

# sinecine kitaplığı

## Book Reviews



### LAURA MULVEY, AFTERIMAGES: ON CINEMA, WOMEN and CHANGING TIMES

İpek Gürkan

Öz

Mulvey'in düşünce hayatı esasında hep aynı veya benzer problemlerin temelinde ilerleyerek farklı açılardan o düşünceyi geliştirmeye ve anlamaya dayanıyor. Bu anlamda Mulvey, düşüncesini sürekli yeniliyor, sorguluyor ve bu sorgulamaya metinlerinin içerisinde büyük bir dürüstlükle yer veriyor. *Afterimages*'da Mulvey'in metinleri arasında diyalojik bağ metinlerle zihinsel bir ilişki kurmaya izin veriyor ve geçmişle güncel olan arasındaki gerilimin izini taşıyor. Mulvey'in güncelliği; kendi düşüncesi üzerine yönelen metinleri arasında kurulan bu açık diyalojik bağa ve bu bağın yansıtıcı özelliğine dayanıyor. Her bir metin önkilerden izler taşıyor; aynı filmlere aynı düşüncelere geri dönüyor ama tekrara düşmeden, farklı açılardan yeniden sorgulayarak. Mulvey'in bu kitapta "geç üslup" meselesine eğilmesi satır arasına saklanmış en az iki anlamı öne çıkarıyor: birincisi kendi düşüncelerindeki değişimi gösteriyor, "kendi geç eserinde" aynı filmlere yönelerek, bir anlamda kendi geç üslubunu bu filmler yoluyla yaratıyor; ikincisi geç üslubun -dolaylı olarak ölüm fikrinin- sanat eserine yansması düşüncesi öznellik ve yorum tartışmasını içeriyor. Bu tartışma da içten içe film çalışmalarında temsil politikalarına, anlamı göstergelerde arayan "yorumu" karşı bir eleştiriyi barındırıyor. Mulvey'in bu "geç eseri" hem geçmişe bakmanın belleğe başvurmanın ağırlığını ve biraz da melankolisini taşıyor, hem de güncelin popülist eleştirisinin "sinemanın ölümünü" ilan eden tüm serzenişlerin olumsuzluğuna hapsolmeden aksine bu dönüşümü kucaklayan, bitimsiz tartışmaların retorik örtüsünü kaldıran bir olumlamayla ilerliyor.

**Anahtar sözcükler:** Laura Mulvey, feminist film teori, hareketli imaj, geç üslup, kadın sineması.

Dr. Öğr. Üyesi, Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Yarı Zamanlı)

Birkbeck, University of London (Misafir Araştırmacı)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9436-5734> • E-Posta: [igurkan@bbk.a.uk](mailto:igurkan@bbk.a.uk)

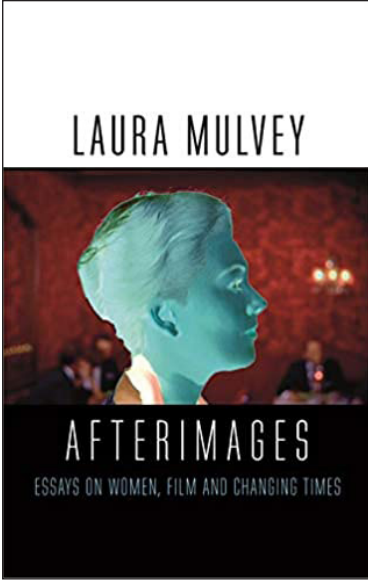
Gürkan, İ. (2021). *Afterimages on cinema - women and changing times*. [Kitap Eleştirisi]. *sinecine*, 12(1), 165-175.

