

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Şükrü AYDIN

PEDRO ALMODOVAR SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET TEMSİLLERİNİN
FEMİNİST/QUEER FİLM ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ

Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2016

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Şükrü AYDIN

PEDRO ALMODOVAR SİNEMASINDA TOPLUMSAL CİNSİYET TEMSİLLERİNİN
FEMİNİST/QUEER FİLM ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Gül YAŞARTÜRK

Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2016

Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Şükrü AYDIN'ın bu çalışması, jürimiz tarafından Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Emine UÇAR İLBUĞA (İmza)

Üye (Danışmanı) : Yrd. Doç. Dr. Gül YAŞARTÜRK (İmza)

Üye : Yrd. Doç. Dr. İlknur GÜRSES (İmza)

Tez Başlığı: Pedro Almodovar Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Temsillerinin Feminist /
Queer Film Eleştirisi Bağlamında Çözümlemesi

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 10/08/2016

Mezuniyet Tarihi :02 /09/2016

(İmza)
Prof. Dr. İhsan BULUT
Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Pedro Almodovar Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Temsillerinin Feminist/Queer Film Eleştirisi Bağlamında Çözömlenmesi” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımca yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

01/09/2016

Şökrü AYDIN

İmza

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ	iii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	iv
ÖZET	v
SUMMARY.....	vi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

İKTİDAR VE TOPLUMSAL CİNSİYET ÜZERİNE KAVRAMSAL YAKLAŞIMLAR

1.1 Karl Marx'ın İktidar Kavramsallaştırması.....	5
1.2 Weber'in İktidar Kavramsallaştırması.....	7
1.3 Michel Foucault'nun İktidar Kavramsallaştırması	9
1.4 Toplumsal Cinsiyet	14
1.4.1 Biyolojik Belirlenim ve Sosyal İnşacılık Ekseninde Toplumsal Cinsiyet.....	15
1.4.2 Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik.....	18
1.4.3 Toplumsal Cinsiyet ve Beden.....	25

İKİNCİ BÖLÜM

ATAERKİL İKTİDAR KARŞISINDA FEMİNİZMLER ve QUEER KURAM

2.1 Feminist İdeolojinin Tarihsel Seyri ve Feminizmler	35
2.2 Birinci Dalga Feminizm.....	37
2.2.1 Liberal Feminizm	38
2.3 İkinci Dalga Feminizm	40
2.3.1 İkinci Dalganın Öncüsü Simone de Beauvoir	41
2.3.2 Radikal Feminizm	42
2.3.3 Fransız Feminizmi	45
2.4 Üçüncü Dalga Feminizm	48
2.5 Feminizmi Aşan Feminizm: Queer Kuram.....	52
2.5.1 Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri	54
2.5.2 Toplumsal Cinsiyet, Norm ve Normalizasyon	55
2.5.3 Toplumsal Cinsiyetin Performatifliği	57
2.5.4 Toplumsal Cinsiyeti Altüst Etmek: Drag, Transeksüellik ve Taklit	59

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

PEDRO ALMODOVAR SİNEMASININ ANALİZİ

3.1	Çalışmanın Amacı.....	62
3.2	Çalışmanın Yöntemi	62
3.3	Araştırma Soruları.....	62
3.4	Araştırmanın Sınırlılıkları.....	63
3.5	Toplumsal Cinsiyete Bela Bir Auteur: Pedro Almodovar	63
3.6	Franco Diktatörlüğü Altında İspanya.....	65
3.6.1	Franco İspanya'sında Toplumsal Cinsiyet: Kadınlar ve LGBTİ+ Bireyler	65
3.7	Pedro Almodovar Sinemasının Genel Görünümü	68
3.8	Film Analizleri.....	71
3.8.1	"Bunu Hak Edecek Ne Yaptım!! Filminin Analizi	71
3.8.1.1	Ötekiliğin Queer İnşası	71
3.8.1.2	Kamusal Kurumların Queer İnşası.....	76
3.8.1.3	Heteronormatif Ailenin Dönüşümü	78
3.8.1.4	Filmin Queer Kuram Bağlamında Değerlendirilmesi.....	81
3.8.2	Kötü Eğitim Filminin Analizi.....	85
3.8.2.1	Ötekiliğin Queer İnşası	85
3.8.2.2	Kamusal Kurumların Queer İnşası.....	90
3.8.2.3	Heteronormatif Ailenin Dönüşümü	94
3.8.2.4	Filmin Queer Kuram Bağlamında Değerlendirilmesi.....	96
3.8.3	İçinde Yaşadığım Deri Filminin Analizi	105
3.8.3.1	Ötekiliğin Queer İnşası	105
3.8.3.2	Kamusal Kurumların Queer İnşası.....	108
3.8.3.3	Heteronormatif Ailenin Dönüşümü	109
3.8.3.4	Filmin Queer Kuram Bağlamında Değerlendirilmesi.....	110
	SONUÇ	113
	KAYNAKÇA.....	118
	ÖZGEÇMİŞ	131

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1.1 Meftun Çember ve Dış Limitler	24
-----------------------------------------------	----

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 3.1 ? <i>Bunu Hak Edecek Ne Yaptım!!</i> Filminden Bir Sahne.....	74
Görsel 3.2 Gloria, Eril Şiddet ve Mimesis.....	75
Görsel 3.3 ? <i>Bunu Hak Edecek Ne Yaptım!!</i> Filminden Bir Kare: Pedofili ve Kara Mizah.....	83
Görsel 3.4 ? <i>Bunu Hak Edecek Ne Yaptım!!</i> 'da Baba'nın Metaforik Katli.....	84
Görsel 3.5 <i>Kötü Eğitim</i> 'de Travma ve Kimliğin Bölünmesi.....	89
Görsel 3.6 <i>Kötü Eğitim</i> 'de Müphem Bedenler: Zahara ve Drag.....	98
Görsel 3.7 Titian'ın <i>Urbino'nun Venüsü</i> adlı tablosu.....	107
Görsel 3.8 <i>İçinde Yaşadığım Deri</i> 'de Doktor Ledgard ve Vicente/Vera.....	108

ÖZET

Sinema toplumsal cinsiyetin kayda değer bir tarihini sunar. Bütün totaliter rejimler özünde cinsiyetçi, ataerkil ve heteronormatiftir. Bu aksiyomlardan hareketle, bu tez çalışması İspanyol auteur yönetmen Pedro Almodovar sinemasında toplumsal cinsiyet temsillerini feminist ve queer eleştiri bağlamında ele almaktadır. Pedro Almodovar, Franco rejimi döneminde doğup büyümüş ve ilk filmlerini çekmeye Franco'nun iktidarının zayıfladığı demokrasiye geçiş döneminde başlamıştır. Almodovar, filmleriyle özellikle İspanya'da dönüşümün önemli vechelerinden biri olan La Movida'nın sembolü haline gelmiştir. Bu bağlamda Almodovar sinemasının Franco'nun faşist ideolojisinin ataerkil/heteronormatif boyutlarına karşı direniş gösterdiği iddia edilebilir. Bu kapsamda, önce kavramsal çerçeve içinde iktidar, toplumsal cinsiyet, feminizm, queer gibi kavramlara değinilmiş, daha sonra İspanyol toplumu ve Almodovar sineması ile ilgili genel görünüme değinilmiştir. Çalışmanın analiz kısmında Pedro Almodovar'ın üç filmi –*Bunu Hak Edecek Ne Yaptım??*, *Kötü Eğitim* ve *İçinde Yaşadığım Deri*– metin analiziyle incelenmiş, feminist/queer eleştiriye tabi tutulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Franco İspanyası, Toplumsal Cinsiyet, Feminizm, Queer, Film, Eleştiri.

SUMMARY

**GENDER REPRESENTATIONS IN THE CINEMA OF PEDRO ALMODOVAR:
AN ANALYSIS THROUGH FEMINIST/QUEER FILM ANALYSIS**

Cinema presents a remarkable history of gender. All totalitarian regimes are essentially sexist, patriarchal and heteronormative. Starting from this point of view, this dissertation discusses the representations of gender in the cinema of Spanish auteur director Pedro Almodovar in the context of feminist/queer criticism. Pedro Almodovar was born and grew up under the Franco regime and began his film career at a time when Franco's power weakened in the process of transition to democracy. With his films, Almodovar has become a symbol of La Movida which is one of the important aspects of transformation in Spain. Within this context, it could be claimed that Almodovar's cinema has shown resistance to patriarchal/heteronormative dimensions of Franco's fascist ideology. Within this scope, firstly, concepts such as power, gender, feminism has been explained in the theoretical framework. Then, a general panorama of Spanish society and Almodovar's filmography have been referred. In the analysis part of the study, three selected films of Almodovar –*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *La mala educación* and *La piel que habito*– have been examined through textual analysis and subjected to feminist/queer criticism.

Keywords: Franco Spain, Gender, Feminism, Queer, Film, Criticism.

GİRİŞ

Sinematik aygıtın (cinematic apparatus) doğası gereği bütün sanatlar ve kitle iletişim araçları içinde sinema gerçekçilik bakımından oldukça farklı bir yere ve öneme sahiptir. Sinematik aygıt, yani kamera –Amerikalı girişimci Jim Jannard’ın ifadesiyle¹– zamanı durdurabilen, tarihi kaydeden, öyküler anlatan, bunlardan sanat üreten, mesajlar ileten, daha önce hiç düşünülmemiş bir biçimde dilin ötesine geçen bir araçtır.

Üzerinden yüzyılı aşkın bir süre geçmiş olsa da tıpkı Lumiere Kardeşler’in, Paris’te gösterime sunduğu *Trenin La Ciotat Gar’ına Girişi*’ni izlerken üstlerine doğru gelen treni görünce sandalyelerin, masaların altına saklanan ya da kendilerini dışarı atan seyircilerin bu tepkisi sinemanın gücüne işaret eder. Yani birçokları için sinema gerçeği kaçırmaz, olduğu gibi yansıtır. Çünkü *kamera göz kırpmaz*.

Oysa sinemanın kendisi varlığını; bir göz yanılması, gözün görme kusuruna, daha doğru bir ifadeyle gözün gördüğünü beynin tam olarak algılayamamasına ve aradaki boşlukları doldurmasına borçludur. Nitekim, sinemanın icadından çok önce, gözün kusurlarını sayarak algısal bilgilerin güvenilirliğini sarsan İmam Gazali; kendini, çok yakını, çok uzağı, perdenin arkasını, eşyanın içini, sonsuz olanı göremeyen; görebildiği şeylerin de sadece bir kısmını görebilen, büyüğü küçük, küçüğü büyük, yakını uzak, uzağı yakın, hareketliyi durgun, durgunu hareketli gören göze ve onun gördüğünün gerçeği yansıttığı fikrine itibar edilmemesi gerektiğini ifade eder (Taylan, 2013: 125). Dolayısıyla sinema, saniyede yirmi dört kareye sığdırılmış bir illüzyondan –hatta yalanlardan– ibarettir denilebilir. Aslında sinemanın bu paradoksal yanı çok erken dönemlerde keşfedilmiştir. Sinema filmlerinin neyi iletmediği, olayları, olguları, üretildikleri toplumu, bu toplumun içindeki bireyleri, grupları, klikleri ve cemaatleri yansıtmaya biçimi, kameranın neleri çerçeve içine alıp neleri çerçeve dışında bıraktığı gibi sorunlar çok erken dönemlerde hissedilir olmuştur. Çünkü çoğu zaman sinemada önemli olan perdeye yansımaya ziyade perdenin dışında kalanlarla ilgilidir. İster ana-akım eğlence sineması olsun, ister tamamen sanat aşkıyla yapılmış olsun; sinema, hiçbir zaman değer yargılarından, siyasetten, ekonomiden ve ideolojiden bağımsız değildir. Filmler, üretildikleri tarihsel momentteki toplumun inançlarını ve değerlerini yansıtır ve genellikle iktidarın ve egemen olan ideolojinin pekiştirilmesine aracılık eder.

Sinemacılar, bir görüntüsünü aldıkları gerçekliği eğip bükmekte ve kendi arzu ettikleri forma sokmaktadırlar, çünkü kameranın yakaladığı görüntüyü olduğu gibi beyazperdeye

¹ Oakley Sunglasses ve Red Camera Company kurucusu, dijital sinemanın öncülerinden Amerikalı mucit, işadami.

yansıtmanın imkânı yoktur, kesilip biçilmesi, belirli bir anlam oluşturacak şekilde istendik bir sıraya dizilmesi gerekir. Bu yüzden filmler, imgelerle, kodlarla, anlamlarla ve temsillerle yüklüdür. Sinemanın, hem gerçeği oldu gibi gösterebilmeye, hem de onu hamur gibi yoğurup arzu edilen şekle sokulmasına elverişli yapısı; güç peşinde koşanların, iktidarların, büyük kitleleri etkilemek ya da statükoyu sürdürmek arzusunda olanların sinemayı bir propaganda aracı, uyuşturucu etkisi olan bir eğlencelik olarak görmesine sebep olmuştur. Bunun yanında sinema tüm sanat dallarını içinde barındıran yedinci sanat olarak bir dil, bir eğlence, eğitim aracı, bir endüstri olduğu gibi aynı zamanda bir iletişim aracıdır ve bireyler yaşama, dünyaya, insanlara dair bildikleri birçok şeyi bizzat yaşayarak değil dolayım ile öğrenmektedir. Bu dolayım çağımızda genellikle kitle iletişim araçlarıyla gerçekleşmektedir. İçerdiği temsiller, anlamlar ve imgelerin zihinlerde bıraktığı gölgelerin etkililiği ve kalıcılığı sebebiyle sinema da sözü edilen kitle iletişim araçlarından biridir. Sonuç olarak sinemanın insanlar üzerindeki büyüleyici etkisi, sinemanın özellikle totaliter rejimlerde propaganda aracı olarak önem kazanmış, sinema devlet eliyle kontrol edilen önemli bir mecra olmuştur. Bu haliyle de sinema filmleri senaryo ve çekim aşamasında olduğu gibi filmlerin gösterim sürecini de kapsayan bir kontrol ve sansür mekanizmasıyla da sık sık karşı karşıya kalınmış ve kalınmaya devam etmektedir. Çünkü sinema filmler hem var olan gerçeklikten beslenir, hem var olan gerçekliği değiştirir, dönüştürür hem de var olan gerçekliği yeniden ve yeniden üretir. Dolayısıyla sinemanın bu etki gücü her iktidar döneminde dikkate alınmıştır.

Sinemanın resmi olmayan çok güçlü bir eğitim kaynağı ve propaganda aracı olmasının yanı sıra, yüzeydeki anlamların ardındaki alt-metinler, bilinçaltına sirayet eden kodlar ve gerçeğin yerini alan sahte-gerçeklikler yoluyla sinema filmleri; aslında çok daha derinlere, toplumsal yaşamı üreten, biçimlendiren, düzenleyen ve sürdürülmesine olanak sağlayan ama çoğunlukla izleyicinin farkında olmadığı en saklı, mahrem alanlara nüfuz etmektedir.

Cinselliğe ve toplumsal cinsiyete dair algıları biçimlendiren ataerkil ideoloji de bu alanlardan biridir. Toplumsal cinsiyet, kültürün önemli unsurlarından –kimisine göre en önemlisi– biridir ve özellikle kitle iletişim araçları dolayımıyla üretilen anlamlar üzerine araştırma yaparken ayrı ehemmiyet kazanır. Çünkü gerek kendilerini medeniyetin en tepesinde gören gelişmiş Batı toplumlarında, gerekse dünyanın kalanında heteroseksüelliği norm olarak kabul eden ataerkil ideoloji toplumsal yaşamı çepeçevre sarmalamıştır. Kadını ve norm'un dışında kalan öteki cinsellikleri tahakküm altında tutan ataerkil düzen, sinema temsilleri aracılığıyla pekiştirilmekte ve yeniden üretilmektedir.

Çoğu zaman sinema filmlerinde kadın ve öteki cinsel kimliklerin temsilleri sorunludur ve bu sözü edilen kimlikler çoğu zaman filmlerde kendi yaşamlarının özneleri olarak yer

alamamaktadırlar. Filmlerde kadınlar daha çok ya iyi eş, fedakâr anne olarak kutsallaştırılarak özel alana hapsedilmekte ya erkek kahramanı baştan/yoldan çıkararak kötü kadın olarak şeytanlaştırılmakta ya da Ödipal yörüngeyi takip ederek erkeğin yasal olarak üzerinde hak sahibi olduğu bir arzu ve fetiş nesnesi haline getirilmektedir. Lezbiyen, gey, biseksüel, transseksüel, queer bireyler ise ya sadece sembolik şiddete hatta sembolik kıyım/imhaya maruz bırakılan temsillerle yer almakta ve dolayısıyla hiç özne olma imkânı bulamamaktadırlar ya da genellikle klişe temsillerle, karikatürize edilerek öne çıkarılmaktadırlar. İşte tam da bu noktada feminist yaklaşım; bu durumu ataerkil tahakküm düzeni altında baskılanan, ötekileştirilen, gerçekçi temsil imkânı tanınmayan kadınlar ve LGBTİ+ bireyler lehine değiştirmeyi, dönüştürmeyi hedeflemektedir.

Feminist ideolojinin somut ereklere doğrultusunda sinemasal üretimleri inceleyen, artlarında yatan ideolojiyi ortaya çıkarmayı ve –naif bir iyimserlikle– dönüştürmeyi hedefleyen feminist film kuramının ve eleştirisinin, cinsiyet farklılıklarına ve toplumsal cinsiyet kimliğine dair kavrayışın bugünkü haline kavuşmasında –elbette kat edilecek daha çok yol olmasına karşın– büyük katkıları olmuştur.

Bu çalışmada İspanyol auteur yönetmen Pedro Almodovar’ın sineması feminist/queer kuram temel alınarak analiz edilecektir. Bu kapsamda öncelikle tarihsel olarak toplumsal cinsiyet kavramı, toplumsal cinsiyet yaklaşımının sorunlu alanları farklı kaynaklar ve bakış açıları araştırılacak, ardından Almodovar’ın biyografisi, sinema anlayışı ve sinema filmleri incelenecektir.

Pedro Almodovar, kendine has üslubuyla sinema alanında önemli bir yer edinmiş yönetmendir. Dolayısıyla günümüz sinemasının en önemli auteur yönetmenlerinden biridir, Araştırmada Pedro Almodovar sinemasının seçilmesinin nedenleri yönetmenin ele aldığı tabu konulara, filmlerindeki marjinal karakterlere ve sıradışı üslubuna rağmen hem kendi ülkesinde hem de dünya genelinde gişede başarı elde etmesi yanında, çok farklı izleyici gruplarına hitap etmesi gibi, aynı zamanda festivallerde de önemli ödüllere sahip olmasıdır. Bunun yanında Almodovar kendi yapım şirketini kurarak, filmlerini çekmektedir, bunun en önemli nedeni de bağımsız bir yönetmen olarak sinemasını devam ettirmeyi hedeflemesinden kaynaklanmaktadır. Özellikle kendi yaratıcı sinema anlayışını korumak adına üç Oskar ödülü alan *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005) filmini yönetmesi için Hollywood’dan gelen teklifi reddetmiştir. Ayrıca Pedro Almodovar’ın filmografisinin genel gidişatı ile feminist düşüncenin tarihsel seyri ve geçirdiği dönüşümler arasında bir paralellik kurulabilir. Almodovarsinemasının derinlemesine bir incelemesinin feminist hareketlerin bir dökümünü vereceği, özellikle İkinci Dalga ile Üçüncü Dalga arasında gelişen çatışmalara –sözgelimi

lezbiyen ve gey incelemelerinin feminist kuram içinde daha fazla yer almaya başlamasının doğurduğu sonuçlara ve özellikle de queer kurama– ışık tutacağı beklentisi çalışmanın motivasyon kaynaklarından. Zira Almodovar sıklıkla anıldığı gibi yalnızca ‘kadın filmleri’nin yönetmeni değil, LGBTİ+ bireylerin de kendilerini özdeşleştirebileceği, kendilerinden bir parça ya da yaşamlarından kesitler bulabileceği kompleks, tartışmalı, aynı zamanda kendine has tarzını ortaya koymuş bir sinemacıdır.

Almodovar sinemasının araştırılmasında bir diğer neden ise, Almodovar’ın doğup büyüdüğü ve filmlerini yaptığı İspanya’nın sosyal-kültürel yapısıyla ilgilidir. İspanya, 1975 yılındaki ölümüne kadar otuz altı yıl, Francisco Franco diktatörlüğü (1939 – 1975) altında yönetilmiştir. Dolayısıyla 1946 yılında doğan Almodovar, kadınlar ve aterkil, heteronormatif düzenin uygun ya da makbul görmediği cinsiyet farklılıkları için tam bir cehennem hayatı olan bu muhafazakâr dönemin içinde büyümüştür. İlk uzun metrajlı filmi *Becer, Becer, Becer Beni Tim!* filmini tamamladığında yıl 1978’dir, yani Franco öleli henüz üç sene olmuştur. Almodovar’ın gün yüzüne çıkmasına pek gönüllü olmadığı, büyük ölçüde amatörce kotarılmış ve ticari olarak dağıtılmamış bu film, ismi dolayısıyla Almodovar sinemasının geleceğinin habercisi olması açısından da önem taşır. Franco’nun ölümü ve Almodovar’ın ilk filmi çekmesi arasındaki kısa zaman dilimi İspanya’nın geçirdiği kültürel dönüşümün hızıyla paralellik gösterir. Nitekim, Batı Avrupa’daki son diktatörlük rejimi altında otuz altı yıl muhafazakâr Katolik ahlakçılığı resmi ideoloji olarak kabul etmesine karşın İspanya, kadın hakları ve LGBTİ+ hakları konusunda en hızlı yol kat eden ülkelerden birisidir.

Bu bağlamda, ataerkil, heteronormatif sistem içinde Pedro Almodovar sinemasını bir karşı-sinema olarak, feminist düşüncenin seyrine paralel biçimde ele alan bu tez çalışması, Türkiye’deki toplumsal cinsiyet, feminizm(ler), queer kuram ve bir direniş imkanı olarak sinemaya dair literatürü genişleterek alandaki bir boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

İspanyol Sineması, LGBT, kadın ve queer filmleri açısından oldukça zengin olsa da bu çalışmanın kapsamı yalnızca Pedro Almodovar’ın sineması ile sınırlı tutulmuştur. Önce Almodovar filmografisi genel bir değerlendirmeye tabi tutulmuş, daha sonra *Qué He Hecho Yo Para Merecer Esto!! (?Bunu Hak Edecek Ne Yaptım!!)*, 1984), *La Mala Educacion (Kötü Eğitim)*, 2004) ve *La Piel Que Habito (İçinde Yaşadığım Deri)*, 2011) filmlerinin analiziyle ayrıntılı olarak incelenmiştir. Dolayısıyla Almodovar’ın yalnızca uzun metrajlı ticari filmleri arasından toplumsal cinsiyeti queer kuram ile birlikte düşünmeye daha müsait olan üç filmi çözümlemeye tabi tutulmuş, kısa filmleri ve ticari olarak dağıtılmayan filmleri dışarıda bırakılmıştır. Almodovar’ın seçilen üç filmi metin analizi ile ele alınmış, feminist/queer film eleştirisi doğrultusunda yorumlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

İKTİDAR VE TOPLUMSAL CİNSİYET ÜZERİNE KAVRAMSAL YAKLAŞIMLAR

Günümüz sosyal bilimlerinin genel olarak gelişimleri göz önüne alındığında üç ana felsefi temelden beslendikleri söylenebilir. Buna göre diyalektiği benimseyen tarihsel materyalist Hegel/Marx'çı, Aydınlanma akılcılığını benimseyen Weberyen rasyonalizme ilham veren Kant'çı ve Foucault'ya ve dolayısıyla onu izleyen süreçte post-yapısalcılığa bir zemin oluşturacak Nietzsche'ci yaklaşımlar olarak bunları özetlemek mümkündür.

Bu tezin, ana çözümleme konusu olarak ele aldığı ataerkil iktidar ve ideolojisinin sinemadaki tezahürlerini ve bunlara alternatif, karşı bir sinema anlayışının mümkün olup olmadığı, eğer mümkünse sözü edilen karşı-sinemanın hangi ölçekte işlerlik gösterdiği sorularına yanıtlar aramaya başlamadan önce; iktidar ve toplumsal cinsiyet kavramlarının genel bir açıklamasının yapılması ve içerdikleri anlamlar çok geniş olan bu iki olguya getirilmiş başlıca yaklaşımların ifade edilmesi gerekli görülmüştür. Kavramların içerdiği anlamların çok geniş olması sebebiyle, iktidarı tek elde toplanan, tek yönlü, yukarıdan aşağıya ve sahipten nüfuz eden bir olgu olarak ele alan düşünürlerden Hegel'ci anlayışı örnekleme için Karl Marx; Kant'çı rasyonalist/idealist yaklaşımı örnekleme için ise Max Weber seçilmiştir. Nietzsche'ci yaklaşım Michel Foucault örneğinde ele alınacaktır.

1.1 Karl Marx'ın İktidar Kavramsallaştırması

Karl Marx'dan önce, Alman düşün dünyasını hakimiyeti altına almış Hegel'i takip eden İdealistler ve karşılarındaki Materyalistler olmak üzere iki ana paradigma vardır. Hegel'e göre idealar diyalektik bir süreç içinde gelişir ve gerçekliğin daha iyi bir kavrayışına doğru aşama aşama ilerler. Tarih farklı dinamik kavramlar arasındaki mücadeleyle ilgilidir ve dolayısıyla her kavram ya da tez kendiliğinden karşıtını yada antitezini doğurur ve sonunda daha hakiki bir seneteze ulaşana dek bu mücadele devam eder. Hegel için, insan bilincinin kendisi hiçbir zaman belirlenmiş değildir, sürekli değişir ve yeni kategoriler ve kavramlar geliştirir ki, dünyayı nasıl deneyimlediğimizi de bunlar belirler (Robinson ve Groves, 2011: 78). Feuerbach ise Hegel'in yabancılaşma kavramına yeni bir anlam getirdi ve sol Hegelci eleştiriden köktenci maddeciliğin önünü açtı (Robinson ve Groves, 2011: 90). Karl Marx ise, Hegel'in diyalektik yöntemini ve Feuerbach'ın materyalist bakış açısını birleştirerek kendi özgün felsefesinin temellerini atmıştır.

Marksist düşüncenin oluşumunda ve gelişiminde büyük paya sahip Friedrich Engels, bilimsel sosyalizmin -Marx'ın düşüncelerinin sistematik halinin- tohumlarının yeni yeni

atılmaya başladığı Alman düşün dünyasının bu dönemi için: “Çağdaş sosyalizm, özü bakımından öncelikle bir yanda çağdaş toplumda var olan mülkiyet sahipleri ve mülkiyet sahibi olmayanlar, ücretli çalışanlar ve burjuvazi arasındaki sınıf çatışmalarının (antagonism); diğer tarafta ise üretime hâkim olan anarşinin bir ürünüdür” yorumunu yapmıştır (Engels, 1967: 185). Mülkiyet ve üretim ilişkilerinin doğurduğu eşitsizlik ve adaletsizliğin, sınıfsal çatışmaların yoğun olarak yaşandığı dönemde Marx, kendini iki düşünsel kampın arasında bulur.

Aslında Marx’ın kendi problematiği idealist ve materyalist felsefenin tipik iki temsilcisi olarak gördüğü Hegel ve Feuerbach arasındaki felsefi tartışmadan kaynaklanır. Bu felsefi çatışmanın Marksizm üzerindeki üretken etkisini vurgulayan Lenin, Marx’ı doğru bir biçimde anlamak için, materyalist bakış açısından Hegel’i sistematik bir biçimde okuma çabası içine girmek zorunda olduğumuzu ifade eder (Jakubowski, 1978: 13-15).

Marx, bütün hayatını kapitalist iktisadi sistemin ve kapitalist toplumlarda gücün eşitsiz dağılımının çözümlenmesine vakfetmiştir; bu yüzden iktidar kavramı Marx’ın düşüncesinde oldukça önemli bir yer tutar. Marx’ın yaklaşımı iktidarın kapitalist toplumlarda sınıf hâkimiyeti ile olan ilişkisine odaklanır. İktidar; sınıfsal ilişkiler açısından iktisat, siyaset ve ideoloji ile çok yakından bağlantılıdır.

Marksist iktidar çözümlemesini diğerlerinden ayıran en belirgin özellik üretim kipine (mode of production), üretim ilişkilerine ve sınıf kavramına yapmış olduğu vurgudur. Marx’ın üretim kipine ve maddi üretim ilişkilerine yaptığı vurgunun en belirgin haline *Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı* adlı eserine yazdığı önsözde rastlanır:

“Varlıklarının toplumsal üretiminde, insanlar, aralarında, zorunlu, kendi iradelerine bağlı olmayan belirli ilişkiler kurarlar; bu üretim ilişkileri, onların maddi üretici güçlerinin belirli bir gelişme derecesine tekabül eder. Bu üretim ilişkilerinin tümü toplumun iktisadi yapısını, belirli toplumsal bilinç şekillerine tekabül eden bir hukuki ve siyasal üstyapının üzerinde yükseldiği somut temeli oluşturur. Maddi hayatın üretim tarzı, genel olarak toplumsal, siyasal ve entelektüel hayat sürecini koşullandırır. İnsanların varlığını belirleyen şey, bilinçleri değildir; tam tersine, onların bilincini belirleyen, toplumsal varlıklarıdır” (Marx, 1979: 25).

Marx’a göre kapitalist üretim kipi ve maddi üretim ilişkileri iki temel gücü, başka bir deyişle iktidara talip, çıkarları çatışma içinde olan iki temel sınıfı yaratır: burjuvazi ve proleterya. İnsanlık tarihi, Aydınlanma’nın vaz ettiği gibi ilerlemenin tarihi değil, bu iki sınıfın savaşımının tarihidir. Kapitalist burjuva toplumu teknolojik dinamizmi ve sınıflı toplumu yıkmaya potansiyeli taşıyan bir toplumsal güç olan proleteryaı denetim altında tutmasıyla ayırt edilen bir sömürü biçimi olarak var olmaktadır (Callinicos, 2001: 102).

Marksist yaklaşımda üretim kipini ve maddi üretim ilişkilerini kontrol eden egemen sınıf iktidara ya da dolaylı yoldan iktidarı etkileme gücüne de sahiptir. Başka bir ifadeyle,

toplumsal yapıyı ekonomik temel ve üstyapı olarak ikiye ayıran Marx'a göre kapitalist toplumlarda iktidarın kaynağı ekonomik temeldir. Bununla birlikte ekonomik temel ve üstyapı birbirinden tamamen bağımsız olmaktan ziyade, bozuk paranın yazı turası ya da bir yaprak kâğıdın iki yüzü gibidir. "Bu altyapı-üstyapı argümanı toplumsal bilinci ekonomik şartlara indirgemek anlamına gelmez ya da fikirlerin ve düşüncülerin kendi realitesi olmadığını ima etmez. Marx'a göre, kesinlikle, ekonomik temel siyasi ve kültürel üstyapıyı tam tersinde olduğundan daha derin bir şekilde etkiler. Ekonomik güçler, ekonomi dışı (non-economic) güçlerden daha ağır basar" (Royce, 2015: 26).

Marx'ın iktidar kavramsallaştırmasında devlet aygıtı ayrıca önemli bir yere sahiptir. Devlet ve toplumun yapısı, siyasi bakımdan iki ayrı şey değildir: Devlet toplumun yapısıdır, aktif, bilinçli ve resmi ifadesidir. Devlet genel ve özel yaşam, genel ve özel çıkarlar arasındaki çelişki üzerine kurulmuştur. Devletin varlığı ile herhangi bir tür köleliğin varlığı birbirinden ayrılamaz (Marx'tan akt. Erdoğan, 2010: 206).

Devlet, yalnızca sınıflara bölünmüş toplumun sosyal uyumunu, yapısal birlikteliği sağlamaktan sorumlu, sosyal yapı içindeki bütün gruplara eşit mesafede duran tarafsız bir yapı değildir. Aksine baştan aşağı çelişkilerden mürekkep olan sistemin devamlılığını sağlamak için egemen sınıf olan burjuvazinin kontrolünde olan siyasi iktidar mekanizmasıdır. Kapitalist toplumun egemen sınıfı, üretim araçlarına sahip olan ve bunları kontrol edenlerdir ve kendilerine bahşedilen ekonomik güç sayesinde topluma hâkim olmak için devleti bir araç olarak kullanırlar (Milliband, 1969: 22).

Marx'ın sınıf ve iktidar çözümlemesi daha sonra Marksist feministlere ve radikal feministlere ilham verecek olmasından ötürü önem taşısa da, Ramazanoglu'nun (1989: 98) dikkat çektiği gibi gerek Marx'ın gerekse onu takip eden Marksistlerin iktidar, sınıf çözümlemeleri ve toplumsal, mesleki tabakalaşmaya dair sosyal kuramlar geleneksel olarak kadınları çözümlemenin dışında bırakmışlardır.

1.2 Weber'in İktidar Kavramsallaştırması

Max Weber de Karl Marx gibi on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl sosyal bilimlerinin çehresini büyük ölçüde değiştirmiş, Marx'tan farklı bir cenahtan yaptığı kapitalizm analiziyle kendisinden sonra gelenlere ilham vermiş bir düşünürdür.

Fritz Ringer'e göre, Max Weber'in en büyük başarılarından biri, on dokuzuncu yüzyıldan beri tarih bilimleri, sosyal bilimler ve kültür bilimleri ile uğraşan teorisyenleri ve pratisyenleri bölünmeye iten iki ayrı perspektifi birleştirmesidir (2006: 7).

Devletin siyasal düzeyde özerk olduğu fikri Weber'in siyasal sosyolojisinde merkezi bir öneme sahiptir. Kapitalist düzende gücün ve iktidarın tek kaynağının üretim araçlarının sahipliği olmadığı görüşüyle de Marx'tan ayrılır. Bottomore'a göre,

“Aslında Weber'in külliyatı, devletin otonomisi ve liberal demokratik siyasetin önemi meselelerinde, bir düşünce geleneği olarak başlangıç aşamasında açıkça anti-Marksist bir yerde durur. Kendini modernite içinde tehdit altında gördüğü bireysel özgürlüğün savunusuna adanmış bir liberal olarak Weber, Marx'ın ekonomik belirlenimciliğine karşı çıkmıştır. Ulus-devletin idare araçlarındaki yoğunlaşmayı, Marx tarafından kuramsallaştırılan kapitalizmdeki üretim araçlarının yoğunlaşması kadar önemli görmüştür (1993: 10-11)”.

İktidar kavramı, Weber'de toplumun desteği olsun ya da olmasın amaçları gerçekleştirme kabiliyeti anlamına gelmektedir. Buna göre, kendi amaçlarını gerçekleştirmiş olan her birey ya da grup güce de sahip olmuş olur: “Güç, ekonomik güç de dahil olmak üzere ‘kendi başına’ bir değer ifade eder. Genelde güç (iktidar) denince bir ya da birden fazla kişinin bir toplumsal eylem içinde, o eyleme katılan başkalarının direnişine karşın da olsa, kendi iradelerini gerçekleştirme şansı anlaşılır (Weber, 1998: 268-269)”.

Weber'in tanımlamasındaki ‘bir ya da birden fazla kişi’ vurgusu, iktidarı tek bir merkezde -üretim araçlarına sahip olanlarda- gören Marx'ın görüşünden oldukça farklıdır. Buna göre iktidar; toplum içindeki farklı sınıf, cemaat, statü grupları ve partiler arasında paylaşılır ya da paylaşılmaya çalışılmaktadır. Bryan Turner'a göre (1992: 111), “Weber; topluma, sosyal kaynakları tekel altına almak için (monopolization) birbirleriyle mücadele eden yarı bağımsız kurumlar, kesimler (sectors), sosyal gruplar olarak çeşitlenmiş, parçalı ve rekabet içindeki bir bütünlük olarak yaklaşır”.

Weber, siyaseti yalnızca devlet alanında sınırlandırmamak için, iktidarı bütün toplumsal ilişkilerde var olan çok geniş bir kavram olarak ele almıştır. “Meslek Olarak Siyaset” başlıklı makalesinde de açıkça ifade ettiği gibi siyaset kavramına yaklaşımı da benzer genişliğe sahiptir:

“Siyaset deyince ne anlıyoruz? Kavram hayli geniştir ve eylemde her türlü bağımsız önderliği içerir. Bankaların nakit politikasından, Reichsbank'ın iskonto politikasından, bir sendikanın grev politikasından söz edilir, bir belediyenin ya da özel idarenin eğitim politikasından, bir dernek başkanının yönetim politikasından, hatta kocasını yönlendirmeye çalışan temkinli bir eşin politikasından da söz edilebilir” (Weber, 1998: 131-132).

Bu tanımlamalara rağmen Weber, en nihayetinde çözümleme alanını iktidara ve ulus-devletin siyasetine daraltmıştır. Belirli bir bölgedeki yasal şiddet tekelini elinde bulundurduğu için devleti modern toplumdaki en güçlü kurum olarak görmüş; bu yüzden siyaseti, gücü / iktidarı paylaşmaya çabalayan ya da iktidarın dağılımını etkilemeye çalışan devletler ya devletin içindeki grupları içerecek biçimde ele almıştır (Nash, 2010: 9).

Weber, iktidarı ele alması zor bir kavram olarak görmüş, daha çok iktidarın yasal biçimleriyle ilgilenmiştir, yasal olmayan iktidar biçimlerini çalışmasının dışında tutmuştur. Burada yasallıkla ‘meşruiyet’ kavramı kastedilirken, iktidarın daraltılmış anlamı da ‘egemenlik’ kavramına tekabül eder. Meşruiyet, “siyasi itaati alışkanlıklara dayalı bir rutin olmaktan çıkarıp etik ve normatif bir gerekçeye dayandıran ilkenin adıdır. Bireylerin ve yöneticilerin otoritenin haklılığına duydukları inançtır (Ferrarotti, 1987: 22). Berg ve Janoski’ye göre,

“Weber, meşru egemenliği / otoriteyi her biri kendi karakteristik içsel dinamikleri olan üç özgül tip olarak ayırma yoluna gitmiştir: siyasaların çıkarıldığı ve otoritenin verildiği süreçlerin yasallığına olan inanca dayalı rasyonel-hukuksal egemenlik; kadim geleneklerin kutsallığına ve otoriteyi bu geleneklere göre kullananların meşruiyeti fikri üzerinde temellenen geleneksel egemenlik ve bir siyasi liderin olağanüstü niteliklerine duyulan inanca dayanan karizmatik egemenlik. O’nun meşruiyet üzerindeki vurgusu, siyasal egemenliğin bir ölçüye kadar kültürel doğrulanma yoluyla kararlılık kazandığına işaret etse de Weber, uzlaşma teorisyeni (consensus theorist) olmaktan oldukça uzaktır” (2005: 84-85).

Weber’in mirası rasyonalizasyon, kapitalizmin Kalvinistler’den Protestanlar’a geçirdiği etik/ahlaki dönüşüm, bürokrasi ve toplumsal eylemden; yorumlayıcı (interpretive) sosyoloji, din sosyolojisi, hukuk felsefesi, sosyolojinin metodolojisi üzerine yaptığı çalışmalara değin uzanan geniş bir alanı kapsar. Görüldüğü gibi Max Weber’in toplumbilimine katkıları, onun iktidar kavramsallaştırmasının özlüce ifade edilmeye çalışıldığı bu kısımda bir çırpıda anlatılamayacak kadar geniştir. Bu nedenle, iktidar kavramsallaştırması dışındaki fikirleri burada dışarıda bırakılmıştır.

Karl Marx’ın ve Max Weber’in, iktidar mefhumuna birbirlerinden oldukça farklı açılardan yaklaşan, modernitenin iki temel düşünürü olarak görülmesinde bir beis yoktur. Weber, Marx’ın ekonomik determinizmini reddetse de iktidar ilişkileri içinde ekonominin etkilerini tamamen dışlamayan bir portre çizmiştir. Oysa, modernist Marx ve Weber’in karşısında postmodernitenin bir düşünürü olarak Michel Foucault, kendi iktidar kavramsallaştırmasını tamamen ‘ekonomizm’ diye adlandırdığı anlayışın dışında tutar.

1.3 Michel Foucault’nun İktidar Kavramsallaştırması

Bu tez çalışmasında ağırlıklı olarak ele alınan toplumsal cinsiyet kavramsallaştırması, Judith Butler’ın Foucault’yu –zaman zaman da Foucault’ya karşı– okumasının bir ürünü olan post-yapısalcı ‘performans’ olarak toplumsal cinsiyet kavrayışına dayanmaktadır. Michel Foucault’nun özneyi –cinsiyetli özneyi üreten– iktidar çözümlemesi, öncüllerine nazaran kökten bir anlayış farklılığına işaret ettiği ve sistemin içinden direnişe imkan tanıdığı ve özellikle postyapısalcı/Üçüncü Dalga feminizm ve queer kuram için temel bir referans noktası teşkil ettiği için ayrıca ele alınacaktır.

İktidar çözümlemesinin ekonomiden çıkarsanamayacağını ima eden Foucault, on sekizinci yüzyıl hukuksal ve liberal anlayışı ile tam karşıt konumdaki Marksist anlayış arasındaki ortak noktanın ekonomizm olduğunu ifade eder. Bu iki zıt kutuptan anlayışın buldukları ortak nokta iktidarı, bir malın sahiibiymişçesine edinilen, uzlaş / karşılıklı sözleşme yoluyla aktarılabilen ya da devredilebilen bir hak gibi görmeleridir (Foucault, 2004: 29).

Foucault'nun bu klasik iktidar çözümlemesi anlayışından sapmasının nedenlerini iktidar mefhumundan başka yerde aramak gerekmektedir. Zira çözümlemesine başlarken amacı aslında iktidar kavramını ele almak bile değildir. Kendi ifadesiyle, “Hedefim, iktidar fenomenini analiz etmek olmadığı gibi, böyle bir analizin temellerini atmak da değildi. Tam tersine amacım, bizim kültürümüzde özneye dönüştürülme kiplerinin bir tarihini oluşturmaktı (Foucault, 2000: 57)”. Öznelerin nasıl oluştuğunun ortaya çıkarmak için yola çıkan Foucault, aslından bunun doğrudan doğruya bireylerin etkinliğiyle gerçekleştirilen bir ‘oluşma’ süreci değil de bir ‘dönüştürülme’ süreci olduğunu kavramasıyla iktidar çözümlemesine yönelmektedir.

Foucault'nun kendi düşünsel sistemini inşa ederken çözümleme nesnesi olarak benimsediği ana sorunsal iktidar değil, özne'nin kendisi, uyrukluk, tabiiyet, öznel deneyim ve öznellik gibi kavramlardır. Düşüncesine yönelik Freudçu, Marksist, yapısalcı gibi sınıflandırmaları reddeden, fenomenolojik özne felsefesi ile ilgilenmeyen (Smart, 2003: 8) Foucault, kendi ifadesiyle “tarihsel ve kültürel bir gerçeklik olarak modern öznenin soykütüğünü” çıkarmaya uğraşmıştır (Foucault ve Sennett, 1982: 9). Foucault, öznenin iktidar tarafından –fakat geleneksel anlamdaki negatif tarih-dışı iktidar değil de– tarihsel ve kültürel bir bağlamda yaşamın bütün alanlarına nüfuz eden, pozitif, düzenleyici ve üretici bir iktidarlar dizisi tarafından biçimlendirildiğini kavramasıyla iktidar çözümlemesine girişir. Bayram'a (2003: 40) göre, “Modernliğin tanımladığı yetkin özne anlayışının aksine Foucault özneyi, uyruklaştırma sürecinin bir ürünü olarak görür. Bu durum da onun yaklaşımını iktidardan çok gücü ele alan klasik yaklaşımdan ayıran en önemli farktır”.

Klasik anlamda el koymaya, yaşam ve ölüm üzerinde bir tasarrufa işaret eden ve kılıç ile simgelenen hukuki iktidar anlayışı modern toplumlarda bir dönüşüme uğramıştır. Çalışmalarının ikinci dönemi olarak adlandırılabilir dönemde kaleme aldığı *Cinselliğin Tarihi* başlıklı eserinde Foucault bu dönüşüme şöyle dikkat çeker:

“Tasarruf hakkı, bu mekanizmaların en önemli biçimi olmaktan çıkıp, boyun eğdirdikleri güçleri kışkırtma, güçlendirme, denetleme, gözetleme, çoğaltma ve düzenleme işlevlerine sahip olan parçalar içinde bir parça haline; üretmeye ve bu güçleri silmek, eğmek ya da yok etmek yerine güçlendirmeye ve düzenlemeye yönelik bir iktidara dönüşür. Ölüm hakkı; o andan itibaren, yaşamı yöneten bir iktidarın

gerektirdiklerine doğru kaymaya, ya da en azından bunlara dayanmaya ve bunların taleplerine uymaya yönelecektir” (2007: 102).

Bu anlamda Foucault’da iktidar önceki kavrayışların aksine salt baskıcı özelliği ile ön plana çıkan tekil bir şey değildir. Aksine o, iktidarın üretici yanına odaklanır, zira özneyi disipline ederek *üreten* bütün insan yaşamına sirayet etmiş olan iktidarların ta kendisidir. Bunlar bütün toplumsal ilişkilerin mikro-düzeylerinde işleyen, toplumsal gövdenin her alanında var olan güç dizileridir. İktidarın, sadece devletin ya da hükümetlerin mülkiyetinde olan, özgül bir şey olmadığını açıkça vurgular: “İktidarın işleyişinden söz ettiğimde yalnızca devlet aygıtı sorununa, yönetici sınıf, hegemonik kastlar sorununa gönderme yapıyor değilim, bireylerin gündelik davranışlarında, bedenlerine varıncaya kadar işleyen giderek daha da incelen, tüm mikroskobik iktidarlar dizisine gönderme yapıyorum” (2003: 48).

Foucault’nun kavradığı haliyle salt baskıcı iktidarın yaşama, varlığını sürdürme imkanı yoktur; sadece “Hayır!” diyerek yasa kuran ve yasanın çiğnenmesini cezalandırma yetkisini elinde bulunduran bir iktidara sürekli boyun eğileceği düşüncesi gerçekçi değildir. “İktidarın etkili bir güç olarak geçerliliğini korumasını, iktidarı kabul etmemizi sağlayan etken... aslında bir takım şeyler arasında dolaşıp birtakım şeyler üretmesi, zevk yaratması, bilgi oluşturması ve bizzat söylem üretmesidir” (Foucault, 2005: 70).

Foucault’ya göre iktidar, tarihin belirli bir döneminde kendini gösteren belirli bir güç ve egemenlik ilişkilerinin savaşıdır. Fakat bu savaşa benzer doğasını birbirinin kurdu olan insanlar arasındaki düşmanlığı ortadan kaldırmak için sivil toplumu tesis ettiğine inandırmaya çalışarak gizler. Ancak bunu, toplumda savaşın neticesinde oluşmuş güç dengesizliklerini ortadan kaldırmak için yapmaz. Tam tersine siyasal iktidar toplumda var olan güç dengelerini ve ilişkilerini, sürekli, sessiz ve gizli bir savaş yoluyla yeniden üretmektedir. Bu yeniden üretim, insanların bedenlerinden, siyasal söylemin diline, toplumdaki kurumlar ağına ve ekonomik eşitsizliklere kadar uzanır (Foucault, 2004: 31).

Saul Newman’a göre Foucault’nun iktidarı savaş ve mücadele terimleriyle çözümlemesinin altında iktidarı bir kurum değil bir strateji olarak kavraması yatar (2006: 136). Foucault, bu kavrayışı yoruma açık kapı bırakmayacak şekilde açık bir dille ifade eder:

“İktidar her yerde hazır ve nazırdır: Ama bu, her şeyi yenilmez birliğin çatısı altında kümeleştirme ayrıcalığına sahip olmasından değil, her an, her noktada, daha doğrusu bir noktayla bir başka nokta arasındaki her bağıntıda ürüyor olmasından kaynaklanır. İktidar her yerdedir; her şeyi kapsadığından değil, her yerden geldiğinden dolayı her yerdedir. Ve iktidar, sürekli, tekrara dayalı, cansız, kendi kendini yeniden üreten her şeyiyle, tüm bu hareketliliklerden yola çıkarak beliren, bunların her birini destek alan ve geri dönerek onları sabitleştirmeye çalışan genel bir sonuçtur. Şüphesiz adcı olmak gerekir: İktidar bir kurum, bir yapı değildir; bazılarının baştan sahip olduğu belirli bir güç değil, belli bir toplumda karmaşık bir stratejik duruma verilen addır” (Foucault, 2003: 72).

İlk bakışta Foucault'nun bu kavramsallaştırması herkesin güce eşit ölçüde erişiminin olduğu gibi bir anlam çıktığı izlenimi vermektedir. Eğer iktidar bir yapı değilse ve her yerden, her yönden geliyorsa; sosyal, siyasal, ekonomik ve ekonomik ilişkilerdeki eşitsizlik ve somut tahakküm boyutu önemini yitiriyor görünmektedir. Nitekim Marksist teorisyen Poulantzas da Foucault'ya benzer bir biçimde iktidarı yalnızca zor kullanan, baskı ve zulümle kendini görünür kılan ve mevcudiyetini sürdüren olumsuz bir olguya indiregemek yerine, insanları farklı bağlamlarda farklı birbiçimlerde muktedir kılan, hareket kabiliyetlerini arttıran olumlu bir olgu olarak da kavrayabileceğimiz fikrine katılsa da (Jessop, 1990: 223-236); Foucault'nun iktidar kavramsallaştırmasını modern öznelere boyunduruk altına alınmasını ve tahakküm ilişkilerini açıklamakta yetersiz görmektedir. Poulantzas'a göre Foucault'nun temel başarısızlığı kendine özgü iktidar kuramını, kapitalizmin materialist kavrayışı içinde yaygın bir süreç olarak temellendirememesi ve müphemliğe kurban gitmesidir, zira Foucault'ya göre iktidar ilişkisinin hiçbir zaman kendisinden başka temeli yoktur (Poulantzas, 2014: 149).

Poulantzas'a benzer biçimde Marksist düşünürler genellikle Foucault'nun direniş kavramını özgürleşme nosyonundan yoksun olarak görmüşlerdir. Sözgelimi, bir başka Marksist John Holloway'a göre, "Foucault'nun analizinde iktidara bütünleşik bir sürü direniş noktaları vardır, fakat özgürleşme olanağı yoktur. Tek olasılık iktidar ve direniş kümelenmelerinin sonsuza giden bir biçimde yer değiştirmesidir" (Holloway, 2002: 40).

Foucault'nun düşüncesindeki direniş nosyonunun özgürleşim ile aynı anlama gelemeyeceğini, bu nedenle de Foucault'nun analizinin ilerici değil, aksine tutucu ve statükocu sayılabileceğine ilişkin bir eleştiri de Amerikan akademik cenahında adı Frankfurt Okulu ile özdeşleşmiş olan Douglas Kellner'dan gelmiştir. Frankfurt Okulu'nun önde gelen isimlerinden Herbert Marcuse'un toplu eserlerinin İngilizce tercümesine Clayton Pierce ile birlikte yazdığı önsözde, postmodernizm ile birlikte direniş kavramının bir moda haline gelmesinden yakını. Kellner'a göre, "Postmodernizmin ve iktidar söylemlerinin yükselmesiyle birlikte, devrimi direniş ve hatta mikro-direnişler gibi kavramlarla ikame etmek bir moda haline geldi. Bu yeni anlayışta direniş iktidarla bütünleşiktir ve sonuçta iktidar tarafından üretilir, bu suretle de iktidara içerden meydan okur. Slavoj Žižek'in de belirttiği gibi böylesi bir direniş kavramsallaştırması, hegemonik sembolik düzeni bütünüyle yeniden yapılandırmak gibi radikal bir niyete imkan tanımaz" (Kellner ve Pierce, 2011: 63).

Kellner ve Pierce'in Marcuse ile ilgili bir kitaba yazdığı önsözde Foucault'ya atıfta bulunmaları elbette bir rastlantı değildir. Foucault; kendisinin postmodernist, anti-modernist, yapısalcı ya da postyapısalcı olduğuna ilişkin değerlendirmeleri açıkça, birinci ağızdan reddetmiş olsa da fikirleri ile postmodern / postyapısalcı düşüncüyü büyük ölçüde etkileyen

aşırılığın peygamberlerinden biri olduğu tartışma götürmez bir gerçektir (Sim, 2001: 6-9; Megill, 1987). Genellikle Foucault'nun fikirlerinden beslenen yeni siyah aktivizmi, LGBTİ+ aktivizmi, altkültür oluşumları, underground ve anarşist hareketler gibi toplumun kıyısında kalmış, sınırı aşamayan, dışlanmış gruplarda devrimci potansiyeli Herbert Marcuse, Foucault'dan çok daha önce farketmiştir:

“Muhafazakar halk tabanının altında; dışlanmışların, yabancıların, sömürülenlerin, ırkları ve renklerinden ötürü zulme uğrayanların, işsizlerin / istihdam edilemeyecek olanların oluşturduğu bir altkatman vardır. Onların muhalefeti devrimcidir, bilinçleri olmasa bile. Bu muhalefet sistemi dışardan vurur, bu yüzden sistem tarafından saptırılamaz, yönü değiştirilemez. Eleştirel toplum teorisi, bugünüyle geleceği arasındaki boşluğu dolduracak kavramlara sahiptir değildir, ümit vaat etmez, başarı göstermez, olumsuz olarak kalır. Bu yüzden yaşamlarını umutsuzca Büyük Reddedilme'ye vermiş ve vermeye devam edenlere sadık kalmaya gereksinim duyar” (Marcuse, 1964: 256).

Dışlayıcı iktidar pratikleri yoluyla toplumun dışına itilmişlerin direniş gösterme potansiyeli açısından Marcuse ile Foucault arasındaki temel fark hemen göze çarpmaktadır. Foucault'da kılcal yapısıyla her yerde hazır ve nazır bulunan iktidar, insana yalnızca içerden muhalefet etme imkanı verirken, Marcuse'un altkatmanı iktidara dışarıdan meydan okur, muhalefet eder. Hatta bu altkatmana, işçi sınıfında artık kalmayan devrimci potansiyeli sağlayan şey de daima iktidar ilişkileri içinde 'dışarıda' kalmış olmalarıdır. Bununla birlikte altkatmandakilerin direniş formları; sınıflı toplumların üstünde şekillendiği kapitalist ilişkileri, ve bu ilişkilerin ürünleri olan saldırgan militarizmi ve insan inisiyatifini yavaş yavaş yok eden toplumsal konformizmi ortadan kaldırmayı hedefleyen bütünsel bir başkaldırı halini alamazsa, yani yalnızca direniş değil, bir özgürleşme hareketine dönüşemezlerse devrimci potansiyeli yitirirler.

Marcuse'un çizdiği rota takip edilirse, direnişin ve direnme pratiklerinin özgürleşimi olanaklı kılacak devrimci bir potansiyele dönüşmesi için gerekli olan şey iktidar karşısında ortak bir hedeftir. Foucault'nun iktidar ve direniş kavrayışındaki insan failliğinin eksikliği ve özgürleşim konusundaki karamsarlığı / suskunluğu, siyasal dinginciliğe (political quietism) ve eleştirel bir duruşun ardına gizlenmiş statükoculuğa yorulmuştur. Marksist eleştirmen Frank Lentricchia, örneğin, “Foucault'nun iktidar teorisi, herkese, her yerde, her zaman güç sağladığından bir direniş olanağı sağlar, ama bu direniş için gerçek bir amaç ortaya koymaz, bu yüzden de ümitsizliği davet eder” (Lentricchia, 1982: 51) şeklinde bir eleştiri getirmiştir. Zira, modern insanın ihtiyacı olan şey yeni devrimlere, yeni bir bireye, yeni bir evrensele, yeni bir topluma, yeni insan ilişkilerine ilişkin bir vizyondur. Bir devrim felsefesi olmadan direniş ve aktivizm, ne için var olduklarını aşkar edemeden kendilerini anti-emperyalizm ve anti-kapitalizm görüntüsü altında tüketmektedir (Dunayevskaya, 1982: 194).

Çağımızın Noam Chomsky, Jürgen Habermas gibi birçok önemli düşünürü, hatta Doğu'yu Ebedi/Büyük Öteki olarak ele aldığı çalışmasında Foucault'nun düşüncelerinden derin izler taşıyan Edward Said bile temkinle yaklaşırsa da (Gauntlett, 2008: 130), Foucault'nun iktidar ve direniş anlayışının öncüllerinden kökten bir epistemolojik bir kopuşa işaret ettiği ortadadır.

Foucault'yu kendinden önce gelen iktidar analizcilerinden –Marx ve Weber örneğiyle özetlenmeye çalışılmış olan– ayıran özelliği iktidarı yekpare, tek yönlü, sahip/efendi/egemenden tebaaya doğru hareket eden bir güç olarak değil; çoğul, olumlu, doğurgan/üretici ve ilişkisel olarak ele almasıdır. Klasik anlamda mücadelede başarı ancak mevcut iktidarın kökten yerinden edilmesiyle gerçekleştirilebilecekken, Foucault'cu anlamda direniş imkanı her an, her yerdedir.

