiği *Sodome'un 120 Günü*'nü filme çekmiştir.

¹⁷⁶ Metnin devamında “Sadecı” kelimesi kullanılacaktır.

Ulus Baker'in bu filmle ilgili yaptığı tespitler birçok noktada Breillat sineması için de söylenebilir.

Ahlaki düzen bütün kıtalarda sarsıldı. Yeniden her izlenişinde bu film insanda psikanalistlerin anlattığı "bastırılmışın geri dönüşünü" yaşamadan edemez. Diyorlar ki "katlanılmaz" olmaktan çok, "neresinden tutulacağı asla belli olmayan" bir film bu. Ancak "pusuya yatarak" seyredebilirsiniz sanki. Sinematografik bir şaheser olduğu doğru: bir seyirci onu seyrederken karın kaslarında belli bir kasılma payını ayarlamak, belli bir "bakış açısına" --film aslında seyredilmiyor, filme maruz kalınıyor unutmayalım-- yerleşmek, gardını almak zorunda. Film üstündeki sansür İtalya'da 76 yılında kalkıyor. Fransa'da ise filmi göstermek söz konusu olduğunda bürokrasi ve yasama ne yapacağını şaşırıyor.¹⁷⁷

Baker'in yorumları, Breillat'nın izleyici tarafından sansürlendiğine dair yorumlarıyla da örtüşür.¹⁷⁸ Bu iki *auteur* için yapılan Sadecı yorumu elbette yanlış değildir. Georges Bataille, *Edebiyat ve Kötülük* kitabında iki yönetmenin (Mamma Roma'da olduğu gibi Pasolini filmlerinin hepsi için geçerli değildir) filmleri için de söylenebilecek bir yorumu Sade için yapar. Bataille'e göre 'Sade'nın eserlerindeki canavarlık bunaltıcıdır; anlamı yaratan da bu sıkıntıdır'. Breillat'nın filmlerinde 'anlamı yaratan sıkıntı' elbette canavarlık değildir. Daha önce hiç izlemediğimiz bir şekilde kadın vajinası ve kadın arzusunu karşımızda buluruz ve bu farklı yüzleşme bizde azımsanamayacak bir sıkıntı yaratır. Breillat filmleri, birçoklarının iddia ettiği gibi pornografik değildir. Vajina ve cinsel ilişkiyi göstermek bir filmin pornografi terimin içine hapsedip, filmin bütün felsefi sorgulamalarının önüne geçiyorsa ve

¹⁷⁷ Ulus Baker, "Salo ya da Sinemanın Yüz Yılı", www.korotonomedy.org.

¹⁷⁸ Övül Durmuşoğlu, "Bir İtiraf Estetiği Olarak Pornografi", Altyazı Dergisi, sayı 31, 2004, s.70-71.

sansürleniyorsa burada da iktidarın ve toplumsal ahlakın ikiyüzlülükleri sorgulanmalıdır.

Sade'ın söyledikleri kurumların ve makinelerin izlerini süren Bataille, Foucault, Deleuze, Guattari gibi filozoflara ilham kaynağı olur. Sade, yargılanan ve bütün bu yargılanmalar sonucunda onaylanmayı arzulayan bir kurbana dönen insana seslenir: “Bütün evrenin erdemli olmasını istiyorsun; ancak yeryüzünde erdemden başka bir şey olmadığına her şeyin o an yok olup gideceğini hissedemiyorsun. Cezalandırma doğallığın değil yararın peşindedir.” Çözemediği bilmecenin kendi kalbinin doğasında olduğunu ve çözemediği kalbinin yönetimini yargıçlara bırakmasını eleştirir. Breillat'da filmlerinde dişil cinselliğin doğasının keşfine yönelik bütün engellemelerin ataerkil mekanizmanın korkularından kaynaklandığını ve bu keşfe yönelik engellemelerin özellikle din ve pornografi yoluyla kadını kirlilik ve utanç duyguları içine hapsettiğini anlatır. Kadın karakterleri, kendi cinsellik serüvenlerinin sansürsüz yaşayışları (film endüstrisinin sansürlerine rağmen) ve kendi arzularını aramaya yönelik yolculukları ile ataerkil sistemi tehdit eder.

Bataille, *Sodom'un 120 Günü'nü* normal bir insanın hasta düşmeden bitiremeyeceğini iddia eder. Bataille, Sade'ın gösterilen her şeye hakaret etmeyi, kirliletmeyi ve korkuya bulamaya nasıl cüret ettiğini sorgular. Bataille için bu kitap insan zihninin, *olan* düzeyinde olduğu tek kitaptır. “*Sodom'un 120 Günü'nün* dili yavaş yaşayan, giderek çürüyen, hayat verdiği canlıların tümüne eziyet edip ortadan

kaldıran evrenin dilidir.”¹⁷⁹ Beauvoir da Bataille gibi düşünmektedir. Sade, bir topluma birdenbire iyiliğin, erdemin hâkim olmasının cansızlık, anlamsızlık yaratacağını söyler. İnsanların sorgulamadan boyun eğdikleri toplumsal kurallara karşı koyan ve bunu toplumun baş edemeyeceği silahlarla gerçekleştiren biridir. “Sade insanı körlerle karşılaştırdığı yetinmiş, doymuş duygularımızın gerçeğin ortasında bile gerçeğe ulaşamadıklarını söylüyor, bunun için kendi sınırlarımızı aşmamızı öğütüyor: Düşünebileceğimiz en kusursuz, en tanrı yaratık, bizim koyduğumuz kurallardan en çok uzaklaşacak olan, o kuralları en çok aşağılayacak olan yaratıktır.”¹⁸⁰

Tabular, yasaklar ve utançla çevrilmiş kadın cinselliği içinde arzuyu barındırsa da Breillat’ya göre bu tabular ihlal edilmek için vardır. Eğer tabular ve yasaklar ihlal edilmezse ahlak ve sansüre dönüp kadınlara zarar verir. Toplumun kadınlara yüklediği ahlak ve utanç, kadın cinselliğini tanımlamaya başlar. Bu durum kadını arzuları, utanç ve ahlak arasında bırakarak şizofrenik bir duruma yol açar.

Breillat, da *Anatomie de L’enfer*’de toplumsal düzeni sağlayan en katı kurallar olan din kurallarını sorgulamaya cesaret eder. Hıristiyanlığa gönderme yapan metaforlar kullanır ve dinlerin asıl çarmıha gerdiği kimdir sorusunu sordurur. Birçok dinde kadın bedeni kirlilikle özdeşleştirilir ve saklanması gerektirir. İnsan basitçe etten ibarettir. Breillat dinlerin, insanları yüceltmek yerine alçalttığını düşündüğünü ve on bir yaşındayken kütüphanede Marquis de Sade ile tanıştığını belirtir.¹⁸¹ *Anatomie de L’enfer*’de yer alan sahnelerin Sadecı yönleri tartışma

¹⁷⁹ Georges Bataille, agy, s. 102

¹⁸⁰ Simone de Beauvoir,, agy, s.65

¹⁸¹ Geoffrey Macnab, “Sadean Woman”, *Sight and Sound*, December 2004, vol.14, issue:12, page 20-22

götürmez. Filmde yer alan şiddet ve cinsellik sahneleri nedeniyle birçok seyirci sinema salonunu terk eder.