## REVIEW OF LAURA MULVAY, AFTERIMAGES: ON CINEMA, WOMEN and CHANGING TIMES

### **Abstract**

Mulvey's thought is based on developing and understanding an idea from different angles by always proceeding on the basis of the same or similar problems. Mulvey constantly renews and questions her thought and embraces this approach in her texts. In *Afterimages*, the dialogic relation between Mulvey's texts makes possible a mental relationship with the texts and carries traces of the tension between the past and present. Mulvey's relevance today lies in the reflective nature of this open dialogic relation between her texts and her thought. Each text carries traces of the previous ones; she returns to the same films with the same thoughts, but without falling into repetition—instead questioning them anew from different angles. Mulvey focuses on the "late style" issue in this book and highlights at least two meanings hidden between the lines: first, the change in her own thought, her return to the same films in her "late work" and, in a sense, her creation of her own late style through these films; second, the subjectivity and interpretation of this late style's reflection—and, indirectly, the idea of death—in art. Her discussion of this second point contains an implicit criticism of representation policies in film studies and of the search for meaning in "interpretation." This "late work" of Mulvey's carries the burden of looking back upon memory, and a bit of melancholy as well; it affirms this transformation and removes the rhetorical veil of endless discussions without becoming trapped in the negativity of today's populist declaration of the "death of cinema."

**Keywords:** Laura Mulvey, feminist film theory, moving image, late style, women's cinema.



Afterimages  
On Cinema, Women and Changing Times  
Laura Mulvey  
Çeviri: Bilge Demirtaş  
Reaktion Books, London, 2019, 288 s.  
ISBN: 9781789141221

İmajın ardıllığı *afterimage* (ardıl görün-tü) gerçekliğin tesiriyle gözde bırakılan imajın kalıcı doğasını imâ eder. Ancak Mulvey *Afterimages*'da<sup>1</sup> bu kavramın imajların ve hikayelerin şiirsel ve politik filmler aracılığıyla düşünüldüğü, kadınların sinemasını yalnızca kadınlara değil, herkese sunan bir metafor olduğunu söylüyor. *Afterimages* yerinden edilmiş zamana ve onlara bakış biçimlerimizdeki değişime göndermede bulunuyor (2019, s.15).

Mulvey, kitabın önsözünde kitabın başlığının; erken dönemde üzerine eğildiği ve bu kitapta da yeniden karşımıza çıkacak olan bazı temalara karşı bir "sonsöz" niteliği taşıdığını belirtiyor. Kitap 2006 yılında yayınlanan *Saniyede 24 Kare Ölüm*'den sonra yazılan metinlerini içeriyor ama bazı temalarda ortaklık da var. Kadın izleyici yaklaşımına geliştirdiği teoriler, ataerkil toplumdaki annelik kavramı ve buna yönelik psikanalitik eleştiri gibi konulara bu kitapta bir daha dönüyor Mulvey. Ama su sefer daha önce yazdıklarından, yani erken dönem metinlerinde olduğundan daha farklı baktığını da belirtiyor (s. 9). *Afterimages* üç bölümden oluşuyor. Mulvey, ilk bölüme, "Kadın izleyici üzerine son düşünceler" başlığıyla giriş yapıyor ve bu bölüme bir çeşit sonsöz niteliğinde "son bölüm" adını veriyor. Birinci bölümün "son bölüm" olarak adlandırılması bir anlamda Hollywood filmlerine, aynı filmlere yeniden dönmeyeceğinin ve

<sup>1</sup> Mulvey'in kitabının tanıtım etkinliği 2019 Aralık ayında gerçekleşmesi planlanmıştı. Peter Wollen'in kaybı nedeniyle mayıs ayına ertelenen etkinlik, bu kez de pandemi nedeniyle ertelenerek son olarak ekim ayında çevrimiçi olarak gerçekleşti. Michael Temple'in (Birkbeck) moderatör olduğu etkinlikte Catherine Grant, Mulvey'in düşüncelerinden esinlenerek gerçekleştirdiği video çalışmasını paylaştı. Etkinlik için bkz. (<https://vimeo.com/465004220>, erişim tarihi: 16 Aralık 2020).

bu filmlerden düşünsel anlamda da bir kopuşun işaretini veriyor. İkinci kısmı onun devamı olarak, son bölüm ise ayrı bir başlıkla çağdaş sanat ve sinema ilişkisine ayırıyor. Son bölümde Mulvey'in düşünce dünyasındaki değişimi yöneldiği konularla artık iyice hissetmiş oluyoruz. Bu anlamda ve bu başlıklar Mulvey'in düşüncelerdeki değişime rağmen tutarlılığını ve konulara hakimiyetini açıkça gösteriyor.