1.4 Toplumsal Cinsiyet

Günümüzde yaygın biçimde kabul gördüğü haliyle toplumsal cinsiyet kavramı, erkek ve kadın arasındaki farklılıkların ve sıklıkla bu farklılıkların bir sonucu olarak görülen eşitsiz ilişkilerin biyolojiden kaynaklanmadığı, doğuştan gelmediği; yani tahakküm ilişkilerinin erkeğin ve kadının fitratında olmadığı anlamına gelecek biçimde kullanılmaktadır. Feminist tarihçi Joan W. Scott; toplumsal cinsiyetin, toplumsal yaşamı ve insanlararası etkileşimleri ve bunlara gömülü olan güç ve iktidar ilişkilerini anlamak için faydalı bir kavram olduğunu belirtir:

“ ‘Toplumsal cinsiyet’, kadınlar ve erkeklere ilişkin uygun rollerin tamamen toplumsal olarak üretildiğini ifade eden ‘kültürel inşalar’a işaret etmenin bir yoludur. ‘Toplumsal cinsiyet’, erkeklerin ve kadınların öznel kimliklerinin sadece toplumsal kökenlerini belirgin kılmanın bir yoludur. Bu tanımlamada ‘toplumsal cinsiyet’, cinsiyeti olan bir bedene zorla kabul ettirilmiş bir toplumsal kategoridir” (2007: 11).

Toplumsal cinsiyet, Batı kaynaklı –hatta daha açık bir biçimde ifade etmek gerekirse Anglo-Sakson akademik dünyası içinde geliştirilmiş bir kavramdır. Türkçe'ye çevrildiği haliyle toplumsal cinsiyet İngilizce'de ‘gender’ sözcüğüne tekabül etmektedir. Latince'de ‘tür’, ‘tip’, ‘çeşit’, ‘cins’ gibi anlamlara gelen genus sözcüğü önce Anglo-Norman dillerinde ve Eski Fransızca'da kullanılmaya başlanmıştır. Bu erken kullanımları itibariyle ‘gender’; İngilizce, Fransızca, İspanyolca vs. gibi Latin kökenli ya da Latince ile yoğun etkileşimler geçirmiş dillerde isimlerin eril, dişil ya da cinsiyetsiz (nötr) olduğunu belirtmek için kullanılmaktaydı. Aristo'ya göre, dilde böyle bir sınıflandırmaya ilk giden kişi Protagoras'tı (Aristo, 2004: 174).

Toplumsal cinsiyet'in ithal edildiği Batı dillerinde ve Türkçe'de, sözcüğün içerdiği doğa/kültür ve öz/inşa ayrımını açıkça belirtecek kavramlar yoktu. Zira, biyolojik olan ile - yani doğadan verili olarak gelen- onun üzerinde inşa edilen toplumsal cinsiyet birbiriyle özdeş görülüyordu (Türköne, 1995: 8). Türkçe'de, İngilizce'dekinin aksine bir sıfat tamlaması olarak kullanılan kavram ihtiva ettiği açıkça ortaya koysa da özellikle çeviride kullanımı söz konusu olduğunda dilsel farklılıklardan ötürü zaman zaman güçlükler ortaya koymaktadır.

Toplumsal cinsiyet üzerine yapılan çalışmalar genellikle karmaşık ve geniş kapsamlı olmuştur; zira cinsiyet/toplumsal cinsiyet üzerine yapılan araştırmalar kesin bir fikir birliğine ya da grand teoriye ulaşamamış olsa da, birbirinden tamamen farklı disiplinlerin katkıları ile çeşitlilik gösteren ilgi alanları ve yöntemlerin sonucu olarak çok geniş bir hareket alanı oluşturmuşlardır (Hooper, 2001: 20-37). Toplumsal cinsiyet ilişkilerini inceleyen ve bireylerin bu ilişkiler yoluyla nasıl özneler haline geldiğini ve nasıl tanımlandıklarını açıklamaya çalışan çeşitli yaklaşımlar; biyolojik determinist, sosyal inşacı ve yapısökümcü olmak üzere üç başlıkta toplanabilir (Sancar, 2011: 180).

1.4.1 Biyolojik Belirlenim ve Sosyal İnşacılık Ekseninde Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet üzerine sürdürülen tartışmalarda rastlanan en büyük güçlük 'cins', 'cinsiyet', 'toplumsal cinsiyet' ve 'cinsellik' gibi terimlerin kavranılmasında farklı bağlamlarda görülen farklılıklar ve uyuşmazlıklardır. Nitekim Eve Kosofsky Sedgwick; feminist düşüncenin 'cinsiyet' ve 'toplumsal cinsiyet' ayrımında kat ettiği mesafenin etkililiğini ve başarısını teslim etmekle birlikte 'cinsiyet', 'toplumsal cinsiyet' ve 'cinsellik' gibi terimlerin kullanımının ve analitik ilişkilerinin neredeyse onarılamaz biçimde kaygan olduğuna dikkat çekmektedir (Sedgwick, 1992: 302).

Türk Dil Kurumu sözlüğü cinsiyet sözcüğünü, 'bireye, üreme işinde ayrı bir rol veren ve erkekle dişiye ayırt ettiren yaratılış özelliği' olarak tanımlar. Eşey, cinslik ve seks ise eşanlamlı sözcüklerdir. Cins ise türü, yani insanı karşılayan kelimedir. İnsanların doğuştan sahip oldukları cinsiyet, bireyin kadın ya da erkek olarak mevcut genetik, fizyolojik ve biyolojik özellikleri olarak tanımlanmaktadır. Bu özellikler kadın ve erkek arasında bir eşitsizlik değil, sadece bir cinsiyet farkı yaratmaktadır (Ak, 2015: 4).

Berghan'a (2011: 142) göre "biyolojik determinist yaklaşım insanları biyolojik özelliklerine göre kadın ve erkek iki kategoriye ayırır ve onların toplumsal yaşamdaki konum ve rollerini bu biyolojik temelle meşrulaştırır". Biyolojik determinist yaklaşım kadınların ezilmesini ve ötekileştirilmesini değiştirilmesi mümkün olmayan biyolojik ve doğal nedenlere

bağlamakla kalmaz; katı, sabit erkek ve kadın dışında kalan cinsiyetli bedenleri idrak edilemez kılarak cinsiyetli varoluşu ikiliğe tutsak eder. Anne Fausto-Sterling'e göre,

“İdealize edilmiş, platonik, biyolojik dünyada insanlar mükemmel bir biçimde çiftbiçimli (dimorfik) iki türe ayrılırlar. Erkekler X ve Y kromozomuna, testislere, bir penise ve dış dünyaya idrar ve sperm bırakması için gerekli içsel sıhhi tesisata² (sic) sahiptir. Ayrıca kaslı vücut yapısı ve yüzlerinde sakallar gibi ikincil cinsiyet karakteristikleri de vardır. Kadınlar ise fark edilebilir çeşitli ikincil karakteristiğin yanı sıra iki tane X kromozomuna, yumurtalıklara, dış dünyaya idrar ve yumurtalar bırakmaya ve hamileliğe ve fetal gelişmeye destek olmaya yarayan bir içsel tesisata sahiptirler (2000: 19).

Fausto-Sterling'in insan anatomisine ilişkin tanımı, cinsiyetin erkek ve dişi olmak üzere iki ayrıksı kategoriden oluştuğunu varsayan toplumda yaygın olarak kabul edilen ikili karşıtlık anlayışını ortaya koymaktadır. İnsan anatomisinin doğadan kaynaklanması ve verili oluşu, hem ikili karşıtlık içindeki hiyerarşik tahakküm düzeninin; hem de ikili karşıtlık içinde tanımlanması/tanınması/idrak edilmesi mümkün olmayan cinsiyetli bedenlerin ezilmesini doğallaştıran bir ideolojiye dönüşür. Böylece cinsiyetin doğallığının biyolojinin bir veçhesine, üremeye dayandırılması, tahakkümün de doğallaştırılması anlamına gelir.

Biyolojik belirlenimci anlayışta cinsiyetler doğadan kaynaklandıkları için sabit, değişmez özelliklerle kategorize edilmiştir. Bir cinsiyet diğerini otomatik olarak dışarıda bırakmaktadır. Örneğin, insan hem eril hem de dişil olamaz, ya eril ya da dişil olmak zorundadır, yoksa tanınma/idrak edilebilir olma özelliğini yitirir. Erkek ile kadın arasındaki ilişki böyle katı biçimdeki cinsiyete bakarak kurulduğunda; erkek, eril, erkeksilik ve kadın, dişi, dişillik gibi ilgili terimler sürekli dikotomize edilir (Linstead ve Pullen, 2006). Raewyn Connell (1998), ikili karşıtlık üzerinde temellenen biyolojik belirlenimci görüşün ileri sürdüğü gibi cinsler arasındaki farklılık gerçekten doğal olsaydı, sürekli olarak ön plana çıkarılmak, damgalanmak zorunda olmayacağını ileri sürmektedir. Egemen düzende cinsler bazı biyolojik farklılıklar vurgulanmakta ve abartılmakta, doğal benzerlikler ise olumsuzlanmaktadır. Dolayısıyla dişi ve eril arasındaki benzerlikler bastırılmış ve üremeye dayalı farklılıklar üzerinden ikili bir bölünme yaratılmıştır. Toplumsal pratiklerle de bu bölünme doğallaştırılmıştır (Berghan, 2011: 143). Ancak biyolojik cinsiyetin doğallığının da sorgulanması gerekir.

Nitekim, biyolojik belirlenimin iki ile sınırlandırılmayacağını öne süren biyolog Fausto-Sterling, “biyolojik açıdan dişi ile erkek arasında mevcut bulunan birçok tedrici merhale (gradation) olduğunu” ifade eder (1993: 21). Biyolojileri/anatomileri ikili karşıtlık sistemi içine uymalarına izin vermeyen, bu yüzden ancak bir biyolojik çeşitlilik spektrumunda var olabilen bireyler de vardır. Jacobs ve Cromwell (1992: 62) biyolojik cinsiyetin dikotomize

² Fausto Sterling, cinsiyetin iki ile sınırlı olmadığını ortaya koyduğu çalışmasında, cinsiyete musallat olmuş ikiliğin olumsuzluğunu ortaya koymak için mizah ve ironiye başvurmuştur. Alıntı birebir yapılmıştır.

edilemeyeceğini ifade eder ve cinsiyet kimliğini “erkekleri, kadınları, hermafroditleri, androjenleri ve interseks kişileri” içerecek biçimde genişletir. Cinsiyet ikiliğinin biyolojik temeli görüldüğü kadar sağlam değilse,

“Kadın ve erkek kategorilerinin, kendi içlerinde birliktir iki kutbun oluşturduğu bir karşıtlık olarak kurulması ve cinselliğin de bu ikili karşıtlık temelinde tanımlanması heteroseksist patriyarkal söylem ve ideolojinin başvurduğu bir doğallaştırma mekanizmasıdır. Doğallaştırılarak oluşturulmuş bu –biyolojik-cinsiyet anlayışı sorgulanmadan toplumsal cinsiyetin aşılması ve cinselliğin özgürleşmesi çok güçtür” (Acar Savran, 2004: 274).

Toplumsal cinsiyetin ise ihtiva ettiği kuramsal birikim ve arkaplan, sistematik biçimde kullanılmaya başlanılmasından daha eskilere kadar götürülebilmesine rağmen, kavramın ortaya çıkışı görece yakın tarihte gerçekleşmiştir. İlk olarak 1968 yılında Robert Stoller tarafından cinsiyetli varoluşun toplumsal niteliklerinin biyolojik cinsiyetten nasıl ayırt edilebileceğini göstermek üzere ortaya atılmıştır. Feminist Ann Oakley’in 1972 yılında yayımlanan *Sex, Gender, Society* adlı kitabı ile yaygınlaştırılmış ve bu ayırım erillik ve dişillik kavramlarının sosyo-psikolojik fenomeni olarak işleyen kültürel inşaya dikkat çekmek için kullanılmıştır (Segal, 1990: 66). Özellikle Kuzey Amerikalı feministler tarafından hızla benimsenen kavram, cinsiyete dayalı ayrımların toplumsal niteliğini vurgulayarak cinsiyet, özsel farklılık gibi terimlerin kullanımında örtük bir şekilde var olan biyolojik belirlenimciliğin reddedilmesi anlamına gelmiştir (Scott, 2007: 3-5). Elin Diamond, toplumsal cinsiyeti şöyle ifade eder:

“Toplumsal cinsiyet, egemen kültürün kadın ya da erkek kimliğinin göstergeleri olarak algılandığı sözcük, jest, görünüş, düşünce ya da davranışlara karşılık gelir. (..) Toplumsal cinsiyeti gördüklerinde aslında toplumsal cinsiyetin kültürel işaretlerini ve dolayısıyla da o kültürün toplumsal cinsiyet ideolojisini görürler (ve yeniden üretirler). Aslında toplumsal cinsiyet baskın olan ideolojinin kusursuz bir resmini sunar; çünkü ‘kadın’ ya da ‘erkek’ davranışı genellikle ‘doğal’, biyolojik cinsiyetin bir uzantısı, dolayısıyla da sabit ve değişmez gibi gösterilir” (1998: 82).

Wharton’a göre(2005: 3-7), toplumsal cinsiyet erillik ve dişillik olarak nitelendirilen toplumsal ve kültürel kişilik özelliklerini tanımlamada kullanılmaktadır. Bu tanımlamada duygusal olma, zayıf olma, pasif olma veya bağımlı olma gibi özellikler daha çok dişillik özellikleri olarak görülürken güçlü olma, cesur olma, hırslı olma, saldırgan ve bağımsız olma gibi özellikler dişil olanın tam karşıtı olan erillikle ilişkilendirilir.

“Toplumsal cinsiyet düallitesi tarafından inşa edilmiş bir kültür içinde kimse yalnızca ‘insan’ olamaz...Dilimiz, düşünsel tarihimiz ve bütün sosyal formlar toplumsal cinsiyetlidir; bu gerçekten ve yaşamlarımız üzerindeki sonuçlarından kaçış yoktur. Bu sonuçların bazıları kasıtsız olabilir, bazılarına şiddetle direnilebilir de. En derin arzumuz davranışlarımızın eril ya da dişil olarak kategorize edilmemesi için toplumsal cinsiyet ikiliklerini aşmak da olabilir. Yine de hoşla gitsin ya da gitmesin

mevcut kültürümüzde, eylemlerimiz eril ya da dişil olarak kodlanır ve bu şekilde toplumsal cinsiyet-iktidar ilişkilerine hakim dzen işinde işlev kazanır” (Bordo, 1990: 152).

Erillik ve dişillik birbirlerini karşılıklı olarak dışarıda bırakmakta, farklı ve öteki olarak konumlandırmaktadır. Toplumsal cinsiyet bir sosyal pratikler sistemidir ve bu sistem cinsiyetçi ayrımları üretir ve pekiştirir; böylece bu ayrımlar temelinde tahakküm ilişkilerini belirlemektedir. Buna göre toplumsal cinsiyet hem farklılıkların, hem de eşsizliklerin üretilmesini gerektirir.

Farklılıkların ve eşsizliklerin sürekli olarak aynı denklemde zikredilmesi birtakım güçlükler ortaya çıkarmaktadır. Çünkü özellikle cinsel farktan söz eden birçok feminist farklılığı “toplumsal cinsiyet ile eş anlamlı olarak değil cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarına alternatif olarak ele alır” (Stone, 2015: 171). Özellikle Irigaray, Kristeva ve Cixous gibi Fransız feministleri tarafından tahakküm ilişkilerinin kaynağı değil, aksine bir güçlenme, direnme olanağı olarak görülen cinsel farklılık; cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının içermekte eksik kaldığı bir şeye işaret etmektedir: İnsanlar, biyolojik ‘öz’ler olarak verili kabul ettikleri bedeni her zaman anlamla yüklü şeyler olarak yaşar ve tecrübe eder.

Toplumsal cinsiyet anlayışı içinde ise, biyolojinin belirlediği cinsiyet farkları, aslında toplumsal olarak belirlenmiş rolleri kaçınılmaz olarak belli cinslere özgü kılar. Örneğin, çocuk yetiştirmek için kadın gibi duygusal ve sabırlı olmak, asker olmak için de bir erkek gibi dayanıklı ve güçlü olmak gerekir. Aslında anne ile asker arasındaki fark, biyolojik değil toplumsal ve ideolojiktir. Kadınları ve erkekleri toplumsal politik konumlarla ilişkilendiren cinsiyet farkları rejimi, cinslerin biyolojisinden türetilirken, aslında cinsler arasındaki toplumsal farklardan bahsetmemize yol açar. Toplumsal olan biyolojik olana atfedilir, başka bir ifadeyle toplumsal ve kültürel olarak belirlenmiş farklılıklar biyolojik belirlenimden alınan destek ile ideolojiye dönüştürülür, meşrulaştırılır. Biyoloji değiştirilemez bir kaderse, toplumsal olarak cinslerin rolleri de değiştirilemez hale gelir (Sancar, 2012: 23-25).

1.4.2 Toplumsal Cinsiyet ve Cinsellik

Eve Kosofsky Sedgwick’in; ‘cinsiyet’, ‘toplumsal cinsiyet’ ve ‘cinsellik’ gibi terimlerin analitik düzlemde sıkça birbirleriyle karıştırıldığına dair şikayetlerine rağmen ‘cinsiyet’, ‘toplumsal cinsiyet’ ve ‘cinsellik’ arasında olduğu varsayılan ayırım her zaman kabul görmüş değildi.

“Cinsellik terimi ancak 19. yüzyılda ortaya çıktı. Ondan önce –tarihi 16. Yüzyıla kadar uzanan- cinsiyet sözcüğü tek başına, erkeklerle dişiler arasındaki cinsel etkinlik ve biyolojik ayrıma gönderme yapmak için ayırım gözetmeden kullanılıyordu. Dolayısıyla cinsiyet sözcüğü cinsel etkinliğin yalnızca erkeklerle dişiler arasında gerçekteşebileceği varsayımını içeriyordu. Bunun sonucu olarak insanlar genellikle,

kadınları cinsel olarak arzulamanın erkek veya eril bir nitelik, erkekleri arzulamanın ise dişi veya dişil bir nitelik olduğunu varsayıyorlardı. Bu varsayımlar 19.yüzyılın sonları ve 20. Yüzyılın başlarında yaygınlaşan, homoseksüellerin ‘dönmeler’ (kişilik özellikleri, kendi cinsiyetlerinden insanlardan normalde beklenenin karşıtı veya tere dönmüşü olanlar) oldukları fikrini ortaya çıkardı” (Stone, 2015: 134).

Bu terse dönme düşüncesi, belirli bir cinsiyete (erkek veya dişi), belirli bir toplumsal cinsiyete (eril veya dişil) ve belirli bir cinsellik türüne (arzu nesnesi olarak hemcinslerine veya karşıcinslere yönelme) sahip olma durumlarını ayırtırmadaki başarısızlığa dayanıyordu. Cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik çok yakından bağlantılı hale geldiği için, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet üzerine çalışan düşünürler cinselliğe de değinmek zorunda kalmışlardır (Stone, 2015: 135).

Cinsellik ve toplumsal cinsiyet arasındaki ilişki, cinselliğin cinsiyetler arasında eşitsiz ilişkilerde ve tahakküm mantığındaki belirleyici rolü sebebiyle görünür olur. Catherine MacKinnon’a göre cinsel anlamlar “dünyadaki toplumsal iktidar ilişkileri içinde oluşur; bu aynı zamanda toplumsal cinsiyetin de oluştuğu süreçtir” (MacKinnon, 2003: 152). Judith Butler³, MacKinnon’un yaklaşımını tamamen kabul etmemekle birlikte şöyle yorumlamaktadır:

“Cinsiyetler arası eşitsizlik kişinin niteliği olarak durağanlaştırıldığında toplumsal cinsiyet biçimini alır kişiler arasında bir ilişki olarak hareket ederken ise cinsellik biçimini alır. Toplumsal cinsiyet erkekler ile kadınlar arasındaki eşitsizliğin cinselleştirilmesinin katılmışı halidir” (Butler, 2014: 17).

Toplumsal cinsiyet, iktidar ilişkilerini imlemenin başat yoludur (Lorber, 1994: 5). Connell’a göre tüm toplumsal ilişkilerin cinsel bir yönü vardır. “Cinsel toplumsal ilişkiler ile ifade edilmek istenen, bir kişinin başka bir kişiye duygusal bağlanımı etrafında örgütlenen ilişkilerdir.” (Connell, 1998: 156). Connell, bu bağlanımları –arzunun toplumsal örüntülenmesini– örgütleyen sisteme ise, Freud’dan ödünç aldığı bir terim olan ‘kateksis yapısı’ adını vermektedir.

Söz konusu kateksis yapısı, cinsel kategorilerin yaratılmasında büyük bir rol oynar. Cinsel pratiklerin düzenlenmesi ve belirli koşullara tabi kılınması, doğal olarak beraberinde kategorileri de getirmektedir. Günümüz ‘modern’ toplumlarının pek çoğunda cinsellik, heteroseksüel ya da homoseksüel olarak kategorileştirilmiştir. Bu ikisinin arasında kalan cinsel pratik ise ‘biseksüel’lik olarak yaftalanmaktadır (Connell, 1998: 157). İktidar ve tahakküm ilişkilerinden bağımsız düşünüldüğünde cinsellikte nesne seçimi önemsizmiş gibi

³ Butler, özcü olmayan bir öznelik teorisi sunan çalışması olan *Cinsiyet Belası*’nda feminizmin öznesine ve belirlenim sorununa oldukça farklı bir açıdan tekrar bakabilmemiz için bir olanak sağlar (Weeks, 2012: 176). Butler’ın metni ileriki bölümlerde ele alınacak queer teori için bir mihenk taşı olduğu için cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasındaki süreksizliği vurgulayan performatiflik kavramı ileriki bölümlerde ayrı bir başlık altında ele alınacaktır.

görünebilir ve bunlar sadece zararsız birer kategori olarak değerlendirilebilir. Ancak kategoriler sıklıkla ikilikler üzerinden kurulur ve egemen olan ile tabi olan arasında bir dışlama ve karşıtlık ilişkisi üzerinden yürütülür. En nihayetinde “kategori sözcüğü, Antik Yunan’da ‘suçlama’ anlamına gelen *kategoria* sözcüğünden türemiştir” (Iannone, 2001: 93). Egemen kateksis yapısı, yaratılan kategorilerden hangisine aidiyet söz konusuysa sadece o kategori içinde cinsel pratikleri meşru olarak değerlendirir. Bu da cinsellikte çeşitliliği ve farklılığı engellemeye yönelik bir düzenlemedir ve bireyleri soyut toplumsal cinsiyet kategorileri içinde kontrol altında tutmaya çalışır. Kontrol altında tutma süreci ise sinsice işler, egemen olan kategori dışındaki cinsel pratikler ataerki düzen ve devlet, din, aile, okullar gibi kurumları tarafından yok edilmeye çalışılır gibi görünür. Oysa egemen olanın kendi mevcudiyeti ve mevcudiyetinin olumlanması için elzem olan *kurucu öteki* olarak tayin edilmişlerdir. Örneğin, bu durumu heteroseksüel ve homoseksüel kategorileri üzerinden açıklayan Marinucci’ye göre:

“kişi ancak homoseksüelliğin bir tanımının olduğu bir kültürde, dahası kendisine uyan bir homoseksüellik tanımının mevcut olduğu kültürde homoseksüel olabilir. Diğer taraftan kişi yine homoseksüelliğin bir tanımının olduğu fakat bu homoseksüellik tanımının kendisinden başka insanlara uyduğu bir kültürde heteroseksüel olabilir” (2010: 6).

Günümüzde, ‘cinsel toplumsal ilişkiler’ düalistik bir yapı şeklinde örgütlenmiştir. Başka bir ifadeyle egemen cinsellik anlayışı, kadın ve erkek üzerinden heteroseksüel olarak örgütlenir. Cinsel pratik bağlamında kateksis, cinsiyet farklılığını bir ön koşul olarak getirmektedir. İlişki yalnızca bukoşul altında meşru olabilir ve diğer ilişkiler ve arzu pratikleri kateksis yapısına uygun düşmez. Bununla birlikte bu düalistik yapı, sadece arzu bağlamında değil, bir tür tamamlayıcılık bağlamında da örgütlenir. Kadının erkeğe ihtiyacı vardır, erkeğin de bir eşi olması gerekir. Böylece yaşamın ilerleyen bölümlerinde, yaşlılıkla birlikte birbirlerinin bakımını üstlenebilirler (Connell, 1998: 158).

Meşru kılınmış heteroseksüel ilişki, aslında tamamen bir eşitsizlik temelinde örgütlenir. Kadın, erkek için bir nesne olarak cinselleştirilir. Hem kadın hem de erkek dergilerinin kapakları, erotik pozlar vermiş kadınlarla kaplıdır (Connell, 1998: 158). Başka bir ifadeyle kadın sürekli olarak nesne, erkek ise özne konumundadır.

Cinsellik bağlamında, erkeklerin toplum tarafından ödüllendirilmesi ve kadınların ise aşağı görülmesi ya da cezalandırılması gibi bir çifte standart da vardır. Yani kateksis yapısı yalnızca homoseksüeli cezalandırmakla kalmaz, heteroseksüel kadın da kendi tabiyeti içinde cezalandırılır. Sözgelimi, kadınlarla sürdürülen ilişkiler konusunda becerikli olan bir erkek genellikle başarılı olarak görülürken, birçok erkekle ‘başarılı’ ilişkiler kuran bir kadın, çoğu kez ‘sürtük’ olarak tanınır. Cinsel açıdan aktif kadının, olumsuz bir stereotip olarak

yaratılmasında çevrenin ve medyanın rolüne önemlidir ve genellikle bu stereotiplerin, toplumsal cinsiyete yönelik şiddeti pekiştirdiği söylenebilir (Marks ve Fraley, 2005: 175).

Cinsiyet/toplumsal cinsiyet ayrımını ve iktidarla, tahakkümle ilişkisini cinsellik ekseninde teorileştirme çabasında olmuş bir diğer düşünür de Amerikalı antropolog Gayle Rubin'dir. Cinsel altkültürlerin yanı sıra feminizm, sadomazoşizm, pedofili, pornografi, lezbiyen yazını gibi alanlarda çalışmalar yürütmüş olan Rubin'e göre;

“biyolojik cinsiyetin kültürel işaretlemesi olarak toplumsal cinsiyete ile arzu ve erotik haz olarak cinselliğe yönelik sosyal inşacı yaklaşım, her ikisinin de inşa edilmişliğini ortaya koymakla birlikte toplumsal cinsiyetin ve cinselliğin ayrı ama üst üste binen etki alanları olduğunu görmeyi olanaklı kılar. Rubin, bu açıdan toplumsal cinsiyeti ve cinselliği tahakküm vektörleri olarak tanımlar” (Vance, 1985: 9).

Yetmişli yıllarda radikal feminizmin oldukça etkili olduğu dönemde çalışmalarını yürütmüş olan Gayle Rubin'in toplumsal cinsiyet üzerine düşünceleri bilhassa 1975 yılında yayımladığı *'Kadın Trafığı: Cinsiyetin Ekonomi Politikası Üzerine'* ve 1984 tarihli *'Seksi Düşünmek: Cinselliğin Politikasının Radikal Kuramı Üzerine Notlar'* başlıklı makalelerinde kristalleşmektedir. “Kadınların tahakküm altında olmasının ve toplumsal tabiyetinin doğasını ve oluşumunu” (Rubin, 1975: 157) ortaya koymak için yola çıkan Rubin, zamanının radikal feministlerinin aksine ataerki/patriyarki terimini kullanmaktan kaçınır ve *cinsiyet/toplumsal cinsiyet sistemikavramsallaştırmasını* öne sürer:

“Evcil/ehli (domesticated) bir kadın nedir?⁴ Türlerin dışısı. Bu açıklama da herhangi bir açıklama kadar iyidir. Kadın kadındır. Fakat belirli ilişkiler içerisinde evcil olur, karı (wife) olur, taşınabilir bir mal, bir köle, playboy tavşanı, fahişe ya da insan diktafonu⁵ olur” (Rubin, 1975: 157).

Rubin'in cinsiyet/toplumsal cinsiyet düzeni kavramsallaştırmasının altında kişiyi köleye çeviren ilişkilerin doğası yatar. Cinsiyet/toplumsal cinsiyet sistemi, “bir toplumun biyolojik cinselliği insan etkinliğinin ürünlerine dönüştürdüğü ve böylece dönüştürülmüş cinsel ihtiyaçların tatmin edildiği düzenlemeler dizisine” (Rubin, 1975: 157) tekabül eder. Marx'ın ve Engels'in iktisat kuramlarından, Claude Levi-Strauss'un yapısalcı antropolojisinden, Freud ve Lacan'ın psikanalitik görüşlerinden faydalanan Rubin, toplumsal

⁴ Rubin, bu retorik soruyu Karl Marx'tan alarak yeniden yorumlar. Marx'ın siyahi insanı köleye çeviren tarihsel-toplumsal ilişkilere dikkat çektiği orijinali şöyledir:

“Bir zenci köle nedir? Kara ırktan bir insandır. Bu açıklama ne denli yeterliyse, bundan önceki de o denli yeterlidir. Bir zenci, bir zencidir. Ancak belirli koşullar altında, bir köle durumuna gelir. Bir pamuk eğirme makinesi, pamuk eğirme makinesidir. Ancak belirli koşullar altında sermaye durumuna gelir. Bu koşullardan koparıldı mı, artık sermaye değildir, tıpkı altının kendi başına para olmaması ya da şekerin şeker fiyatı olmaması gibi. Üretimde, insanlar, yalnız doğa üzerinde değil, birbirleri üzerinde de etkili olurlar. Ancak belirli bir biçimde işbirliği yaparak ve etkinliklerini karşılıklı olarak değiş-tokuş ederek üretimde bulunurlar” (Marx, [1847] 2003: 28).

⁵ Dictaphone: Ses kaydedici.

cinsiyet bölünmesini ve bu bölünmenin heteroseksüelliği ayrıcalıklı ve hatta zorunlu kılan boyutlarını akrabalık sistemleri ile ilişkilendirir.

Levi-Strauss'un akrabalık sistemleri kadınların erkekler arasında değiş tokuşuna dayanmaktadır. Kadınların ilkel toplumlarda hediye olarak değiş tokuş edilmesi evlilik yoluyla akrabalığı üretir, bu da kadınlarınkini herhangi bir değiş tokuştan farklı kılar; çünkü böylece taraflar arasında sürekli bir ilişkiyi –akrabalığı– yaratır. Bu açıdan evlilik erkekle kadın arasında değil, erkek grupları arasında bir ilişkidir (Rubin, 1975: 173). Alıp verilenin kadınlar, alan ve verenin birbirleriyle ilişkilenen erkekler olduğu bu düzende kadınlar ilişkinin bir tarafı olmaktan ziyade aracısındırlar, bu yüzden kendi başlarına haklara sahip olamazlar. Akrabalık erkeklerin ve kadınların hakları arasındaki radikal farklılık üzerinde kurulur, bu aynı zamanda erkekler ve kadınlar arasındaki farklılıkların da belirleyicisi olur. Diğer bir deyişle, kadınların tahakküm altında olması biyolojiden ziyade toplumsal sistemler kaynaklıdır.

Rubin'in toplumsal cinsiyeti kadınların değiş tokuşuna dayanan toplumsal akrabalık sistemleri üzerinden kuramsallaştırmasının cinsellik açısından belki de en dikkate değer yanı akrabalık sistemini sürdürmede kadın trafiği ile homofobi arasında zorunlu olarak kurduğu bağıdır:⁶

“Cinsiyetler arasındaki bölünme, erkeklerle kadınlar arasındaki aynılığa karşı bir tabudur. Cinsiyetleri birbirini karşılıklı olarak dışarıklayan kategorilere bölen, cinsiyetler arasındaki biyolojik farklılıkları kızıştırarak toplumsal cinsiyeti yaratan da bu tabudur. Emeğin bölünmesi en azından bir erkek ve bir kadını içeren ve böylece heteroseksüel evliliğin nimetlerinden faydalananların oluşturduğu cinsel düzenlemelerin dışında kalanlara karşı bir tabu olarak da görülebilir (...) Biyolojik ve hormonal zorunluluklar popüler mitoloji haline gelmiş olan yaygın kanaatlerin iddia ettiği kadar güçlü olsaydı, heteroseksüel birliktelikleri ekonomik bağılıklar yoluyla güvence altına almak bu kadar elzem olmazdı (...) İnsan cinselliğinin homoseksüel bileşeninin bastırılması ve doğal olarak eşcinsellerin tahakküm altına alınması bu sebeple kuralları ve ilişkileri kadınları tahakküm altında tutmaya yarayan aynı sistemin ürünüdür (Rubin, 1975: 178-180).

Heteroseksüel erkek karşısında hem heteroseksüel kadını hem de zorunlu kılınmış heteroseksüellik dışında kalan bütün yönelimleri tabi konuma yerleştiren bu düzenin işleyişi Rubin'in aynı ölçüde yankı uyandıran diğer çalışmasında daha da derinlemesine irdelenmektedir (1984). İnsan cinselliğinin doğuştan gelen, doğal ve tarih boyunca sabit bir karaktere sahip olduğunu savunan cinsel özcülüğe karşı çıkan Rubin, cinsiyet/toplumsal cinsiyet ayrımı üzerine yoğunlaşmış eleştirel düşüncenin cinselliğin tahakküm süreçlerinde oynadığı rolü gözden kaçırdığına dikkat çeker. Ona göre toplumsal cinsiyet ve cinselliği

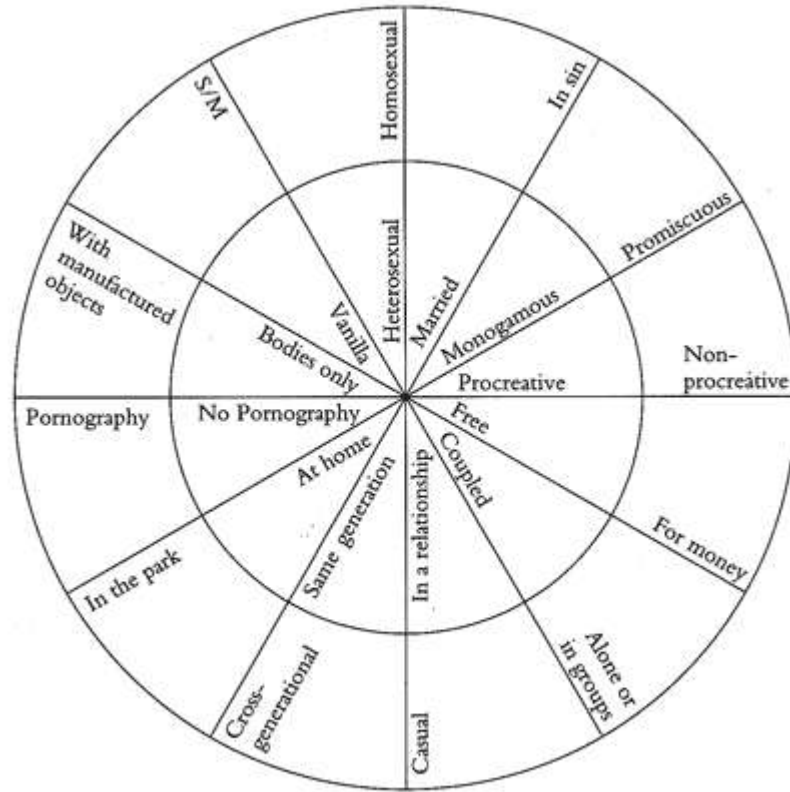
⁶ Bu anlamda Rubin'in çalışması hem Eve Kosofsky Sedgwick'in homososyal kültür kuramına hem de Judith Butler'in heteroseksüel matris kavramında en billur haline ulaşan queer kurama büyük ölçüde zemin oluşturduğu söylenebilir.

birbiriyle ilişkisiz değil fakat özerk olarak ele almak gerekmektedir. Rubin, bir bakıma cinselliği toplumsal cinsiyetin bir türevi olarak ele alan feminist düşüncenin de bir özeleştirici yapması gerektiğini vurgulamaktadır:

“Örneğin, lezbiyen feminist ideoloji, lezbiyenlerin uğradığı baskıyı (oppression), çoğunlukla kadınların uğradığı baskı üzerinden çözümlüyor. Fakat, toplumsal cinsiyete dayalı değil de, cinsel tabakalaşmanın işleyişi yüzünden, lezbiyenler ayrıca queerler ve sapıklar olarak da baskı görmekteler. Lezbiyenler için böyle düşünmek üzücü olsa da, Gayle Rubin onların, gey erkekler, sadomazoşistler, travestiler ve fahişelerin toplumsal özelliklerinin çoğunu paylaştığını ve onların uğradıkları toplumsal yaptırımların birçoğunun aynısını yaşadıklarını ifade ediyor” (Işıkcı, 2015: 340).

Cinselliği tarihsel-toplumsal bir çerçevede anlam ve değer kazanan bir olgu olarak ele alan Rubin; 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında gerçekleşen hukuksal yeniden yapılanmanın, çağdaş erotik sistemin ortaya çıkışına verilen çarpık bir tepki olduğunu belirtmektedir. Cinselliğin örgütlenmesinde esaslı kaymaların olduğu dönemlerden ve bunların yanında oluşturulan ‘cinsel suçlu’ ve ‘cinsel sapkın’ imgeleri bu çarpık tepkinin bir sonucudur. Bu imgeler ise; fuhuş, eşcinsellik, müstehcenlik, pornografi, evlilik dışı, üremeye yönelik olmayan cinsellik gibi konuları içererek oluşmaktadır. Öte tarafta ise, iyi, makbul cinsel ilişki –evlilik içi, heteroseksüel cinsel ilişki– yer almaktadır.

Tahakküm düzeni içinde popüler kültür cinselliği ve erotik çeşitliliği küçük çocuklardan ulusal güvenliğe kadar her şeyi tehdit eden tehlikeli, sağlıksız ve ahlaksız olarak gösteren fikirlerle doludur. “Egemen cinsel ideoloji; cinsel günah, psikolojik aşağılık, anti-komünizm, grup histerisi, cadılık suçlamaları ve yabancı düşmanlığı fikirleriyle pişirilmiş zehirli bir yahni gibidir” (Rubin, 1993: 280). Kitle iletişim araçları da bu tutumları sonu gelmeyen propagandalarla pekiştirmektedir. Cinsel pratiklere atfedilen değerlere göre dikte edilen hiyerarşi –dini, psikiyatrik ya da popüler– ırkçılık, etnosantrizm, dini şovenizm gibi ideolojik sistemlerle aynı biçimde işler. Cinsel olarak ayrıcalıklı olanların esenliğini ve cinsel ayaktakımı olarak görülenlerinde çektikleri sıkıntıları rasyonalize eder (Rubin, 1993: 281). Rubin, cinselliğin tahakküm ilişkilerinin düzenlenmesinde nasıl konuşlandırıldığını göstermek için Meftun Çember (Charmed Circle) ve Dış Limitler (Outer Limits) adını verdiği bir görselleştirmeye başvurmuştur (Rubin, 1993: 281):



Şekil 1.1 Meftun Çember ve Dış Limitler

Meftun Çember, Rubin'in cinsellik üzerinde temellendiğini iddia ettiği hiyerarşinin prensiplerini çok yalın ve somut bir biçimde ortaya koymaktadır:

“Cinsellik de toplumsal cinsiyet gibi politiktir. Bazı bireyleri ve eylemlerini ödüllendirip teşvik ederken öteki olarak bellediklerini cezalandırıp baskılayan bir iktidar düzeneği olarak şekillendirilmiştir. Emeğin kapitalist örgütlenmesi ve gücün ve ödüllerin bölüşümü gibi, çağdaş cinsel sistem de ortaya çıktığından beri gelişimi boyunca politik mücadelenin nesnesi olmuştur. Emek ile sermaye arasındaki mücadele mistikleştirilirken, cinsel çatışmalar tamamen kamufle edilmiştir (Rubin, 1993: 34).

Çemberin iç kısmında yer alanlar cinselliğin iktidar düzeneği içinde ödüllendirilip teşvik edilenlerdir. Toplum tarafından kabul gören, makbul cinsellik iyi cinsellik şeklinde görünür olmaktadır. Heteroseksüel, tekeşli, evlilik içi, üremeye yönelik olan iyi cinsellik içinde pornografi, beden dışındaki şeylerin haz kaynağı olarak kullanımı, farklı yaş grupları arasındaki arzu kendisine yer bulamamaktadır. Merkezden uzaklaştıkça, çemberin dış çeperine doğru gidildikçe dışlanan ve kabul görmeyen cinsellik biçimleriyle karşılaşmaktadır: Eşcinsellik ve evlilik dışı cinsellik günahla ilişkilendirilir. Çok eşli ve üremeye yönelik olmayan ya da para karşılığında cinsellik fahişelik ve ahlaksızlıkla aynı olarak değerlendirilir. Pornografi, sadomazoşizm ve beden dışında haz nesnelere kullanımı ise normalin dışında sapkınlık olarak görüldükleri için tamamen tabudur.

Rubin'in kuramının dışlamayı, dışarıda bırakmayı değil içermeyi, kucaklamayı hedefleyen bir cinsellik kuramı olduğu söylenebilir. Eril iktidarın karşısında ötekileştirilip ikincil bir konuma mahkum edilen kadınların ötesinde dışlanan, binbir türlü baskıya maruz kalan ya da yok sayılan gey erkekler, sadomazoşistler, travestiler, fahişeler gibi yaşamları değersiz görülenlerin de içerisinde kendilerine yer bulması kuramın radikal boyutuna işaret eder. Radikal bir cinsellik kuramı erotik adaletsizliği ve cinsel baskıyı saptamak, ifşa etmek ve ortadan kaldırmak için çaba sarfetmek zorundadır:

“Kişisel olarak feminist hareketin zorunlu cinsellikleri ve cinsiyet rollerini ortadan kaldırmayı düşlemeye mecbur olduğumu hissediyorum. Kendimi kaptırdığım rüyada, içinde cinsel anatominin kişinin kim olduğu, ne yaptığı ve kiminle seviştiği konusunda bağlayıcı olmadığı, androjen ve toplumsal cinsiyetsiz –ama sekssiz değil– bir toplum var” (Rubin, 1975: 204).

1.4.3 Toplumsal Cinsiyet ve Beden

Bedenin bir tefekkür nesnesi olarak incelenmeye başlanması yakın bir tarihe denk düşse de, “beden” her zaman toplumsal süreçlerin, makro ve mikro iktidarların, günümüzdeki kavramsal söylemi ile beden politikalarının elinde şekillenmiştir. Gittikçe önem kazanan toplumsal cinsiyet çalışmalarının, çağdaş düşünce akımlarından da etkilenecek, toplumsal ve ekonomik hak taleplerinden bireyselliklere yönelmesi ve cinsiyet olgusunu sorunsallaştırması, beden üzerine gerçekleştirilen çalışmalara hız kazandırmıştır (Topaloğlu, 2010: 252).

Beden insanın sorgusuz sualsiz, iradesi dışında kabul ettiği doğal tarafı, bilincin cisimleştiği ikametgahtır. İnceoğlu ve Kar'a (2010: 134) göre, “insan fiziksel yaşamını ve eylemlerini bedeni aracılığıyla sürdürdüğü gibi, zihinsel ve duygusal yaşamını da bedenindeki fizyolojik olanaklar çerçevesinde var eder. Beden benlik algısının, kişiliğin ve kimliğin çok önemli bir parçasıdır”. Kimliğin ırk, din, ulus, kültür gibi birçok boyutu olmasına karşın farklı ırklardan, dinlerden, uluslardan, kültürlerden insanların şaşmaz biçimde ortak paydada bulunduğu yer cinsiyettir. İnsanlar çoğu zaman başkaları tarafından bedensel özellikleri, görünüşü yoluyla tanımlanmakta ve toplumsallaşma sürecine katılmaktadır.

Beden, sorgusuz sualsiz kabul edilen, apaçık ortada olan bir şey gibi görünse de sosyolog Bryan Turner, “beden mefhumu üzerine daha çok eğildikçe ne olduğu hakkında daha az fikre sahip olmaya başladığını” itiraf eder (Ross, 2006: 378). Chris Shilling'e (2004: 8) göre, beden kültürün etkilerinin üzerine ‘yazıldığı’ boş bir ekrandır. Kimlikleri, indirgenemez farklılıkları inşa eder. Zihin/beden, doğa/kültür ve öteki ikili karşıtlıkların bir aracı olarak yönetsel miko-iktidarların alıcısı, bütün insan deneyiminin fiziksel yuvasıdır.

Bedenin ikili karşıtlıkların bir aracı olarak konumlandırılması son derece önemlidir. Zira zihnin karşıtlıklar üzerine işlediği Batı Aydınlanması'nın güçlü kabullerindedir (Akgül,

2012: 72). Yalnızca beden özelinde değil, bütün ikili karşıtlıklar eleştirel düşüncenin merkezine oturtulmalıdır çünkü karşıtlıklar birbirlerine nazaran tanımlanırlar ve bu tanımlama daima içlerinden birinin lehine işleyerek bir tahakküm ilişkisi yaratır (Bhasin, 2003:14).

İkili karşıtlıkların beden açısından kurulmaya başladığı dönüm noktalarından biri, bütün Batı Aydınlanması'nın söylemlerine ve düşünsel birikimine de kaynaklık etmiş Descartes'çı felsefedir. Aydınlanma öznesinin prototipini çıkaran Descartes'a göre insan varoluşu açısından zihin bedeni öncelemektedir: “Beni olduğum şey yapan zihin bedenden tamamen ayrıdır. Bedenimin varoluşu sona erdiğinde bile zihnim olduğu şeyi sürdürmeye devam edecektir” (Descartes'tan akt. Holliday ve Hassard, 2001: 4). Descartes'çı felsefeyi ve özne anlayışını özetleyen “Düşünüyorum, öyleyse varım.” aksiyomu bilinci/zihni fiziksel varlığım/bedenin önüne yerleştirir, insan düşündüğü için varolmaktadır.

Toplumsal cinsiyet açısından Descartes'çı beden anlayışının sorunlu olması ise zihin/beden karşıtlığının cinsiyetli bir ayrım olmasından kaynaklanmaktadır. Zihnin eril olanı, bedenise dişi tarafı temsil ettiği hem geleneksel ataerkil düşüncenin hem de bu algıyı, cinsiyetçi ikilikler biçiminde olduğu gibi sorgulamaksızın miras alan, aydınlanmacı zihniyetin kabullenmelerindedir (Keller, 1987: 599). Dahası, Descartes'çı beden anlayışı kadınları erkeklerden daha biyolojik, daha bedensel ve daha doğal olarak konumlandırmaktadır (Grosz, 1994: 14). İnsanı hayvandan –dolayısıyla doğadan– ayıran niteliğinin zihni olduğunu iddia eden Descartes'a göre hayvanlar Tanrı tarafından yaratılmış küçük parçalı makinelerdir. İnsanlar ise rasyonel düşünme ve bilinç vasıtasıyla makine olmaktan ayrılırlar. Kadınlar doğaya yakın olarak düşünüldüğünde, aynı zamanda makinelere de yakınlaştırılırlar. Yirminci yüzyılda adına biyoloji denecek olan bu disiplinler söylem cinsiyetlendirilmiş eşitsizlikleri inşa eden taksonomi yaratır (Kirkup ve Janes, 2000: 6).

İnceoğlu ve Kar, ise toplumsallaşma sürecinde önemli bir yere sahip olan beden açısından belirleyici olan bir diğer ikiliğe dikkat çekmektedirler:

“Beden insanın doğal yönü olarak kabul edilir ve pek çok yerde bedenden söz edilirken doğaya göndermede bulunulur. Oysaki bedenin doğasına ilişkin her yorum ve söylem, kullanılan dilin ve o dile kaynaklık eden kültürün sembolizmini yansıtmaktadır. Bu nedenle insan bendeni salt bir organizma değil, tarihsel ve kültürel olarak belirlenen bir varlıktır. Birçok kültürde bedeni boyamak, kesmek, delmek ya da biçim bozuklukları yaratmak gibi işlevleri kapsayan törenler vardır. Bu işlemler çeşitli sembolik anlamlar taşır. Bedene iliştilen semboller kişinin toplum içindeki konumunu ortaya koyar. Tarihsel ve kültürel ortam, insan bedenini (olan ve olması gereken bedensel nitelikleri) tanımlar. Bedenin kullanımına ilişkin normlar yine tarihsel ve kültürel ortam içinde belirlenir (İnceoğlu ve Kar, 2010: 134).

Zihin/beden, doğa/kültür, egemen/tabii gibi ikilikler çerçevesinde kurulan beden algısı daima cinsiyetli bir tahakküm ilişkisine işaret etmektedir. Özellikle kadın bedeni bu düalistik

yapı içerisinde her zaman ötekileştirmeden beslenen bir cinsiyet algısı ile kurgulanmıştır. Zira beden doğa ve kültürün, birey ve toplumun, uzay ve zamanın, maddi ve ruhsal olanın kesişiminde yer alır ve toplumsal denetimin kısıkındadır (Varga, 2005: 210). Bedene yöneltilen toplumsal denetim ve belirleme bedenini doğallığı düşüncesinin sorgulanmasına yol açar. Bedene ilişkin tanımlar, anlamlar ve söylemler kültürel ve tarihsel olarak değiştiği için insan bedeninin sosyal-kültürel bir inşa olduğu düşüncesi ortaya çıkmıştır (Lorber, 1997: 4). Cinsiyetlendirilmiş beden, çeşitli cinsiyetli mekanizmalar aracılığıyla üretilmiş veya bedeni normalleştiren ve kadın veya erkek bedeni olarak gösteren düzenleyici uygulamalar tarafından üretilmiştir (Fournier, 2002: 57).

Eşitsiz ilişkileri yaratan ikilikler yoluyla inşa edilen bedenini iktidar ilişkilerinde oynadığı rolün doğallık iddiasıyla maskelenmesi, aklın beden karşısında ayrıcalıklı konuma getirilmesiyle sonuçlanmış ve tahakküm düzenlerinin analizinde geri plana atılmasına sebep olmuştur. Nitekim Karl Marx, Max Weber ve Talcott Parsons gibi düşünürler 19.yüzyıl kapitalizminin gelişmesiyle birlikte modern toplumları yaratan sosyo-ekonomik ilişkileri ve sorunları ele alırken toplumsal yaşama ve iktidara yönelik analizlerinde kendi tarihini yapan insanın rasyonel kapasitesini ön plana çıkarıp, bedeni kapitalizmin işlevselliği için bir araç olarak sınırlı tuttular (Işık, 1998: 35-38). Bu aslında Descartes'çı *cogito*'nun rasyonel akılla beden arasında yarattığı hiyerarşinin mirasından başka bir şey değildi.

Çalışmasında toplumsal cinsiyet kavramını hiç kullanmamasına karşın, sosyal bilimler içinde toplumsal cinsiyet ve iktidar ilişkilerine yönelik analizin bedene geri dönüşünün Michel Foucault ile gerçekleştiği söylenebilir. Foucault'nun 'disiplin edilmiş ve uysallaştırılmış beden' gibi kavramsallaştırmaları toplumsal cinsiyet açısından hayati önem taşıyan olan özne felsefesi ve iktidar analizlerinde beden mefhumuna başat bir önem verilmesini sağlamıştır (Corbin ve vd., 2008: 8-12).

Marx ve Weber gibi öncüllerinin aksine iktidar analizinde devlet aygıtını merkezine almayan ve iktidarın şekilsiz olduğunu öne süre Foucault'ya göre beden biyolojik varoluşunun ötesinde güç ilişkilerinin merkezinde yer almaktadır (Işık, 1998: 108). Foucault'nun yaklaşımını benzersiz kılan şey analizinin iki çehresinin bulunmasıdır: Beden iktidarın nesnesidir. İktidar, bedeni hem bastırarak denetim altında tutar, hem de bedeni ve cinselliği kışkırtarak inşa eder. Foucault'ya göre, çağdaş toplum bir gösteri toplumu değil, aksine gözetim toplumdur. İnsan, ne amfiteyatroda ne de sahnededir; aksine panoptik makinenin içindedir (Synnott, 1993: 217). Çünkü bedeni kuşatan iktidarlar, onun üretim gücünün farkındadırlar ve onu siyasi bir araca çevirirler. İktidar, cinsellik ve nüfus dolayısıyla bedenlerin disiplin edilerek yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Bir başka deyişle

iktidar idare edeceği özneleri toplumsal denetim amacıyla “bilinçdışı, bilinç ve duygusal yaşam” (Weedon, 2003: 108) ekseninde sil baştan inşa etmektedir:

“Disiplinlerin tarihsel anı, yalnızca becerilerinin gelişmesini veya bağımlılığının ağırlaştırılmasını değil de, aynı zamanda onu aynı mekanizma içinde daha fazla yararlı hale getirdiği ölçüde daha da fazla itaatkâr kılan (ve tersine) bir ilişkiyi oluşturmayı hedefleyen bir insan bedeni sanatının doğduğu andır. Bu andan sonra artık, beden üzerinde bir çalışma, onun unsurlarının, hareketlerinin, davranışlarının hesaplı kitaplı bir manipülasyonu olan bir baskılar siyaseti oluşmaktadır. İnsan bedeni, onun derinlerine inen, eklemlerini bozan ve onu yeniden oluşturan bir iktidar mekanizmasının içine girmektedir. Aynı zamanda bir ‘iktidar mekaniği’ de olan bir ‘siyasal anatomi’ doğmaktadır, bu anatomi başkalarının bedenlerine, yalnızca onların istenilen şeyleri yapmaları için değil, aynı zamanda öyle istendiği üzere, hız ve etkinliğe uygun olarak belirlenen tekniklere göre iş görmeleri için nasıl el konulabileceğini tanımlamaktadır. Disiplin böylece bağımlı ve idmanlı bedenler, ‘itaatkâr’ bedenler imal etmektedir” (Foucault, 1992: 170).

Foucault, disiplin yoluyla itaatkar/uysal bedenler imal edildiğini ifşa ederken aslında Aydınlanma’nın ürünü olansabit, kendi içinde tutarlı, rasyonel özne kavrayışını çökertir, öznelğin yaşam boyunca sürdürülen bütün toplumlarda mevcut olan iktidar ve itaat ilişkileri ile oluşturulduğunu ortaya koyar. Böylece öznellik iktidar ilişkileri tarafından insanlara dışarıdan empoze edilen, bir kurgu olarak tutarsız, çelişik ve sürekli yeniden üretilen bir deneyim süreci olarak tezahür eder. Süreç olarak özneleşme aynı zamanda tâbileşme, tâbi kılınma anlamına gelir. Bu süreçte beden, iktidar tarafından tabi kılınan ana öğedir, o bir özne olarak imlenir veyaratılır (Foucault, 2000: 63). Foucault, beden üzerinde işleyen biyo-iktidarın tarihsel süreçte ilki 17. yüzyılda diğeri 18. yüzyılda olmak üzere karşısavlar olarak değil de bir bağıntı kümesinin birbirine bağladığı iki aşamada/kutupta oluştuğuna dikkat çekmektedir:

“Kutuplardan biri ve anlaşıldığına göre ilk oluşanı, bir makine olarak ele alınan bedeni merkez almıştır: Bu bedenin terbiyesi, yeteneklerinin artırılması, güçlerinin ortaya çıkarılması, yararlılığıyla itaatkarlığının koşut gelişmesi, etkili ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleşmesi, bütün bunlar disiplinleri şekillendiren iktidar yöntemleriyle sağlanmıştır: insan bedeninin anatomo-politikası. Biraz daha geç, yani XVIII. yüzyıl ortasında oluşan ikinci kutup, tür-bedeni, canlı varlığın mekaniğinin etkisinde olan ve biyolojik süreçlerin dayanağını oluşturan bedeni merkez almıştır: Bollaşma, doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşam süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşullar önem kazanmıştır; bunların sorumluluğunun yüklenilmesi bir dizi müdahale ve düzenleyici denetim yoluyla gerçekleşir: İşte bu da nüfusun biyo-politikasıdır. Beden disiplinleri ve nüfus düzenlemeleri, yaşam üzerindeki iktidarın çevrelerinde örgütlendiği iki kutbu oluşturur” (Foucault, 2007: 102-103).

Foucault, hem kadınların hem de eşcinsellerin özgürleşme hareketlerine karşı mesafeli olmuştur. Zira O’na göre, bütün özgürleşme hareketleri karşı oldukları tahakküm düzeninin, iktidarın bir üretimidirler. Ve fakat yapıtlarında toplumsal cinsiyet kavramını hiç kullanmamasına karşın onun beden üzerine düşüncelerini toplumsal cinsiyet açısından önemli kılan özellikle bedene doğal bir tür olarak yaklaşan nüfusun biyo-politikası

kavramsallaştırmasında gizlidir. Biyo-politika burjuva toplumunun büyük buluşlarından biridir ve kapitalizmin gelişmesinde vazgeçilmez bir unsur olmuştur; çünkü kapitalizm bedenün üretim sürecine denetimli bir şekilde girmesini ve nüfusun ekonomik süreçlere uygun kılınmasını gerektirir. Kapitalist üretim biçimi gereği, bedenün sahip olduğu güçlerin emek gücüne dönüştürülmesi ve üretim gücü olarak kullanılması; ama aynı zamanda itaatkar ve uysal, tabi kılınması gerekir (Akgül, 2012: 74). Tekelioğlu'na göre (1999: 152):

“Modern zamanlarda iktidar, bir refah sorunudur; bedeni en verimli şekilde denetimi altına almaya çalışan ‘refah stratejileriyle’ yaşam üzerinde olumlu bir etki yaratır. Yaşama tam anlamıyla hükmeden iktidarın bu türü, hem bireyin hem de toplumun okullar, kurumlar, aileler ve aşk ilişkileri gibi çeşitli alanlarındaki yaşamların hesaplanmış bir yönetimi projesiyle gündeme getirilmiş olan biyoiktidardır”.