Dişil cinsellik organının saklılığı veya yokluğu ataerkil düzen tarafından telkin edilir. Bu sayede sınırsız dişil cinselliği için büyük bir tehdit yaratılır. Dişil cinsellik hakkındaki eleştiriler (örneğin: vajinanın dişleri olduğu...) bir uzaysal problem etrafında döner.¹⁸² Fallik cinsellik bu görünüşte büyük boşluktan, genişlikten, görünemeyen ve bilinemeyenden dehşete düşer. Dişil cinsellik ataerkiyi olduğu kadar görsel tezleri de tehdit eder. Eugenie Brinkema, dişil içbölgelelerin sinemada da cezalandırıldığını, eğer kadın cinselliğini ve görseelliğini açığa vurursa hikâyede eril seyirciyi kastrasyon tehditiyle karşı karşıya bıraktığı için cezalandırıldığını belirtir.¹⁸³ Breillat'ın dişil arzu karşısındaki ataerkinin endişelerin cevabı veya önerisi dişil iç bölgenin isyanı, pornografik olmayan bedendir. Breillat dişil cinselliğine nesne olarak değil özne olarak yaklaşır.

Breillat'ın filmleri izleyiciye kadınların arzuyu öğrenmelerinin yolunu gösterir. Breillat'ın filmlerinde izlediğimiz çoğu sahne izleyicide derin bir bunaltı (bazen de bulantı) hissi uyandırır. Breillat, seyircinin görmek istediklerine dair iktidarını elinden alır. Bunun bedelini de sansürlerle öder. Bu arada çektiği filmler ile birçok (özellikle Fransız) kadın yönetmene yol gösterir. Kendisi ile yapılan bir röportajda; son on yıl içerisinde kendisinin aynı kaldığını, ama artık Fransız sinemasında kendisi gibi dişil bakış açısıyla film yapan birçok kadın

¹⁸² Eugenie Brinkema, "Celluloid is Sticky: Sex, Death, Materiality, Metaphysics (in Some Films by Catherine Breillat)", *Women: a Cultural Review*, Vol.17, issue 2, p. 147-170.

¹⁸³ Eugenie Brinkema, *agy*, p.154

yönetmen olduğunu söyler. Ama bunun ‘zarif veya hoş’ bir bakış anlamına gelmediğini bu kadın yönetmenlerin yaptığı sinemanın çok güçlü ve çok sert bir sinema olduğunu belirtir: “Fransa da kadın yönetmenler cinsellik hakkında konuşma gücüne sahipler. Bu hareket bizi daha kuvvetli yapıyor. Çünkü durdurulamaz. Artık fildişi kulelere hapsedilmiş ve izole edilmiş değiliz.”¹⁸⁴

Breillat filmlerinin pornografik olduğuna dair yorumlar yapılır, çünkü filmlerinde vajina, penis, seksüel birleşme çeşitleri, sado-mazoşist fanteziler, öldürme ve şiddet sahneleri gösterir. Bu yorum yapılırken gösterme biçimi sorgulanmaz. Çok güçlü ve çok sert bir sinema olduğu belirtilir.¹⁸⁵

Breillat, *Anatomie de L'enfer* ‘de görsel olarak yasaklanan, kültürel olarak yasaklanmış olan imgeler yaratan filmler yapmaya devam eder. Film gösterime girdiğinde birçok eleştiri alır. Bu eleştirilerden en ağırı *New York Times* yazarı Manola Dargis’den gelir. Dargis, film için “sonunda kendi kaynaklarını tüketmiş yönetmenin kendi-paradisi”¹⁸⁶ eleştirisini yapar. Gronstad ilgili makalesinde filmin, prömiyerinin yapıldığı Rotterdam Film Festivalinde de seyircilerden kötü bir tepki aldığını belirtir.

¹⁸⁴ Robert Sklar, “A Woman’s Vision of Shame and Desire: An Interview with Catherine Breillat”, *Cineaste*, c.1, S.25, s. 24-26.

¹⁸⁵ Robert Sklar, “A Woman’s Vision of Shame and Desire: An Interview with Catherine Breillat”, *Cineaste*, c.1, S.25, s. 24-26.

¹⁸⁶ Asbjorn Gronstad, “Abject desire: Anatomie de l’enfer and the unwatchable”, *Studies in French Cinema* Volume 6, Number 3) 2006, s. 161

Bu duruma rağmen ana akım medyadan bazı olumlu görüşler de vardır. J. Hoberman, *Anatomie de L'enfer* için kendimizi izlenemeyeni izlerken izlemek üzerine bir filmidir der.¹⁸⁷

Filmde Hıristiyan hikâyelerine olduğu kadar bedeninin öyküsünü anlatan *Şehrazat*'a da atıf yapılır. Filmin başında, intihar girişiminin nedeni sorulunca “Çünkü ben bir kadını” diyen kadın, bir eşcinsel barında rastladığı erkeği, kendini izlemesi ve gördüğünü anlatması için Oda'sına¹⁸⁸ çağırır ve soyunup yatağın üzerine uzanır. Yavaş yavaş beliren manzara, kadının bedeninin manzarasıdır. Erkeklerin kadınlarla kurdukları cinsel bağda baksalar bile görmediklerini anlatan iki taraflı bir sorgulama başlar. Sorgulama dört gece sürer. Sorgulamada Breillat, dişil seyirciyi kendisiyle ve mutsuzluğunun nedeni olan bastırılmış bedeniyle de bir yüzleşmeye iter. Film boyunca erkek kadının bedeninde bazen penisiyle, bazen kazma sapıyla denemeler yapar. Bazen eline ruj alır ve Irigaray'a bir gönderme yaparcasına vajinanın dudaklarını ruj ile boyar¹⁸⁹. Dört gece boyunca yapılan bu denemeler, gücünün iktidarını ataerkil düzenin kurgusundan alan erkeğe zayıflık atfettiği kadının bedeninin sınırlarıyla başa çıkamadığı için onu köleleştirdiğini hatırlatır. Kadın bedeni ve dolayısıyla kendi bedeni üzerine bildiği her şeyin kurgusallığıyla yüzleşen erkek, kadını görmek için tekrar gittiğinde onu bulamaz. *Romance*'ta Marie, özgürleşmek için Paul'ü cinayetten suçlanamayacak bir biçimde öldürürken, *Anatomie de L'enfer*'de kadın kendini öldürür.

¹⁸⁷ J. Hoberman. “Gray Anatomy”, *The Village Voice*, 2004, Sayı 49, s. 41

¹⁸⁸ Breillat filmlerinde sık sık Virginia Woolf'a atıf yapar. Bu filmdeki oda kullanımı itibariyle “kendine ait bir oda'ya” gönderme olarak algılanabilir.

¹⁸⁹ . Kadın her zaman “kendisine dokunur” ve üstelik hiç kimse bunu yapmasını yasaklayamaz, kadın için genitaler sürekli etkileşim halinde bulunan iki dudaktan oluşur. Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*; Translated By Catherine Porter with Carolyn Burke Ithaca. N.Y. : Cornell University Press 1985, s.23-33

Breillat, filmlerinin pornografik olmadığını tam tersine pornografinin, cinselliği insanın itibarından uzaklaştırdığını öne sürer. Sade ve Bataille ile aynı şekilde eğer insanın itibarını cinsellikle tekrar bütünleştireceksek cinsel ahlaksızlığın gösterildiği sahneler çekmeliyiz der.¹⁹⁰ Breillat'ı Sade'dan ziyade Bataille ile özdeşleştirmemizin nedeni Barthes'ın Bataille ile Sade arasındaki ayrıma dair yorumlarından kaynaklanır. Barthes'a göre Sade'nın erotik dilinin kendi yüzyılından başka çağrışımı yoktur: Bu yazıdır. Bataille'inkinin insanın gerçek varlığına dair çağrışımı vardır ve bir üsluptur. İkisi arasında, tüm deneyimleri çarpık dile çeviren bir şey doğar (devoye)¹⁹¹; bu edebiyattır.¹⁹²

2.2.4. Jinekolog Koltuğu ve İhlal

Romance ve Anatomie de L'enfer'de kullanılan ortak bir metaforun jinekolog koltuğu olduğu söylenebilir. Breillat, *Anatomie L'enfer*'de, *Romance*'ta olduğu gibi dişillik organının keşfini klinik ve cinsellikten uzak bir şekilde ele alır. Erkeğin kadının bedeni üzerinde yaptığı keşif en az Marie'nin jinekolojik muayene sahnesi kadar tıbbi bir incelemeyi andırır. Breillat'ya Geoffrey Macnab ile yaptığı röportajda *Anatomie de L'enfer*'i yapış amacının yasaklanmış imgeye karşı koymak, izlenemeyen ve bakılamayan dişil cinsel organa yaklaşmak olarak açıklar. Breillat, cinselliğin doğasını keşfetmek için insanların izlerken zevk aldığı porno filmler temelli berbat ve alışılmış imgeleri aşmak niyetindedir.¹⁹³

¹⁹⁰ Robert Sklar, agy, s. 25

¹⁹¹ Fr. Baştan çıkmış.