### **Vertigo ve Geç Üslup (Late style) Meselesi**

Mulvey bir Hollywood yapımı ve özünde klasik anlatıya sahip olan Alfred Hitchcock'un *Vertigo* (1958) filmine yıllar sonra yeniden dönüyor. Bu kez filmin kurgusunun biçimsel yapısına odaklanıyor. Mulvey geçmişte psikanalitik teori ile eleştirdiği filmi bu sefer T. Adorno ve E. Said'in "geç üslup" tartışmasıyla bakmayı deniyor.

Adorno Beethoven'ın geç dönem eserleri üzerinden müzikal bir yapıtı inceler ve onu anlamaya çalışırken, "sanatın esas içeriğinin sadece görünüşte bulunabileceğini" söyler (2019, s.138). Adorno doğrudan söylemese de, psikolojik her türlü yoruma, şeylerin görünüşüne değil salt göstergesel içeriğine indirgenen eleştirinin "aşırı yoruma" kaçabileceğini imâ eder bir bakıma. Adorno, içten içe hermenötik eleştirisi yaptığı metninde psikolojik yorumla geç dönem eserlerine bakarak görülen "ölüm"ün öznelliğini nesnel bir yaklaşımla sınırlandırır.

Böylece geç dönem eserlerin içeriğinin kaynağı bir form yasasına bağlı olmakla birlikte en çok ölüm temasıyla kendini gösterir ve ölümün gerçekliği karşısında sanat direnemiyorsa "[...] ölüm sanat eserinin içine doğrudan konusu olarak giremez" der Adorno. Doğrudan olmadığı gibi parçalı bir görünürlikle alegoriktir (Adorno, 2019, s. 138). Ölüm, yapıtın ya da içeriğin tümüne değil görünüşe, forma eklenir ya da formu kendinden yaratır bir anlamda. Somutlaşır. Mulvey burada Said'in "geç dönem eserlerinde temalar ve üslup bize sıklıkla ölümü hatırlatır" düşüncesine dönüyor. Mulvey'e göre Hollywood geç stili/üslubu ironik bir biçimde geriye dönük ve kendi geçmişini yansıtıyor (s.42). Böylece geç Hollywood'un (öz)düşünümsel tavrı; Hitchcock'un geç dönem filmlerindeki biçimsel mükemmelliğini *Vertigo*'da ironik bir kavramsal aşama olarak -ölümü- kendi (öz)düşünümselliğine dönüştürmesiyle ortaya çıkıyor. Mulvey artık geçmişte kalmış Hollywood kült filmlerini sadece kişisel bir gecikme olarak görmüyor, aynı zamanda Hollywood ustalarının profesyonel dünyasında kendi sonuyla yüzleşmesinin melankolik bir özgürleşme olduğunu da söylüyor (s. 41).



Görsel 1: *Madeleine / Judy* (2020) 6'

Video deneme yazarı Catherine Grant'ın görsel kritiği Mulvey'in düşünceleriyle örtüşen, aynı zamanda onu geliştiren bir çalışmadır.<sup>2</sup> Video, *Afterimages*'dan doğrudan alıntılar içeriyor ve kadın karakterler arasındaki farkı ve potansiyelleri anlamak için Deleuze'ün *virtüel* kavramını kullanıyor. *Madeleine*'a *virtüel* bir imaj olarak vurgu yapıyor, sadece ekranda değil, karakterin gündelik hayatında dahi bu *virtüelliği* hissediyoruz. Aktüel olarak yaşanan geçmiş zamanda bile, *Madeleine* olarak ortaya çıkmadan önce bile bu *virtüelliği* anlarız. Grant'ın videoda alıntıldığı gibi, *Madeleine* yapay bir imaj olarak *virtüel* olana yakındır ve hem *personasının* şimdiki zamanını hem de *Carlotta'nın* geçmiş zamanını yaşamaktadır. Geçmiş ve şimdi arasında tüm belirsizlikleri taşır. Video açıkça anlatının ve karakterin ikiliğinde ilerler ve bu iki anlatı kadının ayrıt edilmezliğinde iç içe geçer. *Vertigo*'dan film anlatı normundan ortaya çıkan gerçek ve *virtüel* alıntılar denge ve uyumsuzluk olarak görülür. Grant'ın bu video deneme çalışması *Vertigo*'daki *aktüel-virtüel* imajların sınırlarını görsel olarak silikleştirirken, aynı zamanda bu ayrımın kendisini sorguluyor. Scott'un anımsadıklarına tanık olurken farklı zaman katmanları bir araya geliyor. İki karakter arasındaki benzerliklerin bir zorbalıkla<sup>3</sup> örtüsünün kaldırılması, hatırlamanın yarattığı şiddet anlatı içerisinde iç içe geçiyor. Grant'ın videosu filmin kendisi yoluyla Mulvey'in metni-