Nüfusun biyo-politikasında cinsellik önemli bir düzenleme aracıdır. Çünkü cinselliğin kontrol altında tutulması demek, nüfusun hem niceliksel hem de niteliksel olarak kontrol altında tutulması demektir. Foucault'ya göre, “cinsellik ne doğal bir özellik ne de salt insan hayatına ait bir olgudur. Cinsellik, kurgulanmış bir deneyim kategorisidir ve biyolojik değil tarihsel ve kültürel kökenlere sahiptir” (Spargo, 2000: 12). Foucault'nun çalışmaları, sosyal inşacı görüşün şekillenmesinde oldukça etkilidir. Bedenin tamamen biyolojik bir varlık olduğu fikrine karşı çıkan görüşe göre, beden toplum tarafından şekillendirilip, sınırlandırılmakta hatta yeniden yaratılmaktadır. Sosyal ortamlarda var olan güçlerin bedenlere nasıl uzandıklarını ve onları ne şekilde etkilediklerini farklı görüşlerle savunan yaklaşım; bedene atfedilen niteliklerin, anlamların ve bedensel sınırlamaların hepsini de sosyal ürünler olarak tanımlamakta ve sosyal olanın bedeni biçimlendirdiği temel görüşüne dayanmaktadır (Nazlı, 2009: 64).⁷

Cinselliğin toplumsal olarak inşa edilmiş, kurgulanmış bir deneyim kategorisi olması iktidarın onu bir tertibata çevirmesiyle –iktidarın insanları kategoriler içinde sabitleyip bir kimliğe bağlama ihtiyacının doğmasıyla– aynı zamana denk düşmektedir. Foucault, cinselliğin bir tarihini çıkarmaya çalıştığı çalışmasında, cinsellik olarak verili kabul edilen, tarihsel olarak bir sürekliliği olduğu düşünölen şeyin aslında nasıl bir bilme istenci/iktidar ilişkisi içerisinde oluşturulan söylemler yoluyla inşa edildiğini ortaya koyar:

“Cinsellik, tarihsel bir tertibata verilebilecek bir addır: Üzerinde güç işlere girişilecek hasır altındaki bir gerçeklik değil, bedenlerin uyarılmasının, hazların yoğunlaştırılmasının, söyleme kışkırtmanın,

⁷ Buradaki bedenün toplumsal inşası özellikle norm terimine sıkı sıkıya bağlıdır: Foucault'a göre, biyo-iktidarın gelişiminin başka ve önemli bir sonucu cezalandırmanın yerini giderek normların almasıdır. Nesnesi yaşam olan bu iktidarın düzenleyici ve denetleyici mekanizmalara ihtiyacı vardır ve bu düzenleme ve denetlemeyi oluşturduğu normlar yoluyla yapar. Yasa artık norm gibi işlemeye başlamış ve hukuk sistemi, amacı yaşamın güçlerini düzenlemek olan bir aygıtlar bütününe dahil olmuştur. Kısacası yaşam üzerinde odaklanan biyo-iktidar bir normalizasyon toplumu oluşturur, yani insanları normlara uymaya zorlayan, onları normalleştiren bir toplum inşa eder (Foucault, 2007: 27).

bilgilerin oluşumunun, denetim ve direnmelerin güçlenmesinin bazı önemli bilgi ve iktidar stratejilerine göre birbirlerine eklendiği büyük ve görünür bir şebekedir o” (2007: 81).

Cinselliğin bir kurgu, toplumsal bir inşa olduğu fikri Foucault'nun özellikle üzerinde durduğu ve baş aşağı çevirdiği baskıcı hipotez ile ilgilidir (2007: 17). Foucault (2007:18) cinselliğin “bastırılmadığını, engellenmediğini, cezalandırılmadığını” iddia etmez fakat cinselliği bir tertibata çeviren iktidarın başka, daha sinsi yollar kullandığını öne sürer: “iktidar bedeni çalıştırır, davranışa nüfuz eder, arzu ve zevkle iç içe girer” (Foucault, 2003: 49).

Cinsellik, insanın hep baskıya uğrayan ve dışarıda bırakılan bir yanı olarak varsayılmıştır, oysa bu varsayımın arkasında iktidarın kendini gitgide değiştiren ve çeşitlendiren denetleme/düzenleme mekanizmalarının işlediği bir hareket sahası bulunmaktadır. Foucault, 16. yüzyılın sonundan itibaren cinselliğin “artan bir kışkırtma mekanizması içinde yer aldığı”nı, “cinsellik üzerine işleyen iktidar yöntemlerinin katı bir ayıklama ilkesine değil, tersine çok biçimli cinsellikleri ortalığa dökme ve yerleştirme ilkesine” tabi olduğunu, bilme istencinin bile bir tabu olarak varsayılan cinselliği ortadan kaldırmak yerine, bir cinsiyet bilimi yaratmak için uğraş verdiğini söyler (2007: 19). 18. yüzyıla gelindiğinde ise, cinsellik bir ‘polis’ işine dönüşür:

“18. yüzyılda iktidar tekniklerinin büyük yeniliklerinden biri, ekonomik ve siyasal bir sorun olarak nüfusun ortaya çıkması olmuştur: Zenginlik nüfusu, işgücü nüfusu ya da çalışma kapasitesi, gösterdiği artışla sahip olduğu kaynaklar arasında dengede duran nüfus. Hükümetler yalnızca uyruklarla, hatta halkla değil, özgül fenomenleri ve özel değişkenleriyle (doğum, ölüm, yaşam süresi, doğurganlık, sağlık durumu, hastalıkların sıklığı, beslenme ve konut biçimi) bir ‘nüfus’la karşı karşıya olduklarının farkına varırlar. Tüm bu değişkenler yaşama özgü hareketlerle kurumların özel etkilerinin rastlaşma noktasında yer alır... Bu ekonomik ve siyasal nüfus sorununun merkezinde cinsellik yer alır... Devlet, yurttaşlarının sürdürdüğü cinsel etkinliğin ne durumda olduğunu ve bu etkinliğin nasıl yürütüldüğünü bilmeli, ama yurttaşların her biri de cinsel etkinliği denetleme yeteneğine sahip olmalıdır. Devletle kişi arasında, cinsellik, bir bahis konusuna, hem de kamuyu ilgilendiren bir bahis konusuna dönüşmüş durumdadır; söylemler, bilgiler, çözümlenmeler ve buyruklardan oluşan koca bir düzen, cinselliği kuşatmıştır” (Foucault, 2007: 26-28).

İktidar tarafından kuşatılan cinselliğin içerdiği farklılıklar ve cinsiyet meselesi toplumdaki bireylerin kimliklerini oluşturması bakımından ayrıca önem kazanmaktadır. Kimlik, cinsiyetli varoluşun önemli bir unsuru olarak görülür. Böylece bir insanın cinsel davranışı, onun özünü belirleyen, değiştiremeyeceği bir konuma gelir. İnsanlar, hem kendilerinin hem de başkalarının kimliklerini belirlemek için önce dışavurduğu cinsiyetine, sonra cinsellik konusundaki tutumlarına bakarlar. Foucault(2003: 281-282), insanların öz kimliklerini açığa çıkarma kaygısı taşıdıkları, bu kimliğin kendi varoluşlarını belirleyen bir yasa olduğunu düşündükleri durumlarda, geleneksel heteroseksüel erkeklige çok yakın bir tür ahlak anlayışına geri dönmüş olacağını söyler. Bu noktada kimlik, kişisel özgürlüklerin

önünde bir engel olacaktır. Zira insanın sahip olduğu hiçbir şey –içinde doğduğu, büyüdüğü, yaşadığı bedeni bile– ne kendini ne de kendinden başkalarını tanımasını/tanımlamasını sağlayacak kadar sabit, tutarlı ve istikrarlıdır. Bu yüzden Foucault (2003: 271), insanın kendisini ve başkalarını cinsellik üzerinden tanımlamayı reddetmesi gerektiğini söyler. Çünkü “cinsellik bir yaşam tarzı işidir, kendilik tekniklerine göndermede bulunur”. Foucault’ya göre (2007: 79), “cinselliği, ona boyun eğdirmek için uğraşıp duran ve çoğu zaman da ona tamamen egemen olmayı başaramayan bir iktidara karşı doğal olarak yabancı ve zorunlu olarak itaatsiz bir tepki” olarak tanımladığımızda oluşturduğumuz kimlik, bir baloya katılmak için takılan maskelerden daha fazlası değildir. Maskelerinin altında ise birleştirilmeye çalışılan sayısız ruh, sınırsız sayıda kişilik bulunmaktadır (Foucault, 2004: 250).

Toplumsal cinsiyet açısından Foucault’yu hayati önem arz eden bir konuma yerleştiren tam olarak cinsellik ile kimlik arasında kurulmaya çalışılan bağa karşı takındığı şüpheli tavidir. Zira, cinsellekle kimliği aynı denkleme oturtan cinselliği bastırmaya, denetlemeye çalışan iktidardan başkası değildir. Örneğin, eşcinsellik 19. yüzyıldan önce de yok değildir, fakat ancak nüfusun biyo-politikasının ihtiyaçları doğrultusunda 19. yüzyılda aynı cinse ilgi duyan erkekler patolojikleştirilip bir kategori altında incelenmeye başlanmıştır:

“Eşcinsellik, livata alışkanlığından, bir tür androjini ya da ruhsal hermafroditliğe dönüştürüldüğünde, cinselliğin bir görünümü olarak ortaya çıkmıştır. Livata alışkanlığı olan, doğru yolu bulmuşken sapan bir döneç olarak görülmekteydi, oysa eşcinsel bundan sonra bir ‘tür’ olmuştur... İktidar mekaniği, peşini bırakmadığı bu uyumsuzluğu, ancak ona analitik, gözle görülür ve sürekli bir gerçeklik verme yoluyla yok edeceği iddiasındadır: Böylece uyumsuzluğu bedenlerin içine tıktım, tutumların altına kaydırır, onu bir sınıflandırma ve anlaşılabilirlik ilkesine dönüştürür, bir varolma nedeni ve doğal düzensizlik düzeni biçiminde oluşturur... Burada söz konusu olan, etkinliklerin artırılması ve denetlenen alanın genişletilmesidir” (Foucault, 2007: 39-40).

Bu doğrultuda cinsellik üzerinden kurulmuş bir kimlik ancak sınırlayan, baskılayan, denetim altında tutmaya çalışan iktidarın kişiye giydirdiği deli gömleği gibidir. İktidarın kısılcısından kurtulmak ise ancak farklılığı, çeşitliliği, herkesteki biricikliği açığa çıkartmakla, çoğaltmakla mümkün olur. Herhangi bir kimlik iktidar tarafından kurulmasa bile, iktidardan tamamen bağımsız kurulamayacağına göre, ancak toplumsal bir oyun⁸ olarak düşünüldüğünde özgürleşme açısından faydalı olacaktır:

“Kimlik bir oyundan başka bir şey değilse, ilişkileri, toplumsal ilişkileri ve yeni dostluklar yaratacak cinsel zevk ilişkilerini kolaylaştırmanın bir yoluysa, bu durumda yararlıdır... kimliğin varoluşlarının yasası, kuralı, kodu haline gelmesi gerektiğini düşünüyorlarsa; eğer sürekli olarak sordukları soru, ‘bu

⁸ Özellikle ‘toplumsal oyun olarak kimlik’ mefhumu ve takip eden pasajdaki her zaman aynı kalmamaya, farklılaşmaya, yaratmaya, yeniliğe yapılan vurgu hem Butler’ın performatif toplumsal cinsiyet kavramının hem de Queer teorisinin temel varsayımlarını müjdeleyen bir niteliktedir. Bunlar sonraki bölümlerde ayrıca ele alınacaktır.

şey benim kimliğime uygun mu?’ sorusu ise, bu durumda geleneksel heteroseksüel erkekliğine çok yakın bir tür etiğe geri dönüş yapacaklardır. Eğer kendimizi kimlik sorununa göre konumlandırıcaksak, kendimizi biricikliğimizle konumlandırmalıyız. Fakat, kendimizle sürdürmemiz gereken ilişkiler kimlik ilişkileri değildir; bunlar, daha ziyade, farklılaşma, yaratma, yenilik ilişkileri olmalıdır. Her zaman aynı olmak çok sıkıcıdır. İnsanlar zevklerini bu kimlik aracılığıyla buluyorlarsa kimliği dışlamamalıyız; ama bu kimliği evrensel bir etik kural olarak kabul etmemeliyiz” (Foucault, 2003: 281-282).

Cinselliği, bedenden yola çıkarak insanın özünü, kim olduğunu belirleyen bir temel olarak ele almak, onu doğuştan getirdiğimiz ve değiştiremeyeceğimiz bir olgu olarak, doğarken giyilmiş bir deli gömleği olarak görmektir. Başka bir ifadeyle, “Anatomi kaderdir.” demek yerine “Cinsellik kaderdir.” demek anlamına gelir. Fakat cinsellik kader değil, aksine kurgulanmış bir deneyim kategorisidir. İster kişinin kendisi yaratmış olsun, isterse iktidar mekanizmaları tarafından dayatılmış olsun cinselliğin ortaya çıkardığı gizli bir öz yoktur. Cinsellik, bir yaşama stildir, varoluş estetiğidir. Kişinin içinde gizleyip de bir gün ortaya çıkmasını beklediği, saklı kalmış bir potansiyel değildir. ‘Birisi’ ya da ‘bir şey’ olmak, kişinin günün birinde farkına vardığı kendisiyle ilgili bir hakikat olmak anlamına gelmez, kişi o tarz yaşamayı seçer. Bu yüzden birisinden, bir şeyden, bir kimlikten değil, ancak bir ‘oluş’tan, yaratıcı bir yaşamdan bahsedilebilir:

“Cinsellik davranışlarımızın parçasıdır. Bu dünyada sahip olduğumuz özgürlüğün parçasıdır. Cinsellik bizim kendi kendimize yarattığımız bir şeydir: arzumuzun gizli bir yanının keşfinden çok bizim kendi yaratımızdır. Arzularımızla, arzular yoluyla yeni ilişki biçimlerinin, yeni aşk biçimlerinin ve yeni yaratı biçimlerinin oluştuğunu anlamamız gerek. Cinsiyet bir yazgı değildir; yaratıcı bir yaşama girme olanağıdır” (Foucault, 2007: 278).

Özellikle bu tez çalışmasının, öne sürdüğü haliyle toplumsal cinsiyete ilişkin sinematik temsiller açısından, cinsiyetler ve cinsellikler arasında asimetric güç ilişkilerini teşvik eden, heteroseksüel erkeği iktidar piramidinin en tepesine yerleştirip kadınları, eşcinselleri, transeksüel bireyleri vs. ötekileştirerek baskı ve tahakkümü tekrar ve tekrar yeniden üreten egemen sinema anlayışı karşısında; farklı, kendisini yabancılaştıran sinema ile arasına mesafe koyarak izleyiciye direnme olanağı sunan, alternatif, Claire Johnston’ın deyimiyle bir karşı-sinema’nın olanaklılığı Foucault’nun iktidar ve direniş nosyonu ile yakından alakalıdır.

Nitekim, önde gelen queer teorisyenlerden David Halperin, Foucault’ya olan hayranlığını gizlememektedir. *Aziz Foucault* adlı kitabında 1980’lerin sonunda o dönemde etkili aktivist AIDS kuruluşlarından olan ACT UP üyeleriyle yaptığı systemsiz survey çalışmalarında, kendilerine ilham kaynağı olmuş tek kitap ya da kaynak sorusuna verdikleri yanıt neredeyse tereddütsüz ‘Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*’ olmuştur. Halperin, Foucault’nun aktivistler arasındaki popülaritesinin, ‘iktidar her yerdedir’ nosyonunun

adaletsizliği eleştirme ve eşitsizliklere karşı koyma imkanını ortadan kaldırdığını düşünen birçoklarını şaşırttığına dikkat çekmektedir. Kendi retorik ifadesiyle, “...Foucault’nun popüler direnişin yeni, savaççı bir biçiminin kurucu önderi (spirit) olarak aziz mertebesine yükseltileceğini kim tahmin ederdi ki” (Halperin, 1997: 16-23)? Foucault’nun siyasal dinginci okuması onun yazılı kanıtlarla desteklenen politik angajmanı ile karşıtlık içindedir. İktidar üzerine formülasyonlarını geliştirdiği zaman zarfı içinde sık sık polislerle yaşanan sokak çatışmalarına katılır, hayatı boyunca protesto eylemlerinde ve gösterilerde aktif olarak görev almıştır.

Foucault’nun siyasal dinginci olarak okuması, baskı ve iktidar rejimleri konusundaki fikirlerinin zaman içinde değişmesinin bir zayıflık olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır. Gerçekten de *Bilginin Arkeolojisi*’ni yazan Foucault ile *Cinselliğin Tarihi*’ni yazan Foucault aynı filozof değildir. Tayyar Arı’ya göre, erken dönem çalışmalarında dinin ve geleneğin dogmalarından kurtulmayı hedefleyen Aydınlanma’nın disiplinci iktidarı nasıl keşfettiğini ve geliştirdiğini ‘arkeolojik kazı’ diye adlandırdığı yöntemle serimlemeye çalışan Foucault ile *Cinselliğin Tarihi*’nde iktidarın disiplinci pratiklerinin, tahakküm yöntemlerinin ve araçlarının insanlar tarafından nasıl içselleştirildiğini göstermeye çalışan Foucault arasında büyük farklar vardır (Arı, 2013: 489-492). Zaten Foucault’nun kendisi de daha erken dönemlerinde kişiye kim olduğunu soran, sonra da ondan değişmeden aynı kalmasını bekleyen ‘bürokratik ahlak’ olarak adlandırdığı tanımlama pratiğini reddeder (Foucault, 1972’den akt. Lewis, 2002: 130).

İktidara ilişkin kavrayışı zaman içinde değişime uğramışsa da Foucault’nun düşünceleri postyapısalcı feminizm ve queer kuram açısından hayati önem taşımaktadır. Özellikle hayatının son döneminde kaleme aldığı ve tamamlayamadan AIDS’ten yaşamını yitirdiği *Cinselliğin Tarihi*’nde ortaya koyduğu baskıcı hipotez karşısında üretici hipotez queer kuram için bir mihenk taşı işlevi görmektedir (Sullivan, 2003: 4; Wilchins, 2004: 49). Bu nedenle, iktidarı cinsellikle ve bedenle ilişkilendirdiği queer kurama zemin oluşturmuş geç dönem düşünceleri tezin ilgili kısmında daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

Çalışmanın ‘feminist teoriden ziyade queer kuramı’ referans aldığını ifade etmek ilk bakışta queer kuramın/siyasetin feminizm(ler)den kopuk, ayrık, özgül bir düşünce sistemi olduğunu iddia etmek anlamına gelebilir. Nitekim, Tuna Erdem gibi queer kuramı feminizmden ve LGBTİ+ mücadelesinden ayırmanın, queer kuramı kavramada hayati bir önem taşıdığını düşünenler vardır (Erdem, 2012: 48). Aksine bu çalışma queer teoriyi feminist düşünceden, feminizmin kavramsal teçhizatından beslenmiş ve zamanla onu aşmış fakat hala feminizmle simbiyotik bir ilişki içerisinde olan (Marinucci, 2010: 106) bir akademik disiplin olarak ele almaktadır.

Linda Garber'in belirttiği gibi çalışmasının temeline queer teoriyi oturtan herhangi bir metin Judith Butler'ın yanı sıra Adrienne Rich, Gloria Anzaldua gibi radikal lezbiyen feministleri de mutlaka anacaktır, anması gereklidir de (Garber, 2001: 148). Ya da postmodern queer kuramın kimliklerin (dinsel, cinsel, etnik/ulusal) toplumsal olarak inşa edilmişliklerine ve çok sesli, değişken kimliklere ilişkin kavrayışı ile kendi özgün sesini ve 'postmodern' kimlik siyasetini lezbiyen feminizmin zorlu engellerini aşarken sivil haklar hareketlerinde ve toplumsal adaleti hedefleyen diğer kimlik temelli hareketlerde bulmuş Audre Lorde ve onun gibi daha nicesinin katkısını inkar etmek haklı bir iddia gibi görünmemektedir (Garber, 2001: 100).

Queer kuram, analizinde cinsiyetten ve toplumsal cinsiyetten çok cinsellik(ler) üzerine yoğunlaşsa da; Erdem'in iddia ettiği gibi (2012: 49) queer'in öznesi cinsellik değildir; aksine queer öznesizdir çünkü özne konumu her zaman tabiiyet ilişkisini, normatif olarak belirlenmeyi içerir. Queer kuram, cinsiyetin, toplumsal cinsiyetin ve cinselliğin kesiştiği noktada farklılıkların çoğulluğunu ön plana çıkararak, bu farklılıkları tahakküm altına alan norm'u ve zamana ve mekana indirgeyerek normu maddeleştiren, böylece kendisinden başka bütün tekil varoluşları düşünmeyi belirleyen normal'i sorgulamayı amaçlamaktadır (Direk, 2009: 70).

Asimetrik güç ilişkilerini yaratan norm'u ve normal'i yapısöküme uğratan, özneliğin inşa edilmişliğini ifşa eden bir akademik disiplin ve aktivizm biçimi olarak queer teori büyük ölçüde ikinci dalga feminizm ve özellikle AIDS krizinin etkilerini yitirmesinden sonra boğazına kadar konformizme bulanmış lezbiyen ve gey hareketleri ile girişilmiş bir hesaplaşmadır. Norm'u ve normal'i cinsiyetli bedenler üzerinden düşündüğümüzde, queer teorinin analizlerinin merkezine oturttuğu heteronormativite kavramı, ataerkil iktidara göbek bağı ile bağlıdır.

Bu sebeple, proto-feministler dışarıda tutulduğunda Aydınlanma'nın bir ürünü olarak kadınların siyasal, sosyal, kültürel ve ekonomik alanda eşitlik talepleri doğrultusunda ortaya çıkmış bir hareket olarak feminizm iki yüz yıldan fazla bir geçmişe ve birikime sahiptir (Walters, 2005: 30). Uzunca bir süre 'heteroseksüel' erkek ve kadın arasındaki eşitsizliği üreten ataerkil güç ilişkilerini sorunsallaştıran, fakat özellikle ikinci dalganın radikal ikliminin olanaklı hale getirmesiyle lezbiyenlerin, Stonewall ayaklanmalarından sonra da geylerin analizlerin ve teorileştirmelerin bir parçası haline gelmesiyle zenginleşen feminizmin mirası queer kuramı somutlaştırmada ve normalleştirici heteronormatif tahakküm ilişkilerini çözümlenmede şüphesiz faydalı olacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

ATAERKİL İKTİDAR KARŞISINDA FEMİNİZMLER ve QUEER KURAM

2.1 Feminist İdeolojinin Tarihsel Seyri ve Feminizmler

Ataerki, en basit anlamıyla erkek ya da eril olanın kadın ya da kadınsı olandan daha ayrıcalıklı ve üstün olduğu fikrini dayatan toplumsal yapı olarak ifade edilebilir. Toplumsal yaşamda erkek egemenliğini kuran ve devamlılığını sağlayan bir olgu olarak ataerkillik (patriarchy) kavramı, erkeklerin veya eril zihniyetin her türlü sosyal, siyasal, ekonomik kültürel karar ve ilişkilerde belirleyici olduğu örgütlenme biçimidir (Demir ve Acar, 1997: 31).

Kate Millett'e göre, bir güç ilişkisi olarak ataerki bütün siyasal, toplumsal, ekonomik formları –ister kast ya da sınıf sistemi ister feodalite ya da bürokrasi olsun- boydan boya kat eder ve üç ataerki kurumun, yani ailenin, toplumun ve devletin kaderleri birbirine bağlıdır. Ataerki bütün sınıf bölünmelerine nüfuz eder, her yere sinmiştir ve bu yüzden analizi Marksist kategorilere indirgenemez (Millett, 2000: 25-38). Fatmagül Berktaş'a göre ise ataerki dendiğinde, yalnızca kadın emeğinin değil, aynı zamanda kadın cinselliğinin, bedeninin ve doğurganlığının denetlendiği bir toplumsal sistem kastedilmektedir. Bu sistemde esas olarak korunan erkek çıkarları olmakla birlikte, sistem erkeklerin iradelerinden bağımsız nesnel bir gerçeklik olarak var olmaktadır (Berktaş, 2014: 24).

Ataerkinin en yalın tanımında göze çarpan, hiyerarşinin belirleyicisinin anatomik özellikler olduğu, güçlü erkeğin karşısına zayıf kadının konumlandırıldığı bir tür ikili (binary) sisteme işaret etmesidir. Bununla birlikte kadınla erkek arasındaki eşitsizliği ortadan kaldırmak için mücadele veren, 'kadınların da insan olduğu' gibi 'radikal bir fikirden' yola çıkan (Shear, 1986: 6) ve öyle muamele görmeleri gerektiğini iddia eden bir hareket olarak feminizm; ataerkini toplumsal cinsiyet rollerini dayatan, hem erkek hem de kadın açısından baskıcı, adaletsiz bir toplumsal düzen olarak tanımlamaktadır (Richards, 2013: 143). Ataerki düzenin kadınlar için olduğu kadar erkekler için de baskıcı bir karaktere sahip olduğunu iddia eden siyah feminizminin önde gelen isimlerinden bell hooks, ataerkinin karşısına feminizmi yerleştirdiği tanımında sözcüklerini dikkatle seçmektedir: "Feminizm cinsiyetçiliği, cinsiyetçi sömürüyü ve baskıyı sona erdirmeye çalışan bir harekettir" (hooks, 2012: 9). Ataerkini kurumsallaşmış cinsiyetçilik olarak gören hooks, kadın ya da erkek fark etmeksizin her insan doğduğu andan itibaren toplumsallaşma vasıtasıyla cinsiyetçi düşünce ve eylemi kabul etmeye yönlendirildiği için, feminizmi erkek karşıtlığı olarak gören ya da analizinin

merkezine yalnızca boyunduruk altına alınmış kadını koyan düşünceye bir alternatif sunmaktadır: cinsiyetçilik.

Ataerki düzeni, ikiliğe dayanan bir sistem olarak ele almanın sınırlılığına işaret etmesi açısından hooks'un aldığı tavır kayda değerdir. Bu düşüncesinde yalnızca da değildir, benzer bir görüşü Ramazanoglu şöyle ifade etmektedir: “Patriyarki yalnızca genel olarak erkeklerin genel olarak kadınlar üzerindeki iktidarını değil, aynı zamanda erkek iktidarının hiyerarşik karakterini ve bu iktidarın doğal, normal, doğru ve haklı olduğunu öne süren ideolojik meşrulaştırılmasını da ifade etmektedir (Ramazanoglu, 1998: 198) Ataerki, erkeğin kadın üzerindeki iktidarı olduğu kadar, babanın –aynı derecede etkili olmasa bile annenin de– oğul ve güçlü olanın (eril) güçsüz olan (dişil) olan üzerindeki iktidarını da vurgular.

Nitekim ataerki düzende mağdur olanın yalnızca kadınların olmadığı düşüncesi akademik feminizmin ve feminist siyasetin / hareketin içinden erkeklik çalışmaları; arzuları ve cinselliğe yaklaşımları geleneksel heteroseksüel feminizmin konturlarının dışında kalanların geliştirdiği gey, lezbiyen ve transgender çalışmaları gibi farklı disiplinlerin ve özgürleşim hareketlerinin çıkmasına vesile olmuştur.

Ataerkillik, bir kavram olarak içeriminin genişliği sebebiyle uzunca bir süre feminist düşüncede analizlerin merkezinde yer almıştır. Kadınların boyunduruk altına alınmasını çözümlmek için geliştirilmiş bir kavram olarak içeriminin geniş olması evrensel bir görünüme bürünmesine neden olmuş, bu tahakkümün ne ölçüde evrensel olduğuna ilişkin tartışmalar ortaya cevaplanması gereken önemli sorular çıkarmıştır. Zira, feminizm çokluktur, yekpare bir ideoloji veya hareket değildir. Bu sebeple, feministlerin elinde tek, bütüncül veya basit bir ataerki analizi yoktur (Heywood, 2014: 240).

Genellikle ‘dalga’ metaforuyla tasnif edilen feminist düşüncenin ivme kazandığı dönemler içinde bir araya gelip –kasten ya da rastlantısal olarak– gruplaşan feministler kendi dünya görüşleri doğrultusunda meseleye farklı yorumlar getirmişlerdir. Sözgelimi, Shulamith Firestone, kadının tahakkümüne ilişkin analizlerinin eleştirel temeline kadının üreme/çoğalma özelliğini koymuş; “Christine Delpy kadın emeğinin ev-içi emek olarak gaspını, Adrienne Rich zorunlu heteroseksüelliği, Susan Brownmiller eril şiddeti –özellikle de tecavüzü– ataerkinin varlığının ve yeniden üretiminin kaynağı” olarak görmüşlerdir (Walby, 1989: 218).

Ataerkinin farklı feminist perspektiflerde nasıl çözümlendiği ve değerlendirildiğine geçmeden önce, kavramın işe yararlığı konusunda, Marksizm’in ekonomik tabana getirdiği vurgunun cazibesine kapılıp önce ataerki mefhumunu terk eden, daha sonra tekrar keşfeden İngiliz Marksist feministlerden Michele Barrett’in *Women’s Oppression Today* başlıklı eserinin ikinci basımına yazdığı önsözdeki deneyimine kulak vermek yerinde olacaktır:

“Birçok feminist, tutarsız akademik temelli kullanımlarından ziyade düzenli olarak feminist siyasal aktivizmin içinde kullanılan böylesine anlamlı ve yankı bulmuş bir terimin terk edilmesinin tamamen yanlış olduğunu iddia etti. Burada mevzubahis olan –daha sonradan farkına varacağım gibi– ‘ataerki’ kavramını kullanmanın sembolik statüsünün, aslında genel itibarıyla aslında almakta olduğum mevzinin, yani kadınların tahakküm altında olmasının müstakil karakterinin tanınması ve bu tahakkümü başka faktörlere indirgeyen açıklamalardan kaçınılması gerektiği gerçeğinin bir imleyeni olmasıydı” (Barrett, 1980: xiii).

Ayrıca, ataerki kavramsal bir aygıt olarak, bu tez çalışmasının temel dayanağını oluşturan queer teori ile feminizm arasındaki simbiyotik ilişkinin karşı durdukları, direndikleri şeyler açısından tezahürleri olan cinsellik tertibatlarına –yani heteronormativiteye, hetero-patriarikiye, kadın düşmanlığına, homofobiye, asimetric güç ilişkilerine, toplumsal eşitsizliklere, ötekileştirmeye, dışlamaya, cinsiyetin toplumsal inşasına, cinsiyetçi kültüre– doğrudan göndermede bulunduğu için hem feminist hem de queer kuram açısından bir tür merkez işlevi görmektedir.

2.2 Birinci Dalga Feminizm

Kadınların boyunduruk altına alınmasının tarihi çok eskiye dayanmasına karşın, çağdaş dünyada bilindiği anlamıyla feminizm ya da feminist ideoloji; daha yakın bir geçmişin modern dünyanın, Batı Aydınlanması’nın bir ürünüdür. Leslie Goldstein, ‘feminizm’ sözcüğünün tarihte ilk kez Fransız ütopyacı sosyalistlerden Charles Fourier tarafından ortaya atıldığına dikkat çekmektedir (Goldstein, 1982: 92). Ortaçağ’ın karanlığına, Kilise’nin baskılarına, dinin dogmalarına karşı bir hareket olarak gelişen Aydınlanma’nın ve Fransız İhtilali’nin gündeme getirdiği eşitlik, kardeşlik ve özgürlük gibi kavramlar, insan hakları düşüncesinin gelişmesi gibi tarihsel gelişmeler feminist harekete zemin oluşturan temel dinamiklerdir.

Feminizm, insanlar arasındaki eşitsiz güç ilişkilerinin en temel kipi olan cinsiyetçiliği ortadan kaldırmak ve dilsel, dinsel, ırksal ve sınıfsal tahakküm biçimlerinin de ayrı, otonom olgular değil, kesişen ve birlikte ele alınmasını gerektiğini öne süren siyasal bir düşünce okulu ve “kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin” (Kayhan’dan akt. Kabadayı, 2013: 89) olarak tanımlanabilecek feminist ideoloji genel bir çerçeveye; kadınların erkeklerden aşağı görülemeyeceği, sosyal eşitliğe dayanan bir dünya yaratmak hedefindedir. ‘Farklı dünya yaratmak’ statükonun değiştirilerek yeni bir düzenin kurulmasını amaçlar, feminizm bu yönüyle, yani sosyal değişimi amaçladığı için, bir ideoloji olarak kabul edilmektedir (Humm’dan akt. Kabadayı, 2013: 89).

Ancak yirminci yüzyılda anlaşılacağı gibi yalnızca kadınları değil erkekleri de ve hatta kadın/erkek ikiliği içinde ifade edilmeleri mümkün olmayan cinsellik skalasının müphem,

sınırları belli olmayan ara bölgesinde kalan bireyleri de boyunduruk altında tutan ataerkil tahakküm, tekbiçimli ya da tek boyutlu olmadığı için karşısında konumlanan feminist ideoloji için tek bir kurtuluş reçetesi yoktur. Bu nedenle tarihsel gelişimi içinde feminist ideoloji, mücadelenin farklı boyutlarına ve niteliklerine yapılan vurgudan ötürü üç ayrı aşamada değerlendirilmektedir ve bu farklı aşamalar dalga metaforuyla ifade edilmektedir.

Ortaçağ'ın karanlığına bir tepki olarak gelişen Batı Aydınlanması'nın ürünü olan hümanizmanın ve Fransız İhtilali'nin ön plana çıkardığı “özgürlük, eşitlik ve kardeşlik gibi değerlerin etkisiyle ortaya çıkan” Birinci Dalga feminizmin (Kadıoğlu,2001: 143) başlangıcı Mary Wollstonecraft'ın “Kadın Hakları Savunusu” adlı yapıtını yayımladığı 1792 yılı olarak kabul edilebilir.⁹ İsmi itibariyle İnsan Hakları Bildirgesi'ne nazire olarak kaleme alınmış yapıtta yazar, insanların gerçekten de kendisinden alınamaz eşitlik, bağımsızlık ve özgürlük haklarıyla dünyaya geldiğini ancak, egemen olan politik ve toplumsal düzen içinde insanların erkek ve kadın olarak ayrıldığını; haklarından bahsedilen insanlığın cinsiyetinin ise ‘erkek’ olduğunu belirtir (Rullmann, 1996: 261-270). Özellikle Aydınlanma'cılardan Rousseau'yu eleştirisinin merkezine oturtan Wollstonecraft, Rousseau'nun *Emile*'de ortaya koyduğu ‘ussal erkek’in tamamlayıcısı olan ‘duygusal’ kadın anlayışını tamamen reddeder, zira bu modele göre erkekler cesaret, ölçülülük, adalet, kuvvet; kadınlarsa sabır, uysallık, hoş mizaç ve yumuşaklık gibi meziyetler doğrultusunda eğitilmelidir (Tong, 2014: 14). Wollstonecraft'ın düşüncesinde özgürleşime giden yolda akıllı kullanma, rasyonel davranma açısından kadınlarla erkekler arasında hiçbir fark yoktur, eğer kadınlar da eğitimde fırsat eşitliği sağlanması yoluyla erkeklere sağlanan imtiyazlardan yararlanabilirlerse kadın doğası / erkek doğası gibi ayrımlar ortadan kalkacak, ortak bir insan doğasından bahsedilebilecektir.

2.2.1 Liberal Feminizm

Liberalizmin yükseldiği bir ortamda Wollstonecraft'ın attığı kayda değer adım 1848'de Amerika'da düzenlenen Seneca Falls kongresiyle, İngiltere'de ise 1869'da *Kadınların Boyunduruk Altına Alınması*'ni yazan John Stuart Mill'in çabaları ile birlikte siyasal bir seferberliğe dönüşmüştür (Connell, 1998: 49). Mill de tıpkı Wollstonecraft gibi kadın meselesini gelişen liberalizmin ön plana attığı bireycilik, rasyonalizm, özgür irade ve doğal eşitlik gibi değerler üzerinden kamusal alan temelinde ele alır. Kadına ve erkeğe eşit şartlar tanınırsa kadınların boyunduruğu kendiliğinden ortadan kalkacaktır. Bununla birlikte Mill'in görüşleri kendi içinde kimi zaman tutarsızlıklar göstermektedir. Bunlardan birincisi

⁹ Bununla birlikte Wollstonecraft'tan bir sene önce Fransız Olympe des Gouges, kadınların devrimin nimetlerinden erkekler kadar yararlanamadıklarını iddia ederek aradaki eşitsizliğe karşı bir broşür yayımlamıştır. Gouges ‘devrim kendi çocuklarını yer’ şiarı doğrultusunda idam edilmiştir.

Mill'in kadınların iş dünyasında daha fazla yer almasının ekonomik bunalıma yol açacağı ve dolayısıyla ücretlerin düşmesine sebep olacağı¹⁰ düşüncesidir (Mill ve Taylor Mill, 1970: 74). Mill'in ikinci çelişkisi de ilginçtir. O'na göre sahip oldukları ayrıntılara önem verme, somut örnekler kullanma ve yüksek sezgi gücü gibi genellikle erkeklerde bulunmayan özellikleri dolayısıyla kadınlar, entelektüel açıdan erkeklerden daha önde olsalar da, ideal şartlar altında –evlilik kurumunun ıslah edilmesi, veraset hakkının düzenlenmesi, eğitimde fırsat eşitliğinin sağlanması vb. gibi– bile kadınların birçoğu aile kurup evinin kadını olmayı, ev işlerini çekip çevirmeyi, çocukları büyütmeyi iş hayatında bir kariyere tercih edecektir (Mill, 1970: 177).

Düşüncesindeki çelişkilere rağmen Mill ve eşi Harriet Taylor kadınların oy hakkı hareketine hayati önem atfetmeleri ve siyasi platformda desteklemelerinden ötürü yaşadıkları dönem içinde ilerici sayılabilirler. Gerçekten de kökenleri Wollstonecraft ve Mill'de tarihlenebilecek liberal feminist ideoloji, ataerki meselesini kamusal alan ekseninde ele alırken kadınları ikincil konuma düşüren aile, evlenme-boşanma, veraset, çocukların velayeti, ev idaresi, seçme seçilme, oy kullanma gibi sorunları dillendirmesi bakımından ilericidir fakat yetersizdir; çünkü liberal feminist teorinin temel problemlerinden en önemlisi özel alan sorununun çözümlenmemesidir. Liberal feminizm, kadınların cinsiyetleri yüzünden ayrıma uğradıklarını teslim eder, fakat cinsler arası ilişkileri bir güç/iktidar ilişkisi olarak görmez (Ramazanoglu, 1998: 28).

Görünürde yalnızca kamusal alanda eşitlik ve aynılık talebiyle betimlenebilecek liberal feminizmin bu ilk aşaması, iktidar ilişkilerinin kamusal alandaki tezahürlerinin dışında kalan biçimlerine kör olması bakımından Betty Friedan ile 1960'larda Amerika'da tekrar vücut bulduğunda da benzer tuzaklara düşmüştür.¹¹ Tarihsel sınıflama açısından kimi zaman ikinci dalgaya dahil edilebilecek Betty Friedan'ın beyaz Anglo-Sakson orta sınıftan kadınlara hitap eden feminizmi iyi bir eş, her işe yetişen anne gibi ataerki toplum tarafından kadına dikte edilen geleneksel rollerin doğurduğu mutsuzluk ve boşluk duygusunu, kitle iletişim araçları yoluyla da bu durumun sürekli yeniden üretilmesini eleştirir. Friedan'ın kadınların güçsüz/iktidarsız bir sınıf konumundan kurtuluşu için önerdiği reçete ise tek tek kadınların kendi çabaları ile güçlü erkek sınıfına dahil olmasıdır (Çakır, 2009: 445). Liberal feminizmin ataerki iktidarı ve ideolojiyi sorunsallaştırmadaki çıkmazları feminizmin daha kapsayıcı,

¹⁰ İşsizliğin ve ekonomik çöküntü gibi sorunların çözümü için kadınların iş hayatından uzak durmasına dair bu görüş, 21. Yüzyılda Türkiye'de hala rağbet görmektedir. Kaynak: <http://bianet.org/bianet/emek/113282-bakan-simsek-ten-issizlige-cozum-haydi-kadinlar-eve>

¹¹ Lezbiyenler ataerki toplumda heteroseksüel kadınlardan daha kabul edilmez, daha tehlikeli (lavanta tehlike) oldukları için; toplumun kadınların kamusal alanda verdiği mücadeleye yabancılaşacağını düşünen Friedan, lezbiyenliğini saklamayan Rita Mae Brown'ı Ulusal Kadın Örgütü'nden kovarak heteroseksizmi bir tahakküm biçimi olarak görmediğini ilan etmiştir bir bakıma (Zimmerman, 2000: 134)

daha gelişkin bir biçime evrilmesine sebep olmuştur. Bu gelişkin, evrilmiş biçim tarihsel seyir içinde ikinci dalga olarak adlandırılmaktadır.

2.3 İkinci Dalga Feminizm

Birinci dalga feminizmin yasal haklar ve kamusal alanda eşitlik talepleriyle biçimlenmiş mücadelesinin yarattığı hayal kırıklığı, kadınların ezilmesinin tarihsel, toplumsal, psikolojik ve ideolojik boyutlarına odaklanan yeni ve güçlü bir akımın doğumuna ön ayak olur. Ataerki tahakkümün evrensel boyutlarda olduğu, bu nedenle de direnecek kadın öznenin de evrensel bir kız kardeş olduğu fikri, heteroseksüel ilişkininin kurumsallaşmış biçimi olarak ailenin baskıcı bir karaktere sahip olduğu gibi bir fikirler ve anneliğin kadını güçlendiren mi yoksa esarete götüren bir şey mi olduğuna dair tartışmalar bu aşamada filizlenir. Birinci Dalga'nın üzerinde durduğu eşitlik teması, farklılık ile birlikte yoğrularak 'farklı ama eşit' 'eşitlikteki farklılık' gibi yeni bakış açılarına dönüşmüştür (Riley, 1988: 112)

Feminizmin monolitik bir düşünce ve eylemlilik hali olmadığı, bu yüzden de farklı tarihsel-toplumsal-coğrafi momentlerde değişim gösterdiği belirtilmişti. 'Dalgalar' metaforu bu farklılıkları açıklamada göreceli olarak faydalı olsa da bu türden sınıflamalardaki ayırım çizgileri kimi zaman çok net olmayabilmektedir (Nicholson, 2010). Nitekim feminizmin İkinci Dalgası, Birinci Dalga'nın içine dahil edilebilecek kültürel feminizm, anarşist feminizm, Simone de Beauvoir'ın varoluşçu/Marksist feminizmi gibi ekollerden beslenir.

Birinci Dalga'nın liberal feministlerinin görüşlerini paylaşan fakat kadınların sömürülmesinin ve tâbiyetin asıl kaynağının haklardaki ve fırsatlardaki eşitsizlikten daha öte bir yerde durduğuna inanan kültürel feministlerin kadın ile erkeğin farklı olduğuna dair görüşleri, liberal feminizmin gözden kaçırdığı evlilik, aile, din gibi geleneksel kurumları sorunsallaştırmıştır. Diğer yandan Emma Goldman, Victoria Woodhull gibi anarşist feministler erkeğin otoritesine, eşitsizliğe, her türden hiyerarşiye başkaldırmış; cinsel özgürleşmeyi kadının özgürleşmesinin önkoşulu olarak görmüş, "iki insan arasındaki aşkın zorba kurumlar olan devlet ve kilise tarafından meşrulaştırılmasının sırf devletin ve kilisenin çıkarına olduğunu" ortaya koymuşlardır (Goldmann, 2006: 16).

Ataerki iktidar karşısında feminizmin ikinci büyük atağının öncülüğünü Shulamith Firestone ve Kate Millet gibi düşünürler yapmıştır fakat ikinci dalganın gerçek hazırlayıcısının Simone de Beauvoir olduğu rahatlıkla iddia edilebilir. Firestone'nun *Cinselliğin Diyalektiği*'nde dile getirdiği kadınların klasik Marksizm'deki sınıf anlayışından daha temelde işleyen bir cinsel sınıf oluşturduğu, sınıfsal eşitsizliğe ise üretimin değil, üreme/üreyimin yol açtığı, cinsel sınıf sistemini ve doğal sonucu olan aileyi ortadan

kaldırmanın yolunun da kadınların insan soyunu devam ettirmedeki rolünü yeniden tanımlamaktan geçtiği gibi (Firestone, 1993: 213) fikirleri Simone de Beauvoir'a borçlu olduğu söylenebilir.

2.3.1 İkinci Dalganın Öncüsü Simone de Beauvoir

Simone de Beauvoir'ın *magnum opus*ü olan *İkinci Cins* ikinci dalga'nın taşıyıcı direği olan radikal feminizmin felsefi temellerini ortaya koymuştur. Her ne kadar Beauvoir hayatının erken dönemlerinde kendini bir feministten çok varoluşçu bir Marksist olarak tanımlamayı tercih etmişse de Amerika'da ırkçı zulme karşı gelişen siyah hareketinin ve Marksist eleştirel solun sağladığı angajmanın sağladığı farkındalıkla ortaya koyduğu ataerki ve Freudyen psikanaliz eleştirisi 1960'larda siyasal ve ideolojik bağlamda birçok feminist tarafından sahiplenilmiştir (Simons, 1995: 23). Nitekim Firestone, *Cinselliğin Diyalektiği*'ni "göğüs geren" Beauvoir'a ithaf eder. Zeynep Direk, Beauvoir'ın feminist düşünce içinde açtığı çığır açısından belirleyici olan iki temel argümanına dikkat çeker:

"Ünlü "Kadın doğulmaz, kadın olunur" fikri ve "Bilinen tüm toplumlarda kadın hep öteki/başkası olarak ele alınmıştır" iddiası. Buna karşın, bu iki fikir arasındaki ilişki her zaman doğru kurulmaz. Ben bu yazıda Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cinsiyet*'te kurduğu temel argümana dayanarak, onun için "toplumsal cinsiyetlendirme"nin "ötekileştirme" olabileceğini söyleyeceğim. Ötekileştirme nedir diye sorulduğunda ise, Simone de Beauvoir'ın tasvir ettiği, kadının varoluş imkanını elinden alıp onu içkinlikte bir varlık olarak tesis eden mekanizmanın "abjeksiyon" mekanizması olduğunu öne süreceğim" (Direk, 2013).¹²

Beauvoir'ın bu iki temel argümanından ilki, kendisi *İkinci Cins*'te hiç kullanmasa da sonradan feminist düşünürlerin elinde çok işlevsel bir teçhizat haline gelecek olan, kadının ataerki sistem içinde boyunduruk altında olmasının biyolojik kaderiyle değil, tarihsel-toplumsal-kültürel olarak belirlenmişliğine gönderme yapan 'toplumsal cinsiyet'e; ikinci argümanı ise ikinci dalga'nın temel bir eğilimi olan ataerki karşısında kadınlar kategorisini evrensel, yekpare, bütüncül olarak görmeye ön ayak olmuştur. Beauvoir'a göre;

"Kadın, erkek neye karar verirse odur; bu yüzden de ona, erkeğe özellikle cinsel yanı ağır basan bir varlık gibi gözüktüğünü belirtmek üzere "dişi" sıfatı verilir: erkek için kadın tepeden turnağa cinselliktir, erkek için öyle olduğuna göre de, bu onun mutlak değeridir. O, kendine göre değil, erkeğe göre belirlenip ayrılmaktadır; özsel (temel) varlığın karşısındaki özsel olmayan varlıktır. Erkek Özne'dir, Mutlak Varlık'tır: kadınsa Öteki Cins'tir" (Beauvoir, 1993: 14).

Varoluşçu bir perspektifle insanın varlığının kendisine atfedilen herhangi bir özden önce geldiğini savunan Beauvoir, kadınlık durumunu belirleyen değiştirilemez bir doğa olduğu fikrini reddeder, zira insan özgürlüğe mahkumdur. Her kadın, ataerki sistem içinde

¹²<https://zeynepdirek.wordpress.com/2013/01/04/simone-de-beauvoir-abjeksiyon-ve-eros-etigi/>

kendine dayatılıp doğallaştırılmış normları ve hapsedildiği içkinliği, ‘bağımlı ve nesne’ konumunu aşarak bir özne haline gelme potansiyelini içinde taşır.

Beauvoir’ın ikinci dalga feminizme ilham veren, kadının değiştirilemez bir doğası olduğuna ilişkin iddialara bir reddiyesi de psikanaliz cephesinden gelir. Ona göre, Freud kadının cinselliğini ve arzusunu erkeğinkinden bağımsız bir şekilde ele almamıştır. Kız çocuğunun duyduğu aşağılık duygusunu Elektra kompleksi olarak tanımlayan Freud, küçük kızın penis yokluğu karşısında hissettiği eksikliği babasında uyandıracacağı sevgiyle kapatmaya çalışacağını iddia ederek kadının kendini eksik, sakatlanmış bir erkek saydığını kabul ettiğini varsayar (Beauvoir, 1993: 46-49). Beauvoir ise, kendisinde olmayan erkeğin penisini fark eden küçük kızın zorunlu olarak bir eksiklik, aşağılık duygusuna kapıldığını reddeder. Kadının penis kıskançlığı erkeklik organına değil, erkeklere doğal olarak bahşedilip, kadınlardan esirgenen statü, özgürlük, baskınlık gibi toplumsal olarak belirlenmiş ayrıcalıklardır.

2.3.2 Radikal Feminizm

Beauvoir’ı takip eden süreçte Carol Hanisch’in “Kişisel olan politiktir”¹³ mottosunu benimseyen Shulamith Firestone, Kate Millett, Juliet Mitchell gibi feministlerin ataerki meselesini Birinci Dalga’nın başarabildiğinden daha geniş, daha gelişkin bir düzlemde ele aldıkları görülür. Firestone’nun feminizm ile benzer nedenlerle gelişmesine rağmen Freudyan psikanalizin cinsiyetin toplumsal kurulumunu gözardı ettiği için gerici olduğuna ilişkin görüşleri Beauvoir’ın düşüncelerini yankılamaktadır:

Freud’çuluk da, kadın hakları hareketi de, Batı uygarlığının en baskılı dönemlerinden birine, Viktorya Çağı’na tepki olarak doğdu: Bu çağın özelliği, aile merkezli bu yüzden de cinsel açıdan aşırı baskıcı ve gerici olmasıydı. Bu hareketlerin her ikisi de uyanmayı gösteriyordu; ne var ki Freud, kadın hakları hareketinin düzeltmeyi amaçladığı şeyi yalnızca teşhis eden kişi olarak kaldı (Firestone, 1993: 55).

Juliet Mitchell da Beauvoir’ın kadının Büyük Öteki olarak belirlediği konumu takip eder ve kadınları tabiiyet ve ezilmişlikte birleştirir. Feminizm bu noktada kadının özgürleşmesi için tek reçetedir: Feminizm, “kadınların, sadece kadın olmaktan doğan sorunlarını inceleyen, sorgulayan ve sonuçta da cinsler arasındaki hiyerarşinin ortadan kalkmasını, kısacası, kadınların kurtuluşunu hedefleyen bir ideolojidir” (Mitchell, 2006: 20). Bununla birlikte Mitchell, psikanalitik gelenek hususunda görece daha iyimserdir, zira ataerki toplumdaki cinsel kimliğin oluşum süreçlerine ışık tutması ve ataerkinin kollektif bilinçdışında nasıl ideoloji gibi işlediğine işaret etmesi açısından psikanaliz feministlerin işe koşacağı bir araç haline de gelebilir. Mitchell’in psikanaliz değerlendirmesi, hem Laura

¹³<http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>

Mulvey gibi Althusser'in ideoloji anlayışını kendine has biçimde yorumlayan feminist film kuramcılarının, hem de Freud / Lacan geleneği içinde yetişen fakat kadın meselesinin irdelenme biçiminden hoşnutsuz kalan Luce Irigaray, Helene Cixous, Julia Kristeva gibi kuramcılarının çalışmalarıyla yeşeren Fransız Feminizmi ile geçerliliğini ispat etmiş olur. Dahası, Mitchell'in ataerkinin maddi boyutuyla ideolojik boyutu arasında bir ayırım yaparak ataerkil ideolojiyi vurgulaması bir ilktir: "İki otonom alanla baş etmek durumundayız: kapitalizmin ekonomik kipi ve ataerkinin ideolojik kipi" (Mitchell, 2000: 412). Freud'un analiz ettiği bilinçdışının, kültürün ve ideolojinin yeniden üretildiği alan olarak tanımlanabileceğini öne süren Mitchell, çekirdek aileyi bir deli gömleğine benzetererek bu alanın tam ortasına yerleştirir. Çünkü Freud tarafından Oedipus kompleksi olarak tanımlanmış ataerkil insani düzenin içselleştirilmiş Yasa'sı, çekirdek aile içinde tecessüm eder.

Juliet Mitchell'in mücadele için öngördüğü ikili alan kavramsallaştırması zaman içinde radikal feminizmin tanımlayıcı özelliği haline gelmiştir. Cinsiyetler arasındaki eşitsizlik ataerki tarafından belirlenir ve safi politik ve ekonomik devrimler ataerki sorununu ortadan kaldırmayacaktır: "İşçi sınıfı, kendisini şimdi elinden alınmış bulunan emeğinin ürünlerine sahip olduğu bir zamanı tahayyül etme gücüne sahiptir, ama aynı basit mantık ataerkil ideoloji için geçerli değildir" (Mitchell, 2000: 413). İnsan kültürünü tanımlayan kadınların kontrollü değiş tokuşu, hemen her toplumun ataerkil ideolojisi içinde kendisini yeniden üretir. Bu sınıf çatışmasıyla yan yana ve bağlantılı olarak sürer ama aynı şey de değildir. Kadınlar, yalnızca anne ve üreten/doğuran rollerinin ideolojisi içinde değil, hepsinden öte dişillik psikolojisinin ta kendisinde toplumun ataerkil tanımına şahit olurlar.

Radikal feministlere göre, hangi sınıftan ve ırktan olurlarsa olsunlar, kadınlar sırf kadın oldukları için ezilmektedirler, erkeklerin kadınlar üzerindeki tahakkümünü sırf maddi çıkarlara indirgeyen görüş eksiktir, erkeklerin kişisel tatmini de probleme dahil edilmelidir. Nitekim Heidi Hartmann, Shulamith Firestone'a benzer şekilde radikal feminizmi, kadınların sistematik olarak tahakküm altında tutulduğu, sömürüldüğü, ezildiği ataerkil yapıya verilen bir karşılık olarak görür ve çatışmayı cinsellik etrafında ele alır:

"Radikal feministler için özgün ve temel sınıf ayrımının cinsiyetler arasında olduğu ve tarihi motive eden gücün erkeklerin kadınlar üzerinde iktidar ve egemenlik kurma mücadelelerinden oluştuğu, yani cinselliğin diyalektiği anlamına gelir" (Hartmann, 1992: 140).

Radikal feministler; toplumsal, siyasal ve entellektüel alanlarda uzlaşmaz ve reform karşıtı bir tavır sergilerler. Yapılması gereken içinde yaşanan dünyayı temelden değiştirmektir. Bu yüzden, kişisel olan ile kamusal olan arasındaki ayrımın bir illüzyondan ibaret olduğunu iddia ederler. Bununla birlikte kendi aralarında da birirtakım uzlaşmazlıklar yaşanmıştır. Sözgelimi, ataerkil iktidarın yapısını açıklamak için Firestone merkeze üremeyi

koyarken, MacKinnon için cinsellik daha hayati bir konumdaydı:“Eğer üremenin cinsellikle bir ilgisi olsaydı, ne kırk elli yıl boyunca her gece (veya haftada iki kez) bu iş yapılırdı, ne de fahişelik kavramı mevcut olurdu. ‘Üç kez seviştik’ demek erkeğin kadına üç kez sahip olduğu ve üç kez orgazma ulaştığı anlamına gelir” (MacKinnon, 2003: 157). MacKinnon’un ‘kadına sahip olmaya’ yaptığı vurgu ataerkil iktidarın beden üzerinde kurduğu hakimiyete dikkat çeker. Cinsellik etrafında dönen tartışmalarda pornografi karşıtı cephede yer alan MacKinnon ve Andrea Dworkin gibi feministler kültürel üretimlerde kadın bedeninin metalaştırılmasına karşı çıkmışlar, pornografinin teori tecavüzün ise pratik olduğunu iddia etmişlerdir. MacKinnon’un toplumsal cinsiyet kavrayışında, kadının boyunduruk altında olduğunun göstergesi olan tecavüz, cinsel taciz, aile içi şiddet ve fahişelik gibi pratikler tahakküm ilişkisini cinsel bir hiyerarşi olarak belirler (Stone, 2015: 92) MacKinnon, bu yüzden çareyi lezbiyenizmde görür. Cinselliği bir güç ilişkisine yayan, erkeğin hakimiyetini ve kadının tâbiyetini doğallaştıran bu bakış açısına göre, eril olan kadına kendini tanımlama şansı vermez, dilsiz bırakır, bedenini felç eder ve kaderini tayin eder. Bu nedenle, eril olmak doğuştan getirilen anatomik bir özellik değildir, son derece sosyal ve siyasal pozisyonur.