¹⁹² Roland Barthes, Georges Bataille'm, Gözün Hikayesi Kitabı içinde 'Göz Metaforu', çev.B. Serveryan-A.Gürsoy, İstanbul, Chiviyazıları Yayınevi, 2004, s.132

¹⁹³ Geoffrey Macnab, "Sadean Woman", *Sight and Sound*, December 2004, vol.14, issue:12, page 20-22

Marie, hastaneye gittiğinde doktor ve yanındaki bütün asistanlar, Marie’yi aynı şekilde tekrar ve tekrar muayene ederler. Marie, bir doktor grubunun ortasında bacakları iki yana açılmış ve çaresizdir: “Kurbanım, sonuçta... Kadınlar erkeklerin adakları gibidir.” Marie, içsesiyle bacaklarını kendine bile açamadığını, kendine bile sunamadığını anlatır. Mastürbasyon yaparken bile ayaklarını çapraz biçimde tutan Marie bu durumu kendi kendine tecavüze benzetir. Breillat, hastane sahnesi ile hamilelikle bacaklarını açmanın ve vajinanın içinin gösterilmesinin bir sakıncası kalmamasını ironisini de vurgular. *Anatomi de L’enfer* de ise odanın beyazlığı, sterilliği ve adamın kadının vajinasını izlemesi ve bunun karşılığında para alması ile odadaki yatak bir jinekolog koltuğuna dönüşür.

Roland Barthes, Bataille’in *Gözün Hikayesi* için metaforların izini haruspex¹⁹⁴ gibi sürdüğünü söyler. Bataille’in *göz’e* atfettiği metaforik anlamı Breillat da vajina’ya atfeder. Bataille’in kitabındaki *sidiğin* yerini Breillat da *regl kanı* alır. Breillat, Rossellini’nin yıllar önce kendisine “kadınların sinemaya ne ekleyeceğini” sorduğunu kendisinin de “erkeklerin sahip olmadığı utancın bakış açısını” cevabını verdiğini söyler¹⁹⁵. Utancın kaynağı olan dişil cinsel organ ve adet kanı *Anatomi de L’enfer’* de kutsanır. Filmde kadın, vajinasından çıkan tamponu suyun içine koyar ve kan çözüldükten sonra erkekle birlikte aynı bardaktan içerler. Bu sahnede de Hıristiyanlığa (komünyon ayinlerinde içilen şarabın İsa’nın kanı olarak simgeleşmiş olmasına) bir gönderme yapar. Aynı zamanda Breillat, erkeğin

¹⁹⁴ Eski Mısır’da kurban edilen hayvanların içorganlarına bakarak geleceği okuyan din adamı, Tanrı Horus’un kahini.

¹⁹⁵ Robert Sklar, “A Woman’s Vision of Shame and Desire: An Interview with Catherine Breillat”, *Cineaste*, c.1, S.25, s. 24-26.

kadını, doğuramadığı için düşman olarak gördüğünü ve onu ezmek istediğini öne sürer. Kanını içmesi için erkeğe veren kadın “düşmanın kanını içmek mutluluk verici bir durum mu?” diye sorar. Kadın, bu kan yüzünden kadınların pis görüldüklerini ama aynı zamanda bu kan yüzünden erkeklerin kadınlardan korktuklarını ifade eder. Kristeva’ya göre dışkının tabuları ihlal eden ve özgürleştirici bir anlamı vardır¹⁹⁶. Breillat, adet kanını, pislik ve iğrençlikle özdeşleştiği için dışkıyla ilişkilendirir ve sınırları ihlal eder. Adet kanının sinemasal ifşası röntgencilik ve skopofili eylemini yerinden eder. Breillat’ın geleneksel film endüstrisi içinde gösterilmesi yasaklanmış sınırlar olan adet kanı, vajinal salgı ve sperme dair yaptığı vurgu sinemanın beden dış tarafını göstererek sağladığı zevki bozar.

Kristeva iğrenç arzusunun kritik bir şekilde belirsizlikle bağlantılı olduğunu belirtir. Temiz olmama yâda hasta olma iğrençliğe yol açtığı gibi sistemi, kimliği ve düzeni rahatsız eder. Sınırlara, kurallara ve pozisyonlara saygı duymaz.¹⁹⁷ Breillat’ın iğrençlik sineması görsel olanın görsel olanın zulmü altındaki sinemasal bedeni serbest bırakmak arzusundadır. Kadın, görselleştirme süreçlerinden bağımsız olarak bedeninin gerçek varoluşunun kabulünü ister. Breillat’ ya göre iğrenç olan kaynağı kutsal kitaplarda yazdığı gibi kirliliğin ve çirkinliğin simgesi olarak gösterilen beden-özellikle kadın bedeni- değildir. Bedenimize dair atfedilenler üzerinden yaşadığımız yabancılaştırma iğrençliğin asıl kaynağıdır. Emily

¹⁹⁶ Anneke Smelik, *Feminist Sinema ve Film Teorisi*, s.195

¹⁹⁷ Kristeva’dan aktaran Asbjorn Gronstad, “Abject desire: Anatomie de l’enfer and the unwatchable”, *Studies in French Cinema* Volume 6, Number 3, 2006, s. 168

Bickerton'a göre Breillat'nın filmleri korkusuzca beden meselesinin insan ilişkilerinde nasıl engel oluşturduğunu sorgulamıştır.¹⁹⁸

Bataille'da da, erotizm her zaman en pis olan şeye bağlıdır; pislik, sidik, kusmuk gibi... İçimizde ölümden tiksilmeye yol açan kan görme, kusmuk kokusu, kimi zaman bizde acıdan daha acımasızca etkileyen bir bulantı durumunu yaşatır. Aşırı baş dönmesine bağlı bu duygulara dayanamayız. Bataille düşleri idealizmden kurtarmak; edebiyat yoluyla insana en uçtaki, en korkutucu ya da tiksindirici olguları aşma cesareti vermek ister. Böylece insan yaşamını düşlemek yerine yaşayabilir¹⁹⁹. Bataille, özü dürüstlikle anlatır, onu iyinin arkasına gizlemez bunu yaparken edebiyatı kullanır.

Irkı kısmen ırkçılık; cinsiyeti cinsiyetçilik; eşcinselliği de homofobi inşa etmiştir. Tarih bir *abjection* (dışa atma) tarihidir. Tarih norm olan bedenleri inşa ettiği gibi, birtakım bedenleri de dışa atar; Judith Butler'ın düşüncesine göre anlaşılabilirliğin sınırlarında inşa edilmiş bedenler, aynı zamanda yeniden anlamlandırma imkânının açıldığı, kendilerini kuran yasaya itiraz edebilme imkânının mekânı olan bedenlerdir.²⁰⁰ Breillat filmleri, dişil bedenlerin olanaklarını gösteren filmlerdir. Butler'ın söylediği gibi kendilerini kısıtlayan yasaya karşı durdukları için dışa atılırlar, marjinalize edilirler, sansürlenirler.