<sup>2</sup> Video essay için bkz. (<https://vimeo.com/463455966>, erişim tarihi: 15 Aralık 2020).

<sup>3</sup> Hatırlamaya çalışmanın şiddetini ve ısrarını görebileceğimiz *Vertigo*'nun anlatısı ile kısmen benzerlik taşıyan, eril bakışın kadının belirsizliğinin aşılmasına yöneldiği ve bu bakışın bir hırs ve kaybedilen egonun toparlanmasına dönüştüğü iki film örneği için bkz. (Jowita, Janusz Morgenstern, 1967; *Angel*, Ernst Lubisch, 1937).

ni özetleyip görselleştirmiyor, malzemenin etkili bir politik kullanımıyla birlikte filmin rengine, sesin tedirginliğine vurgu yaparak yeni bir bakışı görsel-işitsel malzeme yoluyla yaratıyor.

*Vertigo*'da gördüğümüz ölümün kendi filmsel formunu yaratması, onu tahrip etmesi anlamına gelmiyor. Bu yalnızca Adorno'nun ifade ettiği gibi ölümün sanat eserini terk ederken ki "öfkeli bir jest"ın sonucudur (2019, s.139). Son dönem eserler bu bitişi simgesel olarak kurarlar. Adorno öznel yoruma ve hatta örtük bir biçimde göstergesel psikolojik yorumlara, öznelliğe indigenemeyecek bir "biçim yasaının" olduğunu söyleyerek, bu durumu yasal ve formel biçimlerle nesnelleştirerek, Thomas Mann'in bir besteciye söylediği gibi "bir kuralın serinleticiliğine" sığınarak esas olarak sanat eserinin kendisini ve içeriğini yoruma ve "aşırı yoruma" karşı korur. Duyusal bir bakıştan ziyade, zihinsel sürecin etkin olduğu bir geç dönem eserlere bakışın niyetindedir Adorno. *Vertigo*'nun finali klasik bir anlatı formunu yakalıyormuş görünse de, bu simgesel ve eleştireldir. Mulvey'in bakışı açıkça psikanalitik bir çözümlemeden filmin film yoluyla içerik ve biçim tartışmasını beraber yapmaya yönelmiştir. İçeriği formda arıyor. Sinema imajlarını algılama biçimimizdeki sözü edilen dönüşüm, kronolojik zamanı da dönüştürüyor. Geç üslup meselesi Mulvey'de benzer ve biraz da tuhaf bir biçimde kendi üslubundaki değişiklikleri ve özdeşünümselliği yansıtarak, son yıllarda geliştirdiği teknolojik bağlamda yeniden konfigüre ettiği teorilerine ve değişen bakış açısına bu perspektiften bakmamıza da olanak tanıyor.