Radikal feministler kadını erkeğin karşısında –erkeği erkek yapan ama kendisi olamayan–büyük öteki olarak konumlandığını ortaya koyan Beauvoir’ın fikirlerini alıp geliştirmişlerdir. Beauvoir ile olan ilişkileri önemlidir, çünkü ataerkil düzen içinde kadını ve erkeği ikili bir karşıtlık içinde görme eğilimi genel anlamda ikinci dalga feminizmin, özelde ise radikal feminizmin temel niteliği haline gelmiştir. Bu niteliği *Kırmızı Çoraplar’ın Manifestosu* özlüce ve açıkça ifade etmektedir:

“Kadınlar ezilen bir sınıftır. Bizim baskılanmamız bütüncüdür, hayatlarımızın her yönünü etkiler... Biz baskılanmamızın faillerini erkekler olarak tanımlıyoruz. Erkek üstünlüğü en eski, en temel tahakküm biçimidir... Tüm diğer sömürü ve baskı biçimleri... erkek üstünlüğünün uzantılarıdır... Erkekler tüm politik, ekonomik, kültürel kurumları denetim altında tutmuşlardır... Tüm erkekler erkek ,üstünlüğünden ekonomik, cinsel ve psikolojik faydalar sağlarlar. Tüm erkekler kadını baskı altına alır” (akt. Stone, 2015: 26).

Sınıfsal, ırksal, kültürel, bölgesel farkları dikkate almadan evrensel olarak kabul edilen ataerkinin karşısına evrensel bir kadın paydası koyan radikal feminist yaklaşım; cinselliği, heteroseksüelliği, kadının boyunduruk altına alınmasında aile, devlet, medya gibi kurumların sorgulanması açısından önemli bir mesafe kat ettiyse de sonunda baskıcı bir karaktere bürünme tehlikesiyle karşı karşıya kaldı. Kadın paydasının aldığı dışlayıcı/baskıcı karakterin en tipik örneği, 1976’da Amerika’da düzenlenmeye başlayan Michigan Womyn’lerin¹⁴ Müzik Festivali’dir. Kadınların ataerkil iktidarın kısılcısından kurtulup kendilerine ait bir alan açmak

¹⁴ Womyn: İngilizce’de ‘woman’ sözcüğü ‘man’dan türediği için bazı feministlerin reddetmesi üzerine kendilerini tanımlamak için kullandıkları terim.

istememesi üzerine ortaya çıkan bu etkinliğe erkeklerin katılması yasaktır. Öte yandan asıl sorun, 1991’de Nancy Burkholder adında erkekten kadına bir transseksüelin festivale kadın olarak doğmadığı için kabul edilmemesiyle baş gösterir (Marinucci, 2010: 55). Bazı radikal feministler; bütün erkekleri bütün kadınlara düşman olarak genelleyerek, meseleyi biyolojik öze indirgemiş, çözümü ayrımcı birliklerde aramışlar, hatta erkeklerin tahakküm altına alınmasını ya da topyekun ortadan kaldırılmasını önermişler, böylelikle de reaksiyoner olmaktan öteye gidememişlerdir (hooks, 2015: 34).

2.3.3 Fransız Feminizmi

Diğer taraftan daha çok Kuzey Amerikan ve Anglo-Sakson coğrafyada gelişen radikal feminizm ile yakın bir zaman dilimi içinde Kıta Avrupası’nda önemli bir feminist kuram geliştirdi: Fransız Feminist Kuramı. Bu geleneğin kısa bir özetini sunan Madan Sarup, Monique Wittig’i dışarıda bırakıp Luce Irigaray, Julia Kristeva ve Helene Cixous üzerinden Fransız feminizminde ortak noktanın, Jacques Lacan’ın düşüncelerinin etkileri olduğunu belirtir (Sarup, 2004: 161). Bu anlamda Fransız feministleri Lacan’ın dile vurgu yapan psikanalitik kuramı üzerinden beden toplumsal cinsiyet haline dönüşmesini sorgulamışlardır denilebilir (Wright, 2002: 50-82).

Lacan’ın düşüncesinin feministler için ilgi çekici olmasının sebebi kendini ifade etme, öznellik, arzu ve cinsellik gibi konuları yeniden düşünmek için imkanlar sağlamasıydı:

“...Lacan’ın kuramı da bir yanda birey ve toplum sorununa, öbür yanda benliğin toplumsal ve dilsel inşasına ilişkin bir düşünme yolu önermekteydi. Lacan için benlik ile toplum arasında hiçbir ayrılık yoktur. İnsanlar dili benimseyerek toplumsal olmaktadır; bizi özne kılan dilin kendisidir. Bu nedenle, Lacan’ a göre birey ile toplumu iki ayrı kefeye koymamız gerekir. Toplum, tek tek her bireyi kaçınılmaz olarak kendi içinde taşımaktadır” (Sarup, 2004: 16).

Lacan’a göre erkeklerle kadınlar arasındaki tahakküm ilişkisini ve erkeklerle kadınların konumlarını biyolojileri değil, dil belirler. Dolayısıyla erkek ile kadın arasındaki cinsiyet farkı ile cinsel fark aynı şey değildir. Cinsel fark, cinsiyet farkının ne olduğunu ya da biyolojik olarak neyi içerdiği ile ilgili değil onun ne anlama geldiği veya neyi sembolize ettiğiyle –konuşma ve arzu erkek, suskun pasiflik dişi– ilgili bir yorumdur (Stone, 2015: 182).

Fransız feministleri, çalışmalarını Freud’un eleştirel okumaları üzerinden yürüten ama dili Freud’un bilinçdışına benzer biçimde tanımlayan Lacan’ın düşüncelerini yararlı bulmuşlardır. Fakat Freud’daki penis merkezlik Lacan’da fallus merkezlik olarak yeniden doğduğu için, bu yüzden dili ataerkil iktidara karşı bir direniş alanı olarak kendilerine uygun biçimde kavramsallaştırmışlardır.

Helene Cixous'un ortaya attığı dişil yazın (*écriture feminine*) ve Irigaray'ın mimesis stratejisi bu eğilimi yankılamaktadır. Helene Cixous, Lacan'dan olduğu kadar ikili karşıtlıkları bulup yapısökümüne uğratmayı öneren Derrida'dan da etkilenmiştir. Kültürdeki ikili karşıtlıklar ataerkil düzenin bir sonucudur. Erkek, "Ben bütünümlü, evrenin özdenetimli merkeziyim. Öteki olarak tanımladığım dünyanın geri kalanı ancak benimle, fallusun sahibi olan erkek/baba ile olan ilişkisinde anlam kazanabilir" demektedir (Tong, 2009: 275). Cixous, evreni ikili karşıtlıklara indirgeyen eril yazıya ve düşünceye karşı çıkar. Çünkü ikili karşıtlıklar hakim olanın tâbi olan karşısında daima kendisini norm kıldığı bir tahakküm ilişkisi üzerine kurulmuştur. Aktiflik/pasiflik, güneş/ay, kültür/doğa, gün/gece, söz/yazı, yüksek/alçak, iyi/kötü gibi karşıtlıklar hiyerarşiktir ve eril düşüncenin bir tarafa olumlu değerine olumsuz anlam yüklediği tahakküm mantığını yansıtır. Cixous'nun ikili karşıtlıkların ataerkil iktidarın yeniden üretilmesinde nasıl bir rol oynadığını ortaya koyması üçüncü dalga feministlerine ve queer kuramcılara da ilham olacaktır.

Dilbilim, psikanaliz ve felsefe üzerine eğitim alan Luce Irigaray, Lacan'ın üçlü dil sisteminde kadının kendine yer bulamamasının yalnızca Lacan'a özgü değil bütün bir felsefe tarihinin bir özelliği olduğunu söyler, Platon'a kadar götürür: Platon'un mağara mitinde, Irigaray filozofun mağarayı ana rahmi gibi, yuvarlak, karanlık, dışına yalnızca dar bir kanaldan çıkılabilen bir oda şeklinde tasvir ettiğini savunur. Platon dişi bedeni cehalet ve yanılısama durumunun sembolü olarak kullanmaktadır. Bilgiye, gerçeğe ulaşmak için dişi beden geride bırakılmak zorundadır. Böylece, Platon yanılısama ile bilgi arasında karşıtlık kurar ve birini dişi, diğeriniyse erkek olarak sembolize eder (Stone, 2015: 188).

Irigaray'ın tespiti Cixous'un düşünceleriyle paralellik göstermektedir. Batı düşüncesine hakim olan ikili karşıtlığın sebebi 'aynı' düşüncesidir. Bu mantığa göre kadınla erkek aynıdır, ama kadında fallus eksiktir. Kadınlar eksiklikten oluşmaktadır. Irigaray'a göre bu eksiklik erkeğin hakim olduğu dilde kadını suskunluğa mahkum eder: "Dişil olan, dilimizde farklı bir tür olarak varlığını sürdürmek yerine, eril-olmayan, bir başka deyişle var olmayan soyut bir gerçeklik haline geldi. Kadınlar ataerkil dilsel düzen tarafından dışlandı ve yok sayıldı" (Irigaray, 2006: 18). Bu sebeple, babanın egemen olduğu dilde konuşan özne olma imkanı olmayan kadınlar kendi bedenlerine özgü dişil bir dil bulamazlarsa, farklılıklarını ortaya koymak için öykülerine eşlik eden çok az jeste sahip olacaklardır. "Aynılıktan yorulacağız ve arzularımızı ifade edilmemiş, gerçekleşmemiş olarak bırakacağız. Uzun zamandır bilinen ve kendilerinin bir parçası olan erkeklerin sözcüklerine doğru geri çekileceğiz, tatmin olmaksızın yeniden uykuya dalacağız" (Irigaray, 1990: 214).

Irigaray, ataerkil dile direnmek için mimesis (taklitçilik) stratejisini önerir. Strateji, dişil cinsiyetin ataerkil imgelerini yeniden üretmek üzerine kuruludur. Bu strateji başlıca iki şekilde işler:

1. “Ancak kültürel ufukumuzu benimseyerek bilinçli rasyonel haline geldiğimizden, bu ufuk ister istemez büyük ölçüde bilincinde olmadığımız bir şeydir. Fakat mimesis, bu ufkun bilincine daha fazla varmamızı sağlar ve bize onu eleştirebilme olanağı sağlar.
2. Irigaray, felsefi geleneğin dışı bedeni biçimsizliği sembolize etmek üzere kullandığını ileri sürer. (...) dişilerin değişmeyen tek bir bedensel biçime sahip olmayıp büyüme ve gelişme sürecinin parçası olarak birçok farklı biçimler arasında geçiş yaptıkları olgusuna kaydırır. Dolayısıyla dişinin biçimsizliği bir biçim eksikliği değil, zaman içinde çoklu biçimler üzerinden gelişmenin değerli niteliği olarak yeniden tanımlanır. O halde mimesis dışı beden pozitif imgelerine doğru ilerlemenin bir yoludur” (Stone, 2015: 190).

Fransız feminist kuramı içinde Christine Delphy ile birlikte materyalist damarı temsil eden Monique Wittig’ten bahsetmek yerinde olacaktır. Tıpkı Cixous’un üzerinde durduğu ikili karşıtlıkların normatif boyutunun ve Irigaray’ın mimesisinin queer kuramda yaratıcı bir dönüşüme uğraması gibi Wittig’in feminist düşünceye yaptığı katkıların feminist kuram ile queer kuram arasında köprü vazifesi gördüğü iddia edilebilir. Nitekim, üçüncü dalga/postmodernist feminizm içine dahil edilmekle queer kuramın kurucularından biri olarak görülmek arasında gidip gelen Judith Butler’ın *Cinsiyet Belası* adlı çalışmasında ele aldığı düşünürlerden biri de Monique Wittig’dir. “Butler, cinsellik ile cinsiyet arasındaki nedensellik bağını koparıp bu iki kavramı birbirinden bağımsız ele alan ilk feministin Wittig olduğunu iddia eder. Wittig’in çalışmalarında, cinselliği, cinsiyetten ayıran sınırlar belirsizleşir” (Taburoğlu, 2013: 10). Wittig, erilliği ve dişilliği ataerkil iktidar tarafından ‘toplumsal çatışma olarak cinsel farklılık’ın gerçek karakterini gizlemek için doğallaştırılmış yapay sınıflar olarak görür. Cinsiyet kategorisi, kadınlarla erkekler arasındaki toplumsal çatışmayı doğa temeline oturtarak kültürün içinde bir sansür mekanizması olarak işler. Eril/dişil, erkek/kadın gibi ikilikler her zaman toplumsal farklılıkların ekonomik, politik ve ideolojik bir düzene ait olduğu gerçeğini gizlemeye hizmet eder. Buradan hareketle toplumsal cinsiyetin toplumsal olarak belirlendiği, cinsiyetin ise biyolojik olduğu ve doğadan kaynaklandığı varsayımını radikal biçimde gözden geçirir:

“Cinsiyet yoktur. Tahakküm eden cinsiyet ve tahakküm altında olan cinsiyetten başka cinsiyet yoktur. Cinsiyeti yaratan tahakkümdür, tam tersi değil. Aksi cinsiyetin tahakküme sebep olduğunu ya da tahakkümün kaynağının cinsiyetin kendisinde, toplumdan önce ve toplumun dışında var olan doğal bir bölünmede söylemek olurdu” (Wittig’ten akt. Cavallero, 2003: 46).

2.4 Üçüncü Dalga Feminizm

Feminizmin üçüncü dalgası, öncüllerinin yarattığı hayal kırıklığı ve sorgulanması; bunun yanı sıra dünyayı ve insanı algılama biçiminin değişmesi sebebiyle gelişmiştir. Beauvoir'ı takip eden ikinci dalga feminizmi, kadın ile erkek arasındaki farklara ve ortak paydada birleştirdikleri tüm kadınların ataerkil iktidar karşısında ezildiğine vurgu yaparak bir tür kimlik siyaseti yaratmıştır; dolayısıyla bir tür kadına özne pozisyonu kazandırmaya çalışırken özcülük tuzağına düşmüşlerdir.

Altun'a göre, "1980'lerde belirginleşen üçüncü dalga feminizmler, ikinci dalganın katı özsel kimlik anlayışına karşı kuramlarını oluşturmaya başlar. İkinci dalganın üzerinde ısrar ettiği özsel kadın kimliği, bu kimliğin tarihsel olarak özgül ve toplumsal olarak kurulmuş bir kimlik olduğunun gözden kaçmasına neden olmuş ve indirgemeci bir tavra yol açmıştır" (Altun, 2008: 90).

Birinci ve ikinci dalga feminizmler, kadının tahakküm altında olmasının diğer tahakküm biçimlerinden daha derinde işlediğini düşünmüş, bu sebeple direniş için bütüncül/evrensel bir kadın öznesi inşa etmişlerdir. Tahakkümün biçimi ne olursa olsun direniş ve statükoyu değiştirme arzusu tahakküm altında olan grupların bir siyasete sahip olmasını gerektirmektedir. Kimlik ile siyaset arasında birincinin ikinciyi belirlediği bir nedensellik ilişkisi vardır. Barbara Smith, "Bir kimliğimiz var, dolayısıyla bir siyasetimiz var." diyerek bu nedenselliğe vurgu yapmıştır (Fuss, 1989: 99). Özellikle ikinci dalga feminizm için kimlik siyaseti hayati bir önem taşımaktaydı. Kadınların sırf kadın olmalarından ötürü ezildiklerine dikkat çekmek için, eril tahakküm altında ezilen evrensel kadın fikrine yaslanmışlardı. Bununla birlikte bu yaklaşım birçok cepheden saldırıya uğramıştır. Lezbiyen, siyahi ve işçi sınıfından kadınlar; sorunun beyaz, orta sınıftan, heteroseksüel kadınların kendi tecrübelerini genelleyerek kadınların deneyimleri arasındaki farklılıkları silmeye vardırıldıklarını iddia etmişlerdir (Grant, 1993). Kadınların ihtiyacı olan şey ırk, din, dil, sınıf, ulus gibi farklı tahakküm biçimlerinin üst üste binmesini ve ilişkiselliğini açıklayacak kesişimsel bir epistemoloji idi.

Dahası postmodernizmin de 1980'lerden itibaren hız kazanması ve Aydınlanma akılcılığının sorgulanmaya başlaması sosyal teoride kimlik üzerine düşünme biçimlerini derinden etkiledi. Beşeri ve sosyal bilimlerde kimlik, giderek artan bir biçimde cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsellik ve ırk gibi kategorilerin baskıcı rejimlere dönüşmelerine neden olan normatif bir ideal olarak görülmeye başlandı.

Kimlik mefhumunun baskıcı rejimlere dönüşmesine yönelik eleştiriler genelde özcülük/özselcilik (essentialism)¹⁵ ve toplumsal inşacılık (social constructivism)¹⁶ arasındaki gerilimden kaynaklanırken, postmodernizmin Batı Aydınlanması'na ve üzerinde yükseldiği hümanizmin Kartezyen köklerine ve bir ürünü olan düalizme karşı takındığı eleştirel ve şüpheci tutum özcülüğün yavaş yavaş terk edilmesine sebep oldu. Nietzsche, Foucault, Derrida gibi postmodern düşünürlerin etkisiyle özcülük karşıtı tutum feminist düşünce köklü bir değişime yol açmıştır. Bu değişimi Kuzey Amerika özelinde değerlendiren Mann, feminist düşünce ile postmodernizmin birlikteliğini olumlu karşılar: "...feminizme damgasını vuran bir şey varsa o da güçlü anti-özcülüktür" (2005: 45). İnsanın sabit, tekil, değişmez ve belirli bir öze bağlı olarak tanımlanamayacağını savlayan ve Judith Butler ile teorik doruk noktasına ulaşan anti-özcülük ve kimlik karşıtlığının 1980'lerin sonu ve 90'ların başından itibaren gelişen Üçüncü Dalga'nın en belirgin niteliklerinden biri olduğunu iddia etmekte beis yoktur. Bununla birlikte, bu durumu sırf Üçüncü Dalga'ya mal etmek de doğru değildir.

Nitekim, feminist düşüncenin tarihsel seyri boyunca özcü yaklaşıma getirilen eleştirileri sıralayan Naomi Schor beş ayrı moment belirler:

"Kadın doğulmaz, kadın olunur" mottosuyla kadının ilk kez kültürel bir inşa olduğunu ortaya koyan ve Freud'un "Anatomi kaderdir" anlayışına karşı çıkan Simone de Beauvoir özgürleşimci eleştirisiyle ilk sıradadır. Beauvoir'ı, erkeğin üçlü dil sistemine girmesinin koşulunun Simgesel Düzen'de kadın göndereninin kaybı olmasını kabul etmeyi reddeden özcüleri 'naif realistler' olarak adlandıran Lacan ve ondan etkilenenler takip eder. Özcülüğü zamanla tahakkümcü boyuta ulaşan ikili karşıtlıkları üreten Batı metafiziğiyle suç ortağı olarak gören, eleştiren ve yapısökümcü okuma yoluyla bu karşıtlıkların doğallığının bozulmasını öneren Derrida ve Derrida'yı takip eden feministler 'felsefi eleştiri'yi oluştururlar. Dördüncü moment; feminist hareketin kendi içinden gelen 'kadın' öznesinin totalleştirici biçimde kullanılmasına karşı çıkan evrenselcilik karşıtı eleştiridir. Bu eleştiriye göre, erkekten farklı ama kendi içinde aynı/bütüncül bir kadın öznesi yoktur, kadınların kendi içinde de sayısız farklılıklar vardır. Özcülüğe getirilen son eleştiri, Marksizm'i ya da toplumsal gücün yapısal belirleyeni (ekonomi gibi) ile ilgilenen benzer perspektifleri hedef alır: İnsan yaşamını belirleyen toplumsal yapıların gücüne yapılan vurgu, kaçınılmaz biçimde bu yapıların ontolojikleştirilmesine (sic), dolayısıyla toplumsal yaşamda ikincil bir insan doğası oluşturmak anlamına gelir. Toplumsal yapıların,

¹⁵ Özcülük, insanın özünde zamandan ve kültürden bağımsız olarak az çok tutarlılık gösteren bir insan doğası olduğunu ve prensipte bunun ortaya koyulabileceğini öne süren bir yaklaşımdır. İnsanların özsel doğası davranışlarda ve toplumsal etkileşimlerde zuhur eder ve genellikle temelde biyolojiden kaynaklandığı kabul edilir (Bilgin, 2003).

¹⁶ Toplumsal inşacılık ise, insanın keşfedilecek bir doğası ya da özü olmasından ziyade, onu icat ettiğimizi, toplumsal yaşamdaki etkileşimler yoluyla yarattığımızı/yaratıldığımızı iddia eden bir yaklaşımdır. Gerçekliğin toplumsal olarak inşa edilmiş yanını ön plana çıkaran bu yaklaşım, toplumun insanlar tarafından yaratıcı ve etkin bir biçimde oluşturulduğunu savunur. Toplumsal yaşamı oluşturan gerçekliği pasif olarak gözlemekten çok algılarımızı, deneyimlerimizi biçimlerndiren anlamlar inşa ederiz, bu anlamlarda gerçekliğin aynısı değil, sadece bir temsilidir ve gerçekliğin temsillerine de ortak dil, tarih ve kültürden kaynaklanan anlamlar verilmiştir (Hare-Mustin ve Marecek'ten akt. Dökmen, 2010).

insanın kendi ürettiği ‘ikinci bir doğa’ olarak görülmesi özcülük ve indirgemecilik olarak kabul edilir” (1994: 43-46).

Özcülük ile kimlik mefhumu arasındaki ilişkinin bir madeni paranın iki yüzü gibi olduğu kabul edilirse özcü yaklaşımlara feminizmin içinden getirilen eleştirilerin önemi daha iyi kavranacaktır. Zira özellikle Butler’ın kimlik ve özne konumu hususunda getirdiği eleştiriler feminist düşünce içinde Beauvoir’ın başardığına denk bir kırılma yaratmış hem de farkında olmadan queer teorinin üzerinde yükselmesi için bir zemin sağlamıştır.

Beauvoir’ı izleyen İkinci Dalga feministleri ‘kadın’ öznesinin erkeğe göre hiyerarşik olarak aşağı konumda sabit, özsel bir kimlik olduğu düşüncesini reddetmiş fakat yürüttükleri siyasal mücadele için ‘kadınlar’ öznesini sahiplenmişlerdir. Boyutları ve tecrübe edilme biçilme biçimleri farklılaşsa da tahakküm karşısında bütün kadınlar ortak paydada birleşir. “Kızkardeşlik güçlüdür” mottosunda vücut bulan bu anlayış, evrenselci bir biçime bürünür. Bir başka deyişle, “‘kızkardeşlik’ olarak beliren kimlik siyaseti yalnızca ‘kadınlar’ grubunu tanımlayan şeyin özsel olduğunu varsaymasıyla değil, aynı zamanda grubun paylaştığı şeylerin tarih, kültür ve coğrafya ötesi olduğunu önermesiyle de özcüdür” (Lloyd, 2005: 37). Bu türden bir siyaset yürüten feminizm, kadınlar arasındaki farklılıkları gözardı eder ve hatta ortadan kaldırır. Postmodernist bakış açısından kimlikler, betimsel olmaktan ziyade normatif ve disipliner olarak kabul edilir, böylece belirlenmiş kadınlık modeline tam olarak uymayan bireylerin nasıl dışlandığı ya da basitçe gözardı edildiği ortaya çıkar. İster genellikle normalleştirici olsun (iyi kadın gibi) ister özgürlükçü olsun (gey, lezbiyen ya da feminist) bütün kimlik kategorileri düzenleyici bir şekilde işlemektedir (Lloyd, 2005: 57).

Kimlik kategorilerininin dışlayıcı ve düzenleyici pratikler olduğu savına iyi bir örnek olarak Ali Arıkan verilebilir:

“Oysa bir trans erkek (ve öncesinde lezbiyen bir feminist) olan Ali “Aligül” Arıkan’ın *Amargi*’deki “Erkek” yazısı, bunun hiç de böyle olmadığı zamanları anlatıyordu: “Açılmadan önce karşılaşabileceğim sorular, sözler ve davranışlar konusunda bir iki tahminim vardı ve bunlar gerçekleşti: Bazıları ‘düşman gruba’ geçtiğim için ‘kız kardeşliğe ihanet ettiğimi’ düşündü ve bozuldu. Feminizm, zannedildiği gibi erkek düşmanı değildir ama heteronormatif ve ataerkil sistem kendini kadın ve erkek ikiliği üzerinden yürüttüğü için feminizm de bazı stratejilerini bu ikilik üzerinden geliştirmiştir. ... Sanırım kimse ‘içeriden’ birinin trans erkek olarak açılacağını düşünmediği için ‘faka basmış’ hissetmiştir” (Arıkan’dan akt. Sever, 2015: 43).

Ali Arıkan’ın deneyimlediği durum feminizm ile tamamen çelişkilidir. Kültürel olarak inşa edilmiş kadınlık algısına ve atfedilen rollere karşı çıkan “toplumun sana ne olman gerektiğini söylemesine izin verme, sen ne olmak istiyorsan o olabilirsin” diyen feminist siyasetin, o kadın artık kadın olmaktan vazgeçip erkek olmayı tercih ettiğinde de onu desteklemesi gerekir. Ya da“...biseksüel kadınların lezbiyen feministlerce ‘artık bir karar

vermesi için' sıkıştırılması, onlara 'tamamen açılmaya korktuğu için biseksüellik maskesini takınan gizli lezbiyenler' olarak görülmesi de tipik dışlayıcı bir pratiğe işaret eder (Sever, 2015: 44).

Bu gibi örneklere rağmen yine de kimlik mefhumunu terk etmekte direnen birçok feminist vardır. Örneğin; Sibel Irzık(2005: 52), yukarıda bahsedilen türden vakaların kadınlar öznesini terk etmek için yeterince güçlü bir sebep olmadığı kanaatindedir: "Cinsiyet, cinsellik, ırk, sınıf, etnik köken gibi kavramlardan oluşan listeyi uzatarak işin altından kalkmak olanaksız. Kadın kavramını kullanırken kadınlar arasındaki birçok farklılığı göz ardı ettiğimizi bilmek bu kavramdan vazgeçmek için bir neden değil".

Öte taraftan kadınlar öznesinin *birliğinin* "kaybının ve kategorinin tamamlanmamışlığının yeni anlamlar, yeni varoluş biçimleri ve kadınların angaje olmasını sağlayacak yeni siyasi olanaklar üreteceğini" (Wilchins, 2004: 129) düşünenler de vardır. Bir Post-Marksist olan Chantal Mouffe, kimlik mefhumunun ortadan kaldırılmasının siyasi hareketliliğin önünün kesilmesine yol açacağı savına şöyle karşılık vermektedir:

"Birçok feminist, kadınları tutarlı bir kimlik olarak görmezsek, belirli feminist hedefler formüle edip peşinden gitmek için kadınların kadınlar olarak birleşebileceği bir feminist siyasi harekete sahip olamayacağımıza inanmaktadır. Aksine, radikal demokratik siyasete bağlı feministler için, özgürlük ve eşitlik gibi ilkelerin gözetilmesi gereken toplumsal ilişkilerin çeşitliliğini yeterince anlamak hususunda özel kimliklerin yapısökümü uğratılması zaruri bir koşuldur" (akt. Nicholson ve Seidman, 1995: 27).

Görüldüğü üzere Üçüncü Dalga içinde gelişen özcülük ve kimlik tartışmalarının bir kutuplaşmaya yol açtığı söylenebilir. Bu kutuplaşmayı yumuşatacak bir arabulucu mahiyetinde post-kolonyal düşünür Gayatri Chakravorty Spivak (1993) alternatif olarak 'stratejik özcülük' kavramını ortaya atar. Kimlik tanımları konusunda her tür özcü sabitlemeyi, aidiyet ya da saflıküzerine kavramlaştırılan söylemleri tehlikeli bulan Spivak'a göre özcülüğün tamamen reddi de bir tür özcülüktür ve bu kutuplaşma özcülüğün tamamen reddedilemeyeceğinin bir göstergesidir. Spivak'ın önerdiği stratejik özcülüğe göre; kadına ontolojik bir öz atfetmek şart değildir, onun yerine kadın olmanın olumlu yanlarına odaklanmak gerekir.

"Bugün bazı feminist ve queer kuramcılar tarafından da sahiplenilen stratejik özcülük; durumsal avantaj, siyasi kazanç, kavramsal faydalılığa göre işe koşulabilir. Hatta bazen feministlerin ya da diğer bütün azınlık muamelesi gören grupların kazanımlarına karşı gelişebilecek 'geri tepme' (backlash) durumlarında toplumsal hakları korumak ve geliştirmek için bir zaruret halini de alabilir" (Petersen, 1998: 124).

Kimlik ve farklılık arasındaki gerilim üretici ve yaratıcı bir hale getirilebilir. Şeyleştirilmeye (reification) karşı ihtiyatlı olmak kaydıyla, kimlik ve kimlik siyaseti kavramları stratejik olarak faydalı bir biçimde kullanılabilir. Bununla birlikte, herhangi bir kategorinin ya

da kimliğin operasyonel konumlanması da sorunlu olarak görülebilir ve kimlik siyasetine yeterince iyi bir alternatif olarak kabul edilmeyebilir: “Kadınlar kategorisi stratejik olarak kullanılsa bile, böyle bir strateji hedeflediği amaçları aşan -örneğin kategoriyle özdeşleşmeyi başaramayan kadınların dışlanması gibi- sonuçlar doğurabilir” (Stormhoj, 2000: 14).

2.5 Feminizmi Aşan Feminizm: Queer Kuram

Çok yaygın bir biçimde kabul gördüğü ve kullanıldığı şekli olmasına rağmen queer kuram bir eşcinsellik kuramı değildir. Temel niteliği normatif ideallere dönüşen tanımları, kategorileri ve kimlikleri sorgulamak ve kesintiye uğratmak olan bir düşünce ekolü üzerine çalışmaya ne olduğunu değil, ne olmadığını ifade ederek başlamak şaşırtıcı olmamalıdır.

Queer, İngilizce’de günlük dilde “tuhaf, acayip, anormal, şüphe uyandıran, eksantrik” gibi anlamlara karşılık gelmektedir. Hem isim, hem sıfat, hem de fiil olarak olarak işlev görebilir ama her halükarda ‘normal olan’ın karşısında konumlanır. Aynı zamanda İngiliz argosunda eşcinselleri fakat özellikle erkek ve pasif olanları aşağılamak için nefret söylemi içinde kullanılır.

Feminist kuramın postmodernizmin etkileri dolayısıyla geçirdiği teorik gerilimlerin yanısıra LGBTİ+ aktivizminden de beslenmesi sebebiyle, ırk, dil, din, etnisite, sınıf vb. gibi birçok benzeri kimlik hususunda akıl yürütmeye ve siyaset üretmeye olanaklar sağlayabilmesine karşın; miladı Judith Butler’ın *Cinsiyet Belası*’nı, Eve Kosofsky Sedgwick’in ise *Epistemology of the Closet*(Dolabın Epistemolojisi) adlı çalışmasını yayımladığı 1990 senesine tarihlenen queer kuram, günümüzde cinselliğe ve daha genel olarak da kimliğe karşı geliştirilmiş bir yaklaşım olarak kabul edilir (Gauntlett, 2008: 145).

Queer kuramın 1990 yılına tarihlenmesinin bir başka sebebi –rastlantısal olsa da– özellikle AIDS krizi sırasında kurulan homofobi karşıtı aktivist örgüt olan ACT UP’tan ayrılan bir grubun slogan olarak “Biz buradayız, queer’iz, buna alışın”ifadesini seçmesiydi (Goldie, 1997: 223). Eşcinselleri aşağılamak için kullanılan bir sözcüğün seçilmesi feministlerin temellük (appropriation)¹⁷ stratejisiyle benzerlik göstermektedir.

Akademik ve teorik anlamda ise *Cinsiyet Belası*’nda geliştirdiği Foucault’cu anlayışla toplumsal cinsiyete ilişkin düşünüşü kökten değiştirmesi bakımından Judith Butler, queer kuramın kurucusu olarak görülmektedir. “Burada vurgulanması gereken nokta Butler, *Cinsiyet Belası*’nda geliştirdiği argümanları kendisi queer kuram olarak etiketlememiştir (Gauntlett, 2008: 145). Aksine üçüncü dalga feminizm dahilinde bir feminist olarak

¹⁷ Bazı feministler de –özellikle üçüncü dalga içindekiler– “bitch, dyke, whore” gibi aşağılama ifadelerini sahiplenerek anlamlarını bozmayı, içini boşaltmayı hedeflerler.

konumlandırılabilir Judith Butler, kendisinin queer kuramın bir parçası olduğunu bile sonradan öğrenmiştir:

“Bir akşam yemeğinde birisinin yanında oturduğumu hatırlıyorum, neden sonra queer kuram üzerine çalıştığımı söyledi. Ben de queer kuram nedir diye sordum. Bana delirmişim gibi baktı. Besbelli queer kuram denen şeyin bir parçası olduğumu düşünmüştü. Fakat bütün bildiğim Teresa de Lauretis’in *differences* dergisi için ‘Queer Kuram’ başlıklı özel bir sayı yayımladığıydı. Kendi başına bir araya getirdiği bir şey olduğunu düşünmüştüm. Queer kuramın bir parçası olduğum aklımın ucundan bile geçmemiştir” (Osborne ve Segal, 1994: 32-39).

Çok erken yaşlarda felsefe eğitimi almaya başlayan Judith Butler, Cinsiyet Belası’nda Freud, Lévi-Strauss, Foucault, Lacan, Kristeva, Wittig, Irigaray ve Esther Newton gibi çok geniş bir düşünür yelpazesinden kendi ifadesiyle senkretik¹⁸ bir biçimde (Butler, 2014: 14-15) yararlanarak geliştirdiği hayli karmaşık ve anlaşılması güç argümanlar temel olarak yedi basit aksiyom halinde özetlenebilir:

- 1) “Kadınlar birleşik bir grup değildir.
- 2) Toplumsal cinsiyet sabit değildir, akışkandır ve değişkendir.
- 3) Kültürel kimlik edinim yoluyla gerçekleşir.
- 4) Cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve arzu arasında bir süreklilik olduğu varsayımı yanlıştır.
- 5) Toplumsal cinsiyet icra edilir (performatiftir) ve ifade ediliş biçiminin ardında herhangi özsel bir kimlik yoktur.
- 6) Toplumsal cinsiyetin performatif olması iradi bir şey olduğu anlamına gelmez ama biçimleri değiştirilebilir.
- 7) Toplumsal cinsiyeti ifade etmenin farklı yollarını aramak ve idrak edilebilirliği sekteye uğratmak cinsiyete bela olur” (Butler, 2014) .

Butler’ın queer kurama temel olan toplumsal cinsiyet anlayışında Foucault’nun düşüncelerinin önemli bir yeri vardır. Batı kültüründe cinselliğin bir soykütüğünü çıkarmaya çalışan Foucault’ya göre ikili karşıtlıkları kabul ederek kendi konumunu karşıtına göre belirleyen bir kimlik karşıtı olduğu şeye dönüşme riski taşır. Bu açıdan beyaz/orta sınıf kadın ve eşcinsel kimliğinin sorgulanmaya başlanması queer kuramı postyapısalcılığın da etkisiyle; çoklu, parçalı, tutarsız, bütünlükten yoksun, devingen/akışkan ve hepsinden önemlisi daima normal olanın karşısında duran bir niteliğe bürünmüştür. Queer, ataerkine ve homofobiye karşı bir duruş sergilerken, sırf normal olan ile eşit olmayı hedefleyen feminist ve LGBTİ+ siyaseti eleştirip cinsiyet ötesi olanı, travestitliği, transseksüelliği, arada olmayı, tanımlanmamayı müphem cinsellikleri ön plana çıkartmıştır (Çabuklu, 2003: 64).

¹⁸ Bağdaştırıcı.

Şüphesiz Judith Butler, tek queer kuramcı değildir. Queer tartışmaların öznellik, dil, temsil, söylem ve kimlik vb. konular üzerine yaptığı vurguyu beden maddeselliğine çeken, Elizabeth Grosz ve Rosi Braidotti örneklerinde olduğu gibi odağı Foucault ve Butler'dan Deleuze ve Guattari'ye yönelterek yeni materyalizmler yaratma peşinde olan kuramcılar da vardır (Çabuklu, 2015).¹⁹ Bununla birlikte, toplumsal cinsiyetin yanında cinsiyetin ve bedenin de dil/kültür tarafından inşa edildiğini en iyi şekilde ortaya koyan bir performatiflik kuramı geliştirdiği; LGBTİ+ bireylerin kadınların ve eşcinsellerin özgürleşme hareketlerinde dışlamaya ve normatif şiddete maruz kaldığını sürekli vurguladığı için Butler'ın queer yorumu üzerinde durulacaktır.

2.5.1 Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri

Butler, feminist düşüncenin cinsiyet temelli tahakkümü açıklamak için kullandığı toplumsal cinsiyet kavramından yola çıkar. Feminizm içinde Simone de Beauvoir ile özdeşleştirilen doğa/kültür ayrımı, Butler'a göre Levi-Strauss'un çalışmalarından kaynaklanır. Levi-Strauss'a göre, doğal ve biyolojik olan bir dişi vardır ve bu daha sonra toplumsal olarak tabi konumda olan kadına dönüşür. Böylece 'cinsiyet' doğaya ya da 'çiğ/ham'a tekabül ederken toplumsal cinsiyet kültüre ya da 'pişmiş'e tekabül eder (Butler, 2014: 93). Monique Wittig'in (1981: 105) "toplumsal cinsiyetler siyasal kategorilerdir, doğal olarak verili değildir" iddiası da bu savı destekler. Butler, buradan yola çıkarak cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında bir süreklilik olmadığı sonucuna ulaşır: "Eğer toplumsal cinsiyet, cinsiyetli bedenin üstlendiği kültüre anlamlar bütünüyse, toplumsal cinsiyetin herhangi bir cinsiyetten tek bir şekilde kaynaklandığı söylenemez" (Butler, 2014: 50).

Bu çıkış noktasından hareket edildiğinde toplumsal cinsiyetin bir ikilik/düalizm içinde sıkışması/sıkıştırılması zorunlu değildir, zira doğal olarak ikiye ayrılmış görünen cinsiyetler üzerinde temellenmemiştir. Toplumsal cinsiyet; doğal olandan koparılıp toplumsal bir yapı olarak düşünüldüğünde "yüzgezer bir yapıntı haline gelir; böylece erkek ve eril, erkek bedeni imlediği gibi pekâlâ dişi bedeni de imleyebilir, kadın ve dişil de, dişi bedeni imlediği kolaylıkla erkek bedeni imleyebilir" (Butler, 2014: 51). Böylece daha da ileri giderek cinsiyet mefhumunu da sorgular ve eğer sabit cinsiyete atfedilen düalizm yanlışlanırsa, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında olduğu varsayılan ayrımın da ortadan kalacağını iddia eder:

¹⁹ Butler'dan farklılaşma çabasındakilerin temel eğilimleri, 'içkinlik' (immanence) kategorisine dönmek; fenomenolojinin aşkınlık ve ötelik gibi geleneklerini reddetmek; post-yapısalcıların dili kıymetlendirmelerinin ötesine geçmek; daha çok naturalizmle yakınlaşan felsefelerle geri dönerek, bedenli olmanın (embodiment) eleştirel olup indirgemeci olmayan bilimini yapanlarla temas içine girmek olarak ifade edilebilir. Kaynak: <http://yasarcabuklu.blogspot.com.tr/2016/01/kaos-q-say-1-ocak-2015-roportaj.html>

“Toplumsal cinsiyet, verili bir cinsiyetin üzerine kültürün anlam işlemesi olarak anlaşılmalıdır yalnızca (hukuki bir kavrayıştır bu). Toplumsal cinsiyet aynı zamanda, cinsiyetleri tesis eden üretim mekanizmasının ta kendisini belirtmelidir. Neticede toplumsal cinsiyetin kültürle olan ilişkisi neyse cinsiyetin de doğayla ilişkisinin o olduğu söylenemez. Toplumsal cinsiyet bir yandan da, "cinsiyetli doğa"nın ya da "doğal bir cinsiyet"in üretilmesinde ve bunların "söylemsellik öncesi", kültür öncesi bir şeymiş gibi, siyasi olarak tarafsızken kültürün gelip üzerinde etki ettiği bir yüzeymiş gibi tesis edilmesinde kullanılan söylemsel/ kültürel araçtır” (Butler, 2014: 52).

Butler’a benzer bir şekilde Kosofsky Sedgwick de toplumsal cinsiyetin ikiliğe sıkışmış durumunu eleştirir. Toplumsal cinsiyeti en başından itibaren ve katı bir biçimde dikotomize edilmiş, erkek ve kadını, eril ve dişil kimlikleri ve davranışları üreten bir toplumsal üretim/kurgu olarak görür. “Bu kültürel sistemde erkek/kadın, eril/dişil gibi karşıtlıklar, başka birçok ikili karşıtlığın yapısını ve anlamını etkileyen baskın hatta model ikilikler olarak işlev görür. Fakat bunların biyolojik cinsiyet ile ilişkisi ya çok azdır ya da hiç yoktur” (Stimpson, 1992: 273).

2.5.2 Toplumsal Cinsiyet, Norm ve Normalizasyon

Butler, toplumsal cinsiyeti yöneten düzenleyici pratikler olduğu fikrini ortaya koyar (Stone, 2015: 98). Toplumsal cinsiyetin sabit olmaması fakat yüzergezer bir yapıntı olduğu iddiasının da kişinin kendi iradesiyle değiştirebileceği bi yanılığa yol açması sebebiyle Butler, toplumsal cinsiyeti somut bir gerçeklik olarak değil de bir yapı, bir toplumsal güç biçimi olarak ele almaya çalışır (Butler, 2004: 48). Toplumsal cinsiyet bir ‘norm’dur, fakat herhangi bir bireyin yaklaşmak için çaba sarf ettiği bir model değildir (Butler, 2004: 48):

“Norm kuralla ya da yasayla aynı şey değildir. Norm, toplumsal pratikler içinde örtülü normalizasyon standardı olarak işler. Bir norm içine gömülü olduğu pratiklerden analitik olarak ayrılabilse de, işleyişini bağlamından koparmaya yönelik herhangi bir çabayı boşa da çıkarabilir. Norm aşıkabilir ya da olmayabilir ama toplumsal pratik içinde normalleştirici prensip olarak işlerken genellikle örtük, anlaşılması zor olarak kalır, ancak ürettikleri sonuçlar itibariyle açıkça ve büyük ölçüde görünür olur” (Butler, 2004: 41).

Norm ve normalleştirici pratikler tanınma ve anlaşılır olma/idrak edilebilirlik ile yakından ilgilidir. Toplumsal cinsiyet insanlar için idrak edilebilirlik alanlar yaratır: “kişiler toplumsal cinsiyet tarafından düzenlenir ve bu türden düzenlemeler her insan için kültürel idrak edilebilirlik şartı olarak işlemeye başlar (Butler, 2004: 52). İdrak edilebilirlik şartının yaratılması ataerkil toplumun üremeye yönelik heteroseksüel amaçlarına hizmet eder. “Cinsiyeti tek seferde ve nihai olarak belirleme, cinsiyetlerden biri değil de öteki olarak belirleme arzusunun kaynağı cinsel üremenin toplumsal örgütlenmesidir; yani üremenin cinsiyetli bedenlerin açık, kuşku götürmez kimlik ve konumlarının birbirlerine göre inşa edilmesi yoluyla örgütlenmesidir (Butler, 2014: 184). Arzuyu heteroseksüelleştirmek için

toplumsal cinsiyet ikiliğinin inşa edilmesi ve sürdürülmesi gerekir. Bu da ‘hakiki’ olduğu düşünülen cinsiyetlerin istikrarlı toplumsal cinsiyet normlarından oluşan bir matris yoluyla tutarlı kimlikler üreten düzenleyici pratiklerin bir sonucu olduğu anlamına gelir (Butler, 2014: 66). Arzunun heteroseksüelleştirilmesi ‘dişil’ ile ‘eril’ arasında münferit ve asimetric karşıtlıkların üretilmesini gerektirir -burada ‘dişil’ ile ‘eril’, ‘dişi’ ile ‘erkek’in dışavurumsal özellikleri olarak anlaşılır.

Butler’ın nasıl dişil veya eril olunacağını/davranılacağını belirleyen normlar üzerindeki vurgusu (Stone, 2015: 100) queer kuramın tam karşısında konumlandığı heteronormativiteye yönelik eleştirinin çekirdeğini oluşturur. Çakırlar ve Delice’ye (2012: 11) göre, heteronormativite,

“Bütün bir kültürün sonradan doğallaştırılmış ve idealleştirilmiş heteroseksüel yönelim, pratik, değer ve yaşama biçimine göre tanımlandığı, bu yönelimin dışında kalanların ısrarla marjinalleştirildiği, görmezden gelindiği, baskı ve şiddete maruz bırakıldığı veya en iyi ihtimalle “uysal ötekiler” olarak sindirildiği bir düzendir”.

Bu düzen içinde toplumsal cinsiyet, ‘ideal benlik’ olarak işleyen belli yasaklar ve tabular tarafından belirlenir ve idame ettirilir. Böylece heteroseksüel arzu matrisinin dışında kalanlar normdan saptıkları için idrak edilebilir olmaktan çıkar, yası tutulmaya değmeyenler olarak işaretlenirler:

“Bir dizi izin ve tabudan oluşan ben ideali, eril ve dişil özdeşleşmeleri düzenler ve belirler. Özdeşleşmeler nesne ilişkilerinin yerine geçtikleri ve kaybın sonucu oldukları için, toplumsal cinsiyet özdeşleşmesi bir tür melankolidir, yasaklanmış nesnenin cinsiyeti bir yasak olarak içselleştirilir. Bu yasak, münferit olarak cinsiyetlendirilmiş kimliği ve heteroseksüel arzunun yarasını onaylar ve düzenler” (Butler, 2014: 129).

Böylece erkek ya da kadın kategorileri içinden herhangi birine uymayan –zira bireyleri genital organların en belirgin olduğu fiziksel özelliklerine göre ayırmak kimi zaman imkansız olabilir– ya da belirli cinsellik ve toplumsal cinsiyet normlarını üstlenip rollerini yerine getirmeyenler insan olarak görülmezler. Başka bir deyişle, kişinin insan olarak tanınması için toplumsal cinsiyetli olması gerekir, cinsiyetli olmak içinde iki genital organdan birine sahip olmak gerekir. Sonuç olarak, “idealize edilmiş insan anatomisini idare eden normlar, kimin insan olup kimin olmadığını, hangi hayatın yaşanabilir olup hangisinin yaşanamayacağını belirleyen bir ayrımcılık mantığı üretirler” (Butler, 2004: 4).

Bu ayrımcılık mantığına göre, interseks olarak doğan bir çocuk, örneğin, cerrahi operasyonla ‘düzeltilmelidir’ (Butler, 2004: 53). Çünkü düzensiz/uygunsuz birincil cinsiyet karakteristikleriyle doğan çocukların uyum sağlaması, daha rahat hissetmesi ve normallığe ulaşması gerekmektedir. Eğer toplum tarafından erkek ya da kadın olarak tanınmazlarsa, “toplumsal cinsiyet kimlikleri kültürel olarak idrak edilebilirliğin normlarına uymadıkları için,

o alan içinden bakıldığında göze ancak gelişimsel hatalar ya da mantıksal imkânsızlıklar”(Butler, 2014: 67) olarak değerlendirilirler. Bu ayrımcılık mantığı içinde kişinin ille de biyolojik/fiziksel bir anomalisi olması gerekmez. Cinsiyet kimliği bozukluğu teşhisi konan erkek gibi davranan kızlar, kız gibi davranan erkekler de hasta ve anormal olarak değerlendirilir. Bu da anatomik olarak herhan gibi sorunu olmayan insanların da cinsiyet rollerine ve normlarına uymadıkları zaman patolojikleştirilebilecekleri anlamına gelir (Butler, 2004: 73). Her iki gruba yönelik reçete edilen tedavi ise aslında toplumsal cinsiyet normlarının pekiştirilmesine, dolayısıyla heteroseksüel matrise hizmet eder.

Sonuçta norm olarak işleyen toplumsal cinsiyetin yalnızca bizi yönlendiren hedefler ve amaçlar, neye yönelimli olduğumuza dair yaygın varsayımlar, belirli bir şekilde davranmaya ve konuşmaya itildiğimiz, davranışlarımıza yön veren kaideler değil, aynı zamanda belirli normların, fikirlerin ve ideallerin cinsiyetli yaşam üzerinde egemenlik kurduğu, normal erkekler ve kadınlar için zorlayıcı kriterler belirleyen bir normalizasyon süreci olduğu anlaşılır (Butler, 2004: 206).

2.5.3 Toplumsal Cinsiyetin Performatifliği

Normların kalıcı ve devamlı hale gelmesi için bir normalizasyon sürecinin gerekliliği Butler’ı toplumsal cinsiyetin kişinin olduğu ya da sahip olduğu bir şey değil, süregelen bir şekilde yaptığı, pratiğe göktüğü bir şey olduğu fikrine götürür:

“Normlar durmaksızın bizi bir toplumsal cinsiyete veya ötekine karşılık gelen pratiklere katılmaya zorlar. Ancak bu katılımı sürdürdüğümüz ölçüde, kendimizi dışıl ya da eril olarak anlama eğilimi gösteririz. Bunlar Butler’ın toplumsal cinsiyetin performatif²⁰ olduğu yönündeki meşhur fikrinin altında yatan iddialardır. Toplumsal cinsiyet gerçekliği performatiftir; bu oldukça basitçe demektir ki, toplumsal cinsiyet ancak icra (performans) edildiği ölçüde gerçektir” (Stone, 2015: 99).

Toplumsal cinsiyetin yapılan, icra edilen bir şey olması demek belirli cinsiyet niteleyicilerine göre eylemde bulunmak demektir. Toplumsal cinsiyet pratikleri önceden cinsiyetlenmiş kişiyi betimleyici değil, performatiftirler; zira ataerkil heteroseksüel kültürün beklentileri doğrultusunda gerçekleştirilirler. Bu durum öyle iyi gizlenir ki ataerkinin dayattığı mevcut iki cinsiyet ve bunlara atfedilen özellikler doğuştan getirilen, doğal ve değişmez şeyler olarak görünür:

“Toplumsal cinsiyetli beden performatif olması demek, gerçekliğini teşkil eden çeşitli edimlerden ayrı bir ontolojik statüsü olmaması demektir. Aynı zamanda da şu anlama gelir: Bu gerçeklik eğer bir iç öz

²⁰ Performatif sözcüğü Butler’dan önce dilbilimde zaten kullanılmaktaydı. Sözcüğü türetip ilk kez kullanan (Schechner, 2003: 110; Chinn, 2010: 106) J. L. Austin’e göre dilsel ifadeler ikiye ayrılır: saptayıcı (constative) ve performatif/edimsel (performative). Saptayıcı ifadelerin aksine performatifler, herhangi bir şeyi aktarmaz, betimlemez, saptamaz; doğru veya yanlış değildir. Bu tür ifadelerde bir şeyi söylemek eylemde bulunmak demektir. Yani zaten yapılmakta olan ifade ediliyordur.

olarak üretilmişse, demek ki bu içselliğin ta kendisi apaçık kamusal ve toplumsal bir söylemin, bedenün yüzey politikaları üzerinden fantazinin düzenlenmesinin, iç ile dışı birbirinden farklılaştıran ve böylece öznenin bütünlüğünü tesis eden toplumsal cinsiyet sınırlarının kontrolünün etkisi ve işlevidir. Yani edimler ve bedensel hareketler, ifade ve icra edilen arzular içeride düzenleyici bir toplumsal cinsiyet nüvesi olduğu yanılsamasını yaratır; bu yanılsama cinselliği üreme odaklı heteroseksüelliğin mecburi çerçevesi içinde düzene tabi tutmak amacıyla sürdürülür” (Butler, 2014: 224).

Butler’ın toplumsal cinsiyetin performatif olduğuna ilişkin iddiası birçok eleştiri almıştır. Butler’ın queer yorumunu toplumsal cinsiyete yapıbozumcu yaklaşım içinde değerlendiren Sancar (2011: 183-184), Butler’ın determinizm tuzağından kaçarken volantarizm çıkmazına saplandığını, cinsiyete dayalı tahakkümü basitleştirerek kişinin kendi iradesiyle değiştirebileceği bir karaktere indirgediğine dikkat çekmiştir. Zeynep Direk (2009: 74) de Butler’a yöneltilen eleştiriler konusunda benzer bir noktaya değinir: Butler’ın tutumu, onun söylemden bağımsız bedenler olmadığını savunduğuna yoruldu; bedenün maddeselliğini gözardı ettiği için, “kendisini eleştiren feministler tarafından ‘her şey metin, her şey dil’ gibi çoğunlukla kaba bir biçimde ‘postmodernizm’ olarak bütünselleştirilen ve politik mücadeleyi imkânsız kılan bir konumu sahipleniyormuş gibi yorumlandı”.

Butler, bu eleştirilere karşı maddesellik sorunu çözmek için kuramını gözden geçirir. Toplumsal cinsiyetin performatifliği ne kişinin kendi iradesiyle yaptığı serbestçe oynanan bir oyundur, ne de özbenliğin istemli sunumudur (Butler, 2014: 137-138). Kişinin doğumundan itibaren toplum onu erkek ya da kız olarak kimliklendirir ve bu norma göre eylemesi beklenir. Bu sebeple, toplumsal cinsiyet aslında bireylerin toplum içinde bir yere sahip olmak için, sorgulamadan içselleştirdikleri, özdeşleştikleri ‘birisi’ olmak için yaptıkları edimler, sürdürdükleri performanslardır. Butler, bu durumu *Bela Bedenler*’de şu örnekle açıklamaya girişir:

“Kız’ın isimlendirilişinin geçişli olduğu, yani belli bir ‘kızlaştırma’nın zorunlu kılınmasını sağlayan süreci başlattığı sürece, terim ya da onun sembolik iktidarı norma asla tam anlamıyla yaklaşmayan, bedensel olarak kamusallaştırılmış bir dişillik oluşumunu yönetir. Ancak bu, tutarlı bir özne olmaya hak kazanmak ve öyle kalmak için norma ‘atıf’ta bulunmaya zorlanmış bir ‘kız’dır. Dolayısıyla dişillik, bir seçimin ürünü değildir, zoraki olarak bir norma atıfta bulunmadan ibarettir; karmaşık tarihselliği disiplin, düzen ve ceza ilişkilerinden ayrılmaz olan bir atıfta bulunma. Kuşkusuz, bir toplumsal cinsiyet normunu üstüne alan birinden bahsedilemez. Aksine toplumsal cinsiyet normuna yapılan gönderme, ‘biri’ olmaya hak kazanmak, ‘biri’ olarak yaşayabilir olmak için zorunludur ki burada öznenin oluşumu toplumsal cinsiyet normlarının meşrulaştırılmasının öncelikli operasyonuna dayanır” (Butler, 2014: 327).

Tekrar edilen performanslar toplumsal cinsiyet normlarını sabitleştirir ve ‘gerçek kadın’, ‘gerçek erkek’, ‘doğal cinsiyet’ gibi kavramlar ortaya çıkarır (Butler, 2014: 229). Erkek olmak, kadın olmak ya da doğal heteroseksüel ilişkide bulunmak gibi normların bu

türden dayatılmasını somutlaştırmak zordur; çünkü kişinin ne hissettiğini, arzuladığını, istediğini ya da tabiatı gereği davrandığını yansıtmazlar. Kişinin özünü dışarı vuran içselleştirilmiş eylemler de değildirler. Aksine daima toplumun öteki üyelerinin –yani norm olanların– eylemlerinin taklidi ve tekrarından ibarettirler. Toplum kişiden belirli bir şekilde olmasını, belirli bir şekilde davranmasını ister fakat daima bunu ihlal edenler, alt-üst edenler olur.

2.5.4 Toplumsal Cinsiyeti Altüst Etmek: Drag, Transeksüellik ve Taklit

Butler, hakiki bir toplumsal cinsiyet nosyonunun bir yanılsama olduğunu, bütün toplumsal cinsiyet niteleyicilerinin kişinin özünden bağımsız, kültürel olarak empoze edilmiş performatifler olduğunu öne sürmektedir. Bu yanılsamayı açığa çıkarmak, büyüü bozmak için de drag²¹ performansını ve karşı cinsin kıyafetlerini giyme, butch/femme gibi lezbiyen kimlikleri öne sürer:

“Dişilliği gösteren jestler yapıp pozlar veren ve giysiler giyen erkekler, dişil ‘olmanın’ yalnızca belirli etkinlikleri yapma meselesi olduğunu gösterirler. Drag bu etkinliklerin herhangi bir cinsiyetten herhangi biri tarafından yapılabileceğini ve failin dışı cinsiyetini ifade etmek zorunda olmadığını gösterir. Dolayısıyla drag toplumsal cinsiyetin performatif olduğunu ancak icra edildiği ölçüde mevcut olduğunu açığa çıkarır” (Stone, 2015: 102).

