

SİNEMADA MEKÂN VE CİNSİYET: SCIAMMA VE PATRİYARKAL ARKİTEKTONİĞİN İSKELESİ

Özge KARA*

Alındı: 17.11.2022; Son Metin: 17.10.2023

Anahtar Sözcükler: Mekân, beden, kadın, patriyarkal arkitonik, Céline Sciamma.

GİRİŞ: MEKÂNIN CİNSİYETİ

Sinemada anlatının etkisini derinleştirmek adına yeni mekânlar üretilir. Kimi zamansa anlatıyı desteklemek için yaratılan mekânlar, bizzat mekânı soruşturma konusu yaparlar. Sciamma'nın *Alev Almış Genç Kızın Portresi*'nde (2019) de bu türden bir soruşturma ile karşılaşırız. Feminist ve kuir perspektiften pek çok çalışmaya ilham vererek çözümlenmeye tâbi tutulan anlatı, mekânın kadın bedeniyle olan ilişkisini, kadın imgesi, hafıza ve arzu temalarıyla ilişkilendirerek işler. Kuşkusuz Sciamma'nın soruşturmasında feminist film teorilerinin rolü tartışılmazdır. Sinemanın görece kısa tarihinin içerisinde feminist film teorilerinin tarihi daha da kısa bir tarihçeye sahip olsa da şimdiden eldeki literatürü tüketmek neredeyse imkansızdır. Yine de bu teorilerin ortaya çıkışı 1970'lerdeki kadın hareketleriyle hemen hemen paralel bir hat takip eder. Nasıl ki toplumsal yaşama hakim otorite kadına açtığı alan açısından sorun teşkil ediyorsa, kuşkusuz sinematografik evrende de kadın imgesi yaratma işine açtığı alan açısından sorun teşkil eder.

1975 yılında feminist film teorisyeni ve yönetmen Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* adlı meşhur makalesinde, toplumdaki patriyarkal yapılanmanın sinemada erkek egemen bakışı aktif kıldığını iddia ederek kadının sinemada pasif bir röntgen nesnesi olarak konumlandırılışına dikkat çeker (1975, 12). Yine bir başka film teorisyeni Johnston ise *Women's Cinema as Counter-Cinema* (1973) adlı makalesinde, sinemadaki erkek ve kadın imgelerini karşılaştırır. Johnston'a göre erkek imgesi devamlı farklı biçimlerde işlenmek bakımından sinemada belli bir tarihi olan çeşitliliğe sahiptir. Erkeğin aksine kadın imgesi hemen hemen aynı prototiplerde işlenmesi yüzünden genellikle klişeleştirilerek tarihdışılığa tabi kılınır (Johnston, 1999, 32). Kadın imgesinin erkek imgesine nazaran tarihsizliği ve aynılığı, tıpkı toplumsal yaşamda olduğu gibi, sinemasal anlatıda da kadına sabit bir doğa yaratmanın önünü açar. Bu sabit doğa, tıpkı gündelik yaşantıda kadını belirli rollere hapsettiği gibi sinemasal anlatı uzamında

* Department of Philosophy, Social Sciences
Institute Sakarya University, Sakarya,
TÜRKİYE.

da kadını belirli rollere hapseder. Murray, Johnston'un sözünü ettiği sinemadaki kadın stereotipilerini şöyle sınıflar: "kurban, kız arkadaş, tehlikeli bir durumdaki genç kız, melek gibi anne, fahişe, cinsel obje, erotik avuntu, *femme fatale*/canavar, kısırlaştırılan anne" (2019,16). Murray'ın sınıflandırmasına başka kategoriler eklemek mümkündür elbette. Ancak feminist film teori açısından esas mesele, sinemadaki kadın imgesinin hapsedildiği stereotipleri tespit etmenin yanı sıra onları aşabilmektir. Bu hedefi gerçekleştirme yollarından biri ise sinematografik mekânların kadın imgelerinin üretimi üzerindeki ne gibi etkilere sahip olacağına bakmaktır. Sözgelimi Sue Thornham ve Doreen Marsey'in çalışmaları sinemada kadın imgesinin izini sürebilmek adına bir nevi pusula işlevi görürler.

Fransız yönetmen Sciamma ise *Alev Almış Bir Genç Kızın Portre'*sinde sinematografik mekânın olanaklarıyla, kadın imgesini içine hapsedildiği mekânın yapı taşlarını tespit etmeye girişir. Zira biraz ileride bahsedeceğimiz üzere 20. yüzyıl felsefeleri bize göstermiştir ki, insan bedeni her daim mekânsallığına demir atmış durumdadır. Öyleyse kadın imgesini sinematografik mekânda hapsedildiği duvarlardan çıkarabilmenin bir yolu da kadın bedeninin mekânla ilişkisini tespit etmektir. Bu doğrultuda anlatısında, mekânsal örgütlemenin merkezini anne karakteriyle ilişkilendiren Fransız yönetmen, mekânı feminist perspektiften ele alarak köşkün arkitektöniğinin iskelesini soruşturmaya açar. Sciamma'nın soruşturmasına epey yüklü bir felsefi geçmiş eşlik ettiğinden, Fransız yönetmenin kurgusunu irdeleyebilmek için felsefe tarihinin yaşanan mekâna yönelik kuramlarında kısa bir yolculuğa çıkmak gerekir.

Yaşadığımız mekânla ilişkiselliğimizi tespit edebilmek için fenomenolojik gelenek nesnel mekân ile yaşanan mekân arasında bir ayrıma giderek işe koyulur. Bu ayırım gereği nesnel mekân, özellikle modern bilimin mekâna yaklaşımını ifade eder. Mekânı soyut bir yapı olarak kurgulayan söz konusu yaklaşımlar, dünyayı karşımızda duran nesnel yığın toplamı olarak konumlandırır. Modern bilimin dünyaya bakışının arka planında Heidegger'e göre Descartes'ı buluruz (2020 [1927], 153-163): Ben, tanrı ve dünya arasında radikal bir ayrıma giden Descartes, dünyanın ontolojik belirlenimini *res extensa* olarak tespit eder. Bu doğrultuda dünyayı matematiksel mekâna indirgeyen Descartes, dünyanın insanın varoluşunun temel konstitüsyonu olduğunu göz ardı ederek insanı adeta dünyasızlaştırır. Modern bilimin dünyaya dair bu yaklaşımı aslında Arendt'in *İnsanlık Durumu'*nda tespit ettiği üzere teknolojik gelişmelerle de yakından ilintilidir. Teleskopun icadı, haritacılığın keşfi gibi teknolojik gelişmelerle birlikte artık dünya, gözlemcinin kendisiyle arasına mesafe koyabildiği, mekânsallığından, bedenselliğinden ve bakış açısından azade gözlem nesnesi haline gelir (Arendt, 1994 [1959], 157). Gelgelelim bilimin mekâna yaklaşımı bizi bir açmaza doğru sürükler: Dünyadaki nesnel çokluğuna düzen veren, dünyadan bağımsız ve yalıtık öznenin mekânsallığını ve başka öznelerle ilişkisini izah etmek hususunda mekâna yönelik nesnelleştirici yaklaşımlar hayli yetersiz kalarak bizi bilinç ile dünya, özne ile nesne, ruh ile beden gibi pek çok dualiteye mahkum eder.

Fenomenolojik gelenek bu dualitelerin yol açtığı felsefi problemlerin arka planında dünyaya yönelik yaklaşımı saklı bulur. Mekânı matematiksel boyutlara indirgeyen yaklaşımlara karşı Husserl, nesnel mekân ile yaşam dünyası (*Lebenswelt*) arasında bir ayrıma gider. Özellikle *Avrupa Bilimlerinin Krizi'*nde doğanın matematikselleştirilmesinin sakıncalarına değinen Husserl, yaşam dünyasının bilim dünyasından önce de orada olduğunu,

hatta bilim insanı dünyayı askıya aldığı da varlığını sürdürdüğünü beyan eder (1970 [1936], 123). Bu açıdan dünyadan bağımsız bir gözlemci fikri bir kurgudur. Husserl gibi Heidegger de tüm bir *Varlık ve Zaman* boyunca nesnel mekân ile yaşanan mekân arasındaki ayrımı *Dasein*'in dünyasallığına yaptığı yatırımla sürdürür. Bununla birlikte Husserl felsefesinin aşamadığı bilinç ve dünya arasındaki ikiliğe karşı mesafesini felsefenin teorik olan ile pratik olan arasında gittiği ayırmadaki hiyerarşik önceliği şöyle tersine çevirerek alır: Heidegger'e göre mekânı herhangi bir yönelimsel ilgiden bağımsız olarak temaşa etmek, *Dasein*'i çevreleyen dünyanın muhitlerini göz ardı ederek onları yalnızca birer matematiksel boyut haline getirir. Bu tavrın sakıncası ise *Dasein*'i çevreleyen dünyanın ortadan kaldırılmasında, yani dünyasızlaştırmasındadır (Heidegger, 2020 [1927], 179). Heidegger klasik felsefi terminolojideki özne ya da insan terimi yerine, onun dünyada olma karakteristiğini ifade etmek açısından burada ya da orada olma hâlini ifade eden *Dasein* terimini kullanır. Bu açıdan *Dasein*, felsefe tarihinin öznenin mekânsallığını görmezden gelişine bir itirazdır. Modern felsefenin öznenin karşısında konumlandığı nesnel arasında, el-altında-olan (*Zuhandenen*) ve önümüzde hazır olan (*Vorhandenen*) şeklinde ikili bir ayrıma giden Heidegger'e göre, el altında olan nesnel gündelik yaşantılarımızda ilişki kurduğumuz nesnel; önümüzde hazır olanlar ise teorik bir soruşturma adına yöneldiğimiz nesnel ifade eder. Heidegger felsefe tarihinin açık ara hep teorik soruşturmaya öncelik vermesine itiraz ederek, nesnel ile ilişkimizin pratik önceliğine işaret eder. Zira *Dasein*, dünyaya düşmüşlüğü içerisinde nesnel ile ilkin pratik bir ilişki kurar ve *Dasein*'in el altında olanlarla ilişkisi, onu içerisinde yaşadığı dünyaya dahil eder. Heidegger'e göre dünyada el altında olan nesnel, *Dasein*'dan bağımsız bir biçimde gözlemci için mevcut olan şeyler değildirler. Bilakis *Dasein* belirli bir ilgi dahilinde yöneldiği el altında olan nesnel ile teorik soruşturmalarında değil, gündelik yaşantısı (*Alltäglichkeit*) içerisinde karşılaşır (Heidegger, 2020 [1927], 169). Heidegger *Dasein*'i çevreleyen dünya içerisinde el altında olan nesnelin birbirleriyle ilişkisinin *Dasein*'a bir muhit sağlamasına mekânsallaştırma adını verir. Düşünürü göre, gündelik yaşantısı içerisinde el altında olanların varlığına kayıtsız olan *Dasein*'in bu türden nesnel ile ilişkisi onlara ancak belirli bir amaç ya ilgi dahilinde yöneldiğinde açığa çıkar. Bu türden yönelimlerinde *Dasein* mekânsallık sayesinde işini görür. Hâl böyleyken mekân, saf bir teorik faaliyetle *Dasein*'in dünyayı bir nesne gibi karşısına alarak kendisini dünyasızlaştırması yoluyla değil de bilakis *Dasein*'in "dünyaya geri adım atması" ile kavranabilir (Heidegger, 2020 [1927], 180). Bu açıdan dünya, mekânın keşfedilmesi yolunda bir engel değil, olsa olsa bir zemindir.

