



T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

**TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA AİLE ve İKTİDAR:
YORGOS LANTHİMOS'UN KÖPEK DİŞİ, İSTAKOZ ve
KUTSAL GEYİĞİN ÖLÜMÜ FİLMLERİ ÜZERİNE
İNCELEME**

Yüksek Lisans Tezi

Safiye SIVAR

Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı

İZMİR

2019

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

**TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA AİLE ve İKTİDAR:
YORGOS LANTHİMOS'UN KÖPEK DİŞİ, İSTAKOZ ve
KUTSAL GEYİĞİN ÖLÜMÜ FİLMLERİ ÜZERİNE
İNCELEME**

Yüksek Lisans Tezi

Safiye SIVAR

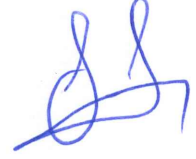
Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Aslı ELGÜN

Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı

Kadın Çalışmaları Yüksek Lisans Program

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum **Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Aile ve İktidar: Yorgos Lanthimos'un Köpek Dişi, Istakoz ve Kutsal Geyiğin Ölümü Filmleri Üzerine İnceleme** adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.



Safiye SIVAR



T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : Safiye SIVAR

Numarası : 92160000151

Anabilim Dalı : Kadın Çalışmaları

Tez Başlığı (Türkçe) : Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Aile ve İktidar: Yorgos Lanthimos'un Köpek Dişleri, Istakoz ve Kutsal Geyiğin Ölümü Filmleri Üzerine İnceleme

Tez Başlığı (İngilizce) : Family and Power in the Context of Gender: Examination of Yorgos Lanthimos' Dogtooth, Lobster and The Killing of A Sacred Deer Films

Tez Savunma Tarihi : 20.08.2019

Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık: Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Aile ve İktidar: Yorgos Lanthimos'un Köpek Dişi, Istakoz ve Kutsal Geyiğin Ölümü Filmleri Üzerine İnceleme

JÜRI ÜYELERİ Tez Başlığı (İngilizce): Family and Power in the Context of Gender: The case of Yorgos Lanthimos' Dogtooth, The Lobster and The Killing of A Sacred Deer Films

Jüri Başkanı Unvan, Adı, Soyadı : Dr. Öğretim Üyesi Aslı Elgün

Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Doç.Dr. İlknur Gürses Köse

Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Dr. Öğretim Üyesi Rifat Becerikli

Karar : Başarılı Başarısız Düzeltme

İmza :

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle

Oy çokluğuyla

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Tezli yüksek lisans programlarında düzeltme alan öğrencinin 3 (üç) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında toplumsal cinsiyet, aile ve iktidar konularına odaklanarak çalışmam üzerinde etkili olan Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi*(1976) ve Judith Butler'ın *Cinsiyet Belası*(1999) kitaplarını okumaya başlamam ile gelişen bir süreçtir. Foucault'nun iktidar kavramı üzerindeki düşünceleri, aile kurumu izlek alındığında iktidarın en yakın ilişkilere kadar nasıl sızdığı daha anlaşılır bir hal almaktadır. Aile kurumu, toplumdaki hiyerarşik yapılanma ve toplumsal cinsiyet düzeninin kurulmasında ve kadınların ezilme süreçlerinde oldukça önemli bir role sahiptir. Bu sebeple bu tez çalışmasında aile kurumu ve iktidarı, toplumsal cinsiyet bağlamında irdelemeye karar verdim. Literatür taraması sonucunda uygun kuramsal çerçeveyi belirlemek, çalışmanın en zorlayıcı yanı oldu. Çünkü çalışmanın konusu felsefe, sosyoloji, antropoloji gibi çok geniş bir alanı kapsıyordu. Değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Aslı Elgün'ün bu konudaki katkıları kapsamlı bir çözümlenmeye imkân sunacak en verimli çerçeveyi oluşturmam için oldukça önemliydi. İdeolojik bir araç olarak sinema, bu konudaki araştırmaya materyal oluşturabilecek önemli bir inceleme alanı olarak karşıma çıkıyordu. Yunan Garip Dalga Sineması'nda toplumsal cinsiyet, kimlik ve aile kurumu temalarının işlenmesi özellikle Yorgos Lanthimos'un filmlerinde aile ideolojisine ilişkin yapılan sorgulamalar, bu alanda tartışma yapabilmek için en uygun malzemeyi oluşturuyordu. Lanthimos, filmleriyle izleyicinin sarsılmasını komik bulduğunu ve bununla eğlendiğini *The Favorite* (2018) filminin İstanbul Prömiyerinde, *Kutsal Geyiğin Ölümü* filminin de yönetmen yardımcılığını yapan Atilla Salih Yücer'den öğrendiğimde, yıkılmasına dehşetle baktığımız tüm kalıpların aslında kültürel kurgular olduğunu ne çabuk unuttuğumuz aklıma geldi. Bu durum bana yıllar önce izlediğim yönetmenliğini Richard Schenkman'ın yaptığı *The Man from Earth* (2007) filminde John karakteri gerçek kimliğini açıkladığında Edith'in verdiği aşırı tepkinin komikliğini hatırlattı. Lanthimos'un da buna benzer bir bakış açısı ile aile ideolojisini distopik bir anlatım ile ters yüz etme çabasında olduğunu düşünüyorum. Bu ezber, ister bilinçdışında, ister başka yerleşmiş olduğunu düşündüğümüz herhangi bir yerde olsa da kadersel değildir, dönüştürülebilir ve dönüşmelidir.

İzmir, 10.06.2019

Safiye SIVAR

ÖZET

Bu çalışma, Yorgos Lanthimos'un *Köpek Dişi*, *Istakoz*, *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmlerini toplumsal cinsiyet, aile ve iktidar bağlamları açısından incelemektedir. Foucault'a göre; 'özneleşme' süreci, iktidarın yaptığı tanımlamalar ve bireyin bu tanımlamaları içselleştirmesi sonucu gelişen zihinsel bir süreçtir. Bu çalışma, iktidar tarafından söylem yoluyla kurulan 'özne'ye ilişkin oluşturulan kimliğin istikrarsızlaştırılması ve ataerkil iktidar tarafından kutsallaştırılan aile kurumunun ideolojik işlevi ile toplumsal cinsiyetin inşasındaki rolünü başka 'özneleşme' imkânlarına katkı sunmak üzere tartışmayı amaçlamaktadır. Sinema filminin söylem oluşturmadaki gücü nedeniyle seçilen filmler incelenirken 'toplumsal cinsiyet', 'performativite', 'dualizm', 'ikili karşıtlıklar', 'cinsellik tertibatı', 'aile tertibatı', 'biyo-iktidar', 'mikro iktidar', 'erkeklik', 'erkeklik krizi', 'oedipal aile', 'aile ideolojisi', 'abjeksiyon', 'narsizm', 'ayna evresi', 'simgesel' ve 'imgesel' kavramları kullanılmıştır. Bu bağlamda nitel film çözümlemesi yöntemi kullanılmış ve göstergebilimsel, psikanalitik ve feminist eleştiriden yararlanılmıştır. Bu incelemeye göre; *Köpek Dişi*, *Istakoz*, *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmleri, normatif düzene yönelik eleştiri barındırırken toplumsal cinsiyetin performatif yapısını ortaya çıkarmaktadır. Biyo-politik iktidarın 'özne'nin kimliğine ilişkin oluşturduğu söylemleri açığa çıkaran Lanthimos'un filmleri; iktidarın bedeni üreme odaklı kurduğu, denetlediği ve bu amaçla oedipal çekirdek ailenin sevgi söylemi aracılığıyla kutsallaştırıldığını göstermektedir. İktidar, rıza üreterek baskıcı yapısını gizlemeye çalışırken, kapitalizm aile kurumunu şekilsel olarak değiştirse de aile, 'oedipal' niteliğini korumaktadır. Kutsallaştırılan aile kurumunun enseste yakın yapısı ve oedipal ailede işleyen mikro-iktidar ilişkiler aracılığıyla çocuğun cinsel kimliğine ilişkin tabu ve yasalar ile heteronormatif cinsiyet düzeninin devamının sağlandığı görülmektedir.

Anahtar kelimeler: toplumsal cinsiyet, cinsiyet, performativite, iktidar, biyo-iktidar, mikro-iktidar, aile ideolojisi, *Yorgos Lanthimos*, *Köpek Dişi*, *Istakoz*, *Kutsal Geyiğin Ölümü*.

ABSTRACT

This study analyzes *Dogtooth*, *The Lobster*, and *The Killing of A Sacred Deer* by Yorgos Lanthimos in terms of gender, family, and power (or political power). According to Foucault, “subjectification” is a mental process which develops as a result of an individual’s internalization of definitions provided by power”. In an attempt to contribute to alternative chances of “subjectification”, this study aims to discuss the ideological functioning of sanctified family institution by patriarchal power and its role in gender construction as well as destabilization of the identity of “subject” created via “discourse” by power holders. In the process of the analysis of the selected films, the concepts of ‘gender’, ‘dualism’, ‘binary oppositions’, ‘sexual arrangement’, ‘family arrangement’, ‘bio-power’, ‘micro-power’, ‘masculinity’, ‘masculinity crisis’, ‘oedipal family’, ‘family ideology’, ‘abjection’, ‘narcissism’, ‘mirror stage’, ‘symbolic order’ and ‘imaginary order’ have been used. To this end, the method of qualitative film analysis as well as semiotic, psychoanalytic, and feminism criticism have been used. According to this analysis, while *Dogtooth*, *The Lobster*, and *The Killing of A Sacred Deer* criticize normative order, they unearth the gender performativity. Lanthimos’s films unveiling discourses as to the identity of ‘subject’ created by bio-political power show that power forms body based on mainly reproduction, supervise them and therefore sanctify oedipal nuclear family by means of discourse of love. Whereas power tries to conceal its oppressive structure by manufacturing consent, family maintains its oedipal characteristics although capitalism seemingly alters the institution. It can be seen that the taboos and laws related to a child’s sexual identity as well as the maintenance of heteronormative sexuality by means of micro-power relations within family and incest-like structure of sanctified family institution.

Key words: gender, sex, performativity, power, bio-power, micro-power, family ideology, *Yorgos Lanthimos*, *Dogtooth*, *The Lobster*, and *The Killing of A Sacred Deer*

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
TABLolar LİSTESİ.....	v
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vi
KISALTMALAR.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM: TOPLUMSAL CİNSİYET, İKTİDAR ve AİLE

I. TOPLUMSAL CİNSİYET ve İKTİDAR

1.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramına İlişkin Yaklaşımlar	5
1.1.1. Düalistik Düşünceden Akışkan Düşünceye Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları	5
1.1.2. Performativite	12
1.1.3. Cinsel Ekonomi ve Arzuların Üretimi	16
1.2. İktidar Kavramına İlişkin Yaklaşımlar	22
1.2.1. Özneleşme ve İktidar	22
1.2.2. Biyo-iktidar ve Beden	28
1.2.3. Hegemonik Erkeklik ve Baba Otoritesi	32

II. TOPLUMSAL CİNSİYET ve AİLE

2.1. Heteroseksüel Aşk ve Evlilik	41
2.2. Üreme ve Kutsal Annelik	50
2.3. Çocuğun Kimliklendirilmesi	55

İKİNCİ BÖLÜM: YORGOS LANTHİMOS FİLMLERİNİN İNCELEMESİ

1.1. Bir Yönetmen Olarak Yorgos Lanthimos	59
2.1. Yöntem	63
2.1.1. Evren Örneklem	65
3.1. Filmlerin Analizi	66
3.1.1. Köpek Dişi Filmi	66
3.1.2. Istakoz Filmi	75
3.1.3. Kutsal Geyiğin Ölümü Filmi	87
SONUÇ VE ÖNERİLER	98
KAYNAKLAR DİZİNİ	103
EKLER	120
TEŞEKKÜR	123
ÖZGEÇMİŞ	124

TABLÖLAR LİSTESİ



ŞEKİLLER LİSTESİ

Görsel 1: <i>Köpek Dişi filmi giriş sahnesi</i>	67
Görsel 2: <i>Köpek Dişi filmi duvarın arkasında olduğunu sandığı kardeşine yemek attığı sahne</i>	68
Görsel 3: <i>Köpek Dişi Film babanın kedinin saldırısına uğradığına çocukları inandırmaya çalıştığı sahne</i>	69
Görsel 4: <i>Köpek Dişi filmi babanın aileye tehlike ile karşılaşınca ne yapacaklarını öğrettiği sahne</i>	70
Görsel 5: <i>Köpek Dişi filmi babanın Christina'yı eve götürdüğü sahne</i>	71
Görsel 6: <i>Köpek Dişi filmi Büyük kız kardeşin küçük kızdan kolunu yalamasını istediği sahne</i>	72
Görsel 7: <i>Köpek Dişi filmi üç kardeşin evlerinin salonunda Noel kutlaması için şarkı söylediği sahne</i>	73
Görsel 8: <i>Köpek Dişi filmi büyük kızın köpek dişini kırığı sahne</i>	74
Görsel 9: <i>Istakoz filmi kadının eşeği vurduğu sahne</i>	75
Görsel 10: <i>Istakoz filmi David, Robert ve John'un otel bahçesinde oturduğu sahne</i>	77
Görsel 11: <i>Istakoz filmi Robert'in mastürbasyon yaptığı için cezalandırıldığı sahne</i>	79
Görsel 12: <i>Istakoz filmi oteldekilerin ormandaki yalnızları avlamak için ava çıktığı sahne</i>	80
Görsel 13: <i>Istakoz filmi Robert ve Burnu Kanayan Kadının nişan töreni</i>	81
Görsel 14: <i>Istakoz filmi Yalnızların avlandığı sahne</i>	82
Görsel 15: <i>Istakoz filmi John ve Burnu Kanayan Kadın ve çocukları yatta yeme yedikleri sahne</i>	83
Görsel 16: <i>Istakoz filmi Yalnızların liderinin ormanda dolaştığı sahne</i>	85
Görsel 17: <i>Istakoz filmi David ve Miyop Kadın ormanda gizlice öpüştüğü sahne</i>	85
Görsel 18: <i>Kutsal Geyiğin Ölümü filmi Ameliyat sonrası Steven'in ameliyat kıyafetlerini çöpe attığı sahne</i>	88
Görsel 19: <i>Kutsal Geyiğin Ölümü filmi Steven'in Martin'i muayene ettiği sahne</i>	89
Görsel 20: <i>Kutsal Geyiğin Ölümü filmi Kim'in babası ile sohbet ettiği sahne</i>	92
Görsel 21: <i>Kutsal geyiğin Ölümü filmi Bob'in hastanede yere yığıldığı sahne</i>	93
Görsel 22: <i>Kutsal Geyiğin Ölümü filmi Martin'in Ann ile konuştuğu sahne</i>	94
Görsel 23: <i>Kutsal Geyiğin Ölümü filmi Bob'in hastalığı ilerlerken çaresiz babasının</i> ..	95
Görsel 24 : <i>Kutsal Geyiğin Ölümü filmi Steven'in rastgele ateş ettiği sahne</i>	96
Görsel 25: <i>Kutsal Geyiğin Ölümü filmi Bob'un ölümünden sonra ailenin lokantada</i>	97

KISALTMALAR

C.: Cilt.

Çev. : Çeviren

Ed.: Editör

S.: Sayı.

s.: Sayfa numarası.

TDK: Türk Dil Kurumu

Vb.: Ve benzeri.

Vd.: Ve diğerleri

bkz.: Bakınız

GİRİŞ

İktidar özneyi bölen, nesneleştiren ve tabi kılan yapısı ile bireyi biçimlendirmekte, norma uygun veya norm dışı ilan etmektedir. Althusser'in (1978) *İdeoloji ve İktidarın İdeolojik Aygıtları* kitabında seslenme kuramı ile ortaya koyduğu üzere öznenin tanımlanma süreci, söylemsel olarak kurulan ve özne üzerinde hiyerarşik niteliği olan bir sınırlandırma sürecidir. Özne, bu seslenmeye verdiği cevap itibariyle artık iktidara tabi hale gelmektedir. Ancak özne ve iktidar arasında bulunan bu tabi olma ilişkisi, sabit ve değiştirilemez bir yapıya sahip değildir. İktidarın oluşturduğu kategoriler ve normlar dolayısıyla hiyerarşik ilişkilere karşı bir direniş imkânı her zaman bulunmaktadır (Foucault, 2014: 236). Bu bağlamda iktidarı ve işleyişini anlama ve iktidarın özneye ilişkin tanımlamalarını istikrarsızlaştırma çabası, direniş için politik bir imkân yaratmaktadır. İktidarı ve işleyişini anlamak üzerine en önemli başvuru kaynağı olan Foucault'nun iktidar analizine göre; tarihsel olarak 18. yüzyılın sonuna kadar iktidar, kapatma ve cezalandırma gibi baskıcı pratikleri kullanmış, 19. yüzyıldan sonra ise iktidarın baskıcı yapısının yanına üretme özelliği eklenmiştir. Bu çağda artık iktidarın denetleme ve kontrol etmeye dönük işlevi öne çıkmaktadır (Revel, 2012: 23-24). Bir başka deyişle iktidar üretmekte ve denetlemektedir.

İktidar, özneyi söylemsel olarak kurarken cinsiyet bağlamında eşitsiz bir düzen kurmaktadır. Biyo-politik yapısı ile iktidar, cinselliği üretmekte ve bedenleri denetlemektedir. Foucault (1976), *Cinselliğin Tarihi*'nde iktidarın cinsellik tertibatını kadın bedeninin histerikleştirilmesi, çocuk cinselliğinin eğitimbilimselleştirilmesi, üreme davranışlarının toplumsallaştırılması, sapkın hazzın psikiyatikleştirilmesi aracılığıyla düzenlediğini ifade etmektedir. Cinsellik tertibatının ilkelerinden kadın bedeninin histerikleştirilmesi; düzenli doğurganlığı sağlanan kadının annelik kimliğine sıkıştırılması ile sağlanırken, üreme davranışlarının toplumsallaştırılması ise evlilik kurumuna toplumsal veya ekonomik özendirme ile ailenin siyasi olarak sorumlu kılınması ve doğum kontrolü gibi tıbbi düzenlemeler aracılığıyla sağlanmaktadır (2013: 77). Diğer yandan çocuk cinselliğinin eğitimbilimselleştirilmesi; çocuğa atanan

ikircikli bir cinsellik, baskıcı ve yasaklayıcı biçimde okul, hastane ve ailenin kontrolüne verilmiştir. Bu bağlamda oedipalleşmiş ailede şekillendirilen çocuk, heteroseksüellik dışında bir cinsel yönelime sahip olursa sapkın psikiyatrik bir vaka olarak değerlendirilmekte ve tıbbi olarak denetlenmektedir (Foucault, 2013: 77). Bu da iktidarın cinsellik tertibatının sapkın hazzın psikiyatikleştirilmesi aşamasını oluşturmaktadır. Cinsellik tertibatının önemli bir boyutunu oluşturan aile tertibatı, iktidarın iç içe konumlandığı iki tertibat olarak karşımıza çıkmaktadır (2013: 80). Bir başka deyişle cinsellik tertibatı aile tertibatının yerine geçmediği gibi, aile tertibatı varlığını korumaya devam etmektedir.

İktidar hâkim cinselliğin heteroseksüel kurulumu, kadın ve erkeğe toplumsal cinsiyet bağlamında belirli rol ve davranışlar yükleme, bireyi oluşturduğu bu rol ve davranışlara uygun kalıplara sokma amacıyla aile, okul, din gibi mekanizmaları kullanmaktadır. Bu yeniden üretim sürecinin mekanizmalarından biri olan aile kurumu, 19. yüzyıldan önce toplumsal hiyerarşinin kurulması ve onayını tesis etmektedir (Bourdieu, 2009: 21). Bu bağlamda aile, klasik ataerkil toplumun hiyerarşik ilişkilerinin odağındadır. Millett'e göre ataerkil toplumun kurumlarından olan aile, toplumu yansıtma ve irtibat kurma gibi işlevlere sahiptir. Bireyi toplum adına kontrol eden bir mekanizma olarak ailede birey, baba otoritesi aracılığı ile iktidar tarafından belirlenmektedir (1987: 60). Aile, devlet tarafından üreme ve toplumsallaşma işlevlerini yerine getirmek üzere yasalar ile düzenlenip desteklenmektedir (Millett, 1987: 64). Bir başka deyişle aile kurumu, devlet ve toplum arasında bir işbirliği bulunmaktadır. Ancak Foucault, 19. yüzyıldan sonra iktidarın bir baskı aygıtı aracılığıyla değil, rıza üreten biçimde özneyi söylemsel olarak kurduğunu ifade etmektedir. İktidarın rıza üreten yapısı ile tüm ilişkilere mikro iktidar bağlamında nüfus etmesi söz konusu olduğundan aile içi ilişkilerdeki iktidarın devlet iktidarına bağlanması mümkün değildir (2012:248). Aile kurumunun geçirdiği değişim, iktidarın yapısı ve hangi temelde şekillendiği ile yakından ilişkilidir. İktidarın şekil değiştirmesi ile toplumsal yapıda meydana gelen değişimler, aile kurumunu da değişime zorlamaktadır. Bu bağlamda iktidarın niteliği, aile kurumu üzerinde oldukça etkili olduğunu söylemek mümkündür (Güneş,H., 2018: 144). Aile baskıcı ve otoriter bir kurum olmaktan çok değişen yapısı ile

sevgi söylemi ardına gizlenerek işin rıza üreten kısmına geçmiştir. Ancak farklı toplumlarda ve farklı aile biçimleri için bu gizlemeye ihtiyaç duyulmadığı ve ailenin otoriter yapısının açıkça görüldüğünü belirtmek gerekmektedir. Aile kurumunun aynı toplum içinde bile çeşitli formları bulunduğu göz önüne alındığında kültür, sosyo-ekonomik durum vb. faktörlere göre çeşitlenen aile tiplerinden söz etmek mümkündür (Gittins, 1985: 15). Bu bağlamda bu tez çalışması, sanayileşmeden sonra ortaya çıkan oedipal çekirdek aileye odaklanmaktadır. Geçirdiği değişimlere rağmen sabit olan aile kurumunun heteroseksüel niteliği, kadının ikincilleştirilmesi ve çocuğun kimliklendirilmesindeki etkin rolüdür. Bu tez çalışmasının konusu, aile kurumunun toplumsal cinsiyet düzenlemesindeki kurucu işlevi ve baba otoritesi bağlamında aile içindeki iktidar ilişkileridir.

Bu çalışma, aile ilişkileri içinde kendini yeniden üreten iktidarın, cinsiyet kategorilerine ilişkin tanımlama ve yarattığı normlara yönelik istikrarsızlaştırmaya katkı sunmak üzere; ataerkil iktidar tarafından kutsallaştırılan aile kurumunun ideolojik işlevi ve toplumsal cinsiyetin düzenlemesindeki rolünü, Lanthimos'un *Köpek Dişi* (Dogtooth), *Istakoz* (The Lobster) ve *Kutsal Geyiğin Ölümü* (The Killing of A Sacred Deer) filmleri üzerinden tartışmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın araştırma alanı olarak sinema filminin seçilmesinin nedeni, sinemanın üretici ve yıkıcı gücüdür. Çünkü sinema "(...) hem kültürel değişimin aracı olurken hem de kültürün aynası olma işlevini aynı anda yerine getirir" (Gürses, 2007: 3). Bir sanat olarak sinema, "(...)yaşandığı coğrafyayı anlatan ve onun değerler sistemini bize aktaran mitoloji ile içinde bulunduğu toplumun kültürel yapısını gören veya yansıtan(...)" bir üründür (Gürses, 2007: 57). Sinema, kültürel olarak yerleşmiş inançların yerinden edilmesi açısından önemli bir işleve sahiptir. Bu bağlamda distopik anlatı yapısıyla zamansal gerçekliği geçmiş veya gelecekte kurgulanan Lanthimos filmleri günümüzde gelişen veya gelişebilecek tehlikelere ilişkin uyarıda bulunurken, irdelediği konulara eleştirel biçimde yaklaşmaktadır. Distopya türü genelde modernitenin katı rayoneliğine, nesnel bilime ve evrensel ahlak anlayışına eleştiri barındırırken Aydınlanmacı aklın bilim ve teknolojiyi iktidar aracı olarak kullandığına işaret etmektedir (Karamollaoğlu, 2012: 7).

Lanthimos filmlerinin irdelediği sorunlar, tezin araştırma alanı olan aile, iktidar ve toplumsal cinsiyet kavramlarını dolayısıyla kuramsal çerçeveyi tartışmaya en elverişli materyali oluşturmaktadır. Ayrıca filmler üzerinde yapılan inceleme, kuramsal çerçeve ile sınırlıdır. Yapılan literatür taramasında; aile, iktidar ve toplumsal cinsiyet bağlamında teze konu olan filmleri kapsayan bir tez çalışmasının bulunmadığı görülmüştür. Lanthimos'un *Köpek Dişi* filmi dâhil olmak üzere, Yunan Garip Dalga yönetmenlerinden filmleri çözümleyen M. Psaras'ın *The Queer Greek Weird Wave: Ethics, Politics and the Crisis of Meaning* (2016) isimli kitabı, bu tez çalışmasına kaynaklık eden önemli bir çalışma olmuştur.

Bu tez çalışması, Lanthimos'un *Köpek Dişi*, *Istakoz* ve *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmlerini aile, iktidar ve toplumsal cinsiyet bağlamında irdelemesi sebebiyle farklılaşmakta ve bu boşluğu doldurmaya çalışmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde 'Toplumsal Cinsiyet ve İktidar' başlığı altında toplumsal cinsiyet ve iktidar kavramlarına ilişkin yaklaşımlar incelenmiştir. Toplumsal cinsiyete ilişkin yaklaşımları tartışmak üzere 'Dualistik Düşünceden Akışkan Düşünceye Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları', 'Performativite', 'Cinsel Ekonomi ve Arzuların Üretimi' alt başlıkları altında, 'toplumsal cinsiyet', 'dualizm', 'zorunlu heteroseksüellik', 'performativite', 'oedipal aile' kavramları; Foucault, Freud, Lacan ve Butler'ın düşünceleri ekseninde tartışılmıştır. İktidar kavramına ilişkin yaklaşımlara ise 'Özneleşme ve İktidar', 'Hegemonik Erkeklik ve Baba Otoritesi', 'Biyo-iktidar ve Beden' başlıkları altında, 'biyo-iktidar', 'mikro-iktidar', 'erkeklik', 'erkeklik krizi' kavramları; Foucault, Deleuze ve Guttari, Connell, Wood, Messerschmidt, Faludi, Ghail, Demetriou, Heam, Carrigan, Segal gibi düşünürlerin görüşleri aracılığıyla tartışılmıştır. Çalışmanın ikinci alt başlığı olan 'Toplumsal Cinsiyet ve Aile' ana başlığında ise 'Heteroseksüel Aşk ve Evlilik', 'Üreme ve Kutsal Annelik', 'Çocuğun Kimliklendirilmesi' başlıkları altında, 'narsizm', 'simgesel düzen', 'abjeksiyon', 'aile ideolojisi', 'cinsellik tertibatı', 'aile tertibatı' kavramları; Freud, Lacan, Foucault, Kristeva, Gittins, Ahmed, Firestone, Millet, Badinter, Duby, Giddens gibi düşünürlerin görüşleri aracılığıyla irdelenmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde ise Yorgos Lanthimos'un yaşamı, sineması ile ilgili bilgilere ve *Köpek Dişi*, *Istakoz* ve *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmlerine yönelik incelemeye yer verilmektedir.

1. TOPLUMSAL CİNSİYET ve İKTİDAR

İktidar, özneyi kurarken ırk, din, sınıf, cinsiyet gibi bireyin kimliklerine dair normlar oluştururken öznenin cinsel kimliğine ilişkin normlar da üretmektedir. İktidar, toplumsal hiyerarşiyi kurması tüm kimliklerin birbirine göre konumuna ilişkin bir söylem ortaya koyması ile gerçekleşmektedir. Bu söylem, cinsiyet kategorileri arasında da bir hiyerarşinin oluşturmasını sağlamaktadır. Ancak Butler'ın (2013:76) ifade ettiği gibi cinsiyetli bedenin üretiminde kullanılan bir mekanizma olarak toplumsal cinsiyet aygıtı, sadece iktidarın sınırlayıp tanımladığı ve ürettiği kimlikleri, eril ve dişil rolleri üretmekle yetinmeyen bir aygıttır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet, işleyişi sayesinde iktidarın kalıplaşmış söylemlerini yerinden etmeye hizmet edebilecek potansiyeli de bünyesinde barındırmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde toplumsal cinsiyet ile ilgili bir perspektif sunmak üzere 'Toplumsal Cinsiyet ve İktidar' başlığı altında öncelikle dualistik düşünceden akışkan düşünceye teorisyenlerin toplumsal cinsiyete dair görüşleri tartışılacaktır. Ayrıca, toplumsal cinsiyetin yapısı ile ilgili Butler'ın performativite kavramına ve cinsiyetin heteroseksüel kurulumunu açıklamak üzere oedipal aile kurumuna ilişkin görüşlere yer verilmiştir. Ardından iktidar kavramına yönelik bir perspektif sunmak üzere 'Özneleşme', Biyo-İktidar ve Beden' ve 'Hegemonik Erkeklik ve Baba Otoritesi' başlıkları altında iktidarın işleyişine ilişkin bir tartışma yürütülmektedir.

1.1. Toplumsal Cinsiyet Kavramına İlişkin Yaklaşımlar

1.1.1. Düalistik Düşünceden Akışkan Düşünceye Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları

'Gender' sözcüğünün kökeni Latince '*genus*' olup doğum, aile, ulus anlamlarına gelir ve Fransızca kökeni olan '*gendre*' sözcüğünden dönüşmüştür. İngilizce'de ise '*gender*' ve '*sex*' birbiri yerine kullanılabilen sözcüklerdir (Oxford Dictionaries, 2019).

Latince cinsiyet (*sex*); izlemek, takip etmek, eşlik etmek anlamlarına gelir (Direk, 2018:253). Türkçe’de ise cinsiyet(*sex*) sözcüğü; insan bedeninin anatomisi üzerinden kadın veya erkeklik organına sahip olma durumuna göre üreme odaklı yapılan biyolojik bir tanımlama olarak kullanılırken, toplumsal cinsiyet(*gender*); cinsiyeti kapsayan bir biçimde sosyal ve kültürel bir sözcük olarak kullanılmaktadır (Dökmen, 2004: 19-20). Ayrıca kadına ve erkeğe atfedilen rol ve görevleri tanımlayan bu kavram, değişik kültür ve coğrafyalarda ve değişik zaman aralıklarına göre farklılık göstermektedir (Kaosgl, 2019). İlk defa 1968 yılında Robert Stoller’in kullandığı toplumsal cinsiyet sözcüğü kadınlık-erkeklik ayrımını yapmak üzere kullanılmıştır (Ecevit, 2011: 6). Toplumsal cinsiyet kavramı, feminist alan yazında cinse dayalı farklılıkların toplumsal olduğu fikrine dayanan araştırmalar ile ortaya çıkarken Simone de Beauvoir’ın *İkinci Cins* (1949) eserinde ‘kadın doğulmaz olunur’ cümlesi ile tartışmaya açılmıştır. Bu söz 1970’lerde biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyeti birbirinden ayırmak için kullanılan önemli bir kavram haline gelmiştir (Öztürk, 2013:5). Yani toplumsal cinsiyet, toplum tarafından kurgulanmış ikili cinsiyet sisteminin kadına ve erkeğe atfettiği psiko-sosyal rol ile davranışları ifade eden toplumsal ve kültürel bir kavram olmakla birlikte farklı feminizmlere göre başka bağlam ve anlamlara denk gelmektedir (Özkazanç, 2010: 1). Cinsiyet-toplumsal cinsiyet arasında yapılan ayırım, heteroseksüel normatifiğin toplumsal cinsiyeti biçimlendirdiği düşünülerek yapılıyorsa bu kabul edilebilir bir durumdur. Ancak iki kavramın birbirine etki etmediğini iddia etmek homofobinin işleyişini görmezden gelmek olacaktır. Bu durum da feminist özneyi ikiye bölen bir durum yaratmaktadır (Butler, 2014a: 50). Toplumsal cinsiyet; ne cinsiyetin doğal bir tezahürü, ne de failin değiştiremeyeceği kültürel bir sabittir (Butler, 2014a: 25). Toplumsal cinsiyet kategorisi, erkek egemen ideoloji tarafından ikincil konuma getirilen kadının durumunu açığa çıkarmak bakımından yararlı bir analiz kategorisi oluştururken, Aydınlanma’nın dualist düşünce biçimi, cinsiyet/toplumsal cinsiyet arasında kurulan zıtlık ile cinsiyetin doğal olduğunu ileri sürerek ataerkil ideolojiyi yeniden üretmeye çalışmaktadır.