Drag ve butch/femme gibi kimlikler, her iki cinsiyetteki cinsel birleşme edimi dahil tüm ideal ya da tipik davranış tezahürlerini bütünüyle komediye dönüştürür. Lacan’dan ödünç aldığı bir ifadeyle Butler bunu heteroseksüel komedi olarak adlandırır (Butler, 2014: 107). Esther Newton’ın açıklamalarından yola çıkan Butler, drag’ın toplumsal cinsiyetin bir özü olmadığını, aksine performansa, taklide dayalı ve ihlallere açık yapısını ortaya çıkardığını düşünür:

“En karmaşık haliyle [drag] ‘görünüm yanılsamadır’ diyen çifte bir tersyüz etmedir. Drag şöyle der: (Newton’un tuhaf kişileştirmesiyle) Benim ‘dış’ görünümüm dişil, ama ‘iç’ [bedenimin içindeki] özüm eril.” Aynı anda bir de tam karşıtı olan tersyüz etmeyi simgeleştirir: “Benim ‘dış’ görünümüm [bedenim, toplumsal cinsiyetim] eril ama ‘iç’ özüm [kendim] dişil” (Butler, 2014: 225).

Butler’a göre, kişinin dış görünümüne, giyim kuşamına bakılarak anatomisine dair bir yargıda bulunulur. Fakat dragdan transeksüelliğe geçişte cinsiyetli bireyin görünümüne bakılarak anatomisine dair bir yargıya varmak mümkün olmayabilir. Beden ameliyatlı ya da ameliyatsız olabilir; fakat kişinin aslında dışarıdan gördüğü bedenin kadına mı yoksa erkeğe mi, yani hangi toplumsal cinsiyete ait olduğundan emin olamadığı zamanlar olabilir. Bunun

²¹ “Etimolojik olarak 19. yüzyıl tiyatrosunda ‘yeri süpüren uzun etekler’ anlamındaki kullanımına dayandığı sanılan ‘drag’ terimi, zaman içinde anlam değiştirerek, kız gibi giyinen anlamında, erkek travestiliği işaret eden cinsiyetçi bir biçimde kullanılmıştır. Günümüzde bununla birlikte daha geniş bir çerçevede belirli bir toplumsal cinsiyet rolünü işaret eden, bir giysinin başka bir toplumsal cinsiyetten bir kişi tarafından giyilmesi veya herhangi bir sembolik göstergeyi taşıyan giyim tarzı anlamında kullanılmaktadır” (Stone, 2015: 130).

bir örneği, geçirdiği cinsiyet değişikliği basına da yoğun bir şekilde yansıyan manken Andrej Pejic'tir.

Gazetelerin “Podyumlar en ünlü androjen modelini kaybetti ama yeni bir kadın top model kazandı” manşetiyle haber yaptığı Pejic'in dönüşümü²² Esther Newton'ın “görünüm yanılısamadır” iddasının vücut bulmuş halidir. Andrej/Andreja Pejic örneğinde olduğu gibi değişmez, sabit olduğu düşünülen toplumsal cinsiyet aslında değiştirilebilecek bir gerçekliktir (Butler, 2014: 28). Drag'ın bir ileri aşaması olduğu için transeksüel kadın ya da erkek olarak değil, fiillerle tanımlamak daha yerindedir. Toplumsal cinsiyet, drag örneğinin açığa vurduğu gibi karşı cinsin kıyafetlerini giymekle, davranışlarını, jestlerini, mimiklerini sergilemekle o olmanızı sağlayacak kadar akışkan ve devingendir:

“İnsan kadın gibi giyinmiş bir erkek veya erkek gibi giyinmiş bir kadın gördüğünü düşünüyor, bu algılardaki ikinci terimi toplumsal cinsiyet ‘gerçekliği’ olarak görüyordur, yani, benzetmeyle devreye giren toplumsal cinsiyetin ‘gerçeklikten’ yoksun olduğu, yanılısamalı bir görünüm teşkil ettiği düşünülür” (Butler, 2014: 28).

Hakiki bir toplumsal cinsiyete hiçbir zaman ulaşılamaz ya da sahip olunamaz. Çünkü toplumsal cinsiyetin iç hakikati olarak düşünülen şey bedenlerin yüzeyine kurulan ve işlenen bir fanteziden başka bir şey değildir. Toplumsal cinsiyetler ne gerçek ne de sahte olabilirler, zira cinsiyete dair ataerkil/heteronormatif söylemin hakikat etkileri olarak üretilmişlerdir (Butler, 2014: 225).

Butler drag'ı, butch/femme gibi lezbiyen rollerini ve transeksüellik, transvestitlik gibi toplumsal cinsiyetin edimselliğe ve taklide dayalı doğasını açığa vuran tüm diğer etkinlikleri altüst edici ve ihlalcı olarak varsayar. Bu türden edimler toplumu ve cinsiyetli yaşamı örgütleyen –adına ister heteroseksüel matris, ister heteronormativite, ister zorunlu heteroseksüellik densin– varsayımlar/normlar bütününe altını oyar; çünkü erkeklerin eril kadınların dişil eylemek zorunda olduğuna dair normu altüst eder (Stone, 2015: 103).

Butler'dan çok önce Shulamith Firestone, cinsiyet ikiliğini ve cinsel kutuplaşmayı ortadan kaldırmanın yalnızca kadınların değil, bütün bir toplumun yararına olacağını iddia etmişti. Çünkü toplumsal cinsiyet, Firestone'un baskıcı olarak gördüğü ataerkinin ve heteronormativitenin merkezinde bulunan biyolojik aileyi dayatır. Bu dayatma yalnızca kadınların değil, yüklediği sorumluluklar ve rollerle erkeklerin de aslında mağduru olduğu bir şeydi (Firestone, 1970: 40). Ayrıca, cinsel kutuplaşma eşcinseller, biseksüeller gibi öteki kimliklerin yaşamlarını özgürce sürdürebilmesinin önünde bir engeldir (Firestone, 1970: 243).

²² 2012'de verdiği bir röportajda “İki cinsiyet arasında sıkıştım. Hayatım kolay değil.” diyen dünyasında çığır açan androjen model Andrej Pejic, “Bacak arasıyla cinsiyet tanımlanmaz, meleklerin de cinsiyeti yoktur” demiştir.

“Toplumsal cinsiyet gerçekliğinin sürdürülen toplumsal performanslar üzerinden yaratılması, öz cinsiyet, hakiki veya kalıcı erillik ya da dişillik gibi mefhumların ta kendilerinin de, toplumsal cinsiyetin performatif niteliğini gizleyen ve toplumsal cinsiyet biçimlenimlerini erkek egemenliğinin ve zorunlu heteroseksüelliğin kısıtlayıcı çerçevelerinin ötesinde çoğaltmaya yönelik performatif imkânları gözden uzak tutan stratejinin birer parçası olarak kuruldukları anlamına gelir” (Butler, 2014: 231).

Firestone’dan yirmi yıl sonra Butler da aynı şeyi hedefler: toplumsal cinsiyetin performatif olduğunu kanıtlayarak cinsiyet ikiliğini ve cinsel kutuplaşmayı ortadan kaldırarak, heteronormativiteden muzdarip olan herkesin –kadınların, erkeklerin, eşcinsellerin, transeksüellerin ve henüz tanımlanmamış diğerlerinin– özgürce yaşamasının önünü açmak. Drag örneği gibi performanslar toplumsal normları tersyüz ettikleri, heteronormativitenin doğal görünmesine yol açan örtüyü ortadan kaldırdıkları için ihlalciler ve altüst edicilerdir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

PEDRO ALMODOVAR SİNEMASININ ANALİZİ

3.1 Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı üç film örneğinden yola çıkarak diktatör Franco'nun ölümünden sonra İspanya'nın geçirdiği özgürleşme ve demokratikleşme sürecinin sembolü haline gelmiş Pedro Almodovar sinemasında ataerkil heteronormatif iktidara direniş biçimleri açısından toplumsal cinsiyet temsillerini incelemek ve faşizmin heteronormatifliğin devlet biçiminde örgütlenmiş hali olduğu ön kabulünden yola çıkarak sıra dışı, kural tanımaz ve amoral tarzıyla sinemada kendine has bir yer edinen auteur yönetmenin yerleşik toplumsal cinsiyet algısını altüst etmek için kullandığı stratejileri ortaya çıkarmaktır.

3.2 Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada Pedro Almodovar'ın *Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?*, *İçinde Yaşadığım Deri* ve *Kötü Eğitim* filmleri metin analizi yöntemi ile incelenecek ve Almodovar filmlerinde yer alan kadın ve LGBTİ+ bireylerin ele alınma biçimleri feminist/queer film eleştirisi ile yorumlanacaktır. Bu çalışmada analiz edilmek üzere seçilen üç filmde ataerkil iktidarın kadınlar ve LGBTİ+ bireyler üzerinde kurduğu tahakküme sinemasal dil üzerinden direnmenin olanakları araştırılacaktır.

3.3 Araştırma Soruları

Yukarıda belirlenen amaçlar doğrultusunda çalışmaya yön verecek sorular şu şekilde sıralabilir:

- Ataerkil iktidarın dayattığı ikili karşıtlıklar üzerinde temellenen cinsiyetçi ideolojiye rağmen alternatifleri tahayyül etmek mümkün müdür ?
- Almodovar filmlerinde aile, kilise, zorunlu heteroseksüellik, heteronormativite gibi faşist iktidarın cinsiyetçiliği pekiştiren kurumları nasıl işlenmektedir?
- Almodovar filmlerinde kadınlar ve LGBTİ+ bireyler nasıl sunulmaktadır? Bu filmler egemen ideolojiye direnç gösteren filmleri tanımlamak için ortaya atılan karşı sinema kapsamında ele alınabilir mi?
- Faşist geçmişin etkileri hala devam ederken sinemaya başlayan Almodovar'ın filmlerinde değişmekte olan İspanya nasıl yansıtılmaktadır?

3.4 Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma Franco sonrası İspanyol Sinemasının önemli isimlerinden Pedro Almodovar'ın filmografisinden üç örnek ile ataerkil/heteronormatif iktidarın ezmekte olduğu kadınların ve LGBTİ+ bireylerin temsilleri ile sınırlı tutulmuştur. Almodovar'ın filmografisi toplumsal cinsiyet temsilleri açısından tartışmalı olsa da tahakküm altındaki bireyleri komedi ile trajedi arasında salınan kendine has üslubuyla resmetme biçimi incelemeye değer görülmüştür. Almodovar'ın ilk uluslararası başarı kazanan filmi olan *Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?* ataerkil düzende ezilmek açısından ortak bir paydada buluşan kadın ve eşcinselleri aile kurumu ekseninde ele aldığından seçilmiştir. *Kötü Eğitim* filmi ise hem baskıcı bir kurum olan kiliseyi sorunsallaştırması hem de akışkan toplumsal cinsiyet kimliklerini örnekleyen karakterler barındırması açısından seçilmiştir. Almodovar'ın son dönem yapıtlarından biri olan *İçinde Yaşadığım Deri* filmi ise Judith Butler'ın öne sürdüğü cinsiyet ile toplumsal cinsiyet ilişkisizliği/süreksizliği ve toplumsal cinsiyetin performatifliği örneklemesi bakımından incelemeye değer bulunmuştur.

3.5 Toplumsal Cinsiyete Bela Bir Auteur: Pedro Almodovar

Toplumsal cinsiyetin ve cinselliğin sabit, daimi bir özü yoktur; her ikisi de değiştirilemez, kültürler ötesi ya da tarih-ötesi olgular değildir. Ataerkil düzenin dayattığının aksine, değişime ve çeşitliliğe açık, üretilmiş kültürel yapılardır. Bu nedenle, toplumsal cinsiyetin ve cinselliğin farklı kültürel bağlamlar ve söylemler içinde farklı yorumlamalara tâbi oldukları ifade edilebilir (Pastor, 2006: 8).

Pedro Almodovar'ın filmleri cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik gibi meseleleri, geleneksel sosyo-seksüel kimlik mefhumlarını merkezden ederek postmodern bir bağlam içinde ele almaktadır. Gerçekten de Almodovar'ın filmografisinin en belirgin özelliklerinden birisi cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rollerinin –ister eril ister dişil olsun– tersyüz edilmesidir. Bu eğilim kendini “eşcinsel, transvestit ve/ya da transeksüel karakterlerin varlığı ve görünürlüğü ve hatta çoğalmasa olarak göstermektedir” (Fuentes, 1995: 162).

Suthrell'in (2004: 5) de belirttiği gibi ona nasıl karşı gelindiğini, ne zaman ve hangi yollarla tersyüz edildiğini kavramak için bir parçası olunan toplumun cinsiyet kültürüne ilişkin bir kavrayışa ihtiyaç vardır. Çünkü bir toplumun cinsiyet kültürü neyin doğal, neyin normal, neyin idrak edilebilir ve nelerin kabul edilebilir olduğunu belirleyen fikirler, inançlar ve hakim ideoloji çerçeveleri içinde oluşmaktadır. Edebiyat, sanat, medya, popüler kültür, toplumsal seramoniler ve ritüeller –ister seküler ister dinsel olsun– ise bu belirlenimi pekiştiren araçlar olarak işlev görmektedir.

Geçtiğimiz otuz yılda Almodovar, yalnızca İspanya’da değil bütün Avrupa sineması içinde ve Kuzey Amerika’da oldukça görünür ve önde gelen sinemacılardan biri olmuştur. Kimi eleştirmenler ve akademisyenler Almodovar’ı son elli yılın en önemli on yönetmeni içinde saymaktadır. Almodovar, bu başarısını “filmlerinin dilsel ve kültürel sınırlarını aşmasına ve seyirciye kimi zaman hiç farkına varmadığı bir yerden dokunarak, baştan çıkararak, şoke ederek ve hatta tiksinti uyandırarak ulaşmasına” borçludur (Matz ve Salmon, 2012: 1).

İspanya İç Savaşı’ndan bir on yıl sonra 1949 yılında Don Kişot’un da memleketi olan La Mancha’da doğan Almodovar, faşist diktatör Francisco Franco yaşlanıp yavaş yavaş güç kaybederken büyüyen neslin bir parçasıdır (Mira, 2010: 13). Almodovar’ın kariyerinin erken dönemlerini büyük ölçüde etkileyen önemli olaylar arasında 1969 yılında rejim tarafından ilan edilen temel sivil hakları askıya alan olağanüstü hal –Almodovar, tam bu sıralarda kırsaldan Madrid’e göç eder ve bu dönemi *Carne Tremula* adlı filminde yansıtır– ve 1973 yılında başbakan Carrero Blanco’nun suikastıyla diktatörlüğün yumuşama, liberalleşme emarelerinin son bulması sayılabilir. Bununla birlikte 1975’te Franco’nun ölmesiyle demokratikleşme süreci tekrar başlar ve 1982’de İspanyol Sosyalist İşçi Partisi’nin seçimle iktidara gelmesine kadar devam eder. Bu süreç sancılarla dolu bir süreçtir. İspanya’daki demokratikleşme sürecinin kırılmalılığı seçimlerin hemen arifesinde 1981 yılında Albay Tejero’nun başarısızlıkla sonuçlanan darbe girişimi ile iyice belirginleşir.

Almodovar, ısrarla birçok röportajında filmlerini Franco sanki hiç varolmamış gibi yaptığını vurgulasa da, yaşadığı toplumun politik ikliminden bağımsız olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Arroyo’ya göre, “kariyerinin hemen başında çektiği kısa filmleri –*İki Fahişe... ya da Evlilikle Biten Bir Aşk Hikayesi* ve *Becer, Becer, Becer Beni Tim* gibi filmleri bile başlı başına birkaç sene önce Almodovar’ı hapse attırmaya yeterdi” (2010: 7). Oysa İspanya’nın demokrasiyi ve özgürleşmeyi keşfi sırasında Almodovar, filmlerindeki radikalizm ve sosyal transgresyonlar ile popüler karşı-kültürel hareketlerin öncülerinden biri olarak, hatta demokrasinin, İspanya’nın yeni bulduğu özgürlüğün kişileşmiş hali olarak belirlemiştir. Almodovar’ın kadınlara ve LGBTİ+ bireylere yaklaşımının bu özgürleşme sürecinde payı büyüktür. Bu nedenle filmografisine geçmeden önce Franco İspanya’sının genel ahval-i şeraitinden bahsetmek yerinde olacaktır.

3.6 Franco Diktatörlüğü Altında İspanya

İspanya İç Savaşı, faşistler ile anti-faşistler, gelenekçiler/muhafazakarlar ve modernleşme yanlıları arasındaki mücadeleye sahne olmuştur. Bir tarafta meşru bir zeminde seçilmiş, ilerici, demokratikleşmeden yana olan Cumhuriyetçiler; diğer tarafta ise birçok gelenek yanlısı kurumu –ordu, kilise, toprak sahipleri, finansörler, krallık taraftarları vs.– birleştirebilmiş Falanjistler²³ vardır (Payne, 1987: 165-168).

İspanya İç Savaşı'nın 1936'da meşru hükümetin Falanj'ı yasadışı ilan edip başında bulunan Jose Antonio'yu hapse atmasıyla başladığı iddia edilebilir. Jose Antonio'nun yerine genç bir albay olan Francisco Franco geçmiştir. Gençliği, zekası, becerileri ve ordu içindeki arkadaşları sayesinde kısa zamanda yükselen Francisco Franco, çok kanlı geçen ve üç yıl süren bir iç savaştan sonra 1939'da İspanya'da yönetimi ele geçirmiş ve 1975'te ölümüne kadar sürecek olan diktatörlüğünü ilan etmiştir.

İspanya İç Savaşı'nı izleyen yıllarda faşist rejim, hem savaş yüzünden harap olmuş ülkeyi yeniden yeniden yapılandırmaya hem de mağlup ettiği demokratik cumhuriyetin sosyal ve kurumsal etkilerini ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Franco'culuğun gördüğü biçimiyle, yeni rejim, cumhuriyetçilerin etkileri altında kirletilmiş, sapkınlığa maruz kalmış İspanya'nın ahlaki kodlarını yeniden tanımlamalıdır.

İspanyol ulusunun yeniden tanımlanma projesi içinde biçimlendirilmesi gerekenler sosyalistler, anarşistler, cumhuriyetçiler gibi bütün rejim karşıtlarıdır. Fakat Franco'nun faşist diktatörlüğünü Almodovar'ın sinemasını anlamak açısından önemli kılan kadınlara ve LGBTİ+ bireylere yönelik tutumdur.

3.6.1 Franco İspanya'sında Toplumsal Cinsiyet: Kadınlar ve LGBTİ+ Bireyler

Franco'nun iktidarı ataerkil ideolojinin somut örneğidir. Franco İspanya'sında erkekler kamusal meselelerden sorumludur, “kadınlar ise duygusal durumları kamusal alana katılamayacak kadar kırılğan olduğu için çocuk doğurmakla ve özel alanı idare etmekle özdeşleştirilirler. Kadınların konumu doğrudan bedenleri ile ilintilidir” (Hanley, 2000: 11).

Faşist diktatörlüğün kadınlara ilişkin görüşü tamamen biyolojik determinizm üzerinde temellenmiştir: Kadınların ve erkeklerin doğası kesin ve değiştirilemezdir. Kadınlar edilgen varlıklar olarak acı çekmek, kendilerini feda etmek ve ahlaki düzenin koruyucuları olmak için doğmuşlardır. Bu yüzden ahlaki temizlenme yolunda eğitilmelidirler, çünkü en nihayetinde iffetin ve namusun taşıyıcıları kadınlardır (Morcillo, 2000: 52-53). Faşist iktidar, cumhuriyetçi rejimin ‘yozlaştırdığı’ kadınları disipline etmek için parti içinde *Seccion*

²³ İspanya'daki aşırı milliyetçi ve muhafazakar grupları birleştiren faşist oluşum.

Femenina (Kadınlar Mangası) bile oluşturmuştur ve bütün İspanyol kadınlarının bu örgüte üyeliği zorunlu hale getirilmiştir (Richmond, 2014: 14).

Franco'nun iktidarı altında kadınların toplumsal konumu iki temel ve birbirleriyle doğrudan bağlantılı ideolojik görüş doğrultusunda şekillenmiştir: “muhafazakar Katolik ahlakı ve erkeği eve ekmek getiren aile reisi, kadını da anne ve çocukların bakıcısı olarak gören geleneksel aile düşüncesi” (Gomez-Ferrer, 2006: 13-27). Bu temeller üzerinde Franco'nun ilk işi kadını iş yaşamından koparmak ve eve, ait olduğu yere geri çağırmak olmuştur. Kadınların gördüğü muameleyi meşrulaştırmak için ise dini değerleri kullanarak evi kadınların ikamet etmesi gereken kutsal bir mekana dönüştürmüştür. Aileyi toplumun temel ve doğal yapıtaşı olarak gören faşist iktidara göre, “kadın ailenin annesi olarak evin dışındaki iş ortamında hapis hayatı yaşamaktadır, bu yüzden Tanrı'nın ona yüklediği soylu görevleri yerine getirmek için tekrar evine dönmelidir” (Di Fedo, 2006: 218).

Bu duruma örnek olarak, gece geç saatte dışarıda sokakta olan kadınların tutuklanarak rejimin ahlaki ve siyasi yasalarını çiğnedikleri için ceza olarak yağ ve benzin içmeye zorlanması verilebilir. Yakalanan kadınlar genellikle halka açık biçimde küçük düşürülmüş, saçları kazınmış, ‘eril namus fikri’ne karşı çıktıkları için günahın ve utancın sembolleri olmuşlardır (Richards, 1998: 55).

Kadınların iktidar tarafından disipline edilmesi giyim kuşamlarına da yansımış, kadınlardan annelik vasıflarına uygun bir biçimde gösterişsiz, kapalı elbiseler giymeleri istenmiştir. Böylece erkekleri baştan çıkarmaları, dini öğretilerden uzaklaştırıp ahlak dışı, tehlikeli davranışlara sevketmeleri önlenecektir. Kısacası, “kadınların yaşamı ahlaken cinsel riyazet ve mahrumiyet ekseninde kategorize edilmiştir” (Di Fedo, 2006: 228).

Kadınlığın faşist inşasını tamamlayan şey ise yine Katolik ahlakı üzerinden modellenen, heteroseksist, maço erkeklik anlayışıdır. Bu anlayış, ordu ve askerlik hizmeti gibi kurumlar ve itaatkar, muhafazakar kadınların desteğiyle pekiştirilir. Hegemonik erkekliğin vücut bulmuş hali olan İspanyol maçosunun (*machismo Iberico*) dışında kalan bütün kimlikler –yani LGBTİ+ bireyler– ise madun konumuna getirilerek baskı ve tahakküm altına alınmıştır. Zira Franco'nun idealize ettiği ulus anlayışında onlara yer yoktur.

Cinsiyet kimliği ve eşcinselliğin tarihi üzerine çalışmaları olan ünlü hekim Gregorio Maranon'un düşünceleri Franco iktidarının LGBTİ+ bireylere yaklaşımını özetler niteliktedir: “*İnsan Türünde Cinslerarası Durumlar*adlı çalışmasında Maranon eşcinselliğin doğuştan gelen, miras alınan bir şey olduğunu öne sürer ve şu sonuca varır: İspanyollar üstün bir ırktır çünkü Latinler arasında eşcinsellik İngilizler ve Almanlara göre daha az görülmektedir” (Maranon, 1929'dan akt. Garcia Valdes, 1981: 117). Başka bir deyişle, eşcinsellik ve

eşcinseller vardır fakat *İspanya*'da değil. Maranon'un takındığı LGBTİ+ bireyleri azınlık ve ulusal/kültürel bakımdan 'öteki' olarak belirleyen biyolojik/özelci yaklaşım Franco'nun ön plana çıkardığı üstün ulus fikrini destekler niteliktedir. Bununla birlikte Maranon eşcinsellere müsamaha gösterilmesini savunmuş; gerekli tedaviler ve hormon terapileriyle 'normal' heteroseksüel olabileceklerine inanmıştır.²⁴ Maranon'un iddiaları Foucault'nun cinsellik üzerine gelişen tıbbi söyleme yönelik yorumuyla da örtüşmektedir:

"İki ya da üç yüzyıldır cinsellik etrafında kopardığımız bu çılgın kıyamet, birincil bir kaygıya, nüfusu güvence altına almak, işgücünü yeniden üretmek, toplumsal ilişkiler biçimini sürdürmek, kısacası ekonomik olarak yararlı, siyasal olarak muhafazakar bir cinsellik düzeni kurmakla bağıntılı değil midir (Foucault, 2007: 34-35)?"

Franco iktidarının eşcinsellik karşıtı tutumunun faşizm dışındaki diğer kaynağı Katolik inancı olduğundan evlilik dışındaki bütün ilişkiler –hem karşı cinsler hem de aynı cinsler arasında– yasaklanmıştır (Carr, 1988: 99). Fakat aynı cinsten insanlar arasındaki ilişkilere verilen ceza karşı cinsle ilişki kuranlara göre daha ağırdır. Evlilik dışı ilişki kuran heteroseksüel çiftlerin alacağı ceza yedi haftadan başlarken, aynı suçu işleyen eşcinsellerin aldığı cezalar iki ila on iki yıl arasında değişmektedir (Garcia Valdes, 1981: 104).

1954'te çıkarılan Serserilik ve Bozgunculuk Yasası; pezevenkler, pedofiller, akıl hastaları ve sakatların yanı sıra eşcinselleri de açıkça hedef almış toplumu kötü yönde etkilemelerini engellemek amacıyla birtakım önlemler getirmiştir: Yasaya göre, suçlular uzak yerleşkelerde ya da tarım kolonilerinde çalışma cezasına çarptırılabilirler. Eşcinseller çarptırıldığında mutlak suretle özel yerlerde ve ötekilerden kesinlikle ayrı biçimde konuşturulurlar. Eşcinsellerin belirli muhitlerde ve bölgelerde ikamet etmesi yasaklanmış ve ikametgahlarını bildirmeleri ve bölge polisinin emirlerine uymaları zorunlu kılınmıştır (Mirabet i Mullol, 1985: 165). 1970'te çıkartılan Toplumsal Tehlike Yasası ise 1954 yasının açık ya da muğlak bıraktığı kapatmış ve LGBTİ+ bireyler için bir rehabilitasyon programı önererek eşcinseliğin patolojikleştirilmesini, hastalık olarak görülmesini pekiştirmiştir.

Franco'nun çıkarttığı her iki yasa da LGBTİ+ bireyleri azınlık olarak tayin etmiş ve heteroseksüellerin homoseksüellerden koyu çizgilerle ayrıldığı bir toplum kurmaya çalışmıştır. Fakat LGBTİ+ bireylerin belirli yerlerden dışlanıp gettolara mahkum edilmesi bir araya gelmelerinin, birbirlerinden, birbirlerinin sorunlarından haberdar olmalarının, bir kültür oluşturmalarının da önünü açmıştır. Nitekim Franco'nun ölümünden sonra başlayan demokratikleşme hareketinin önemli parçalarından biri LGBTİ+ kültürü ve en önemli temsilcisi de Pedro Almodovar olacaktır.

²⁴ Eşcinsellerin tedavi yoluyla heteroseksüel olabilecekleri fikri Franco iktidarının sonlarına doğru 1970 yılında çıkartılan Toplumsal Tehlike Yasası'nda bir hapse atılan LGBTİ+ bireyler için bir rehabilitasyon programı ön görülmesiyle ile hayata geçirilir (Garcia Valdes, 1981: 18).

3.7 Pedro Almodovar Sinemasının Genel Görünümü

Almodovar, kadınlara ve LGBTİ+ bireylerin temsiline yönelik tutumuyla özgür ve demokratik İspanya'nın, Franco'culuktan kopuşun sembolü haline gelmiştir. İspanya'nın demokrasiye geçişi, geçmişle bağlarını radikal bir biçimde birden gerçekleştiren bir kopuş olarak değil de kademeli olarak işleyen kültürel ve yapısal devrim süreci olarak işlemiştir. Bu anlamda yaklaşık olarak Franco'nun ölümüyle aynı sıralarda başlayan *La Movida Madrileña*²⁵ ile özdeşleşen Almodovar'ın ikonik statüsü, ününün Bunuel ve Saura gibi auteurleri aşması anlaşılabilir bir durumdur (Allinson, 2001: 3).

Almodovar'ın ilk filmleri *Pepi, Luci, Bom* ve *Arzu Labirenti*; hem Almodovar'ın cinsel kültüre, cinsiyete ve toplumsal cinsiyete ilişkin yerleşik değerleri sarsma arzusunu hem de *movida* ruhunu ve demokrasiye geçiş süreci yansıtan karnavalesk filmlerdir. *Pepi, Luci, Bom*'da bir yerde Luci'nin eski kafalı maço kocası alaycı bir şekilde “Bu ülke o kadar çok demokrasiye sahip oluyor... Bu işin sonu nereye varacak bilmiyorum. Bu komünistlere iyi bir dayak atmalıyız” diye yakını. Seks bağımlısı bir pop şarkıcısının gey bir Ortadoğu ülkesinin prensine aşık olması etrafında dönen *Arzu Labirentide movida*'nın ruhunun somutlaşmış halidir. Ana karakterlerden şarkıcı Sexilia'nın cinsel soğukluktan muzdarip, ünlü Lacan'cı bir psikanalist olan babasını tedavi etmek için onunla sevişmesi gibi şoke edici kısımlar Almodovar'ın kural tanımazlığını müjdelir.

Almodovar'ın “Fellini'den esinlendiği” (Smith, 2013: 22) *Karanlık Alışkanlıklar* (1983) ve *Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?* (1984)²⁶ yine şoke etme arzusu ve faşist geçmişin geleneklerini kara komedi yoluyla sorgulamasıyla ön plana çıkar. ‘Bahçede kaplan besleyen uyuşturucu bağımlısı lezbiyen rahibeler’ gibi uçuk karakterler içeren ve neredeyse tamamen kadınlardan oluşan bir kasta sahip *Karanlık Alışkanlıklar*, Franco döneminde çekilen dini filmlerin kadına gördükleri yeri parodileştirir. Kaygısız, hafif komediye yaslanan üslubuna ve Almodovar'ın din karşıtı bir film olduğunu reddetmesine rağmen, gerçek dinin günahkarı da sevebilmeyi, hatta günahkar olabilmeyi ve ancak böylece kişinin günahın doğasını takdir edebileceğini ima eden yapısıyla İspanyol kültürü içinde daha derinlere inen ciddi bir alt metin içerir (Edwards, 2001: 34).

Matador (1986), Franco iktidarı altında İspanyol ulusunu tanımlayan temel klişeler olan seks, ölüm, din ve boğa güreşlerini oyuncu bir biçimde ele alan bir filmidir. Bununla birlikte, “Almodovar'ın sinema sanatına dair anlayışı, insanlara ilişkin kavrayışıyla beraber

²⁵ Madridliler'in Hareketi: Sanatçıların, müzisyenlerin, feministlerin, LGBTİ+ bireylerin de dahil olduğu Madrid'de gece hayatını, modayı, alternatif müziği ön plana çıkaran; glam, punk, Yeni Romantikler'den esinlenen İspanya'da hala eski moda fikirlere tutunmaya çalışanları şoke etmeyi amaçlayan alt/popüler kültür hareketi.

²⁶*Bunu Hak Edecek Ne Yaptım?* (1984) ayrı bir başlık altında ilerleyen bölümlerde derinlemesine incelenektir.

değerlendirilmediği zaman indirgeneceği” (Arroyo, 2010: 11) gibi ilk bakışta sıradan tüketim için eğlencelik bir film olarak görülebilir. Fakat film toplumsal cinsiyete ve geleneksel cinsel bariyerlerin ihlaline dair nüveler barındırır. *Matador*'da ünlü İspanyol transeksüel aktris Bibi Andersen'in oynadığı bir falcı Diego'nun falına bakar ve ileride kadın olarak bebeğini kucağında tutacağını söyler. Sosyo-seksüel rollerin biyolojiden kaynaklandığını ve bu nedenle doğal olduğunu reddeden bu kehanet geleceğin İspanyol toplumuna neler getireceğine dair de bir kestirimde bulunmuş da olur (Matz ve Salmon, 2012: 20).

Nitekim bir sene sonra, *Arzunun Kanunu*'nda (1987) Almodovar, yerleşik anlayışı sarsan, hatta varlığı doğrudan transgresyona varan Tina karakteri ile karşımıza çıkacaktır. Tina, birlikte yaşadığı kızı Ada'nın biyolojik babasıdır, aynı zamanda bir transeksüel olarak da annesidir. Tina'yı canlandıran Carmen Maura'nın gerçek hayatta bir 'hakiki' bir kadın olması film karakterizasyonunu ve temsil anlayışını daha da ilginç hale getirmektedir. Arroyo'ya (2010: 11) göre, “*Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar* (1988) ile birlikte *Arzunun Kanunu*'nu yapan Almodovar film çekmeyi bıraksaydı”, bugün yine sahip olduğu şöhreti hak ederdi, zira filmografisinin tanımlayıcı özelliklerinin hepsi bu filmlerde mevcuttur. Eşcinselliğin hala tabu olduğu bir coğrafyada gey bir aşk hikayesi çeken Almodovar, cesur olmak ve risk almak konusunda birçok sinemacıya örnek olmalıdır (Arroyo, 2010: 12).

Komediyi duygusallıkla harmanlayan *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*, farklı toplumsal tiplerden oluşan ve hayatlarında erkeklerin rolünü inkar etmeyen kadınları konu alır. Fakat kadınların erkeklerle ilişkilerine yoğunlaşmaktansa, kadınların kendi sorunlarını onları tahakküm altında tutan erkeklerden bağımsız olarak nasıl çözdüklerine, kadınlar arası toplumsallığa odaklanır.

Toplumsal cinsiyet ilişkilerinin inşasına yönelik tartışmalı bir bakış açısı sunan *Bağla Beni* (1989) filminde Almodovar mazoşizmi ana tema olarak merkeze koyar. Eski bir akıl hastası olan Ricky idealindeki kadın olan porno yıldızı Marina'yı kaçıtır ve “50.000 pesetam var ve dünyada yapayalnızım. Sana iyi bir koca ve çocuklarına iyi bir baba olacağım, söz veriyorum.” diyerek kendisine aşık olmasını bekler. Bir anlamda Franco'nun ve Katolik ahlakının evliliğe dair dayatmalarının bir parodisi olan film, Marina'nın sonradan gerçekten de Ricky'ye aşık olmasıyla tartışmalı hale gelir. Filmde “Marina'nın esareti sadomazoşist bir düzenleme olarak evliliğin zorbalığının fiziksel bir metaforudur” (Nandorfy, 1993: 60). Ricky'nin normal bir insan olmaya, çalışıp aile kurmaya yönelik çabaları filmin abartılı biçimde açıkça ortaya koyduğu şiddet yüklü tonla eşleştiren Almodovar, ataerkil bir toplumdaki cinsel ilişkilere içkin olan şiddeti kabul edilmiş toplumsal normları parodileştirmek için kullanır.

Yüksek Topuklar (1991), bir taraftan benmerkezci, ünlü şarkıcı/oyuncu bir anneyle ona hayran olan kızının hikayesini konu alırken diğer taraftan geceleri drag kraliçesi Letal olarak sahne alan gündüzleri ise yargıçlık mesleğini yürüten Dominguez karakteri ekseninde cinsiyetin akışkanlığını gözler önüne seren bir filmidir. Film boyunca bir transvestit olan Dominguez'in sonunda Rebecca ile evlenmesi, heteronormatif evlilik kurumunun sorgulanmasının önünü açar.

Yüksek Topuklar'da kocasını öldüren Rebecca'nın cinayeti sunucusu olduğu ana haber programında itiraf etmesine benzer bir sansasyonallığı, Almodovar *Kika* (1993)'da bir üst seviyeye taşır. Tipik bir medya eleştirisi olan *Kika*, tecavüzü güldürü malzemesi olarak kullanması bakımından tartışmalara açıktır. Filmin eril şiddete yönelik tavrı rahatsız edici olsa da, dişillığın ve erilliğin kültürel inşaları arasındaki ilişkiyi, özellikle de İspanyol kültürünün 'evdeki melek ve ahlaksız fahişe' olarak ikili karşıtlık üzerinden kurduğu toplumsal cinsiyet mitlerinin çağdaş medyada nasıl sürdürülmeye çalışıldığını ortaya koyması filmin Almodovaryan kimliğini belli eder (Lev, 2013: 209).

Çıplak Ten (1997) Franco döneminde bastırılan kadın cinselliğinin özgürleşimini konu alır. Fakat demokratikleşme konusundaki bütün çabalara ve kadın hakları konusundaki bütün ilerlemelere rağmen ataerkil zihniyetin etkilerinin hala yoğun olduğunu da ifşa eder.

"Sıklıkla erkekleri ve erilliği hastalıkla, patolojiyle ve ölüme ilişkilendiren Almodovar, bu filmde de sakatlandıktan sonra ünlü bir engelli basketbolcusu olan David'i eşini tatmin etmekten yoksun bir karakter olarak çizerek normatif erilliği tahrif eder" (Albritton, 2013: 225-226).

Filmin finalinde cinselliğini özgürce yaşayan kadının kocası tarafından öldürülmesi ise toplumun ataerkil zihniyeti henüz aşamadığının göstergesidir.

2000'li yıllara yaklaştıkça ve Almodovar olgunlaştıkça üslubunun giderek ciddileştiği görülmektedir. Fakat Almodovar'ı auteur yapan nitelikleri de tamamen ortadan kalkmış değildir:²⁷

"*Annem Hakkında Her Şey* (1999) ve *Konuş Onunla* (2002) genel olarak başyapıtları olarak görülmektedir. Aynı şey *Kötü Eğitim* (2004) ve sinematik açıdan biraz daha başarısız olan *Dönüş* (2006) içinde söylenebilir. Bütün bu filmler –*Kırık Kucaklaşmalar*(2009) da dahil– iki tarz üzerinde şekillenmiştir: kara film ve melodram. Birincisinde erkeğin arzusunun ve bir kadına duyduğu tutkunun onu felakete hatta ölüme götürmesi, ikincisinde kadın açısından tersine çevrilmesi bakımından ilginçtir. Bu sebeple Almodovar'ın tercih ettiği tarzlar anlamlıdır. Örneğin, melodram sinematik türler arasında gider gelir, hem trajik hem de komik olanı eşit biçimde ele alabilir, son derece duygusal olarak izleyicinin yoğun biçimde özdeşleşmesini ve hepsinden öte karakterin cinsiyeti ya da cinsel yönelimi ne

²⁷ Örneğin, "*Annem Hakkında Her Şey* eril perspektifi tamamen ortadan kaldırır. Filmdeki tek geleneksel erkek satirize edilen Mario karakteridir. Meraklı bir genç olan Mario'nun da tek arzusu transseksüel olan Agrado'ya duyduğu alışılmadık tutkuyu gidermektir. Klasik maço erkeğin parodik bir temsili olarak belirir" (Allinson, 2001: 86).

olursa olsun karmaşık süreçleri iletmeyi sağlayabilir. Bu türler karakterlerin kendileri ya da toplum tarafından bastırılanı ortaya çıkarır ve dışarıdan görünüme bakmasızın seyircinin karakterle özdeşleşmesine olanak sağlar” (Arroyo, 2010: 14-15).

Özetle Pedro Almodovar’ın sineması ataerkil bir toplumda cinsiyeti ya da cinsel tercihi yüzünden ötekileştirilen bireyleri anlamının, onlarla özdeşleşmenin yolunu açar. Cinsiyetli varoluşun ne anlama geldiğini, erillik ve dişillik gibi inşaları, annelik ve babalık mefhumlarını, evlilik ve kilise gibi kurumları, tecavüz gibi cinsiyetli suçları ve sadomazoşizmi ele alır kimi zaman sempati kimi zaman da rahatsızlık uyandırarak tahakkümün sürmesini sağlayan yerleşik değerleri ve toplumsal normları sorgular. Almodovar’ın filmleri kültürel olarak inşa edilmiş erillikten sapma gösteren erkek karakterleri Franco iktidarının norm olarak sunduğu maçoğa alternatif olarak sunar: “*Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*’ın başkahramanı Pepa’ya mendil ve aspirin veren ve onu müzikle yatıştırmaya çalıştıran empatik taksi şoförü, Yüksek Topuklar’daki transvestit yargıç Dominguez ve Rebecca’ya şefkat gösteren efemine haberci ve daha bir çoğu...” (Lev, 2013: 208-209).

Peter Evans (1995: 326)’ın da belirttiği üzere “faşist diktatörün ölümünü izleyen özgürleşme döneminde yaklaşık kırk yıllık Franco iktidarından beri İspanya’da ilk kez tarihi, siyaseti, hükümeti, dini, etnisiteyi, bölgeselliği, aileyi ve cinselliği açıkça ve doğrudan tartışma imkanı doğmuştur.” Almodovar, toplumsal cinsiyet ve cinsellik ekseninde oluşturduğu özgün sinemasıyla bu yeni bulunmuş özgürlüğe hem en çok katkı yapan hem de ondan en iyi şekilde faydalanan yönetmenlerden biridir.

3.8 Film Analizleri

3.8.1 ?Bunu Hak Edecek Ne Yaptım!! Filminin Analizi

3.8.1.1 Ötekiliğin Queer İnşası

Filmlerini biçimsel, sıradan olanın ustalıkla yüceltimi ve cinsel kimlik krizleri olarak şekillendiren Pedro Almodovar’ın, yaklaşık kırk yıl general Francisco Franco’nun diktatörlüğü (1936 – 1975) altında yönetilen İspanya’nın geçirdiği ulusal / kültürel dönüşümün sinema alanındaki temsilcisi olduğu artık üzerinde rahatlıkla uzlaşılabilen bir görüştür (Acevedo-Munoz, 2010: 25).

Auteur yönetmenin dördüncü uzun metrajlı filmi, Almodovar’ın filmografisi düşünüldüğünde birçok açıdan önem taşıyan ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Faşist diktatör Francisco Franco’nun ölümünden sonra hızlı bir kabuk değiştirme süreci geçiren fakat geçmişin yükünü henüz üstünden atamamış İspanya’nın başkenti Madrid’de, kentin çeperinde yaşayan geleneksel bir ev kadını olan Gloria’nın (Carmen Maura) öyküsünü anlatısının

merkezine koyan film faşist/muhafazakar/ataerkil bir toplumda kadının konumunu ironik, kara mizah yüklü bir üslupla ortaya koyması bakımından ilgi çekicidir.

Katı, muhafazakar, faşist bir toplumun can çekişmekte olduğu bir zamanda sinema serüvenine başlayan Almodovar'ın filmleri cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik gibi meseleleri, geleneksel sosyal/cinsel kimliklere dair kavrayışları yerinden edecek bir biçimde postmodern bir bağlamda ele alır. Filmografisinin en belirgin özelliği eril ya da dişil cinsiyet / toplumsal cinsiyet rollerinin tersine çevirilmesi ve dolayısıyla yerleşik ataerkinin sinematik ihlalidir. Bu sebeple, Almodovar'ın filmleri zayıf erkekler, güçlü kadınlar, geyleler, lezbiyenler, fahişeler, transseksüeller ve transvestitler ile doludur. Aynı zamanda bu değişime direnen eskidüzenin yarattığı tipler de perdede kendilerine yer bulmaktadır. Almodovar, her ne kadar “Franco sanki hiç var olmamış gibi filmler çekmek istiyorum” diye ifade etse de muhafazakar faşizmin hayaleti filmlerine musallat olmuştur (akt. Vernon, 1993: 28) Almodovar'ın ‘geçmiş ile işi bitmişse’ de geçmişin Yeni İspanya ile işi henüz bitmemiştir.²⁸

Cebinde bir başka kadının resmini taşıyan, tek marifeti mükemmel bir biçimde el yazısı ve imza taklit etmek olan bir koca (Angel de Andres-Lopez), büyüğü uyuşturucu satıcısı (Juan Martínez) küçüğü (Miguel Angel Herranz) eşcinsel olan iki erkek çocuk, sürekli köyüne geri dönmekten bahseden huysuz, ihtiyar bir kayınvalide (Chus Lampreave), Las Vegas'ta ünlü bir oyuncu olma hayalleri kuran seks işçisi Cristal (Verónica Forqué) ve onu terkeden kocasının acısını küçük kızından çıkararak Juani (Kiti Mánver) gibi birbirinden tuhaf komşularıyla Gloria'nın öyküsü; hem feminist hem de queer okumalara açık bir profil çizerek filmografisinin yukarıda bahsedilen belirgin özelliklerini ortaya koymaya yönelik imkanlar sağlamaktadır. Bu açıdan film, “sinemasında sıklıkla kadını sürekli olarak merkeze alan bir *kadın yönetmeni*” olarak bilinen (Smith, 2006: 5) ama aynı şekilde kadınları aşağılayıp fetişize eden ya da “güçlü karakterler olarak çizdiği kadınları kendilerini tutsak eden baskıcılara aşık ederek kurbanlaştıran” (Goldenberg, 2012)²⁹ kadın düşmanlığı yapmakla da suçlanan Almodovar'ın sinemasında ataerkil iktidara karşı duruşun nüvelerini içinde barındırmaktadır.

Diğer taraftan, Franco İspanya'sının yücelttiği güçlü, sert, kararlı ama aynı zamanda da müşfik bir baba figürüne ve ataerkil düzene isyan ile özetlenebilecek film, sinemasal serüveninde Almodovar'ı uluslararası bir üne taşıyacak bir çok temayı ve üslupsal eğilimi içinde barındırır. Jose Arroyo'ya göre, “*Bunu Hak Edecek Ne Yaptım!!*” bir Almodovar filminden beklenebilecek bütün özelliklere sahiptir: camp mizah, reklamların parodileri,

²⁸ Bu ifade Paul Thomas Anderson'ın *Magnolia* (1999) filminde Donnie Smith adlı karakterin söylediği bir replikten alınmıştır. Orijinali “We may be through with the past, but the past is not through with us.” şeklindedir.

²⁹ <http://www.mantlethought.org/international-affairs/almodovar-really-feminist-what-have-i-done-deserve>

duyguları ortaya çıkarıp sonra da onlarla dalga geçmek için müziğin kullanımı, janrların ve üslupların birbirine karıştırılması, sözde-vodvil skeçlerine dönuşen aşırılık yüklü sahneler (Arroyo, 2010: 11).

Film, Arroyo'nun zikrettiğı açılardan şüphe edilmeyecek bir biçimde postmodern bir pastıştır, ancak Fredric Jameson'ın (1992: 167-171), pastişe ilişkin “duygulanım yaratamayacak boş bir alıntılama ya da üslubun yitimiyle ortaya çıkan şey” savını yalanlar biçimde Almodovar'ın egemen olanı ihlal etmede kullandığı kendine has üslubunu dışavurur. Gloria'yı kuşatan ataerkil iktidarın boğucu niteliğinin absürtleştirilerek, parodileştirilerek sunulmasının duygulanım yaratmadığını iddia etmek haksız bir eleştiri olurdu. Almodovar'ın kullandığı gerçek mekanlar, dekor, kostümler, Carmen Maura'nın olağanüstü performansı; bütün tuhaflıklarına rağmen filmin gündelik hayatta her gün karşılaşılmaması muhtemel, aşına olunan bir duygusal gerçekçiliğe meyiletmesine sebep olmaktadır.

‘?Bunu Hak Edecek Ne Yaptım!!’, “Almodovar'ın kendisi tarafından ‘Godardvari’ diye tanımlanan” (Smith, 2006: 69), protagonist Gloria'nın Madrid sokaklarında usul usul yürürken görüldüğü bir sekansla başlar. Geleneksel bir ev kadını olan Gloria'nın, taksi şoförü olan kocasının evi geçindirmeye yetmeyen maaşına destek olmak için zaman zaman temizliğini yaptığı kendo³⁰ okuluna gittiği bu sekans, filmin ilk beş dakikasını oluşturur. Filmin bu açılış bölümü, toplumsal cinsiyet temelli tabiyeti sorunsallaştırmaya izin veren feminist eleştiri ve queer okuma açısından, ataerkil iktidarın ve hegemonik erkekliğin içinin nasıl boşaltılacağına; kadını özne olmaktan aciz, edilgen, güçsüz olarak kuran ataerkil heteronormatif inşanın nasıl tersyüz edileceğinin habercisi gibidir.

Vinodh Venkatesh (2014: 356), Gloria'nın kendo okuluna girmek için sokakta çekim yapmakta olan film ekibinin arasından geçtiği andan polis Polo ile arasında geçen ve hüsrarla biten yaklaşma girişimine kadar filmin açılış bölümünün tamamen queer okumaya açık olduğunu iddia eder. Almodovar'ın ustalıklarla filmin jeneriğiyle üst üste bindirdiği bu sahnenin görsel ve işitsel özellikleri, cinsel birleşmeye yaptığı örtük referanslarla toplumsal cinsiyetli tabiyetin inşasına odaklanır. Film ekibinden bir ses operatörü, elinde tuttuğu fallik bir nesneyi andıran boom mikrofonuyla kendo okuluna geçen Gloria'yı taciz eder. Gloria tedirgin biçimde dönüp arkasına bakmakla yetinir ve yoluna devam eder. Boom mikrofonu fallik bir nesne olarak kabul edildiğinde, Gloria'nın eril bakışa tabi olan cinsel bir objeden başka bir şey olamayacağı ataerkil/fallogosantrik İspanyol kültürüne de dikkat çekilmiş olur.

³⁰ Bir tür uzak doğu savaş sanatları akademisi.



Görsel 3.1 ?Bunu Hak Edecek Ne Yaptım!! Filminden Bir Sahne

Kendo okulunda antrenman öncesi ısınmaya çalışan erkeklerin birbirini tekrar eden hareketleri (çömelmiş bir vaziyette bağıra bağıra zıplamaları, ellerinde bir başka fallik nesne olan kendo sopalarıyla birbirlerine vurmaları vs.) ve filmin ses kurgusu heteroseksüel birleşmeyi andıracak biçimde düzenlenmiştir. Salondaki bütün erkekler bedensel çizgilerin içinde kaybolduğu geleneksel siyah kendo elbiseleri içindeyken, Gloria kalçalarını ve göğüslerini ön plana çıkaran kıyafetleri içinde tamamen tezat biçimde ‘kadın’ olarak dizleri üzerine çökmüş bir taraftan yerleri silmekte, bir taraftan da erkekleri izlemektedir. Gloria’nın karşısında cereyan eden fallik performans karşısındaki konumsallığı, kendi bakışı ve kameranın bakışı açısından kadının ‘aşağı pozisyonunu’ gözler önüne sermektedir (Maroto Camino’dan akt. Venkatesh, 2014: 357).

Sekansın heteroseksüel cinsel birleşmenin bir metaforu gibi düzenlenmesi, önce radikal feministler daha sonra da queer teorisyenlerce sorunsallaştırılmış olan ataerkil / heteronormatif tahakkümün en yalın hali olarak cinselliğin nasıl işlediğini göstermesi bakımından önemlidir. Adrienne Rich, Monique Wittig, Catherine MacKinnon gibi birçok feminist, toplumsal cinsiyet hiyerarşisini kuran şeyin heteroseksüel cinsel ilişki olduğunu ileri sürer. Bu süreçte kadınlar tabi olarak tanımlanırken, erkekler cinsel açıdan tahakküm kuranlar olarak tanımlanır (MacKinnon, 1989: 130). Tecavüz, cinsel istismar, darp, fuhuş, pornografi üzerine yorumlayıcı ve ampirik feminist çalışmaları inceleyen MacKinnon, eril tahakkümün cinsel olduğu kanaatine varır, çünkü bütün erkekler olmasa bile belirli erkekler toplumsal cinsiyet hiyerarşisini cinsellikselleştirmektedir (MacKinnon, 1989: 385).

Eril şiddetin Freudyen yer değiştirmesi ve akılcılaştırılması olarak okunabilecek bu dövüş sporunu izleyen Gloria'nın cinsiyetli bedeni sinematik aygıtın eril bakışı tarafından inşa edilmektedir. Kamera fallik kendo sopalarına doğru kayarken, Gloria incelikli bir biçimde belini arkaya doğru atar. Venkatesh (2014: 357), "Gloria'nın omurgasının eğimi ve kalçalarının bu belli belirsiz hareketini olası bir penetrasyona ya da en azından heteronormativite ile ilişkisinde kadının tabi / penetre edilen pozisyonunu ima ettiğine" dikkat çeker.

Almodovar, Venkatesh'in bahsettiği kadının ataerkil iktidar karşısındaki tabi pozisyonunu takip eden iki sahnede ters yüz eder. Bir sonraki çekimde kendocularla birlikte aynı çerçeve içinde gösterilen Gloria, bitişikteki odada elindeki paspasla fark ettirmeden erkeklerin partnerlerinin kafalarına vurmalarını güçsüz ve mütereddit hareketlerle taklit eder.



Görsel 3.2 Gloria, Eril Şiddet ve Mimesis

İlk bakışta basitçe bir güldürü elementi olarak düşünülebilecek bu çekim, cinsel farklılık feministlerinden Luce Irigaray'ın ataerkil iktidar karşısında bir direnme biçimi olarak ortaya attığı *mimesis* kavramı etrafında ele alındığında daha ilgi çekici hale gelmektedir. Irigaray'ın *mimesis* stratejisi büyük ölçüde bedene ilişkin özelleştirici söylemlerin tekrarına bağlıdır. Oluşturduğu meşhur tripartit³¹ dil sisteminde erkeğe konuşmayı ve failliği, kadına ise suskunluğu ve pasifliği atfeden Jacques Lacan'ın öğrencisi olan Irigaray, "erkek ve dişi bedenlerin ne anlama geldiğine dair basit bir ufumuz olduğu, erkeklerin ve kadınların cinselliklerini şekillendiren ve nasıl eylemeleri gerektiğine dair beklentilerin bu imgelerden kaynaklandığı konusunda Lacan ile anlaşır ama bu durumun taklit yoluyla aşılabileceğini

³¹ Lacan'ın Gerçek, İmgesel, Simgesel'den oluşan üçlü sistemi.

düşünür” (Stone, 2015: 191). Eğer ataerkil düzende erkek ve dişi bedenlerine dair hiyerarşik kültürel imgeler çok derinlere gömülü ise, dişi bedene pozitif anlam vermek için bu imgeler taklit edilebilir. Gloria'nın yaptığı tam olarak budur. Hareketlerindeki sarsaklık ve sopa gibi kullandığı paspası tutarken ellerinin titremesi ise henüz ataerkil iktidarın baskısına koyacak gücü kendisinde bulamamasının göstergesi gibidir. Burada önemli olan, Gloria'nın film boyunca bu taklidi birkaç kez daha tekrarladığını akılda tutmaktır, çünkü ataerkil iktidarın zayıflığı gün yüzüne çıktıkça Gloria'nın hareketleri daha özgüvenli ve hırçın bir hal alacaktır.

Almodovar takip eden sahnede fallusun varlığına dayanan ataerkil iktidarı ikinci kez kesintiye uğratar. Soyunma odasında çekmecelerden bir şeyler aşırın Gloria, birden duşa giren Polo'yu fark eder ve suçluluk duygusuyla irkilir. Yüzünü Gloria'ya ve (seyirciye) dönen Polo, emreder bir tarzda eliyle işaret ederek ondan yanına gelmesini ister. Gloria'nın bakışları Polo'nun çıplak bedeninde cinsel organına kayar. Aynanın tam karşısında duran Gloria'nın Polo'nun bedeni üzerinde gezinen bakışı kadını cinsel nesne olarak belirleyen dikizci anlayışı tersine çevirir. Ataerkil dikizin queerleştirilmesi anlamına gelebilecek bu an birazdan ihlal edilecek hegemonik erkekliğin daha geniş bir toplumsal baskı düzeninin metonimisi olduğuna işaret eder. Gloria üstünde kıyafetleriyle emredileni yapar, sevişmeye başlayan çiftin şehvetli bir biçimde cinsel ilişkiye girme çabaları önce tepeden, sonra yandan buzlu camların arkasından gösterilir. Gloria'nın bütün çabalarına rağmen Polo tahrik olmamaktadır. Gloria suçluluğuna utanç ve hayal kırıklığı eklenmiş olarak duşu terk eder, bir kendo sopası alıp daha evvel paspasla yaptığı hareketleri bu kez hırsla, öfkeyle yineler. Polo'nun ise başlangıçtaki güçlü, maço, ideal erkek halinden eser kalmamıştır.

Polo'nun iktidarsız oluşunun ortaya çıktığı, ironik bir biçimde erkek gücünün/ataerkil tahakkümünün/eril şiddetin metaforu olan bir savaş sanatları okulunun duşunda geçen bu sahne Almodovar'ın erkeklere ilişkin yaklaşımının habercisi gibidir. Filmin ilerleyen bölümlerinde Polo'nun kocasını domuz pastırmasıyla kafasına vurarak öldüren Gloria'yı soruşturmaya gelen ama apaçık ortada olan cinayeti bir türlü aydınlatmayı beceremeyen polislerden biri olarak karşımıza çıkmasıyla Polo'nun iktidarsızlığı beceriksizlikle eşitlenir.