¹⁹⁸ Emily Bickerton, "Anatomy of Hell", *Sight and Sound*, 15:1, s. 40-42

¹⁹⁹ Georges Bataille, *Erotizm*, s.301-302.

²⁰⁰ Zeynep Direk, *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Yaklaşımlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007, s. 65

Filmde regl dönemindeki kadın ve erkek sevişir. Erkeğin boşalma anında çıkarken penisinde kan görmesi ve panik olması üzerine kadın, psikanalizdeki iğdiş edilme korkusuna gönderme yapar: “Seni lanetlediğimden korktun. Penisine zarar vereceğimden” Bütün bu psikanalitik göndermelerine rağmen Breillat’ya göre Freud burjuva toplumunun koruyucusudur ve belirtileri bastırarak toplumun değişmesini engellemiştir. Yönetmen, Freud’un analizindeki kadınların çok güçsüz ve naif olduklarını belirtir ve ekler: “Elbette kadınlar erkek olmayı arzuladılar. Ama erkeğin penisini değil, sahip oldukları hakları kışkırdılar.”²⁰¹ Breillat psikanalize değil, bilince ve kadere inandığını belirtir. Lacan ve Freud’un aksine *Anatomie de L’enfer*’de geçen bir diyalogta erkeklerin hamile kalamadığı için kadınları mağlup etmeye çalıştıklarından bahseder: “Gerçekte korkmuşlardır, kadınlarının bir daha kendilerine ait olmayacağından, özgürlüğün önemine inanmazlar. Deri kemerlerini, zincirlerini sallarlar... Sözde bekâret ve o çürüyen ahlak kuralları diye bağırırlar. Çünkü egolarını tatmin etmeleri gerekir.” Breillat, erkeğin hayatı yaratamadığı için ölümü getirebileceğini öne sürer. Film boyunca kadının ağzından söylediği sözler bütün bir kadın bedeninin ezilme tarihinin kasvetli bir analizi gibidir. Erkeğin, kadın uyurken bahçeden kazmayı alıp sapını kadının vajinasına sokmasına rağmen kadın tepki vermez. Erkeğe, kadını mağlup etmek istediğini zaten bütün erkeklerin arzusunun bu olduğunu söyler. Gelinliğin, hapsedilmek için giydirildiğini, ailenin ataerkinin en önemli kurumlarından biri olduğunu ve kadını da eve ve kendi bedenine kapattığını öne sürer. Dört gece boyunca gerçek kadın bedeniyle tanışan erkek onunla mücadele etmekten vazgeçer. Hiç tanımadığı ve ataerkil sistemin ona öğrettiği kodlarla yaşamının erkeği de ne kadar yorduğunu görürüz. Ama erkeğin bu

²⁰¹ Geoffrey Macnab, “Sadean Woman”, *Sight and Sound*, december 2004, vol.14, issue:12, s. 20-22

geç farkındalığı yeterli değildir. Film boyunca bir Yunan tragedyası izler gibi oluruz. Tragedyalara özgü “geç kalmışlık”²⁰², kadının ölümünü getirir.

²⁰² Beliz Güçbilmez’e göre geç kalma tragedyayı temellendirir. Örneğin: Oedipus ne yaparsa yapsın yazgısına ve yazgısını önlemeye geç kalmış durumdadır. Yazgısından kurtulmasının tek yolu ise neredeyse hiç doğmamış olmak ya da hemen ölmektir. (Güçbilmez, Beliz, “Tragedya Oyunun(un) Sonu: Oedipus’un Tahtında Kör Hamm(let) Tragedya ve “Geç Kalma” Ontolojik ve Epistemolojik Bir Yaklaşım”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Ankara, 2005, sayı 17, Ankara Üniversitesi Basımevi s.23)

SONUÇ

Sinemanın tarihi boyunca kurgulanmış kadın karakterler gerçek hayatta da sinemanın yıllarca hizmet ettiği eril arzunun isteğinin doğrultusunda kadın figürlerinin şekillenmesine neden olmuştur. Breillat, kadınların cinselliğini, bedenini ifşa eder. Bu ifşa edişteki açıklık ve doğrudanlık kadının çıplak bedeninin sadece erotik ya da pornografik olmadığını toplum normlarını bozacak şekillerde gösterildiğinde bir isyan imkânı barındırdığını görmemizi sağlar. Filmler sonuna kadar izlendiğinde cinselliğe, özellikle de kadın cinselliğine dair gerçekçi (özcü) bakış açısına, bir süre sonra dişil seyirciyi yüzleşmeyi reddettiği ya da ataerkil sistemin toplumsal kurgulanışı sırasında unutturulan ya da varlığı bastırılan cinselliklerine doğru bir kapı açar. Hepimiz bir şekilde kendimizi bir odada yalnızken bile çok beğendiğimiz bir karakterin içimize işlemiş bir jestini ifa ederken bulabiliriz. Bu aşamada Lacancı bir bakış açısıyla Breillat filmlerinde unutulmuş/unutturulmuş olma olasılığı yüksek olan “*la reel*”²⁰³ kadın cinselliğine dair izler bulma olasılığı yüksektir. Fakat Breillat’ın kendisi psikanalize, daha doğru bir deyişle Lacancı ve Freudcu psikanalizin penis veya fallus merkezli işleyişine inanmaz.

Anneke Smelik, 1980’lere kadar dişil arzudan ve cinselliğinden bahsedilmediğini öne sürer²⁰⁴. Oysa 1976 yılında Breillat, birçok kadına öncülük edecek şekilde *Une Vraie Jeune Fille* filmini çekmiştir. Üstelik Breillat’ın kamerasından gösterilen dişil cinsellik, erkeklerin dünyasına hizmet etmez. Breillat,

²⁰³ Lacan’ın reelden kastettiği dilin ve ifadenin ötesindeki, dışındaki maddesel varoluştur. *La reel* üç hal içinde en anlaşılabilir olanıdır. Ona ulaşmak imkansızdır.

²⁰⁴ Anneke Smelik, *agy*, s.192

düzlük veya üçgen şeklinde gösterilen kadın cinsel organını, direk göstermeye cesaret eder ve sansür mahkemeleriyle tanışır.

Cinsellik ataerkil sistemin hem bir baskı hem de bir kontrol mekanizmasıdır. Catherine Breillat'nın yazıp yönettiği filmlerdeki kadın cinselliği ve bedeni ile ilgili yorumlarıyla erkek iktidarını dolayısıyla ataerkil mekanizmaları sorgular ve kadın bedenine atfedilen bütün klişeleri parçalamaya yönelik bir yorum ortaya koyar. Breillat'nın filmleri kadınların ufku, görüşü sürekli olarak keyifsiz cinsellik ve ölümlle sınırlandırılmış ise gerçekten yıkıcı olabileceğini iddia eder. Breillat'ya göre cinsellik, her zaman yasaklı, büyük bir alandır ve ihlal edilmelidir.

Zafer Aracagök, Deleuze ve Guattari'nin görüşlerine dayanarak, bedenin bizden “karşıtlık ilişkilerinden oluşan organizmalar üretmek” amacıyla çalındığını belirtir: “Kadın” olarak bildiğimiz ve adlandırdığımız form, erkeğin, kız çocuğun “oluş”unu ondan çalmasıyla kurulur ve kız, kendinden bir şeyler çalınarak, erkek düzeninin ilkeleriyle çalışan örgütlenme düzleminde modellenen bir cinsiyettir.”²⁰⁵ Catherine Breillat filmlerinin etkisi, ataerkil sistemin kadına, bedenine ve cinselliğine uyguladığı şiddeti ve Deleuze ve Guattari'nin terimiyle çalınmış “oluş’unu” anlatır. Kız çocuktan çalınmış “oluş” onu ergenlik ve ergen kız cinselliğiyle ilgilenmeye sürükler.