Diğer yandan cinsiyetin biyolojik, toplumsal cinsiyetin ise kültürel boyutu temsil eden iki ayrı kavram olarak birbirinden keskin çizgilerle ayrılması cinsiyetin ‘doğal’ ve değişmez bir fark olarak kavranmasına hizmet etmektedir. Kadını ‘erkek olmayan’

olarak tarif eden Beauvoir'nın da toplumsal cinsiyet/cinsiyet ikiliği ürettiği iddia edilmektedir (Köse, 2013: 41). Fakat Beauvoir, *İkinci Cins*'te erkek ve kadının biyolojik özelliklerinden bahsederken kadının ikincil konuma düşürülüp neden 'mutlak başka' olarak konumlandırıldığını, biyolojik veriler aracılığıyla açıklanamayacağını ve kadınların sonsuza kadar bu boyunduruk altında kalmayacaklarını ifade etmiştir (1993: 44). Beauvoir'ya yapılan eleştiri, Hegel'in diyalektiğini temel alarak efendi/köle, kadın/erkek, doğa/kültür, akıl/beden gibi ikili zıtlıkları benimsediği ve devam ettirdiği gerekçesi ile yapılmaktadır. "Fakat Beauvoir, kadının ezilmesinin özgül doğasını tek başına bu diyalektik ile açıklanamayacağını kabul eder" (Direk, 2018: 52). Bir başka deyişle Beauvoir, kadının içkinliğe hapsedildiğini ve cinsiyetin doğal olmadığını düşünmektedir (Direk, 2018: 48). Butler'a göre, Hegel'in tez, antitez ve sentez sürecinde akıl- beden arasında kurduğu sentez bile ikicidir (2014a: 59). Beauvoir'in görüşlerini temel aldığı Hegel'de öz bilince (kimliğe) erişmek için başkasının tanımlamasına ihtiyaç vardır ve bu tanımlama süreci mücadele barındıran bir süreçtir (Direk, 2018: 61). Öz bilinçler mücadele ederken daha cesur olup ölümü göze alan; efendi olurken korkan köle olur. Ancak Beauvoir; kadını köle ile eşleştirmez fakat hizmetkâr haline getirildiğini kabul eder. Ona göre kadın-erkek ilişkisi, köle-efendi ilişkisinden farklıdır (2018: 52). Çünkü kadın ve erkek arasında karşılıklı olarak birbirini tanıma ilişkisi yoktur (2018: 61). Beauvoir, diyalektiği temel alsa da Hegel'in kuramı ile olan bağlantısı daha çok 'mutlak' kavramı ile ilgilidir ve mutlak fikrini, onun cinsiyetçi çarpıtmasına karşı kullanmaktadır (2018: 42). Beauvoir, kadını 'mutlak başka' olarak kuran ataerkil ideolojiyi eleştirmektedir. Hegel'in varlığı ancak başka bir varlığa dayanarak açıklayan diyalektik düşüncesi; kadının 'öteki', 'mutlak başka' olarak kurulmasının devamını sağlamıştır. "Erkek özne, mutlak varlıktır; kadınsa öteki cinstir" (Beauvoir, 1993: 17) ve böyle kurgulanmıştır. Beauvoir, 'kadın doğulmaz olunur' cümlesi ile de aslında cinsiyetin suni olduğuna işaret etmektedir. Beauvoir'dan bu yana birçok feminist teorisyen tarafından cinsel farkın doğal olmadığı ve kurgulandığını dile getirilmiştir. Aslına bakılacak olursa kadınlık ve erkekliğin doğal, biyolojiye dayalı tanrısal bir yaratı olmadığı, yapay olarak iktidar aracılığıyla kurgulandığı feminizm ilk ortaya çıktığından beri ifade edilmektedir (Özkazanç, 2011: 1). Ancak bu mücadeleye

rağmen kadınlar biyolojik farklılıklar söylemi kullanılarak aklın alanından dışlanmışlardır.

Doğalmış gibi gösterilen beden, söylemsel olarak kurulan edimlerden başka bir şey değildir. Toplumsal cinsiyet, bedenin yineleme ile idealleştirilmesinin sonucu oluşmaktadır. Katı kuralları olan bu düzen, bedene ilişkin fiillerin tekrarı sonucunda doğal bir varlık görüntüsü yaratmaktadır (Butler, 2014a: 89). Bu bağlamda kadın kategorisi yapay olarak üretilen bir kategoridir (Wittig, 1993: 103). Cinsel kimliğin sabit ve tanımlanabilir olamayacağına ilişkin şu örnekte olduğu gibi; Virginia Woolf'un romanından uyarlanan *Orlando* (Sally Potter, 1993) filminde Orlando karakteri, dört yüz yıllık bir zaman dilimi arasında gidiş gelişler yaparak Elizabeth döneminden 1700'lü yıllara cinsiyet değiştirmiş bir biçimde varmaktadır. Film, Orlando karakterinin cinsel kimliğindeki değişimleri takip edemeyen izleyiciye şakacı bir biçimde yaklaşmaktadır (Nelmes, 1998: 93-94). Orlando karakterinin 'kadınsı' ve 'erkeksi' özellikleri içinde bulunduran akışkan cinsiyeti ile rüya-gerçek arasındaki iç içe geçmiş yaşamı, cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin ayrılamayacak kadar birlikte ve geçişken olduğunu göstermektedir. Yani toplumsal cinsiyet ve cinsiyet arasında bir ayrım olmadığı ve ikisinin de aynı şeyi ifade ettiği görülmektedir. Dayatılanın aksine cinsiyet, başından beri toplumsal cinsiyet kadar toplumsal bir kurgudur (Butler, 2014a: 52). Özetle; toplumsal cinsiyet ile cinsiyet birbirinden farklı olmayan kurgular olarak karşımıza çıkarken bu iki kavram arasında zıtlık gözetilen anlatılar ise ataerkil düzeni yeniden üretmektedir ve cinsiyet kurgusunun oluşturulmasına yardımcı olmaktadır. Toplumsal cinsiyet-cinsiyet ayrımını inşa ederek bu kavramlar arasında karşıtlık ilişkisi kuran erkek egemen iktidar politikaları, sorgulanmayan bir esas oluşturarak doğayı ve doğal cinsiyeti söylemsel olarak üretmektedir. Bu söylemsel üretim cinsiyet-toplumsal cinsiyet ikiciliği ve doğa kültür ikiciliği arasında kurulan bir işbirliği aracılığıyla doğal hale getirilmektedir (2014a: 94). Temelde cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayrımı, akıl-beden, doğa-kültür gibi karşıtlıklar üzerinden kurulan dualizm ile var edilmektedir.

Modern bilimin başlangıcından itibaren erkek hâkimiyetinin nesnesi doğa ve kadındır. Bacon, evrende insan türünün egemenliğine ve erkekliğin kadın üzerindeki iktidarına atıfta bulunarak modern bilimi erkek ırkçılığı üzerine kurar (Bacon, 1653'den akt. Keller, 2007: 62-63). Modern bilim, toplumun kurumları gibi zıtlıklar söylemi

üzerinde işlemektedir. Toplumsal cinsiyet ayırımına dayanarak kurulan modern zıtlıklar düzeni; özne- nesne, doğa- kültür, akıl-beden, gibi ayrımları içermektedir (Özkazanç, 2011:3). Modern ikili karşıtlıklar sistemi, erkeğin iktidarını meşrulaştırmaktadır. Platon'dan Descartes, Husserl ve Sartre'a varıncaya kadar felsefe dünyası, iktidar ilişkilerine dayanak oluşturan ruh ve beden arasında kurdukları varoluşsal ayırım ile tabi kılma düzenine arka çıkmıştır (Butler, 2014a: 60). Platon, kadınları beden ile ruhu ise erkek ile eşleştirerek kadınlar, köleler, özgür emekçiler, çocuklar ve hayvanları zayıflık gerekçesiyle kategorize etmiş ve ötekileştirmiştir (Spelman, 1982:119-120). 16.yy'da Aydınlanma'yı getiren "Descartes sistemi ise Platon'un erken dönem düşüncelerini izlemekte, ruh yeniden zihinle özdeş kılınır ve beden ayırımını kurmaktadır; rasyonel olmayan artık ruhun bir bölümüne değil, tamamen bedene ait kabul edilir" (Lloyd, 1996: 70). İnsanların tüm diğer yaratıklardan farklı olarak düşünme gibi ayrıcalıklı güçleri olduğunu öne süren Descartes, insanın akla sahip olarak özgürlüğünü buna borçlu olduğunu ve hayvanların da düşünce kabiliyetinden yoksun olduklarını dolayısıyla temel hak ve özgürlüklere sahip olmadıklarını ileri sürmüştür (Asma,1999, para.19). Yani modern bilimin temelinde yer alan mekanik evren düşüncesi, doğa ve insan dışındaki canlıların bir zihne sahip olmadıkları ve bu yüzden duygu da taşımadıklarını ileri sürmektedir. Böylece dünya sadece insana ait bir mal olarak görülür ve yarattığı her türlü zarar meşrulaştırılır (Çelik, E., 2017: 78). Descartes'ın 'düşünüyorum o halde varım' cümlesi ile beden ve zihin birbirinden ayrılarak beden bir makine olarak tarif edilmiş, hayvanlar da düşünce eyleminden yoksun ve acı hissetmeyen makineler olarak tanımlanmıştır. Böylelikle beden ve doğa önemsizleştirilerek ve tam olarak sömürüye açık hale getirilmiştir.

İnsanın diğer canlılardan, erkeğin kadından üstün görüldüğü düşüncenin temelinde aklın doğa üzerinde hâkim olması gerektiği düşüncesi yatmaktadır. Bedenden tam anlamıyla kopuk bir akıl ve gücü elinden alınmış mekanik bir doğa arasında eşit bir ilişkiden bahsetmek mümkün değildir. Aksine bu ilişki saldırgan, istilacı ve zor kullanma üzerine kurulu bir ilişki olacaktır (Özkazanç, 2011: 6). Platon'a göre beden (içteki doğayı temsil eden) ve düşük tutkuları, zorla ve şiddetle denetim altına alınmalıdır. Gerçek benliğe yabancı bir ruh için beden hapisanedir ve beden ruhun kölesi olarak kabul edilir (Plumwood, 2004: 122-123). Akıl ve doğa arasında kurulan bu

hıyerarşı sayesinde doğayı egemenliği altına almaya çalışan erkeklik, kadını da doğa ile eşleştirip hiyerarşik bir ilişki kurmaya çalışmaktadır.

Doğa ve beden üzerinde kurulan iktidara karşı Foucault, Platon'un anlatısını tersine çevirmiş ruhu bedenın hapishanesi olarak kavramıştır (Güneş,C.D., 2015: 62-63). Bu noktada ruh, bedeni kalıplara sokan ve şekillendiren bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Beden kalıba sıkıştırılarak cinsiyetlendirilip denetlenmektedir. Foucault, bedenın söylemsel olarak cinsiyet yüklenmeden önce cinsiyetli olmadığını ifade etmiştir. Beden söylemsel olarak iktidar ilişkileri içinde cinsiyetli bir varlık haline gelmektedir (Direk, 2018: 71). Fakat bedenın kontrol altına alınmasına karşı geliştirilecek tepkilerin, bedenın özgürleşmesinin yanında hkimiyetini arzulamaya dönüşmesi, hiyerarşiyi yeniden kuracaktır. Bu sebeple “zihin- beden ikiciliğine çözüm olarak daha doğal bir insan kavrayışı ve daha zihinsel bir doğa kavrayışı geliştirmeyi gerektirir” (Plumwood, 2004: 167). Ya da Butler'ın dikkat çektiği gibi doğa en baştan beri kültür olarak kavranırsa birinin diğerine üstün gelmesi düşüncesinden uzaklaşılabilir. Çünkü her şeyden önce başlangıçta doğanın var olduğunu ve bir süre sonra kültürün onu egemenliği altına aldığını düşünmek, kurulan dualizme katkı sunmaktan başka bir işe yaramayacaktır. Feminist kuramda söylem öncesi döneme atfedilen bir ideal geçmiş veya kültürden önce var olduğu ileri sürülen orijinal bir dişi hkimiyetini amaçsızca da olsa desteklemek politik bir sıkıntı yaratmaktadır (Butler, 2014a: 93). Bu düşünce kadının hüküm sürdüğü bir dönem olduğunu savlarken Butler, böyle bir dönem yaşanmadığını ileri sürmektedir. O'na göre anaerkil dönem olarak ifade edilen dönemde soy, kadınlar aracılığı ile taşınsa da kadın bir değiş tokuş nesnesi olarak kullanılmaktadır (2014a:96). Yani bu dönemde kadının egemen olduğunu söylemek mümkün görünmemektedir (Reiter, 2014: 56-57). Çünkü kadın kategorisi kurulduğu ilk andan beri tekidir.

Doğa-kültür, akıl ve beden gibi ikilikler üzerine kurulan ataerkil ideoloji temelinde iki farklı tz olduğu varsayımını kendisine dayanak olarak kullanmaktadır. Bu hiyerarşik düzen, ikili zıtlıklardan birinin diğerine olan üstünlüğü üzerine kurulmuştur. Aydınlanma'nın başlangıcında Descartes “(...) kuşku sürecine giren zgr bireyden hareket edip Tanrı'ya varırken, Spinoza tersine Tanrı'dan başlayıp insanın özgürlüğüne varır” (Zelyüt, 2003: 12). Süreç felsefesine göre zihin ve beden

aynıdır ve aynı tözden oluşmuştur (Plumwood, 2004: 173). Tanrı ile doğa aynı şeyi ifade etmektedir (Zelyüt, 2003: 14). Ruh ve beden gibi iki farklı töz yoktur. Onlar aynı tözün farklı şekillerde tezahür etmesidir. Bu felsefe temelinde gelişen postmodernizm, modernizmin temel aldığı diyalektik düşünme tarzına karşı, akışkan düşüncüyü geliştirmiştir. Deleuze, Spinoza'nın tek töz düşüncesinden etkilenerek varlığı oluş ve yok oluş şeklinde açıklamakta ve bu düşüncüyü kendinde farklılık düşüncesi birleştirmektedir. Bu bağlamda varlık, sonsuz döngü içinde tekrar ederken rastlantısal olarak dönüşmekte ve kendini fark olarak tekrar etmektedir (Cingöz, 2013: 51-52). Postmodern düşüncenin akışkan özne anlayışı, feminist kuramda tartışmalara sebep olmuştur. Postmodern düşünceye göre öznenin sabitliğinden bahsedilemeyeceği gibi cinsiyet kategorilerinin de sabitliğinden bahsetmek mümkün değildir (Kundakçı, 2013: 66). Deleuze'ün cinsiyet kategorilerine ilişkin düşünceleri feminizmler içinde Deleuzyen feminizm gibi bir çatı altına imkân sağlamaktadır. “Deleuze ve Guattari gibi filozofların radikal içkinliğe yönelik ilgi, yeni dalga feminist bilim araştırmaları ve bilgi kuramıyla paralel olarak küresel boyutta çığ gibi büyümektedir” (Braidotti, 2013: 239). Deleuze'ün ileri sürdüğü organsız beden kavrayışı ve tüm oluşları kadın oluş olarak tanımlaması ile Butler, Beauvoir gibi birçok kuramcı ile paralellik gösterirken, Elizabeth Grosz ve Braidotti gibi feminist teorisyenler Deleuze'ün düşüncelerini temel almıştır.

Deleuze, her şeyin bir oluş içerisinde olduğunu ortaya koyarken toplumsal cinsiyeti de sürekli var olmaya ve değişmeye devam eden oluşsallık içinde algılamaktadır. Onlara göre cinsiyet çoklu bir yapıya sahiptir hatta cinsiyet bireye özgü bir şeydir ve her kişide farklı bir tezahürü bulunmaktadır (Deleuze ve Guattari, 2017: 39). Cinsiyetin sayılamayacak derecede çoğalması, kategorilerin ortadan kalkmasına ve cinsiyetin genel bir şey olmaktan çıkıp özelleşmesini sağlarken bu da onu pratik bir çerçeve olmaktan çıkarmaktadır (2017: 200-201). Cinsiyetin genele uygulanabilir bir terim olmaması ve tanımlanamaz oluşu bu kategorileşmeye son verebilir. Bu bağlamda cinsellik çokluktur ve cinsiyetler de çokludur basit bir biçimde cinslerin ikiliğine ayrılmaz (Cingöz, 2013: 63). Aynı doğrultuda Wittig de ikili cinsiyet düzeninin devrilmesi ile birçok cinsiyetin var olduğu bir kültürel alanın ortaya çıkabileceğini ifade etmektedir (Akt. Butler, 2014a: 200). Bu düşünce biçimi, bir cinsiyetin diğerleri

üzerinde hâkimiyet kurmasını mümkün olmaktan çıkarma potansiyeline sahiptir. Beauvoir'ın 'kişi kadın doğmaz, kadın olur' sözleri isabetli ise kadın da sürekli oluşmaya devam eden bir inşa edıştır ve tekrar tekrar farklı şekillerde anlamlandırılmaya devam etmektedir ve edecektir (Butler, 2014a: 88-89).

Özetle bu perspektife göre toplumsal cinsiyet yapısı oluşsaldır. "Aslında toplumsal cinsiyet, sadece kendi performans akışkanlığına aykırı değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet düzenlemesi ve kontrolü politikasına hizmet eden bir doğruluk ve sahtekârlık modeline uymak için yapılıdır" (Butler, 2014a: 528). Toplumsal cinsiyetin oluşsallığı, Butler'ın performatif kavramı aracılığıyla 'Performativite' başlığı altında tartışılacaktır.

1.1.2. Performativite

Doğal olarak nitelendirilen bedene ait toplumsal cinsiyet/cinsiyet söylemsel bir kurgudur ve performatiftir. "Toplumsal cinsiyet gerçekliğinin sürekli sosyal performanslarla yaratılması, temel bir cinsiyet, gerçek veya uyuşan bir erkeklik veya kadınlık kavramının, cinsiyetin uygulayıcı yönünün gizlendiği stratejinin bir parçası olarak oluşturulduğu anlamına gelir" (Butler, 1988: 528). Queer teorisinin önemli kavramlarından biri olarak performativite, toplumsal cinsiyetin oluşsallığını incelemek bakımından oldukça önemli bir kavramdır. Toplumsal cinsiyet, özgün ve gerçek cinsiyetin performatif inşasını bariz hale getiren parodileştirici durumlarda doğal'ı konu edinmektedir (Butler, 2014a: 35). Performativite, birey veya toplulukların söz veya hareketleriyle kim olduklarını icra etmeleri yoluyla kadın ve erkeklik normlarını yeniden kurmaktadır. Yani bu normlar tek seferlik değildir, tekrarlanır ve ritüelleşmiştir (Butler, 2014a: 20). Taklit yoluyla sahnelenen bir rol olarak toplumsal cinsiyet rolü, travesti örneği üzerinden düşünülecek olursa toplumsal cinsiyetlerin teatralleştirildiği anlaşılacaktır. Travesti, gerçek bir toplumsal cinsiyeti taklit etmez. Heteroseksüellik, gerçekliği olmayan bir taklit ile oluşturulmuştur (Butler 2008'den akt. Kundakçı, 2013: 74). Cordelia Fine'in, *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması*'nda bahsettiği erkekten kadına

transeksüel geçiş yaşayan Jan Morris'in deneyimlediği gibi; *‘Bana ne kadar kadın gibi davranırlarsa o kadar kadın oluyordum. İster istemez adapte oldum. Eğer arabaları geri park etme ya da şişe açmaya gücüm olmadığı düşünülüyorsa, tuhaf biçimde gücüm olmadığını görüyordum’* (2010: 27). Morris'in toplumun kadına atfettiği davranışları önceden yapabiliyorken yapamadığını fark etmesi, ameliyat sonrası kadın toplumsal cinsiyet rol kimliğine nasıl sıkıştırıldığını gösterir.

Toplumsal cinsiyet rol kimliği, toplumsal cinsiyet kimliği ile karıştırılmamalıdır. Toplumsal cinsiyet rol kimliği; bireyin toplumsal cinsiyetine uygun davranış ve duygulara uyumu ve onları hangi oranda benimsediği ile alakalıdır (Kessler ve McKenna'dan akt. Gön, 2015: 7). Kadın ve erkek kategorilerine hapsedilen toplumsal cinsiyetli beden kendisinden beklenen davranışları gerçek kılmak üzere bir çaba içerisine girmek zorunda bırakılır.

“Her iki cinsiyette farklı bağlam, toplumsal sınıf, yaş, deneyim, eğitim seviyesi, cinsellik ve etnik farklılık olmasına rağmen insanlara kadın ve erkekte ne anladıkları yazmaları istendiğinde, kadın için merhametli, çocukları seven, bağımlı, hassas, bakan, büyüyen, başkalarına hizmet için yaratılmış, erkek için lider, saldırgan, hırslı, analitik, rekabetçi, egemen, bağımsız, bireyci gibi faillğe dair sıfatlar yazılarak tüm bu çeşitlilik iki stereotipe hapsedilir” (Fine, 2017: 27).

Oysa bireyin tek bir kimliği yoktur ve sahip olduğu kimlikleri çatışmasız olarak içinde barındırabilmektedir. Fakat bireyin içinde var olabilecek çeşitli kimliklerin işaretleme aracı olarak kullanılması bireyi mevcut kimliklerine sıkıştırır. Kadın ve erkeğin toplumsal cinsiyeti ile bağdaşan davranışları, toplumsal cinsiyet rolünün zorunlu olduğu ileri sürülen doğasını ifade etmektedir. Toplumsal cinsiyet rollerini, biyolojik esasa dayalı verili şeyler olarak düşünmek stereotiplerin oluşmasına yol açmaktadır (Kessler ve McKenna, 1978'den akt. Gön, 2015: 8). Morris'in anlatımıyla toplumsal cinsiyetin biyolojik bir temelini olmadığı anlaşılmaktadır. O, söylemle kurulan bir toplumsal cinsiyetten bahsetmektedir. Morris'in arabayı geri park edememesinin sebebi elbette ameliyat ile yaşadığı biyolojik değişim değildir.

Normatif olmayan toplumsal cinsiyet kimliklerinin görünürlüğü ve yaşam alanı bulması, heteroseksizmi sekteye uğratma gücüne sahiptir. ‘Drag’¹ ve ‘transgender’² pratikleri bu yüzden oldukça önemlidir. Örneğin, *The New Girlfriend* (Yeni Kız Arkadaşım, Franis Ozon, 2014) filminde David karakteri, eşı öldükten sonra onun kıyafetlerini giyer ve kadın cinsiyetine özgü kalıplaşmış davranışları taklit eder. Eşinin arkadaşı olan Claire’e yakalandığında durumu açıklarken, kadın toplumsal cinsiyetini kastederek “*sanki o içimde hep vardı ve şimdi ortaya çıktı*” der. Bu sözlerden Freud’un biseksüel doğduğunu ileri sürdüğü çocukta varsayılan erkeksi ve kadınsı potansiyel anlaşılmalıdır olmadığını ifade etmek istediği açıktır. David, bir transeksüel³ olarak heteroseksüel matrisin tersine kadınlardan hoşlanmaya devam ederken çocuğuna babalık yapmak da. David’in Virginia’yı hep içinde barındırdığını ve bunun bir tercih istemektedir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını alt üst eden David, Virginia olarak sergilediği kadın toplumsal cinsiyet rolünde kıyafetler, makyaj, el hareketleri mimikler ve konuşma biçimi ile kendisini kadın olarak tanımlarken bunun için vajinaya ihtiyacı olmadığını ortaya koymaktadır.

Orijinal cinsiyet mefhumuna karşı toplumsal cinsiyetin parodileştirilmesi gerektiğini ifade eden Butler, kendi başına parodinin alt üst edici olmadığını ileri sürmektedir (2014a:228). Alt üst etme eylemi ancak parodik tekrar ile mümkündür. Bu bağlamda cinsiyeti belirlemek üzere krize giren toplumun kalıp yargılarını yıkayacak pratiklerin görünür kılınması önemlilik arz etmektedir. Örneğin *Zenne Dancer* (Zenne, Mehmet Binay ve Caner Alper, 2012) filmi, babası tarafından katledilen Ahmet Yıldız’ın hikâyesini anlatan bir filmidir. Ahmet, eşcinsel olduğu için öldürülmüştür. Filmdeki bir diğer karakter Can, gece kulübünde zenne olarak sahneye çıkar ve toplumsal cinsiyet kimliğini parodileştirir. “Can’ın bedeni, norm dışı pratikler ve kültür aracılığıyla deneyimlenerek kimliklendirilmiş bir semboller bütününe gönderme yapar”

¹ **Drag:** Kadın kıyafetleri giyen erkeklere verilen isim. (Dictionary Cambirgde, 2019).

² **Transgender:** Cinsiyet değiştirme ameliyatı olmuş veya olmamış kadın veya erkeklerden görünüş ve biyolojik cinsiyetlerine müdahale edenleri ifade eder. Bu kelime Türkçe’de ise travesti ve transeksüel adlandırmalarının ikisini de içermektedir (Kaosgl Sözlüğü, 2019).

³ **Transeksüel:** Kadın veya erkek kendisini karşı cins olarak ifade eden kişilerdir. Transeksüel, ruhsal eğilimleri işaret ederken davranışlardan ziyade içsel olarak karşı cinsten olduğunu hissetmeyi ifade eder (Kaosgl Sözlüğü, 2019).

(Sarioğlu ve Alataş, 2017: 49). Can, gece kulübünde kafes içerisinde dans ettiği sahnelerde dansı aracılığıyla cinsiyet bağlamında kendisine çizilen sınırları aşmaktadır.

Bir başka trans geçiş hikâyesi olan *Danish Girl* (Danimarkalı Kız, Tom Hooper, 2015) filmi, tarihte ilk cinsiyet değiştirme ameliyatı olan bir kadın transın, gerçek yaşam öyküsünden hareketle Einar karakterinin trans geçişi anlatılır. Bir erkek olarak yaşamına devam eden ve bir kadın ile evli olan Einar, ressam olan eşi Gerda'ya modellik yaparken kadın giysileri giymekten hoşlandığının farkına varır. İşte o an, Lili'nin yolculuğu başlamıştır. Einar, evden çıkıp tiyatroya gittiği sahnede ayna karşısında penisini gizleyerek vücudunu izler. Başını bir tarafa yatırmış, gözleri geniş açık ve aynada cisme dikkatlice sabitlenmiş, bakışları yarı şaşkın ve acı çekmiş, yarı meraklı ve dudaklar hem heyecanlı hem de meraklı tefekkür içinde hafifçe birbirinden ayrılmıştır. Sanki daha önce kendi vücudunu hiç görmemiş gibi” (Lorenz, 2016, para.16). Einar'ın bedenine ilişkin algısının yıkılmaya başlamasının ardından ortaya çıkan ve kurgu olduğu görülen şey “(...) penise sahip olmanın Einar'ın belirli bir şekilde hareket etmesini gerektirdiği inancıdır. Zira çocukluğundaki aynada imajı çoktan Lili olmuş olsa da, Einar'ın daha sonradan dil ve diğer sembolik işaretler edinmesi onu erkek cinsiyet idealine göre yaşamaya itmiştir” (Lorenz, 2016, para.16). Bu bağlamda Lili'nin sergilediği toplumsal cinsiyet performansı, her sabah dolaptan giyilen bir elbiseye benzer. Kapıdan içeri girmeden önce derin bir nefes alır ve ardından ana tiyatro sahnesinin üstündeki kendi performans alanına etkin bir şekilde girer. Öyleyse, takip eden tüm eylemlerin bir teatral performansla benzer şekilde düzenlenmesi şaşırtıcı değildir (Lorenz, 2016, para.6). Sürecin sonunda ameliyat olmaya karar veren Lili, ancak bir vajinaya sahip olursa ‘gerçek bir kadın’ olabileceğine inanmaktadır.

Heteroseksüel cinsiyet rejimi bireylere kadın ve erkek cinsiyet alanı dışında bir imkân sunmamakta ve başka imkânları sapkınlık olarak nitelendirmektedir. Tıpkı *Yeni Kız Arkadaşım*'da Claire'nin David'e hasta olduğu ve tedavi olması gerektiğini söylediği gibi. Tıp bilimi, psikiyatrik hale getirdiği cinsel içgüdüleri, bağımsız biyolojik ve psişik içgüdüler olarak ayrıştırır, gariplik şekillerini klinik olarak analiz ederek normal hale getirmek için çareler arar. Her türlü hazzal farklılığı patolojik bulur ve sapkın ilan ederek psikiyatri alanına dâhil eder (Foucault, 2007: 80). ‘*Danimarkalı Kız*’ (2015) filminde doktorun Gerda'ya Lili'nin durumunu açıklarken sarf ettiği sözler,

psikanalizin 'normal' olarak tanımladığı heteroseksüelliği ve farklı cinsel kimliklere bakışını ifşa eder.

Bireyin kadın, erkek veya diğer cinsel kimliklerden biri ile sınırlandırılması, ataerkil toplumun bireyler üzerinde uyguladığı bir tahakkümdür. Bu tahakküm, heteroseksüel olarak kurulan bir cinsiyet rejimi ile gerçekleştirilmektedir ve bu rejim kendisini doğrulayacak anlatıları gündemleştirerek cinsel hazza ilişkin bir üst anlatı oluşturur. Kurulan cinsiyet rejimi hayata geçirilemeyecek bir hedeftir. Heteroseksüellik bir taklit ise heteroseksüelliğin taklide dayalı parodisi taklidin taklididir ve bir gerçekliği yoktur (Butler 2007'den akt. Kundakçı, 2013: 74). Heteroseksüellik, cinsiyet farklılıklarını kültürel değil doğal kılmaktadır ki “zorunlu heteroseksüellik sisteminin yeniden üretilip gizlenmesinin bir yolu, bedenlerin 'doğal' görünüşleri ve 'doğal' heteroseksüel düzenlemeleri olan ayrı cinsiyetler halinde yetiştirilmesidir” (Butler, 1988: 524). Bu bağlamda devrimci bir bilim olduğunu iddia etmesine rağmen psikanaliz, egemen cinselliğin normalleştirilmesini sağlar (Wittig, 2013: 85). Toplumsal cinsiyete ilişkin bedensel hareketler performatiftir. Kimlikleri ve barındırdıkları öz, söylemsel üretim yoluyla sürdürülmektedir. Biyolojik cinsiyet gibi toplumsal cinsiyetin de içsel bir özü olduğu yanılgısı da bu performatif yapıdan kaynaklanır (Butler 2008'den akt. Kundakçı, 2013: 74). Orijinal olarak görülen cinsiyet zaten bir kopyadır. “Hem de başarısızlığa uğraması kaçınılmaz bir kopya (...)” (Butler, 2014a: 227). Bu bağlamda toplumsal cinsiyetlendirme sistemini deşifre etme amacıyla ‘Cinsel Ekonomi ve Arzuların Üretimi’ başlığı altında Freud’un cinsiyete yönelik oluşturduğu üst anlatı ve yöneltilen eleştiriler aracılığıyla irdelenecektir.

1.1.3. Cinsel Ekonomi ve Arzuların Üretimi

İnsan, anne rahminde başlayan ve dünyaya geldiği ilk andan itibaren içine doğduğu topluma adapte edilmek üzere bazı mekanizmalar tarafından şekillendirilmeye çalışılmaktadır. “Çocuklar hem cinselliğin ötesinde ve fiilen içinde olduklarından tehlikeli paylaşım çizgisinde yer alan, cinsel varlıklardır. Anne-baba, öğretmen,

psikolog ve doktorların sorumlu tutulduğu çocuklar hem değerli hem de tehlikeli varlıklar olarak görülür” (Foucault, 2007: 80). Çocukların tabi tutulduğu bu süreç, aynı zamanda kültüre uyum sağlama sürecidir. Bireyin kültürel normlara uydurulma sürecinde aile kurumu, toplumsal değerlerin yeniden üretildiği önemli mekanizmalardan biridir. Kurumlar aracılığı ile topluma yerleştirilen ve dayatılan toplumsal cinsiyet olgusu, tekrar edilerek devamı sağlanan ideolojik bir yapıya sahiptir (Kabadayı, 2004: 77).

Aile kurumunda uygulanan kısmında toplumsal cinsiyetlendirme işi, bireyin biyolojik cinsiyetine göre bir dizi yasak ve kuralı içinde barındırmaktadır. Bu yasaklar, ilk sevgi nesnesi olduğu ileri sürülen annenin yasaklanması ve hemcinsin yasaklanması olarak ifade edilebilir. Psikanalitik kurama göre çocukların toplumsal cinsiyete uyumu küçük yaşta hemcins ebeveyni ile özdeşleşmesi yoluyla öğrenilip benimsenmektedir (Pehlivan, 2017:507). Toplumsal cinsiyetlendirme sisteminde kız çocuğunun anne, erkek çocuğunun ise baba ile özdeşleşmesi beklenmekte böylece çocuğun cinsel kimliği heteroseksüelliğin zorunlu icrası şeklinde gelişmektedir. Toplumsal cinsiyet kimliklerinin kadın ve erkek olarak sınırlandırıldığı bir üst anlatı olarak Freud’un teorisi, bu sistemin nasıl işlediğine ilişkin önemli bilgiler sunmaktadır.

Freud, çocuğun ilk doğduğunda biseksüel olduğu ve özdeşleşme sürecinde cinsiyetini kavradığını ileri sürmüştür (Firestone, 1993: 89-90). Freud’un bu iddiası yatkinlıklara dayanmaktadır. Ancak yatkinlıklar, kültürel bir yasanın zorlaması sonucu oluşan etkiler olarak ruhun ilksel cinsel olgularını ifade etmez. Bu bağlamda kurucu olduğu iddia edilen yatkinlıklar, kendi soyağacını saklamaya çalışan bir sürecin sonucudur (Butler, 2014a:130-131). Bir başka deyişle ruhun birincil cinsel olguları olarak ifade edilen yatkinlıklar, yasanın yatırımı ve kültürel bir dayatmadır. Diğer yandan Freud’un biseksüellik iddiası; Platon’un *Şölen*’de bahsettiği üçüncü türü (Zeus’a karşı geldiği için kadın ve erkek olarak ikiye ayrılan ve dünyaya atılarak cezalandırılan androjen cinsiyet) anımsatır. Bahsi geçen cinsiyet içinde Freud’un ileri sürdüğüne benzer şekilde “iki heteroseksüel arzunun tek bir ruhta var olma durumu söz konusudur” (Butler, 2014a: 126). Freud’un bu iddiası mitolojik bir hikâyenin devamı

niteliğindedir.⁴ Deleuze ve Guattari'nin de belirttiği gibi Freud, “arzuyu bu sefer içeride yeniden esir almak için, söylencenin, trajedilerin, düşlerin bütün kayanlarını seferber ederek kişisel bir tiyatro” oynamaktadır (2017: 393).

Freud'un diğer iddiasına göre “erkek çocuk annesine cinsel olarak sahip olmak, babasını öldürmek ister” ve bu isteği yüzünden babası tarafından cezalandırılarak hadım edileceğine inanır (Firestone, 1993: 57). Erkek çocuğunun yaşadığı ileri sürülen bu duruma, Oedipus karmaşası adını verilmiştir. Freud'a göre kız çocuğu oğlan çocuğuna benzer şekilde annesine bağlıdır. İlerleyen zamanda penisi olmadığını gören kız çocuk kendisini iğdiş edilmiş hisseder. Bu duyguyu telafi etmek için ise annesi ile rekabete girerek babasını ile daha yakın olmaya çalışır. “Elektra kompleksi tersine dönmüş Oedipus'tur” (Firestone, 1993: 63). Kız çocuğunun yaşadığı iddia edilen bu duruma ise Elektra kompleksi ismi verilir. Kompleksler ismini yunan tragedyelerinden almış ve tragedyalardaki anlatılar kendilerinden önce olduğu gibi mitleşerek yeniden üretilmiştir.⁵ Kız çocuğu oğlan çocuğundan farklı olduğunu görerek penis kıskançlığı yaşarken oğlan çocuk kastrasyon korkusu yaşamaktadır. Kadının eksik olduğu düşüncesi üzerine kurulan “zorunlu heteroseksüel düzen kadınların köleleştirilmesi üzerine kurulmuş siyasi bir rejimdir” (Wittig, 2013: 11). Firestone, oğlan çocuğu ile aynı davranmasına rağmen kız çocuğunun neden onaylanmadığını anlayamadığını ifade etmektedir. Kız çocuğunun, oğlan kardeşi ile kendisine uygulanan çifte standardı penise bağlayıp bağlamadığı ise belirsizdir (1993: 64). Kız çocuğunun kıskançlığı, erkek olmanın öncelikli hale gelmesinden sonra ortaya çıkar ve sadece cinsel organa dayandırılan bir Oedipus karmaşasının genel olduğunu söylemek mümkün değildir (Beauvoir, 1993: 48). Bu eleştiri kız çocuğunun kıskançlık yaşamamış olabileceği ihtimalini gözden geçirir. “Kız çocuğunun penis yoksunluğu ile yaşadığını iddia edilen kıskançlık veya oğlan çocuğunun fallusa sahip olmak için babası ile girdiği rekabetin salt, cinsel organ eksikliği ile ortaya çıkan kıskançlık ile açıklanamaz” (1993: 48).