### **Yeniden Doğan Zaman: Kadın Filmleri**

Mulvey, bu bölümde Chantal Akerman, Julie Dash, Alina Marazzi, Clio Barnard gibi kadın yönetmenlerin filmlerine odaklanıyor. Mulvey, kadın yönetmenlerin estetik eleştirisinin film dilinde bir tür yabancılaşma yaratmaya doğru evrilerek, feminist perspektifin anneliğe özgü kavramlar fikrine doğru yeniden şekillendiğini belirtiyor. Böylece Mulvey sosyal ve kültürel bağlamlarda çeşitlilik gösteren ama hepsi de kadınlar tarafından yönetilmiş filmlere odaklanıyor. Kitaptaki metinler Mulvey'in Peter Wollen ile 1977 yılında çektikleri *Riddles of The Sphinx* (*Sfenks'in Bilmecesi*) filminden beri ilgilendiği Hollywood melodramlarının annelik ikonografisine odaklanıyor. Nihayetinde filmler filmin kendi materyali yoluyla tarif edilemez ve dile gelmez olan patriyarkal temsillere meydan okuyan, görsel ve kavramsal bir medyum olarak filmin potansiyelinden istifade ediyor (s. 91). Mulvey bu bölümdeki düşüncelerinin temelini kadının sessizliği ve dil ile olan ilişkisini sorguladığı radikal bir form geliştirerek

sunduğu *Riddles of The Sphinx* filmine dayandığını belirtiyor (s. 91). Ayrıca Mulvey bu film sayesinde anneliğin rutin günlük işlerinin döngüsü etrafında şekillenen plan-sekans dairesel *pan* hareketi ile anlattığı ve psikanalitik teori etkisinde geliştirdiği teorik bir film yapma imkânı buluyor.

Mulvey bu bölümde *Under The Skin of The City* (*Şehrin Derisi Altında*, Rakhshan Banietemad, 2001) filmini incelerken sessiz metin (*mute text*) kavramından yararlanır. Peter Brooks'un bu kavramı 19. yüzyılda tiyatral melodramın ve sessizliğin dramatik önemini vurgulayan bir kavramdır. Brooks'un kültürel referansları Mulvey'den farklı olmasına rağmen Mulvey'in metnine güçlü bir şekilde bağlanır. Sessiz jestler dile gelmeyen fakat her şeye karşın insan ilişkilerinin etik alanında geçerli olan anlamları ifade eder. Eğer konuşulmamış bir duyguya karşı cevapsa bu jestler sinematik "dil" bu anlamı çerçeveleme, ses, aydınlatma, renk veya kamera hareketi gibi filmik araçlar yoluyla gösterir (s. 93-94).

Mulvey, Chantal Akerman'ın *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) filmini Edinburgh Film Festivalinde ilk kez izlediğini söylüyor. *Screen* dergisinin desteğiyle gerçekleşen festivalin Brecht sempozyumunda, Straub&Hulliet ve Godard filmlerinin gösterildiğini bu etkinliğin erken dönem avangard filmlerin radikal politik ve estetik eleştirisi ile çağdaş avangard filmlerin arasındaki ilişkinin tartışılması açısından sembolik olduğunu belirtiyor (s. 99). Mulvey ayrıca Akerman'ın iyi filmler üretmeye devam etse de, bir daha *Jeanne Dielman*'daki başarısını yakalayamadığını söyleyerek buradaki "tekrar edilemezlik" durumunu filmin ruhunun o dönemde oldukça aktif olan kadın hareketinden etkilendiğini ve kadın film yönetmenlerinin harekete verdiği destekten kaynaklandığından bahsediyor (s. 99-100). Mulvey, 70'lerdeki deneysel filmlere olan ilginin bu siyasal politik konjonktüre dayandığını ve esasında politik hareketin enerjisinin ve coşkusunun bireysel talep ve yaratıcı ilgiyi yönlendirdiğini belirtiyor. Bu dönemde yapılan filmlerin hepsinin 16 mm senkronlu kameralarla ve kadınlar tarafından çekiliyor, ancak sinemanın tarihi içerisinde görece ömrünün kısa süreli olduğu görülüyor. Mulvey'e göre, 70'ler feminist sinemasını belirleyen radikal estetik ruh, feminist tutku ve ütopyik bir güven gibi kimi nitelikler teknoloji sayesinde başarıya ulaşıyor; ancak 80'li yıllarda o kolektif ateş sönerek bireyselleşip etkisini yitiriyor (s. 101-102).