²⁰⁵ Zafer Aracagök, “Cinsel Oluş”, *Tesmeralsekdiz*, Çev. Emre Koyuncu, sayı 2. s.20

Bu çalışma, Catherine Breillat filmlerinde hemen hepsi çok tartışmalı kavramlar olan cinsellik (kadın cinselliği), pornografi, erotizm, şiddet ve beden konularını ele alır. Dikkatle incelendiğinde görülür ki bu alanların hepsi eril tahakkümün en yoğun yaşandığı alanlardır. Bu çerçevede Catherine Breillat'ın 1976-2004 yılları arasında hem yazıp hem yönettiği sekiz filmdeki kadın cinselliği ve bedeninin temsilleri feminist bakış açısı çerçevesinde incelendi.

Catherine Breillat filmlerini anlamak için öncelikli olarak Breillat'ın sinemada gösterdiği temaların, feminist teoride karşılığı olan Fransız Feminist Felsefecileri olarak bilinen kadının dille ilişkisine dair de yeni yorumlar geliştiren Helene Cixous, Julia Kristeva ve Luce Irigaray'ın görüşlerine değinildi. Cixous, bedenin dilinin kullanılmasını salık verirken, Irigaray kadının çokluğu cinselliğini, kendine yeterliliğini över ve artık hatırlanması çok uzak dönemlerde kalmış da olsa özgür kadın cinselliğine ulaşmanın imkânlarını sorgular. Kristeva ise dışkı gibi ihlal etme yöntemleriyle egemen iktidar biçimlerinin kırılabileceğini söyler. Breillat, filmlerinde gösterdikleriyle *écriture feminine*'nin dilini sinemaya aktarır.

İkinci aşama da feminist film teorisi ve bileşenleri incelendi. Feminist Film kavramına, tarihçesine, parametrelerine ve tartışmalarına değinildi. İlk iki aşamada da önem teşkil eden Lacan'ın ayna kuramı ve Freud'un skopofili ve kastrasyon ile ilgili teorilerine değinildi. Teresa de Lauretis feminizmin konusunun, cinsiyetin (erkek merkezli) temsil edilişiyle, "temsilin dışarıda bıraktığı ya da temsil edilemez hale getirdiği" alanları keşfetmek²⁰⁶ olduğunu söyler. Kadın bedeninin, cinselliğinin

²⁰⁶ Elinor Fuchs, "Karakterin Ölümü", *Modernizmden Sonra Tiyatro*, diz. Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2003, s.168

müstehcen bir şekilde gösterimi genellikle erkek arzularını kışkırtmak ve erkek arzusunu yüceltmek için kullanılır. Peki, kadınlar bu materyallerdeki temsilden kendilerini nasıl koruyacaklar? Kendi cinselliğini, bedenini anlatmadan bu mümkün mü? Ataerkil roller ve yapılar, insana ait özelliklerin yapay bir biçimde, geleneksel cinsel stereotiplere ayrılıp, kutuplaştırılması yoluyla geliştirilir. Breillat, kadın cinselliğinin bu kurgusal düzeneğini ifşa eder. İzleyiciye kralın çıplak olduğunu gösterir. Bütün bu gösterdiklerinin yanında kadının Beauvoir'in deyimiyle etine kapatılmışlığına da ses verir. Kapatılmışlık kadının arzusunun sesini içine hapseder. Breillat'nın filmlerinde kadın karakterin hem iç sesini hem dış sesini duymamız rastlantı değildir. Breillat'ya göre ataerkil sistemin dişil bedeninin arzusunu utancın içine yerleştirmesi kadını şizofrenik bir duruma sokar. Bu nedenle kadın karakter iki ayrı sesle temsil eder. İki ayrı sesin olduğunu göstermek, bu sesleri birleştirmenin yani dişil dile kavuşabilmenin ve kadının dişil dile temsilinin yolunu açar. Breillat, filmlerinde gösterdiği bütün bu öğeler ile feminist sinemanın içindedir. Breillat, kadının çıplak bedenini, erkeğin evcilleştirerek kapattığı kurgu dünyasından geri almaya çalışır.

Üçüncü aşamada Breillat'nın filmlerinin bedenle ve cinsellikle ilgili gösterdikleri, anlattığı hikâyeler ve hikâyelerin altındaki felsefi yapılar arasında benzerlikler bulunan Marquis de Sade ve Georges Bataille ile arasındaki bağlantı incelendi. Breillat'nın filmleri için, Sade ve Bataille'in kitap yazdıkları dönemde aldığı eleştirilerin benzerleri yapılır. Hepsi de (Sade erkeğin, Breillat kadının) yaşamı kutsamak istemektedirler ve bunun için tanrıların ölmesini ve yasaların ihlal edilmesini salık verirler. Breillat'da tanrı sadece dinlerdeki tanrı değildir, aynı

zamanda Irigaray'ın deyimiyle “eril psikanalistlerdir”. Dolayısıyla bu eril psikanalistlerin *putları yıkılmalıdır*.

Sonuç olarak, Breillat, kadınları nesneleştiren bakıştan kaçma imkânının gitgide zorlaştığı görsel bir ortamda çalışıyor da olsa kadın bedenini, imgenin hapisanesinden çıkarmak, serbest bırakmak ister. Breillat, Fransız geleneğinden gelen Germain Dulac ve Agnes Varda gibi kadın yönetmenlerle aynı amacı paylaşır: Geleneksel sinemadaki kadın temsillerini yıkmak. Fransız kadın hareketine göre cinsiyetin kültürel belirlenimi yadsınamayacak bir gerçektir. Ve bu gerçeğin temelinde hem erkeğin hem de kadının dile mahkûm olma yazgısı yatar. Kristeva, Cixous, Irigaray gibi feministler bu mahkûmiyeti Lacancı kuram çerçevesinde, bazen Lacan'ı karşılıklarına alarak açıkladılar. Breillat'nın hem yazıp hem de yönettiği bu filmlerde kadın bedeninin anatomisine dair ataerkil sistem tarafından çerçevesi çizilmiş, eksik ve yanlış sunumları soruşturmaya açar. Bunu yapış tarzındaki radikallik, izleyiciyi rahatsız eder. Bedenlerinin sınırlarına dair özgür bir ruh taşıyan kadın karakterleri, ataerkil sistemin, bazen kırmızı bir rujla dahi olsa çizdiği sınırları görerek ve hissederek yaşarlar. Bu farkındalık onları umutsuzlukla karışık bir umarsızlığa sürükler. Cixous, dişil sesin, bedeninin sesi olması gerektiğini söyler. Breillat filmlerinde bu sesi bulmuş gözükür. Porno filmler dışında bir üçgen olarak resmedilen vajinaya dair mitlere sırtını çevirir. Freud'un “arkaik döneme kadar izi sürülmeli ki bulunsun” dediği dişil arzuyu ve kadının bedenine dair olanakları yine Freud'cu bir şekilde rüyalarını izlemeye gelen seyirciye, seyircinin altındaki iktidar koltuğunu çekerek gösterir. Bunu yaparken gösterdikleri nedeniyle porno film yapmakla suçlanır. Kadın bedeninin daha önce dillendirilmemiş olanaklarını

gösterirken hep gizleneni göstermesi ataerkil sistemi kastrasyon korkusuyla yüzleştirir. .

Feminist sinema toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinden kaynaklı birçok problemin tartışılması için büyük bir araçtır. Feminist sinema ve dişil yazının girift yapısı göz ardı edilemeyecek bir entelektüel alan açmakla kalmaz, kadınlara başka bir dünyanın mümkün olabileceğini de göstermeye çalışır.

KAYNAKÇA

Agacinski, S. (1998). *Cinsiyetler Siyaseti*. Ankara: Dost.