⁴ Bkz: Platon, **Şölen**, çev. Cüneyt Çetinkaya, 2. Baskı, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul, 2015, s.73-74.

⁵ Oedipus da babasını öldürerek ve annesi ile evlenmiştir. Fakat evlendiği kişinin annesi olduğunu bilmemektedir. Tragedya da Elektra karakterinin babasına karşı duyduğu yoğun sevgi ve onun için yaptığı fedakârlıklar anlatılmaktadır. Bkz. Sophokles, **Elektra**, çev. Azra Erhat, 1. Baskı, İşbankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011

Burada penisin varlığı veya yokluğundan ziyade penise yüklenen anlam önemlidir. Erkek cinsiyetini orijinal cinsiyet varsayan ve penisi yücelten bu yaklaşım, kadın cinsiyetini eksik olarak görülmektedir.

Reha Erdemin yönetmenliğini yaptığı *Beş Vakit* (2006) filmi geleneksel toplumun yaşam tarzını yansıtan öyküsüyle ikisi kardeş dört çocuğun; Yakup, Yıldız, Ömer ve Davut'un özelde doğdukları aile, genelde ise toplum tarafından inşa edilen toplumsal cinsiyet ve kimliklerinin nasıl bir şekillendirmeye tabi tutulduğunu anlatır. "Filmin çocukları, taşranın kimliğine karşı tek başlarına mücadele eden ve kendileri için önceden hazırlanmış; toplumsal düşünce-toplumsal kimlik kavramlarıyla yaşadıkları yere uyumlu hale getirilmeye çalışılan karakterlerdir" (Kabadayı, 2013: 134). Yakup, Yıldız, Ömer ve Davut içinde yaşadıkları köyde aile ve çevre tarafından toplumsal düzenin davranış kalıpları içine sıkıştırılmaya çalışılır. Çocuklar ise bu duruma karşı bazı tepkiler geliştirir. Anlatı, cinsiyetlendirme sürecinin, çocuklar üzerinde yarattığı çatışma ve acılar üzerinde yoğunlaşır. Geleneksel toplumun değerlerini oluşturan önemli unsurlardan biri olan din, ataerkillik kurulurken araç olarak kullanılan bir mekanizma, toplumun en küçük birim olan aile ise ataerkilliğin uygulama alanı olarak ortaya çıkmaktadır. "Ömer ise tipik bir ödipal çocuk örneğidir. Babasına duyduğu öfkeyle onu öldürme konusunda bir tutku geliştirmesi, babası güçten düştükçe gizliden gizliye artan mutluluğuyla cinayet planlarına girişmesi bunun en önemli göstergelerindedir" (Gürses ve Becerikli, 2016: 1513). Yıldız'ın Elektra karmaşası, Ömer'in Oedipus karmaşası yaşadığı düşünülecek olursa, Ömer babası gibi ezan okuyarak, Yıldız annesi gibi ev işlerini yürüterek, bu özdeşleşmeyi yaşadıkları sonucuna varılabilir. Yakup'un ise annesi dışında başka bir kadına yani öğretmenine aşk beslemesi karmaşasını çözmüş ve heteroseksüelliği benimsemiş olduğu düşünülebilir. Fakat Yıldız'ın babasına duyduğu sevgi, tümüyle babasının ona olan yaklaşımı ile ilgilidir. Annesi ise babası aracılığıyla onun üzerinde baskı kurmaya çalışır. Babası Yıldız'dan yana tavır sergilese bile annesinden nefret ettiğini söylemek mümkün değildir. O sadece babasını daha çok sevmektedir. Çünkü babası ona daha iyi davranmaktadır. Yakup'un ise babasına olan öfkesinin anne ile olan bağıyla bir ilgisi yoktur. Hatta annesi tarafından pek önemsenmediği bile söylenebilir. Babası tarafından,

kardeşi ile sürekli karşılaştırılıp ezilen Yakup, babasını neredeyse varlığına engel olarak görür ve ondan kurtulma yollarını arar. Yakup'un öfkesi otoriteye duyulan öfkedir.

Ailede mutlak otorite olarak baba ve onun dil ile kurulan iktidarı, çocuk üzerinde bir baskı mekanizması olarak işlemektedir. “Toplumsal cinsiyetli kimlik, dil aracılığıyla inşa edilir” (Lacan'dan akt. Scott, 2013: 78). Lacan'a göre bebeğin annesinin bir parçası veya uzvu olmadığını yani ondan farklı bir varlık olduğunu anladığı bir dönem yaşanmaktadır. Lacan, bu dönemi ayna evresi olarak adlandırmıştır. Bu döneme kadar bebek, annesinin bir parçası olarak onunla bütün halinde yaşar (Akt. Tuzgöl, 2018: 44). Birey olması için anneden ayrılması gereken çocuk, ayna teorisine göre aynada kendisinin annesinden farklı bir varlık olduğunu kavrayamaz. Lacan, çocuğun gelişim dönemlerini; imgesel, simgesel ve gerçek olmak üzere üç döneme ayırmıştır (2018: 47). Simgesel dönem, söylemsellik öncesi dönemi ifade ederken, çocuğun dili kazanması ile birlikte simgesel düzene geçtiğini ifade eder. Ona göre çocuk doğduğunda insan değildir ve annesinin bir organı olarak yaşamaya devam eder (2018: 50). Fakat gözden kaçırılan bir nokta bulunmaktadır ki bu da ayna imgesinin aldatıcı olduğudur. Çünkü bebeğin karşısında aynayı tutan bir kişi vardır. Bu konuda aynayı tutanın (anlatıyı oluşturanın) etkisiz olduğunu iddia etmek mümkün değildir (McGowan, 2012: 17). Bu bağlamda aynadaki imge yanıltıcıdır.

Toplumsal cinsiyet kimliğinin içselleştirilme süreci ben idealinin kurulması sürecini de kapsar. Psikanalize göre anne ya da baba aşk nesnesi olarak yasaklanmıştır (Butler, 2014a: 129). Arzulanan ötekinin kaybedilmesi ve ötekiyi geri kazanmayı amaç edinen bir özdeşleşme süreci ile telafi edilmeye çalışılır (2014a: 122). Babanın yasasının devreye girmesi ile annenin kaybı nedeniyle çocukta yas olgusu gelişir. Ona göre çocuk, bu duyguyu hemcinsi olan ebeveyn ile özdeşleşerek bastırmaktadır (2014a: 123). Babanın ise fiziksel olarak var olması gerekmez onun dilsel varlığı yeterlidir. Örneğin '*Beş Vakit*' filminde Davut karakterinin anne ve babası yoktur. Ancak köy, baba rolünü üstlenir. Davut koyunları otlatırken, ağaçtan birkaç fıstık alır ve bunu gören bir köylü çocuğu döver. Davut'un ağaçtan aldığı fıstıklar için yediği dayak “ilk yasağı” gibi düşünülebilir. İşte bu yasağın Davut tarafından benimsenmesi toplumsal cinsiyet kimliğini şekillendirir (2014a:129). Köyün ihtiyar heyeti, Davut'a şiddet uygulayan

köylü ile konuşması sırasında ‘Babalık ediverdim.’ sözü ve imamın camide vaaz verirken, oğlan çocuklarını kastederek, ‘Gözünüz üzerinde olsun.’ sözü ile babanın koyduğu yasakları meşrulaştırır. Bu bağlamda “toplumsal cinsiyet özdeşleşmesi bir tür melankolidir” (2014a: 131). Babanın yasası ile Lacan bir çeşit “köle ahlakı” geliştirerek yasayı dinsel bir şekilde idealleştirmiş ve yasa karşısında öznenin kendisini yetersiz, sınırlı hissetmesine sebep olmuştur (2014a: 120). Görüldüğü üzere arzu orijinal ve bastırılmış olarak tanımlanır. Foucault’a göre yasa kendisini güçlendirmek için bastırılmış arzu mefhumu üretmiş, ensest ve eşcinselliğe karşı tabu baskıcı bir emir haline gelmiştir. Freud’un yatkinlikler olarak ifade ettiği mefhum başlangıçta eşcinsel yönelimlerin bastırılması ile temelde orijinal bir arzu olarak heteroseksüelliğin olduğunu varsayar ve onu üretir (2014a: 132). Bu doğrultuda anneyi ve babayı erotikleştiren ve ensesti üreten bizzat yasanın kendisidir. Birleşmeyi yasaklayan yasayla davet eden yasa aynıdır ensest tabusunun baskıcı işlevi yanında üretici işlevinden yalıtılması mümkün değildir (2014a: 147). Ensest tabusu, anneyi oğlan çocuğuna yasaklayarak akrabalığı babayı temsilen devreye sokan bir yasaktır (2014a: 81). Ensest gerçekleşeceği varsayıldığı için yasaklanmıştır. Çocuklara uygulanan yasakların bu doğrultuda bir fantezi olma yolunda ilerlemesi şaşırtıcı olmayacaktır. Yasa, iktidarın çoklu biçimlerini ifade ederken özne, toplumdan ayrı düşünülmesi de yasanın bizzat kendisi dışladığı marjinalleştirdiği, varoluşuna izin vermediği imkânları, işleyişi sayesinde yaratır (Özkazanç, 2018: 51). “Levi-Strauss, yasağın tabuyu yani ensest ilişkiyi erotize ettiğini düşünür. Çocuğun hemcinsine yönelimi yasaklanır ve tercihi zorunlu bir heteroseksüelliğe evrilir. İkinci yasak karşı cinsi olan ebeveynidir. Bu yasaklamaların bizzat kendisi ileride yasakların fanteziye dönüşmesine neden olur” (Akt. Butler, 2014a: 101). Yani ensest yasa ile erotikleştirilmiş, yasa aslında yasaklamakla ensesti bizzat kendisi üretmiştir.

Deleuze ve Guattari’ye göre ise ensest bir arzu değildir. “Arzu bir üst kodlama⁶ olarak işleyen ve bastıran bir temsildir” (2017: 291). Deleuze ve Guattari psikanalitik arzuya eleştirel gözle bakar. Onların psikanalitik arzuya ilişkin getirdikleri ilk eleştiri arzunun eksiklik olarak işaretlenmesidir. Bu bağlamda arzu gerçek bir nesnenin

⁶ Devleti oluşturan, sürekliliğini sağlayan ve kendinden öncekilerden ayrılığını kontrol eden müdahale (Deleuze ve Guattari, 2017: 293).

yoksunluğu olarak tarif edilir. Yani arzunun negatif olarak işaretlenmesi problemlidir (Cingöz, 2013: 55-56). Oysa arzu bir akış olarak algılanmalıdır. Çünkü arzunun aktığı duygulanmalar kimlikli ve farklı bireylere değil “kısmi bedenler”e dayanır ve mantıksal bir düzende bulunmaz. Arzunun düzenli değişimlerindeki içkinlik ‘arzu makine’dir (2013: 56). Başka bir deyişle arzu üretken bir yapıya sahiptir. Ayrıca psikanalitik arzunun tek sorunu bu değildir. Arzunun algılanışındaki ikinci problem, insanın özne olarak merkezde tutulduğu bir kavram haline getirilmesidir. Psikanalizin referans aldığı özne, sadece kapitalist toplum düzeninde var olabilecek ve temelinde çekirdek aile olan oedipal hale getirilmiş öznedir (2013: 58). Freud’un teorisi, modern batı kültürü gelenekselden moderne geçerken aile için yeni kodlar üretir (Deleuze’den akt. Küçükalp, 2009:238) ve hiyerarşik ağaç biçimli düşünmeyi pekiştirmeye hizmet eder (2009: 245). Bu yaklaşım biçimi ile kapitalizm arzuyu geleneksel kodlarından kopararak yersiz-yurtsuzlaştırır ve ardından oedipal anne-baba-ben etrafında yerli-yurtlularlaştırarak pazar ilişkilerini her yere egemen kılar. Bu bağlamda karşımızda duran oedipal aile yapısı, kapitalizmin meşrulaştırıcı ideolojisidir (2009: 246) ve psikanaliz arzuyu aile karşısında boyun eğdirmiştir (Foucault, 2012: 56). Bu bağlamda aile kurumu, cinsiyete ilişkin söylem, uygulama ve sınırlamaları ile bireyin üzerinde bir iktidar konumu olarak belirir. Kapitalizm tarafından desteklenen oedipal ailenin çözümlenmesi cinsiyetin nasıl kurulduğuna ilişkin derinlikli bir analiz imkânı sunarken ataerkinin çıkarları ile kapitalizmin çıkarlarının çoğu zaman örtüştüğü görülmektedir.

1.2. İktidar Kavramına İlişkin Yaklaşımlar

1.2.1. Özneleşme ve İktidar

Modernizmin Kartezyen öznesi ‘mutlak’ ve ‘bilen özne’ olarak kurulmuştur. Modern öznenin iktidara bağlı kurmaca yapısı, ikincil olarak var olan bir gerçeklikten ibarettir (Turan, 2007: 285). Bu bağlamda kurulan özne, varlığı dondurup sabitler ve dışındaki varlığı mekanikleştirerek ruhsuz bir hale gelmesine sebep olur. Modernizmin

öznesi ile varlık artık sabit bir anlama sıkıştırılmıştır (Dereko, 2011: 11). Descartes'in sabit ve bölünmez özne düşüncesine karşı post-yapısalcılar, öznenin söylem yoluyla kurulduğunu ifade ederken öznenin böyle bir bilincinin olmadığını savunmaktadırlar (Eroğlu, 2016: 40). Bu açıdan bakıldığında söylemsel olarak kurulan özne sürekli yeniden üretilebilen bir potansiyele sahiptir.

Özneleşme, insanın hem dışarının yaptığı tanımlamalar hem de kendisinin bu tanımlamaları içselleştirmesi sonucu gelişen zihinsel bir süreçtir. İnsan öznel deneyimler ile özneleşir (Alataş 2012: 30). “Bir süreç olarak özneleşme, ilişkiler içerisinde gerçekleşir: bir içselliği olmadığı için dışarıyla sürekli etkileşiminin ürünüdür ve sabit bir kimliği olmadığı için eylem halindedir” (Deleuze 1986'dan akt. İşlekel, 2016: 41). Foucault, *Öznenin Yorumbilgisi* (2015)'nde, öznenin oluşumunu Sokrates ve Platon'un metinleri üzerinden 'kendini tanıma' ve 'kendilik kaygısı' kavramları kullanılarak açıklamıştır (2015: 47-49). Postmodern yaklaşıma göre özne sabit ve durağan olmanın aksine 'dağılan özne' biçimindedir ve bölünmüştür. Bu bölünmeyi anlatmak üzere Foucault, üç nesneleştirme biçiminden söz eder. Bunlardan ilki öznenin yaşama olgusu üzerinden yapılan nesneleştirmedir. İçsel ve dışsal olarak akıllı-deli, masum-suçlu, sağlıklı- hasta olarak bölünmesi ile yapılan nesneleştirilme ise ikinci tip nesneleştirmeyi oluşturur. Üçüncü ve son nesneleştirme tipi ise bireyin kendisini özneye dönüştürme süreci ile ilgilidir (Eroğlu, 2016: 41). Bu üç durumda da özne bölünerek nesneleşmektedir.

Foucault, öznenin nasıl kurulduğuna ve nasıl nesneleştirdiğine ilişkin sorgulamasını açığa çıkarmak üzere iktidar analizine başvurmuştur. Analizinde iktidar ilişkilerini kullanmasının temel sebebi ise insan davranışları çevresinde kurulan öznenin iktidar tarafından belirlenmeye çalışılmasıdır. Bir başka deyişle “(...)özne kendini şekillendiren iktidar ilişkilerinin nesnesi” haline gelir (Çelebi, 2013: 517). Bu nedenle “(...)özneyi çözümleyebilmek için iktidarı çözümlenmek gerekir” (2013: 517). Öznel deneyimler insan davranışlarının çevresinde kurulurken iktidar, bu insan davranışının biçiminin nasıl olması gerektiğini dikte eder. Böylece iktidarın dayattığı kimlikler insan özgürlüğünü sınırlandırır (Alataş, 2012: 12). İktidarın yaptığı sınırlandırmaların toplumsal cinsiyet boyutunda tezahürü, beden üzerinde belirli cinsiyet ve kimlik

kategorilerinde sabitlemeye gitmesidir. Bu sebeple toplumsal cinsiyet üzerine yapılacak tartışmalar, tarihsel olarak iktidar ve bedene ilişkin yapılan düzenlemeler ile birlikte tartışılması gereken bir alandır (Arpacı, 2013: 131). Bu bağlamda cinsiyetlendirilmiş özne, hakkında oluşturulan deneyim ve gerçeklerin sorunsallaştırılması aracılığıyla tarihsel olarak kurgulanır (Foucault, 2014: 58). Yani iktidar tarafından özneye yönelik çizilen sınırlar evrensel değil tarihseldir ve değiştirilebilir.

On dokuzuncu yüzyıldan itibaren iktidarın yöneldiği öznenin anlamı iktidara tabi olan ve öz bilgi aracılığıyla kendi kimliğine bağlı olan olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Ancak iki anlamda da özne, teslim alan ve tabi hale getiren iktidar ile varlık kazanmaktadır (Eroğlu, 2016: 40). Öznenin ilk anlamı, bireyin kendisine yönelik algısı ile ilgilidir. Ancak öznenin kendisine yönelik algısı, iktidar tarafından kuşatılmıştır. İkinci anlam ise doğrudan iktidar tarafından belirlenmiştir. Bu iktidar biçimi, bireylerin günlük yaşamına müdahale bulunarak onları kategorilere hapsetmektedir (Foucault, 2014: 63). İşte Foucault'nun tanımladığı bu birey, iktidarın özneleştirdiği bireydir.

Foucault, bireyin özneleşme sürecinin iktidara tabi olma koşulunu beraberinde getirdiğini ileri sürerken Althusser ile özneleşmenin temelinde tabi olma olduğu noktasında aynı fikirdedir. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*(1978) kitabında Althusser, öznenin tabi kılışının çağırılma yoluyla gerçekleştiğini ifade etmektedir (Akt. Butler, 2015: 14). Ona göre, öznenin dil yoluyla kurulması bu çağırılma yoluyla oluşmaktadır. Polis caddeden geçmekte olan kişiye seslendiğinde, kişi dönerek otoriteye bakar ve o andan itibaren artık iktidar tarafından tanımlanmış olur. Özne bu tanımlama ile özneleşir ve artık iktidara tabi olur (Butler, 2014a: 173; Direk, 2004: 76). Yasanın veya polisin bu çağırısı bireyi azarlamakta ve bir suç yüklemektedir. Althusser, çağırılma ile öznenin kuruluşunu anlatmak üzere ilahî ses örneğini vererek bu örnek ile otoritenin sesinin reddedilmesi imkânsız bir ses olarak ilahlaştırılmasına neden olmuştur (Butler, 2015: 112). Yasanın veya polisin bu çağırısı bireye azarlayarak ona bir suç yüklemektedir.

Butler (2015) *İktidarın Psikik Yaşamı*'nda yasa tarafından çağırılmanın ve özne olarak kurulmanın başka yolları olup olmadığını araştırmıştır. Ona göre iktidar, kendi kavramlarını zorla öğretmek için toplumsal söylemi araç olarak kullanmaktadır. Fakat

öğretilmek istenen bu kavramların bireyler tarafından hemen benimsenmesi söz konusu değildir. Fakat özneye ilişkin bu düzenlemeler gizlenerek bilinçdışında yerini alır (Butler, 2015: 194). Bu bir tür tutku döngüsüdür. Çünkü vicdan mekanizması, bireyi polisin sesine dönmesi için mecbur bırakırken diğer yandan yasaya karşı duyulan sevgi ile işletilmektedir (2015: 129). Butler, sorgulaması sonucunda vicdan formasyonundan uzak, var olma arzusunu ifade edebilmek için Agamben'in etiğinden yararlanır ve şöyle der: 'Olabilir' olan bir şey olmaya karar verdiğinde, kendi konumunu ortadan kaldırmaz (2015: 131). Bu bağlamda varlık, özel bir seslenme aracılığıyla tüketilemez. Yani başka bir şey olma potansiyelini kendi içinde taşımaya devam eder (2015: 132). Butler, bu argümana dayanarak feminist öznenin kadın kategorisine karşılık gelmesini sorgular ve tüm kategorilerin muğlaklaştırılması gerektiğini savunur.

Foucault, iktidar çözümlemesini *Deliliğin Tarihi* ve *Hapishanenin Doğuşu*'na kadar süren (1961-1975) süreçte baskıcı yapıyı anlamlandırmakta kullanmıştır. İktidarın baskıcı mekanizmaları olarak akıl hastanesi, hapishane, okul vb. tarihten gizlenen "ötekiler tarihini" anlatır. Ona göre akıl ve delilik ilişkisi, iktidar ve özne ilişkisinin tekil versiyonu ve prototipi gibidir (Özmkas, 2014: 58). İktidar, kendisine uymayan bireyleri akıl hastası olarak aklın alanından dışlar veya suça eğilimli olarak hapse kapatır ve ötekileştirir.

Tarihsel olarak "18. yüzyılın sonuna kadar, beden toplumsal denetimi cezalandırma ve kapatmayla geçer" (Revel, 2012: 23). Kapatılma pratiklerinin uygulandığı "(...) Fransız Devrimi döneminde ayrımlar yapılarak akıl hastaları tımarhaneye, gençler ıslahevlerine, suçlular hapishaneye; bunlara bir de tüm bir ayrımcı önlemler bütünü, ikametgâh yasakları, vb. eklenir" (Foucault, 2011: 106). Bu kurumlar gözetim işlevini gördükleri gibi "(...) cinsel sapmaları düzeltmeye, normalleşmeyi geniş ölçüde sağlamaya çalışır" (Akgündüz, Ö, 2013: 7) ve toplumsal normlara uymayanları mahkum veya deli kategorisine dahil ederler. Panoptik⁷ bir biçimde gözetleme üzerine kurulan sistem, beden iktidar tarafından kontrol altında tutulmasını ve bireyin

⁷ Panoptikon, Bentham tarafından düzenlenen mimari bir yapılanmayı ifade eder. Bu yapı halka şeklinde olup, içe bakan hücrelerden ve ortasında bulunan bir kuleden oluşur. Bu kulede bulunan tek kişi, tüm hücreleri gözetleyebilmektedir (Foucault, 1992:251).

şekillendirilmesi sağlanırken dikizlemek meşrulaştırılır. Gözetim toplumlarında bu durum oldukça normal bir şey olarak görülür (Çoban, 2014: 3). Bu kurumlar, bireyin bir fabrikaya(makineye) veya işe (atölyeye) ya da bir eğitim aracına bağlandığı aynı zamanda gözetim altında tutulduğu kurumlardır (Foucault, 2011:125-126). Gözetleme mekanizmasının işlediği bu kurumlar, iktidarların denetleme amacına hizmet etmektedir.

Foucault, *Cinselliğin Tarihi* (1976) kitabı ile iktidarın değiştiğini ortaya koyar ve iktidarın baskıcı yapısına dair varsayımdan vazgeçerek baskılamanın yanında üreten bir yapıya sahip olduğunu ifade eder. İktidar pratiklerinin nasıl işlediğine odaklanarak söylemi, iktidarın hem aracı hem sonucu olabilecek karmaşık ve istikrarsız bir yapı olarak tanımlar (Özmkas, 2014: 59; Koç, 2018: 201). “19. yüzyılın başlangıcından itibaren görülen denetleme mercilerinde, daha ziyade iş gücünün bedeninin gözetilmesi yoluyla endüstriyel çalışmanın ussallaşması ve verimlilişmesini yönetmek söz konusudur” (Revel, 2012: 23-24). Böylece disiplinci iktidar kontrolcü iktidara dönüşmüştür.

Disiplin toplumu okul, fabrika, hastane, kışla, hapisane gibi toplumsal makineler halinde örgütlenmektedir. Bu kurumlar kendi öznesini yaratırken kitleler form ve kalıplarını yitirerek dijital veri sisteminin yığınlarına dönüşmüştür. Bireyin etrafı bitmeyen bir borç ile sarılarak tıbbi ve dijital virüslerle tehdit edilmektedir (Deleuze 1995’den akt. Çalıcı, 2016: 80-81). Böylece insanın etrafını saran “iktidar her yerdedir ve her yerden gelir” (Foucault, 2014: 235; 2013: 69). Bu bağlamda iktidar tüm ilişkiler içinde her an örülmeye devam eder ve kendisini yeniden üretir. Sıradan ilişkilere kadar sızan iktidar bireyi çepeçevre sarar. Örneğin yetişkin ve çocuk arasında, iki cinsiyet arasında, normal ve anormal arasında bir iktidar ilişkisi bulunur. Fakat ilişkiler içinde bulunan bu iktidarı devlet iktidarına bağlamak mümkün değildir (Foucault, 2012: 248; 2012: 178). Bu ilişkilerde gücü elinde bulunduran taraf devlet iktidarını da elinde bulundurabilir ancak tüm iktidar biçimlerinin devlet iktidarından kaynaklandığını düşünmek yerine bu ilişkiler bütününe devlet iktidarını oluşturduğunu düşünmek gerekir. Yani “tüm bu iktidar biçimleri elbirliğiyle devlet iktidarının var olmasını sağlar” (Foucault, 2012: 248). Bu bağlamda iktidarı değiştirmek için

toplumdaki iktidar ilişkilerinin değiştirilmesi gerekmektedir (2012: 248). Tıpkı Foucault'nun *Anti Oidipus* (2017) kitabının önsözünde bahsettiği gibi gündelik hayatlarımıza, duygularımıza, benliklerimize sızmış faşizmle yüzleşmek, içimizdeki moleküler faşizm yatırımlarını saptamak ve onların yapılaşmasına (Akt. Çalıcı, 2016: 72) direnmekle mümkündür.

Örneğin iktidar ilişkilerini makro ve mikro iktidar düzeyinde irdeleyen *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015) filmi bir gemide geçer. “Filmin çekildiği mekân olan gemi, armatörün borcu sebebiyle demirlemiş ve içinde beş mürettebat kapalı kalmıştır. Sarmaşık filminde geminin mekân olarak kullanılmasının nedeni anlatılmak istenen gözetim toplumu ve yöneten-yönetilen arasındaki ilişki gibi konuları ifade etme imkânı sunmasıdır (Parsa ve Akmeşe, 2016: 189). Film kapatılma pratiği içindeki gemi mürettebatı arasındaki iktidar ilişkilerini konu edinirken gemide var olan yapı devlet iktidarının bir prototipi gibi okunabilir ve “(...)iktidarın evrelerini yönetenler ve yönetilenler üzerinden anlamaya dair yapılacak bir okumada ilk ele alınması gereken karakter, hikâyenin ilerleyişinde en belirleyici unsur olan kaptan Beybaba’dır” (Şener, 2016: 149). Geminin kaptanı olan Beybaba yönetmeye ve terbiye etmeye çalışır ancak bir süre sonra filmde iktidarın tekil bir yapı olmadığı açığa çıkar. Tüm karakterler konumlarını kullanarak birbirini belirlemeye ve baskılamaya başlaması karakterler arasında mikro-iktidar ilişkilerinin kurulmasına sebep olur. Bu ilişkiler iktidarın destekleyici unsuru haline gelir. Cenk, Nadir, İsmail, Alper ve Kürt toplumun farklı kesimlerini simgeler. Filmin sonunda geminin her yerini saran sarmaşık metaforik olarak iktidarı simgeler ve iktidarın her yerde olduğunu gösterir.

Foucault'nun iktidarı kavrayışı, iktidarı her yere yerleştirdiği ve bu yüzden özgürlüğü imkânsız kıldığı gerekçesi ile eleştirilmiştir (Işık, 2012: 177). Özne olma ve toplumsallığın iktidarın direniş devinimi içinde var olduğunu savunan Foucault'nun direnişe yönelik fikirleri bu eleştirilere cevap olarak alınabilir (Işık, 2012: 108). “Şimdilerde ise tahakküm ve sömürü biçimlerine karşı mücadeleler tamamen yok olmamakla birlikte (hatta tam tersine), tabi kılma biçimlerine -özneliğin boyun eğdirilmesine- karşı mücadele gün geçtikçe daha fazla önem kazanmaktadır” (Foucault, 2014: 64).

Başka bir deyişle tahakküm direniş gelişse de bir türlü tersine çevrilemeyen bir yapıyı ifade etmektedir (Foucault, 2014: 22). Anlaşılacağı üzere Foucault, özneyi iktidar karşısında çaresiz bırakmaz. Direnişin iktidarın devinimine dâhil olduğunu düşünmesi, iktidarı tahakkümden ayıran önemli bir ilkedir. Bir yerde iktidarın varlığından söz ediliyorsa zaten orada direniş zorunlu olarak bulunmaktadır (Işık, 2012: 108). Yani iktidar ve direniş birlikte var olmaktadır. Direnişin türlü halleri bulunmakla birlikte direniş, özneliğiyle ilgili şahsi görevi ve sorumluluğudur. Bu bağlamda iktidar ilişkileri sabit değildir ve tersine çevrilebilir (Foucault, 2014: 236). İddia edildiği gibi birey, iktidar ile kuşatılmış çaresiz birer varlık olamaz aksine birey özgür olmadıkça iktidarın varlığı da söz konusu olamaz. *Sarmaşık* filminde gemide mahsur kalmalarına rağmen karakterlerin bir direniş içinde olduğu ve tepkiler geliştirdiği görülmektedir. Örneğin Kürt, sessiz bir protesto içindedir ve gemiden ilk o kaçar. Alper ve Nadir direnir, muhalefet eder. Bu bağlamda önemli olan iktidara karşı geliştirilecek stratejileri belirlemek yani başka özneleşme imkânları aramaktır. Tabii olan öznenin iktidar karşısındaki durumu “kitlelerin basitçe iktidara boyun eğdiği, iktidar tarafından ideolojik yönlendirmeler ile seferber edildiğini ifade ederek değil, büyük ideolojilerin kaynağındaki moleküler düzeyde işleyen duygulara, bedene yayılmış cinsel kültürel ve göstergesel zincirlere bulaşmış mikro faşist yapılaşmaya(...)” (Çalıcı, 2016: 72) karşı durmakla değiştirilebilir.

1.2.2. Biyo-iktidar ve Beden

Batı toplumlarında 17. yüzyılın sonlarına doğru iktidar, egemenin yaşam üzerinde negatif ve kısıtlayıcı olarak hâkimiyet kurduğu yapısının aksine, yaşamı destekleyen, üretici ve pozitif diye nitelendirilebilecek bir yapıya sahiptir (Keskin, 2013: 16). Bu yapıyla iktidar artık biyo-iktidar olarak adlandırılmalıdır. Çok çeşitli iktidar yapıları mevcut olsa da artık modern toplumu yönlendiren esas iktidar biyo-iktidardır. Biyo-iktidar, yaşam üzerine yoğunlaşarak yarattığı normlara uygun kimlikli bireyler ve onlardan oluşan bir toplum kurmaya çalışır (Aydoğdu, 2004: 123). Biyo-iktidar, normlar aracılığıyla bireyin ve toplumun sınırlarını belirlemektedir.

Yaşamı iki biçimde kontrol etmeye çalışan biyo-iktidar, disipline edici bir şekilde insan bedenine bir makine gibi yaklaşırken diğer yandan makine olarak gördüğü bu bedenleri denetlemektedir (Foucault, 2014: 16). Biyo-iktidar aynı zamanda bireyin varlık deneyimleri olarak bilgi, etik, öznellik ve bireysellik gibi kavramları da biçimlendirmektedir. İktidar kendisini söylemsel olarak bilgi (bilim) üzerinden kurarken kurduğu söylemlerin temelinde de iktidar çatışması bulunmaktadır (Aydoğdu, 2014: 122). “Bu bağlamda bedenlerimiz bilginin iktidarı ile şekillendirilmiş ve parçalara ayrılmıştır. Aydınlanma’nın ışığında şekillenen modernizm ve onun kurumları bedenleri disipline eder. Bu disipline etme biçimi iktidar ve bilginin ışığında olur” (Elgün, 2010: 87). Bilginin iktidarı birtakım normlar belirleyerek insan bedenini tanımlarken beden kullanımına ilişkin normlar kültürel ortam tarafından belirlenir. Bu normlar toplumun her katmanı için davranış, giyim tarzı, bakım, sağlık, temizlik ve güzellik ölçülerini içerir (User, 2010: 134). Başka bir ifade ile “beden kültürel inşanın mekânı” haline gelmektedir (Kuruoğlu, 2018: 3). Dayatılan normlara göre kültüre, zamana, topluma ve sosyal gruplara göre ideal beden imgesi ve algısı farklılaşmaktadır (Bayhan, 2013:149). Bu bağlamda toplumsal normlara uygun bedenler olumlanır, uymayanlar ise ötekileştirilir.

Judith Butler, *Maddeleşen/Dert Olan Bedenler* eserinde ötekileştirilen beden tarihini abjection tarihi olarak tarif etmektedir. Abjection kelimesi Latince’de atmak, kovmak ve sürmek anlamlarına gelmektedir (2014b:10). Toplumsal normlara uymayan bedenler, abjekt olarak atık hale getirilmiştir. Toplumun dışına itilen bedenler bunun yanında nefret ile karşı karşıya kalarak yargılanır ve şiddet ile cezalandırılır (Bayhan, 2013:159). Ötekileştirilen bu bedenlerin iğrenç kabul edilerek dışlanması ve belirlenen beden idealine uymaları için baskılandığı ifade edilebilir. Butler, bedene performans kavramıyla bakarak bedeni, yaratı beden olarak görürken maddeleşmenin toplumsal cinsiyete özgü normların sergilenmesi sonucu oluştuğunu ifade eder (Direk, 2016: 23). Bedenin üretilme sürecinde arzu ve hazzın erojen bölgelere yüklenmesi veya yasak hale getirilmesi, toplumsal cinsiyet ayırımına sebep olan bir melankoli yaratmaktadır (Butler, 2014a: 136-137). Bu bağlamda penis, vajina veya memelerin haz kaynağı olduğu söylemi, zaten bir toplumsal cinsiyeti işaret eden doğallaştırılmış bedene ait bir söylemi

karşılıkmaktadır (2014a: 139). Beden üzerinde cinsiyete özgü normların üreme odaklı oluşturulduğu açıktır. Foucault'ya göre üreme davranışları toplumsallaştırılır:

“Bu bağlamda söz konusu olan, çiftin doğurganlığının “toplumsal” ya da mali önlemlerle özendirilmesi ya da frenlenmesi yoluyla ekonomik toplumsallaştırma; çiftlerin tüm toplum bünyesine (sınırlamak ya da tersine güçlendirmek gereken toplum bünyesi) karşı sorumlu kılınmasıyla siyasal toplumsallaştırma ve doğum kontrolü yöntemlerine, hem kişiler hem de insan türü açısından, yakıştırılan patojen değer yoluyla tıbbi toplumsallaştırmadır”(Foucault, 2013: 77).