Mulvey ayrıca bu bölümde Alina Marazzi'nin *Un'ora Sola ti Vorrei* (*For One More Hour with You*, 2002) isimli kaybettiği annesiyle ilgili görüntü, ses ve günlükleri merkeze alan arşiv çalışmasına dayanan bir

derleme filmine (*compilation film*) yer verir. Film hazır görüntüleri yeniden şekillendirerek zamanı katmanlarına ayırarak, geçmişini şimdinin içine çekerek birleştirir. Bunun yarattığı çifte zamansallık, derleme formun esas katkısı olarak görülür. Mulvey, ikinci bölümün devamında Jay Leyda'nın derleme ve buluntu film (*found footage*) formlarını tartıştığı kitabı *Film Beget Film* ve C. Blümlinger'in *second hand film* kavramından bahseder. Bu konuda en önemli ve erken tarihli bir derleme film olan Joseph Cornell'in *Rose Hobart*'ını (1936) örnek verir. Mulvey, zaten sinemanın başlangıcından beri mevcut görüntünün yeniden bir araya getirilerek (*reassemble*) bu formun yapıldığını belirtir (s. 141-42). Bu türden bir film yapım geleneğinin erken dönemine ve belgesel film formuna yakınlığına dikkat çeker. Mulvey daha sonra buluntu görüntü ile oluşan tamamlanmış hazır derleme filme dört mecaz anlamı içeren kavramla bakar. Bu kavramlardan ilki, *palimpsest*<sup>4</sup>, bir metin diğerinin üzerine yerleştirilir, orijinal kısmen silinebilir ancak yine de sonraki metne musallat olabilmesi düşüncesinden gelişir. Mulvey benzer şekilde buluntu görüntülerin daha sonra yeniden yapılandırmasıyla örtüştüğüne, iki zaman seviyesinin aynı anda var olduğuna inanır (s. 144). *Détournement*, orijinal görüntü ile film görüntüsü arasında ideolojik mesafeye de karşılık gelen önceden var olan bir metnin siyasal-politik eleştiri için çarpıtılması veya karşıt bir okuma üretmesidir (s. 144). Sitüasyonist pratikten alınan bir kavramdır. Eserde politik bir eleştiri için muhalif anlamı yaratmak mevcut olanı bozmak olarak da açıklanır. *Gleaning* (toplamak), buluntu malzeme ile hazır filmin arasında oluşan değer farkı anlamına gelir. Bu terim ayrıca bulun-

<sup>4</sup> Yapısalcılık sonrası çalışmaların metinlerarasılığına vurgu yapan, yazarın merkezi rolünü sorgulayan ve zorunlu olarak anlamın sabitliğini sorunsallaştıran bir kavram. Kavramın bu metinden bağımsız temel referansı tarihin kurumsal ve yorumsal olduğu bakışında gelişmiştir. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (Eco, 2019, *Yorum ve Aşırı Yorum*, s. 130-143). Ayrıca Freud'un 1925 tarihli "A Note upon the 'Mystic-Writing-Pad'" isimli makalesinde yer alan *wunderblock* adlı aygıtını akla getirir. Freud bu çalışmasında bu aygıtın katmanlarını anlatır. En üstte üzerine yazı yazılan selüoit tabaka ve onun altında balmumundan yapılmış yarı geçirgen kâğıt, en altta ise yazının izlerinin arşivini veya uzun süre korunmasını sağlamaya yardımcı olacak balmumu tabaka bulunuyor. Üstteki selüoit tabaka ve balmumu kâğıt kaldırıldığında yazı siliniyor. Bu örnekten yola çıkarak Freud zihnin düzeylerinde anıları nasıl yeniden hatırladığını ve unuttuğunu açıklar. "Gizemli Yazı Tableti" yazı izlerini balmumu tabakada yani en alttaki katmanda "anılar" olarak sonsuza kadar saklayabilir. Nitekim Freud'u bir medya teorisyeni olarak ele alan Elsaesser onun arkeolojik ilgisine dikkat çekerek Freud'un bedeni ve zihni, bir giriş-çıkış cihazı, depolama ve kayıt ortamı olarak düşündüğünü belirtir (Elsaesser, 2009, s.101-2).