Ahıska, M. (1994), *Yoksa Kadınlar Var mı?* Defter Dergisi, Sayı 21, Bahar

Badinter, E. (1992) *Biri Ötekidir Kadınla Erkek Arasındaki Yeni İlişkiler ya da Androjin Devrim*, Çev: Şirin Tekeli, İstanbul: Afa

Bataille, G. (2006), *İç Deney*, Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Yapı Kredi

Bataille, G.(2004) , *Edebiyat ve Kötülük*, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı

Bataille, G.(2004), *Gözün Hikâyesi*, Çev. B. Serveryan-A.Gürsoy, İstanbul: Chiviyazıları

Bataille, G. (1997), *Eros'un Gözyaşları*, Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, İstanbul: Göçebe Yayınları

Bataille, G. (1993). *Erotizm*. Çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, Ankara: Fikir Kitapları.

Berger, J. (2005). *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis.

Berktaş, F. (2000). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*, İstanbul: Metis.

Butler, J. (2007). *Taklit ve Toplumsal Cinsiyete Karşı Durma*, Çev: Osman Akınbay, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Butler, J. (2005). *İktidarın Psikik Yaşamı Tabiyet Üzerine Teoriler*, Çev: Fatma Tütüncü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Celestine, R.(2003). *Beyond French Feminisms: Debate on Women Politics and Culture in France, 1981-200*, Palgrave Macmillan, Newyork.

Connel, R.W.(1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, Çev. C. Soydemir İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Constable, L.(2004). “Unbecoming Sexual Desires for Women Becoming Sexual Objects: Simone de Beauvoir”, *MLN (Modern Language Notes)*, Volume 119, Number 4.

De Beauvoir, S. (1997). *Sade’i Yakmalı mı?* , Çev. Cemal Süreya, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

De Beauvoir, S. (1993). *Bağımsızlığa Doğru*, Çev: Bertan Onaran, İstanbul: Payel.

Donovan, J.(2005). *Feminist Teori: Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri*, Çev.Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan, İstanbul: İletişim.

Direk, Z. (2007). *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Yaklaşımlar*, İstanbul: Yapı Kredi.

Duby, G. (Der.). (1992). *Batı'da Aşk ve Cinsellik*. İstanbul: İletişim.

Erdoğan, Ş. (2004) , *Fransız Sineması*, İstanbul: Es Yayıncılık, Nisan.

Erhat, A. (2003), *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Erhat, A, (1954), *Sophokles Hayatı ve Eserleri*, İstanbul, Varlık Yayınları.

Faust, B. (1986). *Kadınlar, Seks ve Pornografi*, İstanbul: Yaprak.

Foucault, M. (2003). *Cinselliğin Tarihi*, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı.

Firestone, S. (1993). *Cinselliğin Diyalektiği – Kadın Özgürlüğü Davası*. İstanbul: Payel.

Game, A. (1998). *Toplumsalın Sökümü: Yapıbozumcu Bir Sosyolojiye Doğru*, Ankara: Dost.

Gronstad, A. (2006). “Abject desire: Anatomie de l’enfer and the unwatchable”, *Studies in French Cinema*, Volume 6, Number 3.

Giddens, A. (1994). *Mahremiyetin Dönüşümü – Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm*, İstanbul: Ayrıntı.

Güçbilmez, B. (2005), “Tragedya Oyunun(un) Sonu: Oidipus’un Tahtında Kör Hamm(let) Tragedya ve “Geç Kalma” Ontolojik ve Epistemolojik Bir Yaklaşım”, *Ankara, Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sayı 17, Ankara Üniversitesi Basımevi.

Hayward, S.(1993). *French National Cinema*, London: Routledge, London,

Hoberman, J. (2004). “Gray Anatomy”, *The Village Voice*, Sayı 49, s. 41.

Humm, M. (2002), *Feminist_Edebiyat Eleştirisi*, Yay. Haz. Gönül Bakay, İstanbul: Say Yayınları.

Hunt, L.(1996). *Erotizm ve Politika*, Çev. Ayşe Lahur Kırtunç, İstanbul: Kabalcı.

Irigaray, L. (2008). *Doğu ve Batı Arasında: Tikellikten Topluluğa*, Çev. Nilgün Tural, İzmir: Ara-lık.

Irigaray, L.(1985) *This Sex Which Is Not One*; Translated By Catherine Porter with Carolyn BurkeIthaca. N.Y. : Cornell University Pres.

Işık, E. (1998), *Beden ve Toplum Kuramı*, Ankara: Bağlam Yayınları.

James, N. (2001), “Looks that Paralyse”, *Sight and Sound*, ns 11, no 12.

Konty, O. (2002) “Üçgenin Tabanının Yok Sayan Pythagoras: Oryantalizm ve Ataerkillik Üzerine”, *Doğu-Batı Dergisi*, Sayı 20, Ankara.

Kristeva, J.(2007). *Ruhun Yeni Hastalıkları*, Çev. Nilgün Tural, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Van Zoonen, L. (1994), *Feminist Media Studies*, London: Sage Publications Inc.

MacKinnon, C. A. (2003). *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*, Çev. Türkan Yöney, Sabir Yücesoy, İstanbul: Metis.

Maddock, T.H. ve Krisjansen, I. "Surrealist Poetics And The Cinema Of Evil: The Significance Of The Expression Of Sovereignty In Catherine Breillat's *A Ma Soeur*" *Studies in French Cinema Journal Abstracts*, vol.3

Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat .

Millet, K. (1973). *Cinsel Politika*. Çev. Seçkin Selvi, İstanbul: Payel.

Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak*, İstanbul: Alan Yayıncılık.

Pallister, J- Hottel, R.(2005). *Francophone Women Film Directors*, Farleigh Dickinson University Pres.

Platon. (2000) *Devlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M.Cimcoz, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yay.

Prince, S. (1988) "Pornografik İmage and the Practise of Film Theory", *Cinema Journal*,vol. 27, No:2

Quignard, P. (2001). *Cinsellik ve Korku* , Çev.:Aykut Derman, İstanbul: Can Yayınları.

Rosenblatt, N. ve Selkirk. E. (1994). *Cinsellik – Çizgilerle Seksin Öyküsü*. İstanbul: Milliyet.

Rowbotham, S. (1987). *Kadın Bilinci Erkek Dünyası*, İstanbul: Payel.

Ryan, M., Kellner, D.(1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, çev: E. Özsayar, İstanbul: Ayrıntı.

Sarup, M. (1997).*Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Çev: Abdülbaki Güçlü, Ankara: Bilim ve Sanat.

Savaş, H. (2003). *Sinema ve Varoluşçuluk*, İstanbul: Altıkırkbeş.

Savran, G. A. (2004). *Beden Emek Tarih – Diyalektik Bir Feminizm İçin*. İstanbul: Kanat.

Sayın, Z. (2002). *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis.

Sklar, R. (1999) “A Woman’s Vision of Shame and Desire: An Interview with Catherine Breillat”, *Cineaste*, Volume: 25, Issue: 1.

Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*, Çev: Deniz Koç, İstanbul: Agora.

Spargo, T. (2000). *Foucault ve Kaçıklık Kuramı*, Çev: Kaan H. Ökten, İstanbul: Everest Yayınları.

Tannahill, R. (2003). *Tarihte Cinsellik*, Çev: Sinem Gül, Ankara: Dost.

Tillion, G. (2006). *Harem ve Kuzenler*; İstanbul: Metis.

Toubia, N. (2003). *Kadın Genital Mütilasyonu Nedir?. Müslüman Toplumlarında Kadın ve Cinsellik içinde. İlkaracan, P. (Der.)*. İstanbul: İletişim.

Tuksal, H. (2004), “İslamcı Erkekliğin İnşası- Geleneksel Rollerin İhyası”, *Toplum ve Bilim*, Güz, sayı 101

Walkowitz, J. R. (2005). *Tehlikeli Cinsellikler. Kadınların Tarihi Cilt IV* içinde. Duby, G. ve Perrot, M. (Der.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Weitz, R. (1998). *The Politics of Women's Bodies*, New York: Oxford University Press.