Ancak Heidegger'in nesnel mekân ile yaşanan mekân arasında gittiği ayırma bedeninin mekânsal yönelimler üzerindeki rolü çoğu yorumcuya göre ihmal edilmiştir. Şayet el-altında-olanlarla kurduğum ilişki bana bir muhit sağlıyorsa, bunda bedeninin hiçbir payı yok mudur? Aho'ya göre Heidegger'in mekânsal ilişkide göz ardı ettiği bu önemli noktayı Merleau-Ponty alışkan-beden (*corps habituel*) varsayımı üzerinden yeniden ele alır (2009, 35). Merleau-Ponty de Husserl ve Heidegger'in nesnel mekân ile yaşanan mekân arasında gitmiş olduğu ayrımı onaylar. Dünya, Fransız fenomenoloğun *Algının Fenomenolojisi*'nin hemen önsözünde belirttiği üzere hakkında yapılabilecek her türlü analizden önce halihazırda oradadır. Bu bakımdan dünya, tarafsız bir gözlemcinin karşısına aldığı nesne olmak şöyle dursun, tüm düşünce ve algıların doğal ortamıdır (Merleau-Ponty, 2016 [1945], 13-14). Bununla birlikte yaşanan mekân,

kendi deyişiyile fenomenal mekân, gündelik pratiklerin pre-reflektif yönelimlerinde bedenın aktif olarak rol aldığı mekândır. Zira mekândaki yerler bedenın geometrik konumuna göre değil; yaşayan bedenın yönelimlerine göre kendisini çevreye kaydeder. Hareketin bedensel deneyimi, nesnelere ve dünyaya erişebilmek açısından bize nesnel değil; pratik bir rota sunarak alışkanlık fenomeninin bedenle ilişkisini tartışmaya açar (Merleau-Ponty, 2016 [1945], 208). Bu açıdan düşünür, bedeni mekândan hareketle değil, mekânı bedenden hareketle düşünmeye davet eder. Bir müzik aleti çalarken, karanlık odada bir nesneyi ararken, otomobil kullanırken, hatta bir dil konuşurken bedensel hareketin mekânla ve alışkanlık fenomeniyle ilişkisi devreye girer. Ancak Merleau-Ponty'nin mekânsal ilişkide hakkını verdiği beden, cinsiyetsiz bir bedendir. Bedenin bu cinsiyetsizliği, kadın bedeninin mekânsallıkla ilişkisini analiz edebilmenin önünde bir engeldir. Iris Marion Young *Throwing Like a Girl* (1980) adlı makalesinde, Merleau-Ponty'nin mekânsallık üzerine analizlerini feminizmin birinci dalga düşünürlerinden Simone de Beauvoir'ın feminist kuramıyla yeniden değerlendirerek, kadının bedensel hareketlerinin mekânla ilişkisini soruşturur. Young'ın makalesinin temel argümanını takip edebilmek adına öncelikle Beauvoir'ın içkinlik ve aşkınlık kavramları üzerinden gittiği ayrımın mekânsallıkla ilişkisine kısaca değinmek gerekir.

Beauvoir'a göre kadınlık denildiğinde değişmeden sabit kalan bir özden değil, tarihsel ve kültürel kodların beraberinde getirdiği katmanlaşmanın kadına atfettiği kimlikten bahsetmekteyiz. Beauvoir bu katmanlaşmanın izini, mekânsal örgütlenmede "içkinlik" ve "aşkınlık" kavramları arasında ayırmadan hareketle sürer. Bu doğrultuda öncelikle kadına hasredilen ev işleriyle erkeğe hasredilen dünya üretici işleri karşılaştıran filozofa göre kadının ev alanında yaptığı işler (sözgelimi, yemek hazırlamak, evi temizlemek vs.) kadını aynılığa ve yinelenmeye mecbur kılar. Aradan yüzyıllar geçse ve bu işleri yapacak teknik aletler değişse de yapılan işlerin hemen hemen aynı kalacak olmasının getirdiği aynılık kadını içkinlik alanına hapseder. Buna karşılık erkek, *homo faber* olarak yaptığı işlerde dünyayla yüzgöz olur, dünyanın nesnelere ele geçirir, onları dönüştürür, onları bir varlık haline getirerek aşkınlık alanına dahil olur (Beauvoir, 1993 [1949], 70). Ancak bu ayırmada Beauvoir, erkeği yalnızca aşkınlık alanına yerleştirmez, zira düşünürüne göre her insani varlık eşzamanlı olarak hem içkinlik hem de aşkınlıktır (1981 [1949], 16). Gelgelelim erkek aşkınlık alanındaki dünya kuruculuğundan evine dönüp dinlendiğinde bu iki alanı dengede tutabilirken, kadın toplumsal yaşamın ona biçtiği rol gereği kendini içkinlik alanına adanması yüzünden bu iki alan arasındaki dengeye ulaşamaz.

Kadın ve erkeğin içkinlik ve aşkınlık düzleminde mekânsal varoluşuyla kurduğu bu farklı örgütlenme biçimleri, onun bedeniyle ilişki kurma biçimini ve mekândaki hareket kabiliyetini etkiler. Young'ın makalesini yazma amacı Strauss adlı bilim insanının kız çocuklarıyla erkek çocuklarının topu fırlatma deneyimindeki farklılıkları, bu iki cinsiyetin biyolojik yapıları arasındaki farka atfetmesini eleştirmektir. Young'a göre farklılık bu iki cinsiyetin biyolojik yapısından değil; mekânda bedensellikleriyle kurduğu ilişkilerin farklılığından kaynaklanır. Bu ilişkiselliği hareket fenomeni üzerinden temellendiren Young'a göre kadın bir şey yapmak için harekete geçtiğinde kendi kapasitesini sınarken kendi bedenini bir "şey" olarak deneyimler. Bir beden-özne olarak kişinin "kendisi" bedenselliğiyle ilişkisinde, "başkasının bakışını" belirleyici hale getirmesi, bedensel hareket halindeyken kendisi için

aynı anda hem özne hem nesne haline gelmesini beraberinde getirir (Young, 1980, 148). Young'a göre kadının eş zamanlı olarak kendisini bu dualite içerisinde deneyimlemesi, patriyarkal toplumların kadını bir nesne olarak konumlandırmasının bir sonucudur. Kadının erkek öznelerin niyetleri, yönelimleri, manipülasyonları altında şekillendirilerek yalnızca birer ten olarak görülmesi, eril toplumlarda kadını nesne olarak konumlandırılmasına yol açarken, erkeğinse bir özne olarak konumlandırılışına neden olur. Young'a göre kendi özne oluşunu başkası için nesne oluşunda yaşayan kadın bedeninin benliğinde bir yarılma yaşaması ise kaçınılmazdır.

Ancak yine de mekânı yalnızca fenomenolojik ayrımlarla sınırlı kalarak okumak da kadın bedeninin mekânla ilişkisini takip edebilmek açısından yeterli değildir. Bu yüzden fenomenolojik ayrımların yanı sıra özellikle yapısalılık-sonrası düşünürlerin özne ve mekân problemlerine yaklaşımlarını da göz önünde bulundurmak gerekir. Yapısalılık-sonrası düşünürler özneyi çevreleyen dünyanın, birtakım söylemsel pratikler ve iktidar tahakküm pratikleriyle birlikte öznenin varoluşunu normatif olarak belirleyen "tarihsel" bir dünya olduğu fikrindedir. Bu noktada mekân(lar) birtakım iktidar pratikleri ve söylemsel pratiklerin uygulanabildiği birer alan olarak yaratılır. Sözelimi Foucault, hapishane, akıl hastanesi gibi kurumların bir mekân olarak öznenin normatif belirlenimindekini payını soruşturur. Bir diğer yapısalılık-sonrası düşünceyle ilişkilendirilen düşünür Derrida ise, fiziksel mekânlardan ziyade metninsel ağlarla örülmüş mekânlardan hareketle Batı metafizik geleneğinin nasıl yapılandırıldığını, bu yapılandırmada "özne"nin hangi temeller üzerinde kurulduğunu soruşturma yoluna gider. Her iki düşünür de odak noktası yaptığı mekânların işleyişini sağlayan görünmeyen yasaların peşindedir.

İşte Sara Ahmed de *Kuir Fenomenoloji* (2006) adlı metninde, yalnızca fenomenolojik geleneğin mekâna yönelik ayrımlarını değil; aynı zamanda yapısalılık-sonrası düşünürlerden özellikle Foucault'nun tespitlerini dikkate alarak mekânın cinsiyetini yeniden düşünmeye girişir. Ahmed kadın bedeninin mekânla ilişkisini tespit edilmesi için yapılan girişimlerin kendilerini heteroseksüel bir mekân anlayışı ile sınırladığı kanaatinde. Düşünür eylemlerin tekrarının beden hareketlerini şekillendirdiği noktada Merleau-Ponty ve Young'a katılır. Ancak yine de Ahmed'e göre mekâna yönelik teorik çerçeve kendisini ne fenomenolojik geleneğin varsaydığı cinsiyetsiz mekân ile ne de Young'ın varsaydığı türden bir heteroseksüel mekân anlayışı ile sınırlandırmamalıdır (Ahmed, 2006, 92). Zira Ahmed'e göre böylesi bir sınırlamanın kuir bedenlerin mekânla ilişkisinin tespit etme hususunda eksik kalması kaçınılmazdır. Bu yüzden Ahmed, "alışkan beden" varsayımını patriyarkanın mekânı heteroseksüel bir mekân anlayışına indirgeyerek yapılandırdığı varsayımından hareketle yeniden değerlendirir. Ahmed'e göre hem bedenler hem de mekânlar tekrarlar vasıtasıyla düzleşir. Düşünürün buradaki düzlükten kasti, toplumsal mekanizmaların cinsiyetlere yalnızca karşı cinse arzu duymayı buyurarak bireyler üzerinde düz bir arzu pratiği kurmasıdır (Ahmed, 2006, s. 71-72). Ahmed'e göre arzunun yalnızca karşı cinse duyulan bir arzuya indirgenmesi durumunda düz çizginin dışına çıkanlar normatif arzu pratiğinin de çıkacağından, düz mekânın çizgilerinin dışında kalarak eğik görünür. (2006, s. 92.). Bu sebepten Ahmed, patriyarkanın tahakkümünün kadın bedeninin mekânla ilişkisinin saptanması için öncelikle heteroseksüel şemaya ve arzu pratiğine hizmet eden düz mekânlar yerine, kuir bedenlerin mekânla ilişkisini de hesaba katan "başka mekânları" da düşünmeye davet eder.

Sciamma'nın anlatısına mekân meselesi üzerinden odaklandığımızda ana hatlarıyla böyle bir felsefi geçmişle karşılaşırız. Kadının mekânla ilişkisini problematize eden Sciamma, anlatısının ana mekânı olan köşkü kurgularken, Bevoir'ın içkinlik ve aşkınlık arasında yaptığı ayrımı benimser. Âşık olmak, arzulamak, resmetmek, koşmak, denize girmek gibi belli türden hareketlerin mekânla ilişkisini işleyen Fransız yönetmen, bu hareketlerin eril aklın yasalarının tahakkümü altında nasıl görüldüğüne yönelik imalarıyla beden mekânsal hareketleri ile eril otorite arasındaki bağı kabul etmek bakımından Young'ın argümanlarıyla paralel bir hat izler. Bunun yanı sıra annesinin kızını mecbur kıldığı evlilik ile patriyarkanın yasasının nasıl bir normatif arzu pratiği kurduğunu gündeme getirmek bakımından Ahmed'in argümanı ile belirli bir paralellik içerisindedir. Ancak Sciamma kurgusunda eril otorite ile ilgili gündeme getirdiği bir dönüşümle birlikte bu düşünürlerden farklı bir rota izleyerek mekânın cinsiyetini soruşturur. Fenomenolojik geleneğin nesnel mekân ile yaşanan mekân arasında yaptığı ayrımı benimseyen Sciamma, kadının mekân ile ilişkisinin eril otorite tarafından yapılandırılmasında hangi felsefi varsayımların ve argümanların "temel" olduğunu inceleme yoluna gider. Bu açıdan Sciamma yapısalılık sonrası düşünürler gibi, tüm bir mekânı kuran görünmez yasanın peşinde olmak bakımından daha ziyade bir meta analiz yapmaya girişir. Fransız yönetmenin anlatısında kurguladığı arkitektoniği takip edebilmek adına ilk olarak ana mekân olarak konumlandığı köşkün, karakterlerle ve çevresiyle ilişkisinin nasıl kurgulandığını inceleyerek başlamak gerekir.