Deleuze'ün ‘yerli-yurtlulaştırma’ olarak tanımladığı bedenin cinsiyetli hale getirilmesini ifade eden “bu kavram, annenin emzirmesi ile başlayan belli organlara ve nesnelere erotik anlam ve değer yüklediği ve bebeğin erojen bölgelerinin haritalandırıldığı bir süreci çözümlmek için kullanılmaktadır” (Holland, 2013:53). Beden; organ, akış, süreç, enerji, maddesel töz ve maddesel olmayan hadiselerin, devamsız ve bütünleştirilemez bir paradigmasıdır. Tutku ve aksiyonları, diğer bedenler ile sevinç ya da keder aracılığıyla kurduğu bağlantılar ve geçirilen değişimler ve oluş bağlamında incelenir (Grosz, ve Oklowski den akt. Cingöz, 2013: 85). Deleuze'e göre beden arzulayan bir makinedir (Direk, 2016: 227). Onların bedenin bir oluş halinde ve akışkan olduğu düşüncesi, cismaniliğe alternatif ve her türlü ikili karşıtlıktan uzak bir beden arayışında olan feminizm için çok önemlidir (Cingöz, 2013: 85). Çünkü tüm bu ikilikler cinsiyet kategorileri arasında kurulan hiyerarşiye temel teşkil ederler. Modernizm, akıl ve beden arasında kurduğu hiyerarşi ile aklın hâkim konuma getirir ve bedeni bir şeyleştirmeye maruz bırakır. “Akıl/beden dikotomisi içinde beden ikincil konumdadır. Bu düşünce biçimine göre beden tamamlanmış ve disiplin altına alınması gereken, eğitilmesi gereken bir alandır ve bu disipline edilmesi gereken alan eril bakışın ve ataerkil düşünce biçiminin kalıpları dâhilinde projelendirilmelidir” (Elgün, 2010: 85). Aydınlanmacı aklın bu yaklaşımı bedenin üzerinde kurulan tahakkümün alt yapısını oluşturur.

Modernizmin anlatıları ve bu düşünsel temel kapitalizmin sömürsünü meşrulaştırmak için kullanılır. Özellikle kadın bedeni üzerinde oluşturulan üreme odaklı yaklaşımlar ve dayatılan güzellik ideali ile yapılan bir şeyleştirme söz konusudur. Kapitalizmin beden üzerindeki sömürsüne karşı Deleuze'ün ‘organsız beden’ anlayışı direniş imkânı sunmaktadır. O, bedenin kapitalizme bir itiraz olabileceğini görmüştür.

Ona göre birey iktidara tabi olsa da normlara karşı eleştirel bir mesafe alabilir, onu sorgulayabilir yani muhalif bir bedenselleşme mümkündür (Direk, 2016: 23-24). Örneğin kadınların doğurmayı reddetmesi ve üretim yapan organların durdurulması, muhalif bedenleşmeye karşılık gelebilir. Deleuze ve Guattari organların işletilmemesi durumunu, organsız beden kavramıyla açıklarken kapitalizmin üretim ve tüketim için ihtiyaç duyduğu bedenlerin, organlarını kullanmayarak ekonomi politiği sekteye uğratması gerektiğini ifade ederler (2016: 23). Organsız beden kavramı ile üretim aracı olarak görülen beden ve organlarının sömürülmesine karşı bir mücadele yolu önerilmektedir. Deleuze'ün önerdiği bir başka kavram ise hayvan-oluş'tur. (...) "Hayvan oluş düşüncesi yaşamı bir şekilde paralize eden ve kendi olmaktan çıkaran bu biçimsizlik içinden çıkaran kendine bir kaçış çizgisi bulup tekrar yaşama yol veren bir düşüncedir" (Duyar, 2017: 99). İktidarın her yeri sardığı bir dünyada birey bu tip kaçış çizgileri geliştirmelidir.

Toplumsal cinsiyet kategorilerinin istikrarsızlaştırılması ve kaçış çizgileri geliştirebilmek için yapılması gereken güç ilişkilerinin derinlemesine incelenmesidir. Çünkü toplumsal cinsiyet, kadın ve erkeğe davranış biçimleri atfederek aralarında bir iktidar ilişkisi yaratmaktadır (Direk, 2018:189). Toplumsal cinsiyet, arzu ve güç ilişkileriyle ilgilidir ki bunlar her iki taraftan da incelenmelidir. Çünkü cinsiyet ilişkiseldir (Connell, 2002. para.4). Yani kadın ya da erkek olmanın anlamı, bu ilişkiler içinde belirlenir. Bu bağlamda mikro-iktidar düzeyinde erkeklerin baskıcı düzeni nasıl kurup işlettiğini algılamak, toplumsal cinsiyet düzenini yaratan iktidarın doğasını tanımamız için oldukça faydalı olacaktır (Sancar, 2009: 15). Anlamlandırmaya çalıştığımız erkeklik konumu ancak bir iktidar analizi içerisinden bakılırsa anlaşılabilir. Buradan hareketle erkeklik'i, devamlı farklı konumları tanımlama hakkına sahip bir iktidar konumu olarak ele almak gerekmektedir (2009: 16). Bu sebeple bir sonraki başlıkta bir iktidar konumu olarak erkeklik 'Hegemonik Erkeklik ve Baba Otoritesi' başlığı altında irdelenecektir.

1.2.3. Hegemonik Erkeklik ve Baba Otoritesi

‘Erkek’ (*masculine*) sözcüğü, 14. yüzyıl sonlarında kullanılmaya başlanırken ‘erkeklik’ (*masculinity*) sözcüğünün erkekliğin tanımlanma çabalarının baş gösterdiği 19. yüzyıl ortalarında kullanıldığı görülmektedir (Cengiz vd., 2004: 54). Bu sözcüğün iktidar yapı ve işlevlerinin şekil değiştirdiği bir zamanda ortaya çıkması dikkat çekicidir. Türkçe’de ‘erkeklik’ sözcüğünün “mert, korkusuz, cesur, yiğit” gibi anlamları bulunmaktadır (TDK, 2019). Yani erkeklik kavramının (...) biyolojik anlamı yanında sosyal, kültürel ve ideolojik anlamlar da barındırdığı görülmektedir (Kepekçi, 2012: 61). Connell’a göre erkekliğin fiziksel anlamı; bedeninin biçimi, hareketini, tarzını ve tavrını ifade ederken bazı fiziksel özelliklere sahip olup olmayışı, kişinin kendisine yönelik beden algısı ve bunu diğerlerine yansıtma biçimine ayrıca bu yansıtma verilen tepkileri de kapsamaktadır (2017:134). Fakat bunlar biyolojik özelliklerden kaynaklanmaz.

Erkeklik’in kadınlar üzerinde kurduğu tahakkümün yanı sıra erkekler arasında da gelişen bazı iktidar ilişkileri mevcuttur. Erkeklik’in bedensel hedefi, kadınlara karşı üstünlük sağlamak olduğu gibi aynı üstünlüğü diğer erkek gruplarına karşı da sağlamaktır (Connell, 2017: 135). Erkeklerin egemen olduğu bu sistem, kadınları belirli rollere sıkıştırdığı gibi, erkeklerin de bazı roller içine hapsedilmesine neden olmaktadır. Erkek, kendilerinden daha güçlü diğer erkeklerden hiyerarşik olarak alt konumda var olmaya çalışmaktadır (Çelik,G.,2016:1-2). Yapay olarak kurulan cinsiyet kategorileri, erkeğin biyolojik olarak üstün olduğu argümanına dayandırılmaktadır.

Connell Erkeklik’i; Hegemonik Erkeklik, Madun Erkeklik, Marjinal Erkeklik ve İşbirlikçi erkeklik olarak ayırmış ve Hegemonik Erkeklik’in diğerleri içinde lider konumda olduğunu ifade etmiştir (Hıdır, 2015: 34). Erkekliklerin kendi içinde hiyerarşi kurulduğuna dikkat çeken Connell’a göre hegemonik erkeklik, Gramsci’nin hegemonya kavramından hareketle baskı ve güç ile değil rıza ve kabul ile kendini kabul ettiren erkeklik biçimidir (2019: 150). Bu bağlamda Hegemonik Erkeklik, erkeklerin içinde kurulan hiyerarşinin en tepesindeki erkeklik imgesini ifade eden bir kavramdır (Sancar, 2009: 30). Fakat erkeklik imgesinin sabit ve değişmez bir imge olduğunu söylemek

mümkün değildir. Örneğin *Ağır Çekim Değişen Erkek ve Değişen Erkeklikler* kitabında Segal, erkeklik imgesinin işbölümüne bağlı olarak değiştiği anlatmaktadır (1992: 56). Kültürden kültüre kadına ve erkeğe atfedilen özellikler değişkenlik gösterdiği gibi erkeklik imgesi zamanla da değişebilir. Örneğin, bazı kültürler erkeklerin savaşmasına küçümsenerek bakarken bazıları şiddeti erkekliğin nihai testi olarak görür. Bazı kültürlerde eşcinsel seks ile erkeklik bağdaşmazken bazıları eşcinsel ilişkisi olmadan kimsenin gerçek bir erkek olamayacağını düşünür. Büyük ölçekli çok kültürlü toplumlarda, erkekliğin birden çok tanımı olabilir (Connell, 2002. para. 27). Bu bağlamda iki cinsiyet kategorisinin anlamı da devamlı olarak tartışılan ve tekrar üretilen bir yapıdadır. Yeniden üretilen anlamlar söylemsel olarak inşa edilir ve bu yolla özne haline getirilir (Cengiz vd., 2004: 54). Başka bir deyişle söylemsel olarak kurulan erkeklik ve kadınlık kategorileri sürekli yeniden üretim içindedir. Hegemonik erkeklik, yalnızca kadınlara değil erkeklere de baskı uygulayan ve yarattığı ideal imgeye ters düşenleri marjinal ilan etme hakkını elinde bulundurmaktadır (Sayer, 2011: 17). Yani hegemonik erkeklik, hiyerarşik olarak kendisi haricinde toplumun tüm kesimlerinin üzerinde konumlanır.

Bu sebeple erkek egemenliğini, kadınları denetim altında tutan ve ortak bir amaç için bir araya gelmiş bir yapılanma olarak değil, çoklu ve kendi içerisinde çatışmaları olan farklı erkeklik hallerinin bulunduğu bir yapı olarak kavramak daha isabetli olacaktır (Sancar, 2009: 17). Bu yapı, kendi içinde çeşitli erkeklik hallerinin bulunduğu bir yapıdır. Hegemonik erkekliğin diğer erkeklikler içinde lider konumunda olması, onun en yaygın erkeklik biçimi olduğunu göstermez. Yani hegemonik erkeklik, diğer erkeklikler üzerinde tam bir hâkimiyete sahip değildir. (Connell, 2002.para.31). Küçük bir azınlık olarak karşımıza çıkan hegemonik erkekliğin, diğer erkeklik biçimleri tarafından çıkara bağlı olarak desteklenmesi sayesinde lider olma durumunu sürdürdüğü söylenebilir. “Diğer erkeklik biçimleri hegemonik erkeklikle karşılaştırılacak olursak erkeklerin büyük bir çoğunluğunun dâhil olduğu erkeklik olan işbirlikçi erkekliğin ataerkil sistemde onun kadar aktif rol almadığı ancak onay vererek kazanımlarından faydalandığı görülmektedir” (Hıdır, 2015: 36). Ayrıca cinsiyet kategorileri bağlamında hegemonik erkeklik heteroseksüel olduğu (Carrigan vd.,1985: 593) ancak bazı heteroseksüel erkeklerin türlü gerekçelerle (‘küpeli’, ’ödlek’, ‘hanım evladı’ gb.) bu

alandan dışlanmaya çalışıldığı bilinmektedir. Eşcinsel erkekler ise madun erkeklik kategorisinde hiyerarşinin en alt kısmına yerleştirilmektedir (Connell, 2019: 153). Bir başka erkeklik biçimi olan marjinal erkeklik ise toplumsal sınıf sisteminde alt konumda olan ve azınlıklara üye erkeklerden oluşan bir yapı olarak ifade edilmektedir (Hıdır, 2015: 36). Bir başka deyişle marjinal erkeklik, toplumda ötekileştirilen erkekleri ifade etmek için kullanılmaktadır.

Connell'ın kuramı, sadece erkeğe odaklandığı ve kadınların tarafından olaylara bir bakış açısı sağlayamadığı gerekçesiyle eleştirilmektedir. Demetriou'ya göre Erkeklik'i cinsiyetin ismi gibi değil fiil olarak kavramak gerekir. Toplumsal cinsiyet ilişkileri ise erkeklik biçimleri ile diğer erkek ve kadınlar arasında olan ilişkilerden ibaret değildir. Toplumsal cinsiyet ilişkilerini devingen bir iktidar ilişkileri oluşum alanına sahiptir (Sancar, 2009: 36). Jeff Heam'e göre ise hegemonik erkeklik kavramı yerine erkek hegemonyası kavramını kullanmak gerekmektedir. Ona göre batılı, beyaz, heteroseksüel, homofobik, Anglosakson, Hristiyan, orta yaş ve orta sınıfa mensup erkekler, hegemonik erkek'tir (2009: 36). Heam, hegemonyanın erkekler ve bazı kadınların tasdiki ile kurulan ataerkil iktidar ilişkileri olduğunu düşünürken hegemonik erkeklik değerlerini meşrulaştırmak için erkeklik ve kadınlık kategorilerinin birbirinin zıttı olarak kurulduğunu ifade etmektedir (2009: 37).

Diğer yandan Jefferson, Faludi ve Ghaill bir erkeklik krizi yaşandığını ifade eder (Özkazanç ve Yetiş, 2016: 19). Sancar'ın *Erkeklik: Imkansız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler* (2009) kitabında aktardığı üzere Susan Faludi ve Mairtin Macan Ghaill'nin erkeklik krizi üzerine düşünceleri şöyledir;

“Artık topluma yararlı bir şey üreterek kapitalizmin üretim süreçlerini sürdüren ve kamuyu şekillendirerek eril siyaset ve kamuoyu oluşturma tarzlarını üreten ‘egemen erkeklik değerleri’ revaçta olmaktan çıkmıştır. Bunun yerine imgeler, reklam, süs ve tüketim kültürünün egemen olduğu bir erkek dünyasından bahsedilebilir. Küresel piyasalarda yeni-liberalizmin egemenliği çağında artık alt sınıf erkeklerin hayalinde tam gün bir iş sahibi olmak değil, şiddet, seks ve futboldan oluşan yeni bir erkek dünyası vardır. Artık babalardan öğrenilecek bir şey kalmamıştır; her erkek kendi erkekliğini kendi başına keşfedecek ve yeni baştan tanımlayacaktır. Çokuluslu, güvensiz ve istikrarsız yaşamların egemen olduğu küresel kapitalist hegemonya çağında, ya da post modern zamanlarda hangi hegemonik erkeklikten bahsedilebilir ki? Tersine, söz konusu olan bir erkeklik krizi'dir” (Sancar, 2009: 38-39).

Kendisine yapılan benzer eleştirilere karşı kuramını bir daha gözden geçirerek bazı eklemeler ve çıkarmalar yapan Connell'ın yaptığı ilk değişiklik, hegemonik erkekliklerin etrafının basit sosyal ilişkilerle örülü olduğu fikridir. Tüm erkeklerin küresel olarak kadınlar üzerinde hâkim olduğu düşüncesi, erkeklikler ve kadınlar arasındaki ilişkileri anlamaya çalışırken bize yeteri kadar fayda sağlamamaktadır (Akça ve Ergül, 2014: 18). Oysa hegemonik erkekliğin etrafındaki ilişkilerin çok daha karmaşık olduğu açıktır. Çünkü toplumsal cinsiyet sisteminde yaşanan krizler üretim, iktidar, duygusal ilişkiler sonucu oluşmaz. Toplumdaki sosyal, kültürel ve ekonomik değişiklikler de toplumsal cinsiyet sisteminin krize girmesine yol açabilmektedir (2014: 19). Hegemonik erkeklik, yaşanan bu krizlerin sonucundan etkilenmekte değişip dönüşmek zorunda kalmaktadır. Connell ve Wood (2005) son yıllarda kapitalizmin etkisiyle ortaya çıkan bir erkeklik biçimi olarak 'ulus aşırı erkeklik' kavramını hegemonik erkeklik kuramına eklenmesi gerektiğini ifade etmektedir (Özbay, 2013: 201). Günümüzün kapitalist düzeninde güç, parayı elinde bulunduran ulus ötesi şirketlerdedir. Bu şirketlerde çalışan yönetici erkekler 'ulus aşırı iş erkekliği' olarak adlandırılan erkeklik biçiminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. İşte bu 'ulus aşırı iş erkekliği', hegemonik erkeklik'in yeni bir kalıbıdır (Akt. Akça ve Ergül, 2014: 19). Bu bağlamda neoliberalizmin yarattığı erkeklik, bir ulusa bağımlılık göstermeyen zamanını otellerin suitlerinde geçiren, iş gereği birinci sınıf uçuş yapan, bencil, para karşılığı cinsel ilişkiye giren, rekabet ve hırs odaklı aynı zamanda da duygusal bir yapıya sahiptir (Özbay, 2013: 202). Yeni neoliberal politikalar sonucunda egemen erkeklik biçimi olarak neoliberal erkeklikler üretilmiştir.

Son yıllarda 'erkeklik'in içinde bulunduğu durum *'Erkeklik Güçleri Artık Garantili Görünmüyor'* adlı söyleşide Özkazanç tarafından yapılan değerlendirmeye göre Batı'da neoliberal değişimler sonucu bazı erkeklerin reaksiyon göstermeden dönüştüğü görülürken erkeklik krizinin en çok fiziksel emekle aile geçindiren sanayi işçisi erkekleri etkilediği görülür (2019, para.5). Türkiye'de son 30 yılda olan değişimlerin sonucunda kapitalizm, kentleşme, sekülerleşme, medya, bireyselleşme gibi dinamiklerle birlikte kadın hareketinin gücü hissedilmiştir. Bir yandan toplum ve kadınların erkeklerden beklentileri artmış diğer yandan geleneksel erkekliğin zeminini oluşturan kapasite ve güçler aşınmaya başlamıştır. Birçok erkek onu isteyecek kadına

erişme ve ikna etme güven ve istikrar sağlama, sözünü geçirme, kadın ve çocukların arzularına gem vurma ve denetleme gibi sorunlar yaşamaktadır (2019, para.6). Bu sebeple dönemin koşullarına göre değişemeyen erkek iktidar hiyerarşisinde daha altta bir konuma gerileyebilmektedir.

Toplumsal cinsiyet ilişkileri sürekli gerilimli olduğundan hegemonik erkeklik de değişmek ve bu koşullara uyum sağlamak zorundadır. Bu yönüyle değişim sadece ilişkilerde hiyerarşiyi yeniden üretmez demokratikleştirme potansiyeli de taşır (Connell ve Messerschmidt, 2005: 853; Akça ve Ergül, 2014: 18). Fakat bu kriz anlarındaki değişim sürecinde temelde erkeğin üstün olduğu düşüncesini hiç değişmez. Hegemonikleşebilen tüm erkeklikler, erkeğin kadından üstün görüldüğü cinsiyet rejimiyle uyumludur. Çoğul erkeklikler kendi arasında eşit değildir ve makbul olan erkeklik biçimi olumlanıp normlaştırılmaya çalışılır ve hegemonikleşir. Hegemonik erkeklik çeşitli sebeplerle amacından ve etkisinden uzaklaşırsa bir erkeklik krizi yaşanır ve 'yeni erkeklik' biçimi belirlenir ve bu erkeklik eskisinden çok farklı özellikler de taşıyabilir (Özbay, 2013: 186). Bu erkeklik biçimi bir önceki revaçta olan erkeklığe benzemeyebilir.

Arendt, iktidarın tek bir kişiye ait olamayacağını ancak egemen bir gruptan destek alırsa iktidarını sürdürebileceğini ifade eder (1997: 50). Hegemonik erkeklik bu bağlamda diğer erkeklik biçimlerinden destek alarak üst konumda bulunur ve bu erkeklikler de gücünü hegemonik erkeklikten alırlar. Bu bağlamda diğer erkeklik biçimlerinin ezildiğini söylemek yerine iktidardan aldıkları payın farklılaştığını söylemek daha isabetli olacaktır. Yani erkekler içinde bir grup erkek belli özelliklerini kullanarak egemen topluluğun en üst noktasında olmak için gücünü herkes üzerinde kullanmaktadır.

Çekmeceler (Caner Alper ve Mehmet Binay, 2015) filmi çeşitli erkeklik biçimlerini deşifre eden bir hikâyeye sahip olup izleyiciye Deniz karakterinin yaşamından bir kesit sunmaktadır. Deniz'in babası olan Ayhan, alkol bağımlısı ve duygularını kontrol edemeyen bir kişiliktir. Diğer yandan sanat ile uğraşan babanın entelektüel biri olmasının yanında maddi zorluklar yaşadığı da gözlenmektedir. Şiddet ile işsizlik arasında yakın bir ilişki olduğu bilinmektedir. Bu durum bir erkeklik krizine

yol açar (Avşar, 2017:232). Bu bağlamda Ayhan'ın bu tip bir erkeklik krizine de girdiği söylenebilir.

Çekmeceler filminin hegemonik erkeklik kavramını anlamaya ilişkin sunacağı en önemli katkı toplum tarafından erkekliğe ilişkin çizilen bu keskin sınırların ve katı kategorilerin sürdürülebilir olmadığını açığa çıkarmasıdır. İçinde başından beri kriz barındıran bu sistem, erkeklik krizini kaçınılmaz hale getirmektedir. Erkekliğe ilişkin oluşturulan kategoriler oldukça geçirgendir. Bir erkek sadece fiziksel gücüyle bir ömür hegemonik erkeklik konumunu koruyamayacak veya evinde en üst konumda bulunurken iş yerinde ya da toplumda hâkim konumda bulunamayacaktır. Tıpkı Ayhan karakterinde olduğu gibi.

Filmde erkek karakterlerinin 'erkek olma' üzerinden birbirlerine uyguladıkları şiddet de irdelenmektedir. Şiddet ve iktidar farklı olsa da genelde birlikte bulunan olgulardır (Arendt, 1997: 58). İstinasız her iktidarın şiddete dayanan bir yapısı bulunmaktadır ve şiddet içermeyen iktidar yoktur (1997: 62). Yetersizlik hissi yaşayan Ayhan'ın eşine ve Denize uyguladığı şiddet, film boyunca gösterilmektedir.

Erkekler, birlikte buldukları ortamlarda kendi dışındakilere aşağılayıcı espri ve konuşmalarla erkekliklerini homojen hale getirmeye çalışır (Cengiz vd., 2004: 59). Ancak filmin erkek karakterlerinin bir araya gelince sadece başkalarına değil birbirlerine de cinsel aşağılamalarda bulunarak kendi içlerinde bir hiyerarşi kurmaya çalışmaktadırlar. Bourdieu' ya göre erkeklik diğer erkekler tarafından onaylanmak durumundadır. Gerçek erkek olmanın yolu egemen erkeklik grubuna dâhil olmaktan geçmektedir (2015: 70). Erkekler arasında kabul görmek veya üstünlük sağlamak bedensel güç, para, cinsel performans gibi erkekliği oluşturan ve özelliklere bağlıdır. Bu bağlamda kabul göremeyen tiyatrodaki cüce erkek karakter hep horlanır, kötü muameleye maruz kalır ve diğer erkekler içinde hiyerarşik olarak daha altta bulunan erkeklik biçimini sergiler. Filmdeki hayali karakterler olan eşcinsel erkekler, erkeklik hiyerarşisi içinde en alt konumdadır. Bu yüzden filmde Deniz'in hayalinde yarattığı karakterler olarak tasarlanmışlardır.

Erkeklik, babalığı da içine alan bir kavramdır. “Baba olmak, güven duygusuyla birlikte, erkekliğin tamamlandığının düşünüldüğü bir alan sunar. Bu sebeple bir erkeğin nasıl bir baba olduğu ile nasıl bir erkek olduğu yakından ilişkilidir” (Avşar, 2017:233). Eski çağlardan bu yana baba figürü tanrıyla eş tutulur diğer yandan Zeus’dan beri dinler tanrısı babalaştırır, babayı tanrılaştırır. “Babalık çift yönlü bir şey olarak görülür tıpkı tanrı gibi; hem sevgi dolu hem de gazap. Tanrı olarak baba veya Baba-Tanrı belki de en güçlü mitolojilerimizden birisidir” (Segal, 1992: 54). Euripides’in *Bakkhalar*⁸ tragedyasında kral Agamemnon kızını Artemis’e kurban etmiştir. Agamemnon bu kararı Troia’ya sefere çıkabilmek için vermiştir. Agamemnon, kızını kurban edecek kadar zalimdir. Fakat neden sonra bu kararına pişman olup üzülmüştür (Okur, 2010: 119). Ayhan’ın Deniz üzerinde kurduğu iktidar da bu türden ikircikli yapıya sahiptir. Özellikle Ortaçağ’da baba iktidarı tanrının ve kral otoritesinin ailedeki yansıması gibidir (Çeler, 2013: 169). Tiyatroda canlandırdığı kral karakteri ile Ayhan, kızının hayatına hükmeden bir krala benzetilmektedir. Ta ki Deniz, hastanede ona karşı isyan edene kadar. Ayhan’ın, ‘erkeklik’in bir göstergesi olan penisi ile ilgili başkaları tarafından aşağılanmamak için bunu kamufle ettiği ortaya çıkınca erkeklik’in onun üzerindeki baskısı da açığa çıkmış olur. Çünkü Ayhan, hegemonik erkeklik performansı sergilerken toplumun erkeklik idealine uygun olmayan yönlerini gizlemek zorunda kalmıştır. Erkekliğe dair sıkıştırıldığı alana hapis olan ve acı çektiği ortaya çıkan Ayhan, yaşadığı yetersizlik duygusunu ailesi üzerinde kurduğu iktidar ile gidermeye çalışmaktadır.

Sancar’a göre Erkeklik’in aktarımı ve öğrenilmesi için aile bir iktidar alanıdır. Erkeğin ailedeki konumunu başarılı bir erkek olduğunu herkese ispatlamak için stratejik bir konum olarak kullandığı görülmektedir (2009: 124). Ayhan’da özellikleri dışarıda yaşadığı başarısız durumlar onu krize soktuğunda ailedeki konumunu benzer şekilde

⁸ Yunan mitolojisine göre Kral Agamemnon, Troya seferine çıkacaktır. Ancak Aulis’de fırtına onu engeller. Gemiler ile bu savaşa çıkabilmesi için rüzgârın durması gerekmektedir. Kahin Kalkhas, krala kızı İphigenia’yı Artemis’e kurban ederse rüzgârın duracağını söyler. Kral Agamemnon, üzülse de kızını kurban etmeye ikna olur. Kral Agamemnon kızını tam kurban edeceği sırada Artemis, kıza acıyarak gökten bir geyik gönderir ve İphigenia’yı kurtarır. Detaylı bilgi için bkz. Euripides, *Bakkhalar*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, 4. Baskı, İş bankası Yayınları, İstanbul, 2016.

kullanmaktadır. Bu doğrultuda babalık, hem erkekliği yeniden üretebilecek hem de mevcut erkeklik kalıplarını dönüştürme potansiyeline sahip olan bir yerdir. Erkekliğe ilişkin idealler, biyolojik özellikler, güç veya para, aile üyeleri ve kadınlar üzerinde kurulan tahakküm ile ölçülür. Aile içerisinde iktidar ilişkileri, babanın aile üzerinde, anne ve babanın çocuklar üzerinde, erkeğin kadın üzerinde kurduğu bir dizi prosedüre göre işletilmektedir (Foucault, 2012: 176). Bu hiyerarşik yapılanmaya göre en altta kadın ve çocuklar bulunmaktadır. Şiddet, kadın ve çocuklara yönelmiştir. Pınar Selek, *Sürüne Sürüne Erkek Olmak* (2011) kitabında babanın şiddeti uygulayan bir kumandan gibi aile bireylerinin kendisine itaat etmesini beklediğini ifade eder (Direk, 2018: 201). Ailede babanın, kocanın veya erkek kardeşin kadınların yaşamları üzerinde ‘namus’ kavramı aracılığıyla uyguladığı baskı filmde Ayhan’ın Deniz’i yıllarca çekmeceye sakladığı makas ile iğdiş etme tehdidinde bulunması, sıklıkla iç çamaşırının ıslak olup olmadığını kontrol etmesi ve mastürbasyonu yasaklamasıyla anlatılmaktadır. Fakat toplumun ona verdiği denetleme yetkisini kullanmasına rağmen Ayhan, istediği tür bir aile yaratamamıştır. Erkeklik’ini ispatlayabileceği alan olan ailesi, toplumun ahlak normlarına uymamaktadır. Film, erkeklik ile ilgili eleştirel bir bakış açısı sunsa da Deniz’in babası tarafından bastırıldığı iddia edilen cinselliğinin sonucu olarak psikolojik rahatsızlık yaşadığı ve tüm yaşam pratiklerinin bu rahatsızlık yüzünden gerçekleştiğini ifade etmesi bakımından Freudyen bir bakış açısına sahip olması sebebiyle sorunludur.

II. TOPLUMSAL CİNSİYET ve AİLE

Toplumsal cinsiyetlendirmenin mekânlarından biri olan aile kurumuna ilişkin ideal söylem; kadın, erkek ve çocuğa atfedilen roller bağlamında oluşturulmaktadır. Dolayısıyla ailedeki kişilerin birbirleri ile olan ilişkileri ataerkil ideolojinin deşifre edilmesi açısından oldukça önemlidir (Gittins, 1985: 15). Bir başka deyişle ideal aile söylemi ve toplumsal cinsiyet arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır.

Modernleşme ile birlikte ulus devletlerin kurulması ve kentleşme gibi faktörler geniş aileden çekirdek aileye geçişi sağlarken, İmparatorluklardan ulus devletlere geçiş aşamasında toplumu bir arada tutmak için kullanılan dini öğretilerin yerini milliyetçilik söylemi almıştır. Bu bağlamda milliyetçilik, ataerkillik ve heteronormativite söylemi iç içe geçmiş olup, aynı bakış açısının ürünüdür (Psaras, 2016: 89). Bir başka ifadeyle bir ırkı veya cinsel yönelimi ötekileştirmek arasında fark yoktur ve bu iki ötekileştirme birbirini destekler niteliktedir. Cinselliğin yerleştirilmesi ve temelini oluşturulmasında rolü bulunan aile içinde cinsellik ve evlilik tertibatı birbirine iliştilererek aile zorunlu olarak şefkat ve sevgi mekânına dönüşmüştür (Foucault, 2013: 80). Bir kristal prizma gibi kırdığı ve yansıttığı cinsellik düzenlemesi için aile kritik unsurlardan biridir (2013: 82).

Toplumsal başarı ve refah için aile ideal bir normdur. Aile ekonomik üretim yaparken işlevleri kurumlar aracılığıyla gerçekleşirken çocukların toplumsallaştırılması okullarda, yaşlı ve hasta bakımı hastanelerde yapılmaktadır (Kasapoğlu, 2012: 11-12). Gittins, *Aile Sorgulanıyor*(1985)'da ailenin dört temel işlevi olan beraber yaşama, ekonomik işbirliği, üreme ve cinsellik konularını ayrıntılı olarak irdelemektedir. Çocuğun sosyalizasyonu için temel bir kurum olan aile çocuğun bakımı ve çevreye uyumu için bir eğitim kurumu işlevi görmüştür (Kaya Ç., 2012: 107). Bir başka deyişle çocuğun eğitimi için birincil sorumluluk ailededir.

Yanı sıra rekabetçi kapitalizm aileyi sevginin yeri, ticari hayatı da aklın alanı olarak karşıtlık içinde görmüştür (Poster, 1989: 201). “Mutlu bir nesne olarak aile

mutluluğun gerçekleştiği bir yol, yer yasama aygıtı, zaman enerji ve kaynak dağıtım yoludur” (Ahmed, 2016: 62). Ayrıca aile soydan devralınan bir miras olarak bireyin bu mirasın etkisi altında kalıp onu yeniden üretmesi beklenmektedir (2016: 62). Aslında mutluluk ile aile nesnesi arasında kurulan denklik söylemsel bir inşadır (2016: 38). Aileye yönelik sevgi anlatıları, fiziksel yakınlığı ideolojik bir biçimde saptırarak bireyin karakter ve değerlerinin de kalıtım gibi algılanmasına neden olur. Bu söylem, heteroseksüel sevginin doğallaştırılmasında önemli bir yer teşkil eder (Ahmed, 2015: 162). Başka bir deyişle heteroseksüel sevginin doğalmış gibi görünmesi bu söylem aracılığıyla sağlanmaktadır. Bu bağlamda aile ideolojisinin başka hangi söylemleri dayanak olarak kullandığı ve bu söylemlere ilişkin görüşler ‘Heteroseksüel Aşk ve Evlilik’, ‘Üreme ve Kutsal Annelik’, ‘Çocuğun Kimliklendirilmesi’ başlıkları altında tartışılacaktır.

2.1. Heteroseksüel Aşk ve Evlilik

Antik Çağ’da evlilik, Ksenophon’un *İktisat Üzerine* metninde anlatıldığı üzere mirasın korunması ve soyun devamı amacıyla gerçekleştirilir. Evin dışında malların kazanılması ve değiş tokuşu erkeğe, saklanması ve korunması kadına aittir (Foucault, 2013: 227). Antik Yunan düşüncesinde aile devletin bir malı olarak iş görürken devletin bekası için çok önemli görülmüştür (Aydın, 2013:261-262). Erkekler, dönemin erdemli olma amacına paralel biçimde evlilikte yönetici konumundadır (Foucault, 2013: 225). Kendisinden yaşça büyük olan kocasının eğitimine tabi tutulan kadının evde çocuk bakımı ve ev işlerini yapması beklenmektedir (Afary ve Anderson, 2011: 239). Bu bağlamda aile içi işbölümü toplumsal cinsiyet düzeni üzerinden yapılmaktadır. İktidarı elinde bulunduran erkek, aile içi hâkimiyeti de elinde bulundurur. Başka bir deyişle aile içindeki eşitsizlik, cinsiyet bağlamında farklılık üzerine kurulmuştur (Foucault, 2013: 243). Bu dönemde evlilik, gelinin babası ve evlenecek olan erkek arasında yapılan ekonomik ve siyasi bir anlaşmadır (Beauvoir, 2010: 13.; Afary ve Anderson, 2011: 239). Yani evlilik kadın ve erkek arasında özgürce kurulan bir birliktelik değildir.