Wilson,E. (). *Deforming Femininity: Catherine Breillat's Romance*,

Yalom, M. (2002). *Memenin Tarihi*, Çev: Ayşe Gün, İstanbul: Çitlembik Yayınevi.

EKLER

Çalışmada Çözömlenen Filmlerin Künyeleri:

1. Une Vraie Jeune Fille- A Real Young Girl (1976)

Yönetmen: Catherine Breillat

Senaryo: Catherine Breillat

Oyuncular: Charlotte Alexandra, Hiram Keller, Rita Maiden, Bruno Balp

Fransa/1976/Fransızca

2. 36 Fillette – 36 Size (1988)

Yönetmen: Catherine Breillat

Senaryo: Catherine Breillat

Oyuncular: Delphine Bertaut, Etienne Chicot, Olivier Parniere

Fransa/1988/Fransızca

3.Parfait Amour – Perfect Love .(1996)

Yönetmen: Catherine Breillat

Senaryo: Catherine Breillat

Oyuncular: Isabelle Renauld, Francis Renaud, Laura Saglio, Alain Soral,

Fransa/1988/Fransızca

4. Romance – Romance X (1999)

Yönetmen: Catherine Breillat

Senaryo: Catherine Breillat

Oyuncular: Caroline Ducey, Rocco Siffredi, Sagamore Stévenin, François Berland

Fransa/1999/Fransızca

5. Brève traversée-Brief Crossing (2001)

Yönetmen: Catherine Breillat

Senaryo: Catherine Breillat

Oyuncular: Sarah Pratt, Gilles Grippon

Fransa/2001/Fransızca

6.A ma Soeur!- Fat Girl (2001)

Yönetmen: Catherine Breillat

Senaryo: Catherine Breillat

Oyuncular: Anaïs Reboux, Roxane Mesquida, Libero De Rienzo, Arsinée Khanjian

Fransa/1988/Fransızca

7. Sex Is Comedy (2002)

Yönetmen: Catherine Breillat

Senaryo: Catherine Breillat

Oyuncular: Roxane Mesquida, Anna Parillaud, Gregoire Colin

Fransa/1988/Fransızca

8.Romance 2- Anatomie de L'enfer – Anatomy of Hell (2004)

Yönetmen: Catherine Breillat

Senaryo: Catherine Breillat

Oyuncular: Amira Casar, Rocco Sifredi

Fransa/2004/Fransızca

Çalışmada Çözömlenen Filmlerin Özetleri:

1. Une Vraie Jeune Fille

1976 yılında çekilen Breillat'nın ilk filmi *Une Vraie Jeune Fille- A Real Young Girl/ İlk Sevişme* sansür nedeniyle 2000 yılına kadar gösterilemez. Breillat filminde 15 yaşındaki Alice'in cinsel fantezilerini ve bekâretinden kurtulmaya çalışmasını anlatır. Bir genç kızın ergenlik döneminde yaşadığı cinsel fanteziler, kendisini yetişkin dünyadan henüz uzak tutması ve aile kurumun eğretiliği filmin merkezindedir. Breillat'nın filmde gösterdiği cinsel fanteziler toplumsal sınırları zorlar. Alice, hoşlandığı gençle (Jim) ilgili kurduğu cinsel fantezileri gerçekleştirmek (sevişmek) üzere sözleşir. Fakat Jim, Alice ile sevişmeye gelirken trafik kazası geçirip ölü. Filmin kahramanı sürekli külotu bileklerinde yürür ya da bisiklete biner. Filmde yer alan kusma, işeme, vajinaya konulan solucan parçaları, vajinaya şişe sokulması gibi aşırı sahneler nedeniyle film sansürlenir.

2. 36 Fillette

1988 yılında çekilen *36 Fillette/ Virgin/ Bakire*, Breillat'nın üçüncü filmi olmasına rağmen Fransa dışında dağıtım imkânı bulan ilk filmidir. Filmin kahramanı 14 yaşındaki Lili'dir. Lili çekici bir yüzü olan, vücudu ergenliğin dolgunluğunu taşıyan, kendine çok fazla güvenen ve bekâretiyle problemleri olan bir genç kızdır. Lili erkek kardeşi ile diskoya gitmek için Maurice adlı orta yaşlı bir adamın arabasına biner. Maurice ve Lili'nin bir ilişkileri başlar. Lili, seksi, rahat ve soğuk kadını oynar. Maurice ise genç bir kıza sevişmeyi, aşkı öğretmeye çalışan çapkın

bekâr rolündedir. Lili'nin tecrübesizliği ve Maurice'in cinsel problemleri onları bir çıkmaza sürükler. Düşen maskelerin arkasındaki hallerini daha çok sevseler de problemler başa çıkılmaz hale gelince ayrılırlar. Lili sevmediği biriyle birlikte olarak kendi deyimiyle bakirelik derdinden kurtulur.

3. Parfait Amour

1996 yılında çekilen *Parfait Amour/ Perfect Love/ Kusursuz Aşk*, yirmili yaşların ortasındaki genç Christophe ile otuz beş yaşındaki Frederique'nin tüketici aşk ilişkisini anlatır. Açılış sahnesinde Christophe, Frederique'i sevişirken bıçaklayarak öldürür. Film burada cinayete kadar giden süreci anlatmak için çiftin tanışma anlarına döner. Film boyunca çift sürekli birbirleriyle yatmalarına rağmen asla gerçek anlamda sevişmez. Birbirlerine asla teslim olmazlar. Frederique başka bir kadın veya erkekle birlikte oturdukları ortamlarda kıskançlaşırken Christophe ise Frederique'in aşağılamaları ve alaycı tavırları karşısında kendisini öfkeli ve reddedilmiş hisseder. Film Breillat'nın her filminde görüldüğü üzere uzun diyaloglar, cinsellik, kadın- erkek karşıtlığı ve aile kurumunun mensuplarının memnuniyetsizliği temaları üzerine kuruludur. Frederique çocukların her halükarda çiftleri ayırdığını söylerken, hem Christophe hem de Frederique'nin 18 yaşındaki kızı Emmanuel aileleri konusunda hüsrana içindedir. Christophe yattığı kadının dünyanın en güzel kadını da olsa üç kere yattıktan sonra ona kokmuş bir et parçası gibi geldiğini ve sevişmek istemediğini söyler. Frederique'in, Christophe'm isteksizliği karşısındaki tavrı sert olur. Christophe, Frederique'i bütün erkeklerini mahvetmekle suçlar, ama onu kıramayacaktır. Christophe, başından iki evlilik geçen Frederique'in tecrübesini

küçümser. Seviştikleri anda Frederique'in onunla dalga geçip, alay etmesi üzerine onu bıçaklayarak öldürür.

4. Romance

1999 yılında çekilen *Romance*, Breillat'nın en tartışmalı filmlerinden biridir. Filmin başrolünde oynayan öğretmen Marie, model ve oyuncu sevgilisi Paul'un artık onunla sevişmek istemediğini söylemesi üzerine içinde bazı sado-mazoşist fantezilerin de bulunduğu çeşitli cinsel deneyimler yaşar. Bu arada sevgilisinden hamile kalan Marie, hamileliği sırasında bencilliği ile yüzleştiği sevgilisini öldürür. Hamilelik bavuluyla hastaneye gider ve sado-mazoşist fantezilerini yaşadığı adamın desteğiyle hastanede doğurur. Film boyunca Marie'nin hem dış sesini hem iç sesini duyarız. Breillat iç sesin gerçekten bir şey yapma konusunda itici etkisi olduğunu düşündüğünü belirtir.²⁰⁷ Sevgilisini aldatmak üzere olan Marie'nin duyduğu acı ve onu bu duruma sürükleyen sebepler de iç ses yoluyla verilir.