PATRIYARKAL ARKİTEKTONİĞİN İSKELESİ

Alev Almış Genç Kızın Portresi ressam Marianne'in bir tekneyle sipariş üzerine çizeceği bir portre için gideceği köşke varmaya çalışmasıyla başlar. Marianne'in ulaşmaya çalıştığı köşk, her şeyden uzakta ve yalıtılmıştır; ancak tüm bu yalıtılmışlığı içerisinde köşk, o günün dünyasının kadına bakışından hiç de yalıtılmış değildir. Anlatı açıldıkça ve seyirciler köşkün duvarlarının içerisine girdikçe hiçbir erkeğin ikamet etmediğini ancak yine de eril aklın, yasanın tahakkümünü bu köşkte sürdürdüğüne tanık olur. Bu yalıtık ve erkeksiz köşk, anne figürü üzerinden erkek egemen dünyanın yasalarını köşkün mekânsal örgütlemesine uygular. Bu yönüyle temeli erkek egemen toplum tarafından atılmış köşkün yapısını, anne figürü tıpkı kolon ve kirişler gibi ayakta tutar. Erkek egemen yasaların uygulayıcısı olan anne figürünü devamlı köşkün salonunda gösteren yönetmen böylelikle annenin köşk içerisindeki otoriter konumunu mekânsal olarak da destekler. Zira salon, köşkün üyelerinin görece "özel" alanlarından çıkararak kamusalığa karıştırdıkları mekân olmak bakımından köşkün merkezi konumundadır. Fransız yönetmenin annenin mekânını salon olarak işaretlemesi, hiçbir erkeğin olmadığı bu evde annenin nasıl erkek aklının bir temsilcisi olarak var olduğunu göstermesinin yanı sıra, salondaki söylemin evin özel alanları diyebileceğimiz tüm odalara nasıl sirayet ettiğini de gösterir. Bu açıdan annenin görünürlüğüyle temsil edilen görünmeyen erkeğin akli ve yasa, köşkün odalarının hareket alanlarını ve zamanlarını belirler. Bununla beraber köşkün içerisini yöneten yasa, dışını da yönetir. İçeri ile dışarı arasındaki bu süreklilik, ressamın köşke gelmesiyle başlar. Héloïse'in bir portresini çizmesi amacıyla köşke davet edilen ressam, portreyi kontesin kızından gizli çizmek durumundadır. Bu yüzden ressam Marianne, manastırdan köşke geldiğinden beri dışarı çıkmasına izin verilmeyen Héloïse'e yürüyüş arkadaşı olarak tanıtılır ve



Resim 1. Anne salondaki portresini ressama gösteriyor (Sciamma, 2019)

böylece annenin köşkün içerisinde Héloïse'e biçtiği içkinlik alanı kısmi ve kontrollü olarak yürüyüşe çıktığı saatlerde esnetilir.

Köşkün annesinin Héloïse'in portresini resmettirmek istemesinin nedeni, portrenin kızına damat olarak seçtiği Milanolu beyefendiye gönderilecek olmasıdır, zira portre beğenildiği takdirde bu evlilik gerçekleşecektir. Anlatı ilerledikçe bu evlenme biçiminin kuşaktan kuşağa aktarılan bir gelenek olduğunu görürüz. Keza anne de evlendikten sonra köşkün salonuna ilk girdiğinde kendisinin portresiyle karşılaştığını beyan eder (**Resim 1**). Ne var ki annenin geleneksel evlilik modeline pek itirazı yoktur; hatta kızının Milano'ya gelin olarak gidecek olmasını bir nevi kurtuluş olarak görür. Kızına erkek egemen toplumun bakışıyla paralel bir şekilde bir "nesne" olarak bakan annenin bakışına Héloïse çeşitli direnme biçimleri uygular. Sözelimi kendisinin bir erkeğin bakışının beğenisine nesne olmayı reddettiğinden poz vermeyi de reddeder. Bu evliliğin yapılacağına dair verilen söz Héloïse ile evleneceği bey arasında değil; annesiyle müstakbel damadı arasındadır. Bevoir'in *İkinci Cins*'te tarif ettiği gibi Héloïse tam bir edilginlik içerisinde. Annesi tarafından Milanolu Bey'e gelin olarak "verilir" (Bevoir, 1981, 15). Bu yönüyle annesinin köşkünde içkinlik alanına hapsedilmiş Héloïse'in önünde evlilik ile birlikte yeni bir içkinlik alanı açılır.

Anne ile özdeşleşmiş erkek egemen bakışın, köşkün tüm odalara nasıl bir hareket sahası tanımladığını, bu hareket sahasının köşk sakinlerini ilişkiselliklerini nasıl biçimlendirdiğini gösteren Sciamma, ressamın modeline bakışının da köşkün bu mekânsal örgütlenmesinden pay aldığını gösterir. Her şeyden önce ressam Marianne'in kalacağı oda olarak köşkün salonun tam karşısındaki oda seçilmiştir. Sciamma'nın bu mekânsal hamlesi, evin annesinin ve dolayısıyla eril aklının gözünün ressamın üzerinde olduğunu ima ederek annenin kızına bakışıyla ressamın modeline bakışını kesiştirir (**Resim 2**). Başka bir deyişle, Marianne'in modeline bakışı, annenin yani erkek egemen toplumun bakışıdır. Ressam kadın olsa da erkeğin bakışı olan nesnelleştirici bakış, sanatın da hâkim cinsiyetini ima eder. Bu bakışın cinsiyetinin teorik arka planına baktığımızda gözün merkeze aldığını görürüz. Ne ki bu göz, karşısındaki nesneyi bütüncül olarak konumlandırmasıyla bedensiz bir gözdür. Zira beden bakışı, nesnelere ancak belli profillerden hareketle algılandıkça, nesnelleştirici bakışın bedensiz gözü, bedenin mekândaki konumunu görmezden gelerek nesnelere sanki yekpare bir bütün olarak algıyormuşuz gibi



Resim 2. Ressam Marianne'in odası salonun tam karşısında konumlandırılmıştır (Sciamma, 2019)

sunar. Resim sanatında Rönesans'ın özellikle perspektif tekniği ile çizilen resimlerinde yakalayacağımız bu görme modeli, özne ve nesne ikiliğini beraberinde getirir. Bu görme modelinde dünya, bir nesnelere yığındır; gören özneyi ise bu yığına bilen, anlamlandıran, sınıflandıran böylelikle de bu nesnelere yığına düzen vererek onlar üzerinde tahakkümde bulunma imtiyazını bulan bir konumdadır. Dünyanın içinde ikamet ettiğinden bihaber, mekânsallığından ve zamansallığından yalıtılmış bu bakış, kadını da bir özne olarak değil, üzerine söylemler üretmek yaşamını düzenleyebileceği bir nesne olarak konumlandırır. Sciamma'nın anlatısında bu ehlileştirilmenin resimdeki izdüşümünün bir örneğine rastlıyoruz. Marianne'in modeli Héloïse'i resmederken modelinin isyanını, duygularını, arzularını görmezden gelerek, onu sadece bir bakışın



Resim 3. Héloïse denize giriyor (Sciamma, 2019)

beğenisine sunulacak durağan fiziksel özelliklerine sadık kalacak biçimde resmedişi bu ehil bakışın bir örneğidir. Ne var ki bu bakışa Héloïse'in itirazı vardır.

Marianne ile Héloïse arasındaki yürüyüş arkadaşlığı, mekânsallıkta köşkün referans alındığı bir iç-dış gerilimini peşi sıra getirir. Bu gerilimde köşkün dışında olmak bakımından "dış" olarak konumlandırılabilen yürüyüş alanı, annenin köşkün dışarısında otoritesini kaybettiğini ve dışarısını arzu ettiği denli yönetemediğini de gösterir. Nitekim anne tarafından sözde yürüyüş arkadaşı olarak tanıtılan Marianne ile Héloïse arasında daha sonra aşk ilişkisine evrilecek bir arkadaşlık ilişkisi gelişir. Héloïse köşkün kasvetli ortamından çıktığında belirli bedensel hareketler üzerinden içindeki yaşama istencini her açığa vurduğunda, Marianne de bu anlara tanıklık eder. Sözgelimi Héloïse uzun zamandır hayalini kurduğu gibi denize doğru koşar, daha önce hiç girmedeği denize girer (**Resim 3**). Bu sahneler eril aklın tahakkümünün mekânda kurduğu otoriteyi sorunsallaştırır. Annenin tahakkümünün görece "dışında" gerçekleşen bu arkadaşlık sayesinde Marianne Héloïse'in bu evliliği ne kadar istemediğini görür. Bu yüzden anneden izin alarak, resmi ilk Héloïse'e gösterir. Gelgelelim bu hamle, Marianne'in anne ile girdiği "suç ortaklığı"nın da itirafıdır bir bakımdan. Marianne bu suç ortaklığını Héloïse'e itiraf ettiğinde çizilen portresini görmek ister ve Marianne'in suçunun bedeli çizdiği portrenin beğenilmemesi olur. Zira portredeki kadın Héloïse'e göre kendisi değildir; o kadında ne duygu ne de varlık belirtisi vardır. Marianne modelinin hoşnutsuzluğuna karşılık belli geleneklerin ve kuralların olduğunu öne sürerek kendisini savunur. Kuşkusuz Marianne'i bağlayan kurallar, geleneksel mekân anlayışının ve erkek egemen sanat dünyasının kurallarıdır. Bu yönüyle söz konusu sahne filmin bir dönüm noktası olarak yorumlanabilir. Zira portrenin biteceğini hesap eden annenin köşkten ayrılması gerekir, ancak portre beğenilmediği için Marianne tarafından imha edildiğinden hazır değildir. Bu yüzden portrenin yeniden çizilmesi gerekir ve Héloïse ressamın yeniden Marianne olmasını ister. Bu çakışma çeşitli yorumlara açık bırakılır. Sözgelimi Héloïse belki de ona

istemediği bir rol ve konum biçen annenin eril bakışının olmadığı durumda portresinin çizilmesini ister. Ya da filmin ilerleyen kısımlarında Héloïse'in dediği gibi, Marianne kendisi için bu portreyi imha etmiştir. Her hâlükârda portre hususunda yeni bir anlaşmaya gidilir. Annenin gönülsüz de olsa köşkten ayrılmasıyla birlikte köşkün salonunu anne dönene dek görmeyiz. Salonun bu görünmezliği köşkte eril aklın otoritesinin yokluğuna ima ederek köşkün mekânsal örgütlenmesindeki dönüşümü gündeme getirir. Yalnızca Marianne, Héloïse ve evin yardımcısı Sophie'nin kaldığı bu köşkte anne gelene dek, içeriye dair seyirciye gösterilen mekânlar artık Marianne'in yatak odası ve Sophie'nin çalıştığı mutfaktır. Diğer yandan bu dönüşüm Sciamma'nın anlatısının Young'ın mekân kuramından ayrıldığı yerdir. Zira Young'a göre alışkan bedenini mekândaki hareketleri kendisini eril gözün bakışı altında bir nesne olarak değerlendirdiğinden, görünür bir otoritenin yokluğunda da kısıtlanmaya devam edecektir. Oysa Sciamma annenin yokluğunda mekânda Young açısından kabul edilemeyecek bir dönüşüm kurgular. Ancak yönetmenin kurguladığı bu dönüşümü, iyimser bir dönüşüm olarak nitelendirmek haksızlık olur. Sciamma kurguladığı dönüşümle daha ziyade patriyarkal arkitektöniğin meşruiyetine bir zemin olan felsefi varsayımları sorgulama imkânı açar.