3.8.1.2 Kamusal Kurumların Queer İnşası

Gloria, Franco rejimi döneminde özgürlükleri kısıtlanarak özel alana kısıtlanan ve toplumun temel taşı olarak görülen ataerkil aile yapısı içinde boyunduruk altında tutulan kadınların (Rubio-Marín, 2003: 239) tipik bir örneğidir. Dehşet verici bir biçimde klostrofobik olarak resmedilen evde bulaşık makinesini doldurup fırına bir tavuk koyar. Edebiyat ödevi için yardım isteyen oğlunu azarlar, çünkü eğitim almamıştır. Babaanne, bebek

oyuncağı olduğunu söyleyerek çocuğa yardım etmek ister ama romantikleri (Goethe, Byron) gerçekçi, gerçekçileri (Ibsen, Balzac) de romantik olarak tasvir eder. Almodovar, biraz mizah ile sosladığı bu sahnede kadınların genel olarak eğitim haklarından yoksun bırakılmış olmasına dikkat çeker. Diğer tarafta fırında tavuk yanmıştır, akşam yemeği için şarap alacak para yoktur, uyuşturucu almış olan büyük oğlan babaannenin üstüne kusar, babaanne elbiseleriyle duşun altına girer, buzdolabında küflü domates salçasından başka bir şey bulamayan küçük oğlan şikayet eder, Gloria da onu yaşı büyük erkek sevgililerinin karnını doyurmasını sağlayamadığı için azarlar. Anlaşılacağı gibi ailenin, özel alanın / ev hayatının Gloria'nın sırtına yüklediği sorumluluklar onun için tam bir kabustur. Filmin başrol oyuncusu olarak bir ev kadının seçilmesi tesadüf değildir:

“Evdeki açılış sahnesi daha çok Gloria'nın evli kadınla ilgili Katolik idealinin grotesk bir deformasyonunu ortaya koymaktadır. Francocu evlilik kılavuzları, kusursuz bir casada'nın kadının (doğası gereği mutlu, hassas ve şefkatli) kocası için bencillikten uzak bir eş, yorulmak bilmez bir yuva kurucu ve ideal bir anne olma özelliklerini biraraya getirmesi gerektiğini bildirmektedir. Maria Teresa Gallego'nun Falange'da yaşayan kadınlar üzerine yaptığı bir çalışmada belirttiği gibi, kadınlara ev içi çalışma dışında kendisini ortaya koyma hakkı verilmemekteydi ve temel özellikleri itaat etmektir. Permiso Marital (kocanın karısının işleri üzerindeki denetim gücü) ancak Franco'nun ölümü üzerine kaldırıldı; 1981 yılına kadar yasal boşanma hakkı yoktu ve kürtaja (sınırlı koşullar altında) 1985 yılında izin verildi. İspanya 1987'de (filmin gösterime girmesinden üç yıl sonra) bile, Avrupa Topluluğu içinde çalışan kadın oranı en düşük ve ev kadını oranı en yüksek olan ülkeydi” (Smith, 2006: 73).

Gloria'nın yaşadığı kabusu gözler önüne seren bu domestik yaşama ait sahneler filmin feminist ve queer bir metin olarak okunmasına imkanlar sağlar. Birincisi, ataerkil iktidarın karşısında kadınlar için toplumsal cinsiyetli olmanın vehametine ışık tutar. Franco'cu muhafazakar faşist iktidarın idealize ettiği mutlu ev kadını portresinin aksine Gloria içinde yaşadığı dehşetle ancak tutkal ve bali çekerek başa çıkmaya çalışmaktadır. Raewyn Connell'in tespit ettiği kadınlar ve erkekler arasındaki asimetric güç ilişkilerine sebep olan üç ana yapı (emek, iktidar ve arzu) Gloria'nın durumunu açıklar niteliktedir. Bu yapıların hepsi birbiriyle kesişir ve birbirine bağlanır. İşlemelerini sağlayan başlıca kurumların hepsi de eril iktidarı devam ettiren kendi cinsiyet rollerine sahiptir. Eşitsiz toplumsal cinsiyet sisteminin ilk yapısı işbölümüyle ilgilidir. Ev işleri, çocuk bakımı, meslek ayrımı, eşitsiz eğitim, terfi ve ücretler, ücretli ve ücretsiz iş arasındaki ilişki hep işbölümüyle ilgilidir. Ayrıca, Connell, çeşitli erkeklik kalıplarının ve ikincil konumdaki kadınlık kalıplarının işgücü içinde ortaya çıktığını ortaya koyar (Connell, 1998: 142-156).

Heidi Hartmann da benzer bir biçimde ataerkinin, çağdaş toplumda yaşanan şekliyle önemli öğelerinden ilk akla gelenlerin, heteroseksüel evlilik (ve bunun sonucunda homofobi), çocuk yetiştirme, ev işinin kadın işi olması, kadınların ekonomik bağımlılığı olduğunu aktarır

(Hartmann, 2006: 39). Gloria, kadınların henüz Franco'cu geçmişin onu konumlandığı bağımlılık rolünden kurtulamamıştır. Kocasını sürekli bir kadının yerinin evi olduğunu, kadının çalışmasının uygun olmadığını dile getirir, fakat taksicilikten kazandığı para da evi geçindirmeye yetmez. Örneğin, komşusu Juani ile birlikte bir dükkanın vitrininde gördüğü saç maşası bile onun için bir lüks olarak görünmektedir. Bu yüzden Gloria, sürekli kocasından, cimriliği komik bir biçimde vurgulanan kayınvalidesinden para dilenmek zorunda kalır.

İşçi sınıfından kadınların boyunduruk altında bulunmasına tanıklık eden Almodovar, kocasının ona karşı takındığı katı duyarsızlıkları –yemekleri beğenmemesi, evde şarap olmamasına kızması, ütü yapması, cinsel birleşmeye zorlaması vs. gibi– göstermekle kalmaz, bunları güldürü unsurlarına çevirerek trajik olan ile komik olanı harmanlar, hicvin içine yalın gerçeği koyar. Örneğin, erkeğe özgü ayrıcalıkların ve kadınların eğitimden yoksun bırakılışının filmdeki tezahürü olan Antonio'nun tek marifeti olan imza taklit yeteneğinde gizlidir. Ne Gloria ne de ihtiyar Abuela (babaanne) okuma yazma bilmektedir. Antonio, okuldan dönen oğlunun imza taklit etmede ne kadar ilerlediğini test eder, “Bu soyadı kadar önemlidir” der. Daha sonra Antonio, başarısız bir yazar olan küçük burjuva Lucas'ın teşvikiyle Hitler'in yazdığı mektupların sahtelerini yapmak gibi saçma sapan bir plana dahil olur.

Hartmann'ın vurguladığı kadınların ekonomik bağımlılığının yanı sıra, Almodovar filmde zorunlu heteroseksüelliği ve doğal bir sonucu olan evlilik kurumunu da kendine has tarzıyla soruşturmaya tabi tutar. Almodovar, önce televizyon aracılığıyla evliliğin bir parodisini sunar. Mursaloğlu'na göre, “televizyondan yayılan reklam ve mizahi unsurlar taşıyan reklam spotları” Almodovar sinemasında sık rastlanan bir özelliktir (2010: 50). Her şeyden şikayet eden Antonio'nun gözü bir reklama takılır. Reklamda ilk evlilik yıldönümünde şehre balayına giden bir çiftinin küçük kaçamağı, şehvet dolu bir geceden sonra ertesi sabah eşine yatağa kah- valtı götüren ama beceriksizce elindeki kahveyi kadının yüzüne dökerek suratını yakan bir adam vardır. Arzulu bir ses tonuyla “O kahveyi hiç unutmuyacağım.” diyen kadının sesi bir taraftan absürt bir durum yaratır, kadının yanıklar içindeki yüzü ise Franco'nun kutsal ailesinin kadınlar üzerinde ne kadar ağır travmalar bıraktığını anımsatır.

3.8.1.3 Heteronormatif Ailenin Dönüşümü

Almodovar, filmde zorunlu heteroseksüellik eleştirisini bir adım öteye götürmektedir. Yine televizyon aracılığıyla, bu sefer araya giren video klibin görüntüleriyle yatak odasında isteksiz olan Gloria'yı sevişmeye zorlayan Antonio'nun görüntülerinin paralel olarak kurgulanmasıyla elde edilmiş usta işi bir sekanstır bu. Almodovar'ın bizzat kendisinin

geleneksel *tonadilla*³² olan ‘La Bien Paga’ya dudak hareketleriyle eşlik ettiği klipte diğer oyuncu Scarlet O’Hara kılığında girmiş olan drag queen Fanny McNamara’dır (Smith, 2006: 74). Şarkı sunduğu cinsel hizmetler karşılığında bir avuç madeni para alan bir fahişeyi konu almaktadır. Almodovar böylesi *camp*’i andıran anlarda toplumsal cinsiyet temelli tahakkümü sorgulamanın fırsatlarını yakalar. Antonio’nun sevişmek için sarf ettiği bencilce ve zalimce çabalar ile klip paralel kurgu yoluyla evlilik ve fahişelik arasında bir benzerlik ilişkisi kurmaktadır.³³ Ayrıca, ataerkil normlara uymayan, toplumun ahlaksızca olarak değerlendirebileceği filmin başında geçen Gloria ile Polo arasındaki başarısız cinsel birleşme girişimine tezat biçimde Gloria, bu ikinci cinsellik sahnesinde tamamen pasiftir, agresif biçimde kendi cinselliğini ona dayatan kocasına fazla karşı koyamaz ve yatağa ölü gibi uzanır.

Adrienne Rich, zorunlu heteroseksüelliğin karşısında lezbiyen sürem (lesbian continuum)’in gerekliliğini savunduğu kanonik makalesinde, erkeklerin tahakküm kurabildiği ve kadınların boyun eğmeye mecbur bırakıldığı toplumsal ilişkilerin özelliklerini şöyle sıralar³⁴: kadınların kendi cinsellikleri olduğunu inkar eden erkekler, kendi cinselliklerini kadına dayatan erkekler, kadınları fiziksel olarak sınırlandıran erkekler, kadın emeğini yönlendiren ve sömüren erkekler, kadınların zihinsel kapasitelerini ve yaratıcılıklarını engelleyen, onları geniş bilgi ve kültür alanlarından uzak tutan erkekler (Rich, 1980: 638-40).

Paralel kurgunun diğer tarafında klibi torunuyla birlikte izleyen babaanne eski şarkıların güzelliğinden bahsederek geçmişe duyduğu özlemi dile getirmektedir. Değişen İspanyol kültürünün bir temsilcisi olarak Almodovar diğer tarafta ataerkini altüst ederken, sürekli büyük şehri bırakıp köyüne, geçmişin izlerinin hala yaşıyor olduğu yere dönmekten bahseden babanne karakteri ile de ataerkil/muhafazakar değerlerin kolay kolay değişmeyeceğini göstermiş olur. Babaanne karakteri filmde ataerkil iktidarı yeniden üreten kadın karakterlerden yalnızca biridir. Örneğin, Gloria’nın apartmandaki üst komşusu Juani de küçük kızına düşmanlık besleyerek ataerkini pekiştirir. Juani kızına sürekli ev işleri yapmasını emreder. Bir sahnede bulaşık makinesinin yanından ayrılırsa kafasını duvara vurmakla tehdit eder. Küçük kızın psikolojisinin bozulacağından korkan fahişe Cristal, Juani’yi uyarır ama Juani kendisinin de bir ev kadını ve anne olarak bir sürü sorunla cebelleştiğini, kızının da kendisi gibi bunlara katlanacak gücü bulması gerektiğini söyleyerek yanıt verir. Açıkça, Juani

³² Endülüs halk şarkısı.

³³ Almodovar’ın evlilik ile fahişelik arasında kurduğu bu ilişki filmde tekrar eden bir motif haline de gelir, Gloria mutsuz bir kadın olarak resmedilirken, Antonio’nun Gloria’nın ahlakını bozup onu kötü yola sürükleyeceğini düşünerek görüşmesini yasakladığı kapı komşusu Cristal hayattan zevk alan neşe ve umut dolu bir kadındır. Bu bakımdan Almodovar genelgeçer ahlak kodlarını queerleştiren bir tutum sergiler.

³⁴ Adrienne Rich, bu özellikleri Kathleen Gough’ın eril iktidara ilişkin ‘Origin of the Family’ adlı çalışmasından aldığını ama genişleterek yorumladığını makalesinde belirtir.

kendisini terk eden kocasının acısını küçük kızından çıkarmaktadır. Bu sahne toplumsal olarak cinsiyetlendirilirken kadınların kendi sömürülerine nasıl suç ortağı olduğunu gösterir.

Gloria da tıpkı Juani gibi paradoksal biçimde kendisini boyunduruk altına alan ataerkil düzenin yeniden üretimine alet olur. Bu durum filmin feminist bir okumasının queer bir perspektifle kol kola gitmesinin gerekliliğini bir kez daha ortaya koyar, ayrıca Almodovar'ın İspanyol toplumunda kökleşmiş olan homofobi ile başa çıkma şeklini göstermesi bakımından da önemlidir. Evin küçük oğlu Miguel bir eşcinseldir. Akşam geç saatte eve geldiğinde hangi cehennemde kaldığını soran annesine arkadaşı Raul'da ders çalıştığını söyler. Bunun üzerine gelişen diyalog Almodovar'ın cinselliğe sıradışı yaklaşımını gözler önüne sermektedir:

Gloria: Onun babasıyla yataktaydın. Her zamanki gibi...

Miguel: Ne olmuş bu benim vücudum değil mi?

Gloria: Eğer bu senin vücudunsa onu neden kendin doyurmuyorsun? Eğer onunla yatıyorsan en azından seni besleyebilir. Uyan artık, kafanı kullan!

Bu sahnede hem mizah, hem de *in-yer face*³⁵ tiyatrosunu andıran bir rahatsız edicilik vardır. “Mizah çocuğun feminizmden alınan bir ifadesine dayanmaktadır” (Sanchez-Biosca'dan akt. Smith, 2006: 82). Reşit olmayan bir çocuğun bir yetişkinle eşcinsel ilişkide bulunmasının rahatsızlık uyandıracak bir biçimde olağanlıkla sunulması ise ataerkil toplumun tabularından biri olan homofobinin altını oymaya yarar. Mizansenin sıradanlığı ile durumun şok ediciliği arasındaki çelişki çocuğun ifadesinin bağlamına yeni bir çerçeve kazandırmış, Miguel'in tavrı film anlatısı içinde siyasi bir anlam kazanmıştır.

Franco'cu geçmişin eşcinselliğe yaklaşımı ile birlikte düşünüldüğünde Miguel'in tavrının politik boyutu daha kolay anlaşılabilir. İspanyol Katolik Kilisesi darbe ile iktidarı geçiren Franco'nun liderliğini meşrulaştırmakta kilit rol oynamış, Vatikan ile bir anlaşma bile imzalanmıştır (Carr, 1988: 167). Franco'nun otuz altı yıllık iktidarı boyunca eşcinseller baskı altında tutulmuş, onlara özel hazırlanmış gettolarda ve hapishanelerde tecrit edilmişlerdir.

Bu noktada özellikle vurgulanması gereken nokta, Franco'nun diktatörlüğü boyunca lezbiyenler görece daha az zulüm görmüştür. Lezbiyenlik yasal olarak bir suç kapsamında değildir ama onlar da *dolaba saklanarak*³⁶ hayatlarını sürdürmek zorunda kalmışlardır (Tatchell, 1992: 131), yani Franco'cu muhafazakar / faşist ideoloji öncelikle hegemonik

³⁵ Türkçe'ye yüzevurucu tiyatro olarak çevirilebilecek özellikle Anglo-Sakson tiyatrosunda uyuşturucu, cinsellik, cinayet, ensest vs. gibi şok edici ve müstehcen öğeler içeren bir akım.

³⁶ Dolap, LGBT bireylerin nefret suçları ve ayrımcılık korkusuyla kendilerini toplumdan gizlediği, cinsel kimliklerini bir sır olarak sakladıkları, dayatılmış cinsel kimlik kalıplarını benimser gördükleri uzam anlamına gelir. “Çevreden ve toplumdan gelen ayrımcı, dışlayıcı, yaralayıcı davranışlardan korunabilmek için içine girilen bir koronak” olarak düşünülebilir. Aynı şekilde, Queer literatüründe “dolaptan çıkmak” diye bir deyim var. Eşcinsellerin veya transeksüellerin kendilerine dışarıdan biçilmiş rolleri reddederek, ailelerine, çevrelerine açılmalarını, toplum içinde kendi kimlikleriyle var olma kararlarını ifade ediyor.

Kaynak: <http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=20110>

erkeğin tesisine yöneliktir. Franco'nun eşcinsellere yönelik kısıyıcı tutumu ilk başta akıllara Nazi Almanya'sını getirirse de Franco'nun ideolojisi, ırksal saflaşmayı hedefleyen Hitler'inkinden farklı olarak bir ulus-devlet kurma peşindeki Mussolini'nin İtalya'sıyla daha çok benzerlik gösterir. Ulus-devlet ve hegemonik erkek denklemine iki tarafına yerleştirildiğinde, Franco'nun erkek eşcinselliğine karşı daha katı, müsaahasız tutumunun nedenleri kolaylıkla anlaşılabilir. Nitekim, “erkekler devlet, kadınlar aile kurar” (Sancar, 2012). Franco, şaşırtıcı olmayan bir şekilde eşcinselliği Katolik dini değerlere ve inşa etmek istediği ulus-devletin temel yapıtaşlarını oluşturan evlilik ve çekirdek aile gibi geleneksel değerlere ters düştüğü için resmen yasaklamıştır.

3.8.1.4 Filmin Queer Kuram Bağlamında Değerlendirilmesi

Diktatörlük İspanyası'nın ataerkil / heteronormatif niteliği göz önüne alındığında Miguel'in çıkışı kayda değerdir; çünkü çocuğun, “o daha doğmadan özne olarak varolacağı konumu belirleyen aile kurumunun ideolojisinin” (Althusser, 2000: 65-67) yeniden üretildiği normlara ters düşen, yalnızca toplumun değil öz annesinin bile onaylamadığı cinsel yönelimini *normal* olarak kabul etmesi ve cesurca dile getirmesi bile başlı başına ataerkil iktidarın ihlali anlamına gelir. Gloria ve Miguel arasında geçen sahnede eşcinsellerin gördüğü eza ve cefanın maddi / fiziksel boyutuna dair açıkça ifade edilmiş çok az şey vardır, ama çerçevenin dışında kalanlar, sahnenin eşcinselliği, heteroseksüelliği ve aileyi bir tahakküm üçgeni içinde sorunlaştırmasıyla filmin muhalif tavrına sirayet eder. Nitekim egemen heteronormatif cinsel yönelime sahip bireylerin dışında kalan herkesin önce kendi ailesinden şiddet görmesinin sebebi, toplumun kutsal aile üzerinde inşa edilmesi ve kutsal ailenin de kaçınılmaz biçimde heteroseksüelliği dayatmasıdır (Öz, 2008: 201). Pınar Selek de hakim kültürün en önemli taşıyıcısı olarak, toplumun temel kurumu kabul edilen ailenin en önemli ögesi olan heteroseksüel ilişkiye dikkat çeker (Selek, 2011: 46). Miguel'in henüz reşit olmayan bir çocuk olması da sahnenin vurucu hale gelmesinde pay sahibidir. Çünkü:

“Çok iyi biliriz ki, çocukların cinselliği yoktur; bu da cinselliği onlara yasaklamak, sözünü etmelerini engellemek, cinselliği sergilemeye kalkışacakları her yerde gözleri kapayıp kulakları tıkamak, onlara genel ve titiz bir suskunluğu dayatmak için gerekli bir nedendir. Baskıya özgü olan şey budur işte; onu basit bir ceza kanununun yasaklarından ayıran da bu olmalıdır. Baskı hem yok olmaya mahkûm etme işlevi görür, hem de bir susma emri, varolmayışın olumlanması ve dolayısıyla da tüm bu konularda söylenecek, görülecek ya da bilinecek hiçbir şey olmadığını tespit edilmesini sağlayacak biçimde işler. İşte burjuva toplumlarımızın ikiyüzlülüğü, kendi sakat mantığı içinde böylece yol alır (...) Eğer cinsellik bastırılıyor, yani yasak, yok sayılma ve suskunluğa itiliyorsa, salt onun ve bastırılmasının sözünü etmek bile kararlı bir karşı çıkma havası taşır. Bu dili konuşan kişi, belli bir noktaya kadar

iktidar dışında kalır; yasayı sarsar, mütevazı bir biçimde de olsa gelecekteki özgürlüğün koşullarını hazırlar” (Foucault, 2007: 12-14).

Almodovar’ın sahneyi ele alma biçimi de, sinematik üslup açısından ihlale, sınırların aşılmasına işaret eder. Tür sineması açısından değerlendirildiğinde filmi belirli bir kalıba oturtmak güçtür: Film özellikle açılış sekansında vurgulanan ve işçi sınıfından bir kadının gündelik yaşamına ışık tuttuğu sahnelerle Gerçekçi bir melodram, anlatının birbirinden absürt olaylarla ilerlemesi (başarısız bir yazar olan Lucas ile Antonio’nun Hitler’in aşk mektuplarını taklit etmeye çalışması, işlenen cinayetin tek tanığının bir kertenkele olması, Gloria’nın bir saç maşası almak için küçük oğlunu bir pedofile satması vs.) açısından komedi, Gloria’nın Antonio’yu öldürmesinden sonra da bir polisiye olarak ele alınabilir.

Miguel’in başkaldırısı filmin türler arasında gezinmesi açısından bir hızlandırıcı işlevi görür. ‘Almodovar’ın eşcinselliğe ütopyacı yaklaşımında’ (Vattimo’dan akt. Smith, 2006: 83) yüklü olan gerçektışıklık / gerçeküstülük, filmin gerçekçiliğin tanımlayıcı normlarından sapmaya işaret eder. Çünkü İspanya’nın geçirdiği hızlı dönüşüme ve demokratikleşme çabalarına rağmen Miguel’in eşcinselliğinin verili olması –sanki sıradan bir şeymiş, uzunca zamandır böylesi özgür bir ortam varmış gibi sunulması– inandırıcılıktan uzaktır. Fakat Almodovar’ın filmlerin kimliğini belirleyen, sınırları koyu konturlarla çizili türlere getirdiği akışkanlık / değişkenlik algısı; zorlama bir okumayla toplumsal cinsiyetin akışkanlığıyla, kendi başına içsel bir hakikati olmadığını ileri süren queer görüşün bir metaforu olarak da kabul edilebilir. Sinemasal türün oyuncu bir güdüyle değişime uğratılması cinsiyeti ve toplumsal cinsiyeti keskin sınırlarla belirleyen ve müphemliğe izin vermeyen özcü anlayışın bir eleştirisi gibidir. Tamamen rastlantısal ya da kaderin bir cilvesi gibi görünebilir ama tür (genre) ile toplumsal cinsiyet (gender) kavramları sözcük olarak aynı etimolojik kökten gelir.³⁷

³⁷ İki sözcüğün de etimolojik kökeni için: <http://www.etymonline.com/index.php?term=genre>
http://www.etymonline.com/index.php?term=gender&allowed_in_frame=0



Görsel 3.3 ?Bunu Hak Edecek Ne Yaptım!! Filminden Bir Kare: Pedofili ve Kara Mizah

Almodovar, Miguel ile Gloria arasındaki gerçekdışı yüzleşmeyi bir adım daha ileri taşır. Miguel'i kanal tedavisi için dişçiye tedaviye götürür, fakat Antonio'dan ısrarla istemesine rağmen kocası gereken parayı Gloria'ya vermemiştir. Diş hekimi Miguel'i muayene etmeye başlar ama hareketleri aşırılık yüklüdür. Çocuğa gizlemediği aksine seyircinin gözüne soktuğu bir şehvetle yanaşır, Miguel ise bu durumu hiç yadırgamaz. Gloria, dişçiye çocukları sevip sevmediğini sorar. Paul Julian Smith'in de dikkat çektiği gibi "soru farklı anlamlara çekilebilmektedir. İkili anlam boşlukta kalır ve karakterlerin hiçbirisinde şaşkınlık yaratmaz; tam bir basitlikle karşılarlar" (Smith, 2006: 82). Gloria, trajikomik bir biçimde Miguel'i bir pedofil olduğu açıkça belli olan dişçiye verir. Dişçi sahnesinde iki türden eleştiri vardır. Birincisi, Miguel dişçinin Sony Walkman'i olduğunu öğrendikten sonra gitmeyi kabul eder. Bu Franco'nun ölümünden sonra hızla dışarıya açılan İspanya'daki tüketim çılgınlığına bir işaret gibidir. Devam eden sahnede Gloria'nın çok istediği saç maşasını satın alması bu savı güçlendirir. İkincisi ise, dişçinin aşırılık yüklü parodiye kaçan tavırları ile evi geçindiremeyen Gloria'nın bir boğaz daha eksik olsun düşüncesiyle çocuğunu bir pedofile teslim etmesiyle arasındaki çelişkinin yarattığı trajikomik durumdur.

Türlerle oynayan Almodovar, Gloria'nın ataerkil iktidar karşısındaki çaresizliğini ortaya koyarken gerçekçi melodrama meyleder, ama erkekler film boyunca güldürü unsuru olarak komedi ile özdeş hale gelir. Almodovar, klasik her şeye muktedir, güçlü erkek anlayışına açıkça cephe alır. Henüz filmin başında bir Yunan heykelini andıran vücuduna rağmen iktidarsız olduğu anlaşılan Polo, Gloria'nın işlediği cinayeti bir türlü çözemeyen polis olarak seyircinin karşısına tekrar çıkar. Ayrıca, erkekliğini kanıtlamak için fahişe Cristal'den yardım ister. Polo karakterinin ele alınma biçimi iki yönlü olarak ataerkil düzeni altüst etmeye

yarar, çünkü Polo, hem kolluk kuvvetinin bir parçası olarak devleti, hem de Lacan'ın 'Baba'nın Yasası' diye adlandırdığı ataerkil yapıyı temsil eder. Ne cinayeti aydınlatabilir, ne de Cristal'in çabaları bir sonuç verir, ki zaten filmde Cristal daha önce müşterilerini memnun etmek sahte orgazm taklidi yaparken de resmedilir. Böylelikle erkekliğinin tesisi için Cristal'in performansına ihtiyaç duyan Polo, tam olarak kendi toplumsal cinsiyetinin kurgusal boyutunu ifşa etmiş olur.

Diğer erkek karakterlerden biri olan, başarısız yazar Lucas, Antonio ile birlikte giriştiği Hitler'in aşk mektuplarının sahtelerini yapma işi için gereken parayı borç isteyeceği küçük kardeşine hediye şarap götürür fakat pahalı bir şarap şişesine ucuz bir şarap doldurur ama yaptığı hile kolayca anlaşılınca işi yüzsüzlüğe vurur. Karısının onu terk etmesini hazmedemeyen küçük kardeş ise alkol batağındadır. Lucas, küçük burjuva ikiyüzlülüğüyle kendi kardeşini sarhoş eder ve soyar. Filmde özgürleşen İspanya'ya dair tek umut kaynağı olarak çocuklar gösterilir. Juani'nin telekinetik yetenekleri olan kızı Vanessa ve Gloria'nın küçük oğlu Miguel dışında filmde neredeyse kendi hayatının kontrolünü elinde tutabilen kimseyok gibidir. Fakat karakterlerin arasında filmin sürdürdüğü sembolizm açısından en önemlisi Gloria'nın kocası Antonio'dur. Tek marifeti el yazısı taklit etmek olan işe yaramaz bir adam olarak resmedilen Antonio, Almodovar'ın birçok filmindeki gibi güçsüz, karikatürize edilmiş maço erkek olarak demokratikleşen İspanya'yı değil can çekişmekte olan Franco'cu İspanya'yı temsil eder.



Görsel 3.4 ?Bunu Hak Edecek Ne Yaptım!!'da Baba'nın Metaforik Katli

Cebinde fotoğrafını taşıdığı Alman sevgilisi ile buluşmaya gitmeden önce karısına beyaz gömleğini ütölemesini emreder. Ataerkil yapı ile başa çıkmasının tek yolu olan

sakinleştirici ilaçlarını alamayan Gloria onu tersleyince de karısını tokatlar. Bu hareket Gloria için bardağı taşıran son damla olur ve kontrolünü kaybederek kocasına saldırır. Mutfak tezgahından aldığı domuz pastırmasını Antonio'nun kafasına vurur. Almodovar ironik biçimde domuzla Antonio arasında bağ kurar. Böylece, babanın annenin elinde cinayete kurban gitmesiyle ataerkil yapının sembolü de ortadan kaldırılmış olur.

3.8.2 *Kötü Eğitim* Filminin Analizi

3.8.2.1 Ötekiliğin Queer İnşası

Faşist Francisco Franco'nun diktası altında geçen kırk yıl, toplumsal cinsiyet açısından incelendiğinde, ataerkinin idealize ettiği hegemonik erkeğin ötekileri olan herkesin –kadınlar, lezbiyenler, geyler, transeksüeller vs.– tahakküm altında ezilerek yaşadığı dönemin karanlığı hemen göze çarpmaktadır. Katolik kilisesini kendi sultasını meşrulaştırmak için kullanan Franco'nun güttüğü muhafazakar ideoloji cinsiyetli olmanın ölçütlerini de belirlemiştir. Katı, sabit, değişmez sınırları olan –ve bu sınırları aşmanın çoğu kez doğrudan bir suç sayıldığı– toplumsal cinsiyet düzeni içinde kadın, özel alan içinde sözümona kutsal bir varlık, aileyi ayakta tutan dayanak noktası olarak belirlenmiştir.

Bunu Hak Edecek Ne Yaptım!!'da ataerkil iktidarın sürdürülmesindeki rolü bakımından önemli olan aile kurumunun içini boşaltan Almodovar, din konusunu örtük biçimde ele almış, çok fazla ön plana çıkarmamıştır: Gloria'nın dairesinin dış kapısındaki Meryem'in küçük bir heykeli, kaybettiği şeyleri bulmaya çalışırken azizlerde yardım isteyen ihtiyar kayınvalide dışında filmde dine doğrudan bir atıf yoktur. Bununla birlikte, Gloria'nın bizzat kendisi, içinde olduğu boyunduruğa ancak “hap ve tiner bağımlılığıyla katlanabilen ve çocuğunu dişçiye satan bir anne olarak Katolik kilisesinin yarattığı kutsal kadın mitini yıkan” bir karakter olarak görülebilir (Hopewell'dan akt. Allinson, 2001: 35).

Almodovar'ın 2004 yılı yapımı *La Mala Educacion (Kötü Eğitim)*ise, Katolik kilisesini doğrudan anlatının merkezine koyması bakımından önemlidir. Yönetmenin filmografisine baktığımız zaman *Bunu Hak Edecek Ne Yaptım!!* gibi erken dönem filmleri – yani Franco'cu iktidarın sona ermesiyle başlayan özgürlük ortamının erken evreleri– ile geç dönem filmleri arasında –demokratikleşme sürecinde epey yol kat etmiş yeni İspanya'da çekilen filmler– geçen zaman dilimi içinde yönetmenin giderek olgunlaştığı, eski *kitsch/camp* estetiğinden görece uzaklaşıp daha ciddi, daha vakur bir üslubu benimsediği söylenebilir. Bununla birlikte, Almodovar'da değişmeyen şeyler ise ataerkil iktidarın sorgulanmasına yönelik bir eğilim ve toplumsal cinsiyet temelli tahakküm ilişkilerinin yapısöküme uğratılıp ters yüz edilmesi olarak belirlenebilir.

İspanyol tarihinde cinsiyetçiliğin üretilmesinde kilit rol oynamış yapılardan birisi Katolik kilisesi ve onun ideolojisi olan Hristiyan ahlakıdır. Bütün semavi dinler gibi Katolik kilisesi de insanı; Adem ile Havva'nın soyunun devamı, keskin biçimde birbirinden ayrılmış, iki kutuplu, cinsiyetli oluşu eylemini önceleyen, yaradılıştan ve özsel olan varlıklar olarak görür. Böylece heteroseksüelliği norm ve zorunlu olarak kabul eden kilise, bu iki kutbun arasındaki herhangi bir akışkanlığı / değişkenliği, sapkın ya da lanetli ilan ederek patolojik hale getirmektedir.

Pedro Almodovar, 2004 yapımı *Kötü Eğitim*'de Katolik kilisesinin yeniden üretimine çanak tuttuğu heteronormatif toplumsal yapının insanlar üzerindeki yıkıcı etkilerini göstermek için; *film içinde film* olarak kurguladığı filmin anlatısının merkezine Katolik okullarında yaşanan cinsel istismarı, açıkça perdeye yansıtılan erkek eşcinselliğini, transvestizmi ve cinsiyetin kurgusalılığı fikrini koyar. Kilisenin ürettiği heteronormatif toplum yapısı altında ezilmeleri açısından cinsel yönelimleri yüzünden mağdur olanlarla ortak kaderi paylaşan kadınlar *Kötü Eğitim*'de neredeyse yok gibidirler. Dünya çapındaki ününü ve auteur kimliğini bir 'kadın filmlerinin yönetmeni' olmasına (Ballestros, 2009: 81) ve "kadınları dramatik özneler olarak daha çekici" bulmasına (Allinson, 2001: 72) karşın *Kötü Eğitim*'de kadınlar yok denecek kadar azdır. Kadın karakterlerin azlığı, Almodovar'ın tarzı haline gelmiş kadınlara özgü bir tür olarak bilinen melodramları metamorfoza uğratma eğilimini terk edip gizem yüklü bir kara film havasını tercih etmesi ile de ilgili olabilir. Yine de film, toplumsal cinsiyetin inşa edilmişliğini ve özcü yaklaşımların öne sürdüğü sabit, özsel cinsel kimlikler gibi mefhumların imkansızlığını gözler önüne sermesi açısından incelemeye değerdir.

Filmin öyküsü, klasik anlatı sinemasının geleneklerine tezat bir biçimde çizgisel olmayan bir şekilde; film içinde film, öykü içinde öykü gibi kurgulanmıştır. Kathleen Vernon'un (2009: 60) "karmaşık kronolojiler, çapraşık kimlikler ve öykülerle dolu" olarak tanımladığı film asıl olarak Franco'nun diktatörlüğünün son bulmasının ardından beş sene sonra 1980 yılında geçer. Birlikte okudukları Katolik ortaokulunda sevgili olan Ignacio Rodriguez (Gael Garcia Bernal) ve Enrique Goded (Fele Martinez)'in gizem yüklü öyküsünü ele alan film, Franco'nun iktidarından henüz hiçbir şey kaybetmediği okul yıllarına ve Katolik okulunda yaşadığı istismar sonucu travestit olan Ignacio'nun gençlik yıllarına (tam tarih filmde 1977 olarak geçer) yapılan geridönüşlerle ilerler.

Genç ve başarılı bir yönetmen olan Enrique Goded, bir sonraki filmi için bir senaryo arayışında, ilham kriziyle boğuştuğu ofisinde –daha sonradan cinsel partneri de olduğu anlaşılacak asistanı ile birlikte– çalışmaktadır. Çocukken beraber okudukları yatılı okuldan bir arkadaşı olduğunu iddia eden Ignacio'nun ziyareti ile çalışma yarıda kesilir. Enrique, uzun

zamandır görmediği için tanımakta güçlük çekse de ismi hatırlar. Küçük çaplı bir kumpanya ile Mark Twain'den ve Garcia Lorca'dan oyunlar sahneleyen bir oyuncu olan Ignacio adını bir oyuncuya yakışmadığını düşündüğü için Angel Andrade'ye çevirmiştir. Enrique'den bir sonraki filmde kendisine bir rol vermesini ve yazdığı '*Ziyaret*' adlı senaryoyu okumasını ister.

Gönülsüzce senaryoyu okumayı kabul eden Enrique, senaryoyu okudukça öykünün 1960'larda beraber okudukları ve aşık oldukları yatılı Katolik okulundan izler taşıdığını fark eder. Bir pedofil olan edebiyat öğretmeni (daha sonra okul müdürü olur) Peder Manolo'nun, onu ve Ignacio'yu banyoda yakaladığı günü ve Ignacio'yu ondan kıskandığı için kendisini okuldan atmasını hatırlar. Enrique'nin okuduğu senaryo –'*Ziyaret*'–yaşanmış gerçeği kurguyla harmanlayarak üç farklı zaman dilimini birleştirir. Uyuşturucu bağımlısı Zahara (Ignacio) adında bir travestiyi ve evli bir erkeği (Enrique) konu alan senaryoda, Zahara ölmüş olduğunu iddia ettiği Ignacio'nun kız kardeşi kimliğine bürünerek çocukken Ignacio'yu istismar eden peder Manolo'ya şantaj yapar. Zahara'nın amacı –kendi ifadesiyle *daha iyi bir hayat ve daha güzel bir vücut için*– erkekten kadına geçişini tamamlayacak ameliyat için para almaktır.

Yönetmen Enrique Goded, senaryoyu okuduktan sonra filme çekmeyi kabul eder ama Ignacio/Angel, hikayede Enrique'nin istediği rolü değil de başkarakter olan travestit Zahara rolünü oynamakta diretince küçük bir anlaşmazlık olur. Ignacio/Angel aslında senaryodaki gerçek Ignacio'nun kardeşi olan Juan'dır. İyi bir aktör olmak konusunda çok hırslı olan Juan, istediği rolü almak için gerçekte eşcinsel yönelimi olmamasına rağmen Enrique'nin kendisini baştan çıkarmasına izin verir. Ancak hala çocukluğunda bildiği ve aşık olduğu Ignacio'yu tanımakta doğal olarak güçlük çeken Enrique, Ignacio'nun köyüne annesine gider ve gerçeği öğrenir. Gerçek Ignacio aşırı dozda uyuşturucu kullanımından dört sene önce ölmüştür. Yine de Ignacio/Angel'in oyununu sürdürmesine izin veren Enrique'nin kafasında, kiliseyi terk edip ismini Manuel Berenguer olarak değiştiren ve evlenip bir çocuk sahibi olan peder Manolo'nun çıkagelip gerçekte olan biteni anlatmasıyla taşlar yerli yerine oturur.

Ignacio Rodriguez/Angel Andrade'in senaryosunda peder Manolo'ya şantaj yapan uyuşturucu bağımlısı bir travesti olan Zahara Enrique'nin ilk aşkı gerçek Ignacio'dur. Ignacio /Angel, aslında senaryosu ve kimliği çalınan gerçek Ignacio'nun küçük kardeşi Juan'dır. Zahara /Ignacio olmak istediği ameliyat için pedere şantaj yaparken, küçük bir çocukken abisine aşık olan peder bu sefer de kardeşi Juan'a aşık olur ve ikisi bir plan yapıp Ignacio'yu öldürmeye karar verirler. Juan, küçük bir kasabada travestit bir abiye sahip olmanın yaşattığı çevre baskısı ve yıkımın hıncını almak için peder Manolo'yu baştan çıkarır ve kullanır.

'Ziyaret' adlı senaryosunu bitirdiğini müjdelemek için Enrique'ye mektup yazmakta olan Ignacio/Zahara aşırı dozda saf eroininden ölür. Daha sonra Juan, suç ortağı olduğu pederi terk eder ve önceden çektiği videolarla ve kilisede küçük bir çocuğu nasıl istismar ettiğini anlatan Ignacio'nun senaryosunu yayımlamakla tehdit eder. Olan biteni Enrique'ye anlatan Manuel Berenger/peder Manolo bir türlü unutamadığı Juan'a gider, Juan da onu peşini bırakmazsa öldürmekle tehdit eder. Gerçeği öğrenen Enrique, Juan ile yüzleşir ve bağlarını koparır. Filmin anlatısı bu noktada biter. Hikayenin kalanı nesir olarak kapanış jeneriğinden önceki yazı kartlarıyla anlatılır. Juan'ın tehdidinden bir süre sonra Berenguer, sürücüsü yakalanamayan bir trafik kazasında ölür, çarpan arabanın şoförü Juan/Angel Andrade'dir. Juan/Angel ünlü bir film oyuncusu olmuş, bir mankenle evlenmiştir. Enrique Goded ise, hala tutkuyla film çekmeye devam etmektedir. Film, kameranın 'tutku' sözcüğünün üzerine zoom yaptığı ve üzerinde donarak sabitlendiği kare ile biter.

Almodovar'ın özyaşam öyküsünden de izler taşıyan film, (Arroyo, 2013)³⁸ kilise eleştirisi yoluyla İspanyol toplumunun ataerkil geçmişinin insanlar üzerindeki etkilerini göstermesi; rol yapmanın, taklidin, başkasının yerine geçmenin anlatıda kilit önem taşınmasıyla heteronormativitenin dayattığı sabit cinsel kimlikler anlayışını ters yüz eden Judith Butler'ın performatif toplumsal cinsiyet kavramsallaştırmasının örneklerini sunması, neredeyse bütün karakterlerin erkeklerden oluşmasına rağmen bunların hiçbirinin heteroseksüel hegemonik erkek kalıbına uymaması, bu yönüyle de ataerkil iktidarı kesintiye uğratması bakımından Claire Johnston'ın sözünü ettiği "cinsiyetçi ideolojinin ve erkek egemen sinemanın hem içinde hem dışında" işleyen *karşı-sinema*(Johnston, 2000: 24-32) içinde kabul edilebilir.

Filmografisinde sıklıkla "kadını merkeze alan bir kadın yönetmeni" (Smith, 2006: 5) olarak ün yapmış Almodovar'ın bu filmde ilk göze çarpan elbette (film anlatısında hiçbir etkiye sahip olmayan birkaç karakter dışında) hiç kadın olmamasıdır. Filmin bütün karakterleri özcü bir yaklaşımla biyolojik olarak tanımlandıklarında erkeklerden oluşur fakat hiçbiri –peder Manolo, Enrique Goded, Ignacio Rodriguez, kardeşi Juan Rodriguez, Enrique'nin asistanı Martin, Zahara, Zahara'nın arkadaşı Paquito– ataerkil ideolojinin yücelttiği heteroseksüel hegemonik erkek idealine uymaz, aksine hepsi Connell'in bahsettiği "tâbi kılınmış, hegemonik erkeklik tanımlarına zarar verdikleri için nefret toplayan eşcinsel" (Connell, 1998: 152) erkeklerdir.

Sözgelimi, kötü adamı olarak kabul edebileceğimiz peder Manolo, önce edebiyat öğretmeni olduğu ruhban okulunda öğrencisi olan bir çocuğa –küçük Ignacio– gerçek, karşı

³⁸ <https://notesonfilm1.com/2013/11/28/autobiography-and-bad-education-pedro-almodovar-spain-2004/>

koyamadığı bir tutkuyla aşık olan ve daha sonra ona tecavüz eden biri olarak karşımıza çıkar. İlk aşkı küçükken gittiği ruhban okulundaki arkadaşı Ignacio Rodriguez olan Enrique Goded, film anlatısının başladığı 1980 yılında Madrid’de cinselliğini özgürce yaşayan –Enrique ve asistanı Martin arasındaki cinsellik örtük olarak ima edilir– ünlü bir yönetmendir. Manolo’nun cinsel tacizleri ve tecavüzü yüzünden hayatı daima iki parça olan Ignacio Rodriguez, tam anlamıyla gerçek bir kadın olmak için paraya ihtiyaç duyan bir transvestittir. Ignacio Rodriguez karakterinin ele alınma biçimi biraz farklıdır. Ignacio, daha en baştan heteronormatif toplumun normlarına uymayan bir karakterdir: ilk aşkı bir erkek (Enrique) olan bir erkek. Fakat kendi bedeniyle bilinci arasında henüz bir uyumsuzluk yoktur, ancak peder Manolo’nun okul pikniğindeki tecavüzü onda bir travma yaratır ve transeksüel olmaya iter. Almodovar, bu travmatik anı aşağıdaki gibi resmeder:



Görsel 3.5 *Kötü Eğitim*’de Travma ve Kimliğin Bölünmesi

Gerçek Ignacio’nun film içindeki film olan *Ziyaret*’teki karşılığı olan Zahara, – müşterisine yaptığı oral seks açık seçik bir biçimde resmedilen– uyuşturucu bağımlısı, seks işçisi bir travestidir. Paquito, biraz oral seks için Zahara’yla kavgaya tutuşur, sızan müşterilerinin arabasını, motorunu çalmada ona yardım eder. Sıralanan karakterlerin en sonuncusu ama içlerindeki en önemlisi Ignacio’nun kardeşi Juan/Angel ise gerçekte homofobik bir heteroseksüeldir ama anlatı boyunca hem bir eşcinsel hem de bir travesti olur. Juan, hem queer teorisinin öne çıkardığı kimliksizliği, hem de Butler’ın performatif toplumsal cinsiyet teorisinin ete kemiğe bürünmüş hali olduğu için ileride ayrıca ele alınacaktır.

Tekrar cinsel yönelim meselesine geri dönersek, filmdeki bu eşcinsel karakter bolluğu nasıl olur da ataerkil iktidarın kesintiye uğratılması ya da ihlali anlamına gelir? İsmi zikredilen karakterlerden hiçbiri heteronormatif cinsiyet rejiminin idealize ettiği hegemonik

erkek profiline uymamaktadır. Connell, hegemonik erkekliğin temel niteliğinin heteroseksüel oluşu, –yani evlilik kurumuyla sıkı sıkı bağlantılı– olduğuna dikkat çeker. Böylelikle eşcinsellik doğrudan tâbi kılınmış erkeklik haline gelir (Connell, 1998: 249). Almodovar, tâbi kılınmış erkeklerden mürekkep bu karakter yelpazesinden hiçbirini ahlaki normlar temelinde sapkın olarak temsil etmez. Filmin kötü adamı olarak kabul edilebilecek peder Manolo bile, bir taraftan Katolik kilisesinin ikiyüzlülüğünü ve yozlaşmışlığını vurgularcasına Tanrı'nın ona emanet ettiği bir çocuğu istismar eden bir pedofil olarak, ama diğer taraftan da önce Ignacio'ya sonra kardeşi Juan'a duyduğu aşkın, saf ve karşı konulmaz bir tutkunun elinde oyuncak olmuş, *arzunun kanununun*³⁹ ona biçtiği bedeli hem kendi ödeyen hem de Ignacio'ya ödeten biri olarak resmedilir. Almodovar'a göre:

“Uçmak istemek gibi geçerli/makul bir arzuyla kendini pencereden aşağı atarsan, işte o zaman yerçekimi kanunu devreye girer. Ne kadar küçümsersen küçümse, saniyeler içinde kendini zeminden kazınırken bulursun. Arzunun Kanunu da bu yerçekimi gibidir: Küçümsemen, göz ardı etsen bile bedelini ödemek zorundasın, ki bu bedel bazen çok yüksek olabilir” (akt. Gant, 2011)

3.8.2.2 Kamusal Kurumların Queer İnşası

Aslında faşist Franco'nun katı Katolik ahlakı ile yoğrulmuş İspanya'sının ataerkil cinsel matrisi göz önünde bulundurulduğunda karakterlerin sunumu göz ardı edilip sırf perdedeki varlıkları bile ihlalcı sayılabilir. Çünkü Franco İspanyası'nda sinemadaki sansür mekanizmalarına dikkat çeken Paul Julian Smith'in belirttiği üzere “eşcinsellikten bahsedilmesi bile tabudur ve kaçınılmaz olarak film şeridinin her bir santimini kirletir” (Smith, 1992: 143). Ignacio'nun trajedisinde Katolik kilisesinin büyük bir yer tutması boşuna değildir. Zira, Franco'nun iktidarı sırasında Kilise'nin temel rolü sinemayı, yayınevlerini ve medyayı kendi kriterlerine, yani ‘Hristiyan terbiyesinin normları’na göre sansürlemektir (Hooper'dan akt. Allinson, 2001: 33).

İspanyol toplumundaki homofobi temel olarak Franco'nun faşizm ile Katolik gelenekçiliğini birleştiren ideolojisinin bir ürünüdür. Yirminci yüzyıldaki siyasi düşüncelerin bir derlemesini yapan Scruton'a göre; Franco'cu ideoloji, faşizm ile gelenekçilik temelinde, halkla liderlik arasındaki çok güçlü ahlaki ve siyasi bağlarla sağlanan devlet ve kilisenin bütünleştiği bir yapı oluşturmuştu (Scruton, 1982: 144).

Almodovar, ajitasyona ve propagandaya meyiletmeden Franco ideolojisinin eleştirisini film anlatısının içine yedirir. Filmde geçen üç farklı zaman dilimi üç farklı İspanyol

³⁹ Başrollerinde Antonio Banderas ve *Bunu Hak Edecek Ne Yaptım!!*'in Gloria'sı Carmen Maura'nın oynadığı aynı adlı film Almodovar kendi bağımsız film şirketi El Deseo'nun ilk yapımıdır. Almodovar, *Arzunun Kanunu*'nu yaşamının ve kariyerinin en önemli filmi, hayatında bir dönüm noktası olarak görmektedir. Kaynak: http://pachome.org/wp/postsript/?page_id=7#_edn1

toplumuna işaret eder. Anlatının Enrique Goded'in ofisinde başladığı 1980 senesinde görülür ki Franco'nun ölümünden sonra sonra cinsellik konusunda hatırı sayılır bir özgürleşme yaşanmıştır. Enrique Goded, cinselliğini saklamadan yaşayabilen ünlü bir yönetmendir.

Geriye dönüşlerle 1964 senesine, Franco İspanyası'na geçildiğinde birbirlerinden hoşlanan iki ortaokul çocuğu Enrique ve Ignacio'nun cinselliklerini dış dünyadan kaçıp sığındıkları bir yer olan sinema salonunda keşfetmeye başladıklarını görürüz. Ünü Hollywood'a kadar taşan İspanyol yıldız Sara Montiel'in din karşısında kadını konu alan bir filmi izledikleri sahnede Ignacio ve Enrique birbirlerine mastürbasyon yaparlar. "Bu sahnenin –film içinde film içinde film– olarak düzenlenmesi performans odaklı teatralliğin cinsel özgürlüğe ve sanatsal yaratıcılığa özgü bir uzam olduğu nosyonunu pekiştirir" (D'Lugo, 2009: 375). Tövbe edip kiliseye sığınan Montiel'in diğer rahibenin kişisel garezi nedeniyle kovulmasını büyülenmiş bir şekilde seyrederken birbirlerine mastürbasyon yapan küçük çocukların görüntüsü kilisenin değerlerine, öğretilerine ve riyakarlığına yapılan bir saldırı gibidir. Ayrıca, Franco'nun 1954'te çıkardığı eşcinseller toplum için tehdit unsurları olduklarından ıslah edilecekleri hapishanelere kapatılmalarını ve kendileri için belirlenmiş yerlerin dışına çıkmamalarını, 'normal' halkın arasına karışmalarına mahal verecek kamuya açık yerlere girmelerini yasaklayan bir düzenlemeye göre, mastürbasyon eşcinselliği performansa döken bir alışkanlıktır (Mirabet, 1985: 165). Takip eden sahnede sinemada yaptıkları şey yüzünden suçluluk duyan Ignacio'yu uyku tutmaz. Tuvaletle kalkan Enrique ile yatakhane banyosu önünde buluşurlar:

Ignacio: Sinemada yaptığımız şey iyi olmadı.

Enrique: Benim hoşuma gitti.

Ignacio: Benim de. Ama günahı. Tanrı bizi cezalandıracak.

Enrique: Tanrı mı? Ben Tanrı'ya inanmıyorum.

Ignacio: Peki neye inanıyorsun?

Enrique: Ben hedonistim.

Ignacio: O ne demek?

Enrique: Sana zevk veren, hoşuna giden şeyler. Ansiklopedide okudum.

Bir ruhban okulunun yatakhane banyosunda geçen çocukların bütün saflıklarıyla hazzı keşfetmelerini gösteren bu diyalog, kapkara cüppesi içinde ürkütücü peder Manolo'nun gelmesiyle yarıda kesilir. Saklanan çocukları bulan Manolo, ertesi gün ayinden sonra Ignacio'yu yatakhane banyosunda yaşanan manzaranın bir daha tekrarlanmaması konusunda uyarır. İstese de ona kızamıyordur ama Enrique'yi kovacaktır. Bunun üzerine Ignacio, "Onu kovmazsanız her şeyi yaparım!" der. İleride bir gün uyuşturucu bağımlısı trans bir seks işçisi

olacak olan Ignacio, kendi ifadesiyle “o papaz odasında kendini ilk kez satmıştır”. Ignacio’nun kilise ile fuhuş arasında kurduğu bağlantı Almodovar’ın ataerkil çarkın en güçlü dişlilerinden biri olan kiliseye karşı tavrını çok açık bir biçimde gösterir. *Bunu Hak Edecek Ne Yaptım!!*’da Gloria ve Cristal üzerinden fuhuş ile evliliğin, ailenin arasında kurulan benzerlik yoluyla gelişen ataerkil iktidar eleştirisi, bu kez kiliseyi hedef alır. Tıpkı aile gibi kilise yozlaşmış, riyakar ve insanların mutluluğu, güvenliği, özgürlüğü, refahı bulacağı bir yerden ziyade benliklerini parçalayan, onları boyunduruk altına alan bir kurum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aslında filmin jeneriğinden itibaren ataerkil iktidarı ters yüz etmede kullanılacak stratejilerden birinin dine ve Katolik kilisesine yöneltilecek bir saldırı olacağı belli olur. Kilisenin sembolü olan haç, çıplak kadın bedenleri ve travestitlerin bir arada kullanımının yarattığı çelişki ve uyumsuzluk filmin eleştirel duruşunun habercisi gibidir.

Nitekim, film anlatısı Ignacio’nun ‘Ziyaret’ adlı senaryosu ile 1977’ye döndüğünde yine kilise eleştirisi ön plandadır. Travesti olan Zahara, küçükken ayrılmak zorunda kaldığı Enrique’yi tesadüf eseri tekrar bulduğunda cinsel geçişini tamamlayıp tam bir kadına dönüşmek için ameliyat olmayı kafasına koymuştur. Gereken parayı da peder Manolo’dan şantajla koparacaktır. O, Manolo ile yüzleşirken arkadaşı Paquito da kiliseyi soyacaktır. Tanrı’nın evi olarak görülen ‘kiliseyi soymak’; kilisenin yozlaşmışlığını, kokuşmuşluğunu ve baskıcı rolünü gizleyen kutsal görüntüsünü yerle bir etmek anlamına da gelmektedir. Çünkü, İspanyol sinemasında toplumsal cinsiyet görünümünü inceleyen Steven Marsh ve Parvati Nair’e göre, “Katolik kilisesi faşist Franco için ideolojik bir dayanak noktası işlevi gördüğü kadar yüksek ve alçak kültürün kesiştiği ulusal/popüler bir alan da olmuştur. Bu sebeple Luis Bunuel ve Pedro Almodovar gibi yönetmenler için Katolik kilisesinin sembolizmi ve ritüelleri ironik altüst oluş/tersinme/tersyüz etmelere (inversion) bolca malzeme sağlamıştır” (Marsh ve Nair, 2004: 4-5).

Bu ironik tersyüz etmelerin bir örneğini oluşturan sahnede sırf varlıklarıyla bile kilisenin kutsallığını ihlal eden iki transseksüelden Paquito tereddüt içindedir.

Paquito: Zahara aptalca bir şey yapmıyoruz değil mi?

Zahara: Vaz mı geçmek istiyorsun orospu?

Paquito: Hayır, hayır ama burası çok küçük bir kilise ve saklanacak yerimiz yok. Bu adam bizi fark ederse İsa’nın tapınaktaki tüccarlara yaptığının aynısını yapar. Kırbaçlayarak yerleri temizletmiş inanabiliyor musun? Üstelik o İsa! Ve sen bu adamı kötü biri olduğunu söylüyorsun.

Kötü Eğitim'in içinde ayrı bir film olarak kurgulanan *Ziyaret*'teki karakter Paquito genel olarak travestilere, drag'lara atfedilen 'gülünç kadın' stereotipinin bir örneğidir. Filmin karanlık atmosferine tezat bir biçimde filmdeki ender neşeli anlar Paquito üzerinden gerçekleşmektedir. Ancak yaşadığı tereddüdü ve çekinceyi Zahara'ya anlatırken şefkati ve bağışlayıcılığıyla bilinen Hazreti İsa'ya atıfta bulunması, bir güldürü elementi olmaktan ziyade LGBTİ+ bireylerin marjinalleştirilmiş/ötekileştirilmiş durumuna ve ataerkil iktidarın onlar üzerindeki baskısına dikkat çekmeye yaramaktadır. Kiliseye girdiklerinde peder, bir ayini tamamlamaktadır: “Sözlerimde, fikirlerimde ve işlerimde büyük günahlar işledim. Suç benimdi.” diyerek ritüelistik biçimde üç kez tekrarlayan Manolo'ya, Zahara uzaktan hınçla dolu olarak “Suç senindi.” diye eşlik eder. Ayinin bittiğini huzur içinde ayrılacaklarını bildiren pedere feminen bir tavırla iç çekerek “Keşke!” diyen Paquito yalnızca kiliseyi soyarken yakalanacağından korktuğu için orayı terk etmek istemesiyle değil, aynı zamanda toplum içinde kendisi ve kendisi gibi bireyleri marjinalleştiren ataerkil iktidarın bir gün ortadan kalktığı, huzur içinde yaşayabilecekleri bir geleceği istemesiyle de alakalıdır. Ayin bittikten sonra kendini ölmüş olan Ignacio'nun kızkardeşi olarak tanıtılan Zahara, Manolo ile yüzleşir; ancak Manolo kilisedeki ve toplum içindeki konumunun onu şantajdan koruyacağını düşünmektedir. Bir Katolik rahibi olarak Manolo her ne yapmış olursa olsun, toplum Tanrı'nın adamının suçsuz olduğuna kanaat getirecektir, çünkü bir seks işçisi bir travestinin sözüne kimse güvenmeyecektir:

Manolo: Kimseye şantaj yapacak konumda değilsin. İnsanlar sana değil bana inanırlar.