5. A ma Soeur

A ma Soeur/ Fat Girl/ Kızkardeşim (2001) filmi Breillat'nın en tartışmalı filmlerinden biridir. Film 13 ve 15 yaşındaki iki kız kardeşin; Anais ve Elena'nın birbirleriyle ve aileleri ile ilişkilerini ve cinselliklerini konu alır. Anais 13 yaşında şişman, olgun ve her şeyin farkında olan bir genç kızken; Elena, 15 yaşında oldukça güzel, görünümüne dikkat eden bir genç kızdır. Elena, tatilde bir kafede tanıştıkları

²⁰⁷ Sklar, Robert, "A Woman's Vision of Shame and Desire: An Interview with Catherine Breillat", *Cineaste*, Volume: 25, Issue: 1, 1999, s.24-26

Fernando ile flört etmeye başlar. Sıradan aşk yalanlarıyla Elena'yı cinsel ilişkide bulunmaya bunun aşkının kanıtı olacağını söyleyerek ikna eder. Bütün bu yalanlara şahit olan Anais, her şeyin farkında olmasına rağmen yaşananlara engel olamaz. Fernando'nun Elena'ya annesinden çalarak hediye ettiği yüzük nedeniyle Elena ve Anais tatillerini yarıda keserek Paris'e dönmek üzere annelerinin kullandığı otomobille yola çıkarlar. Durakladıklarında Elena ve annesi bir saldırgan tarafından öldürülür. Anais ise tecavüze uğrar. Anais, tecavüze uğradığını reddeder. Elena'nın Fernando ile yaşadıklarının daha az şiddet içermediğini düşünür gibidir.

6. Breve Traversee

Brief Crossing /Breve Traversee Breillat'nın 2001 yılında *A ma Soeur* ve *Une Vraie Jeune Fille* (sansür nedeni ile 25 yıl sonra vizyona girer) vizyona giren üç filminden biridir. Film 16 yaşındaki Fransız Thomas ve 30'larının ortasındaki İngiliz Alice'in bir gemi yolculuğunda tanışmalarını ve yaşadıkları yirmi dört saatlik ilişkiyi anlatır. Film boyunca Alice'in erkekler üzerine genellemeler yaptığını görürüz. Thomas ise bu genellemelere karşı koymak ister. Alice, sekiz yıllık kocasını terk ettiğini söyler ve ilişkideki problemlerini ve neden terk ettiğini anlatır. Thomas, genelleme yapmaması gerektiğini, yanlış insanla karşılaştığını söyler. Thomas, (Breillat'nın diğer filmlerinin aksine) annesine derinden bağlıdır, ama okumayı reddetmiştir. Bütün öğretmenlerin geri zekâlı olduğunu ve okula dönmeyi reddettiğini söyler. Filmin sonunda Alice, Thomas'a bir haftayı daha birlikte geçirmeyi önerir. Thomas bavullarını alıp geleceğini, hiçbir yere ayrılmamasını söyler. Döndüğünde Alice yoktur. Koşarak Alice'e yetişmeye çalışır. Filmin sonunda

Alice'i kocasının arabasında ve kucağında çocuğuyla görürüz. Alice, Thomas'ın yüzüne bile bakmaz ve araba uzaklaşır.

7. Sex is Comedy

2002 yılı yapımı *Sex is Comedy*, Breillat'nın *A ma Soeur* filmini çekerken yaşadıklarını anlatan bir filmidir. *A ma Soeur*, Breillat'nın tecavüz sahnesinin yanı sıra cinsellik ve şiddet içeren sahneler nedeniyle de çok eleştirildiği bir filmidir. Yönetmen Jeanne, (Breillat, kendini oynayan kahramana bu adı verir) sessiz ve utangaç kadın oyuncuyla çekilecek seks sahnelerinde problem yaşayacağını düşünüp gerilmektedir. Bütün film çekimlerine o sahneyi nasıl çekeceğine dair endişe çökmüştür. Fakat problem erkek oyuncudan kaynaklanır, Jeanne, bütün film boyunca kendine aşırı güvenen, ama sürekli problem çıkaran oyuncu nedeniyle gerilimler yaşar. Çıplak sahnelerde protez penis kullanmak istemesi ve kadın oyuncuyu küçümsemesi bu durumlardan sadece birkaçıdır.

8. Anatomie de L'enfer

Romance 2- Anatomie de L'enfer/ Anatomy of Hell/ Cehennem'in Anatomisi (2004) Breillat'nın en çok tartışılan, pornografik ve iğrenç olduğuna dair yorumlar yapılan filmidir. Filmde kahramanların adı geçmez. Kadın, bir gay barın tuvaletinde jiletle boğazını kesmek üzereyken içeri giren Erkek ona engel olur. Kadın, vücudunu Erkeğe gösterip ve gördüklerini anlattırmak için para teklif eder. Dört gece boyunca

Kadın, sadece bir yatak ve çok az eşya bulunan bir odasında erkeğe vajinasını, bedenini açar.

ÖZET

Kadın cinselliği daima eril parametreler temelinde kavramsallaştırılmıştır. Kadın, bu cinsel imgelemde, yalnızca aşağı yukarı erkeğin fantezilerinin uygulanması için bir yardımcı destektir. Cinsel ilişkiye ilişkin eril bakışın kadın ve onun zevki konusunda söyleyeceği hiç bir şey yoktur. Freud'un ortaya koyduğu gibi bir kız çocuğunun cinsel hayatının başlangıcı o kadar "belirsiz", o kadar " zamanla yok olan" bir şeydir ki bunu öğrenmek isteyen biri, bu uygarlığın, bu tarihin izlerinin altındakileri ve kadın cinselliğine ilişkin bazı ipuçları verebilir diye daha arkaik bir uygarlığın kalıntılarını gerçekten keşfetmek için çok derinlere inmek zorunda kalacaktır. Kadının, kadın olarak zevk aldığı noktaya ulaşmak için, kadının üzerindeki çeşitli boyunduruk altına alma sistemlerinin analiziyle geçilen uzun dolambaçlı bir yol mutlaka gereklidir.

Bu çalışma Catherine Breillat'nın filmleri üzerinden kadınlık ve erkekliğe dair cinsellik, pornografi, şiddet ve bedenin temsiline odaklanır. Breillat, beden üzerine anlattığı hikâyelerinin kadın bedenine bakışının, kadın bedenini teşhirin doruk noktasına ulaştığı bu dönemde bile müstehcen kaçması ve izlenebilirliğin sınırlarını zorlamasıyla ünlenmiştir. Catherine Breillat filmleri pornografiyi sanat sineması gibi gösteriyor olmakla suçlanır ve çok ağır eleştirel tepkiler alır. Breillat taviz vermeden filmlerinde cinsel birleşme ve kadın cinselliğini göstermeyi sürdürür.

ABSTRACT

Female sexuality has always been conceptualized on the masculine parameters. Woman in this sexual imaginary, is only a more or less obliging prop for the enactment of man's fantasies. About woman and her pleasure, this parameters of the sexual relation has nothing to say. As Freud admits, the beginnings of the sexual life of a girl child are so obscure and so faded with time, that one would have dig down very deep indeed to discover beneath the traces of this civilization, of this history, the vestiges of a more archaic civilization that might give some clue to woman's sexuality. In order for women to reach the place where she takes pleasure as a woman, a long detour by way of the analysis of the various systems of oppression brought to bear upon her is assuredly necessary

This study focuses the style of representation of sexuality, pornography, violence and body image which belongs to masculinity and femininity in Catherine Breillat movies. The films of Catherine Breillat have run the gauntlet of critical reaction, from condemnation as pornography dressed up as art cinema. Breillat continue to display uncompromising depictions of sex acts and female sexuality in her movies.