Portrenin yeniden çizilmesine karar verilmesi ile birlikte ressam ile model arasındaki ilişki de kaçınılmaz olarak dönüşür. Her şeyden önce Marianne'in odasının hemen karşısında yer alan salon artık boş olduğundan, annenin gözü ressamın gözü üzerinde değildir. Annenin gözünün ressamın üzerinden çekilmesi ile birlikte ressamın nesnelleştirici bakışının sekteye uğrayarak tanrısal otoritesini kaybettiğini görürüz. Bunu Héloïse'in Marianne'in karşısında yeşil elbisesini giyerek poz verdiği ilk sahnede geçen diyalogdan hareketle takip etmek mümkündür. Burada küçük bir parantez açarak bahsi geçen sahnede kameranın yerleştirildiği konuma dikkat etmek gerekir. Kamera ne modelin ne de ressamın olduğu yere hizalanır, aksine Sciamma ikisinin arasında muğlak bir bölgeye yerleştirerek seyircisine de bu tartışmada bir ara bölge tahsis eder. Bahsi geçen sahnede Marianne, modeli Héloïse karşısında poz verirken, onun istemediği evliliğin bir öznesi olmasına yönelik yaptığı yorumla Héloïse'i incitir; durumu fark edip özür dilediğinde Héloïse'den incinmediğine dair bir yanıt alır. Ancak Héloïse her ne kadar incindiğini inkâr etse de Marianne onun her incindiğinde elini dudaklarını sıkarak için götürerek kendisini ele verdiğini söyler. Yakalandığını hisseden Héloïse dudaklarını ısırduğunda, Marianne utandığında ise dudaklarını ısıracağını söyleyerek Héloïse'i sıkıştırmaya devam eder. Duygulanımların bedensel ifadesini sorunsallaştıran bu sahnenin felsefi arka planında, Batı metafizik geleneğinin ruh-beden dualitesine yönelik bir itiraz vardır. Zira nesnelleştirici bakış, bu dualitede bedeni ruhun karşısında ehlileştirerek ruhsal olana yaptığı yatırımla beslenir.

Ruh-beden ayırımına yönelik en keskin ayrımlardan birisi ile Descartes felsefesinde karşılaşırız. Descartes ruhun Eski Yunancadaki karşılığı olan *psyche* kavramının soluk, uçuculuk, hava gibi anlamlarla ele alınamayacağını iddia eder. Düşünürü göre şayet ruhun böyle bir yapısı olsaydı o halde ruhun bir "şey" olması gerekirdi. Oysa Descartes'a göre ruh yayılımı olmaması açısından uzamsal bir varoluşa sahip olmadığı gerekçesiyle bir şey olamaz. Ruh yayılımsız yapısı itibarıyla bedenden ayıran Descartes 6. *Meditasyon*'da bu ayrımı şöyle izah eder:

Belki ya da kesinlikle, sımsıkı bağlı ve bitişik olduğum bir bedenim varsa bile, bir yandan kendim hakkında da sadece düşünen yayılımsız bir şey olarak açık seçik bir fikrim, öte yandan bedenim hakkında sadece yayılıma

sahip ama düşünmeyen bir şey olarak seçik bir fikrim olduğum için, benim, yani beni ben olduğum şey yapan ruhumun, bedenimden bütünüyle ve tam anlamıyla ayrı olup onuz var veya mevcut olabildiği kesinlikle doğrudur (2007 [1641], 73).

Descartes'ın belirlemesi belirli açılardan sorunludur. Şayet ruh ve beden birbirinden tümüyle ayrışsa, bu ikisi arasındaki etkileşim nasıl sağlanabilir? Düşünür bu güçluktan beyindeki bir noktayı işaret ederek sıyrılmaya çalışsa da yanıtı düşünürleri tatmin etmez. Aslında *Meditasyonlar*'da acı deneyimi üzerine ifadelerinde, kimi zaman ruhun bir kaptan gibi bedeni yönetemediği, acı, açlık, susuzluk gibi deneyimler irdelendiğinde onun bedene sıkı sıkıya bağlı olduğu ifadeleri geçse de (Descartes, 2007 [1641], 75), ruh-beden ayırımı dair öne sürdüğü bir diğer argüman olan "bölünmezlik" argümanında dile getirdiği üzere, sözgelimi bedeninin bir uzvunun kaybedilmesi durumunda ruha herhangi bir eksilme olmayacağı yönündeki beyanı (Descartes, 2007 [1641], 79-80) acı deneyimine yönelik ilk belirlemesini muğlaklaştırır. Dahası Descartes'ın belirlemesi kendisinin ihmal ettiği ama fenomenolojik geleneğin ve Sciamma'nın söz konusu sahnesinin de merkezi teması olan öznelarasılık meselesi açısından büyük bir problemdir. Zira Descartes'ın sözünü ettiği türden ruha dair açık ve seçik kavrayış, birinci tekil şahsın perspektifinden gerçekleşen bir kavrayıştır. Bu durumda benin yayılımsız ve uzamsallıktan yalıtık ruhu, bedenden tümüyle kopuk ise başka benlerin duygulanımlarını nasıl tanıyabilir? Descartes felsefesinde bu soruya yanıt bulamayız. Onun yalnız ve yalıtık beninin başkalarıyla ilişkisi çözümsüz bir mesele olarak kalır.

Ruh ile beden arasında Descartes'ın çizdiği denli bariz bir ayırım olmasa da söz konusu ikiliğin geçmişi Antik Yunan felsefesine kadar sürülebilir. Sözgelimi Platon bedeni kimi zaman ruhun içine hapsedildiği bir zindana, kimi zamansa içine zincirlendiğimiz bir istiridye kabuğuna benzetir (2005 [MÖ 4. YY], 485). Ruh ile beden arasındaki etkileşim söz konusu olduğunda, belirleyiciliği ruha veren Platon ruhu biri iyi diğeri kötü iki kanatlı bir ata ve arabacıya benzetir. Bu analogi gereği, ruhun iki kanadını dizginleyen yanını ruhun akıllı yanı olarak konumlandırır (2005 [MÖ 4. YY], 47). Bu bakımdan ruh ve beden Platon felsefesinde iki ayrı tözsel statüde konumlandırılmasa da bu ikiliğe hiyerarşik bir değer atfeden bir bakış söz konusudur. Platon'un aksine Aristoteles *De Anima*'da ruhun beden olmadan harekete geçtiği hiçbir duygulanım olmadığını (Aristoteles, 2018 [MÖ 4. YY], 35-37) söyleyerek ruh ile beden arasındaki ayırma karşı çıkıyor görünse de filozofun *Peri Hermeneias*'taki gösterge kuramında söz ile yazı arasında ruhu baz alarak gittiği ayırım, ruh ile beden arasında bir ayırımı varsayar (Aristotle, 1962 [MÖ 4. YY], 115). Aristoteles'ten İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'e değin izi sürülebilecek olan gösterge kuramlarında, gösterge daima ideal ve zihinsel bir gösterilene gönderme yapan yanından vazgeçilmeksizin ele alınarak, göstergenin maddi yanı ideal yanının aşağısında konumlandırılır. Bu bakımdan ruh ve beden arasında Batı metafizik geleneği boyunca düşünürlerin bu ikili arasında hiyerarşik bir ayırma gittiğini söylemek mümkündür. Bu hiyerarşik ayırım gereği Batı metafizik geleneği, duygulanımlar söz konusu olduğunda bedensel ifadeleri belli bir duygu durumunun göstergesi olarak yorumlar. Sözgelimi çatık kaşlar kızgınlığın ve öfkenin, ağzı açık bir yüz ise şaşkınlığın göstergesi olarak yorumlanır. Bu yorum gereği insanda önce duygu durumunun fikri oluşması ardından bedeninin bu duygu durumunu yakalaması gerekir. Merleau-Ponty geleneğinin bu hatalı yaklaşımını "öfke" duygulanımı üzerinden örneklendirerek şöyle itiraz eder:

“Bir nedenden dolayı bana korkunç öfke duyan biriyle karşı karşıyayım diyelim. Bu kişi sinirleniyor, ben de bu kişinin bu öfkelerini şiddetli sözlerle, el kol hareketleriyle, bağırıp çağırarak dışavurduğunu fark ediyorum. Öfke nerede peki? Diyebilirler ki öfke karşımdaki kişinin ruhunda. Bu o kadar da açık bir şey değil. Bakışlarından okuduğum bu kötülüğü ve acımasızlığı el kol hareketlerinden, sözlerinden, vücudundan ayrı düşünemiyorum ki. Burada olup bitenler dünyanın dışında, öfkeli insanın vücudunun ötesinde ücra bir makamda olmuyor ki. Öfkenin patlak verdiği yer resmen burası, bu oda, bu nokta; öfke ikimiz arasındaki uzama yayılıyor. Karşımdakinin öfkesi, belki demin gözyaşlarının döküldüğü gibi ya da birazdan ağızda bir kasılmanın oluşabileceği gibi suratında oluşmuyor, tamam ama sonuçta... öfke karşımdaki kişide barınıyor, rengi atan benzine vuruyor, o kızaran yanaklara, kanlanan gözlere, incelen sese yansıyor... Bir an için öfkeyi dışarıdan gözleme tutumunu bırakıp da öfkenin ben öfkelendiğimde bana nasıl görüldüğünü anımsamaya çalışırsam, durumun farklı olmadığını itiraf etmem gerekir: kendi öfken üzerinde düşününce görüyorum ki öfkem vücudumdan ayrılabilir ya da ona yapıştırılmış ama çıkarılabilecek bir şey değil. Paul'e karşı öfkemi anımsayınca, öfkemi ruhumda ya da düşüncemde bulmuyorum, öfkemi aramızda buluyorum, oturduğu yerden beni alaycı bir ifadeyle sakın sakın dinleyen pis Paul ile bağırıp çağırarak benim aramızda buluyorum....” (2014 [1948], 49-51).

Öznelerarası ilişkide mekânın rolüne hakkını veren bu bakış ruh ve beden arasında yapılacak gerek tözsel gerekse de hiyerarşik tüm ayrımları asılsız bulur. Zira Merleau-Ponty'nin ifade ettiği üzere, duygulanımın açığa çıktığı bedensel jestin ardında ondan ayrı bir tinsel ideallik yoktur; bilakis bedensel jestin ta kendisi o duygulanımdır. *Algının Fenomenolojisi'* ne baktığımızda bu durumu izah etmek adına düşünürün farklı kültürlerden insanların farklı bedensel jestlerinden söz ettiğini görürüz. Sözgelimi bir Avrupalının öfkelenişinde kızarıp betinin benzinin atmasına karşın öfkelenen bir Japon'un gülümsemesinden söz eder. Bu örnekler duygu durumlarının bedensel ifadesinin Merleau-Ponty'nin deyişle en az masaya masa demek kadar uzlaşım (2016, 265) olduğunu göstererek duygu durumlarının arkasında değişmeden kalan sabitenin asılsızlığını bir başka açıdan gösterir. Bu felsefi arka plandan hareketle Marianne ve Héloïse arasında geçen tartışmaya döndüğümüzde, Héloïse'in kendisini bedensel jestleriyle ele vermesi, duygulanımların ikisinin bedenlerinin arkasında tinsel ideal bir noktada değil; uzamda, ikisinin arasındaki boşlukta yayıldığını dile getirmesi bakımından Merleau-Ponty'nin yaklaşımıyla paralellik sergiler. Sciamma bu açıdan Merleau-Ponty'nin de belirttiği üzere insanın “bir vücut ve bir ruh değil, vücut ile ruh” (2014 [1948], 26) olduğu beyanını benimseyerek, nesnelleştirici bakışın ve patriyarkal arkitoninin temel ikiliği olan ruh-beden ikiliğini reddeder.