Zahara: İnsanlar değişti peder! 1977'deyiz artık. Ayrıca toplum benim özgürlüğümü sizin riyakarlığınıza tercih eder.

Ataerkil iktidarın ona sunduğu ayrıcalıklara güvenerek bu durumdan yakasını sıyırabileceğini düşünen peder Manolo'ya yanıt olarak Zahara'nın tarihi vurgulaması İspanyol toplumunun Franco'nun ölümünden sonra yaşadığı dönüşüme işaret etmesi bakımından önemlidir. Çünkü dini sofulukla harmanlanmış faşizmin belirlediği normlar ve değerler artık değişmektedir ve değişmeye devam da edecektir.

Kötü Eğitim filminde de tıpkı *Arzunun Kanunu* (1987) filminde olduğu gibi çocuk istismarcısı rahip karakteri üzerinden Katolik kilisesinin kutsal, temiz, günahsız görüntüsü yerinden edilmektedir. Film anlatısının bağlamı ile Franco'cu İspanyol toplumundaki ataerkil, homofobik / heterenormatif baskı ve tahakküm birlikte düşünüldüğünde Zahara, sürekli rahip Manolo üzerinden Katolik kilisesini ve taşıyıcısı olduğu ideolojiyi suçlamaktadır. Anlatı tekrar 1980'e döndüğünde yönetmen Enrique Goded senaryoyu okumayı artık bitirmiştir.

Ancak Juan/Angel/Ignacio'nun ona verdiği taslaktaki finali beğenmeyip değiştirmiştir. Buna şaşırın Ignacio'ya “*Ziyaret*’in sonu mutlu bitemez. Zahara’nın hiçbir şey olmamış gibi okuldan çıkıp gitmesi inandırıcı değil. Rahipler için çok tehlikeli. Kilisenin de nasıl bir kurum olduğunu hepimiz biliyoruz.” diyen Enrique, Zahara’nın suçlayıcı tavrına ortak olur.

3.8.2.3 Heteronormatif Ailenin Dönüşümü

Filmin çizgisel olarak ilerlemeyen zamanının, ‘filmin şimdi’sine yani Franco sonra 1980 Madrid’ine döndüğü anlarda ataerkil iktidarın aygıtı olan Katolik kilisesine yönelik eleştiri yerini toplumu heteroseksüel kadın ve erkekten müteşekkil olarak kuran ikili toplumsal cinsiyet anlayışının ihlaline bırakır. Elbette, bütün insanların ‘doğal olarak’ heteroseksüel olduğuna ve bu tanıma uymayanların haliyle sapkın, patolojik ya da hasta olarak sınıflandırılması gerektiğine dair toplumsal varsayımları ve normları oluşturmada ve yeniden üretmede dinin rolü yadsınamaz. Fakat Almodovar 1980 Madrid’inde geçen asıl hikayede dinsel anlayışın etkilerini vurgulamayı tercih etmez, çünkü bu anlayışı artık kendisi gibi etkileri de geride kalmakta olan bir şey olarak görür.

Onun yerine cinsiyetin ve toplumsal cinsiyetin katı, değişmez, sabit iki biçimi olduğunu dikte eden ataerkil iktidarı sarsmak için Almodovar bu filmde cinselliği, transvestitliği ve drag’ı kullanır. Ataerkil iktidarın marjinal, sapkın, patolojik olarak gördüğü şeyleri anlatının merkezine oturtarak “egemen sinema anlayışının özdeşleşme yapılarına ve temsil kodlarına meydan okur” (Smith, 1992: 134).

“Seçtiği tartışmalı konularla normları ve geleneksel temsilleri ihlal etmeyi seven bir yönetmen olarak Almodovar, bizler nasıl adlandırırırsak adlandıralım –transeksüeller, drag kraliçeleri, cross-dresser’lar, trans-cinsiyetliler– seçtiği karakterler yoluyla cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasındaki sınırları bulanıklaştırır” (Piganiol, 2009: 80). Almodovar, karakterlerini kategorize etme zahmetine de katlanmaz, zira kategoriler –örneğin kimlik kategorileri– egemen olanlarla tâbi olanlar arasındaki karşıtlık ilişkisiyle kurulur ve daima ikili bir çerçeve içinde gerçekleşir, farklılığa, çokluğa, müphemliğe ya da dönüşüme/değişime izin vermez. Hiç de rastlantısal olmayan bir şekilde, ‘kategori’ terimi Antik Yunanca’daki suçlama anlamına gelen ‘kategoria’ sözcüğünden türemiştir (Iannone, 2001: 93).

Zahara, müphemliği vücuda getirdiği performansını bitirdikten sonra onu en ön sırada izleyen adamı –sonradan çocukluk aşkı Enrique olduğunu anlayacaktır– baştan çıkarır ve neredeyse kendinden geçmiş olan adamla oral seks yaparlar. Kendini sansürlemekten kaçınan Almodovar mizansenini egemen anlatı sinemasına muhalefet edecek biçimde kurar. Egemen anlatı sinemasında “fetişizm vücudun parçalarına aşırı bir dikkatin verilmesine işaret eder, ki

bu çoğunlukla kadın vücududur. Dolayısıyla, filmlerde kadınların göğüsleri ve bacakları kamera tarafından 'seçilerek' ayrı olarak gösterilmektedir" (Hayward, 2012: 408). Sinemanın ideolojik bir aygıt olarak algılanması gerektiği fikrinden yola çıkan Laura Mulvey, sinemanın büyüleyiciliğini, yani ideolojik boyutunu bakmanın/dikizlemenin verdiği haz ile açıklamıştır. Röntgencilik, narsisistik özdeşleşme ve fetişizm üzerinde duran Mulvey, sinemada üç bakış belirler: karakterler arasındaki diegetik bakış (bu genellikle erkek kahramanın bakışıdır), sinema salonunda filmi izleyen seyircinin bakışı ve kameranın, yani sinematik aygıtın bakışı. Bu üç bakışın hepsi baskın bir biçimde erildir ve erkekle ilişkilidir (Butler, 2011: 83). Almodovar; kadını erkek arzularının fetişi ve erkek iktidarının pasif doğrulayıcısı nesnelere haline getiren (Ryan ve Kellner, 2010:219) egemen sinemanın bakışını tepetaklak eder. Fetiş nesnesi olan kadın bedeni burada yerini Enrique'nin vücuduna bırakırken toplumda olduğu gibi sinematik aygıtta da kadına ve erkeğe atfedilen rollerin sabitlik ve istikrar taşımaktan ziyade olumsal olduğu ve pekala değişebileceği fikri ortaya çıkar.

Zahara hem adamdan çok hoşlandığı için hazzın peşinde koşmaktadır, hem de adam sızıp kaldıktan sonra arkadaşı Paquito ile birlikte motorunu çalmayı ve cüzdanını boşaltmayı planlamaktadır ancak adamın cüzdanını boşaltırken önce evli olduğunu öğrenir, kimliğin diğer tarafını çevirdiğinde ise adamın aslında çocukluğunda aşık olduğu ve peder Manolo yüzünden yitirdiği Enrique Serrano olduğunu fark eder. Çocukken Ignacio/Zahara'nın aşığı olan, sonra evlenip aile kuran, şimdiyse hala geçiş sürecindeki bir travesti ile sevişen Enrique'nin gösterildiği bu sahne yalnızca norm olan heteroseksüellik ile bağları koparmayı değil, aynı zamanda heteronormatif ahlakın sürekli karşı cinse yönelttiği sabit arzusunun da aslında tekbiçimli olmaktan ne kadar uzak, akışkan ve değişken olduğunu gösterir; ki bu da sekansın ihlali bir nitelik kazanmasına imkan tanır. Çünkü ataerkil toplumda,

"En basit biyolojik organizmadan, en karmaşık toplumsal yapılanmalara kadar çeşitlilik, her tür yaşamın en temel özelliğidir. Oysa cinselliğin, tek bir standarda uygun olması beklenmektedir. Sekse dair en köklü düşüncelerin başında, seksi en iyi şekilde yapmanın tek bir yolu olduğu ve herkesin de bu şekilde yapması gerektiği düşüncesi gelmektedir" (Rubin, 1993: 15).

Alison Stone da benzer bir biçimde "*The Chambers Concise Dictionary*'de seksi 'cinsel ilişki' olarak ve cinsel ilişkiyi 'özellikle erkek penisinin dişi vajinasının içine girip sperm bırakmasını içeren cinsel organların birleşmesi" olarak tanımlamasındaki tektipliliğe dikkat çekmektedir (Stone, 2013: 142).

Zahara, ancak Enrique'yi tekrar bulduktan sonra ameliyat olup tamamen bir kadın olmayı kafasına koyar, gereken para için de peder Manolo'ya şantaj yapacaktır. Bunun üzerine Paquito "Fazla hayallere kapılma Zahara. Adamın evli olduğunu hatırlatırım." diyerek Zahara'yı tersler. Enrique'nin evli olduğunun vurgulanması boşuna değildir. Enrique,

evlenerek cinsel etkinliğin yalnızca heteroseksüel biçimine izin veren ve bunun dışında kalan her şeyi sapkın ilan eden Katolik etiğinin normunu yerine getirmiştir. Elbette yalnızca Katolik ahlakına göre değil, bütün semavi dinlerdeki insanların ‘doğal’ haliyle heteroseksüel olduğuna dair toplumsal varsayım ve normlar heteroseksüel bireyleri ayrıcalıklı kılar. Heteroseksüel bireylerin otomatik olarak sahip olduğu temel medeni haklar, toplumsal imtiyazlar cinsel yönelimleri yüzünden yoldan sapmış olarak görülenlerden esirgenir. Bu anlamda evlilik ve aile heteroseksüel ayrıcalığın kurumlaşmış halidir. Bu yüzden Enrique’nin arzusunun değişkenliğine yapılan vurgu queerleştirerek evliliğin ve ailenin içini boşaltma işlevi görür. Nitekim Erdem’in queer perspektifin temelini oluşturduğuna inandığı beş aksiyomdan biri arzusunun, hazzın değişkenliği ve bunların ataerkil iktidar ile olan ilişkisi üzerinedir:

“İnsanlar değişirler. Hayatının bir döneminde insana haz veren ve/veya insanı tatmin eden şeyler, hayatının başka bir döneminde artık haz vermeyebilir, tatmin etmeyebilir. Dahası, hayatının bir döneminde insanı rahatsız eden şeyler, başka bir döneminde, ona haz vermeye başlayabilir, ya da tam tersi (...) egemen düzenin ‘insanların değişebilirliği’ önermesini nalıncı keseri gibi daima tek tarafı yontmak için kullandığıdır. Egemen düzene göre değişip yontulması gereken normdışı cinselliklerken, ‘norm’al cinsellikler insanların değişmeyeceği varsayımına dayanır. Örneğin ömür boyu birliktelik idealine yaslanan ve tekeşliliği de terkisinde taşıyan evlilik kurumu, insanların değişmeyeceği, hayat boyu aynı insanı ve sadece bu insanı arzulanabileceğini varsaymaktadır” (2012: 39-41).

3.8.2.4 Filmin Queer Kuram Bağlamında Değerlendirilmesi

Kötü Eğitim, cesurca sunulan erkek eşcinselliği ve Katolik ahlakı eleştirisiyle kimlik siyaseti açısından bir ‘gey filmi’ olarak da kabul edilebilirdi ama Almodovar’ın kategorileri reddetmesi, kısa yoldan sabit tanımlamalara ulaşmaya tenezzül etmemesi ve cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasındaki ilişkide süreksizliği öne çıkarıp, toplumsal cinsiyetin performatif doğasına vurgu yapmasıyla; film katıksız kimlik siyasetinden uzaklaşıp queer bir ufka yelken açar. Gey sinema ile queer sinema arasındaki farkı anlamak için David Halperin’in sözlerine kulak vermek yerinde olacaktır:

“Kastlı olarak bir olumlama edimiyle açığa vurulan ama yine de kökü eşcinsel nesne seçiminin pozitif olgusunda yatan gey kimliğinin aksine, queer kendini herhangi bir tür pozitif hakikat ya da istikrarlı bir gerçeklik üzerinde temellendirme gereksinimi duymamaktadır. Sözcüğün tam da çağrıştırdığı gibi, ‘queer’ herhangi doğal bir türü adlandırmaz ya da belirli/sınırlı/sabit bir nesneye göndermede bulunmaz, anlamını normla arasındaki muhalefet ilişkisinden kazanır. Queer tanımı itibarıyla normal, meşru, egemen olan her şeyle anlaşmazlık içindedir. Özü olmayan bir kimliktir. Queer’in normatif olan ile arasına çektiği sınır konumsallığına işaret etmektedir, bu konumsallık yalnızca geylerle lezbiyenlerle ilgili değildir, cinsel pratikleri yüzünden marjinalleştirilen herkese kadar genişletilebilir; zira boyutları ve heterojen genişliği ilkesel olarak önceden sınırlandırılmayacak bir olasılıklar ufkuna denk

düşmektedir. Queer öznenin işgal ettiği bu egzantirik konumsallıktan cinsel davranışları, erotik kimlikleri, toplumsal cinsiyet inşalarını, bilgi formlarını, ifade rejimlerini, temsil mantıklarını, kendini kurma kiplerini cemaat pratiklerini; yani kısaca iktidar, hakikat ve arzu arasındaki ilişkileri tasavvur etmenin yeni yollarını keşfetmek mümkün olacaktır” (Halperin, 1997: 62-63).

Queer kuramın kimliksizleşmeye, sabit kimliklerin tahakkümcü boyutuna yaptıkları vurgu, *Kötü Eğitim*'de Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatif olarak kurulduğu iddiasını destekleyen temsillerle ortaya çıkar. Film içinde filmin, kurgusallığın, teatrallığın, rol yapmanın, taklidin film anlatısının ilerlemesi için gerekli temel özellikler olduğu filmde kimlik kavramının istikrarsızlığı sürekli olarak kendini belli eder. Marsha Kinder'e göre *Kötü Eğitim*, Almodovar'ın kimliksizliği en uç noktaya taşıdığı filmidir. Filmde:

“Gael Garcia Bernal dört farklı karakteri oynar: Juan, Angel, Zahara ve Ignacio. Bir diğer karakter Enrique her biri farklı aktörler tarafından canlandırılan ama hepsi aynı taşıyan üç farklı kimliktir: çocuk Enrique, yönetmen ve gey barı La Bomba'daki motosikletli adam. Üçüncü bir karakter iki ayrı kimliğe –peder Manolo ve Manuel Berenguer– bölünmüştür, küçük çocuklara ve genç erkeklere duyduğu arzu dışında çok az benzerlik gösterebilir diye ismi değiştirmiştir ve oynayan aktörler değiştirilmiştir. Bu çeşitlemeler ancak Bunuel'e layık baş döndüren bir ikiye katlama meydana getirir” (Kinder, 2009: 289).

Filmin başında eski bir dostu ‘ziyaret’ eden abisi Ignacio'nun kimliğine bürünmüş Juan Enrique'ye adını değiştirdiğini söyler ve artık ona Angel olarak hitap etmesi gerektiğini söyler. Enrique isim değişikliği fikrine bir türlü alışamaz ama yine de Juan/Ignacio bu konuda ayak diredir. Juan'ın kendi oluşunu önceleyen iktidar figürleri annesi ve babası tarafından ona verilmiş olan ismi reddetmesi ve kendi istediği bir kimliğe bürünmesi film boyunca tekrar edecek bir motifin gizliden gizliye sezdirilmesidir: dönüşüm ve performans yoluyla kendini yeniden yaratma.

Anlatı yönetmen Enrique'nin senaryoyu okumaya başlamasıyla kurgunun içindeki ikinci kurguya *Ziyaret*'e bağlanır. *Ziyaret*'in öyküsü yaldızlı, payetli kumaştan elbisesi içindeki Paquito'nun bir gey barı olan La Bomba'daki performansı ile başlar. Paquito'nun abartı ve aşırılık yüklü başarısız taklidini filmde Gael Garcia Bernal'in canlandığı ikinci karakter olan Zahara takip eder. “Almodovar'ın kendisi Zahara'nın elbisesini deri renginde, çırılçıplaklık etkisi yaratan vücuduna sanki ikinci bir deri gibi sıkıca yapışmış olarak tarif eder. Popo, göğüsler, payetlerle, pembe ve kahverengi tonlardaki tesbih taneleriyle yapılmış pubis... Elbise kendi başına sahte, çıplak dişilliği temsil eder” (Gutiérrez-Albilla, 2013: 332).

Yakın çekim plan Zahara'nın, elindeki kırmızı gül ile vücudunu okşayarak Sara Montiel'in söylediği şarkıya dudak hareketlerini uydurduğunu gösterir:



Görsel 3.6 *Kötü Eğitim*'de Müphem Bedenler: Zahara ve Drag

Zahara'nın drag kraliçesi olarak taklit etmek için Sara Montiel'i seçmesi rastlantısal değildir; Montiel, Franco rejimi ve İspanya'nın demokrasiye geçiş sürecinde hem heteroseksüel erkekler için bir seks sembolü hem de travestitler için bir ikon olarak görülmüştür. Yani Zahara performansı ile basitçe dişliliği canlandırmaya, bir kadın, herhangi bir kadın olmaya çalışmaz, o İspanyol toplumunun kolektif belleğinde yer etmiş olan 'en ideal kadın' gibi bir kadın olmayı ister.

Sonradan henüz ameliyat olmamış bir transeksüel olduğunu öğreneceğimiz Zahara'nın drag performansı için onu çıplak kadın kılığına sokan bir kıyafet tercih etmesi toplumsal cinsiyet ikiliğinin inşa edilmişliğinin bir parodisi olarak cinsiyetli varoluşa dair normları ihlal eder. Judith Butler'ın performatif toplumsal cinsiyet teorisini açıklamak için öne sürdüğü drag, "normları taklit etmek yoluyla toplumsal cinsiyetin performatif doğasını yansıttığı ölçüde ihlalcidir" (Barker, 2008: 299). Zahara'nın üzerine 'soyunarak giyindiği' elbise Amerika'lı ünlü drag kraliçesi RuPaul'ün ünlü "Çıplak doğarsınız, gerisi drag'den ibarettir."⁴⁰ sözünü hatırlatan bir tersine çevrinmedir. Giysinin altında anlaşılır olmayan bir erkek, dışarıda idrak edilebilen bir kadın olarak Zahara'nın performansı, toplumsal cinsiyetin müphem doğasını, ve heteroseksüelleştirilmiş toplumsal cinsiyetlerin doğallaştırıcı etkileriyle kurulmuş olan katı cinsiyet ikiliklerinin, aslında yapay sınıflandırma/kategorileştirme biçimleri olduğunu ortaya koyar. Bunu Judith Butler, antropolog Esther Newton'a atıfta bulunarak şöyle açıklar:

"En karmaşık haliyle [drag] 'görünüm yanılısamadır' diyen çifte bir tersyüz etmedir. Drag şöyle der: [Newton'ın tuhaf kişileştirmesiyle] "Benim 'dış' görünümüm dişil, ama 'iç' bedenim [bedenimin içindeki] özüm eril." Aynı anda bir de tam karşıtı olan tersyüz etmeyi simgeleştirir: "Benim dış görünümüm [bedenim, toplumsal cinsiyetim] eril ama 'iç' özüm [kendim] dişil. (...) Drag toplumsal

⁴⁰<http://thoughtcatalog.com/lois-megan-walker/2015/03/youre-born-naked-and-the-rest-is-drag/>

cinsiyeti taklit ederek, toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ve olumsuzluğunu örtük olarak açığa çıkarır” (Butler, 2014: 226).

Filmde peder Manolo’nun tacizleri ve tecavüzü yüzünden kişiliği ikiye bölünen (kendi ifadesi) Ignacio’nun ameliyat olmak isteyen geçiş aşamasında bir travesti olması önemlidir, çünkü ihtiyacı olduğu parayı almak için peder Manolo’ya şantaj yapması bütün olaylar silsilesini tetikleyen bir katalizör işlevi görmektedir. Ignacio’nun *Ziyaret*’teki karşılığı olan Zahara da ultra-dişil görünümünün altında biyolojik olarak bir erkektir. Zahara’da bir toplumsal cinsiyet hakikati aramak imkansızdır. Küçükken bir okul arkadaşına aşık bir eşcinsel, yaşadığı travma sonrasında bir travesti/drag kraliçesidir ve ameliyattan sonra da transeksüel bir kadın olmayı arzular. Butler toplumsal cinsiyete hakim olan bu belirsizliği şöyle açıklar:

“Gerçekten de drag’den transeksüellik örneğine geçtiğimizde bedeni örten ve ifade eden kıyafetlere bakarak sabit anatomiye dair bir yargıya varmak tümüyle imkansızlaşıyor. Bu beden ameliyatsız, geçiş halinden ve ameliyatlı olabilir; üstelik bedeni görmek bile bizi doğru cevaba ulaştırmaz, kaldı ki kişi hangi kategoriler üzerinden görür? İnsanın sabit ve olağan kültürel algılarının yanılttığı, gördüğü bedeni kesin olarak okuyamadığı an, karşılaştığı bedenin bir erkeğe mi yoksa kadına mı ait olduğundan emin olamadığı andır. Tam da bu kategoriler arasında yalpalama hali, söz konusu bedenin deneyimini teşkil eder” (Butler, 2014: 28).

Filmin asıl zamansal çizgisinde ise –Madrid, 1980– Juan/Ignacio, Enrique Goded’in çekeceği *Ziyaret*’in film versiyonunda yönetmenin istediği Enrique Serrano’yu değil, travesti olan Zahara’yı oynamak istemektedir. Ağabeyi Ignacio’nun kimliğine bürünen Juan karakteri film boyunca çeşitli biçimlerde cinsiyetin/toplumsal cinsiyetin ve cinselliğin doğal, sabit değişmez bir özü olduğu iddiasını çürütür.

İyi bir aktör olmayı isteyen Juan, küçük bir kasabada travesti bir ağabeye sahip olmanın yaşattığı damgalanmışlıkla büyümüş heteroseksüel, homofobik bir gençtir. Ancak film anlatısı içinde Almodovar Juan’ı öyle bir konumlandırır ki Juan toplumsal cinsiyetin performatif doğasını gözler önüne sererek heteroseksüelliğin normatif boyutunu yapısöküme uğratar. Bu birkaç farklı şekilde gerçekleşir.

Birincisi, Almodovar’ın tür sinemasına yaklaşımıyla ilgilidir. Kariyeri boyunca melodramla ve kadın filmleriyle özdeşleştirilen Almodovar, *Kötü Eğitim*’i oyuncularının neredeyse tamamı erkeklerden oluşan bir kara film olarak kurgular. Film boyunca Billy Wilder’in *Double Indemnity* (*Çifte Tazminat*)’sine, Hitchcock’un *Vertigo*’suna, Renoir’ın *La Bete Humaine* (*Hayvanlaşan İnsan*)ve Marcel Carne’nin *Therese Raquin* adlı filmine göndermeler vardır (Levy, 2015: 91).

Bununla birlikte Almodovar, *Kötü Eğitim*'i klasik anlamda Sam Spade, Dashiell Hammett tarzı kara film olarak ele almaz. Kendi ifadesiyle⁴¹,

“...bir kara filmde polislere, silahlara ya da fiziksel şiddete gerek olmayabilir, ama her zaman normal olarak kadınlar -‘femme fatale’- tarafından vücuda getirilen yalanlar ve ölümcüllük olmak zorundadır (...) Erkek karakterler hakkında konuşmakla ilgileniyordum. Filmin başından itibaren özellikle eril olan bir evren sunuyorum. Bu yüzden, Gael’in (Garcia Bernal) karakteri kara filmlerin femme fatale’ine denk düşmüş olacaktır” (Almodovar, 2016).

Heteroseksüel, genç bir erkek olan Juan’ın filmde bir ‘femme fatale’ olarak konumlandırılması filmin ataerkil iktidarı ihlal etmesini ve karşı-sinema olarak okunması potansiyelini ortaya çıkarır. Bunun için femme fatale’in geçmişine ve kara film türü içindeki yerine bakmak gerekir.

Kara film sinemada bir tür olarak 1940’larda ortaya çıkmıştır. Toplumsal cinsiyet ve kara filmler arasındaki ilişki göz önüne alındığında zamanlamanın rastlantısal olmadığı anlaşılabilir. Birinci dalga feminizmin kazanımlarıyla birlikte çözülmesi ve 60’larda başlayan ikinci dalganın öncesinde kalan bu dönemde dünya savaşlarının etkisiyle kadınlar kamusal alana ve iş hayatına daha fazla katılır olmuşlardır. Cepheye giden erkeklerin yokluğunun verdiği sahte özgürlük illüzyonu savaşların sona ermesiyle ortadan kalkmıştır. Yurtlarına geri dönen erkekler özel alandaki mahkumiyetlerinden kurtulan ve artık onlara rakip olan kadınların tekrar aile içine ve ev hayatına dönmelerini istemiştir. Bu anlamda kara filmler, erkeklerin yaşadığı krizi çözmek için geleneksel kadın idealinin tam zıttı olan gizemli, aldatıcı, yıkıcı, ikili oynayan, aşırı cazibeli, manipülatif bir kadın modeli yaratmışlardır:

“Kara film femme fatale’ye çok merkezi bir rol vermektedir ve ona aktif, entelektüel, güçlü, dominant ve kendi cinselliğinden sorumlu olan biri olarak ayrıcalık tanımaktadır - en azından filmin sonunda (ölüm ya da ataerkil sisteme katılım yoluyla) bunun için bir bedel ödeyene kadar (...) Kara filmler güç ilişkileri ve cinsellik hakkındadır. Femme fatale’in kahraman üzerinde uyguladığı güç, kahramanın kendi kendine yarattığı bir şeydir, çünkü o kendi kişisel özneliği pahasına, kadının cinselliğinin inşasına gereğinden fazla kendini kaptırmaktadır (...) Güçlü, aktif, cinselliğini dışa vuran bir kadın olarak sebep olduğu ideolojik çelişki giderilmeli, kontrol altına alınmalıdır. Bu kara filmin diegetik yörüngesi ve görsel stratejisidir.” (Hayward, 2012: 242).

Almodovar, genel olarak entrikanın merkezinde kadının olduğu ama entrikada rolünden çok cinselliğinin araştırıldığı, kadının cinselliğinin erkeğin çözüm arayışına yönelik en büyük tehdidi oluşturduğu kara film türünü alır ve yaratıcı biçimde dönüştürerek sinemasal türlere has uyuşmaları cinsiyeti ve cinselliği idrak etmeyi dar bir kafese hapseden doğalcı/özcü yaklaşımları tersyüz etmek, ataerkil ideolojiyi kesintiye uğratmak için kullanır. Juan, heteroseksüel bir erkek olarak klasik kara filmde kadının cisimleştirdiği bütün femme

⁴¹ <http://creativescreenwriting.com/empathy-for-all-characters-pedro-almodovar-on-bad-education>

fatale özelliklerini taşımaktadır. Öncelikle aldatıcıdır ve ikili oynar. Ölen abisi Ignacio'nun yerine geçer, kendisini Enrique'ye Ignacio olarak tanıtır. Daha sonra istediği rolü elde etmek için cinselliğini kullanır ve kendisini arzulayan yönetmen Enrique'yi baştan çıkarır. Filmde daha sonra öğreneceğimiz gibi, küçük kasabada bir travesti olduğu için çocukluk ve ilkgençlik yıllarının bir cehennem hayatına dönüşmesine sebep olan abisi Ignacio'yu öldürmesi için de cinselliğini kullanarak önce peder Manolo'yu manipüle etmiş, daha sonra da şantajla tehdit etmiştir. Ayrıca, tıpkı klasik kara filmde anlatının finalinde kadının cezalandırılması gibi, Juan da *Kötü Eğitim*'in sonunda cezalandırılır. Aktör olmak için her şeyini ortaya koyar ve sonunda şöhreti yakalar. Mamafih, şöhreti kısa sürer ve televizyonda basit rollerin aranan oyuncusu haline gelir.

Almodovar'ın Juan karakterini bir femme fatale olarak konumlandırması, cinselliğin ve toplumsal cinsiyetin tahayyül edilme biçimlerini yeniden düşünülmesine olanak sağlamaktadır. Böylece, Almodovar'ın sinemasında feminizmin ve queer kuramın bir kez daha rastlaştığı, birbirinden beslendiği anlardan birine tanık oluruz. Kadınların olağanüstü bir halin –dünya savaşları– neticesinde elde ettiği kazanımlar sebebiyle krize giren ataerkil iktidarınürünü olan femme fatale, bu kez eril formda ortaya çıkar. Birigida Pastor bu durumu şöyle gerekçelendirir:

“...çünkü baskıya ve tahakküme karşı savaşıyor bu kez queer'lerdir. Juan, 1940'larda ve 1950'lerde femme fatale'lerin boğuştuğu aynı sorunlarla cebelleşmektedir, erkek olarak doğdu-ğu için aradaki tek fark biyolojiktir. Bununla birlikte, toplumsal cinsiyet toplumsal bir inşadır ve cinsellik akışkandır, Juan'ın suçluluğu ancak toplumsal normlara uymamasıyla açıklanabilir. Bu türden temsiller ve kültürel olarak muhalif kimlikler, kendilerini kimlikten yoksun olarak ifşa etmezler; aksine Almodovar, filmlerinde tekrar gözden geçirilmeleri gerektiğini düşündüğü normlara dikkat çekmek için cinsellik ve toplumsal cinsiyet açısından çok yönlü olan bir karakterler çeşitliliği tasarlamaktadır” (Pastor, 2013: 6).

Juan'ın devingen/akışkan cinselliği toplumsal cinsiyeti bir tür icra/performans, sürekli bir oluş olarak tanımlayan Judith Butler'ı doğrulayan bir profil çizmektedir. Toplumsal cinsiyeti Butler'ın iddia ettiği gibi (Butler, 2004: 28) “bedenlerin nasıl olması gerektiğine dair zorla empoze edilmiş kültürel idealler” olarak kabul edersek, sürekli biçim değiştiren cinselliği ile performatif toplumsal cinsiyete örnek teşkil eden Juan'ı, kültürel inşalardan saparak ataerkil iktidarın belirlediği normları sorgulayan ve hatta ihlal eden muhalif bir karakter olarak görmek mümkündür.

Filmin bir karakteri olarak Juan'ı tasvir etmeye çalışmak bile güçtür, sürekli “aslında ‘heteroseksüel’ bir erkek olan” gibi tanımlamaları kullanmak Juan'ın takındığı personaların ardında –bedeninde– mutlak, asıl, özsel bir hakikat var olduğu düşüncesini uyandırmaktadır. Fakat aksine, Juan karakteri toplumsal cinsiyetin sabit veya verili ve cinselliği belirleyici olmadığını; aksine akışkan olduğunu, değişim ve dönüşüm potansiyeli taşıdığını ortaya koyar.

Juan'ın taşıdığı bu potansiyeli daha iyi kavramak için yukarıda bahsedilen “mutlak, asıl, özsel” hakikat yanılması açıklayan Butler'a kulak vermek yerinde olacaktır:

“Bir başka deyişle, edimler, bedensel hareketler ve arzu bir iç nüve veya töz etkisi üretir, ama bunu beden yüzeyinde, kimliğin düzenleyici ilkesine işaret etse de onu asla açıktan göstermeyen imleyici yoklukların oyunu vasıyasıyla üretir. Bu tür edim, bedensel hareket ve icralar genellikle performatiftirler, yani dışa vuruyormuş gibi yaptıkları öz veya kimliği aslında bedensel işaretler ve diğer söylemsel yollarla üretilen ve sürdürülen üretimlerdir. Toplumsal cinsiyetli beden performatif olması demek, gerçekliğini teşkil eden çeşitli edimlerden ayrı bir ontolojik statüsü olmaması demektir” (Butler, 2014: 224).

Juan'ın ataerkil/heteronormatif düzeni ihlal ederek muhalif bir karakter haline gelmesi de tam bu noktada gerçekleşmektedir. Eğer ataerkil/heteronormatif iktidarın ürettiği normlar düzleminde belirlenmiş cinsiyet kategorileri edimlerin tekrarlanması yoluyla performatif olarak oluşturuluyorsa, özne değil de ancak tabî olan bedenler de kültürel alandaki toplumsal eylemleriyle kendilerine atanmış olan cinsiyet kategorisinin iktidarını kesintiye uğratabilirler.

Almodovar, Juan karakteri üzerinden doğal olarak kabul edilen ikili karşıtlıklar yoluyla belirlenmiş cinsiyet/toplumsal cinsiyet kategorilerini sorgulamaya ve performatif yapılarını ifşa etmeye devam eder. Juan, *Ziyaret*'teki Zahara rolünü kendisine vermesi için yönetmen Enrique'yi ikna etmeye çalıştığı sırada bir kadını/transseksüeli daha iyi nasıl vücuda getirebileceğini öğrenmek için ünlü aktrist Sara Montiel'i taklit eden bir drag kraliçesinin sahne aldığı bir bara gider. Burada ‘sahne almak’ ifadesi ayrıca önem taşımaktadır; çünkü Almodovar transeksüelleri ataerkil iktidara meydan okumak için sık sık filmlerinde sahnede bir performans sergilerken resmeder.⁴² Sahne almanın/bir performans icra

⁴² Örnekler muhtelif: *Arzunun Kanunu*'ndaki Tina, kızıyla birlikte Cocteau'nun *La Voix Humaine* (İnsan Sesi)'ni canlandırır. *Yüksek Topuklar*'daki Letal karakteri gündüzleri yargıçlık geceleri ise bir drag kraliçesi olarak gösteri yapar. Fakat, cinsiyetin/toplumsal cinsiyetin dilsel/kültürel bir olgu olarak inşa edilmişliğini ve içsel bir hakikate ya da öze sahip olmaktan uzak olduğunu en açık ve doğrudan biçimde *Annem Hakkında Her Şey*'deki Agrado karakteri örneklendirir. Ünlü bir oyuncunun asistanı olmak için fahişeliği bırakan ameliyat olmuş bir transeksüel olan Agrado, bir gün oyuncu sahneye çıkamayınca onun yerine geçer. Sahnede gerçek bir kadına benzemek için geçirmiş olduğu cerrahi operasyonları, operasyonların ona ne kadar pahalıya mal olduğunu sıralamaya başlar. (bu uzun repliğin camp/kitsch ve parodiye kaçan boyutu ayrıca uzun uzun incelemeye değerdir). Agrado'nun deyimiyle ‘hakiki bir kadın’ olmak gerçekten pahalı bir iştir. Agrado, bir erkek bedeniyle dünyaya gelmiş ama hayatı boyunca bu bedende hapis hayatı yaşadığını hissetmiş, dolayısıyla da bir kadın olmayı tercih etmiştir. Agrado'nun verili bedeniyle hissettiği beden arasında tecrübe ettiği uyumsuzluk ve çelişki ancak hissettiği bedeni dışarıdan anlaşılabilir/ıdrak edilebilir bir hale dönüştürmesiyle ortadan kalkacaktır. Peki, yapay yollarla, tıp ve teknolojinin imkanlarıyla bir erkek bir kadına dönüşebiliyorsa ‘kadının özündeki hakikate’ ne olur? Agrado'nun transvestit figürü, ataerkil/heteronormatif iktidar tarafından kültürel olarak cinsiyet ile ilişkilendirilerek yasaklanmış toplumsal cinsiyet rolünü temsil eder. Ataerkil iktidar, kadını ve erkeği aralarındaki anatomik/cinsel farklara bakarak birbirinden katı, koyu çizgilerle ayrılmış varlıklar olarak belirler ve aralarında geçişkenliğe, akışkanlığa izin vermez. Bireyler ataerkil iktidarın çizdiği sınırları aşma cüretinde bulunduğu anda ise “norm'al” olmaktan çıkıp bir hastalık, bir bozukluk, en iyi ihtimalle düzeltilmesi gereken bir yanlışlığa dönüşürler. Üzerinde durulması gereken normalin toplumsallaşma sürecinde kazandığı tahakkümcü niteliktir. Çok alengirli yollarla bile olsa, Agrado örneğinde olduğu gibi kılık kıyafetlerle, jestler, mimikler gibi davranışsal ya da duyuşsal özelliklerin ön plana çıkarılmasıyla erilliğin/dişilliğin doğal görünümü sarsılabiliyorsa, cinsiyetli/toplumsal cinsiyetli olmak sabit bir varlık olmaktan ziyade, sürekli devam eden bir oluş hali olarak kavranabilir.

etmenin taklide ve kurgusallığa varan boyutu toplumsal cinsiyetin inşa edilmişliğinin bir metaforu haline gelir.

Nasıl dişil davranacağını öğrenmek için barda önce ismi zikredilmeyen drag kraliçesini sahnede gözlemleyen Juan ders dinleyen bir öğrenci gibi dikkatle notlar alır ve drag kraliçesinin jest ve mimiklerini taklit etmeye çalışır. Performans sona erince kulise soyunma odasına gider, drag kraliçesinden dişil olmayı öğretmesi için ders isteyecektir:

Drag Kraliçesi: Gazeteci değilsen burada ne işin var?

Angel: Ben bir aktörüm ve bir role hazırlanmak için yardıma ihtiyacım var.

Drag Kraliçesi: Ne rolü?

Angel: Sara Montiel’i taklit eden bir transseksüel.

Drag Kraliçesi: Ama bu tam da benim. Rolü neden bana vermiyorlar?

Angel: Çünkü adamım sen bir aktör değilsin... Sen yalnızca ibnesin.

Drag Kraliçesi: Bir kadın olmak için öğrenmen gereken birinci şey terbiye.

Angel: Tamam özür dilerim. Bana başka ne öğretebilirsin?

Drag Kraliçesi: (Son derece kadınsı bir şekilde) Ödemeyi ne ile yapacaksın tatlım?

Angel: (Gülerek) Öğrenmem gereken tam da bunun gibi şeyler.

Juan, geçmişe dönülen sahnelerde karşılaştığımız Zahara’nın dişil jest ve mimikleri zahmetsizce taklit ederek yeniden üretmesine benzer bir şekilde –ama ondan farklı olarak daha mekanik ve kaba bir biçimde– bir Sara Montiel taklitçisini taklit etmeye çalışarak toplumsal cinsiyetin hakikatten ve özden yoksun doğasını gözler önüne sermektedir. Butler’a göre, –cinsiyeti yalnızca ikiye sıkıştıran ataerkil iktidarı tanımlamak için kullandığı– heteroseksüel matris içinde insan, kadın veya erkek olarak idrak edilebilir olduğu ölçüde cinsiyetli olur, bu çerçevenin sorgulanması ise “belli bir yere sahip olma hissini zayıflamasına” ve normatif toplumsal cinsiyetin güçlenmesine neden olmaktadır (Butler, 2014: 15). Cinsiyetli olmaya bela olan şey de bu sorgulamadır. Juan, hem cinselliğinin filmdeki temsil edilme biçimi, hem de toplumsal cinsiyetin performatif doğasını ifşa etmesi bakımından ataerkil kodlarla belirlenmiş toplumsal cinsiyeti istikrarsızlaştırmaktadır.⁴³

Drag kraliçesi ile Angel arasında geçen bu sahne cinsiyetli olmanın ‘derslerle öğrenilebilecek’ bir şey olmasını göstermesi açısından önem taşımaktadır. Toplumsallaşma

⁴³ Judith Butler, “cinsel pratiğin toplumsal cinsiyeti istikrarsızlaştırabilecek güçte olduğu fikrine Gayle Rubin’in *Kadın Ticareti* (özgün adı *Traffic in Women*) adlı makalesini okuyarak” (2014: 15) vardığını belirtir. Gayle Rubin, Michel Foucault’nun cinselliğin iktidarın söylemsel operasyonlarının bir etkisi olduğuna dair konstrüktivist kavrayışını benimser ve cinselliğin toplumsal cinsiyetin bir türevi olduğuna dair feminist yaklaşımı reddeder. Cinselliğin düzenlenmesi ve tabakalaştırılmasını araştıran Rubin, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin cinsel sistemin eklemlenmesi için önemli bir bağ oluşturduğunu kabul etmekle birlikte, toplumsal cinsiyet ile cinselliğin eş anlamlı olarak kullanılmayacağını savunur, çünkü toplumsal cinsiyetin rubriği (yönergesi) cinselliği bütünüyle açıklayamaz. Ataerkil iktida kateksis yapısı içinde arzuyu belirleyebilir ama hazzı değil. Kaynak: <http://science.jrank.org/pages/10942/Queer-Theory-Gayle-Rubin.html>

sürecinde küçük kızlar kadınsı davranmayı nasıl öğreniyorsa erkekler de bunu becerebilir. Bu Butler'ın toplumsal cinsiyetin performansa dayalı bir şey olduğu fikrini destekler. İkincisi, Angel'in drag kraliçesini inciti, homofobik tavrından da anlaşılacağı gibi bu performansı sergilerken 'kadınsı gay bir erkek' olmak da şart değildir. Cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasında katı, sabit, şaşmaz bir nedensellik ilişkisi bulunmaz. Elbette bu hiçbir ilişki bulunmaz anlamına da gelmemektedir ama verili oldukları için genelgeçer hatta evrensel oldukları varsayılan sınırların oluşturduğu kategorilerin ne kadar müphem olduklarını, ancak normların üstlenilmesiyle öğrenilen, performansa dökülen/icra edilen, kararsız, akışkan olumsuzluklar olduğunu göstermektedir. Toplumsal cinsiyetin tanımlayıcıları ancak kurgusallık, üretilmişlik, olumsuzluk ve yapıntısallık olabilmektedir.

Birçok filmde tiyatro, bale, sinema –film içinde film- gibi performansa dayanan sanatları kullanan Almodovar, Juan/Angel karakteri ile toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını parodileştirerek taklit ile orjinal arasındaki ilişiyi sorunsallaştırarak drag performansları, kostüm ve beden dili üzerinden kurgulanan toplumsal cinsiyeti tersyüz eder, fallus merkezciğe karşı bir direniş alanı açar. Fallus merkezcilik ise yalnızca ataerki iktidarın değil, kendisini ataerki karşısında konumlandıran kimi feminist perspektiflerin de sık sık düştüğü bir tuzaktır (Şeker, 2013: 46). Bu açıdan Almodovar, homofobik/transfobik feminizmleri de queerleştirir. Zira, Marjorie Garber, karşı cinsin giysilerini giymenin ikili cinsiyet düşüncesine karşı çıktığı kadar cinsel rollerin kabullenilmiş içkin niteliğine de meydan okumanın bir yolu olduğunu iddia eder. Travestitler cinsiyet ikiliği içerisinde imledikleri krizi gizlemek için istikrarlı bir kimlik üstlenmeyi reddederler. Tam bir cinsiyet geçişine ihtiyaç duymadan kendilerini erkek yada kadın olarak tanımlayabildikleri gibi; biseksüel, eşcinsel, aseksüel gibi farklı yönelimlere de sahip olabilirler (Öğüt, 2013: 47). Transvestit, toplumsal cinsiyetlerin sahiplenildiği performansa döküldüğü giyildiği ve uydurulduğu bayağı halini oluşturur ve her tür toplumsal cinsiyet kurgusunun bir tür kişiliğe bürünme ve yakıştırma olduğunu iddia eder (Butler, 2007: 24-25).

Bu nokta belki getirilebilecek bir eleştiri, transvestitliğin ya da drag'ın ataerki/heteronormatif iktidar karşısında her zaman ihlalcisi/sekteye uğratici olmayabileceğidir. Nitekim, 'trans' cinselliğinin toplumsal cinsiyete hakim olan ikilikleri kırmadığını aksine pekiştirdiğini ortaya koyan çalışmalar da vardır. Gagne ve Tewksbury (1997), transseksüellerle yaptıkları derinlemesine görüşmelerde trans erkeklerin birçoğunun kendilerine kadın gibi muamele edilmesini talep etmeleri üzerine bu kaniya varmışlardır (akt. Piganiol, 2009). Onlara göre, üçüncü bir cinsiyetten ya da topyekûn cinsiyetsiz bir dünyadan hiç bahsedilmemektedir. Bedenle ve cinsiyetle, kadınlık ve erkekliğin tümüyle koparılmadığı

transseksüelliğin bir ihlal olmaktan çok mevcut toplumsal cinsiyet düzeni içinde toplumsal cinsiyet kimliklerinden birini tutarlı biçimde yaşama arzusu olarak görüldüğünü vurgulayan Gülnur Acar Savran'a göre (2009) ameliyatla “cinsiyet değiştirmek” isteyenlerin çok küçük bir azınlığı meseleyi cinsiyetler-ötesine geçmek olarak algılamaktadır (Savran, 2009: 324).

Bir başka deyişle, hâkim cinsiyet rollerine meydan okuyan bir kırılma noktası olarak transseksüellik bir yandan kendini ikili cinsiyetten biri olarak tanımlayan bir beden performatifliğini yitirmekle kalmayıp normatif olanın ağına eklemlenme ve ataerkil iktidarı ayakta tutan toplumsal cinsiyeti sabitleştirme mekanizmalarının bir parçası olma riskini taşır. Transseksüel biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki nedenselliğin doğal görünümünü bozduğu ölçüde muhaliftir, direnişçidir. Ancak transseksüelin ima ettiği geçiş dönüşüm hali heteroseksüel matrisin belirlediği sabit kadınlık ve erkeklik algısını aşırı sahiplenmeye dönüştüğünde normatif cinselliği sarsmanın pek imkânı kalmamaktadır (Öğüt, 2013: 48).

Gelebilecek bu türden eleştirilere karşı, Almodovar sinemasının genelinde ataerkil iktidarın ve kurumlarının –din, devlet, ordu vs.– heteronormatif cinsel kimliklerin dışında kalanları marjinalleştirme, patolojikleştirme çabalarına rağmen bütün kenar cinsellikler verili olarak sabit toplumsal cinsiyet anlayışına muhalefet edecek biçimde sunulmaktadır. Bununla birlikte Almodovar, kilisenin baskısı altında görünür olmanın imkânsızlığı ve sembolik kıyımınla geçen on yılları telafi etmek için politik doğruculuğa bulanmış olumlu, mutlu mesut LGBTİ+ imgeleri üretmeye çabalamaz (Allinson, 2001: 105). Almodovar sinemasında iyi, mutlu eşcinsel yoktur. Eloy de la Iglesia gibi yönetmenlerin politik angajmanı yüksek azınlıkçı eşcinsel sinemasının aksine, sinema temsillerine erişimden yoksun bırakılmış olan eşcinsel kimliklerin onurunun olumlanmasıyla ilgilenmez (Smith, 1992: 202). Onun yerine normun dışında kalan bütün cinsellikler verili / doğal olarak kabul edilir ve toplum olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi resmedilir. Burada önemli olan Almodovar’ın ataerkil/heteronormatif iktidarın baskısını inkar ettiğini değil, olması gerektiğine inandığı toplumu resmettiğini anlamaktır.

3.8.3 *İçinde Yaşadığım Deri Filminin Analizi*

3.8.3.1 Ötekiliğin Queer İnşası

Almodovar, kariyerini ve auteur kimliğini filmlerinde toplumsal çeşitliliğine, cinsiyetli varoluşa dair olasılıkların çokluğuna ve ikiliğe dayalı erillik/dişillik normlarının ötesine geçen kombinasyonlara yer vererek kurmuştur. Jones’un (2006: 449) “Toplumsal cinsiyet, bir ikilik değil, daha ziyade bir spektrumdur” iddiası Almodovar’ın filmlerinde karşılık bulmaktadır.

Almodovar, cinsiyetçilik temelli tahakküm düzeni yüzünden ötekileştirilenlere faillik imkanı sağladığı sinemasında ataerkil iktidarı ve bu iktidarın yeniden üretilmesini sağlayan söylemlerin içeriğini boşaltır. İktidarın bedenler üzerinde denetim kurma süreçlerinin ifşa edilmesi anlamına da gelebilecek bu strateji çoğu kez seyirci de bir şok duygusu yaratır. Bir intikam hikayesi olan *İçinde Yaşadığım Deri*, kadının esareti, seyirlik nesne olması, tecavüz ve transeksüelliği toplumsal cinsiyetin performatif yönünü açığa vuracak şekilde kullanmasıyla tam da böyle bir filmidir.

Film, dünyaca ünlü bir estetik cerrahı olan Robert Ledgard'ın kızına tecavüz eden genç Vicente'den aldığı intikamı konu alır. Robert'ın karısı başka bir adamla –Robert'ın bilmediği üvey kardeşi– kaçarken trafik kazası geçirir ve cildi çok ağır yanıklara maruz kalır. Kendini çok sevdiği karısını iyileştirmeye adanmış Robert, bir tür suni deri geliştirir fakat karısı intihar eder. Annesinin intiharına tanık olan Norma, psikolojik olarak sorunlu büyür. Bir düşün davetinde hoşlandığı Vicente'nin tecavüzüne uğrayan –film tecavüzün gerçekleşip gerçekleşmediği konusunda muğlaktır– Norma da annesi gibi intihar eder. Bunun üzerine Robert Vicente'yi kaçıtır ve kobay faresi olarak kullanır. Onu bir kadına çevirerek ondan intikam alır.

Robert'ın Vicente'yi cezalandırmak için kendi iradesi dışında bir kadına çevirmesi transeksüelliğe ve kadın oluşu içerdiğinden, eril şiddet ekseninde hem feminist hem de queer bir okumaya olanak sağlar. Vicente, Robert'ın titizlikle yürüttüğü cerrahi operasyonlar ve hormon desteğiyle yavaş yavaş bir kadına –Vera'ya– dönüşür. Bu dönüşüm sürecinde Robert, Vicente'yi malikanesinde özel bir odaya kapatır, ona özel ürettiği bir suni deri giydirir ve kameralarla sürekli gözetim altında tutar. Vicente'nin sürekli gözetim altında olması ve Robert'ın bakışlarına maruz kalması akla eril dikizi getirir.

“Simone de Beauvoir 1949 tarihli öncü çalışması olan *İkinci Cins*'te, kadın bedeninin bakılan ve sorgulanan bir nesne olduğunun altını çiziyordu. John Berger (1972) ‘erkek eyler, kadın görünür’ (men act, women appear) demişti. Bu yazarların söylediği şeye göre, eril iktidarın en büyük başarısı, kadınlık konumunu ‘kendini, bakılacak’ bir nesne olarak kurgulamaktır. Sanat tarihine baktığımızda, Berger, kadın bedeninin erkek gözler için resmedildiğini, özellikle ‘nü’ resminin gelişimi ile gerçekleşen “seyreden erkek” halinin modern eril iktidarın inşasında çok stratejik olduğunu vurgular” (Sancar, 2011: 250)”.

Berger'e (2007: 63) göre, orta çağdan beri bakan erkek, bakılan nesnelere ise hep kadın olmuştur. Bu durum ataerkil kültürüne öyle işlemiştir ki günümüzde bile sayısız kadının kendi tahakkümünü içselleştirmesine/özümsemesine yol açmaktadır. Kadınlar kendilerine karşı, erkeklerin onlara davrandığı gibi davranmakta, erkeklerin onlara yaptığını yaparak kendi dişiliklerini seyretebilmektedirler:

“Bakmak bir seçim yapmaktır. Bakarak toplumsal ilişkileri ve anlamları müzakere ederiz. Bakmak tıpkı konuşmak, yazmak ya da şarkı söylemek gibi bir pratiktir. Bakmak yorumlamayı öğrenmeyi içerir ve dahası diğer pratikler gibi bakmak iktidar ilişkilerini içerir. İradi olarak bakmak bir seçim yapmak ve gücünü öteki üzerinde kullanmak anlamına gelir” (Cartwright ve Sturken, 2001: 10).

Vicente'nin tutsak olduğu odaya giden koridorda İtalyan ressam Titian'ın *Urbino'nun Venüs'ü* adlı eserinin devasa bir reproduksiyonunun olması rastlantı değildir. Eserde çıplak kadın doğrudan kendisini izleyenlere bakmaktadır:



Görsel 3.7 Titian'ın *Urbino'nun Venüsü* adlı tablosu

Vicente'nin 'bakılacak' bir kadın olmaması fakat isteği dışında kadına dönüşen bir transeksüel olması ise duruma ikinci bir katman ekler: Almodovar, kadını bakışının nesnesi konumuna getirerek ötekileştiren eril bakışı queerleştirir. Eril bakışın nesnesi daima kadındır ama Vicente bir kadın değildir. Robert, onu cerrahi müdahalelerle dişil toplumsal cinsiyet normlarına uydurmaya çalışır. Robert'in zamanla bu uğraşında başarılı olması özsel kadın kimliği mefhumunun imkansızlığını da ispatlamış olur. Almodovar, feminist düşünce içinde kadın ve kadının tahakküm altında olmasıyla özdeşleştirilmiş eril bakışı kullanarak toplumsal cinsiyete ilişkin anlamlamayı ve özdeşleşmeyi sarsar. Bakmaktan alınan hazzı ve arzuyu, bedenini yeni, alışılmadık bir sunumunu gerçekleştirerek ikili toplumsal cinsiyet anlayışının ötesine taşır (Smith, 2012:2).

3.8.3.2 Kamusal Kurumların Queer İnşası

Robert Ledgard, filmin başında meslektaşlarına geliştirdiği suni deriyle ilgili bir sunum yapar. Tutkulu bir şekilde, yanık kurbanlarının hayatlarını kurtarmanın yetmeyeceğini, ölüden bile alınacak olsa da hastalara yeni bir yüz temin etmek gerektiğini ifade eder. Tüm dünyada yapılan az sayıdaki yüz nakli ameliyatının üçüne katılmıştır. Güzel şekilsiz bir kas kütesine yüz ifadesi vermek için kaslara istenen şekilde hükmedecek sinir uçları ayarlamak gerektiğini düşünür.

Robert'in hastaları kurtarmanın da ötesinde onları normalleştirmeyi istemesi normları ve toplumsal cinsiyeti düzenleyen pratikleri sembolize etmektedir. 18. ve 19. yüzyılda bedenleri düzenlemek amacıyla, bazı bedenleri patolojikleştiren tıbbi söylem gelişen teknolojinin olanaklarıyla bedene doğrudan nüfuz eder:



Görsel 3.8 *İçinde Yaşadığım Deri*'de Doktor Ledgard ve Vicente/Vera

Robert'in muayenehanesinin son teknoloji ile donatılmış görüntüleri içinde Vicente'nin kendi isteği ile değil de hegemonik erkeğin metaforik tecavüzünün ve tıbbın, bilimin beden üzerinde kurduğu hakimiyetin göstergesi olarak transeksüel geçişi onu idrak edilebilirliğin dışına iter. Bir tür insan-yaratığa –Frankenstein'a dönüşür. İdrak edilebilirlik matrisi içinde ne tam olarak insan ne de tam olarak canavar olabilen cinsiyetli varlık aradaki gri/flu bölgede gezinir. Halberstam'a (1995: 35) göre, "canavar insan değildir çünkü düzgün, tutarlı bir bedenden yoksundur".

Canavar metaforu 'trans' anlatılarında transgender bireylere karşı yöneltilen şiddetin bir metaforu olarak hizmet eder: "Transeksüel beden doğal bir beden değildir. Tıp biliminin bir ürünü, teknolojik bir inşadır. Eti parçalanıp tekrar dikilir ve doğduğundan farklı bir şekle bürünür (Stryker, 1994: 245). Transeksüelliği erkeğin kadın bedenine tecavüzünün nihai biçimi, kadın bedeninin işgali olarak gören Janice Raymond'a (1979: xxvi) göre, "Kesinlikle,

erkekten kadına geçiş yapan transeksüeller insandır, insan ırkının başka her bir üyesi gibi saygıyı ve onuru hak ederler; fakat erkek bireyler olarak ya da transeksüel prosedürlerden geçmiş bireyler olarak –kadın olarak değil”.

Raymond ve Stryker’in yorumları queer kuramın karşı olduğu erillğe ve dişillğe özcü/normatif yaklaşımın bir örneği olarak transfobiye önyak olsa da, erkek egemen bir uzmanlık alanı tıbbi ve transeksüel ameliyatları üzerindeki denetim mekanizmalarını zekice ortaya koydukları için takdire değerdirler (Bornstein, 1995: 46).

3.8.3.3 Heteronormatif Ailenin Dönüşümü

Almodovar, filmde toplumsal cinsiyetli tahakküm düzenin mikro yapısı olan, heteronormativitenin dayattığı geleneksel kutsal aile anlayışını iki yönden ters yüz eder. Birincisi evin hizmetçisi olan Marilla’nın dehşetengiz bir anne figürü olarak çizilmesiyle gerçekleşir. İkincisi Vicente’yi Vera’ya dönüştüren Robert’in ölen karısına duyduğu aşk ve hasret yüzünden Vera’ya bir kadın yüzü olarak karısının yüzünü vermesiyle, tekrar bir aile olmak istemesi üzerinden işler.