Karşılıksız bir hediye olarak görülen gelin, kocasının evine hediyeler(çeyiz) ile gelir. Bu karşılıksız hediye anlayışı, “(...) Helenistik yasal üreme sisteminin düzenleyici ilkesidir” (Leduc, 2005: 247). Bu bağlamda meta olarak görülen kadının da aileler arasında değiş tokuş edilmesi söz konusudur.

Helenistik dünyada, yurttaş erkeğin siyasal önemini bir ölçüde yitirmesi ile birlikte evlilik, iki eş tarafından istenen ve kabul edilen bir sözleşme haline gelmeye başlamıştır. Yazılı evliliklerde bir sözleşmeyle eşlere, eşitsiz bir şekilde görev ve sorumluluklar verilir. Bu durum “daha sıkı bir evlilik çağrısına” işaret eder⁹ (Foucault, 2013: 356-357). Evlilik, dinsel bir törenle onaylanarak bir kuruma dönüşmeye başlarken özel bir durum olmaktan çıkarak kamunun alanına girmiştir (2013: 354). Fakat “kadın bir değiş tokuş nesnesi” olmaya devam etmektedir (Strauss’dan akt. Butler, 2014a: 96). Foucault’nun aktardığı üzere “Hierokles, insanı evliliğe yatkın hayvanlar olarak görmüştür” (2013:411). Bu bağlamda kültürün oluşumu, evlilik kurumu ile ilintilendirilir. Evlilik ve aile kurumunun devamlılığını sağlamak ile bağlantılı olarak cinsel farkın inşa edilmesi, Antik Çağ’a kadar dayanmaktadır (Direk, 2018: 13). Söylemsel olarak kurulan cinsel fark, Platon’un *Şölen* anlatısında kendisini gösterir. Bu anlatıya göre insan türü üç çeşittir. Kadın ve erkek dışında androjen olan bir tür daha bulunmaktadır. Zeus’a isyan ettiği için ikiye bölünen bu tür, o günden bugüne diğer yarısını bulmaya çalışmaktadır. Bu sebeple aslında insanın yarım olduğuna inanılır. “İnsan denilen varlık, kadın ve erkek olarak iki parçaya bölünmüştür; o zamandan beri aşk yoluyla birleşmeye çalışmaktadır”(1993: 74-75). Anlatıda diğer yarısını kaybetmiş insanın, kendi varlığını başkasında görme arzusu ile benzerini aradığı ya da bir başkasında kendini görme çabası ile aşk ilişkisine girdiği ileri sürülürken bahsi geçen aşk “eşcinsel aşkı içerse de heteroseksüel aşkı androjen kökene” bağlaması bakımından problemlidir. Yani “eros¹⁰, cinsiyet farkının hem kökenindedir ve hem de ereğidir” (Akt. Direk, 2018: 13). Bir başka deyişle eros, cinsiyet farkını amaçlamakta ve temelinde bulunmaktadır.

⁹ Foucault, bu dönem metinlerinin evlilik yaşamına ilişkin gerçek bir temsil olmaktan çok bir isteğin dile gelmesi olarak görülmesi gerektiğini ve bu ölçüde gerçeğin bir parçası olabileceğini belirtmiştir (2013:360).

¹⁰ Eros: cinsel içgüdü içinde olmak üzere cinsel duygu ve isteklerin, cinsel yönelmelerin tümü (TDK,2019).

Foucault, cinselliğin soy kütüğünü çıkarmak için yaptığı *Cinselliğin Tarihi* (1984) çalışmasında, Antik Yunan medeniyetindeki yetişkin erkeklerin genç oğlanlara karşı aşk beslediğini bu duygunun ise gençlik ve ölümsüzlük arayışına eşlik ettiğini ifade etmektedir. Cinselliğin dahil olmadığı ve cezalandırıldığı ileri sürülen bu ilişkilerde aşk büyülenmişlik hali olarak tasvir edilmiştir. Dikey bir şekilde konumlandırılan aşkın, doğuştan eksik olan insanın bu eksikliği tamamlamak ve kendinden daha üstün gördüğü insanın özelliklerini kendine katmak için yaşadığı ileri sürülmektedir (Akt. Aydın, 2013: 260). Bir başka deyişle egemen anlatıya göre aşk motivasyonu yoksunluk ile sağlanmaktadır.

Ortaçağ Avrupa'sında dinin müdahale alanında olan evlilik, günah olan bedensel zevklerin tek eşlilik ile sınırlandırıldığı ve ancak üreme maksadıyla gerçekleştirilmesi gerektiği düşüncesi ile ahlaki bir anlayışın gereği olarak görülmüştür (Arpacı, 2013:137). Evlilik dışı ilişki, kürtaj, eşcinsellik, mastürbasyon yasaklanmıştır (2013: 144). Hiç evlenmemiş, ayrılmış veya evli kadınların cinselliği, üreme ve yok sayma arasına konumlandırılmaktadır (Casagrande, 2005: 84). Bu bağlamda evlilik kurumu, üreme ve cinselliğin normatifiğinin ataerki tarafından kontrol edilmesinin bir aracı olarak kullanılır (Arpacı, 2013: 139). Hıristiyanlık ve Büyük Varlık Zinciri teolojisinde tüm varlıklar, çamurdan bitkiye ve hayvana, insandan meleklerle ve Tanrıya doğru katı bir hiyerarşik yapılanma içerisindedir (Blank, 2019: 41). Cinsellik ahlakı, nefsin kontrolü amacıyla tek eşli evlilik kurumuna bağlanır. Havva'ya karşıt bir biçimde konumlandırılan Bakire Meryem ile bekâret yüceltilerek bir üstünlük olarak gösterilir (Klapisch-Zuber, 2005: 36). Yaygın olan cüzamın cinsel kirliliğin bir sonucu olduğu iddia edilir (2005: 52). Evlilik, İsa'nın Meryem'e bir emri olarak kutsallaştırılırken (Vecchio, 2005: 107) kilise mensuplarına yasaklanır. Böylece kilisenin hiyerarşinin en üstündeki konumu güvence altına alınır (Arpacı, 2013:145). Çünkü kiliseye göre cinsel arzular dünyaya aittir. Hıristiyanlığa göre günah çıkarma ruhu arındırma işlevini görmektedir. Cinsellik hakkında hakikatin söylemsel olarak üretimi, günah çıkarma mekanizması aracılığıyla sağlanır (Giddens, 2018: 26-27). Günah çıkarma daha sonraki zamanlarda cinselliğin tıp, psikiyatri gibi alanlar tarafından kontrol edilmesine temel oluşturacaktır (Foucault, 2013: 50). Diğer yandan engizisyon mahkemeleri Heretik

hareketlere¹¹ karşı acımasız cezalandırma yöntemleri kullanır (Federici, 2012: 54). Kadınların şeytani ve tehlikeli olduğu ileri sürülürken, kilisenin koyduğu kurallarına uymayan kadınların cadı ilan edildikleri Ortaçağ (Opitz: 2005: 255-256) feodal iktidar yapılanmalarına mensup üst sınıfların diğer insanları köleleştirdiği karanlık bir dönemdir. Evlilik, aileler arasında ekonomik-siyasi bir ilişki ve kadınlar açısından bir boyunduruk olmaya devam etmektedir (2005: 263).

Romantik aşk ve evlilik arasında kurulan bağlantı bu yönde bir söylemin üretilmesinin sonucu olmuştur. 12. yüzyılda Fransa'da burjuvazi arasında 'şövalye aşkı' olarak bilinen bir modelin varlığından bahsedilse de¹² (Duby, 2005: 240) Rönesans ve Protestanlığın gelişmesi ve hümanizmin yükselmesi romantik aşk ve evliliğin yan yana getirilmesi için bir başlangıç oluşturur (Blank, 2019:151). Böylece önceleri sadece Tanrı'ya yönelmesi meşru görülen veya Tanrı'nın insana bahşetmesi sayesinde var olabilen aşk, daha kişisel bir hal almaya başlar. 16-17. yüzyılda bireysel arzu ve mutluluk kavramları üzerinden oluşturulan bu yeni ideolojinin gelişmesinde Jeremy Bentham faydacılığı, John Locke'un mülkiyet kuramı, Adam Smith'in bireysel arzuyu ön plana alan erken dönem kapitalist düşünceleri etkili olmuştur (2019: 123). Bu yeni ideolojiye yönelik rızanın üretiminde romanları kullanılmıştır. Edebiyat eserlerinde "anlaşarak evlilik ideali ve bu ideale tutkulu bir romans deneyimi" olması gerektiği düşüncesi yayılır (2019:152). Eğer aşk, evlilik ile sonuçlanıyorsa saygı ile karşılanır (2019:159). Cinsellik ve çocuk sahibi olmak, romantik aşk yoluyla meşrulaştırılmaktadır (2019:176). Bu bağlamda romantik aşk söylemi cinselliğin denetlenmesinde bir araç olarak kullanılmaktadır.

Modernite ile birlikte toplumsal yapıdaki değişiklikler sonucu "XVIII. yüzyıldan başlayarak üst toplumsal tabaka geleneksel 'devletin destekçisi' olma anlamını yitirir. Evlilik antlaşmalarının denetimini yapan toplumsal yapılara bağlı

¹¹ Ortaçağ'da toplumsal hayatın demokratikleştirilmesini isteyen Katharlar, Waldocular, Lyon Fakirleri, Spiritüeller, Apostolikler gibi mezheplerin oluşturduğu protesto hareketidir. Yeni Ahit'ten yola çıkarak Kilise'nin ruhani gücünü yeniden kazanmak istiyorsa sahip olduklarından vazgeçmesi gerektiğini düşünen Heretikler, Kilise ve laik otoriteye karşı gelmiştir (Federici, 2012: 22-55).

¹² "Yüksek sosyete de şövalye aşkı kadınları terbiye etmenin, erkeklerde kaygı uyandıran özellikleri kısıtlamanın, dışı cinsi dikkatli bir biçimde hazırlanmış bir ağın içine kapatmanın, savaşılanlığını zararsız spor alanına çekerek kadının zehirli iğnesini çıkarmanın bir aracıdır" (Duby, 2005:251).

gerekçeler geçersiz kalır, toplumsal uzlaşmayla yapılan evliliklerden aşk evliliklerine geçiş (...)” sağlanır (Luhmann, 2004: 217). 19. yüzyılda artık tek başına aşkın bir evlilik yapmak için yeterli olmadığına kanaat edilmektedir. Evlilikte beden ve ruhun isteklerinin bağdaştırılması gerektiği ileri sürülür. Dünyevi aşk ve ruhsal aşkın aynı kişiye karşı duyulması için arayış başlar. Karşıdaki kişiyi tanımak için randevuya çıkma gibi flört usulleri kullanılmaya başlanır ((Blank, 2019: 159-163). İsteğe bağlı evlilikler, evlenmeye duyulan ihtiyacın söylemsel olarak üretilmesi ile oluşturulmaktadır. Proudhon, oldukça cinsiyetçi bir metin olan *Pornokrasi ya da Modern Zamanlarda Kadın* (1875) kitabında evliliği “kadının ışıldama alanı” olarak tarif ederek, kadının yüceltilmesi kisvesi altında evliliği kutsamıştır. Bu metinde evlilik dışı ilişkiler ise sahtekarlık, asalaklık ve katilliliğin alameti olarak ele alınmıştır (Proudhon, 2018: 18). Bu bağlamda evlilik için söylemsel olarak rıza üreten iktidarın romantik aşk ideolojisini kendisini gizlemek üzere kullandığı ifade edilebilir.

Batı, cinselliği evlilik hukuku ve arzuların düzeni olarak iki kurallar sistemi aracılığı ile yönetmektedir (Foucault, 2013: 35). Modernizm ile birlikte din öğretilerinin yerine aklın geçmesi ile kadınların evlilik kurumu adı altında ezilmesini meşrulaştırmak üzere farklı argümanlar geliştirilir. Heteronormativite de geliştirilen bu buluşlardan biridir. Bu nedenle yapılan bir evlilik tartışmasını, heteronormativite tartışmasının dışında yürütmek mümkün değildir. 19. yüzyılda kurumsallaşan heteroeksüel terimi ilk kez 1868’de bir mektupta kullanılmıştır. Bu tarihten önce erkek ve kadın arasındaki cinsel ilişkiye yönelik bir tanımlama yapılmadığı, tanımlama çabasının ‘normal’ olmayan cinsel yönelimlere ilişkin olduğu görülmektedir (Blank, 2019: 44). Fransızca kökenli bir sözcük olarak heteroseksüel sözcüğünün Türkçe’de karşılığı ‘karşı cinse arzu duyan’dır (TDK, 2019). Arzunun karmaşık yapısı bakımından heteroseksüelin tanımını tam olarak yapmak mümkün görünmese heteroseksüel sözcüğü tarihsel olarak cinsel bakımdan ‘normal’ kastedilerek kullanılır (Blank, 2019: 21-22). Heteroseksüelliğin ‘normal’ olarak tanımlanması diğer cinsel yönelimleri anormal kılarak arzunun karşı cinse yönelik olması gerektiği ile ilgili bir dayatmada bulunur. Heteroseksüelliği, toplumsal norm haline getirmek üzere erkeklerin elinde olan bilimin, dayanak icat etmek için kullanıldığı ifade edilebilir. Büyük Varlık Zinciri teolojisi,

Darwin'in evrim teorisi çapraz kardeş ilan edilerek saptırılmış, Öjenistler¹³ evrimin amacının daha iyi gelişmiş insan üretmek olduğunu ileri sürmüştür (Blank, 2019: 41). Biyolog Carl Linnaeus, bitkiler üzerinde yaptığı çalışmada, bitkileri cinsel organlarına göre sınıflandırmış ve tüm bitkilerin evli olduğu ileri sürmüştür (2019: 45). Benzer bir bakış açısı ile psikanaliz alanında çalışmalar yapan Freud ise *Cinsiyet Üzerine*(1905) kitabında Platon'un *Şölen*'de anlattığı androjen türün ikiye bölünmesi hikâyesinden hareketle doğduğunda biseksüel olduğunu iddia ettiği çocuğu, heteroseksüel hale getirilme koşullarını incelemektedir. Freud'un psikoseksüel gelişim kuramında birincil narsistik yatırım olarak anlatılan çocuğun bir başkasıyla duygusal bağ kurması yani ona karşı sevgi beslemesi durumu özdeşleşme olarak anlatılır. Özdeşleşme bir sevgi biçimidir ve özneyi ötekine çeker. "Özdeşleşme ötekiler gibi olarak onlara yaklaşma arzusu içerir" (Ahmed, 2015: 159). Özdeşleşme "(...) benzer olmaksızın benzerlik yaratmayı" gerektirir (2015: 159). Bu bağlamda "özdeşleşme ve arzu arasındaki ayrım, aynılık ve farklılık arasındaki ayrımla bağlantılıdır; heteroseksüel özne 'benim gibi' olanla özdeşleşecek ve 'benden farklı' olanı arzulayacaktır" (2015: 160). Arzunun heteroseksüel kurulumu, Freud'un kuramında cinsiyet farklılığına bağlanmaktadır.

Freud, ikincil narsistik yatırımın ise ötekine yapıldığını ileri sürer. Yani sevgiyi bir başkasına yöneltirken kendisinin olduğu şeye veya olmak istediği şeye ya da kendisinin bir zamanlar olduğu gibi olana karşı aşk beslemesi söz konusudur (2012: 36-37). İnsan özdeşleşme mantığını ikinci aşkı da gütmektedir. Kişiler arasındaki benzerlik, romantik çekim oluşturan sebep olarak görülmüştür (Pines, 2010:1 06). Freud'un ikincil narsistik yatırım olarak ele aldığı bu dönem, Lacan'ın ayna evresine göre düşünüldüğünde kişilerin birbirine ayna tuttuğu ve aslında kendi suretlerine âşık oldukları düşünülebilir. Platon'un metinlerinde kendini bilme tekniklerinden olan âşık olmak göz metaforu kullanılarak anlatılmaktadır (Foucault, 2015: 54).

"Bir göz kendini görebildiğinde, bu hangi koşullarda ve nasıl olur? Bir ayna tarafından kendisine gönderilen kendi imgesini algıladığında. Ama kendine bakmak isteyen bir göz için tek yansıma yüzeyi ayna değildir. Nihayetinde, birinin

¹³ Öjeni; Darwin'in kuzeni Galton'un ortaya attığı, ırkçılığın kökenini oluşturan düşünce akımı. Öjenistler, insan evriminin amacının daha iyi tür insan üretmek olduğuna inanmış ve hatalı genleri ayıklamak ve saf ırk yaratmak üzere insanlar üzerinde çalışmalar ve uygulamalar yapmışlardır (Halidi, 2017: 112).

gözü bir başkasının gözünde kendine baktığında, bir göz mutlak anlamda kendine benzeyen bir başka göze baktığında, ötekinin gözünde ne görür? Kendisini görür” (2015: 61).

Aşkın narsistik bir duygu olarak anlatımı, Yunan mitolojisindeki Narkissos’un hikâyesi ile paralellik göstermektedir. Yunan mitolojisinde Narkissos yakışıklı ve genç bir delikanlı olarak tasvir edilir. Kibirli bu genç adam kendisine hayranlıkla yaklaşan kimseyi beğenmez. Bir peri kızı olan Echo, Narkissos’a aşık olur. Narkissos onu reddeder ve Echo sıkıntıdan hastalanır. Bunu gören Nemesis(öfkenin tanrıçası) Narkissos’u cezalandırır ve sudaki suretine aşık olmasını sağlayarak hiçbir zaman kavuşamayacağı suretine onu hapseder. Büyülenen Narkissos, hiçbir yere kıpırdayamaz acı ile özlem içinde ölür ve bedeni bir çiçeğe dönüşür (Pines, 2010: 105). Narkissos’un ölmesine dayanamayan Echo, tanrıya kendisini de öldürmesi için yalvarır. Echo söylenenlerin sadece sonunu tekrarlayabilen sesiyle bir taşa dönüştürülür (Ovidius, 1994: 80).

Kristeva’ya göre narsizmin ön koşulu iğrenmedir. Yani iğrenme ve narsizm birlikte var olmaktadır. Hayranlıkla seyredilen imge, iğrenmeye dayanır (2014: 26). “İğrenç, zaten hep yitirilmiş olan bir ‘nesne’ye tutulan yasın şiddetidir” (2014: 28). Bu narsistik kriz, kendi gerçeği ile birlikte iğrenci de doğurur. Bu bağlamda klasik Batı düşüncesinde aşk, trajedi ile sonuçlanan ölümcül şanssızlık veyahut kişinin kendinden aşağı olan ile kurduğu nefret dolu bir ilişki olarak görülmektedir (Millett, 1987: 91). Aşk ilişkisinin hiyerarşik biçimde kurulması erkek zihniyetinin aşk yoluyla bağ kurduğu birey üzerinde sahip olmaya çalıştığı egemenliğin temelini oluşturmaktadır.

Firestone, *Cinselliğin Diyalektiği*(1993)’nde aşkın; insanı savunmasız, bağımlı hale getirdiğinin ve potansiyelinin gelişmesinin önünde bir engel olduğunu savunur (Donovan, 2015:270). Özellikle “heteroseksüel aşkı düşünmeye başlar başlamaz, sevgi dostluk ve muhabbet kadar; müdahale saldırı, savaş, güçsüzleştirme, çürütme, tabi kılma, kapatma, eve ve yeniden üretime mahkûm etme, dışlama, ezme öğelerini de hesaba katmak gerekir” (Direk, 2018: 17). Atkinson’ a göre; “aşk olgusu kadınları ezmenin psikolojik eksenidir” (Akt. Donovan, 2015: 285). Erkeğin iktidarı ve kadının kendinden nefretiyle gelişir. Kadın, yetersizliğini gidermek için daha güçlü biriyle bütünlük kurmayı böylelikle insan olarak kabul görmeyi umar. Kadının aşka duyduğu

ihtiyaç özgür olmamasından kaynaklanmaktadır (2015: 286). Kadının aşka ihtiyaç duyması ve onaylanma arayışı onu dezavantajlı bir hale getirmektedir. Çünkü bu sırada “erkekler düşünür, yazar, yaratır. Kadınlar tüm enerjilerini erkeklere harcar” (2015: 279). Ataerkil düzenin ideolojik zemini kadının eksik olduğu varsayımına dayandırılmaktadır. Bu yaklaşım kadının özgürleşmesini engellemek için yapılacak en akıllıca şey onu başkalarına muhtaç hissettirmek ve bağımlı kılmaktır. Kadınlar için kurgulanan yapılan tam olarak budur. Aşk ideolojik olarak kadın üzerinde kurulan egemenliğin meşrulaştırma aracına dönüştürülmektedir. Aşk macerası ideolojisi ile kadınlar, erkekler ve aşk/seks için yaşamaya yönlendirilir. Böylece kadın aşkın nesnesi haline gelerek değerini yitirir (2015: 280).

Freud’un iddiaları, günümüzde evlilik ve uyuma ilişkin var olan yargıları akla getirmektedir. Başarılı bir evliliğe sahip olan çiftler için kullanılan ‘bir elmanın iki yarısı olmak’, ‘birbirini tamamlamak’ gibi söylemlerin kökeni bu anlatı ile paralellik göstermektedir. Başka biri ile bir olma arzusunun olduğu varsayılsa bile, “(...) başka adı üstünde başkadır ve onunla bir olunmaz ancak (...) birlikte olunabilir” öyleyse bir olma arzusu gerçekleşmesi mümkün olmayan bir arzudur (Direk, 2018: 13). Bu bağlamda psikanaliz, arzuyu “evlilik bağı sistemine ilişirme mekanizması” olarak çalışmaktadır (Foucault, 2013: 98). Bir başka deyişle eksiklik olarak kodlanan arzu, evlilik bağı aracılığıyla giderilebilir gösterilmektedir.

Cinsiyet kategorileri arasındaki ilişkilerde yeniden üretilen “toplumsal hiyerarşi bilincinin en canlı olarak ortaya çıktığı yer cinsler arası ilişkiler ve evliliktir. (...) O halde, evlilikle ilgili karşılıklı ilişkiler mantığı toplumsal hiyerarşiyi koruma ve sürdürme amacını güder” (Bourdieu, 2009: 44). Beauvoir, evlilik kurumu ile erkeğin aşkınlığa ulaştığını kadının ise içkinliğe hapsedildiğini ifade eder (Direk, 2018: 62). Atkinson’a göre evlilik kadınları ezmenin esas formülüdür. Atkinson, cinsel ilişki kuramında evlilik ve aile kurumunu “heteroseksüel bir seks kurumu” olarak tanımlamaktadır (Akt. Donovan, 2015: 269). Kurulduğu andan itibaren kadınlar aleyhine eşitsiz bir kurum olan evlilik kurumu, cinselliğin kontrolü her iki cinsiyet için geçerli olsa da tek eşlilik ikircikli bir biçimde sadece kadına yönelik bağlayıcılık oluşturmuştur. Bektay’a göre kadınlar koca ve çocuklarına duydukları sevginin kölesi

olmuş, evlilikte ise sadakat ve cinsellik ahlakta çifte standart güdülmüştür (2012: 24). İktidar için evlilik, toplumsal düzenin sağlanması, üremenin kontrolü ve cinselliğin denetlenmesi gibi işlevlere sahiptir. Üreme düzenini sağlama rejiminin gerekçeleri zamanla söylemsel değişikliklere uğrasa da iktidar, biyo-politik yapısını korumaya devam etmiştir. Evlilik, zamanla ailelerin birbiriyle olan ekonomik ve siyasi ilişkisinden, dinlerin kontrolünde tanrı buyruğuna, devletin sınırlarını belirlediği iki kişiyi bağlayan sözleşmelere dönüşürken ekonomiye dayalı yapısı hala geçerliliğini korumaktadır.

Modern çağda evlilik ve heteroseksüel aşka ilişkin olumlu duyguların yaratılması romanlar aracılığıyla yapıldığı gibi sinema yoluyla da yapılmaktadır. Disney filmlerinde heteroseksüelliğin talimatnamesi bulunmakta, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler gibi masallar romantik heteroseksüel aşkı yeniden üretmektedir (Blank, 2019:149). Evli ve çocuklu kadınların mutlu olacağı algısı yaratılmaktadır (Donovan, 2015:280). “Mutluluğun evlilikle ilintisi, evliliğin mutluluğa neden olduğunu, bizim de evliliği teşvik etmek için ahlaki bir zorunluluğumuz olduğunu göstermek içi kullanılır” (Ahmed, 2016: 272). Mutluluk söylemi aracılığıyla kadınlar evlenince daha önce hiç olmadıkları kadar mutlu olacaklarına inandırılır. Tüm kız çocuklar aynı hikâyeye ile büyütülür. *Bir gün büyüyecek ve evleneceksin. İşte bu gün senin en mutlu günün olacak.* “Evlilik mutluluğu maksimize ettiği için bütün olası dünyaların en iyisi olarak tanımlanabilir. Argüman basittir: Evliyseniz muhtemelen evli olmamanıza göre daha mutlu olduğunuzu öngörebiliriz. Bulgu aynı zamanda tavsiyedir: Evlenin ve daha mutlu olun!” (Ahmed, 2016: 17). Bu bağlamda performatif bir bilim olarak mutluluk bulunduğu iddia edilen yerlerin iyi olduğu ifade edilerek övülür. Bir süre sonra kurulan bağlantılar övgünün sebebi ve temeline dönüşür (2016: 17).

Romantik aşk, kadının toplumsal konumunu gizlemek için icat edilen fakat bunu yapmakta başarısız olan bir söylemin ürünüdür (Millett, 1987: 68).Romantik aşkın doğuşu evin yaratılması, değişen ebeveyn-çocuk ilişkileri ve anneliğin icadı ile yakından ilişkilidir (Giddens, 2018: 47). Bu sebeple, annelik irdelenmesi gereken başka bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Aile ideolojisi içinde anneliğin nasıl kutsallaştırıldığı ‘Üreme ve Kutsal Annelik’ başlığı altında irdelenecektir.

2.2. Üreme ve Kutsal Annelik

Ataerkil ideoloji kadının ötekileştirilmesini biyolojik farklılığa dayandırmaktadır. Kadın cinselliğine yönelik ötekileştirme “özellikle kadın cinsel organı, girinti ve çıkıntılarıyla, salgıları ve kanıyla, şekil olarak erkek cinsel organından farklı olmasıyla utanma ve iğrenme hissini ortaya çıkarmaktadır. Erojen olduğu kadar görsel olarak iğrenç kabul edilen vajinanın bu ikircikli yapısı” kadının anlamının ikili bir biçimde kodlanmasını sağlamaktadır (Akbaykal, 2013: 60). Bağlantılı bir biçimde kültüre göre iki anlamı bulunan kadınlığın ilk anlamı; doğurganlığı üzerinden yapılan kutsallaştırma ile ilahi olan anlamdır, diğeri ise yine doğurganlığına karşı içine düşülen dehşet üzerinden geliştirilen iğrenç ve tehlikeli olan anlamdır. Bu bağlamda kadın ilk anlamı ile kültüre dâhil edilirken ikinci anlamı ile kültürden dışlanmışır (Kalaycı, 2015: 46). Kültürel olarak iç içe geçmiş bir biçimde kadın hem kutsal hem de iğrenç iki anlamlı olarak kodlanmışır. Yani iğrenç, yüceltme ile kuşatılırken her ikisini var eden söylem aynıdır (Kristeva, 2014: 24). Bu ikili anlamlandırma tüm anlatılarda olduğu gibi Antik Yunan’da da yerini bulmuştur. Örneğin Platon’un *Şölen*’inde Afrodit ikili bir şekilde anlatılmışır. Afrodit; yersel Afrodit ve göksel Afrodit olmak üzere iki tanedir. Göksel Afrodit; ilahi, kutsal ve masum, yersel Afrodit ise şehvetli ve günahkâr gibi özelliklere sahiptir. Bu metinde erkeklerin göksel Afrodit gibi kadınlarla evlenmesi, yersel Afrodit gibi olan kadınlarla geçici ilişkiler kurması gerektiği ifade edilmektedir (1993: 60-61). Benzer bir anlatı dinlerde yaratılış hikâyesinde cennetten kovulma miti ile tekrarlanır. Adem’i yoldan çıkararak Havva cennetten kovulmalarına sebep olurken (Millet, 1987: 94) tüm insanlığın annesi söylemi ile Havva’nın kutsallaştırıldığı görülür. Kadına yönelik bu ikircikli yaklaşım, bir yandan onu dinlerin kutsalı ilan ederken diğeri yandan korkulması bir yaratık olarak ilan edilmesinin temelinde bulunur. Başka bir örnekte Hıristiyanlığın da Meryem’i anne olma özelliği ile kutsallaştırıldığı görülmektedir. Bu bağlamda dinlerin, kadın bedeninin denetim aracı olarak kullanıldığı açıktır. Bu sebeple kadın hareketlerinin özellikle dinlerin cinselliğe yaklaşımı ile mücadele içinde olduğu görülmektedir (Berktaş, 2012: 24). Çünkü dinler kültürel hafızanın oluşmasını sağlayan söylemi aktararak gelecek nesillere taşımaktadır.

Direk'e göre annenin varlığına yönelik yüceltme ve aşağılamanın aynı anda ortaya çıkması, annenin bağımlılık ile eşleştirilip diğer yandan azarlanan ve aşağılanan bir varlık haline gelmesi demektir. Ataerkil kültür, anneyi hem dehşet verici ve iğrenç hem de kutsal bir biçimde anlamlandırmıştır (2018: 219). Anne, özverisi ile göklere çıkarılsa da o denli aşağılık bir varlık olarak görülmektedir. Diğer bir deyişle kadın üzerinde bulunan baskı ve sömürü kutsal söylemi ile meşrulaştırılmıştır. Bu yüceltme yapılırken annelik üzerinden bir feda kültürünün yaratıldığını belirtmek gerekir.

Kadın, cinselliği üzerinden her an kutsal veya günahkâr ilan edilebileceği bir konumda iktidarın denetimine tabi tutulmaktadır. Kadına yönelik bu anlamlandırmanın üreme özelliği üzerinden yapılması cinselliğine açıkça yapılan bir müdahaleyi ifade etmektedir. Görüldüğü üzere cinsiyetli beden üreten biyo-politik iktidarın temeli Antik Çağ'a kadar dayanmaktadır (Agamben'den akt. Baştürk, 2017: 21). Kadın, mitolojiden başlamak üzere tüm dini anlatılarda oradan Aydınlanma Çağı'nda Descartes'a varıncaya kadar doğası gereği zayıf ve pasif olarak tarif edilerek beden ile eşleştirilmiştir. Erkek egemen toplumsal düzen, kadın bedeninin üremede boş bir kap veya taşıyıcı işlevi gördüğünü ileri sürerken Aristo'ya göre varlık sebebi olan üreme, kadının tek olumlu yanındır (Çeler, 2013: 168). Bu düşünceleri ile Aristo, kadının üremedeki rolünü pasif ilan etmiş ayrıca cinsiyetler arasında kurulan hiyerarşiye hizmet ederek kadının koruma kisvesi altında kamusal alandan dışlanmasını, evlilik alanında çocukların bakımı ve anneliğe sıkıştırılmasını meşrulaştıran söylemi üretenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Klapisch-Zuber, 2005: 24).

Biyo-politik iktidar için nüfus artışı bir güç olgusudur ve iktidarının devamını sağlamak üzere nüfus üzerinde çeşitli düzenlemelere giderken bedeni denetim altına almaktadır. İktidar, kurumlar aracılığıyla toplumun bu anlamda eğitilmesini sağlarken, tıbbi düzenlemeler ile hamilelik sürecini rutin olarak kontrol eder (Ecevit ve Elçik, 2013:149). Üremenin kontrol altına alınması sürecinde üç temel araç kullanılmaktadır. Bunlar hiyerarşik kontrol, inceleme ve normalleştirici yargılardır (2013: 149). İktidarın kadın bedeni üzerinde bulunan bu iddiası, kimi zaman zorla kısırlaştırma, doğurganlığı sınırlama, kimi zaman doğurmaya teşvik etme veya zorlama, iktidarın kadının doğurganlığını kadınların kendi kendilerini belirleme hakkını tanımadığı ortadadır

(Direk, 2016: 21). Biyo-politik iktidar, bedeni bir üretim aracı olarak görürken kürtajı yasaklar ve ideal çocuk sayısı belirler. Örneğin distopik anlatısıyla çağın biyopolitik iktidarına ilişkin uyarıda bulunan yönetmenliğini Bruce Miller'in yaptığı Margaret Atwood'un *Damızlık Kızın Öyküsü*(1985) romanından uyarlanan *The Handmaid's Tale* (2017) dizisinde olduğu gibi. Dizi insanların kimyasallar nedeniyle kısırlaştığı bir dünyada doğurgan kadınların üreme amaçlı kullanıldığı faşist bir düzeni anlatmaktadır (Neuman, 2006: 3). Gilead Cumhuriyeti'nde damızlık olarak kullanılan kadınlar çocuk sahibi olamayan evli erkeklerin emrine verilmektedir (Ahmadifar, 2018: 3).