Ruh ile beden ikiliğini reddederek bu iki kategorinin iç içe geçmişliğini kabul etmek, bu ikiliğin yaratacağı diğer dualiteleri de reddetmeyi gerektirir ki Sciamma da öyle yapar. Fransız yönetmen sahnenin devamında süren diyalogda nesnelleştirici bakışın meşruiyetini üzerine kurduğu özne-nesne ikiliğini de ekarte eder. Diyalogun devamında Marianne'in Héloïse'e “yerinde olmak istemezdim” sözlerine binaen Héloïse “tam olarak aynı yerde” olduklarını söyler. Ardından Marianne'i tuvalin karşısında poz verdiği model koltuğunun olduğu yere çağırarak oradan tekrar tuvale bakmasını ister ve ekler, “eğer sen bana bakıyorsan, ben kime bakacağım?” Marianne'in şaşkınlığından aldığı güçle şöyle devam eder Héloïse: “ne diyeceğini bilmediğin zaman elini alına götürüyorsun. Kontrolü kaybettiğin zaman kaşlarını kaldırıyorsun. Ve rahatsız hissettiğin zaman ağızdan nefes alıyorsun.” Anlatının bu sahnesi

üzerinde durmamız gerekir. Sondan başlayalım: Marianne'e model olan Héloïse, nasıl ki bedenselliğiyle duygu durumlarını ele veriyorsa, Marianne de kendisini ele verir. Bu sahne geleneksel ressamın nesnelleştirici bakışına öznelarası ilişkide gören bedenini, aynı zamanda görünür olduğunu öne sürerek itiraz eder. Bedenselliğin bu geçişli yapısına yine Fransız fenomenolog Merleau-Ponty'nin nesnel beden ve fenomenal beden kavramsallaştırmasıyla bir ayırım yaparak işaret ettiğini görürüz. Nesnel beden aslında Klasik psikolojinin bedene bakışını ifade eder. Bedeni diğer nesnel türünden bir nesne olarak ele alan klasik psikoloji, bu türden nesnelere ile bedeni aynı süreklilik dizgesine tabi tutar. Merleau-Ponty bedenini nesnel boyutunu inkâr etmez, gelgelelim kişinin kendi bedenselliği ile, başka deyişle yaşayan bedeniyle kurduğu ilişkinin bedenini yalnızca bir nesne olarak ele alındığı takdirde açıklamayacağı kanaatindedir. Zira Fransız filozofa göre bedenini sürekliliği nesnelere sürekliliği ile bir değildir; bilakis nesnelere sürekliliği bedenini sürekliliği sayesinde kurulur. Ben bedenselliğim sayesinde nesnelere farklı perspektiflerden algılarken; kendi bedenim, diğer nesnelere gibi bana farklı perspektiflerden görülmez (Merleau-Ponty, 2016 [1945], 137-139). Kişinin kendi yaşayan bedeniyle birinci perspektiften kurduğu ilişkiye fenomenal beden adını veren Merleau-Ponty, bedenini bu iki boyutu bakımından hem nesne hem özne düzeyine ait olduğunu ifade eder. Başkasının bedeni bu yönüyle benim fenomenal bedenim için, diğer nesnelere gibi belli perspektiflerden görünen bir şey olmak bakımından nesnel bedenken; benim kendi bedenim de başkalarının fenomenal bedenlerinin bakışına nesne olmak bakımından nesnel bedendir. Bedenselliğin bu ikili boyutunda gündeme gelen gören ve görülen ikiliğinin iç içe geçmişliği, özne-nesne ikiliğinin de tersine çevrilebilirliğini ima eder. Özne ile nesne, gören ile görünen dualitelerin iç içe geçmişliğinin gelenek sanat cephesindeki izdüşümü manidardır. Ressam artık kendi tanrısal özne konumundan karşında model olarak duran nesnesine bakıyor değildir. Zira modeli her ne kadar ressamın bakışına için nesne ise, ressam da modelin konumlandığı yerde modelin bakışına nesnedir. Özne-nesne dualitesindeki bu kırılış, hem ressam ile model arasındaki hiyerarşik ilişkiyi dönüştürür, hem de ressamın erkek egemen bakışını kırar. İşte Sciamma bu kırılışı kameranın konumlandırılışındaki dönüşüm ile ete kemiğe büründürür. Sahne boyunca iki karakterin arasında muğlak bir bölgede hizalanan kamera, Marianne'in Héloïse'in model koltuğundan tekrar kendi tuvalinin başına döndüğü zaman konum değiştirir. Model Héloïse'in bulunduğu konumda hizalanan kamera ile Sciamma, ressamın konumunun hem sinemanın seyircisi hem de kendisi de bir seyirci de olan model Héloïse tarafından ifşa olduğunu ilân eder. Zira ressamın bakışının mutlaklığı bir kez kırılmıştır ve Sciamma seyircisine Héloïse'in model koltuğunu tahsis ederek tüm ikiliklerin birbirine karıştığı yerde sinemaya atfedilmiş ikiliklerin statüsünü de yeniden düşünmeye sevk eder.

Sciamma özne ile nesne, gören ile görünen arasındaki tersine çevrilebilirliği ressamın kör noktasında kurgular. Zira Héloïse Marianne'i model koltuğunun olduğu yere çağırarak oradan çizimin yapıldığı alana bakmasını isteyene kadar, Héloïse'in kendisini gözlemlediğinden bihaberdir. Bu nokta mekânsallığın zamansallıktan ayrılamaz oluşuna işaret etmesi açısından önemlidir. Marianne modeli Héloïse'i resmetmek için her ne kadar tam karşısında konumlandırmış olsa da ressam bakışını modelinden tuvaline döndüğü anda artık modeline kördür (**Resim 4**). Ve bu kör noktada modeli Héloïse'in kendisini değil, hafızasındaki görüntüyü resmettiğinden modelinin kendisini izlediğini göremez. Sciamma'nın



Resim 4. Marianne modelini resmederken (Sciamma, 2019)

filmde hissettirdiği bu kör noktayı, Derrida *Körün Hatıraları*'nda ressamın otoportre çizme deneyimini merkeze alarak tespit eder. Derrida'nın otoportre üzerine belirlemeleri portre için de uyarlanabilir, zira otoportre çizme deneyiminde ressam aynı zamanda kendisinin modeli olsa da kendisini resmetmek için ayna gibi teknik bir nesne kullanır. Derrida'ya göre ressam, aynadan tuvale döndüğünde kendi görüntüsünü değil, hatırasındaki görüntüsünü resmeder; bu açıdan körlük çizimin olanağı ve aynı zamanda olanaksızlığıdır (1993 [1990], 3-4). Derrida'nın tespitini akılda tutarak aynı sahneye döndüğümüzde, Marianne de bakışını modeli Héloïse'den tuvale doğru çevirdiğinde modelinin de kendisine baktığını göremediğini görürüz. Zira Marianne az önce baktığı modelinin kendi hatırasındaki görüntüsünü resmetmekle meşguldür. Bedenselliğin sonluluğundan kaynaklanan ressamın kör noktası, hafıza ile ikame edilir. Bu ikame işlemi, nesnelleştirici bakışın geleneksel resim teorilerinde bir izdüşümü olarak görebileceğimiz gerçekçi resim anlayışına darbe vurur. Şayet ressam, modeli tam karşısında duruyorken bile onun gerçeğe en sadık görüntüsünü tuvale aktarmak yerine, ancak hafızasındaki imgesini tuvale aktarabiliyorsa, bu durumda modelin gerçeğe en sadık görüntüsünü tuvale aktarma düşüncesi uzak bir ideal olarak kalmaktadır. Derrida'nın *Körün Hatıraları*'nda ressam-model arasında tespit ettiği bu yarık, deneyimin yapısı ile ilgili önemli bir noktaya işaret eder.

Körün Hatıraları'ndan evvel 1967 yılında yayınlanan *Ses ve Fenomen*, *Gramatoloji Üzerine* ve *Yazı Fark* isimli üç metninde Derrida 2500 yıllık felsefe geleneğinin mevcudiyet merkezli metafizikle işlediğine işaret eder. Derrida'ya göre bu metafizik geleneği, daima mevcudiyetin şimdi ve burada olma haline erişme ideallığının eşlik ettiği motivasyonundan aldığı güçle tüm kurucu dualitelerine de bu ideal üzerinden hiyerarşik bir değer atfeder. *Ses ve Fenomen*'de Husserl bahsi üzerinden zamansallaşma meselesine odaklanan Derrida, Husserl'in *İçsel Zaman Bilincinin Fenomenolojisi Üzerine*'sinin 16. ve 17. kısımlarını merkeze alarak şimdinin saf deneyimine ulaşmanın imkansızlığına dikkat çeker. "Şimdi"nin deneyimine daima şimdi olmayan geçmiş şimdilerin (*retention*) eşlik ettiğini

belirten Husserl, algılama ediminde saf şimdi noktasının yakalanmasının olanaksızlığını tespit eder ve deneyimde hafızanın rolüne dikkat çeker (1991 [1928], 182-183). Derrida açısından Husserl'in tespiti kimi açılardan hâlen sorunlu olsa da buna rağmen düşünürün zaman teorisi saf şimdinin asla yakalanamaz olduğunu göstermesi açısından kayda değerdir. Mevcudiyetin şimdi ve buradalığına erişmenin imkansızlığı, daima gayrı-mevcudiyetin eşlik ettiği bir mevcudiyet deneyiminin olanağını ve olanaksızlığını ima ederek (Derrida, 1973 [1967], 64) bu gayrı-mevcudiyetin ikame edilmişinde hafızanın rolünü gündeme getirir.