tu malzemenin doğasındaki değersizliğe; film kültüründe yeri olmayan, tanımlanmamış, ancak film yoluyla değer biçildiğinde veya dönüştürüldüğünde yeniden önem kazanması anlamına gelir. *Haunting* (musallat olma) buluntu görüntü ile onun yeniden değiştirilmiş biçimi, iki görüntü üst üste geldiğinde hayali figürlerin def edilmeden filmin içerisinde muhafaza edilmesiyle olur (s. 144). Bu kavramlar aynı zamanda arşiv ve buluntu görüntülerle yapılan derleme çalışmaları, video deneme çalışmaları gibi kişiye mâl edilen görüntülerin sahiplenildiği çalışmaların (*appropriate*<sup>5</sup>) teorik terminolojisini oluşturmakta ve bu tür çalışmalarını anlamaya yardımcı olmaktadır.

Son bölümde ise, hareketli imajın sergilenmesi ve değişen izleyicilik kavramına, projeksiyon cihazı ile film arasındaki ilişkiye değiniliyor. Mulvey sanat galerileri için yapılan hareketli imaj çalışmalarını ele alıyor ve sinemanın estetiğinin bu ortamda devam ettiğini savunuyor. Mulvey, bizi 1970'lerin film teorisinin entelektüel arka planına dayanan yeni bir çok ekranlı çalışmalara yönlendiriyor. Mulvey burada ele aldığı sanatçıların radikal estetiklerinin birbirinden farklı yaklaşımları olsa da 70'li yıllarda hem kavramsal sanatı hem de feminist teoriyi ortak zemininde bulduğunu söylüyor. Ancak zamanla dijital teknolojilerin gösterim koşullarını dönüştürmesiyle hareketli imaj sanatı müze ve galerilere taşınıyor, filme ve film teorisine ilgi ilk bakışta azalmış görünüyor. Bu yüzden yeni ortamında yaşamını sürdüren radikal estetik hakkında günceli anlamak için geçmişteki soruları sorarak özellikle bu konjektürü kullanacağını söyleyerek işe başlıyor (s. 170). Mulvey'in yaptığı geçmişteki soruları sorarak cevapları bugünde bulmak değil, günceli bu sorular yoluyla sorgulamaya tabii tutmak bir bakıma. Yine de Mulvey'in metinlerine yansıyan öznellik, onun entelektüel birikiminin oluştuğu pratik ve teorik düşüncenin daha ateşli zamanlarına ait. Bunu özellikle belirtiyor.

*Afterimages*'ın sonunda yer verilen ek, 1975 yılında *Screen* dergisine yazdığı metni *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* hakkında sıklıkla sorulan sorulara ayrılmış. Metnin neden hâlâ bu kadar ilgi gördüğü sorusunda dönemin arka planına bakıyoruz. Mulvey, 1975 yılında tümüyle akademi dışında ve akademik bir amacı olmadan üretilmiş, kanonik olmuş bu metnin bugün hala konuşuluyor olmasına şaşırıldığını belirtiyor. 1975 yılında basılan metin, akademik film çalışmaları ve kadın çalışmaları çev-

<sup>5</sup> Bu konuda etik tartışmalar için bkz. (T. Elsaesser, 2014, *The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet*, s. 1-11).