Radikal feministlere göre annelik kurgusu üç mite dayandırılmaktadır. İlk mit, kadınlar tarafından anneliğin bir ihtiyaç olarak görülmesidir (Sevim, 2005: 79). Oysa ihtiyaç olduğu ileri sürülen annelik, kız çocuklarına toplum ve biyo-politik iktidarın kurumları tarafından empoze edilmektedir. İkinci mit ise annelerin çocuğa muhtaç olduğu mitidir. Yani çocuğu olmayan kadınların tatmin olamayacağı iddia edilmektedir (2005: 79). Freud, narsistik kadının doğurduğu çocuk ile kendisini tamamladığı ve nesne sevgisine eriştiğini ileri sürmüştür (2012: 36). Bu varsayım ise anneliğin öğrenilmiş bir konum olduğunu göz ardı etmektedir. Bu anlayış *Çekmeceler*(2015) filminde annesinin Deniz'e söylediği sözler üzerinden sorgulanabilir. Anneliğin öğrenilen birtakım rol ve davranışlar olduğuna ilişkin şu sözler örnek gösterilebilir. “*Sen doğduğunda aman Allahım ne yapacağım ben bununla dedim. Yanlış anlama istemediğimden değil ne yapacağımı bilmiyordum. Çevremdeki insanlara baktım onlar ne yapıyorsa bende yapmaya çalıştım ne kadar başarılı oldum bilmiyorum*” (Çekmeceler, Binay ve Alper, 2015). Bu bağlamda kadınlar için “çocuk arzusu ne sabittir ne de evrenseldir. Kimileri çocuk ister, kimileri istemez, kimileri ise aklından bile geçirmez. Seçme şansı doğduğundan beri, bu konuda farklı görüşler ortaya atılmaktadır ve artık içgüdüden ya da evrensel arzudan söz etmek mümkün değildir” (Badinter, 2011: 17-18). Kurgulanan annelik ile ilgili diğer bir mit ise çocukların anneye ihtiyacı olduğudur. Bu önermede kastedilen anne biyolojik annedir ve biyolojik annenin sosyal anneden daha iyi olacağı iddiası içermektedir. Bu da yanlış bir varsayımdır. *Çekmeceler*(2015)'de Deniz'i biyolojik annesinden ayrı üvey annesi tarafından büyütülmüştür. Üvey anne karakterinin annelik performansının biyolojik anneye göre daha yoğun ilgi barındırdığı görülmektedir. Deniz artık büyüdüğünde ise

anneliğin iki kadın tarafından paylaşılarak geliştirilen dayanışma da göstermektedir ki çoklu annelik anneliğin paylaşılması çocuk açısından daha verimli bir yaklaşımdır (Sevim, 2005: 80). Ayrıca bu yol ile heteronormativite de ortadan kaldırılabilir (2005: 81).

Kadının ikincilleştirilmesinin biyolojik özelliklerinden kaynaklı olduğunu düşünen radikal feministler bu soruna yönelik çözümler de önermişlerdir. Örneğin iktidarın kadın bedeni üzerindeki denetimi teknolojik gelişmeler ile anlamsızlaştırılabilir. Suni döllenme ve anlaşmalı annelik gibi uygulamalar çocuk ile ilgili zorunluluklara son verebilir (Sevim, 2005: 78-79). Firestone, üremeyi işbölümünün cinsiyete dayalı olarak yapılmasının sebebi olarak gördüğünden doğum kontrolü, ek tüpte döllenme, yapay plasenta gibi yollarla erkekler de doğum yapması gerektiğini düşünmektedir (Donovan, 2015: 278). Diğer yandan “cinsel sınıflama temel biyolojik koşullardan doğmuş da olsa ezilmenin biyolojik nedenleri ortadan kalktığında kadınların ve çocukların da özgürlüklerine kavuşacakları demek değildir bu” (Firestone, 1993: 21). Ancak kadınların kendi vücutlarının kontrolünü kazanmaları gerektiği açıktır. Firestone’nun düşünceleri biyolojiyi ve üremeyi fazla ön plana çıkardığı gerekçesi ile Hartmann tarafından eleştirilirken Barret, Firestone’nun biyolojik determinizme düştüğünü ifade eder. Einstein ise teknoloji erkeklerin elinde olduğu için bu çözümlerin bir çare olamayacağını vurgular (1993: 283).

Yukarıda bahsedilen görüşlerin aksine bazı feministler ise anneliğin değersizleştirildiğini ve onu tekrar yüceltmek gerektiğini, kadına yapılan ötekileştirmenin ancak bu yol ile tersine çevrilebileceğini ileri sürmektedir. Oysa “kutsallaştırma jestinin gerçekte kadını susturmak için kullanıldığını kendilerini feminist olarak tanımlayan bazı feministler her zaman gerektiği kadar açık bir biçimde görememektedir” (Direk, 2013: 36). Örneğin Irigaray, dişiliğin eski değerini yitirdiğini ileri sürerken cinsiyet farklılığına ilişkin değerlerin yeniden yaratılması gerektiğini ifade eder. “Irigaray ataerkilliğin anneliği değersizleştirmesinden şüphe eder ve anneliği yeniden temsil etmenin ve değerlendirmenin imkânlarını arar” (Direk, 2018: 219-220). Çünkü babanın dili olan mevcut fallogosantrik bir dilde kadın temsil edilememektedir.

Feminizmler içinde özcü yaklaşımlar, annelik niteliğinin ve biyolojik özelliklerinin kadını üstün kıldığı görüşünden hareketle toplumsal cinsiyete atfedilen doğallığı olumlamaktadır (Berktaş, 2013: 2). Fakat biyoloji değişmeyen bir öz olarak kabul edilemez ve çevre koşullarına bağlı olarak değişebilir. Kadın kimliğine ilişkin biyoloji farklı zaman ve mekânlar için aynı neticeler doğurmaz (2013: 2). Özcü yaklaşıma yönelik en sert eleştirileri yapan Kristeva özellikle 1970’lerde anneci feminizme karşı tepki gösterirken bu söylemlerin altında “kadiri mutlak arkaik anne” anlayışı olduğunu ifade etmiş (Özkazanç, 2018: 59) ve ebedi dişiliğin bir mit olduğunu açıklamıştır.

Kristeva’nın düşüncesinde Lacan’ın fallus merkezci anlayışı sorgulanarak, cinsel farkın varlığı doğurganlık üzerinden açıklanmaktadır. Anne, kültür tarafından dışkılanan ve ötekileştirilen bir varlıktır. Kristeva, dil yoluyla kurulan kültürün sembolik dönem itibarıyla babanın adı ile özdeşleştirilmesine karşı çıkmaktadır (Özkazanç, 2018: 60). Bir başka ifadeyle erkek egemen kültür, babanın dili yoluyla kurulmaktadır. Bu bağlamda “Lacan, semiyotik hareketliliği aşkın bir gösteren gibi betimlemek suretiyle onu aşkınlaştırmıştır” (Chanter, 2013: 99). Oysa simgesel ifade ile imgeselden bağımsız olamaz. Çünkü “(...) imgesel ifade, Lacan’ın gördüğü kadar az bir aşama değildir; taşıdığı bilinçdışı izler, simgesel olana müdahale eden hayallere ve isteklere dönüşür. Kristeva, bu araya *chora* der. *Chora*’da biriken geçişlilik, dilin eril yapısının simgesel aşamada kız çocuğu devre dışı bırakmasına artık şüpheyle yaklaşmamızı sağlar” (Yamaner, 2005: 5). Bu noktada çocuğun dili kazanmasından önce de anne ile arasında bedenden kaynaklı dürtüler, libidinal etkiler, ritm ve seslerden oluşan özel bir ilişki olduğunu belirten Kristeva bu dili, şiirsel dil olarak adlandırmaktadır. Ona göre anne ve çocuk arasında var olan bu bağ koparılmıştır (Özkazanç, 2018: 62). Annenin abjekt hale getirilmesi de anne çocuk arasındaki bu bağın bozulması ile gerçekleşmektedir (Direk, 2013: 24). Kültür ve çocuğun bedeni anneyi atık hale getirmiştir.

Özetle Kristeva, anne-çocuk bağının koparılması ile babanın dil düzenine doğan çocuğun hiçbir zaman özne olamayacağını ifade etmektedir (Direk, 2018: 218). Ayrıca Ona göre feminizmin yeni bir annelik söylemi inşa edememesi kadınların yaşadığı acı

ve krizin devam etmesine neden olmaktadır (Özkazanç, 2018: 63). “Feministler için soru şudur: Eğer sosyo-sembolik düzen ataerkil bir biçimde tahayyül edilen bir babanın hâkimiyetindeyse, bu düzeni ihlal etmek nasıl mümkündür?” (Chanter, 2013: 101). Bu bağlamda Krsiteva’nın modern ve seküler annelik söyleminin oluşturulmasını sağlamaya çalıştığı söylenebilir (Özkazanç, 2018: 64). Ancak Butler’a göre Kristeva sembolik düzen ile kültürel olanı eş gördüğü ve çözümü iktidarın kurulduğunu tespit ettiği bu dönemden öncesinde aradığı için eleştirilmelidir. Çünkü iktidara dâhil olmayan bir özne var olmasa da iktidarı altüst edebilecek tekrarlar mümkündür (2018: 68). Bir başka deyişle özne bu ilişkiler içinde tahakkümü yeniden üretmek zorunda değildir.

Ataerkil iktidarın annelik konumu üzerinden irdelemenin yanı sıra çocukluk konumuna ilişkin anlayışlar bağlamında da irdelenmesi gereken bir konu olduğu görülmektedir. Bu bağlamda ataerkil kültüre dâhil edilme sürecinde dili kazanmasının ardından iktidarın mekanizmaları tarafından çocuğa empoze edilen kimlik ‘Çocuğun Kimliklendirilmesi’ başlığı altında tartışılacaktır.

2.3. Çocuğun Kimliklendirilmesi

Ortaçağ’da tıpkı kadınlar gibi doğuştan kötü ve günahkâr olduğuna inanılan çocuğun üzerinde kurulan otoriteye sorgulamadan itaat etmesi beklenmiştir. Otoriteyi sağlamak üzere kaba kuvvete başvurulurken bu dönem fiziksel cezaların sıklıkla kullanıldığı bir dönem olmuştur (Gittins, 1985: 49). Bu dönemde çocuk, insan ile insan olmayan arasında bir yerde konumlandırılan neredeyse hayvan olmaktan çıkıp, insan olma yolunda ilerleyen bir varlık olarak görülmektedir. (Yurt, 2018: 191). Çocuk ölümlerinin fazlaca görüldüğü Ortaçağ’da ise çocuk insan bile değildir. Augustine’e göre aile içindeki bir diğer figür olan çocuk, hayvani bir yaratık olarak kötülükleri kendine doğru çeken bir varlıktır ve lanetlenmiştir. Descartes’a göre ise çocuk, akıldan yoksunluğu ile yanılmaya mahkûmdur ve bu sebep ile kesin surette eğitilmelidir (Çeler, 2013:170). Ebeveynler için bir yük olarak görülen çocuğun ölüme bile terk edildiği görülmektedir.

Yanısıra Avrupa'da annenin çocuk emzirmesi yerine 17. yüzyılda giderek yaygınlaşan bir şekilde sütanneye gönderme geleneği uygulanmıştır. Ayrıca bu dönemde çocukların eğitimi için okullar açılarak genç kızlar manastıra gönderilmiştir (Çeler, 2013: 173). Tıpkı 18.yüzyıl iktidarının deli, yoksul ve fahişeleri kapattığı gibi çocukları da disipline eden kurumlardan biri olan okula kapatmıştır. 18. yüzyılda sütannelik zengin ya da yoksul fark etmeden tüm ailelerin başvurduğu bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır (2013: 170-171). Dört yıl boyunca sütannede kalan varlıklı ailelerin çocukları bu süreden sonra yedi yaşına kadar öğretmene teslim edilmiştir (2013: 172). Sanayi devriminden sonra kapitalizmin beklentisi olarak işgücünün değer kazanması çocuğun hayatının önemli bir hale gelmesine neden olmuştur. 19. yüzyılda ülkeler arasında yaşanan toprak savaşları asker gücüne duyulan ihtiyacı da arttırmıştır (2013: 174). Bu bağlamda toplumsal değişimler sonucu nüfus artışı ülkelerin refahı için gerekli bir duruma dönüşmüştür. Dolayısıyla aile için bir yük olarak görülen çocuk iktidarın amaçları doğrultusunda değerli bir hale gelmiştir.

Çocukların işgücü olarak kullanılması 18. yüzyılın normalleştirdiği bir durum olmakla birlikte 19. yüzyılda ulus devletlerin kurulması, orta sınıfın güçlenmesi ve kentleşme gibi faktörler ile gelişen çekirdek aile düzeninde çocuğa iş gücü olarak ihtiyaç olmadığı için çalışması yasaklanmıştır (Gittins, 1985: 14). 19. yüzyıl Rousseau'nun çalışmaları çocuğun krallığı diye anılan dönemin günümüz toplumunda çocuğa yönelik söylemin temelini oluşturmaktadır (Çeler, 2013: 177). Hümanizm akımı ile birlikte insan hakları temelinde toplumsal gelişmelerin yaşanmasını sağlamıştır. Kaldı ki günümüzde çocukluk eski anlamının aksine saflığa karşılık gelerek insan hayatının güzel bir dönemi olarak tarif edilmektedir. Ailenin söylemsel olarak sevgi temeline yerleştirilmesi ve duygusal alana ait bir oluşum olarak tanımlanmasından sonra çocuk kendisine yöneltilen sevginin karşılığını vermek konusunda belirsizlik yaşamıştır. Ailenin sevgi söylemi ile çocuk için yaptığı fedakârlıklar elbette koşulsuz ve sınırsız değildir (Zeldin, 2010:362). Ailenin istediği gibi bir birey olmak artık çocuk için sevgiyi elde etmenin bir yolu olmuştur.

Çekirdek ailenin tutkalı olarak çocuk 20. yüzyılda ise artık insanlaşma yolunda yetişkinliğine ihtiyaç duyan ve edilgen olduğu ileri sürülen bu bağlamda bağımlı hale

getirilmeye çalışılan bir varlık haline gelmiştir. Özellikle Freud'un çalışmaları çocuğun cinsel eğilimleri henüz oturmadığından ailenin ihtiyaçları ile çocuğun ihtiyaçları arasında bir gerilim oluştuğunu ve çocuğun cinsel enerjisini 'uygun şekilde' biçimlendirilmesi gerektiğini söylemiştir (Poster, 1989: 38-39). İktidarın aile kurumuna attığı değerin artması ve ebeveynlik konusunda yüklenen ciddi sorumluluk elbette iktidarın biyo-politik yapısı ile yakından ilişkilidir. Burjuva ailelerinde çocuğun anne babaya bağımlı olduğu düşüncesi doğanın bir normu gibi gösterilmektedir. Aslında soyun devamı için anne babanın çocuğa bağımlı olduğu ortadadır. (1989:49). Ayrıca bu ilişkide doğal bir bağımlı olma ilişkisi değil, bağımlı hale getirme ilişkisi olduğu ifade edilebilir.

Freud, aileye çocuk üzerinde egemen bir rol biçmiş ve toplumsal cinsiyetin öğretilmesi ve empoze edilmesi ile ilgili görevler yüklemiştir. Bu bağlamda çocuğun cinsel kimliği, babanın hâkim olduğu bu kültürde aile aracılığı ile biçimlendirilmeye çalışılmaktadır (Poster, 1989: 60). Uygarlık Oidipusun babaya başkaldırısı aracılığıyla kurgulanan bir nitelik taşımaktadır (1989: 60). Babasını alt eden oğlan çocuğunun kurduğu medeniyet, sürekli kendisini yeniden üreterek devam eden ataerki medeniyetin ideolojisidir. Freud, bu çağda medeniyete uyum sağlamak için çocuğun ailenin şekillendirmesinden geçtiğini ileri sürerken uyum sağlamayanları da sapkın veya hasta olarak nitelendirmektedir (Firestone, 1993: 56).

Çocuğun kimliklendirme sürecinde en önemli husus cinselliğin denetlenmesi konusudur. 19. yüzyılda çocuklar ile ilgili eğitim bilimci ve doktorlar tarafından mastürbasyon alışkanlığı, salgın hastalık vb. gibi konulara müdahale edilerek çocuk cinselliğinin denetimi sağlanmıştır (Foucault, 2013: 37). Çocuğun denetiminde anne babalar gözetim görevini üstlenmiştir (2013: 40).

“Çocuk cinselliğinin eğitim bilimleştirilmesi: Hem tüm çocukların cinsel bir etkinliği olduğunun ya da olabileceğinin; hem de bu bir yandan “doğal”, bir yandan da “doğaya karşı” etkinliğin, uygunsuz olması nedeniyle fiziksel ve ahlaksal, kolektif ve kişisel tehlikeler taşıdığına kabullenilmesidir bu. Çocuklar hem cinselliğin ötesinde, hem de bilfiil içinde olmaları nedeniyle tehlikeli bir paylaşım çizgisi üzerinde yer alan, işin “başındaki” cinsel varlıklar olarak tanımlanurlar” (Foucault, 2013: 77).

Çocuğun sosyalizasyonu bireyi doğumdan ölüme toplumun kültürel normlarını öğrenerek uyum sağlama sürecini ifade ederken (Kaya Ç., 2012: 111) aile iktidarın istediği bireyi yetiştirme konusunda kullanılan temel kurumdur. Millett'e göre aile, çocuğu ataerkil ideolojiye göre toplumsallaştırır. Aile, ataerkinin yeniden üretim mekanizmasıdır (Donovan, 2015: 274). İktidarın disipline edici yapısı çocuklar üzerinde de bir dizi denetim mekanizmasının geliştirilmesini açığa çıkarmıştır.



İKİNCİ BÖLÜM

YORGOS LANTHIMOS FİMLERİNİN İNCELEMESİ

1.1. Bir Yönetmen Olarak Yorgos Lanthimos

Atina'da 2018 yılında Alexis Grigoropoulos isimli öğrencinin bir polis memuru tarafından öldürülmesi sonucu başlayan protesto eylemleri ile birlikte Yunanistan'da bir isyan dalgası başlatmıştır. Diğer yandan Yunanistan'ın 2009 yılında en üst seviyesine çıkan büyük mali krizi aslında bir anlam krizi olarak (Psaras, 2016:1) kökeni 19. yüzyıla kadar dayanmaktadır. Kriz ile birlikte oluşan ekonomik ve politik koşullar, Yunan Yeni Dalga Sineması¹⁴'nin ortaya çıkmasına etki eden en önemli faktör olmuştur. Kriz sonucunda ülkedeki çöküş Yunanistan ulusal sinemasında 'Garip Dalga' veya 'Yeni Dalga' olarak ifade edilen sinema akımının ortaya çıkması için bir fırsat sunmuştur. Bu akım sadece bu yıllarda yaşanan Yunan ekonomik krizinin değil, Calotychos (2013)'e göre toplumun 1898'den beri yaşadığı değer ve kimlik krizinin daha çok tartışılmasını sağlamış (Papadimitriou, 2014:2; Calotychos, 2013:195) ve amacına da ulaşmıştır.

Modern Yunan devleti bağımsızlık savaşı ve sonrasında Helen kültürünün çarpıtılması ile dinin yerine milliyetçiliğin geçmesini sağlamıştır (Psaras, 2016: 6). Bağımsızlığını kazanan ülkede Modern Yunan ulusal kimliğinin yaratılmasında Ortodoks kilisesi görev almış, kilise savaşta ölenlere şehitlik mertebesi vererek ulusal bir mit oluşturulmuştur. Kilisenin kurumsallaştırılması ile seküler değerler tinsel değerleri kontrol etmeye başlamıştır (2016: 7). Bien'nin ifade ettiği üzere Yunan tarihindeki politik olaylar her seferinde yeni bir milliyetçilik söylemsel olarak yeniden üretilmesini sağlamıştır. Gazi'ye göre estetize edilen Yunan kimliğinin tutarsızlıklarını

¹⁴ Psaras(2016)'da Yunan Yeni Dalga Sineması olarak genişletilerek başka bir zemine oturtulmaya çalışılan bu akımı, The Queer 'Weird Wave'(Garip Dalga) olarak ifade etmiştir. Bu sebeple bu çalışmada Yunan Yeni Dalga Sineması, Yunan Garip Dalga Sineması olarak kullanılacaktır.

ifşa etmek için anavatan, aile ve din kavramları feminist ajandaya karşı kullanılan oldukça önemli sloganlardır (2016: 8). Çünkü bu kelimeler faşist, anti-komünist ve anti-femizme karşı baskıcı rejimlerin ajandasında slogan olarak bulundurulur ve batı otoriter söylemi, liberal, cumhuriyetçi hareketler, gelenekselcilik patriyarkal aile içinde öğreti olarak kalmaya devam eder (Psaras, 2016:8; Gazi, 2013:706). Yunan Garip Dalgası'nın bu sloganların altını oyan ve bu kavramları yapı söküme uğratan bir niteliği bulunmaktadır. Psaras (2016)'ya göre; Toplumda yaşanan kriz ile birlikte yozlaşmayı irdelemeye çalışan bazı yönetmen ve filmler ise şöyle sıralanabilir: Panos H. Koutras'ın *Strella* (2009) filmi, Lanthimos'un *Dogtooth* (2009) filmi, Athina Rachel Tsangari'nin *Attenberg* (2010) filmi, Babis Makridis'in *L*(2012) filmi, Ektoras Lygizos'un *Boy Eating the Bird's Food* (2012) filmi, Alexandros Avranas'ın *Miss Violence* (2013) filmi ve Panos H. Koutras'ın *Xenia* (2014).

Neoliberal kapitalizm, heteronormativite, ataerkilliğin yarattığı kimlik krizine karşı aile kurumu üzerinden sosyal bir saldırı ile yapı söküme giden yönetmenlerden Lanthimos özellikle *Köpek Dişi* ile Queer sinemaya önemli katkılar sunmuştur (Galt, 2013: 17). Yunan Garip Dalga Sineması yönetmenlerinden 1973 yılı Atina doğumlu Yorgos Lanthimos, Hellenic Sinema ve Televizyon Okulu mezunudur. İlk yönetmenlik deneyimlerini reklam filmleri ile gerçekleştiren Lanthimos, müzik videoları, dans gösterileri, kısa filmler ve tiyatro oyunları da yönetmiştir (İmdb, 2019). 2001 yılında Lakis Lazopoulos'la beraber yönettiği *En İyi Arkadaşım* (O Kalyteros Mou Filos) isimli komedi filminden sonra 2005'te yönettiği ilk uzun metrajlı filmi olan *Kinetta* ile Lanthimos, Toronto ve Berlin film festivallerinde beğeni toplamıştır. Lanthimos'un tek başına ilk yönetmenlik deneyimi olan *Kinetta* filmi, bir otelde yaşamları ortaklaşan otel hizmetlisi, fotoğrafçı ve takıntılı bir adamın hikâyesini anlatmaktadır. Bu anlatı oluşturulurken yönetmenin üst anlatı oluşturmaktan kaçındığı görülmektedir (Bilis, 2018: 61).

Lanthimos'un ikinci uzun metrajlı filmi olan *Köpek Dişi* (2009) ise 2009 Cannes Film Festivali'nde 'Belirli Bir Bakış Ödülü', 2009 Stockholm Film Festivali'nde 'Bronz At Ödülü'nü kazanmıştır. 2011 yılında 'En İyi Yabancı Dil Film Ödülü' ve Film Akademisi'nde (Oscar) adayı olmuş, dünyanın birçok film festivalinde çeşitli ödüller kazanmıştır (Tuncer, 2018). *Köpek Dişi* filmi, şehirden izole bir evde hayatını sürdüren

ailenin yaşam öyküsünün anlatmaktadır. Filme konu olan ailede çocuklar ancak köpek dişleri düşünce evden ayrılabilir. Elbette bu kandırmaca ile amaçlanan çocuklara uygulanan izolasyonun meşrulaştırılmasıdır (Bilis, 2018: 61). *Köpek Dişi*, babanın hâkimiyetindeki çocukların köpek gibi eğitilmesi üzerinden aile kurumunu eleştirmektedir. *Köpek Dişi*, Yunanistan'da 1960 yılında yapılan askeri darbe ve cunta rejiminin bir metaforu olarak okunsa da Lanthimos, böyle bir düşünce ile bu filmi yapmadığını ifade etmiştir (Özdoyran, 2019: 607). Metzidakis, Yunanistan'ın yaşadığı ekonomik kriz ile doğrudan ilgisi bulunmasa da babanın otoriterleşmesinde ekonomik gücü elinde bulundurmasının oldukça önemli olduğunu ileri sürmektedir (2014: 369). Lanthimos, Palmela Jahn ile 2010'da yaptığı röportajda *Köpek Dişi*'ni çevresinde bulunan ailelere '*herkes boşanıyor ve çocukları bekâr anne babalar yetiştiriyor*' dediğinde ebeveynlerin aşırı tepkiler verdiklerini ifade etmiştir. İleride aileye ihtiyaç kalmazsa bu hassas anne babalar ne yapacak? diye düşünen Lanthimos, ebeveynliği yaşam amacı haline getirmiş bu kişilerin içinde bulunduğu absürt durumun bu filmi çekmesine sebep olduğunu söylemiştir.

Lanthimos yönetmenliğe 2011 yılında *Alpler* (Alpeis) filmi ile devam ederken bu film, 2011 yılında Venedik Film Festivali'nde 'En İyi Senaryo Ödülü' almış, 2012 yılında ise Sidney Film Festivali'nde 'En İyi Film' ödülünü kazanmıştır (Lanthimos, 2019). *Alpler* filmi, üyelerinin bazılarının öldüğü ailelere dâhil olarak bunun üzerinden para kazanmak üzere bir araya gelmiş bir hemşire, sağlık görevlisi, jimnastikçi ve onun koçunun başına gelenleri konu edinmektedir. Film, bazı yaşamların ailesel, ulusal vb. yönleriyle değerli ve/veya acı verici hale getiren tanıma rejimlerini üretme biçiminin queer eleştirisi (Psaras, 2016: 28). Lanthimos, çekimlerinde deneysel bir yöntem uygulayarak toplumun yaşadığı krizleri eleştirel bir perspektif ile perdeye taşıırken karakterlerini bu krizleri yaşayan insanlardan seçmiştir (Bilis, 2018: 61).

Yıl 2015 olduğunda ise *Istakoz* (The Lobster) filmi yönetmenliğinde karşımıza çıkan Lanthimos, *Istakoz* filmi ile 68. Cannes Film Festivali'nde ise 'Jüri Özel Ödülü'nü kazanmıştır. İngilizce olarak çekilen ilk filmi olarak *Istakoz* (The Lobster), Oscar Ödül töreninde 'En İyi Orijinal Senaryo' dalında aday gösterilerek 2015 Avrupa Film Ödülleri'nde 'En İyi Senaryo' ve 'En İyi Kostüm Tasarımı' ödülleri almıştır (İmdb, 2019). *Istakoz* filmi, Miyop Kadın'ın gözünden çift olmanın zorunlu olduğu baskıcı bir

düzende yalnızların da örgütlenerek sisteme karşı durması ile iki baskıcı sistemin çatışmalarını David özelinde konu etmektedir. Evlilik kurumu, biyopolitik iktidarın bireylere baskıcı biçimde dikte ettiği bir yapıdır. Yalnız kalanlar sisteme entegre edilmek üzere otele alınırlar (Diker, 2019: 98). Lanthimos, biyopolitik distopya aracılığıyla bu sistemin hastalıklı karakterini ifşa ederken iktidarın baskılayıcı tavrının yanında üreten yapısını da tartışmaya açmıştır. Yönetmen, bireyi kedere boğan ancak sanki içinde değilmiş gibi davrandığımız düzen içerisindeki özneliği sorgulamalarıyla gelecekte bugüne taşımaktadır (Kartal, 2018:103).

2017 yılına gelindiğinde Lanthimos, beşinci uzun metraj filmi olan *Kutsal Geyiğin Ölümü* (The Killing Of A Sacred Deer) filminin yönetmenliğini yapmıştır. Film, 70. Cannes Film Festivali'nde 'En İyi Senaryo' ödülünü alırken Avrupa Film Akademisi Ödülleri'nde ise 'En İyi Yönetmen', 'En İyi Senaryo' ve 'En İyi Erkek Oyuncu' ödülü Colin Farrell ile aday gösterilmiştir (Lanthimos, 2019). Euripides'in Iphigenia tragedyasına dayanan, *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmi, ameliyatta hastasını kaybeden alkolik bir kalp cerrahı olan Steven ve ailesinin yaşamını konu etmektedir. Film, Martin'in babasının intikamını almak üzere Steven ve ailesi üzerine bir lanet salmasının ardından gelişen olaylar anlatmaktadır (Collins, 2018:463).

Lanthimos'un son filmi *Sarayın Gözdesi* (The Favorite, 2018) ise 75. Venedik Film Festivali'nde 'Büyük Jüri Ödülü', 'Gümüş Aslan' ve oyuncularından Olivia Colman 'En İyi Kadın Oyuncu' Ödülü'nü kazanmıştır. Olivia Colman yanı sıra 'En İyi Kadın Oyuncu' dalında Altın Küre ödülleri de kazanmıştır. Ayrıca film, Akademi Ödül Töreni'nde 'En İyi Film', 'En İyi Yönetmen', 'En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu' ve 'En İyi Erkek Oyuncu' dalında Oscar'a aday gösterilmiştir (İmdb, 2019). İlk defa farklı bir senarist ile çalışan ve Hollywood'a giriş yapan Lanthimos, *Sarayın Gözdesi*'nde 18. yüzyılda İngiltere Kraliçesi Anne'nin çevresinde bulunan Lady Sarah Churchill ve Abigail arasında yaşanan iktidar çatışmasını anlatmaktadır (İldır, 2019). Bu iki kadın, Kraliçe Anne'e yakınlık gösterip, cinsel ihtiyaçlarını karşılamakta ve onun histerik kişiliğini kullanarak ülke yönetiminde hâkim olmaya çalışmaktadır.

2.1. Yöntem

Bu tez çalışmasında kuramsal çerçeve oluşturulurken Mies (1996: 52)'in feminist bir araştırma için ortaya koyduğu ilkeler ışığında bilimin objektifliğini sorgulama, tarafsızlık iddiası yerine “bilinçli taraflılık” gibi feminist metodolojinin ilkeleri referans alınmıştır. Bu taraflılık, cinsiyet bağlamında kurulan hiyerarşiyi ortaya çıkarmaya dönüktür. Araştırma konusu olan filmlere yönelik incelemede araştırma nesnesine yukarıdan değil aşağıdan bakış sağlanmıştır. Araştırma sonuçları sadece düşünmeye dönük değil, ataerkil zihniyete karşı mücadeleye katkı sağlama amacı gütmektedir (1996: 53). Ayrıca bu çalışma ataerkinin işleyişini anlama ve bilinç geliştirmeye çalışmaktadır. Kadının bireysel ve sosyal tarihi, bir iç sorgulama yaratacak biçimde ele alınmıştır. Bu bağlamda araştırma sonuçlarının kolektif bilinçlenmeye katkı sağlamayı önemsemektedir (1996: 54-56). Bu çalışma, feminist metodoloji ilkeleri ışığında oluşturulurken filmler, nitel film çözümleme yöntemine göre incelenmiştir. Nitel film çözümlemesi, filmlerdeki konuların içeriğinin toplumsal yaşam ile bağlantılarının karşılaştırmalı bir şekilde incelenmesini ifade etmektedir (Kalkan, 1992: 18). Bir yöntem olarak film çözümlemesi; “(...) film yazmanın farklı etkilere (Barthes'tan Jameson'a, Deleuze'e), farklı sistemlere (psikanaliz, Marksizm, feminizm), farklı şemalara (dönüşlülük, aşırılık, karnaval) ve farklı uygunluk prensiplerine açık, hem sinematik (kamera hareketi, kurgu) hem de ekstra sinemasal (kadınların ve siyahilerin, geyler ve lezbiyenlerin temsiliyeti) bir türüdür” (Stam, 2014: 204). Sinema filminin göstergelerden oluşan yapısı sebebiyle nitel film çözümlemesi yöntemi kullanılırken göstergebilimsel eleştiriden yararlanılmıştır. Sinemada göstergelerin düz anlamı akılda uyandırdığı ilk anlam olup, göstergeler aynı zamanda yan anlamlara da sahip olabilmektedir. Bu anlam ise ima edilen anlamı işaret etmektedir. Örneğin bir sahnede kullanılan nesnelere niteliği, mesajı belirleyebildiği gibi kullanılan çekim açıları da anlamın değişmesini etkileyebilmektedir (Parsa ve Olgundeniz, 2014: 24). Bu bağlamda filmlerden seçilen görsellere ilişkin çekim açısı, renk, görsel ve işitsel kodların anlama etkileri göz önünde bulundurulmuştur. Ayrıca seçilen görseller çözümleme için birer çıkış noktası olarak kullanılmaktadır.

Saussure'e göre; dilin yapısı, sözcüklerin işaret ettiği şeye göre gösteren/gösterilen arasındaki ilişkide ifade bulmaktadır. “Öyle ki bu anlayış, ekini

temellendiren toplumsal değerlerin tıpkı dil gibi göstergelerden oluştuğunu varsayar” (Nar, 2014: 34). Bir başka deyişle göstergebilimcinin varacağı nokta eninde sonunda dil olacaktır. Ancak göstergeyi anlamaya yarayan bir araç olan dil, dilbilimcilerin dili değil ikinci bir dildir. Bu bağlamda göstergebilim öte-dilbilim içinde yer almakta bu öte-dilbilimin araçları olan mit, anlatı, gazete yazısı veya konuşmaları da içermektedir (Barthes, 1993: 24). Bu nedenle çözümlemede, göstergelerin anlamlarının yanında incelemeye konu olan filmlerde bulunan mit, metinlerarasılık ve kültürel kod gibi unsurlar da dikkate alınmıştır. “Levi-Strauss, kültür incelemelerinde bütün kültürlerin temelinde bir şekilde yapısal benzerlikler olduğunu (evrensel ilkeler) bu şekliyle, sosyal-kültürel yaşamın tüm yönlerinin zihnin evrensel etkinliklerini düzenleyen genel yasaları temsil ettiğini söylemiştir” (Nar, 2014: 39). Bu bağlamda sinema filmi çözümlenirken “duvardan duvara metin” olarak okunmaması ve sosyal, tarihsel bağlandımlardan koparılmaması gerekmektedir (Stam, 2014: 335).