Sciamma mevcudiyetin kalbinde yer alan yad-mevcudiyetleri hem ressam ile model arasındaki ilişkide gören-görülen dualitesinin kırıldığı yerde ressamın kör noktasına işaret ederek hem de gizli portre çizimi mevzubahis olduğunda ressamın hafızasına yatırım yaparak işler. Nitekim Marianne portreyi gizlice çizdiği durumda her ne kadar nesnelleştirici bir bakışla modelini resmetse de Sciamma ressamın sözü edilen bakışının ihmal ettiği bedenselliği nasıl kaçınılmaz bir biçimde hesaba katmak zorunda olduğuna hafıza teması üzerinden işaret eder. Zira gizli portre projesi Marianne'nin omuzlarına modelini karşısında konumlandırmaksızın çizmesi gibi bir sorumluluk yükler. Bu yüzden yürüyüşlerinde Héloïse'e fark ettirmeye çalışmaksızın çok dikkatli bakan Marianne, modelini pek çok farklı profilden gözlemler ve yürüyüşlerinden dönüp odasında yalnız kaldığında, şömineden yansıyan alevlerin yarattığı loş ışık eşliğinde hafızasına nakşettiği izleri eskiz kağıtlarına aktarır. Fransız yönetmen Sciamma söz konusu sahnelerle bedenselliğin sonlu yapısına işaret ederek modelin şimdi ve burada mevcut oluşunun olanaksızlığının -bir başka deyişle yad mevcudiyetinin (*non-présence*)- çizimi olanaklı kıldığını iddia eder. Nitekim Marianne'in karşılaştığı durum bilhassa çizimin mitik kökeninde mevcuttur. Farklı versiyonları olan bu kökene yönelik efsane Yaşlı Plinius'un *Doğa Tarihi*'nde şöyle aktarılır: Efsaneye göre Butades adlı Sicyonlu bir çömlekçinin kızı yakın zamanda uzun bir yolculuğa çıkacak olan genç bir adama aşıktır. Kızının aşkı Butades'in büyük bir keşif yapmasına neden olur. Butades'in kızı aşık olduğu adamın yüzünün profilini karşısındaki duvara yansıtan ışık sayesinde takip eder ve babası kızının çizdiği taslağı kil ile doldurarak sonra kabartmalı bir yüz elde eder. Ardından onu diğer çömleklerle birlikte pişirir (Pliny, 1885). Ancak efsane on yedinci yüzyıldan itibaren Yaşlı Plinius'un aktardığı haliyle değil, Athenagoras'ın aktardığı biçimiyle alımlanır. Butades'in kızı artık Korintli hizmetçi olarak anılırken, Butades ise Dibutade adıyla anılır. Efsanenin bu versiyonunda Korintli hizmetçinin sevgilisinin görüntüsünü o uykuya daldığında duvara resmini çizdiği kaydettiği aktarılır (Rosenblum, 1957, 282). On sekizinci yüzyıldan itibaren resim sanatında farklı şekillerde işlendiğini gördüğümüz bu efsane, artık romantik bir aşk hikayesiyle özdeşleştirilirken, resim sanatına da namevcudiyetin çizimle kaydedilmesi cinsinden kökensel bir misyon ekler. Sciamma'nın ressamın kör noktasına yaptığı vurgu göz önüne alındığında, Butades mitinin daha ziyade romantik alımlanışına referansta bulunarak bu kökensel anlatıyı revize ettiği söylenebilir. Zira portrenin gizli çizildiği durumlarda yürüyüşlerden geri dönen Marianne, odasında şöminenin alevlerinin yaydığı o loş ışıpta Héloïse'in hafızasındaki görüntüsünü, tıpkı Korintli hizmetçinin duvara kaydettiği gibi kaydeder. Ancak arada yine de bir fark vardır. Korintli hizmetçi yolculuğa uğurlayacağı ve göremeyeceği sevgilisinin görüntüsünü kaydetmek için duvara çizerken, Marianne orada olmayan modelinin hafızasındaki görüntüsünü tuvale kaydeder. Bu bakımdan Butades mitinde çizim, modelin/sevgilinin namevcudiyetinin bir devası olarak sunulurken;

Sciamma'nın anlatısında mevcudiyetin şimdi ve buradallığının olanaksızlığı çizimin bizzat olanak koşuludur.

ANLATININ SEMBOLİK MEKÂNI: ERİL ROMANTİZME "VEDA"

Özne-nesne, gören-görünen, ruh-beden dualitelerinin iç içe geçmişliğini gösteren Sciamma, bedenselliğe ve hafızaya yaptığı yatırımla mekânsallıkla zamansallığın da birbirinden ayrılmayacağını gösterir. Bedenin kör noktalarının açığa çıkarılmasının bir sonucu olarak hafızanın ikame edici rolü, nesnel mekân anlayışının açmazlarını gündeme getirerek kadının mekânsallıkla ilişkisini yapılandıran eril otoritenin meşruiyetini sağlayan felsefi varsayımları ve dualiteleri ortaya çıkarır. Tabii bu mekân anlayışının ve nesnelleştirici bakışın erilliği sadece resim alanında etkisini göstermez, edebiyat alanında da otoritesini konuşturur. Fransız yönetmen bu otoriteyi anlatısında, Orpheus ve Eurydike'nin mitik anlatısına verdiği referansla gösterir. Bahsi geçen anlatıyla hem hafızanın aşk ilişkisindeki rolünü tartışmaya açarak hafızaya yaptığı yatırımı güçlendirir hem de anlatı ile beraber sanat ve edebiyat kuramlarının cinsiyetini tartışmaya açar. Anlatıyı şöyle aktaralım:

"Güzel sesli şarkıcı, Thrak kralı ve bir Musa'nın oğlu olan Orpheus, kendisini dinleyen herkesi büyüler: İnsanlar, hatta en vahşi hayvanlar, ağaçlar, taşlar onun şarkılarıyla kendilerinden geçerdi. Argonautların maceralarına eşlik ettiği sırada, sesi fırtınaları dindirir: Odysseus'un bağlarından daha güçlüdür ve denizcileri baştan çıkararak deniz kızlarının şarkısından kendini bir tek o koruyabilir. Ancak bu aşırı çekicilik mahvına da neden olacaktır. Aristeia'nın takibinden kurtulmaya çalışırken bir yılan tarafından sokulan karısı Dryade Eurydike ölünce, Orpheus ondan ayrı kalmaz ve cehennemde onu aramaya koyulur: Şarkısı köpek Kerberos'u susturur ve gün ışığı ulaşmadan dokunmaması koşuluyla karısı Eurydike'yi geri almasına izin veren cehennem tanrılarına kendini acındırır. Orpheus ne yazık ki karısıyla kendisi arasında bu zorunlu mesafeyi koymayı başaramaz. Geri döner. Hemen ardından Eurydike büyük bir karanlıkla çevrelenir ve "incecik bir duman gibi" sonsuza dek yokolur" (Bonnefoy, 2000, 851).

Geleneksel yorumlarda Orpheus'un yasağı çiğneyerek dönüp Eurydike'ye bakması, onun aşkının şiddetine direnemeyişiyile izah edilir. Bu yorum öylesine yerleşiktir ki neredeyse yorum olduğu unutulmuş mitik anlatının bir unsuru haline gelir. Söz konusu yerleşik yorumun bir versiyonun Sciamma'nın anlatısında da tartışıldığını görürüz. Mitin yorumlanmasında belirleyiciliği Orpheus'un arzusuna egemen olamayışına veren gelenek, Eurydike'nin konumunu görmezden gelir. Bu açıdan yerleşik yorum özneyi Orpheus olarak konumlandırırken, Eurydike'yi ise yalnızca "bakılan" olmak bakımından Orpheus'un bakışının nesnesi olarak konumlandırır. Mitin yorumunda özne-nesne dualitesinden aldığı destekle Eurydike'yi yoksayan gelenek, sanat ve edebiyat kuramlarının erilliğini gözler önüne serer. Sciamma tam da sanata hâkim cinsiyeti yıkmak üzere bu anlatıyı kendi anlatısının sembolik düzeneğine yerleştirir. Köşkün mutfağında geçen sahnede, Marianne, Héloïse ve Sophie arasında geçen konuşmada mitin yerleşik yorumunun tartışıldığı yerin mutfak olması bizi bir parantez açmaya mecbur kılar. Zira evin yardımcısı Sophie'nin çalışma alanı olan mutfakta anne köşkteyken yalnızca yemeklerin pişirildiğini ve yemeklerin yapıldığını görürüz; ancak annenin köşkten gitmesiyle mutfak artık kadına hasredilen işlerin yapıldığı mekân olmanın ötesinde, kimi zaman kadınsal sorunların konuşularak çözümünün arandığı, kimi zamansa entelektüel tartışmaların gerçekleştiği bir mekâna dönüşür (**Resim 5**). Mekândaki bu



Resim 5. Héloïse, Marianne ve Sophie mutfakta (Sciamma, 2019)

dönüşüm ilişkileri de dönüştürür, nitekim annenin köşkтейken Héloïse ile Sophie arasında bir arkadaşlık ilişkisi yokken, annenin gidişyle üç karakter dayanışmaya dayanan bir dostluk ilişkisi geliştirirler.

Bu kısa parantezin ardından bahsi edilen sahneye dönelim. Söz konusu sahnede Héloïse mitin geleneksel versiyonlarından birini okur ve Orpheus'un dönüp bakmasının akabinde gelişenler şöyle aktarılır: "Eurydike ikinci kez öldü ve hiç şikâyet etmedi. Onun [Orpheus'un] tek suçu Eurydike'yi sevmektir." Orpheus'un dönüşüne atfedilen sözde romantik gerekçe Sophie'yi hiç de tatmin etmez, bilakis o bu gerekçeyi korkunç bulur. Tartışma şu soru etrafında döner: hiçbir makul gerekçesi yokken Orpheus neden dönerse ikinci kez öleceğini bildiği Eurydike'ye dönüp bakmıştır? Sophie'ye göre Orpheus'un dönüşünün makul bir açıklaması yoktur, dönüşü Eurydike'yi kaybetmekten yana korku duymadığı anlamına gelir. Héloïse ise iki yorum yapar, ilk yorumunda Orpheus'un dönüşünü Eurydike'ye delicesine aşık olmasından ötürü bakmamaya direnememesine bağlayarak geleneksel yorumlarla hemfikir görünür. Marianne ise Orpheus'un dönmesi için hiçbir makul gerekçe bulamayarak Sophie'ye hak verir ama ekler; Orpheus bir tercihte bulunmuştur. Ona son kez dönüp bakarak aşkı Eurydike'yi değil, bir şair olarak Eurydike'nin hatırasını tercih etmiştir. Ne ki yalnız şairin değil, ressamın da kör noktası sebebiyle aşık olduğu Héloïse'in kendisinden ziyade hatırasındaki imgesini tuvale resmettiğini yinelersek, Marianne'in yanıtı filmde hafızaya yapılan yatırımı güçlendirir. Tartışmanın seyri ilerledikçe, Héloïse ikinci bir tahminde bulunma gereksinimi duyarak ilk yorumunun aksine sözü bu kez Orpheus'un eril romantizmine değil, Eurydike'ye verir. Orpheus'un dönmesinin sebebi belki de Eurydike'nin ona "dön" demesidir. Héloïse'in ikinci yorumu mitin yerleşik yorumunda Eurydike'nin ehlileştirilmiş, nesneleştirilmiş ve görmezden gelinmiş olmasına itiraz eder. Orpheus'un geri dönüp bakmasının gerekçelendirilmesinde sözü kadına veren yeni bir ihtimalden söz eder.