Robert’in küçüklüğünden beri evin hizmetçisi olan Marilla, Almodovar’ın melodrama eğilimli yapısının bir örneği olarak aslında Robert’in annesidir. Marilla’nın hem hizmetçisi olduğu evin sahibinden olan Robert, hem de bir başkasından olan Zeca adında iki çocuğu vardır. Marilla, malikanede annesi olduğu Robert’a yıllarca gizli gizli bakıcılık yapmış, belirli bir yaşa kadar Zeca ile büyütüştür. Bakımını üstlenmediği, kendinden uzakta yaşayan Zeca, bütün hayatı boyunca suçla içiçe yaşamış, Robert ise Ledgard’ların himayesinde zengin bir doktor olmuştur. Patriyarkal aile düzenine dahil olamayıp, evinin annesi olamayan Marilla, hayatı boyunca Robert’a bakıcılık yapmayı başarabilmiş, annelik rolünü bu sayede yaşayabilmiştir. Anne karakteri erkek kurbanıdır. İki ayrı erkekten, iki ayrı erkek doğurmuştur (Çiftçi, 2015).

“Anne olmak, eş olmak, iş yaşamında yer almak gibi toplumsal roller ile yükümlülükleri altında ezilen kadının kuşatılmışlığını belirten Beauvoir, erkek dünyası tarafından kuşatılan kadının, toplumda ‘ikinci cins’ olarak yerleşen varlığının onun hormonlarından gelmediğini, bunların hepsinin birer kalıp halinde, içinde bulunduğu durum tarafından yaratıldığını savunmuştur” (Beauvoir, 1975: 7).

Robert ise kusursuz biçimde dönüştürdüğü Vera’da ölen karısını aramaktadır. Başına gelen trajik olaylardan önce Ledgard’ların evliliği heteronormatif aile kurumunun mükemmel bir örneğidir. Erkek kadın, kadın ve çocuk. Buna rağmen karısı Robert’ı terkedip Zeca ile kaçmaya çalıştığı sırada trafik kazası geçirir ve patlayan arabada bütün vücudu yanar, bir süre sonra da intihar eder. Annesinin intiharına tanık olan küçük kız Norma, sürüyle ilaç

kullanarak doktorların, psikiyatristlerin kontrolü altında büyür. Mükemmel aile ideali tuzla buz olmuştur.

Robert, geçiş sürecini yavaş yavaş tamamlayarak dişilliğini kazanan Vera'da hem kendi eserinin, mesleğindeki ustalığının ispatını görür hem de aileye yönelik özlemini gidermeye çalışır. Başlarda Vera'nın kurlarına ve baştan çıkarma denemelerine karşı duyarsız kalan Robert, filmdeki bir diğer tecavüz sahnesinde Vera'nın dişilliğinin uyanışının tescilinden sonra arzusuna gem vurmaya bırakır.

Vera, her ne kadar mükemmel bir kadına dönüşmüşse de sembolik düzlemde kadınlığı ancak eril şiddet yoluyla, tecavüz ile kanıtlanır. Bir kuyumcu dükkanını soyan Zeca, şehirdeki karnavalı fırsat bilerek bir kaplan kostümü içinde Marilla'nın yanına malikaneye gelir. Evdeki kameralardan esaret altındaki Vera'yı görür ve annesini sandalyeye bağlayarak Vera'yı bulur ve tecavüz eder. Marilla'nın da oğlu tarafından tutsak edilmesi filmdeki tahakküm altındaki kadın motifini ikiye katlar. Biri transeksüel, diğeri doğuştan 'normal' bir kadın olan iki dişil karakter de egemen erkeğin şiddetine maruz kalır. Kaplan kılığında –Robert'tan farklı olarak– irrasyonel eril bir figür olan Zeca'nın Vera üzerinde kurduğu iktidar, filmin anlatısı içinde Vera'nın dişilliğini üretmiş olur, onu bir *kadın* olarak kurar.

“Erkeklik ve kadınlık birbirlerini üreten metaforlardır. İktidar olan her ne kadar erkeklikgibi görünse de karşılıklı etkileşim süreci içerisinde her iki cinsiyet de birbirlerinin oluşumunu ve dönüşümünü sağlamaktadır. Bu nedenle toplumsal cinsiyeti kalıplaşmış değer yargıları -başka bir deyişle bir yapı- olarak değil, süreç içinde oluşum halindeki bir performans olara kele almak gerekir” (Maral, 2004: 128).

3.8.3.4 Filmin Queer Kuram Bağlamında Değerlendirilmesi

İçinde Yaşadığım Deri'de anlatının çekirdeğini Vicente'nin altı yıllık bir süre içinde erkekten kadına dönüşmesi oluşturur. Bir cerrah ve cilt uzmanı olan Robert, kızına tecavüz ettiğine inandığı Vicente'den intikam almak için kadın olmakla cezalandırır. Daha sonra ona aşık olur. Anlatı böyle kısaca özetlenince bile film boyunca cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsellik arasındaki ilişkiselliğin içinin boşaltıldığı anlaşılabilir.

Robert, uyuşturduğu Vicente'ye vajinoplasti uygulayarak penisini tamamen ortadan kaldırır ve yerine suni bir vajina yerleştirerek cinsiyetini değiştirir. Bu intikam hırsıyla yapılmış olsa da basit bir kastrasyon eylemi değildir; kişiyi tamamen yeni bir şeye dönüştürme, bir kadın-

ın yaratımıdır. Vicente, uyandığında vajinoplastiyi fark eder fakat bedeninin geri kalanı ve sesi hala eskisi gibidir. Erkekliğinden olmamıştır, erkekle eril arasında tamamen yeniden inşa edilmiştir. Bedeni dişidir, fakat henüz tam anlamıyla dişil/kadın değildir. Bu açıdan

Vicente'ninki ilk bakışta, toplumsal cinsiyet ve cinsellik normlarına tam olarak uymayan bir bedendir.

Bu durum, Robert Vicente'ye uyguladığı cerrahi operasyonları desteklemek için giydiği bütün vücudunu saran dar tayt ile daha da belirginleşir. Giysi Vicente'nin kadınsı bedenini öne çıkarmakla kalmaz, aslında onu yavaş yavaş yaratan şey haline dönüşür. Bedenin maddeselliğini zihinlerdeki kadın imajına yaklaştırır. Beauvoir'ın ünlü "Kişi kadın doğmaz, kadın olur" iddiası, Vicente Vera'ya dönüşürken mecaz olmaktan çıkar.

Vera'nın giydiği kıyafetin uzunca bir süre üzerinde kalması toplumsal cinsiyetin performatifliğini ima eder. Vicente'nin dışı bedeni henüz tamamlanmamış bedeni üzerinde taşıdığı bu ikinci deri, bir kadının bedenini taklit etmesine ve dişil bedensel jestlere, miniklere ve normlara yaklaşarak 'kadın olma' oyununu sürdürmesini sağlar.

Kadın olma oyunuyla –normların yinelenmesiyle– Vera'nın geçişi tamamlanır. Vera'ya tecavüz eden Zeca'yı öldüren Robert, artık arzusunu saklayamaz ve Vera ile birlikte olurlar. Robert ile Vera'nın cinselliği, derinde yatan bir eşcinselliği dışavurmadan arzunun heteroseksüel varsayımını sekteye uğratar. Bu bir erkeğe aşık olan erkeğin aşk hihayesi değildir; bir erkeği ölen karısına benzeyen bir kadına dönüştüren bir adamın hikayesidir.⁴⁴ Robert'ın seviştiği Vera, hem Vicente'dir hem de ölen karısı Gal'dir. Bu sebeple Robert'ın karşısındakini tanımakta güçlük çektiğini iddia etmek yanlış olmaz: Sarıldığı beden ne heteroseksüel bir erkek olan Vicente'dir, ne de heteroseksüel bir kadın olan Gal'dir; kesinkes bir tanımlama yapmanın imkansız olduğu cinsellik spektrumundaki sonsuz sayıdaki cinsiyetten biridir. Bu yüzden, Vera ve Robert arasındaki cinsel arzu, herhangi bir cinsiyeti ya da toplumsal cinsiyeti çağırıştırılmaz; aksine yeni bir oluşu simgeler.

Vicente'nin Vera'ya geçişi cinsiyet/toplumsal cinsiyete özselci/biyolojik determinist yaklaşımın altını oyar. Fakat Almodovar, bu geçişin aslında metaforik bir tecavüz olduğunu ima ederek, Vicente/Vera'nın transeksüelliğinin altüst edici boyutunun farklılığına da dikkat çeker. Bir söyleşide şöyle ifade eder:

"Filmdeki doktor birisinin bedenine yapılabilecek en vahşi şeyleri yapar, fakat böyle yaparken bizi gerçek birer insan yapan şeye iç ruh diyebileceğiniz şeye asla dokunamaz. Bu filmde transeksüelliği önceki filmlerimden çok farklı bir şekilde ele aldım. Önceki filmlerimde transeksüellik gerçek kişiliği olumlama yoluyla, bu filmde en gaddar ceza olarak görünür" (O'Heir, 2013).

Filmin finalinde Robert'ı öldüren Vera olup bitenleri anlatmak için annesine döner. Elinde çantası, son derece kadınsı bir şekilde annesinin işlettiği gider; öylesine değişmiştir ki onu annesi bile tanıyamaz. "Ben Vicente'yim" der. Vera, toplumsal cinsiyet normlarına o

⁴⁴ Vera'nın Robert'ın ölen karısına benzerliği Zeca'nın tecavüz sahnesinde de vurgulanır. Zeca onun aslında Robert'ın ölen karısı olduğunu düşünür.

kadar uyum sağlamıştır ki bedeni gerçekten de Vicente'in bedeni değildir. Özcülüğü sarsacak şekilde dönüştüğü Vera olarak da hissetmez kendisini. Böylece heteronormatif toplumsal cinsiyet düzeni içinde varlığı idrak edilemez bir halır.

SONUÇ

Pedro Almodovar, maçoluğu ya da bir başka bir ifadeyle hegemonik erkeklığı ulusun karakteriyle özdeşleştirmiş, ataerkil bir toplumda doğup büyümüş ve filmlerini üretmiştir. Batı Avrupa'daki son diktatörlüklerden biri olan Franco İspanya'sı, bütün totaliter rejimler gibi cinsiyetçidir. Franco iktidarı altında İspanya'da toplumsal cinsiyet rejimi erkeği ve kadını, erilliği/dişilliği katı bir biçimde ayıran ikili karşıtlıklar üzerinde kurulmuştur. Kadınların kocalarından izin almadan bankada hesap bile açamadıkları, kocanın izni olmadan boşanamadıkları, gece sokakta görüldüklerinde genellikle ahlaksızlık suçundan ceza aldıkları bu karanlık dönemde eşcinseller için gettolar kurulmuş, şehirlerde ancak belirli yerlerde ikamet etmeleri zorunlu kılınmış ve birçok kamusal alana girişleri yasaklanmıştır.

Franco iktidarı, ikili karşıtlığa dayanan toplumsal cinsiyet rejiminde huzursuzluk yaratacak her türden cinsiyetli varoluşa –bu kadınların büyük çoğunluğunda olduğu gibi heteroseksüel de olabilir ya da homoseksüel ve biseksüel vb. gibi de– karşı müsamahasız olmuştur. Bununla birlikte erkek eşcinselliğine karşı cezalar ve yaptırımlar ötekilerine nazaran daha ağırdır. Çünkü erkeğin egemen toplumsal cinsiyet normlarından sapması demek doğrudan İspanyol ulusunun karakterine yöneltmiş bir saldırı anlamına gelmiştir.

Franco, topluma egemen olan bu toplumsal cinsiyet rejimini empoze etmek ve sürdürmek için muhafazakar bir çerçevede geleneksel aile ideolojisini, iktidara gelmesinde önemli bir rol oynayan Katolik kilisesini, faşist parti içinde oluşturduğu Kadınlar Mangası gibi oluşumları ve devletin diğer ideolojik aygıtlarını kullanmıştır.

Almodovar'ın böyle bir sosyo-kültürel ortamda yetişmiş olması sinemasını kendine özgü kılan nitelikleri ve bugün dünya sineması içindeki yerini anlamak için önemlidir. Şüphesiz Almodovar, Franco iktidarına ve onun dayattığı toplumsal rejimine karşı bir duruş sergileyen ilk İspanyol sinemacı değildir. Bu türden sinemacılara Bunuel, Saura, Pilar Miro, Eloy de la Iglesia gibi birçok örnek verilebilir. Fakat Almodovar, ne Saura gibi sansür mekanizmalarını aşmak için kılı kırk yaran bir sembolizme başvurur; ne Bunuel gibi ülkesini terk etmek zorunda kalır, ne Miro gibi cunta mahkemelerinde yargılanır; ne de sineması LGBTİ+ cemaatinin çok sevdiği Iglesia –Iglesia'nın bazı filmleri o kadar çok sevilir ki sokaklarda şenliklerle kutlanır–gibi LGBTİ+ bireyler tarafından koşulsuzca benimsenir. Fakat, İspanya'da Franco'nun ölümüyle başlayan değişim rüzgarlarını arkasına alıp kendisine özgü bir sinema dili oluşturur. Bu sinema dilinin en belirgin özelliği toplumsal cinsiyete ilişkin egemen fikirlerin sorgulanmasına vesile olmasıdır.

Almodovar, kimi zaman kadın düşmanlığıyla kimi zaman homofobiyle, kimi zaman da apolitik olmakla suçlanır. Filmografisi incelendiğinde gerçekten de tecavüz, erkek şiddeti, pedofili gibi bıçak sırtı konuları tartışmalara meydan verecek, sansayonel bir biçimde ele aldığı görülebilir. Bununla birlikte Almodovar'ın hemen her filminde kadınlar ve LGBTİ+ bireylerin anlatının merkezinde oldukları görülür.

Almodovar'ın filmografisi göz önüne alındığında yapmaya çalıştığı şeyin, kadınların ve LGBTİ+ bireylerin her daim mahkum edildikleri 'hegemonik erkeğin ötekisi' pozisyonundan kurtulup faal, üç boyutlu karakterlere sahip olabileceği bir alan yaratmak olduğu söylenebilir. Bu anlamda Almodovar, sinemasının Irigaray'ın "kadınların konuşan özne olarak varolabildiği bir dil" olarak tanımladığı feminizme ve heteroseksüel matrisi yapı sökme uğratmayı hedefleyen queer kurama uygun olduğu görülmektedir.

Çünkü Almodovar, filmlerinde kadın rollerini ön plana çıkarmakla kalmaz; *Bunu Hak Edecek Ne Yaptım??* filminde olduğu gibi anlatıya kıyısından köşesinden sızan LGBTİ+ temaları bazen ataerkil iktidara meydan okumanın temel aracı haline gelir. İncelenen filmlerden *Bunu Hak Edecek Ne Yaptım??*, genel olarak kadın karakter Gloria'yı anlatının merkezine oturtulmuştur. Ataerkinin etkilerinin hala yoğun bir şekilde yaşandığı toplumda Gloria, işçi sınıfından birisi olarak geleneksel anne/kadın rolünün altında ezilmektedir. Almodovar'ın Gloria karakteri ve işe yaramaz bir adam olarak çizdiği kocası Antonio üzerinden Franco iktidarının ideolojisinin başat taşıyıcısı olan geleneksel aile anlayışının içini boşalttığı görülmüştür. Aynı zamanda eşcinselliğini özgürce yaşayan çocuk gibi yenilir yutulur cinsten olmayan, ataerkil/heteronormatif İspanyol toplumunda şok etkisi yaratan karakterler, kocasını pastırma batonuyla öldüren kadın, iktidarın simgesi olan polisin iktidarsız olması gibi çarpık bir mizah anlayışı içeren temsillere yer vermiştir.

İncelenen ikinci film olan *Kötü Eğitim*'de Almodovar, neredeyse hiç kadın karakter kullanmamıştır. Almodovar, bu filmde toplumsal cinsiyet eleştirisini Franco iktidarının simgesi olan Katolik kilisesinin içini boşaltarak yapar. Filmin İspanyol toplumunda eski ile yeni arasında bir kıyaslama yapmaya imkan tanıyan bir yapı kurarak İspanya'nın geçirdiği dönüşüme de ışık tuttuğu görülmüştür. Filmin ayrıca, erkek eşcinselliği, transvestizm ve transeksüellik gibi olgulara geniş yer vererek toplumsal cinsiyete bela olan temsil politikası geliştirdiğine kanaat getirilmiştir. Filmdeki transvestit karakterin cinsiyet değişiminin Katolik okulunda yaşadığı bir travmaya –pederin tecavüzüne– bağlanması ve tam cinsiyet geçişi için –gereken parayı denkleştirmek amacıyla travestilik yapması gibi transeksüelleri fuhuşla özdeşleştiren temsillere yer verilmiş olsa da Katolik kilisesine karşı geliştirilmiş tavrın eril iktidara karşı bir direniş olarak okunabileceği görülmüştür.

İncelemeye tabi tutulan üçüncü film *İçinde Yaşadığım Deri*, ataerkil iktidara karşı bir direniş olarak okunabilecek özelliğini hakim toplumsal cinsiyet rejiminin üzerinde yükseldiği erkek/kadın, erillik/dişillik gibi ikili karşıtlıkları ve toplumsal cinsiyete ilişkin özcülüğü sarsmasından alır. Tamamen transeksüellik etrafında gelişen film anlatısında; erkekten kadına cinsiyet değişimi yaşayan karakterin Franco iktidarı tarafından sürekli göz hapsinde tutulan kadınların ve üzerinde dehşet uyandırıcı bir hakimiyet kurarak ona istemediği bir cinsiyet değişimini dayatan doktorun da Franco iktidarının bir metaforu olarak ele alındığı tespit edilmiştir. Altı yıl boyunca devam eden cinsiyet değişimi sürecinin filmde çok ayrıntılı bir biçimde ele alınması ise cinsiyetli varoluşun toplumsal cinsiyet normlarıyla ne kadar yakından ilişkili olduğunu göstermektedir; çünkü bedeni toplumsal cinsiyet normlarına uydurmak zahmetli, süreç isteyen bir iştir.

İncelenen her üç filmde de ataerkil/heteronormatif düzeni temsil eden hegemonik erkekler olarak çizilen karakterlerin *-Bunu Hak Edecek Ne Yaptım??*'da ailenin reisi/baba Antonio, *Kötü Eğitim*'de tecavüzcü peder, *İçinde Yaşadığım Deri*'de doktor Ledgard-öldürüldüğü görülmüştür. Film anlatılarında ortak olarak tespit edilen bu motif, ataerkil/heteronormatif iktidara karşı duruşun bir emaresi olarak değerlendirilebilir.

Her üç filmde de farklı okumalara imkan veren, tartışmalara yol açacak sansasyonel bir eğilim olduğu açıktır. Gloria'nın bir saç maşası satın alabilmek için çocuğunu pedofil dışıya satması, Zahara'nın cinsiyet değişimi arzusunun tecavüz travmasına bağlanması ve transeksüelliğin bir erkekten alınmak istenen intikamın aracı/ceza gibi sunulması gibi örnekler mevcuttur. Almodovar'ın kimi zaman kadın düşmanı ya da homofobik olmakla suçlanması genellikle bu tür temsillere bağlanmaktadır.

Öte yandan, sinema egemen toplumsal değerleri, fikirleri, normları yansıtan bir ayna olarak değerlendirilebileceği gibi film anlatısını alternatif okumalara açık yapısı ile bu normları ters yüz etmeye olanak da sağlar. Normların ters yüz edilmesi yalnızca sinema salonundaki seyirci özelinde değil bütün bir toplumun kolektif belleğinde gerçekleşir. Sinema filmleri cinsiyetçiliği yeniden üretme riski taşıdığı kadar temellerini sarsma potansiyelini içinde taşır.

Bu açıdan Almodovar'ın, filmlerinde toplumsal cinsiyeti ataerkil İspanyol toplumunun temel karakteristiğini belirleyen normları ve değerleri ters yüz etmek için, onlara meydan okumak için kullandığını söylemek mümkündür. Böylelikle bu değerleri yücelten egemen sinema anlayışı karşısında bir alternatif sinema dili oluşturmuş olduğu söylenebilir. Almadovar'ın filmlerinde toplumsal cinsiyeti ikiliği karşıtlıklara indirgeyen özcü anlayışın esamesi okunmaz. Cinsiyeti, cinselliği ve toplumsal cinsiyeti alt üst eden bir tavır sergilenir.

Ataerkil iktidarın dayattığı kategorilerin istikrarsızlığını ve zayıflığını gözler önüne serer. Ön yargıları ve dikatomileri parçalayarak ataerkil toplumların iktidar anlayışında merkezi konumda olan erillik fikrini yapı sökümüne uğratar.

Katı, değişmez, sabit iki cinsiyeti belirleyen ataerkil iktidarı sarsmak için Almodovar bu filmde cinselliği ve transvestitliği kullanır. Ataerkilin marjinal, sapkın, patolojik olarak gördüğü eğilimleri anlatının merkezine oturtarak “egemen sinema anlayışının özdeşleşme yapılarına ve temsil kodlarına meydan okur” (Smith,1992: 134). Almodovar, queer kuram ve feminist film kuramının sorunsallaştırdığı birçok kilit noktayı filmografisinin içine yedirmesi bakımından ayrı bir okumayı hak eder. Zira birçok feministin düştüğü özcülük, transfobi gibi tuzaklara düşmez. Arzuyu, tutkuyu ve hazzı anlatılarını itici gücü haline getiren auteur yönetmen ataerkil iktidarın boyunduruk altına aldığı kadınları ön plana çıkarmakla yetinmez eşcinselleri, transvestitleri ya da heteroseksüel olan ama toplumca kabul edilmeyen fahişelik gibi meslekleri icra eden karakterlere faillik atfeder, stereotipleştirmeden kaçınır.

Öte yandan Almadovar zaman zaman trans bireylerin uyuşturucu müptelası olması, cinsel geçişkenliğin travmatik olaylara bağlanması gibi ataerkil düşüncenin kalıpları içindedey görülebilir. Fakat sinematik anlam doğası gereği çoklu okumalara müsaittir.

“Anlam kendine özgü doğası gereği çok anlamlıdır: ayrılamaz derecede bağlam-bağımlıdır. Pek çok anlam arasından birini başat olarak "yeğleme" mücadelesi içinde kısıtılır ve bu mücadele sırasında oluşturulur. Bu başatlık, yapıların ve olayların içerisinde baştan verili değildir, temsili pratikler içinden belirli bir pratik türü üzerindeki sürekli mücadelenin sonucunda inşa edilir” (Hall, 2002: 102).

Anlam üretme bir mücadele sorunudur ve bu mücadele içinde oluşur; iktidar ilişkileri dışında kavramsallaştırılmaz ve etkin anlam üreticileri ve edilgin alımlayıcılar modeliyle işlemez. Anlam üzerindeki mücadele paradigma içinde süren, diyalektik bir mücadeledir. Böylesi bir bakış ana akım sinemayı kökten reddetmeden ana akım içinde de mücadele edilebileceğini ve popüler sinemanın politik olarak araçsallaştırılabileceğini savlar. Claire Johnston, “Filmi hem bir politik silah hem de bir eğlence aracı olarak kucaklayabilmemizi sağlayacak bir strateji bulunmalıdır” (Johnston, 2000: 86) derken aynı noktaya değinir.

Almadovar klasik anlatı sinemasında cinsiyetçilik ile yüklü olan kadına dair geleneksel uyaşımlara sahip melodram ve kara film gibi türleri alır ve bu türlerin kodlarını yaratıcı bir tekrara uğratarak hem kadına hem de LGBTİ+ bireylere yönelik baskıcı heteronormatif anlamların içini boşaltmak için kullanır. Almadovar sinemasında her türden sabit konuma ve özcülüğe karşı çıkılır. Feminist ve queer teoride geliştirildiği haliyle kimlik ve öze yönelik eleştiri filmlerinde vücuda getirdiği söylenebilir.

Almodovar; kadınların, eşcinsellerin, transeksüellerin yaşamlarının zorluklarını, cinsel özgürleşme mücadelelerini merkeze alan hikayeler anlatmaz. Bu türden bir kimlik mücadelesi

yerine arzunun nasıl biçimlendiğine, toplumsal cinsiyetlerin nasıl pekiştirildiğine, cinsiyetin nasıl maddeleştiğine ve cinselliğin nasıl çeşitlilik gösterdiğine yoğunlaşır. İzleyicinin ikili karşıtlıkları ve kişinin kendisini ve başkalarını görme biçimini şekillendiren özcülüğü sorgulamayı sağlayacak anlatılar yaratır. Ataerkil/heteronormatif düzenin dayattığı sabit kimliklerin deli gömleğinden kurtulup, kamerasını çok geniş bir olasılıklar ufkuna doğrultur.

KAYNAKÇA

- Acar Savran, G. (2004). *Beden, Emek, Tarih: Diyalektik Bir Feminizm İçin*. Kanat Kitap, İstanbul.
- Acevedo-Munoz, E. (2010). "The Body and Spain: Pedro Almodóvar's All About My Mother". *Quarterly Review of Film and Video*, 21: 25–38.
- Ak, B., 2015, Grafik Tasarım ve Toplumsal Cinsiyet, Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı.
- Akgül, Ç. (2012). "Tüketilen ve İktidarlaşan Bir Beden: Amerikan Sapığı". *Fe Dergi*, 4(2): 72-86.
- Albritton, D. (2013). "Paternity and Pathogens Mourning Men and the Crises of Masculinity in *Todo Sobre Mi Madre* and *Hable Con Ella*". M. D'Lugo ve K. Vernon (ed.). *A Companion to Pedro Almodóvar*. Wiley Blackwell, West Sussex.
- Allinson, M. (2001). *A Spanish Labyrinth: The Films of Almodovar*, I.B Tauris Publishers, New York.
- Althusser, L. (2000). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları (çev. Y. Alp ve M. Özışık). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Altun, H. (2008). *Feminist Kuram Doğrultusunda Bir Okuma/Sahneleme ve Bir Örnek Çalışma: Denizden Gelen Kadın*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Arı, T. (2013). *Uluslararası İlişkiler Teorileri: Çatışma, Hegemonya, İşbirliği*. MKM Yayınları, Bursa.
- Aristo (2004). Retorik. (çev: Mehmet Doğan). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Arroyo, J. (2010). "Pedro Almodovar". Y, Tasker (ed). *Fifty Contemporary Film Directors 2nd edition*. Routledge, New York.
- Ballestros, I. (2009) "Performing Identities in the Cinema of Pedro Almodovar". B, Epps ve D, Kakoudaki (ed.). *All About Almodovar*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Barker, C. (2008). *Cultural Studies, Theory & Practice*. Sage Publications, London.
- Barrett, M. (1980). *Women's Opression Today: Problems in Marxist Feminist Analysis*. Verso, London.
- Bayram, A. K. (2003). "İktidar Çözümlemelerinde Bir Mihenk: Michel Foucault", *Bilgi Dergi* 7(2): 33-47.
- Beauvoir, S. (1975). *Kadın, Bağımsızlığa Doğru*. (çev. B. Onaran). Payel Yayınevi, İstanbul.

- Beauvoir, S. (1993). *İkinci Cins: Genç Kızlık Çağı*. (çev. B. Onaran). Payel Yayınevi, İstanbul.
- Berg, A. ve Janoski T. (2005). "Conflict Theories in Political Sociology". T. Janoski (Ed.) *Handbook of Political Sociology: States, Civil Societies and Globalization*. Cambridge University Press, New York.
- Berger, J. (2007). *Görme Biçimleri*. (çev. Y. Salman). Metis Yayınları, İstanbul.
- Berghan, S. (2011). "Transfeminizm". *Cogito*, Sayı: 65-66: 140-148.
- Berktaş, F. (2014). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Bhasin, K. (2003). *Toplumsal Cinsiyet ve Bize Yüklenen Roller*. (çev. K. Ay) Kadınlarla Dayanışma Vakfı, İstanbul.
- Bilgin, N. (2003). *Sosyal Psikoloji Sözlüğü: Kavramlar, Yaklaşımlar*. Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Bordo, S. (1990). "Feminism, postmodernism, and gender-scepticism". L. Nicholson (ed.), *Feminism/Postmodernism*, Routledge, New York, s. 133-156.
- Bornstein, K. (1995). *Gender Outlaw: On Men, Women, and the Rest of Us*. Vintage Books, New York.
- Bottomore, T. (1993). *Political Sociology*. Pluto Press, London.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. (çev. A. Toprak). Kalkedon Yayınları, İstanbul.
- Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. New York: Routledge.
- Butler, J. (2007). *Taklit ve Toplumsal Cinsiyete Karşı Durma*. (O. Akinhay). Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası*. (çev. B. Ertür). Metis Yayınevi, İstanbul.
- Butler, J. (2014). *Bela Bedenler*. (çev. C. Çakırlar ve Z. Talay). Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Callinicos, A. (2001). *Postmodernizme Hayır, Marksist Bir Eleştiri*. Ayraç Yayınları, Ankara.
- Carr, R. (1988). *Modern Spain 1975-1980*. Oxford University Press, New York.
- Cartwright, L. ve Sturken M. (2001). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford University Press, London.
- Cavallero, D. (2003). *French Feminist Theory*. Continuum Press, London.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (çev. C. Soydemir). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Chinn, S. (2010). "Performative Identities: From Identity Politics to Queer Theory". M, Wetherell ve C, T, Mohanty (ed.). *The Sage Handbook of Identities*. Sage Publications, London.

- Corbin, A., Courtine, J. J., Vigarello, G. (2008). *Bedenin Tarihi 1: Rönesantan Aydınlanmaya*. (çev. S. Özen). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Çabuklu, Y. (2003). "Sabit Cinsel Kimliklerden Müphem Cinsel Kimliklere: Queer". *Virgül Dergisi*, (Eylül 2003): 62.
- Çakır, S. (2009) "Feminizm: Ataerkil İktidarın Eleştirisi". H. B., Örs (ed.). *19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal Düşünceler*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Çakırlar, C. ve Delice, S. (2012). *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet*. Metis Yayınevi, İstanbul.
- Demir, Ö. ve Acar, M. (1997), *Sosyal Bilimler Sözlüğü*. Vadi Yayınları, Ankara.
- Di Fedo, G. (2006). "La Cuna, La Cruz y La Bandera: Primero Franquismo y modelos de genero". G, Gomez-Ferrer ve G, Cano (ed.). *Historia de las mujeres en España y América Latina, Volumen IV*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- Diamond, E. (1998). "Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Critics", *The Drama Review*, 32(1): 82.
- Direk, Z. (2009). *Cinsiyetli Olmak: sosyal bilimlere feminist bakışlar*. YKY, İstanbul.
- D'Lugo, M. (2009). "Postnostalgia in Bad Education: Written on the Body of Sara Montiel". Epps, B ve D, Kakoudaki (ed.). *About Almodóvar: A Passion for Cinema*, University of Minnesota Press, London.
- Dökmen, Z. (2010). *Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Dunayevskaya, R. (1982). *Rosa Luxemburg, Women's Liberation, and Marx's Philosophy of Revolution*. Humanities Press, New Jersey.
- Edwards, G. (2001). *Almodóvar: Labyrinths of Passion*. Peter Owen Press, London.
- Engels, F. (1967). "Anti-Dühring", içinde *Engels: Selected Writings*. Penguin Books, London.
- Erdem, T. (2012) "Hizadan Çıkmaya, Yoldan Sapmaya Dair". C. Çakırlar ve S. Delice (ed.). *Cinsellik Muamması: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet*. Metis Yayınevi, İstanbul.
- Erdoğan, İ. (2010). *Öteki Kuram*. Erk Yayınları, Ankara.
- Evans, P. (1993). "Almodóvar's Matador: Genre, Subjectivity and Desire". *Bulletin of Hispanic Studies*, LXX, s. 325- 335.
- Fausto-Sterling, A. (1993). "The five sexes: Why male and female is not enough". *The Sciences*, 33(2): 20-25.
- Fausto-Sterling, A. (2000). "The five sexes, revisited". *The Sciences*. 40(4): 19-23.

- Ferrarotti, F. (1987). "Legitimation, Representation and Power". *Current Sociology*, 35(2): 57-67.
- Firestone, S. (1970). *Dialectics of Sex: The Case for Feminist Revolution*. Bentam Books, New York.
- Firestone, S. (1993). *Cinselliğin Diyalektiği*. (çev. Y. Salman), Payel Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (çev. M. A. Kılıçbay), İmge Yayınları: Ankara.
- Foucault, M. (2000). *Özne ve İktidar*. (çev. I. Ergüden ve O. Akınhay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (2003). *İktidarın Gözü*. (çev. I. Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (2004). *Felsefe Sahnesi*. (çev. I. Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (2004). *Toplumun Savunmak Gerekir*. (çev. Ş. Aktaş), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (2005) *Entellektüelin Siyasi İşlevi*. (çev. I. Ergüden). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi*. (çev. H. U. Tanrıöver). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. ve Sennett, R. (1982). "Sexuality and Solitude". Rieff, D. (ed.). *Humanities in Review vol. 1*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Fournier, V. (2002). "Fleshing out the Gender: Crafting Gender Identity on Women's Bodies". *Body and Society*, 8(2): 55-77, Sage Publications, London.
- Keller, E. (1987). "Feminism and Science". *Signs* 7(3): 599.
- Fuentes, V. (1995). "Almodóvar's Postmodern Cinema: A Work in Progress". K, Vernon ve B, Morris (ed.). *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*, Greenwood Press, London.
- Fuss, D. (1989). *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*. Routledge, New York.
- Garcia Valdes, A. (1981). *History and present of the homosexual*. Akal Editor, Madrid.
- Garber, L. (2001). *Identity Poetics: Race, Class, and the Lesbian-Feminist Roots of Queer Theory*. Columbia University Press, Columbia.
- Gauntlett, D. (2008). *Media, Gender and Identity: An Introduction*. Routledge, New York.
- Goldie, T. (1997). "Queer Nation?", Eleventh Annual Robarts Lecture, York University Press, Toronto.
- Goldmann, E. (2006). *Dans Edemeyeceksem Bu Benim Devrimim Değildir*, (çev: N. Bayram). Agora Kitaplığı, Ankara.
- Goldstein, L. (1982). "Early Feminist Themes in French Utopian Socialism: The Saint Simonians and Fourier". *Journal of the History of Ideas*, 43(1): 91-108.

- Gomez-Ferrer, G. (2006). "Introducción". G. Gomez-Ferrer ve G. Cano (ed.). *Historia de las mujeres en España y América Latina, Volumen IV*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- Grant, J. (1993). *Fundamental Feminisms: Contesting the Core Concepts of Feminist Theory*. Routledge, London.
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies: toward a corporeal feminism*. Indiana University Press, Bloomington.
- Gutiérrez-Albilla, J. (2013). "Scratching the Past on the Surface of the Skin Embodied Intersubjectivity, Prosthetic Memory, and Witnessing in Almodóvar's *La mala educación*". M. D'Lugo ve K. Vernon (ed.). *A Companion to Pedro Almodóvar*. Wiley Blackwell, West Sussex..
- Halberstam, J. (1995). *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Duke University Press, Durham.
- Hall, S. (2002). "İdeoloji ve İletişim Kuramı". (çev. A. Gürata). S. İrvan (ed.). *Medya Kültür Siyaset*. Alp Yayınevi, Ankara.
- Halperin, D. (1997). *Saint Foucault: Towards A Gay Hagiography*. Oxford University Press, Oxford.
- Hanley, K. (2000). *Subversion Of Gender Roles In The Existentialist Science Fiction Narrative Of Rosa Montero's Temblor*. ProQuest LLC, Ann Arbor.
- Hartmann, H. (1992) "Marksizm'le Feminizmin Mutsuz Evliliği". G. Savran ve N. Tura (ed.) *Kadının Görünmeyen Emegi*. Kardelen Yayınevi, İstanbul.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. Es Yayınları, İstanbul.
- Heywood, A. (2014). *Siyasi İdeolojiler*. Adres Yayınları, İstanbul.
- Holliday, R. ve Hassard, J. (2001). *Contested Bodies*. Routledge, New York.
- Holloway, J. (2002). *Change the World Without Taking Power: The Meaning of Revolution Today*. Pluto Press, London.
- Hooks, B. (2015). *Feminist Theory: From Margin to Center*. Routledge, New York.
- Hooks, B. (2012). *Feminizm Herkes İçindir*. BGST, İstanbul.
- Hooper, C. (2001). *Manly States: Masculinities, International Relations and Gender Politics*. Columbia University Press, New York.
- Iannone, A. P. (2001). *Dictionary of World Philosophy*. Routledge, London.
- Irigaray, L. (1990). *The Sex Which is not One*. Cornell University Press, New York.
- Irigaray, L. (2006). *Ben Sen Biz*. (çev: N. Tural). İmge Kitabevi, Ankara.
- İrzık, S. (2005). "Öznenin Vefatından Sonra Kadın Olarak Okumak". S. İrzık ve J. Parla (ed.). *Kadınlar Dile Düşünce*. İletişim Yayınları, İstanbul.

- Işık, E.. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı: Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Işıkçı, Ö. (2015). “Cinsellik ve Hukuk Üzerine Catherine A. MacKinnon’ın ‘Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru’ Kitabı Üzerinden Bir İnceleme”. *Ankara Hukuk Barosu Dergisi*, 73(4).
- İnceoğlu, Y. ve Kar, A. (2010) *Dişillik, güzellik ve şiddet sarmalında kadın ve bedeni*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Jacobs, S., ve Cromwell, J. (1992). “Visions and revisions of reality: Reflections on sex, sexuality, gender, and gender variance”. *Journal of Homosexuality*, 23(4): 43-69.
- Jakubowski, F. (1978). *Ideology and Superstructure in Historical Materialism*. Allison and Busby Press, London.
- Jameson, F. (1992). *Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Verso Books, London.
- Jessop, B. (1990). *State Theory: Putting the Capitalist State in Its Place*. Polity Press, Cambridge.
- Johnston, C. (2000) “Women’s Cinema as Counter-Cinema” A. Kaplan (ed.). *Feminism and Film*. Oxford University Press, New York.
- Jones, J. (2006). “Gender Without Genitals, Hedwig’s Six Inches”. S, Stryker ve S, Whittle (ed.). *The Transgender Studies Reader*. Routledge, New York, s. 244–256.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi*. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Kadioğlu, S. (2001). *Bitmeyen Savaşım*. Sel Yayınları, İstanbul.
- Kellner D. ve Pierce, C. (2011). *Philosophy, Psychoanalysis and Emancipation: Herbert Marcuse Collected Papers, Volume 5*. Routledge, New York.
- Kinder, M. (2009). “All about the Brothers: Retroseriality in Almodóvar’s Cinema”. B, Epps ve D, Kakoudaki (ed.). *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*, University of Minnesota Press, London.
- Kirkup, G. and Janes, A. (2000). *The Gendered Cyborg: A Reader*. Routledge, New York.
- Lentricchia, F. (1982). “Reading Foucault: Punishment, Labor, Resistance”. *Raritan*, Spring: 5-32.
- Lev, L. (2013) “Women and the Staging of Rape in the Cinema of Pedro Almodóvar”.M. D’Lugo ve K. Vernon (ed.). *A Companion to Pedro Almodóvar*. Wiley Blackwell, West Sussex.
- Levy, E. (2015). *Gay Directors Gay Films*. Columbia University Press, Columbia.
- Lewis, J. (2002). *Cultural Studies: The Basics*. London: Sage Publications.

- Linstead, S. ve Pullen, A. (2006). "Gender as multiplicity: Desire, displacement, difference, and dispersion". *Human Relations*, 59(9): 1287-1310.
- Lloyd, M. (2005). *Beyond Identity Politics*. Sage Publications, London.
- Lorber, J. (1994). *Paradoxes of Gender*. Vaill Ballou Press, New Haven.
- Lorber, J. (1997). *Gender and Social Construction of Illness*. Sage Publications, California.
- MacKinnon, C. (1989). *Toward a Feminist Theory of the State*. Harvard University Press, Cambridge.
- MacKinnon, C. (2003) *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru*. (çev. T. Yöney). Metis Yayınları, İstanbul.
- Mann, B. (2005). "World Alienation in Feminist Thought". *Ethics and the Environment Journal*, 10(2): 45.
- Maral, E. (2004). "İktidar, Erkeklik, Teknoloji". *Toplum ve Bilim: Erkeklik*. Birikim Yayıncılık, 101 (Güz).
- Marcuse, H. (1964). *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Beacon Press, Boston.
- Marinucci, M. (2010) *Feminism Is Queer: Intimate Connection Between Queer and Feminist Theory*. Zed Books, New York.
- Marks, M. ve Fraley, C. (2005). "The Sexual Double Standart: Fact or Fiction?". *Sex Roles Journal*, 52(3): 175.
- Marsh, S. ve Nair, P. (2004). *Gender and Spanish Cinema*. Berg Press, Oxford.
- Marx, K. (1979). *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*. (çev. S. Belli). Sol Yayınları, Ankara.
- Marx, K. (2003). *Ücretli Emek ve Sermaye*. (çev. S. Belli). Eriş Yayınları, İstanbul.
- Matz, M. ve Salmon, C. (2012a) "Facing Almodovar's Vision of Spanish Contemporary Society: Women, Men and Everyone in Between". M, Matz ve C, Salmon (ed.). *How The Films Of Pedro Almodovar Draw Upon And Influence Spanish Society*. Edwin Mellen Press, New York.
- Matz, M. ve Salmon, C. (2012b). "Spain's True Colors: The Almodovar Phenomenon". M, Matz ve C, Salmon (ed.). *How The Films Of Pedro Almodovar Draw Upon And Influence Spanish Society*. Edwin Mellen Press, New York.
- Megill, A. (1987). *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. University of California Press, California.
- Mill, J. S. (1970). "The Subjection of Women.". A, Rossi (ed.). *Essays on Sex Equality*. University of Chicago Press, Chicago.

- Mill, J. S. ve Taylor Mill, H. (1970). "The Subjection of Women". A, Rossi (ed.). *John Stuart Mill and Harriet Taylor Mill, Essays on Sex Equality*. University of Chicago Press, Chicago.
- Milliband, R. (1969). *The State in Capitalist Society*. Weidenfeld & Nicolson, London.
- Millett, K. (2000). *Sexual Politics*. University of Illinois Press, Chicago.
- Mira, A. (2010). *Historical Dictionary of Spanish Cinema*, The Scarecrow Press, Toronto.
- Mirabet i Mullol, A. (1985). *Homosexualidad Hoy*. Editorial Herder, Barcelona.
- Mitchell, J. (2000). *Psychoanalysis and Feminism*, Basic Books, New York.
- Mitchell, J. (2006). *Kadınlar: En Uzun Devrim*, (çev. F. Tınç, G. Savran, G. İnal, Ş. Tekeli, Ş. Torun). Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Mursaloğlu, İ. (2010). *Bir Pedro Almodovar Kitabı*. Es Yayınları, İstanbul.
- Morcillo, A. (2000). *True Catholic Womanhood: Gender Ideology in Franco's Spain*. Northern Illinois University Press, Illinois.
- Nandorfy, M.(1993) "Tie Me Up! Tie Me Down!: Subverting the Glazed Gaze of American Melodrama and Film Theory". *Cineaction*, 31(spring–summer).
- Nash, K. (2010). *Contemporary Political Sociology: Globalization, politics and power*. Wiley& Blackwell, West Sussex.
- Nazlı, A. (2009). "Sosyolojik Bakışın Eşiğindeki Beden". *Toplumbilim, Beden Sosyolojisi Özel Sayısı*, 24, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Nicholson, L. ve Seidman, S. (1995). *Social Postmodernism: Beyond Identity Politics*. Cambridge University Press, New York.
- Osborne, P. ve Segal, L. (1994). "Gender as Performance: An Interview with Judith Butler". *Radical Philosophy*, 67(summer): 32-39.
- Öğüt, H. (2013) "Kadın Transvestizmi ve Trans Erkekliğin Tarihine Bir Bakış". B, Şeker (Ed.). *Başkaldıran Bedenler: Türkiye'de Transgender, Aktivizm ve Altkültürel Pratikler*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Öz, Y. (2008). "Görünmezlik Kışkacında Lezbiyenler". N, Mutluer (ed.). *Cinsiyet Halleri*. Varlık Yayınları, İstanbul.
- Pastor, B. (2006). "Screening sexual and gendered otherness in Almodóvar's Law of Desire (1987) - The real sexual revolution". *Studies in European Cinema*, 3(1): 7-23.
- Pastor, B. (2013). "Queering Gender: The New Femme Fatale in Almodovar's La Mala Educacion". *Culture and History Digital Journal* 2(1).
- Payne, S. (1987). *The Franco Regime: 1936-1975*. University of Wisconsin Press, Wisconsin.

- Petersen, A. (1998) *Unmasking the Masculine: Men and Identity in a Sceptical Age*. Sage Publications, London.
- Piganiol, M. (2009). "Transgenderism and Transsexuality in Almodovar's Movies." *Amsterdam Social Science*, 1(2): 79-95.
- Poulantzas, N. (2014). *Siyasal İktidar ve Toplumsal Sınıflar*. (çev. Ş. Ünsaldı). Epos Yayınları, Ankara.
- Ramazanoglu, C. (1998). *Feminizm ve Ezilmenin Çelişkileri*. (çev. M. Bayatlı). Pencere Yayınları, İstanbul.
- Ramazanoglu, C. (1989). *Feminism and the Contradictions of Oppression*. Routledge, London.
- Raymond, J. G. (1979). *The Transsexual Empire: The Making of the She-Male (with a New Introduction on Transgender)*. Teachers College Press, New York.
- Rich, A. (1980). "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence". *Signs*, 5(4): Women: Sex and Sexuality: s. 631-660.
- Richards, D. A. J. (2013). *Resisting Injustice and the Feminist Ethics of Care in the Age of Obama*. Routledge, New York.
- Richards, M. (1998). *A Time of Silence: Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*, Cambridge Press, United Kingdom.
- Richmond, K. (2014). *Women and Spanish Fascism: The Women's Section of the Falange 1934-1959 (Routledge/Canada Blanch Studies on Contemporary Spain)*. Routledge, London.
- Riley, D. (1988). *'Am I That Name?' Feminism and the Category of 'Women' in History*. Palgrave MacMillan, London.
- Ringer, F. (2006). *Weber'in Metodolojisi*. (çev. M. Küçük). Doğu Batı Yayınları, İstanbul.
- Robinson, D. ve Groves, J. (2011). *Felsefe*. (çev. B. Taşyakan). NTV Yayınları, İstanbul.
- Ross, C. (2006). "The Paradoxical Bodies of Contemporary Art," Jones, A. (ed.). *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Blackwell Publishing, Oxford.
- Royce, E. (2015). *Classical Social Theory and Modern Society: Marx, Durkheim, Weber*. Rowman & Littlefield Press, Maryland: United States of America.
- Rubin, G. (1975) "The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex". R. Reiter (ed.). *Toward an anthropology of women*. Monthly Review Press, New York.
- Rubin, G. (1993). "Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality". M. Aina Barale, vd. (ed.). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Routledge, New York.

- Rubio-Marin, R. (2003). "Women and the Cost of Transition to Democratic Constitutionalism in Spain". *International Sociology*, 18(1): 239-257.
- Rullmann, M. (1996), *Kadın Filozoflar*. Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (çev. E. Özsayar). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sancar, S. (2011). *Erkeklik, İmkânsız İktidar*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Sancar, S. (2012). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. (çev: A. Güçlü). Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Savran, G. A. (2009). *Beden Emek Tarih: Diyalektik Bir Feminizm İçin*. Kanat Kitap, İstanbul.
- Schor, N. ve Weed, E.(1994). *The Essential Difference*. Indiana University Press, Bloomington.
- Scott, J. W. (2007). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi*. (çev. A. T. Kılıç). Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Scruton, R. (1982). *Dictionary of Political Thought*. Hill and Wang Press, New York.
- Schechner, R. (2003). *Performance Studies An Introduction*. Routledge, London.
- Sedgwick, E. K. (1992). "Gender Criticism: What Isn't Gender". S. Greenblatt ve G. Gunn (ed.). *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*, MLA Press, New York.
- Segal, L. (1990). *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. Rutgers University Press, New Bruswick.
- Selek, P. (2011). *Maskeler, Süvariler, Gacılar*. Ayizi Yayınları, Ankara.
- Sever, M. (2015). "Queer Teori Ekseninde LGBTİ Hareketi ve Feminizm". *Birikim Dergisi*, 308 (Aralık): 42-47.
- Shear, M. (1986). "Media watch: Celebrating women's words." *New Directions for Women*, 15: 6.
- Shilling, C. (2004). *The Body in Culture, Technology and Society*. Sage Publications, New York.
- Smart, B. (2003). *Economy, Culture and Society*. Open University Press, Buckingham.
- Sim, S. (2001). *The Routledge Companion to Postmodernism*. Routledge, New York.
- Simons, M. (1995) *Feminist Interpretations of Simone de Beauvoir*. The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania.

- Smith, P. J. (2006). *Pedro Almodovar: Sınırsız Arzu*. (çev. S. Özgül). Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Smith, P. J. (2013). "Almodóvar's Self-Fashioning: The Economics and Aesthetics of Deconstructive Autobiography". M. D'Lugo ve K. Vernon (ed.). *A Companion to Pedro Almodóvar*. Wiley Blackwell, West Sussex.
- Smith, P. J. (1992). *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990*, Clarendon Press, Oxford.
- Spargo, T. (2000). *Foucault and Queer Theory (Postmodern Encounters)*. Icon Books, USA.
- Spivak, G. C. (1993). *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, New York.
- Stimpson, R. C. (1992). "Feminist Criticism". S. Greenblatt ve G. Gunn (ed.). *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*. MLA Press, New York, s. 251-270.
- Stone, A. (2015). *Feminist Felsefeye Giriş*. (çev. B. Tanrıseven ve Y. Cingöz). Otonom Yayıncılık, İstanbul.
- Stormhoj, C. (2000). "Feminist Politics after Poststructuralism". *Department of Social Sciences, University of Roskilde, Working Paper Series*, 14.
- Stryker, S. (1994). "My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage". S. Stryker ve S. Whittle (ed.). *The Transgender Studies Reader (2006)*. Routledge, New York, s. 244–256.
- Sullivan, N. (2003). *A Critical Introduction to Queer Theory*. NYU Press, New York.
- Suthrell, C. (2004). *Unzipping Gender: Sex, Cross Dressing and Culture*. Berg Publishers, New York.
- Synnott, A. (1993). *The Body: Social Symbolism, Self and Society*. Routledge, New York.
- Şeker, B. (2013). *Başkaldıran Bedenler Türkiye'de Transgender, Aktivizm ve Altkültürel Pratikler*. Metis Yayınları, İstanbul.
- Taburoğlu, Ö. (2013). "Queer Kuramı: Yapılaşmamış Kimlikler Keyfi Cinsiyetler". *Doğu Batı Dergisi*, 16(64).
- Tatchell, P. (1992). *Europe in the Pink*. Gay Men's Press, London.
- Taylan, N. (2013). *Gazali'nin Düşünce Sisteminin Temelleri*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Tekelioğlu, O. (1999). *Michel Foucault ve Sosyolojisi*. (çev: İ. Sirkeci). Bağlam Yayınları, Ankara.
- Tong, R. (2009). *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*. Westview Press, Philadelphia.

- Topaloğlu, H. (2010). "Gölgedeki Bedenler: Bedenin İnşa Sürecinde Toplumsalın Etkileri". *Alternatif Politika Dergisi*, 2(3): 251-276.
- Turner, B. (1992). *Max Weber: From History to Modernity*. Routledge, London.
- Türküne, M. (1995), *Eski Türk Toplumunda Cinsiyet Kültürü*. Ark Yayınevi, Ankara.
- Vance, C. (1985). *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Routledge, New York.
- Varga, I. (2005). "The Body-The New Sacred? The Body in Hypermodernity". *Current Sociology*, 53(2): 209-235, Sage Publications, London.
- Venkatesh, V. (2014). "Queering and Locating Pedro Almodóvar's ¿Qué he hecho yo para merecer esto!!" *Modern Language Notes* 129(2): 352-66
- Vernon, K. (1995). *The Films of Pedro Almodóvar*, Greenwood Press, London.
- Vernon, K. (2009). "Queer Sound: Musical Otherness in Three Films by Pedro Almodóvar". B, Epps ve D, Kakoudaki (ed.). *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*, University of Minnesota Press, London.
- Walby, S. (1989). "Theorizing Patriarchy". *Sociology*, 23(2): 213-234.
- Walters, M. (2005). *Feminizm*. (çev: H. Gür). Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Wharton, A. (2005). *The Sociology of Gender: An Introduction to Theory and Research*. Blackwell Publishing, Oxford.
- Weber, M. (1998). *Sosyoloji Yazıları*. (çev. T. Parla). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Weedon, C. (2003). "Subjects". M. Eagleton (ed.). *A Concise Companion to Feminist Theory*. Blackwell Publishing Ltd, Oxford, s. 111-133.
- Weeks, J. (2012). *Sex, Politics and Society: The regulation of sexuality since 1800*. Routledge, London.
- Wilchins, R. (2004). *Queer Theory, Gender Theory: An Instant Primer*. Alyson Books, Los Angeles.
- Wittig, M. (1981). "One is not Born a Woman". M, Wittig (ed.). *The Straight Mind and Other Essays*. Beacon Press, Boston.
- Wright, E. (2002). *Lacan ve Postfeminizm*. (çev. E. Kılıç). Everest Yayınları, İstanbul.
- Zimmerman, B. (2000). *Encyclopedia of Lesbian Histories and Cultures: Volume 1*. Routledge, New York.

İnternet Kaynakları

- Çiftçi, S. (2015) "İçinde Yaşadığım Deri Bedenin Hapishanesinde"
<http://cinsiyetintoplumsalinsasi.blogspot.com.tr/2015/01/1024x768-serkanciftci-1-icinde-yasadgm.html> (erişim tarihi: 08.02.2016).

O'Hehir, A. (2011). "Almodóvar Builds a New Frankenstein".

http://www.salon.com/2011/10/13/almodovar_builds_a_new_frankenstein/ (erişim tarihi: 24.05.2016).

Direk, Z. (2013) "Simone de Beauvoir: Abjeksiyon ve Eros Etiği"

<https://zeynepdirek.wordpress.com/2013/01/04/simone-de-beauvoir-abjeksiyon-ve-eros-etigi/> (erişim tarihi: 28.05.2016).

Gant, J. E. (2011) "Law and Desire in Almodovar".

http://pachome.org/wp/postscript/?page_id=964. (erişim tarihi: 23.03.2016)

<http://bianet.org/bianet/emek/113282-bakan-simsek-ten-issizlige-cozum-haydi-kadinlar-eve>

(erişim tarihi: 17.03.2016).

Nicholson, K. (2010) "Feminism in Waves: Useful Metaphor or Not?"

<http://newpol.org/content/feminism-waves-useful-metaphor-or-not>. (erişim tarihi: 11.04.2015).

<http://www.etymonline.com/index.php?term=genre> (erişim tarihi: 17.03.2016).

http://www.etymonline.com/index.php?term=gender&allowed_in_frame=0 (erişim tarihi:

17.03.2016).

Goldenberg, C. (2012). "Is Almodóvar Really A Feminist: What Have I Done To Deserve This?" <http://www.mantlethought.org/international-affairs/almodovar-really-feminist-what-have-i-done-deserve>

(erişim tarihi: 10.06.2016).

Arroyo, J. (2013). "Autobiography and Bad Education (Pedro Almodóvar, Spain, 2004)"

<https://notesonfilm1.com/2013/11/28/autobiography-and-bad-education-pedro-almodovar-spain-2004/> (erişim tarihi: 12.04.2015).

<http://thoughtcatalog.com/lois-megan-walker/2015/03/youre-born-naked-and-the-rest-is-drag/>

(erişim tarihi: 10.07.2016).

<http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html> (erişim tarihi: 12.03.2016).

<http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=20110> (erişim tarihi: 28. 03.2016).

<http://science.jrank.org/pages/10942/Queer-Theory-Gayle-Rubin.html> (erişim tarihi:

20.04.2016).

Almodovar, P. (2016) "Empathy for all characters. Pedro Almodovar on Bad Education"

<http://creativescreenwriting.com/empathy-for-all-characters-pedro-almodovar-on-bad-education> (erişim tarihi: 15. 06.2016).

<http://yasarcabuklu.blogspot.com.tr/2016/01/kaos-q-say-1-ocak-2015-roportaj.html> (erişim

tarihi: 11.05.2016

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı : Şükrü AYDIN

Eğitim Durumu

Mezun Olduğu Lise : Silivri Süper Lisesi, İstanbul, 2006

Lisans Diploması : Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, İngiliz Dili Edebiyatı Bölümü, Ankara, 2010

Yüksek Lisans Diploması : Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı, Antalya, 2016

Tez Konusu : Pedro Almodovar Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Temsillerinin Feminist/Queer Film Eleştirisi Bağlamında Çözümlemesi

Yabancı Diller : İngilizce (Çok iyi), Fransızca (Orta).

İş Denevimi

Çalıştığı Kurumlar : Milli Eğitim Bakanlığı, Ardeşen Anadolu Öğretmen Lisesi, Rize.

Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Antalya.

E-Posta : sukruaydin@akdeniz.edu.tr