Metz ise sinema dilinin, bir dil sistemi gibi olmadığına dikkat çekmiştir. Ona göre; insan dili kullanırken dil üzerinde bir etkisi olmaz ancak yönetmen her filmde dili yeniden yaratmakta ve her şey yönetmenin oluşturduğu söylem içinde anlam kazanmaktadır. Başka bir deyişle film, dilsel bir nitelikten olmaktan çok retoriğe dayanmaktadır (Özden, 2004: 289). Dolayısıyla sinema filminin yaratıcısı olan yönetmenin hayatı, kişiliği ve içinde yaşadığı toplumun özellikleri yönetmenin kurguladığı evrene etkide bulunmaktadır. Bu sebeple Lanthimos’un yaşamı ve filmlerin çekildiği dönemde Yunanistan’ın içinde bulunduğu sosyo-ekonomik ve politik koşullar ayrıca Lanthimos sinemasının içine dâhil edildiği Yunan Garip Dalga akımı ve özellikleri dikkate alınmıştır. Lanthimos sinemasına etkide bulunan yönetmen ile ilgili unsurlar dikkate alınmakla birlikte Metz’in de belirttiği gibi yönetmen bir tanrı değildir. Başka bir deyişle yönetmenin Auteur olması bir tanrı gibi kendi gerçekliğini kurduğu anlamına gelmemektedir (Stam, 2014: 152-153). Lanthimos’un da bir yönetmen olarak filmlerinde üst bir anlatı kurmaktan kaçındığı görülmektedir (Bilis, 2018: 61). Bu bağlamda “filmsel metin artık yalnızca yönetmenin üretimi olarak var olmamaktadır, artık kendi başına da var olabilmekte ve film eleştirmeni tarafından da çözümlenmeyi beklemektedir” (Özden, 2004: 140). Ayrıca göstergebilimsel eleştiri; “(...)kendi başına bir çözümleme yöntemi olmaktan çok, farklı eleştirel yaklaşımların film-öykü-sürecine

(diegesis) ait temelanlamsal malzemeyi saptamasına, bunlar arasındaki ilişkilerin kuruluş biçimlerini ve filmsel anlatımın işleyişini ortaya koymasına ve filmsel anlamlandırma sistemini ortaya çıkarmasına yardımcı olan bir eleştirel yaklaşım olarak değerlendirilmelidir” (Özden, 2004: 141). Bu bağlamda filmlerin zengin ve katmanlı içeriğini çözümleyebilmek için harmanlanmış bir şekilde incelemeye olanak sunacak en kapsamlı kuramsal çerçeve oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda psikanalitik ve feminist felsefeden yararlanılarak filmler üzerinde kapsamlı bir inceleme amaçlanmıştır.

Bu tez çalışmasında Yorgos Lanthimos’un *Köpek Dişi*, *Istakoz* ve *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmleri, nitel film çözümlemesi yöntemi ile incelenmektedir. Bu yöntem elde edilen verilerin kuramsal çerçeveye göre incelenip yorumlanması sürecini ifade etmektedir. Çalışmada oluşturulan kuramsal çerçeveye göre ‘toplumsal cinsiyet’, ‘performativite’, ‘dualizm’, ‘ikili karşıtlıklar’, ‘cinsellik tertibatı’, ‘aile tertibatı’, ‘biyo-iktidar’, ‘mikro iktidar’, ‘erkeklik’, ‘erkeklik krizi’, ‘oedipal aile’, ‘aile ideolojisi’, ‘abjeksiyon’, ‘narsizm’, ‘ayna evresi’, ‘simgesel’ ve ‘imgesel’ kavramları aracılığıyla göstergebilimsel, psikanalitik ve feminist yaklaşımdan yararlanılarak veriler toplanmış ve yorumlanmıştır.

2.1.1. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini Lanthimos sineması, örneklemini ise *Köpek Dişi*, *Istakoz* ve *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmleri oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini Lanthimos’un tüm filmleri izlenerek belirlenmiş ve örneklemini oluşturan üç film, amaçlı örnekleme tekniğine göre seçilmiştir. Olasılıksız örnekleme çeşitlerinden biri olan amaçlı örnekleme; nitel araştırmalarda kullanılan bir örneklem seçme yöntemi olup, araştırmanın amacına hizmet eder nitelikte bilgi sağlayabilecek örneklemin seçilme sürecini ifade etmektedir (Creswell, 2013: 156). Bu bağlamda aile kurumuna yönelik eleştiri barındıran filmleri ile Yunan Garip Dalga akımında önemli bir yeri olan Lanthimos sinemasından *Köpek Dişi*, *Istakoz* ve *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmleri, ortak temalarının aile kurumu ve iktidar olması dolayısıyla kuramsal çerçeveye en uygun örneklemini oluşturması sebebiyle seçilmiştir. Ayrıca filmlere ilişkin çözümlemenin oluşturulan kuramsal çerçeve ile sınırlı olduğunu belirtmek gerekmektedir.

3.1. Filmlerin Analizi

3.1.1. Köpek Dişi

Kynodontas (Köpek Dişi, Lanthimos, 2009) babanın egemen olduğu bir ailenin yaşamını konu edinmektedir. 19. yüzyılda ulus devletlerin kurulması toplumsal düzende bazı değişimlere sebep olmuş, insanların kentte yaşamaya başlaması ile geniş aileden çekirdek aileye geçilmiştir (Gittins, 1985: 14). Bu bağlamda toplum arasındaki bağ, dini anlatılar yerine milliyetçilik üzerinden kurulmaya başlanmıştır (Psaras, 2016: 89). Bu durum aile kurumunun kutsallaşmasını sağlarken çocuk aileyi bir arada tutan önemli bir öge olarak görülmeye başlamıştır. Distopik anlatı yapısına sahip olan *Köpek Dişi* 'nde anne, baba ve yirmili yaşlarda üç çocuktan oluşan çekirdek ailede ebeveynlerin çocuklara ilişkin uygulamaları üzerinden babanın iktidarı irdelenmektedir. Çevreden yalıtılmış olarak yaşayan ailede, yaşları büyümesine rağmen bir türlü büyüyemeyen çocuklar, ebeveynlerine bağımlı olarak yaşamaktadır. Poster'a göre çocuklar, bu bitmeyen bir çocukluk aracılığıyla aileye bağımlı hale getirilmektedir (1989: 49). Örneğin babanın büyük kızına ayak tırnaklarını kestirdiği sahnede, kendi bakım ve ihtiyaçları için çocukları nesneleştirdiği görülmektedir.

Kapitalist sistem ve neoliberal politikalar ülkelerin mali krizler yaşamasına ve çocuğun aileden bağımsız bir yaşantı kurmasına engel olmaktadır. Diğer yandan giderek artan biçimde çocuğun aileye bağımlılığı yansırı çocuğa bağımlı ailelerin yaygınlaşmaktadır. Çocuklarına bağımlı bu aileler, bilinçli bir şekilde çocuğun tüm sorunlarını çözerek çocuklarının deneyim kazanmasını engellemektedir. Bu durum eğitim bilimlerinde 'helikopter ebeveynlik' kavramı ile de anlatılmaktadır (Yaşın, 2018: 2). Tıp bilimdeki gelişmeler sonucu yaşam süresinin uzadığı fakat bu gelişmelerin yaşlılık süresini uzattığı düşünüldüğünde ailenin bu eğilimi daha kolay anlaşılabilir niteliktedir. Ailede ebeveynlerin başarılı bir ebeveyn olma ve sevgi söylemi aracılığıyla çocuğu bağımlı kılmaya çalıştığı görülmektedir (Zeldin, 2010: 362). Bu meşrulaştırma çabası, *Köpek Dişi* 'nde çocuklara ödül olarak dinletilen Frank Sinatra'nın seslendirdiği

'*Fly Me To The Moon*' (1954) şarkısının baba tarafından değiştirilmiş sözlerinde olduğu gibi; "Babamız bizi sever. Annemiz bizi sever. Biz onları sever miyiz? Evet severiz. Kardeşlerimi severim. Çünkü onlar da beni sever. İlkbahar evimize dolar. İlkbahar kalbimden taşar" (Köpek Dişi, Lanthimos, 2009). 18. yy.'dan sonra iktidarın aile tertibatı, baskıcı olmaktan ziyade rıza üretmek üzere hareket etmektedir (Foucault, 2013: 80). Dolayısıyla aileye kurumuna ilişkin rızanın üretimi ailenin mutluluk ideolojisi temeline oturtulması ile gerçekleştirilmektedir.

Foucault'ya göre özne, iktidar tarafından dil yoluyla kurulmaktadır (2014: 63). Bu bağlamda ailede iktidar olarak baba, çocukları özne olarak kuran iktidar konumudur. *Köpek Dişi*, özneyi kuran ve çocukların kimliğini belirleyen dilin, babanın baskısı ve çarpırtımları ile kurulduğunu dolayısıyla aldatıcı nitelikte olduğunu açığa çıkarmaktadır. Filmin açılış görsellerinde sembolik birtakım çizgiler kullanıldığı görülürken, ilk sahne ile yine dil ve dolayısıyla kültüre dikkat çekmektedir. Çocukların konuşmayı çoktan öğrenmiş olmalarına rağmen her gün yeni kelimeler öğrenmeye devam etmekte olduğu, dünyaya dair aldıkları bilgilerin özellikle yanlış bir şekilde verildiği ve bir türlü bitmeyen bir çocukluk döneminde oldukları ifade edilebilir.



Görsel 1: *Köpek Dişi* filmi giriş sahnesi

Görsel 1'de annenin sesiyle kasete kaydedilmiş kelimelerin, çocuklara her gün dinletildiği anlaşılmaktadır. Fakat çocuklara öğretilen bu kelimeler, asıl anlamları değiştirilmiş kelimelerdir. Kültüre dâhil edilme sürecinin dil aracılığı ile yapıldığı göz önünde bulundurulduğunda, babanın fallogasantrik diline ait kelimeler ve o kelimelere yüklenen çarpıtılmış anlamlar, çocukların bağımsızlaşmasını engellenmek amacıyla

kullanılmaktadır. Örneğin çocuklarda merak uyandırabilecek kelimelerden olan ‘deniz’ kelimesi oturma odasındaki deri koltuk olarak, ‘otoyol’ kelimesi bir rüzgâr türü olarak, seyahat kelimesi ise kaplama malzemesi olarak kodlanmıştır. Özellikle evin dışına ilişkin kelimelerin çarpıtıldığı dikkat çekerken, filmin birçok sahnesinde kelimelerin anlamlarının ebeveynler tarafından değiştirildiği görülmektedir. Bu noktada amaçlanan çocuklar üzerinde kurulan denetimin devamlılığını sağlamaktır.

Köpek Dişi’nde dil, erkek egemen kültüre hizmet eder şekilde empoze edilmektedir. Kristeva’nın belirttiği gibi bu dil babanın adı ile özdeşleşmiş ve çocuğun ayna evresinde anneden koparılışı ile anne abjekt hale getirilmiştir. Babanın yasası ile yasaklanan anne, ataerkil kültürden dışlanmış (Özkazanç, 2018: 60). *Köpek Dişi*’nde bir ebeveyn olarak anne, babanın ortağı olarak görülse de sadece itaat ettiği sürece babanın verdiği kararların bir uygulayıcısı konumundadır. Çünkü annenin de tıpkı çocuklar gibi evin dışına çıkması yasaklanmıştır. Baba, dışarıda kadını soranlara kaza geçirerek sakatlandığını bu sebeple bunalıma girerek evden dışarı çıkmak istemediği yalanını söylemektedir.

On dokuzuncu yüzyılın iktidarın kapatma pratiklerinden olan kilise, hastane, hapisane, okul (Özmaças, 2014: 58) gibi kurumlara benzer bir şekilde eve kapatılan çocukların dış dünyaya dair bilgisi, ebeveynlerinin anlattığı kadardır. Çocukların dış dünyayı dair merakı korkunç hikâyeler ve cezalar ile ebeveynleri tarafından engellenmektedir.



Görsel 2: *Köpek Dişi* filmi duvarın arkasında olduğunu sandığı kardeşine yemek attığı sahne.

Görsel 2’de çocuklara kardeşlerinin dışarı çıktığını böylece bir yasağı çiğnediği için artık içeri giremeyeceği söylenmiştir. Yani kardeşleri artık içeriye ait değil, dışarıya aittir. Çocuklar eğer dışarı çıkmak isterlerse tehlikelerle dolu dış dünyada kalmayı ve bir daha içeri girememeyi göze almaları gerekmektedir. Aileye bağımlı olan oğlan çocuğu, erkek kardeşinin dışarıda aç olabileceğini düşünüp ona gizlice duvardan yemek fırlatmaktadır. Bu bağlamda çocuklar olmayan kardeşleri üzerinden dolaylı olarak cezalandırılmaktadır.



Görsel 3: *Köpek Dişi* Filmi babanın kedinin saldırısına uğradığına çocukları inandırmaya çalıştığı sahne.

Görsel 3’de ilk defa bir kedi ile karşılaşan oğlan, kediyi vahşice öldürmüştür. Böyle bir hayvan ile daha önce karşılaşmayan çocukların merakını gidermesi gereken baba, kedinin dış dünyaya ait vahşi bir hayvan olduğunu söyleyerek üzerine sürdüğü boyalarla kedinin saldırısına uğradığını ve dışarıda bulunan kardeşlerinin bu saldırıda öldüğünü anlatır. Çünkü çocuklar için dışarıda yaşayabilen bir kardeş, onların da dışarıda yaşayabileceğini gösteren çekici bir unsura dönüşmüştür. Bu sebeple baba, bu yalanın yerine başka bir yalan yerleştirmektedir.

Ortaçağ anlayışına göre çocuk, insanlaşmamış bir hayvan olarak görülür ve kesinlikle eğitilmelidir (Çeler, 2013: 170). Çocuk henüz kültüre dahil olmadığından hayvan olarak görülürken Descartes hayvanları acı hissetmeyen birer otomat olarak tanımlamış ve insan ırkının üstün olduğunu ileri sürmüştür. İnsan gibi konuşma yetisine sahip olmadığı için akıldan yoksun olarak görülen hayvan üzerinde hâkimiyet kuran insan ırkı, hayvanlar üzerinde ve dolayısıyla doğa üzerinde bir sömürü düzeni kurmuştur (Asma,1999,para.19) İnsan ve hayvan dil yetisi bağlamında kurulan fark

aslında dil yoluyla kurulan kültürü işaret etmektedir. Bu bağlamda insanın hayvan üzerinde kurduğu iktidar ile yetişkinin çocuk üzerinde kurduğu iktidar arasında bir fark yoktur. Yetişkin, çocuğu toplumsal normlara uymaya zorlamaktadır. Üstelik bu normlar, çoğu zaman yetişkinin kişisel çıkarlarına hizmet eder niteliktedir. Bu bağlamda ebeveynlerin çocuk üzerinde mikro-iktidar işlevi gördüğü ifade edilebilir.



Görsel 4: *Köpek Dişi* filmi babanın aileye tehlike ile karşılaşınca ne yapacaklarını öğrettiği sahne.

Görsel 4’de görülen baba, çocuklar ve anneye karşılaşılabilecekleri en büyük düşman olan kediye karşı savunma taktikleri vermekte ve güçlü bir şekilde havlamayı öğretmektedir. Metaforik olarak köpek, insanın eğitilmesinden önceki hali bir başka deyişle ara bir form olarak görülmektedir (Cooper, 2016: 171). Bir hayvan nasıl evcilleştiriliyorsa çocuğa verilen eğitim de köpeğe verilen eğitime benzemektedir. Budak(2016)’ya göre Pavlov’un köpekler üzerine yaptığı deneyler sonucunda ortaya attığı Klasik Koşullanma ve Skinner’ın fareler üzerinde yaptığı deneyler ile Edimsel Koşullanma gibi davranışçı yaklaşımlar öğrenme yöntemleri olarak kullanılmaktadır. *Köpek Dişi*’nde de baba çocuklarını bu iki tip koşullanma ile birer köpek gibi eğitmektedir.

Köpek Dişi’nde baba despotik bir karakterdir. Segal’in babanın hem gazap hem de sevgi dolu bir varlık olarak tanrılaşması mitinde olduğu gibi (1992: 54). Ataerkinin yeniden üretilme işine yarayan aile erkekliğin aktarılmasını sağlayan aile de baba erkekliği oğluna aktarmaktadır (Sancar, 2009: 124). Babanın çalıştığı büyük fabrika ile sanayileşmeye yapılan gönderme elbette kent kültürü ve çekirdek ailenin

kutsallaştırılması ile ilgilidir. *Köpek Dişi*'nde görüldüğü üzere babanın egemenliğinde aile ataerkil kültürün yeniden üretim sahasıdır.

Babanın maipülasyonu ile duvarlar arkasından vahşi doğa olduğunu düşünen çocuklar, evden dışarı çıkmaya korkmakta ve kendilerini hapseden ebeveynlerine karşı çıkmamaktadır. İçerisi ve dışarıyı olarak ayrılan ev ve kamusal alanın, dualistik biçimde kurgulandığı görülmektedir. Bir başka deyişle kültürün alanı olan ev, babanın hâkimiyetinde çarptırılmış dilinin ve anlamlarının sonucu yanıtıcı ve özgürlüğün sadece fiziksel olarak değil düşünsel olarak da ellerinden alındığını göstermektedir.

Köpek Dişi'nde içeriye ait olan dışarıya çıkamaz dışarıya ait olan da içeri giremez. İçeriden dışarıya çıkabilme hakkı sadece babaya aittir. İktidarı elinde bulduran baba her gün işe gitmek için dışarı çıkarken onun dışındakiler için bu koşul tek bir şey için bozulabilmektedir. O da fabrikada güvenlik görevlisi olan Christina'nın oğlan çocuğunun cinsel ihtiyaçlarını karşılamak üzere içeri girmesidir.



Görsel 5: *Köpek Dişi* filmi babanın Christina'yı eve götürdüğü sahne.

Görsel 5'de Christina, baba tarafından gözleri bağlanarak eve getirilmekte ve oğlana sunulmaktadır. Babanın erkekliğini devredeceği bir varis olarak gördüğü oğlunun üreme sistemine dahil etmek ve cinselliği denetlemek üzere Christina'yı kullanan baba, kızlarının cinselliğini ise yok saymaktadır. Çocuklar tehlikeli cinsel varlıklar olarak ebeveynlerinin sorumluluğuna verilmiştir (Foucault, 2007: 80). Havuz'da uzun süre nefessiz kalıp birbirlerine suni teneffüs yaptıkları sahnede çocuklar, cinselliklerini bile şiddet içeren oyunlar aracılığı keşfetmeye çalışmaktadır.

Eve dışarıdan girebilen tek kişi olan Christina'nın eve dış dünyadan bir şeyler getirdiği ortaya çıkınca artık oğlanın ihtiyaçlarını karşılamak için baba bu kez de büyük kızını oğluna sunar. Ailenin sevgi temeline yerleştirilmesi ensest özellik kazanmasına neden olmaktadır (Foucault, 2007: 83). Bu bağlamda oedipal ailenin ilk tabusu olarak ensest tabusu varsaydığı ensest ilişkiyi bizzat kendisi üretmiştir (Butler, 2014:101).



Görsel 6: *Köpek Dişi* filmi Büyük kız kardeşin küçük kızdan kolunu yalamasını istediği sahne

Görsel 6'da küçük kız, kardeşinin kolunu yalamaktadır. Christina eve gidiş gelişleri sırasında kızların ne olup bittiğinin anlaşılmasında için aile ile bir süre vakit geçirmek zorunda kalmaktadır. Bu zamanlardan birinde büyük kızını bir toka karşılığında oral seks yapmaya ikna eder. Büyük kız, Christina'nın neden böyle bir şey istediğini bir türlü anlayamadığı için kız kardeşinden de omzunu yalamasını ister. Henüz erojen bölgelere erotik anlam yüklenmediğinden büyük kıza göre omuz ve vajina arasında bir fark yoktur. Butler'a göre penis, vajina ve memelerin haz kaynağı olduğu toplumsal cinsiyeti işaret eden yapay bir söylemdir (2014:139). Bir başka deyişle beden cinsiyetine özgü normlar üreme odaklı oluşturulmaktadır (Foucault, 2013: 77). Butler'ın da ifade ettiği gibi toplumsal cinsiyet veya cinsiyet iktidar tarafından bedene yüklenen söylemsel bir kurgudur ve performatiftir (1988:528). Örneğin içinde bulunduğumuz kültür, omuza erotik anlam yüklemiş olması durumunda muhtemelen omuz bir haz kaynağı olacaktır.

Christina'nın oğlan ile birlikte olmasına rağmen oral sekse ihtiyaç duyması penetrasyona bağlanan cinselliğin üreme odaklı biyopolitik bir dayatma olduğunu açığa çıkaran bir başka unsurdur. Biyo-iktidar, bedeni bir makine olarak görmekte ve

bedenleri denetlemektedir (Foucault, 2014: 16). Dolayısıyla cinsellik, iktidar tarafından bu şekilde üretilmektedir (Özmkas, 2014: 59).

Akıl ve beden arasında kurulan dualizm ile artık duygudan yoksun mekanik bir bedensel bir ilişki söz konusudur. Bu bağlamda ataerkil toplumda bedensel ilişki erkeğin kadın üzerinde kurduğu bir hâkimiyet alanı haline gelmektedir. Örneğin Christina ile oğlanın sevişme sahnelerindeki mekanikliğe göre ikisinin de haz almadığı görüldüğü gibi anne ve babanın sevişme sahnelerinde bir şey hissetmemek için çocuklara dinlettiklerine benzer bir telkini kulaklık ile dinledikleri görülmektedir. Dualistik düşüncenin akıl ve beden arasında kurduğu hiyerarşi bedenin değersizleştirilmesi ile duygular da yok sayılmıştır. Bedenin boş bir hazne olarak metalaştırılması sonucu çocukların oyunlarının kendi bedenlerine zarar verme üzerine kurulu olmasına neden olmuştur. Küçük kız kardeşin ilk sahnede önerdiği oyun, parmaklarını sıcak suda en çok tutanın dolayısıyla acıya dayanabilenin kazanacağı bir oyundur. Çocukların diğer oyunları da buna benzer bedene acı verilmesi üzerine şiddet içerikli oyunlardır.



Görsel 7: *Köpek Dişi* filmi üç kardeşin evlerinin salonunda Noel kutlaması için şarkı söylediği sahne.

Görsel 7’de çocuklar Noel akşamı, her akşam yemeğinde olduğu gibi cinsiyetlerine özgü kıyafetleri giyerek ebeveynlerini eğlendirmeye çalışmaktadır. Toplumsal cinsiyet kalıplarına uygun kıyafetler olarak kızlar elbise, oğlan gömlek kravat ve pantolon içinde görülmektedir. Evin salonunun sahne gibi kullanıldığı adeta çocukluk performansı sergilendiği bu sahnedeki yapaylık toplumsal cinsiyetin performatifliğini ortaya koyarken din ve iktidar arasındaki ilişkiler ifşa edilmektedir.



Görsel 8: *Köpek Dişi* filmi büyük kızın köpek dişini kırdığı sahne.

Cezaevinden farksız olan bu evden çıkış baba tarafından gerçekleşmesi mümkün olmayan bir koşula bağlanmıştır. Bu koşul ise çocukların köpek dişinin düşmesidir. Görsel 8’de büyük kız çocuğu bir türlü düşmeyen köpek dişini kendi kırarak düşürmüş, ürkütücü biçimde gülümsemektedir. Büyük kızın bunu yapmasında etkili olan Christina’nın içeriye soktuğu bir videokaset ile dış dünyaya ilişkin yeni kelimeler öğrenmesi dolayısıyla yeni bilgiler edinmesidir. Büyük kız izlediği Rocky filminde edindiği yeni kelimeleri de diline katmış ve kardeşleri ile konuşurken hemen kullanmak istemiştir. Büyük kızın dış dünyaya merak ve ilgisini artıran bu olay, köpek dişinin düşmesini beklemeden özneliğini babasının iktidar alanı dışında kurmak üzere dışarı çıkmaya karar vermesine dolayısıyla köpek dişini kendisi kırarak düşürmesine neden olmuştur. Çünkü özne, her ne kadar iktidara tabi olursa olsun her zaman içinde direniş de barındırmaktadır (Işık, 2012: 108). Çocuklar için babanın iktidarından kurtulmak imkânsız gibi görünse de büyük kızın için evden kaçarak isyan etmesi Foucault’nun belirttiği gibi iktidar ve direnişin hep birlikte var olduğunu göstermektedir (2014: 236).

Köpek Dişi, insanın özneleşme sürecinde iktidarın aile kurumu aracılığıyla çocukların kimliklendirilmesi bu bağlamda kültüre dâhil etme sürecini ifşa ederken iktidar ilişkilerinin aile kurumundaki ilişkiler gibi tüm ilişkilere sızmış olduğunu ancak bu yapısına rağmen farklı özneleşmelerin mümkün olduğunu göstermektedir.

3.1.2. Istakoz Filmi

The Lobster (Istakoz, Lanthimos, 2015) filmi, toplumsal sistem içerisinde yaşamak için çift olmanın zorunlu olduğu ve çeşitli sebeplerle yalnız kalanların eş bulabilmesi için kırk beş gün süreyle bir otele kapatıldığı distopik bir evrende geçmektedir. Bir yalnız, otelde kaldığı bu süre içinde eş bulamazsa tercih ettiği bir hayvana dönüştürülerek ormana gönderilecektir. Yalnız insan, hayvana dönüştürüldükten sonra da kendisi ile uyumlu türden bir hayvan bulup onunla eş olmak zorundadır. Kırk beş günlük sürede çift bulmayı başaranlar bu süreçte iki hafta otelde, iki hafta da teknede olmak üzere geçirecekleri başarılı bir deneme süresinden sonra kentte bir dairede yaşama hakkına sahip olacaktır.



Görsel 9: *Istakoz* filmi kadının eşeği vurduğu sahne.

Filmin açılış sahnesinde yağmurlu havada araba kullanan bir kadın görülmektedir. Bir süre sonra kadın arabayı durdurur ve aşağı iner. Görsel 9'da silecekleri hala çalışan arabanın ıslak camının arkasından bulanık bir şekilde, kadının tarlada bulunan eşeklerden birini silah ile vurduğu görülmektedir. Muhtemel bir aşk cinayeti sahnesi ile izleyicide rahatsızlık ve merak uyandırılmaya çalışılmıştır. Eşeklerin eş bulamadığı için dönüştürülmüş yalnızlar olduğunun ortaya çıkması ise filmin evreni ile ilgili bilgi edindikten sonra ancak anlaşılacaktır. Cezalandırılan bu insanların hayvana dönüşmesi Yunan mitolojisinde, tanrıların cezalandırması sonucu dağ, deniz,

ağaç veya hayvana dönüşmesine dair yapılan bir gönderme olarak okunabilir. Örneğin Yunan mitolojisinde tanrılar tarafından yaban domuzuna dönüştürülen Erymanthos veya defne ağacına dönüştürülen Daphne gibi (Graves, 2010: 635; Ovidius, 1994:264). Bu sebeple doğadaki insan dışındaki varlıkların da olduğuna inanılmıştır. Descartes ile 16. yüzyılda doğaya ait bu varlıklar canlı olma özelliğini kaybederek doğa sömürüye açılmıştır (Plumwood, 2004:147). Bu düşünce temelinde insan ve hayvan arasında kopuş gerçekleşmiştir. İnsanın kültürüne göre hayvan hiyerarşik olarak daha altta konumlandırıldığından hayvan olmak insanın sömürüsü altında yaşamayı ifade etmektedir. Özellikle Aydınlanma Çağı ile birlikte hayvanlar, dile ve düşünme yetisinden yoksun olduğu gerekçesi ile hislere de sahip olmayan birer otomat olarak görülmüştür (Çelik, E., 2017: 78). İnsanı kültüre dâhil eden dil, hayvandan üstün olmasının da gerekçesi olarak görülmektedir. Köpek Dişi'nde hayvan olmak normatif sistemden kopan insana verilen bir ceza olarak kültürün dışına atılmayı ifade etmektedir. Deleuze ve Guattari (2017)'ye göre kapitalizme karşı birer kaçış çizgisi olan hayvan-oluş, çocuk-oluş, bitki-oluş molekül-oluş gibi oluşlar, kapitalizm tarafından tanımlanamayan bu bağlamda üzerinde iktidar kurulamayan algılanamaz oluşlardır. Çünkü tanımlamak sınırlamaktır ve tanrısal bir gücün ya da iktidarın bir faaliyetidir.

David, otel müdürü tarafından hangi hayvana dönüşmek istediği sorulduğunda iktidarın cinselliği üzerindeki denetim sonucu istakoza dönüşmek istediğini söylemiştir. Çünkü istakoz hayat boyu üreyebilen bir hayvandır. Ayrıca David ve 'Peltek Konuşan Adam'(Robert) ve 'Topallayan Adam'(John) arasında lobide geçen konuşmada 'Topallayan Adam' hayvana dönüştürülme sürecini bedenden organların çıkartılarak yapıldığını anlatmaktadır. Tıpkı Deleuze'un kapitalizmin işine yaramayan bedenlerin organsız beden kavramıyla açıkladığı gibi (1993: 31). Bir başka deyişle çift olmayan bu bedenler, birer organsız beden olarak artık mevcut sisteme hizmet etmemektedir.

Istakoz filmi evreninde çift olmak toplumsal bir normdur ve kültür bu norm üzerine inşa edilmiştir. Yüksek binaların bulunduğu modern şehirde tek başına gezmek yasaktır. Tüm toplumsal kurallar çift olma zorunluluğuna göre düzenlenmiştir. Çiftlerin yaşadığı kent bu bağlamda kültürün alanı, yalnızların kaçtığı ve örgütlendiği orman ise yalnızların yani doğanın alanıdır. Filmde doğa-kültür, orman-kent, yalnız-çift, hayvan-insan gibi zıtlıkları kullanılmakta ve doğa-kültür ikiliği bu zıtlıkları üretmektedir.

Çiftlerin yaşadığı kent kültüre ait bir mekân iken orman yalnızların kaçak olarak yaşadığı bir mekândır. Doğa-kültür dikatomisi kent ve orman karşıtlığı içinde irdelenmekte ve eleştirilmektedir.

Otel, normatif düzenin bir parçasıdır ve insanları kültüre entegre etmek üzere üretim işlevi görmektedir. Otele getirilen insanlar, bu düzene tekrar uyum sağlamak için burada tutulur. Otel, kültürün belirlediği çift olma kıstasını yerine getirmek üzere bireyleri yeniden üretmektedir. Örneğin David'in yaklaşık on iki yıl süren son birlikteliği eşinin onun yerine başka gözlüklü bir adam bulması ile son bulurken otele eşi tarafından terk edildiği için gelmiştir.



Görsel 10: *Istakoz* filmi David, Robert ve John'un otel bahçesinde oturduğu sahne.

Görsel 10, alt açıdan çekilmiş David, Robert ve John otelin görkemi karşısında çaresiz ve güçsüz görünür. Otel, kültüre uyumlu hale getirmek üzere yalnızları ıslah etme iddiasıyla kapalı tuttuğu bir hapisane gibidir. Otel, modern çağın kapatılma pratiklerine gönderme olarak değerlendirilebilir. Foucault'ya göre; hapisane suçluyu ıslah etmek yerine suçlu, hastane hastaları tedavi etmek yerine hasta üretmektedir (2011:106). Otelde benzer şekilde çiftleri ürettiğini iddia ederken aslında yalan üzerine kurulan ilişkileri dayatarak 'yalnız insan' üretmektedir.

Otelde bekârlara tek tip kıyafetler giydirilerek balo, yemek gibi toplantılarda çift olmanın gereklerinin empoze edilmesi otelin aynı zamanda bir okul işlevine sahip olduğunu da göstermektedir. Bu toplantılarda yalnızların başına gelebilecek tehlikeler görevliler tarafından canlandırılır. Bu yalnız bir erkek için boğazına bir şeyler kaçarak

ölmek, yalnız bir kadın için bir erkeğin tecavüzüne uğramak olarak gösterilir. Yalnız kaldığında başına gelebilecekler üzerinden bir korku kültürü yaratılmakta ve başka bir deyişle duygular kültürel olarak üretilmektedir (Ahmed, 2015: 18).

Istakoz filmi karakterlerinde olaylara karşı verilen tepkilerde bir mekaniklik bulunmaktadır. Çift olma baskısının insanları samimi duygulardan uzaklaştırarak mekanikleştirmektedir. Örneğin David, eşi tarafından terk edildikten sonra sevilmediğini anlayan insanların vereceği türden tepkiler vermez, öfkelenmez veya ağlamaz. Filmin renklerinin gri-mavi-yeşil tonlarında seçilmesi de bu donukluğu yansıtmaya bakımdan önemlidir. Film boyunca kullanılan ses efektleri ile korku-gerilim tırmandırılır. Genel olarak filmin anlatımı, gerilim ve mizah arasında gidip gelmektedir.

Otel görevlisi, giriş yaparken çeşitli sorular sorar ve bir kâğıt imzalatır. Sanki bu süreçte David'in seçimleri ve rızasının bir önemi varmış gibi. Burada iktidar, rızaya dayalıymış gibi davranarak baskıcı yapısını gizlemeye çalışmaktadır (Butler, 2015: 194). Oysa bu durum sadece küçük tercih olanağı sağlayıp bir yanılısına yaratmaktadır. Tıpkı dönüştürüleceği hayvan konusunda karar verme hakkı tanınması durumunda olduğu gibi. Ayrıca otelde kurallar uygulanırken sebeplerinin açık bir biçimde ortaya konulması ve mantık düzlemine oturtma çabası yine rıza üretme ile ilgilidir. David'e hangi hayvana dönüşmek istediği sorulduğunda istakoz tercihinde bulunur. Otel müdürü tarafından yaratıcı bulunan bu seçimin, David tarafından istakozların ömür boyu üreyebilmesi ile gerekçelendirilmesi de iktidar tarafından cinselliği sürekli denetim altında tutan bu sistemin biyo-politik yapısını ortaya koymaktadır.

Otele girişte görevlinin David'e sorduğu sorulardan biri de 'cinsel tercihiniz nedir?' sorusudur. Biseksüel seçeneği olup olmadığını merak eden David'den heteroseksüel ya da homoseksüel seçeneklerinden birini tercih etmesi istenir. Bu sahne cinsiyeti bir tercih olarak gören bu sistemi, cinsel yönelimin kısacık bir anda karar verilecek bir cevabı varmış gibi gösterilmesiyle parodileştirmiştir.

Foucault'nun ortaya koyduğu iktidarların arzu üretimi sadece heteroseksüel arzuyu değil, aynı zamanda homoseksüel arzuyu da kendi kontrolü altına almak üzere üretir (2013: 41). Ayrıca bu durum kapitalist iktidarın rıza üretme mekanizması bazı

devletlerin eşcinsel evliliği yasal olarak tanınması ayrıca aile kurmaları için evlat edinme veya sağladığı alternatif doğum olanaklarını akla getirmektedir.

David, oteldeki yalnızlardan peltek konuşan Robert ve John dışında ‘Burnu Kanayan Kadın’, ‘Kalpsiz Kadın’ ve ‘Bisküvi Seven Kadın’ David’in çevresinde bulunan diğer karakterlerdendir. Erkek karakterlerden ‘Topallayan Adam’ ve ‘Peltek Konuşan Adam’ın özel isimleri varken kadın karakterler sadece özellikleri ile anılmaktadır. Lanthimos’un kadın karakterlere özel bir isim vermediği görülmektedir. Bu bağlamda filmin erkek karakterleri tıpkı kadınlar gibi iktidar tarafından kurulan öznelerdir. Erkeklerin özneleşmesi de iktidar tarafından kurulurken bu durum sadece iktidar adına mikro-iktidar işlevi görmesi bakımından tanınan bazı ayrıcalıklar olarak okunabilir. ‘Erkeklik’ bağlamında onlara verilen iktidar payı sadece uygulayıcı oldukları ve kendilerinin de nesneleştirildiği gerçeğini değiştirmez. Bir başka deyişle Connell(2019:150)’ın ortaya koyduğu hegemonik erkeklik kadınları nesneleştirdiği gibi kendisinden aşağıda konumlandığı erkekleri de nesneleştirmektedir.