Mitik anlatının yorumuna yaptığı bu revizyonla anlatısının sembolik alt yapısını inşa eden Sciamma, filmin olay örgüsünün gelişiminde

bu sembolik hamleyi iki kez daha hatırlatarak pekiştirir. Bahsi geçen iki sahnenin ortak özelliği bir şekilde vedaya yaptıkları vurgu olması bakımından Héloïse'in yorumunu desteklediği kadar Marianne'in de yorumunu destekler. İlk olarak merdiven sahnesinde yeniden bu sembolik hamleyle karşılaşırız. Portenin tamamlanması ve patriyarkanın düzenini temsil eden annenin köşke dönüşü ile birlikte Marianne ve Héloïse için de veda zamanı gelip çatmıştır. Bu sahnede evin yardımcısı Sophie'nin rolü mekânın sembolik anlamı açısından önemlidir. Elinde işlediği kasnağı Marianne'nin resmettiği portre aynı gün bitiren Sophie, bir gün öncesinden mutfakta Marianne'e annenin geleceğini söyler ve annenin döndüğü günü de yine mutfakta Marianne'in yüzüne bakarak tasdik eder. Bu durum köşkün mekânsal örgütlenmesinin yeniden eski düzenine döndüğünün habercisidir. Nitekim uzun müddet sonra yeniden evin salonunu görürüz ve annenin kızına düğün için aldığı gelinliği Héloïse bu salonda dener. Portrenin tamamlanmasıyla birlikte köşkteki görevi son bulan Marianne, Héloïse'i gelinlikle vedalaşmak için girdiği salonda görür. Ancak vedalaşma sahnesi salonda annenin önünde değil, Marianne'in evden ayrılmak için kullandığı merdivenlerde gerçekleşir. Sahnede kamera Marianne'in sırtının arkasında hemen birkaç metre ötesine konularak Marianne'in hızıyla paralel bir biçimde hareket eder. Bu çekim tekniği aslında resim tarihinde bildiğimiz sırt figürü (*Rückenfigur*) tekniğinin sinemanın hareket eden imgelerine uyarlanmış halidir. Resimde sırt figürü tekniği, resme bakan seyircinin kendisini resimdeki figür ile özdeşleştirme adına kullanılır. Sinemada hareket faktörünün devreye girmesi, resimdeki bu tekniğin hedefini daha etkin bir biçimde gerçekleştirir. Seyirci Marianne'in sırtının hemen birkaç metre uzağına hizalanarak onu takip eden kamera sayesinde Marianne ile birlikte merdivenin basamaklarını hızlı hızlı iner. Marianne en son basamağı inip gitmek için yöneldiği kapıyı açtığı anda Héloïse'den "dön" sesi yükselir. Marianne Héloïse'e bakmak için arkasını döndüğünde kamera Marianne'i bıraktığı basamakta kalır. Marianne'in Héloïse'e dönmesiyle kamera ile bu kez Marianne'in bulunduğu konumda demir atarak dışarıdan içeriye giren ışıkla birlikte Héloïse'i beyaz gelinliğinin içinde görürüz. Bu son bakışın ardından Marianne'in çıkmasıyla birlikte kapı kapanarak içeriye aydınlatan ışık kaybolur ve köşk karanlığa gömülür. Böylelikle Héloïse'den yükselen "dön" cümlesi, Orpheus ve Eurydike'nin mitik anlatısına dair kadının sesini yükselten yorumunu seyirciye hatırlatarak, veda zamanını belirleyen yine eril otorite olsa da son sözü "kadın"a verir. Bununla beraber Marianne'in yorumuyla da paralel biçimde sevgilisinin kendisini değil ama görüntüsünü ressama yakışır şekilde hatırasında yaşatır.

Orpheus ve Eurydike anlatısına bir diğer gönderme ile sergi sahnesinde karşılaşırız. Bu sahne Marianne'in köşkten ayrılmasıyla birlikte aşkın iki öznesinin nasıl hayatlarına devam ettiklerini ve birbirlerini hafızalarında nasıl yaşattığını ve dahası bu hafızadaki yaşantıyı nasıl geri kalan yaşamlarında vücuda getirdikleri üzerine kuruludur. Nitekim şaşırtıcı olmayacak şekilde ressam aşkının hatırasına resimlerinde vücut verir. Üstelik Orpheus ve Eurydike mitine dair kendi yorumuna referansını tuvalinin mekânsal düzlemine taşır. Yorumun gereği bu kez dil değil, görsel imgeler olduğundan ressam Marianne kendisinin "en çarpıcı" bulduğu sahneyi, yani tam da Orpheus'un Eurydike'ye dönmesiyle birlikte onun düşmek üzere geriye doğru savrulduğu sahneyi resmeder. Sergide kendi çizdiği resmin önünde resme arkası dönük vaziyette duran Marianne'in bu duruşu serginin seyircilerinden birinin ilgisini çekmesi üzerine resme yönelik tepkileri gözlemlemek için böyle durduğunu

izah eder (**Resim 6**). Marianne'in izahı gören-görülen ikiliğinin iç içe geçmişliğinin sanatçı-izleyici cephesindeki hiyerarşik rolün dönüşümünün izdüşümüdür. Zira sanatçının izleyici üzerinde kurduğu mutlak otorite de meşruiyetini sözünü ettiğimiz ruh-beden, özne-nesne, gören-görünen dualitelerinden alır. Bu dualitelerin aslında ne kadar birbirine dolaşmış hâlde olduğunun gösterilmesi, sanatçı ile izleyici arasındaki ilişkiyi de karşılıklı ve geçişli bir ilişkiye dönüştürür. Nitekim izleyici, ressamı mitik anlatıda odaklandığı temanın olağandışılığını sezer. Resim tarihinde daha ziyade Orpheus'un döndüğü ya da Eurydike'nin öldüğü anın tabloya taşınmasının aksine, Marianne tam da Eurydike'nin savrulduğu anı resmeder. Resmin izleyicisinin de dikkat çektiği üzere, tablo daha ziyade veda anını ölümsüzleştirir.

Böylelikle Marianne söylemsel olarak Orpheus ile Eurydike mitine dair getirdiği yorumu imgesel düzlemde tablosunun mekânına taşır. Marianne mite dair yorumuyla paralel bir şekilde bu aşkın hatırasını tablosunda vücuda getirirken Héloïse ise bu kez bir başka ressama model olarak kendi hatırasını vücuda getirir. Sergi sahnesinde izleyici ile girdiği diyalogun hemen sonrasında Marianne'in dikkatini sergide yer alan bir başka tablo çeker. Marianne tabloya doğru hızlı bir biçimde yöneldikten sonra tablonun karşına varır varmaz kamera bir Marianne'in bulunduğu konumuna bir tablonun konumuna hizalanır. Kadraja resim girdiğinde seyirci Marianne'in gözünden resme bakarken; kadraja Marianne girdiğinde tablonun bulunduğu yerden seyirci Marianne'e bakar. Kadraja resim girdiğinde seyirci yalnız Marianne'in gözünden bu aşkın hatırasının nasıl vücuda geldiğini görmez. Aynı zamanda seyirci resmin ayrıntılarını da (kameranın odaklandığı sırasıyla sayalım: Héloïse'in yüzünü, onun sol kolunu tutan çocuğunu ve sağ elindeki kitabın işaret parmağıyla aralanmış yirmi sekizinci sayfasını) kameranın hareketlerinin Marianne'in bedensel hareketleri ile özdeşleştirilmesi sayesinde Marianne ile birlikte takip eder. Kadraja Marianne girdiğinde ise sinemanın seyircileri, kameranın neredeyse tablonun içerisine hizalanmasıyla birlikte

Resim 6. Marianne kendi tablosuna arkası dönük şekilde seyircilerin tepkilerini gözlemliyor (Sciamma, 2019)



Marianne'in tepkilerine adeta tablonun içerisinden bakar. Bu teknik hamle ile birlikte Héloïse'in yer aldığı tabloda elinde tuttuğu kitabın 28. sayfada aralanmasının bir anlamı olduğunu vurgulamak gerekir, zira "28" numaralı bu sayfa ile filmde daha önce de karşılaşırız. Hatırlayalım: Marianne'in Héloïse ile birlikteyken Héloïse'in isteği üzere bir ayna yardımıyla otoportresini çizdiğinde resmi kitabın 28. sayfasına yerleştirir. Bu açıdan kitabın 28. sayfasının aralanmış olması, Héloïse'in de bu aşkı unutmadığının, dahası hatırasında yaşatıyor olmasının bir göstergesidir. Ressam resminde, model ise bir başka resmin modeli olarak aşklarının hatırasının yeniden ressam-model ilişkiseliliğine sadık kalarak yaşatır.

SONUÇ: KİMİN PORTRESİ?

Foucault *Kelimeler ve Şeyler*'de Velazquez'in meşhur *Las Meninas*'ını (Resim 7) anarak bahsi geçen tabloda geleneksel mekân anlayışına zemin oluşturan nesnelleştirici bakışın çıkmaza girdiği bir an yakalar: Ressam kimi resmetmektedir? O esnada tabloya bakmakta olan seyircileri mi yoksa tablonun mekânsal düzlemi içerisinde yerleştirilmiş aynadan yansıyan kral ve kraliçeyi mi? Seyirci midir resme bakan, yoksa resimdekiler mi seyirciye bakmaktadır? Velazquez'in tablosu tüm bu soruların ucunu açık bırakır, zira Foucault'ya göre ressamın boşluğa yönelen bakışı, tuvalin



Resim 7. Velazquez, *Las Meninas*, 1656
(Wikipedia, 2022)

arkası dönük olarak resmedilişi ve neyin resmedildiğinin görünmezliği, ne kadar seyirci varsa resme davet ederek, seyirci ile model, ressam ile model ve ressam ile seyirci arasındaki ilişkileri sonsuza dek istikrarsızlaştırır (Foucault, 2002 [1966], 5). Kuşkusuz bu istikrarsızlık geleneksel resmin mekânsallığından ve bedenselliğinden münezzeh sanatçısına “erken” bir sitemdir. Gören ile görülen, özne ile nesne, ressam ile model, ressam ile seyirci arasındaki hiyerarşik rolleri istikrarsızlaştıran ve ilişkisellikleri tersine çeviren bu tablonun mekânsal örgütlemesinin bir benzerine Sciamma’nın *Alev Almış Genç Bir Kızın Portesi*’nin sinematografik mekânında rastlarız. Üstelik Sciamma bu istikrarsızlığı sinemanın hareket eden imgeleriyle ve kimi kamera teknikleriyle tartışmaya açarak hem katman katman mekânlar yaratır hem de seyirciyi bu evrene aktif bir biçimde dahil eder. Sciamma’nın istikrarsızlaştırdığı roller kendisini en çok Héloïse’in Marianne’in karşısında oturarak poz verdiği sahnede hissettirir. Hatırlayalım, Marianne’in Héloïse’e “yerinde olmak istemezdim” sözlerine binaen, Héloïse ona ikisinin tam olarak aynı yerde olduklarını söyler. Nitekim haksız da sayılmaz Héloïse. Marianne istemediği bir evliliğin öznesi olmayacak olması bakımından her ne kadar Héloïse gibi bir içkinlik alanına mecbur bırakılmış olmasa da onun aşkınlık alanıyla ilişkisi en iyi ihtimalle muğlaktır.