relerinde hızla benimseniyor. Mulvey'e göre radikal bir silah olarak fakat çok fazla rasyonalize edilmeden de olsa psikanalitik teoriyi kullanmak provakatif bir hareketti. Metnin manifesto stiline rağmen tartışmanın tamamı dikkatli bir biçimde yapılandırılmış ve birbirine simetrik kalıpların içerisine yerleştirilmişti. Mulvey'in, Hollywood'a karşı çelişkili tutumu, esasında 16 mm avangard film pratiğinin ortaya çıkmasına karşı duyduğu heyecanı ve değişen eleştirel perspektifi yansıttan gizli eğilimi ifade ediyordu. 1990'lardaki yeni teknolojilerin izleyici deneyimlerinde yarattığı değişimler söz konusu metnin geçerliliğini yitirdiğini söylüyor tıpkı feminist film teorisi gibi. Teknolojik gelişmeler Hollywood filmlerine yeni bir gözle bakma şansı vererek beklenmedik yeni bir ilişki doğuracaktı. Nitekim Mulvey daha sonra "görsel hazzın" arkaik olduğu cinsiyet temelli izleyici tiplerini araştırdığı *Saniyede 24 Kare Ölüm*'ü yazdı. Mulvey, tüm bunlara rağmen söz konusu metnin durmadan yaşamaya devam ettiğini belirtiyor. 2015 yılında kanonik metnin kırkinci yılında düzenlenen etkinlikte, hala iyi bir tartışma ortamı yaratabildiğini de ekliyor (s. 249-250).

Mulvey, *Afterimages*'da Derrida, Kristeva, Adorno, Benjamin, Said gibi düşünürlerin kavramlarından yararlanıyor ve genel olarak kadınların tarihini ve imajları zaman bağlamında inceliyor. Bu anlamda Mulvey'in yöneldiği isimler de bu değişimi gösteriyor. Mulvey dijitalin yarattığı etkiyi yakından anlamaya çalışıyor. Sinemayı öldürüp sonunu ilan eden tartışmalarındaki olumsuzluğa yenilmeden sinemanın imajlarını kendi kavramaları ile sorgulamamıza eleştirmemize izin veriyor. Bu türden tartışmalardaki söylemin şiddetine ortak çıkmadan yeniden dönüyor aynı filmlere. Sinemanın da bitimsiz, kendi sonunu yaratan özelliğine tanık oluyoruz. Kitabın öne çıkan ve kapağı olan filmi *Vertigo* yeni bir gözle izleniyor. Mulvey'in erken dönem teorik çalışmaları 70'lerdeki feminist hareket rüzgârıyla biçimlenen cinsiyet rolleri bu kez biçimsel derinliğe yönelerek filmin kendi *dispositifini* anlamaya çalışan ve pratik alandan beslenen bir bakışla sorguluyor. Mulvey'in bu geçmişe dönük bakışı, artık hepsi birer tarih olmuş teori, aygıt ve kavramlara; zamanın yarattığı soğukkanlılıkla, mesafeye ama tam da o düşüncelerin merkezinden ve içinden bakıyor. Sahici bir eleştirel bakışın bakması gerektiği gibi.

Mulvey, bu kitapta -kendi geç eserinde- içten içe göstergesel ve psikanalitik analizden bir kopuş gösteriyor. Mulvey *Afterimages*'da, 70'li yıllarda feminist hareket etkisiyle Hollywood filmlerine kendi deyişiyle "yeni bir gözle" bakmaya başlaması gibi, aynı filmlere yeniden bu kez dijitalin dönüştürdüğü görme biçiminin etkisinde dönüyor.

## Kaynakça

- Adorno, T. (2019). *Müzik Yazıları* (2. Baskı). (Çev. Ş. Öztürk). İstanbul: YKY.
- Akerman, C. (Yönetmen). (1975). *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [Film]. Belgium, France.
- Elsaesser, T. (2009). Freud as media theorist: mystic writing-pads and the matter of memory. *Screen*. 50(1), 100-113. Doi:10.1093 /screen /hjn078
- Elsaesser, T. (2014). The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet. *Keynote Recycled Cinema Symposium DOKU.ARTS*. 1-11.
- Eco, U. (2019). *Yorum ve Aşırı Yorum* (3. Baskı). (Çev. K. Atakay). İstanbul: Ayrıntı.
- Hitchcock, A. (Yönetmen). (1958). *Vertigo* [Film]. USA: Paramount, vd.
- Marazzi, A. (Yönetmen). (2002). *Un'ora Sola ti Vorrei* [Film]
- Mulvey, L. & Wollen P. (Yönetmen). (1977). *Riddles of the Sphinx* [Film]. United Kingdom: BFI.
- Mulvey, L. (2019). *Afterimages On Cinema, Women and Changing Times*. London: Reaktion Books.