Eril yasanın tahakkümünü sürdürülmesi için ille de erkeğe gerek olmadığını, kadının da toplumsal işleyiş gereği bu yasanın bir sürdürücüsü olduğunu gördüğümüz Sciamma’nın anlattığı, köşkün merkezinde konumlandığı anne figürünün patriyarkal arkitektoniğin temelini nasıl ayakta tuttuğunu gösterir. Erkeğin görünmezliğini anne figüründe görünür hâle getiren Fransız yönetmen eril otoriteyi bir *deus ex machine* müdahalesi ile yerinden etmek yerine, birtakım ara müdahaleler yaparak şu sorunun yanıtını düşünmemizi ister: Köşkün üyelerini arzusuz, yaşamsız birer nesnelere yığılı olarak gören ve her şeye geleneklerin yasası uyarınca düzen veren merkez olmadığında köşkte neler olur? Mekânsallıkta alışkan bedenin rolü gereği Sciamma’nın kurgulamış olduğu dönüşüm fazla iyimser görünebilir; ancak Fransız yönetmen iyimser ya da kötümser bir tablo çizmek yerine köşkün patriyarkal arkitektoniğine iskele vaziyeti gören felsefi varsayımları ve dualiteleri açığa çıkarmak adına böyle bir dönüşüm kurgular. Fransız yönetmenin bu dönüşümü en çok hissettirdiği yer Héloïse’in portresinin iki defa çizilmesidir. Zira Héloïse’in hem patriyarkal toplumun kendisine atfettiği geleneksel kimlikle portresi çizilir; hem de bu bakışın uzağında seven, arzulayan, arkadaşlık kuran, yüzen, koşan, gülen, tartışan yani bir anlamda hareketlerinin ve ilişkilerinin mekânda kısıtlanmadığı haliyle portresi çizilir. Bu iki çizim arasında gündeme gelen fark, geleneksel mekân anlayışına zemin olan ruh-beden, özne-nesne, gören-görülen dualitelerinin iç içe geçmişliğini göstererek biz seyircilere de şu soruyu sorma hakkını verir: Sciamma’nın anlattığında portresi çizilen yalnızca Héloïse midir? Köşkün kontesi olan annenin, Sophie’nin, hatta ressam Marianne’in de portrelerini görmez miyiz? Ya da kadına toplumdaki yerini tahsis eden eril otorite midir portresi çizilen? Sciamma da tıpkı Velazquez’in tablosunda yaptığı gibi bu soruların yanıtını açık bırakır. Mekânsallığa, bedenselliğe ve zamansallığa dair geleneksel yaklaşımları sorgu konusu yapan yönetmen sinematografik evreninde portre temasını merkeze alarak kadına dair bir portre çizer. Bunu da sinemanın kendisine verdiği olanaklar sayesinde durağan görsel imgelerle değil hareket eden imgeler ile yapar. Sinemanın hareket eden imgeleri, Sciamma’ya katman katman mekânlar yaratma imkânı verir. O hem köşkün içerisinde ve dışarısında yarattığı fiziksel mekânlarla hem de

resim, edebiyat gibi kuramsal ve sembolik mekânlarla kadın bedeninin mekândaki yerini seyircisine gösterir. Böylelikle sinematografik mekânın kendisine bir yönetmen olarak açtığı alan ile resim, mimari ve edebiyat alanlarında diğer hiçbir alanda yaratamayacağı geçişliliği yaratma olanağı yakalar. Üstelik anlatısının merkezine aldığı kadın temasını bir nesne, kendisini de tanrısal anlatıcı konumuna yerleştirmede seyirciye açtığı uzam ile gösterir. Zira Sciamma'nın iç içe geçmişliğini gösterdiği ruh-beden, özne-nesne, gören-görülen, ressam-model dualiteleri, anlatan-anlatılan, yönetmen-seyirci dualitelerine de sirayet eder. Fransız yönetmenin alımlayıcı olarak izleyiciye açtığı uzamı, filmin sembolik evrenini inşa ettiği Orpheus ie Eurydike anlatısına dair sahnesinde ima eder. Nasıl ki mitik anlatının geleneksel alımlanışı karakterlerin onu yorumlayışı ile kırılarak alımlayıcıya yaratıcı bir alan açmaktaysa, Sciamma'nın anlatısı da izleyiciye kendi deneyimlerini anlatının potasında yorumlamak adına gereken asgari uzamı açar. Bu uzam felsefenin en zorlu kuramsal meselelerinin gündelik hayatın problemlerinden hiç de ayrılmadığını göstermekle birlikte kuramsal olan ve gündelik olan arasındaki uçurumu ortadan kaldırır.

KAYNAKÇA

- AHMED, S. (2006) *Queer Phenomenology Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, Durham & London.
- AHO, K. (2009) *Heidegger's Neglect of the Body*, Suny Press, New York.
- ARENDR, H. (1959) *Human Condition, İnsanlık Durumu*, çev. B. S. Şener (1994), İletişim Yayınları, İstanbul.
- ARISTOTLE (MÖ 4.YY) *Περὶ Ἑρμηνείας, Categories. On Interpretation. Prior Analytics*, çev. H. P. Cooke, Hugh (1962), Tredennick. Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge.
- ARİSTOTELES (MÖ 4. YY) *Περὶ Ψυχῆς, Ruh Üzerine*, çev. Ö. Aygün & Y. G. Sev (2018), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- BEAUVOIR, S. De. (1949) *Le Deuxième Sexe, İkinci Cinsiyet: Kızlık Çağı*, çev. B. Onaran (1993), Payel Yayınevi, İstanbul.
- BONNEFOY, Y. (1981) *Dictionnaire des mythologies Vol. II, Mitolojiler Sözlüğü Cilt II*, çev ve haz. L. Yılmaz (2000), Dost Kitabevi, Ankara.
- DERRIDA, J. (1967) *La voix et le phénomène, Speech and Phenomena*, çev. D. B. Allison ve N. Garver (1973), Northwestern University of Press, Evanston.
- DERRIDA, J. (1990) *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines, Memoirs of Blind: The Self Portrait and Other Ruins*, çev. P.-A. Brault ve M. Naas (1993), The University of Chicago Press, Chicago & London.
- DESCARTES, R. (1641) *Meditationes de Prima Philosophia, Meditasyonlar*, çev. İ. Birkan (2007), Bilgesu Yayıncılık, Ankara.
- FOUCAULT, M. (1966) *Les mots et les choses, The Order of Things*, Çev. A. Sheridan (2002), Routledge Classics, London & New York.
- HEIDEGGER, M. (1927) *Sein und Zeit, Varlık ve Zaman*, çev. K. H. Ökten (2020), Alfa, İstanbul.

- HUSSERL, E. (1928) *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins, On Phenomenology of the Time Consciousness of Internal Time (1893-1917)*, Çev. J. B. Brough (1991), Springer Science+Business Media.
- HUSSERL, E. (1936) *Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie, The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, çev. D. Carr (1970), Northwestern University of Press, Evanston.
- JOHNSTON, C. (1999) 'Women's Cinema as Counter-Cinema', *Feminist Film Theory A Reader*, ed. S. Thornham, 31-41.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945) *Phénoménologie de la perception, Algün Fenomenolojisi*, çev. E. Sarıkartal ve E. Hacımuratoğlu (2016), İthaki, İstanbul.
- MERLEAU-PONTY, M. (1948) *Causeries, Algılanan Dünya*, çev. Ö. Aygün (2014), Metis Yayınları, İstanbul.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964) *L'œil et l'esprit, Göz ve Tin*, çev. Ahmet Soysal (2012), Metis Yayınları, İstanbul.
- MULVEY, L. (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Screen* 16(3) 6-18.
- MURRAY, T. (2019) *Studying Feminist Film Theory*, Auteur Publishing, Leighton Buzzard.
- PLINY ELDER, (MS 77-79) *Naturalis Historia, The Natural History*, Çev. J. Bostock ve H. T. Riley (1885), Perseus Digital Library, [http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:abo:phi,0978,001:35] Erişim Tarihi (14.11. 2022).
- PLATO. (MÖ 4. YY) *Φαῖδρος, Euthyphro. Apology. Crito. Phaedo. Phaedrus*, çev. H. N. Fowler (2005), Loeb Classical Library 36, Harvard University Press, Cambridge.
- ROSENBLUM, R. (1957) The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism, *The Art Bulletin* (39) 279-290.
- SCIAMMA, C. (Yöneten) (2019) *Portrait de la jeune fille en feu* (Sinema Filmi)
- WIKIPEDIA (Bilinmiyor) *Resim 7*, [https://es.wikipedia.org/wiki/Las_meninas#/media/Archivo:Las_Meninas_01.jpg] Erişim Tarihi (17.11.2022).
- YOUNG, I. M. (1980) Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality, *Human Studies* (3) 137-156.

Received: 17.11.2022; Final Text: 17.10.2023

Keywords: Space; body; women; patriarchal architectonics; Céline Sciamma.

SPACE AND GENDER IN CINEMA: SCIAMMA AND THE SCAFFOLDING OF PATRIARCHAL ARCHITECTONICS

In this study, French director Céline Sciamma's depiction of a woman in *Portrait of a Lady on Fire* will be interpreted by focusing on the theme of space. The director tightly connects the portrait he draws of a woman to the relationship she establishes with the space and considers how the

masculine mind structures this relationship. Sciamma reinterprets the spatial distinctions of the phenomenological tradition through feminist theories. A mansion is designed where apparently no man lives, and the invisibility of the man is represented by the visibility of the traditional mother figure. The mother, who is initially at the center of the mansion, is in a position to maintain the laws of patriarchy. However, later on, Sciamma, who constructs a situation where the mother is not at the center, creates a transformation in the spatial organization of the mansion through the mother's absence. This transformation allows the patriarchal architectonics to interrogate the dualities of soul-body, subject-object, viewer-seen, and male-female, brought along by philosophical assumptions that serve as a scaffolding to patriarchal architectonics. Sciamma's meta-analysis, which reveals how intertwined and entangled the dualities that support the understanding of space structured by patriarchy, essentially transforms the hierarchical roles that theories of art attribute to the relationship between the creator (painter, director, writer) and the receiver. In this respect, Sciamma, who comes to terms with many problems of philosophy such as spatiality, relationality, temporality, corporeality, memory, gender, and intersubjectivity, closes the gap between the theoretical debates of philosophy and everyday life by revealing that the conception of space is closely linked to the norms that determine the existential and daily life of women contrary to the approaches which consider it as having an abstract structure.

SİNEMADA MEKÂN VE CİNSİYET: SCIAMMA VE PATRİYARKAL ARKİTEKTONİĞİN İSKELESİ

“Valéry ressam ‘vücudunu katmaktadır’, der.”
(Merleau-Ponty, 2012 [1964], s. 32)

Bu çalışmada Fransız yönetmen Céline Sciamma'nın, *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi*'nde ortaya koyduğu kadın tasviri, mekân teması merkeze alınarak yorumlanacaktır. Zira yönetmen kadına dair çizdiği portreyi, kadının mekân ile kurduğu ilişkiye sıkı sıkıya bağlar ve bu ilişkinin eril akıl tarafından nasıl yapılandırıldığını hesaba katar. Sciamma bu filmde fenomenolojik geleneğin mekâna yönelik ayrımlarını feminist kuramlar aracılığıyla yeniden yorumlar. Görünürde hiçbir erkeğin yaşamadığı bir köşk tasarlanır ve erkeğin görünmezliği, geleneksel anne figürünün görünürlüğü ile vurgulanır. Başlangıçta köşkün merkezi konumunda olan anne, patriyarkanın yasalarını idame ettirici bir konuma sahiptir. Ancak daha sonra merkezde annenin olmadığı bir durumu kurgulamaya geçen Sciamma, annenin yokluğuyla köşkün mekânsal örgütlenmesinde bir dönüşüm meydana getirir. Bu dönüşüm, patriyarkal arkitektoniğe iskele vaziyeti gören felsefi varsayımların beraberinde getirdiği ruh-beden, özne-nesne, gören-görülen, erkek-kadın ikililerini irdeleme imkânı verir. Patriyarkanın yapılandığı mekân anlayışına çanak tutan ikililerin aslında ne kadar birbirleriyle iç içe geçmiş hâlde olduğunu ortaya çıkaran Sciamma'nın meta-analizi, sanat kuramlarının yaratıcı (ressam, yönetmen, yazar) ve alımlayıcı arasındaki ilişkiye atfettikleri hiyerarşik rolleri de dönüştürür. Bu açıdan mekânsallık, ilişkisellik, zamansallık, bedensellik, hafıza, cinsiyet ve öznelarasılık gibi felsefenin pek çok problemiyle hesaplaşan Sciamma, mekânı soyut bir yapı olarak kurgulayan yaklaşımların savduklarının aksine, kadının varoluşsal ve gündelik yaşantısını belirleyen normlarla sıkı sıkıya bağlı olduğunu gözler önüne sererek felsefenin kuramsal tartışmaları ile gündelik yaşam arasındaki ayrımı da ortadan kaldırır.

ÖZGE KARA, B. Sc.

Received her bachelor's degree from Sakarya University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Philosophy in 2015. Currently a PhD candidate at Sakarya University Social Sciences Institute. Major research interests include philosophy of art, space in artworks, poststructuralism and Derrida. ozgekaraphil@gmail.com