Istakoz filmi, toplumsal cinsiyet bağlamında kadına atfedilen duygusal, çabuk incinen, narin vb. özelliklerin aksine son derece acımasız olduğu görülen ‘Kalpsiz Kadın’ karakter ve ormanda yalnızların liderliğini yapan kadın karakter gibi temsillerin bulunduğu görülmüştür. Ayrıca erkeğe atfedilen özelliklerin tersine duygusal ve uzlaşmacı tavrıyla David, John ve Robert karakterleri toplumsal cinsiyete ilişkin kalıp yargıları tersine çevirip kırmaktadır.



Görsel 11: *Istakoz* filmi Robert’in mastürbasyon yaptığı için cezalandırıldığı sahne.

Görsel 11’de mastürbasyon yasağına uymayan Robert, eli tost makinesine sokulup yakılarak cezalandırılır. Bu yasaklar Viktorya dönemi ahlak anlayışına aittir (Kartal, 2018:112) ve mastürbasyon yasağı hala modern ailede çocuklara uygulanmaktadır. Bedenin hiçe sayılması ve maddeleştirilmesi filmde bedene yapılan işkenceler ve çevredekilerin buna olan tepkisizliği ile eleştirilmektedir.

İktidar, çift olmayı sağlamak için oldukça katı kuralları koymuştur. Kapatılma dışında uygulanan ilk yasağ, ilk günde tek elin bağlanmasıdır. Otel müdürü bu yasağın birşeyin iki tane olduğunda hayatın daha kolay olduğunun anlaşılması için uygulandığını söyler. Ayrıca David otelde çalışan bir kadın ile her gün tam tatmin yaşatmayacak şekilde cinsel ilişkiye girmeye zorlanır. Tatmin olmak istese de red edilir. Kadın, bu uygulamanın eş bulmasını kolaylaştıracağını söyler. Tıpkı Ortaçağ’da üreme amaçlı olmayan cinselliğın günah kabul edildiğı gibi Istakoz evreninde de çift olma amaçlı olmayan cinsellik yasaklanmıştır. Otelde uygulanan diğere yasağ ise eş bulma motivasyonunu engellediğı gerekçesi ile mastürbasyon yasağıdır. Otelde kurallara uymayanlara acımasızca cezalandırılmaktadır.



Görsel 12: *Istakoz* filmi oteldekilerin ormandaki yalnızları avlamak için ava çıktığı sahne.

Görsel 12’de John’un kameraya bakmasıyla izleyicinin yabancılaştırıldığı bu sahnede yalnızların sayısını azaltmak ve kontrol altında tutmak için yalnızlar otelden kaçan diğere diğere yalnızları yakalamak üzere ormana doğru yola çıkmıştır. İşte bu iktidar tam da Foucault’nun biyo-iktidar kavramına karşılık gelmektedir. Çünkü biyo-iktidar, cinselliğini denetlerken nüfusu kontrol altında tutmaya çalışır.

Av sırasında yakaladıkları kaçak sayısı kadar otel de kalmak için ekstra gün ile ödüllendirilen yalnızlar kurallara uymayan kaçaklar üzerinde mikro-iktidar haline gelmiştir. Yani çift olmanın norm kabul edildiği bu düzenin devamı yine otelde bulunanlar yalnızlar tarafından sağlanır. Bu bağlamda denetim toplumunun insanları birbirine karşı düşmanlaştırıldığı ve mikro iktidar ilişkilerini işlettiği ifade edilebilir. Sistem, birbirini kurallara uymadığı için ihbar etmeye hazır, diğerini iktidar adına her an gözetleyen eşlerin denetimi ile varlığını devam ettirmektedir. Burada bir kişi veya grubun iktidarından değil, toplumdaki tüm kişilere dağıtılmış bir iktidar yapılanmasından söz edilebilir.

Çiftler ava çıkmazlar dolayısıyla avcı da av da yalnızlardan oluşmaktadır. Avlananların da yalnızlar içinden seçilmesi iktidarın tek elden idare edilmediğini, mikro iktidar ilişkileri üzerinden diğer insanlara dağıtılması yoluyla varlığını devam ettirdiğini göstermektedir. David, dostluk kurduğu Robert ile otelden firar ettiğinde karşılaşınca Robert'in çıkarıcı bir şekilde nasıl onu tanımıyormuş gibi onu avlamaya çalıştığı, bireyci bir hale gelmiş insanın nasıl sistemin askerine dönüştürüldüğünü ifşa etmektedir. Robert, gün kazanmak için arkadaşı David'i yakalamaktan çekinmez. Bu durum da iktidarın aslında en yakındaki ilişkilerde gözlemlenebileceğini ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda iktidara yönelik bir mücadele geliştirilecek ise ilk önce bu ilişkilerden başlanmalıdır (Foucault, 2012: 248).



Görsel 13: *Istakoz* filmi Robert ve Burnu Kanayan Kadının nişan töreni.

Görsel 13'te 'Burnu Kanayan Kadın' ve John'un ilişkisinin ilan edildiği tören David'in amorsundan gösterilmektedir. Çift olabilmek için şart koşulan uyumlu olma

hali, burnu kanayan kadınla uyumlu olmak için gizlice kendisini yumruklayarak burnunu kanatan John arasında yalan üzerine bir ilişki kurulmasını sağlar. Oysa John, hayvana dönüşmekten korktuğu için bu ilişkiye yönelmiş ve herkesi uyumlu oldukları yalanına inandırmıştır. Çiftlerin örnek gösterildiği bu törende oteldekiler çift olmaya özendirilir. Aşkın narsistik bir duygu olarak kurgulanması mitolojik anlatılardan modern çağa kadar devam etmektedir. “Görünüşe göre, evleneceğimiz kişiyi seçerken, ilk olarak en önemli kabul ettiğimiz özellikleri bizden farklı olan kişileri eliyoruz” (Pines, 2010: 110). Narsistik aşk ideolojisinin uyuma dayalı birlikteliği dayatması insanların birbirlerine yaklaşırken dürüst olmayıp kendilerini gizleyerek rol yapmalarına sebep olur.



Görsel 14: *Istakoz* filmi *Yalnızların avlandığı sahne.*

Görsel 14, ormandaki yalnızların avlandığı sahnelerden biridir. Yalnızlar otelden kaçan diğer yalnızları avlarken kamera ağır çekimde görüntüler müzik eşliğinde verilir.¹⁵ Filmin genelinde olduğu gibi bu sahnelerde de doğal ışık kullanılmıştır. Ormanda ağır çekim verilen bu karelerin her biri sesli birer tabloya benzemektedir. *Lanthimos*, Batı kültürünün aslında şiddetten nasıl sanatsal bir haz duyduğunu seyirleştirerek parodileştirmiştir. Yönetmen bu sahnelerde ironik bir biçimde toplumda meşrulaştırılan şiddet, acımasızlık ve bireyciliğe göndermede bulunmaktadır.

Istakoz filminde erkek egemen kültürün dayattığı evlilik(çift olma) hali eleştirilmektedir. Normatif düzen bireylere ‘ya evlilik yapıp insan gibi kentte

¹⁵ Danai’nın seslendirdiği ‘Apo Mesa Pethamemos’ adlı şarkı.

yaşayacaksın ya da tek başına hayvan gibi ormanda kalacaksın' diyerek dayatmada bulunmaktadır. Erkek egemen zihniyet kültürünün oluşmasında evlilik kurumuna büyük bir rol biçmiş, aile toplumun temel yapı taşı olarak tanımlanmış ve ataerkil kültürün yeniden üretim merkezi olarak iş görmüştür (Donovan, 2015: 274). Hayvandan insana evrimleşen insan (Darwin, 1976: 579) için tekrar hiyerarşide altta bulunan hayvana dönüşmek doğa üzerinde iktidarını kurmuş insan için büyük bir kayıp olarak görülmektedir.

David, bir hayvana dönüşerek kültürden dışlanmamak için sevmediği bir kadın ile eş olmaya karar vermiştir. Eş olmak için seçtiği kadın modernizmin getirdiği duygusuzluk ve donukluğu en iyi yansıtan kalpsiz kadın karakterdir. 'Kalpsiz Kadın' David'i kendisine uyumlu olup olmadığı anlamak için bir yığın sınava tabi tutar. Yanında boğulma taklidi yaparak tepkisiz kalıp kalamadığına bakar. Hissetmiyormuş gibi yapan David, tüm bu sınavları başarı ile geçer. Eş olduktan sonra kalpsiz kadın şüphelenmeye başlar ve David'in abisi olan köpeği vahşice öldürür. Dayanamayıp ağlayan David, artık taklit yapamaz ve 'Kalpsiz Kadın' tarafından otel görevlilerine ihbar edilir. David, hayvana dönüştürülmek üzere götürülürken bir görevlinin yardımıyla otelden kaçar ve ormandaki yalnızlar arasına katılır.



Görsel 15: *Istakoz* filmi John ve 'Burnu Kanayan Kadın' ve çocukları yatta yeme yedikleri sahne.

Görsel 15'te John ve 'Burnu Kanayan Kadın', ve sistem tarafından kendilerine sağlanan çocuk, teknede geçirdikleri tatilde yemek yerken görülmektedir. *Istakoz* filmi evreninde çift olma durumuna razı olursanız sistemin kurduğu cinsel ekonomi tüm ihtiyaçlarınızı karşılayacak ilişki kötüye gittiğinde bir çocuk bile tahsis edecektir. Fakat

bu mutlu aile oyununda her şey bir yalandan ibarettir. Film evreninde çiftler arasında evlilik için olmazsa olmaz koşul olan uyum, yalan üzerine kurulmuştur Otelde evlenen bu çiftin yatlarında oynadığı ‘mutlu aile’ oyununu bozmak isteyen yalnızlara ilk tepki, aileye sistem tarafından sağlanmış olan çocuk vermektedir. Mutlu aile oyunu aracılığı ile dayatılan aile ideolojisini özümseyen çocuk düzeninin bozulmasını istememektedir. David, tekneye gelip, John’un aslında burnunun kanamadığını söylediğinde düzenlerinin bozulmasını istemeyen ‘Burnu Kanayan Kadın’ ve çocuk bunu kabul etmek istemeyecektir. Biyo-politik iktidar, mutlu aile oyununu sahnelemek üzere tahsis ettiği çocuğu nesneleştirmektedir. Sistemin karşıtını oluşturan yalnızlar, eşler arasında olduğu varsayılan uyumun bir yalandan ibaret olduğunu ifşa etmeye çalışır. Yalnızlara göre mevcut düzeni yıkmanın yolu bu samimiyetsizliği ortaya çıkarmaktan geçmektedir.

Yalnızlar, kent kültürünün tam tersine her türlü yaklaşmayı yasaklayarak bu konuda oldukça katı bir tutum sergiler. Örneğin bir kadını öpen siyah adam dudakları dikilerek cezalandırılır. Yalnızların bir arada bulunma amacı, evlilik düzenini yıkmak dolayısıyla bu kültürü yıkmaktır. Yalnızlar, çift olanların iktidarına karşı savaşırken kendi içlerinde de katı bir iktidar yapılanması kurmuştur. Özgürlük için savaşır görünürken aslında kendi içinde başka bir normatif baskıcı düzen kurmaya çalıştıkları görülmektedir. Mutluluk baskısı her iki düzende de kendisini yeniden üretecek beklentiyi zorlayıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Kültüre ait normların baskısı abartılı ve absürd bir şekilde anlatılırken film, bu distopik bir evrende var olan imkânlar dışında bir *imkânı*¹⁶ sorgulamaktadır.

Istakoz’da egemen kültüre uyum sağlamak için sistemin koyduğu kurallar, aşk yaşamayı imkânsız kılarken yalnızların kurduğu baskıcı sistem tarafından ise aşk açıkça yasaklanmaktadır. Bu iki dünya arasına sıkışan kadın ve erkeğin yaşadıkları üzerinden başka bir imkânı sorgulayan *Istakoz*, izleyiciye iki dünyayı karşılaştırma fırsatı sunmaktadır. Egemen sistemde yalnız olmanın bedeli hayvana dönüştürülmek ve öldürülmek iken yalnızların düzeninde de çift olmak kendi mezarını kazmak anlamına gelmektedir. Modernizmin yarattığı kültürün ortaya çıkardığı ve çıkarabileceği

¹⁶ Burada ‘imkan’ kavramını Sara Ahmed’in ‘*Mutluluk Vaadi*’ kitabında kullandığı şekliyle mutluluk bağlamında kullanıyorum.(2015:288-299).

korkutucu sonuçların parodileştirilerek perdeye taşındığı *Istakoz* filmi, her türlü ikili baskıcı düzeni eleştirmektedir.



Görsel 16: *Istakoz* filmi yalnızların liderinin ormanda dolaştığı sahne.

Görsel 16’da yalnızların lideri domuza dönüşmüş bir yalnız ile ormanda dolaşırken görülmektedir. Yunan mitolojisine göre tanrıların insanları cezalandırmak için hayvana dönüştürdüğü bilinmektedir. Erymanthos(Apollon’un oğlu), Aphroditi çıplak iken gözetlediği için kör edilmiştir. Apollon’da oğlunu bir yaban domuzuna dönüştürerek Adonis’i öldürmüştür (Graves, 2010: 635). Bu bağlamda yalnızların lideri, tanrıça Artemis’i akla getirmektedir. Mitolojide Artemis bekâretin sembolüdür ve kendisine yaklaşan erkekleri okları ile öldürür. Yalnızlara katılanlar için her türlü aşk ilişkisinin yasak olduğu düşünüldüğünde ve ‘Miyop Kadın’ın David’e aşık olduğunu anladığında yalnızların lideri tıpkı Artemis gibi onu kör etmiştir. Mitolojide kör etme cinsel suçlara verilen bir cezadır (Andrew, 2017: 77).



Görsel 17: *Istakoz* filmi David ve Miyop Kadın ormanda gizlice öpüştüğü sahne..

Görsel 17’de ormanda çift olmak yasak olmasına rağmen gizlice aşk yaşamaya başlayan David ve ‘Miyop Kadın’ görülmektedir. Freud’a göre ikincil narsistik yatırım olarak aşk, ya kendine benzer özellikte olan ya da kendine katmak istediği özelliklere sahip olan kişilere yöneltilen bir duygudur (2012: 36). Başka bir deyişle bu gibi bir aşk ilişkisi Lacan’ın ayna evresinde bahsettiği gibi iki kişinin birbirine tuttuğu aynaya benzer (Foucault, 2015: 62). Aşkın narsistik anlatısına yönelik sorgulamalar yapan *Istakoz*’da David ve Miyop Kadının da görme kusuru olması bakımından benzedikleri ve iki karakterin de çift olmanın zorunlu olduğu sistemden kaçarak yalnızlar arasına katıldığı ancak burada da kalmak istemedikleri görülmektedir.

Narsizm kavramı, Yunan mitolojisinde kendi suretine aşık olan Narkissos’un tanrılar tarafından bir çiçeğe dönüşmesini anlatan mitolojik hikayeye dayanmaktadır (Pines, 2010:105). David, Narkissos gibi ‘Miyop Kadın’da gördüğü kendi suretine, Miyop kadın da tıpkı Narkissos’a aşık olan Echo gibi David’e aşık olmuştur. Ancak kadının cezası sesini kaybetmek değil, gözlerini kaybetmek olmuştur. Kadının bu şekilde iğdiş edilmesi cinselliğine ilişkin iktidar müdahalesidir. Freud, kız çocuğunun ilk sevgi nesnesi olan anneden ayrılması ve heteroseksüelleştirilmesi sebebiyle hiçbir zaman içindeki sevgi ihtiyacını karşılayamayacak olan kadının ancak bu açığı çocuk doğurarak karşılayabileceğini ileri sürer (2012: 36). Bu bağlamda kadının aşkının çocuk sahibi olmadan giderilemeyecek bir yoksunluk olarak tanımlanmasıyla kadını üreme düzenine bağlamaktadır.

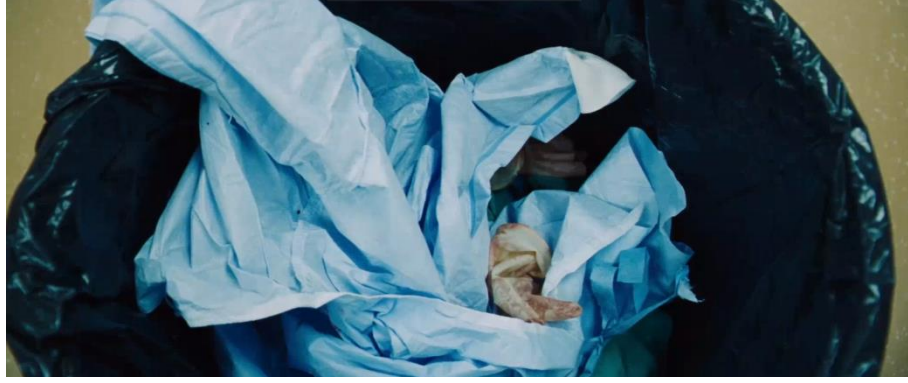
Istakoz’da biyo-politik iktidarın cinsellik tertibatı (Foucault, 2013: 79) yalnızların otele kapatılmasına ve yalnızlığa ilişkin yaratılmak istenen korku kültürü üzerinden irdelenmektedir. ‘Miyop Kadın’ın bakış açısından anlatılan *Istakoz* filmi, aşkın narsistik bir yatırım olarak filmin son sahnesinde David, uyumlu olduğu Miyop Kadının kör olmasıyla uyumu yitirdiğini düşünerek kendini kör etmeye karar verir ve aynanın karşısına geçer. Lanthimos, David’in kadın ile uyumlu olabilmek adına kendisini kör edip etmeyeceği açık biçimde göstermez iken izleyicinin aşkın narsistik kurulumunu sorgulamasını istemektedir.

3.1.3. Kutsal Geyiğin Ölümü Filmi

The Killing Of A Sacred Deer (Kutsal Geyiğin Ölümü, Lanthimos, 2017) filmi, kalp cerrahı olan Steven'in yaptığı kalp ameliyatı sırasında hastasının ölümüne yol açması üzerine adamın oğlu olan Martin tarafından lanetlenen Steven ve ailesinin yaşadıklarının konu edildiği bir filmidir. Distopik anlatı yapısıyla filmde, modernizmin güçlü bir eleştirisi yapılırken aynı zamanda oedipal ailenin de eleştirel bir şekilde irdelendiği görülmektedir.

Modern ikili karşıtlıklar sistemi özne-nesne, doğa-kültür, akıl-beden, kadın-erkek gibi ayrımlar içermektedir (Özkazanç, 2011: 3). İkili karşıtlıklar sistemi, ezen-ezilen ilişkisinin ve dolayısıyla hiyerarşik bir düzenin kurulmasına hizmet etmektedir. Bu hiyerarşik düzenlemelere göre kadın-doğa ve beden aynı kategori içine dahil edilerek, erkek-kültür ve akıl eşleştirmesinden aşağıda konumlandırılmıştır. Özellikle Descartes ile başlayan Aydınlanmacı düşünce aracılığıyla akıl ve beden arasındaki ilişkide aklın iktidarı kurulmuştur (Keller, 2007: 62-63). Aklın erkek ile doğanın ise kadın ile eşleştirildiği dualistik düşünce mekanik bir beden ve doğa anlayışının gelişmesine neden olmuştur (Özkazanç, 2011: 6). Butler, *Cinsiyet Belası*'nda doğa ve doğal olan üzerinde yürüttüğü tartışmada kültür-doğa arasındaki ikiliğin ataerkil zihniyete hizmet ettiğini, doğanın aslında başından beri kültür olduğunu ve iktidar elinde şekillendiğini ifade etmiştir (2014a: 93).

Filmin giriş sahnesinde kalp ameliyatında çekilen görüntüler Franz Schubert'in *Stabat Mater in F minor* (1816) isimli, İsa'nın çarmıha gerilişi ve yeniden doğuşunu anlatan oratoryodan bir parça eşliğinde verilmektedir. Bu sahne ile gelişen teknoloji ve tıp bilimi sayesinde hastalıkların kontrol altına alınmasıyla yaşam sürelerinin uzaması bu bağlamda bedenin parçalarını bir makine gibi değiştirebilecek gücü elinde bulundurması ile doğayı kontrolü aldığı yanılsamasına kapılmakta böylece kendini tanrı yerine koyan insan eleştirmektedir (Kaya, 2018).



Görsel 18: *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmi ameliyat sonrası Steven'in ameliyat kıyafetlerini çöpe attığı sahne.

Görsel 18, akıl-beden arasında kurulan hiyerarşiyi eleştiren bir diğer sahne olarak ameliyat sonrası Steven'in kanlı önlüğünü çöpe attığı yakın plan çekimler ile bedene ilişkin sıvıların dolayısıyla bedenin atık hale getirilmesine göndermede bulunmaktadır. Butler, *Maddelenen Bedenler*'(2014b)'de atık olarak bazı bedenlerin ötekileştirildiğini ifade ederken bu ötekileştirme cinsiyet, ırk veya sınıf temelli yapılabilmektedir. Bu nedenle ötekileştirme bağlamında ırkçılık, heteronormativite ve kapitalizm arasında işbirliği söz konusudur ki bu sahnede ile ötekileştirilen beden bilginin iktidarı karşısında kırsaldan gelen bir adamın bedeni olmasıyla ötekileştirmenin sınıfsal temelde yapıldığına işaret edilmektedir. Ayrıca Foucault'nun belirttiği üzere biyo-iktidar bir yandan bedenleri denetlerken diğer yandan bedene ilişkin bazı idealler belirlemektedir (User, 2010: 134). *Kutsal Geyiğin Ölümü*'nde Ann (Nichole Kidman) sarışın mavi gözlü bir kadın, Steven (Colin Farrell) ise güzel ve temiz elleri ile bedene ilişkin güzellik idealine uygun olarak seçilmiştir. Ayrıca Steven ekonomik gücü ve mesleği ile hegemonik erkek olarak tarif edilebilecek özelliklere sahiptir. Jeff Hearn'e göre hegemonik erkeklik; Batılı, Anglasakson, Hristiyan, orta yaş ve orta sınıf erkeği işaret etmektedir (Sancar, 2009: 23).

Kutsal Geyiğin Ölümü'nde kültürün alanı olan kent, doğadan tamamen kopuktur. Filmin iç mekanları olan hastane uzun tavanları alt açıdan çekimler ile anıtsal yapılar olarak verilirken genel olarak hastane, ev ve sokak gibi yaşam alanları oldukça steril ve modern mimariye göre düzenlenmiştir. Aydınlanma'nın dualistik düşünce biçimi, akıl ve beden arasında ikilik kurduğu gibi iç içe geçmiş bir biçimde doğa-kültür ve kent-

kırsal arasında da kurulmaktadır. Bu bağlamda Steven ve ailesi eğitimli sosyo-ekonomik düzeyi yüksek kentli bir aile olarak kültüre, Martin ise kent kültürüne yabancı ve babasını kaybetmiş biri olarak sosyo-ekonomik düzeyi düşük bir aileden gelmesi ile kırsala aittir dolayısıyla doğaya aittir. Kent kültürüne yabancı olan Martin, kentin düşük sosyo-ekonomik bir mahallesinden gelerek kültüre ilişkin tüm kuralları alt üst etmiştir. Örneğin aniden üzerini çıkarıp koltuk altı kıllarını göstermek evin içinde sigara içmek gibi kent kültürü tarafından hoş karşılanmayan rahat davranışlarıyla Martin, yapay olanı açığa çıkarmaktadır.

Modernizmin sabit ve mekanik öznelere olarak kent kültürüne ait karakterler Steven ve Anna çiftinin sevişme sahnelerinde Anna'nın anestezi altında bir hasta gibi davrandığı ve bu edilgen bir konum ile egemen erkeğin fantazmatik dünyasına hitap ettiği görülmektedir. Duygular ve hissetmenin olumsuzlandığı bu sahneler mekanik dünya görüşünün bir yansıması olarak okunabilir.

Modernizmin öznesi olarak Steven, ameliyata alkollü bir şekilde girmiş ve bir insanın hayatını yitirmesine neden olmuştur. Herkesten bu durumu gizleyen doktor, ölümüne sebep olduğu adamın oğlu Martin'e vicdanını rahatlatmak için babası gibi davranmakta sağlığına özel bir ilgi göstermektedir. Martin'in babasının ölümünden kendisinin sorumlu olduğunu bilmediğini düşünen Steven, babasının yokluğunu hissettirmemek ve beklentilerini karşılamak üzere onu hayatına dâhil etmek zorunda kalmıştır. Ancak Martin her şeyin farkındadır ve bu sebeple doktorun hayatı üzerinde aşırı talepkar davranışlar sergilemektedir.



Görsel 19: *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmi Steven'in Martin'i muayene ettiği sahne.

Martin, sabahın erken saatlerinde Steven'in çalıştığı kliniğe gelmiş ve kalbinin ağrıldığını söylemiştir. Görsel 19'da Steven, Martin'i muayene ederken görülmektedir. Bu kalp ağrısı Martin'in Steven'ı evine davet etmesi ve annesi ile onu yakınlaştırma çabasının, Steven tarafından hoş karşılanmaması üzerine ölen babası ile özdeşleşmesi sonucu gelişmiştir. Çünkü babasının ölümü sadece Martin'i değil, annesini de olumsuz etkilenmesine sebep olmuştur. İktidar tarafından denetlenen cinsellik düzenine göre ailenin aynı evde yaşaması ve eşlerin birbirini cinsel olarak tatmin etmesi gerekmektedir. Atkinson'a göre heteroseksüel bir seks kurumu olan ataerkil aile (Donovan, 2015: 269) erkeğin kadın üzerinde kurmasına olanak sağlayan bir alandır.

Ataerkil aile, toplumsal cinsiyet rejiminin kadına ve erkeğe bir takım roller atfettiği rollerin de içselleştirildiği bir kurum olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal cinsiyet rejiminin kadına atfettiği özellikler; merhametli, hassas, duygusal, çocukları seven, bağımlı iken erkeğe atfedilen özellikler rekabetçi, bağımsız, egemen, analitik, hırslı gibi özelliklerdir (Fine, 2010: 27). Kessler ve McKenna'ya göre kadını edilgen, erkeği etken olarak kuran bu özellikler aracılığıyla cinsiyete özgü stereotipler yaratılmaktadır (Gön, 2015: 8). Bu rejimin kadına atfettiği özelliklerin tersine Steven'in eşi Anna, oldukça donuk ve soğukkanlı bir kişiliğe sahip iken Steven ise daha duygusal bir yapıya sahiptir. Steven ve Anna'nın bu özellikleri toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını tersine çevirirken aklın ve bilimin erkeğin hâkimiyet alanında kadının ise beden ve dolayısıyla duygulara hapsedilmiş olduğu düşünüldüğünde Anna'nın göz doktoru olması da toplumsal cinsiyet kalıpyargısını kıran diğer unsurlardandır. Bir başka deyiş ile Anna ve Steven toplumsal cinsiyet kalıpyargılarına uymamaktadır.

Bir oğlan ve kız çocuğuna sahip olan ailede baba kızı ile daha iyi ilişkiler geliştirirken anne ise Bob ile daha iyi ilişkiler geliştirmektedir. Freud, çocuğun cinsel gelişimi ile ilgili ortaya attığı psikoseksüel gelişim kuramında, Oidipus ve Elektra kompleksi adını verdiği iki karmaşa yaşadığını ileri sürmektedir. Kız çocuğunun baba ile aşk yaşaması ve anneden nefret etmesi durumuna Elektra, erkek çocuğunun anne ile aşk yaşayarak babadan nefret etmesi durumuna Oedipus karmaşası denir (Firestone, 1993: 57). Freud'a göre bebek ilk doğduğunda biseksüeldir (1993: 89). Baba tarafından annenin yasaklanması ile çocuk sevgi nesnesini kaybederek ve yas sürecine girmekte ve

çocuğun heteroseksüelleştirilmesi bu aşamaların başarılı bir şekilde aşılmasına bağlanmaktadır. Freud'a göre bu aşamalar başarılı bir şekilde sonuçlanmaz ise çocuğun cinsiyetinde sapmalar meydana gelmektedir (1993: 56). Heteroseksüel olmayanların sapkın olduğu ve tedavi edilmesi gerektiğini iddia eden Freud, heteronormatif aile kurumunun ideolojik alt yapısını oluşturmuştur ve çekirdek ailenin ideolojik bir savunmasını yapmaktadır (Foucault, 2013: 48).

Bahsi geçen bu kompleksler sırasında çocuk, hemcins ebeveyni ile rekabet içerisine girmekte rekabet hissi hemcins ebeveynine karşı düşmanlık vb. duygular geliştirmesine neden olmaktadır. Bu gibi çatışmalar yaşadığı ileri sürülen çocukların bu durumu heteroseksüelleştirme çabasının bir sonucudur. Örneğin baba, Bob'a karşı sert davranarak onun üzerinde otorite kurmaya ve sözünü geçirmeye çalışırken anne de kızın üzerinde otorite kurmaya çalışmaktadır. Oedipal özelliklere sahip ailede Oidipus ve Elektra kompleksleri; Kim'in anne ile hiç anlaşamaması, Anna'nın oğlan çocuğuna olan düşkünlüğü ile babanın oğlan çocuğu ile rekabet içerisine girip kız çocuğu ile daha yakın olması gibi durumlar, heteroseksüelliğin çocuklar için inşa edildiğini göstermektedir. Bu sebeple çocuklar için, çocukluk döneminin bitmesi baskıdan kurtulup ergenliğe geçmek oldukça önemlidir. Kız çocukları için reglin başlaması veya oğlan çocukları için koltuk altı kıllarının çıkması ergenliğe geçişin göstergesi olduğu için önemsenmektedir. Çünkü oedipal ailede ebeveynlerin iktidarı altında çocukluk cehennemdir (Kaya, 2019: 2).

Bu bağlamda oedipal aile de kız çocuğunun anne ile özdeşleşmesi, oğlan çocuğunun da baba ile özdeşleşmesi beklenirken çocukların tersine özdeşleşmeler yaşadığı görülmektedir. Örneğin Bob annesi gibi piyano çalarak göz doktoru olmak istemekte, Kim babası gibi kardiolog olmayı istemektedir. Ayrıca aile içi iş bölümü de toplumsal cinsiyete özgü davranışların tersine yapılmaktadır. Kim'den köpeği yürüyüşe çıkarması, Bob'dan ise çiçeklere bakım yapması istenmektedir. Bob, kendisine verilen göreve itiraz etse de Steven çok küçük olduğunu söyleyerek onu red etmektedir. Fakat annesi Bob'ın yerine çiçeklere bakım yaparken baba kızının sorumluluklarını üstlenebilmektedir. Ebeveynlerin bu şekilde çocukları kendi isteklerine göre kayırması

sonucu kurulan yakınlığa etki etmesi gayet olağandır. Çocuklar adeta ebeveynleri tarafından paylaşılmıştır.



Görsel 20: *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmi Kim'in babası ile sohbet ettiği sahne.

Görsel 20'de Kim, koro için ses açma çalışması yaparken yatağın üzerinde oturarak babası ile sohbet etmektedir. Oturuş biçimlerinin aynı olması Kim'in babası ile özdeşleştiğine yönelik bir kanı oluştururken, bu sahnede görsel kod olarak Kim'in bacakları geyiğe benzetilmektedir. Babası gittikten sonra çalışmaya devam eden Kim, telefonundan yavru geyik sesi açıp, aynı sesi çıkarmaya çalışmıştır. Kullanılan bu görsel ve işitsel kodlar Kim'in metaforik olarak bir geyiğe benzetildiği anlaşılmaktadır. Euripides'in İphigenia tragedyasına göndermede bulunan *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmi, ilerleyen sahnelerde tragedyayı tersine çevirecektir.

Martin'in hayatlarına girerek aileyi taciz etmeye başlamasıyla ve özellikle ailenin kızı ile yakınlaşması, babasının hayatı karşılığında ailenin imkânlarından yararlanmak istediğini düşündürebilir. Ancak bu düşünce doğru değildir. Martin'in böyle bir derdi bulunmamakla birlikte amacı mağduriyetini fırsata çevirmek değildir. Onun doktoru affetmeye niyeti yoktur ve intikam peşindedir. Adalet anlayışı kısasa kısas mantığı üzerine kuruludur ve doktorun aldığından fazlasını istememektedir.



Görsel 21: *Kutsal geyiğin Ölümü* filmi Bob'ın hastanede yere yığıldığı sahne.

Görsel 21'de Bob'un görüntüleri kameranın tanrısal bakışı ile verilmiş ve insanın doğa(tanrı) karşısındaki çaresizliğine dikkat çekilmektedir. Bob, hastanede tüm kontrolleri yapıldıktan sonra iyileştiği düşünülerek annesiyle eve giderken tekrar yere yığılmıştır. Çünkü Martin'in kehanetine göre Steven aile üyelerinden birini öldürene kadar aile bireylerinin ilk önce ayakları tutmayacak sonra yemek yemeyi bırakacak ve gözlerinden kan geldikten sonra da ölecektir. Kehanetin gerçekleşmesi ile Bob hastaneye götürülmüş anne ve babanın olanaklarının genişliğine ve doktor olmalarına rağmen tıbbi olarak hiçbir şey yapılamamaktadır. İnsanın tanrı olmadığı bu bağlamda haddini bilmesi gerektiğine ilişkin mesaj barındıran bu sahneler aklın doğa karşısında varsayılan egemenliğinin de sorgulanmasına sebep olmaktadır.

Lanetin Kim'e de geçmesinden sonra iyice çaresizleşen Steven, olanları Anna'ya anlatmak zorunda kalmıştır. Steven'in bu durumu kendisinden saklaması ile güvenini yitiren Anna, Kim'den kendisinin de bu lanete dahil olacağı ve bacaklarının tutmayacağını öğrendikten sonra filmin bu anına kadar soğukkanlı davranan Anna, korkuya kapılmış ve duygularıyla hareket ederek Martin'in lanetine inanmaya başlamıştır. Ayrıca Steven ve Anna hastanede konuşurken çocukların durumu ile ilgili Steven aklın yolunu tercih etmeleri konusunda ısrarcı olması bağlamında da yine toplumsal cinsiyete atanmış rol ve davranışların değişmez ve sabit olmadığını göstermektedir.



Görsel 22: Kutsal Geyiğin Ölümü filmi Martin'in Anna ile konuştuğu sahne.

Görsel 22'de Anna, kendisiyle konuşmaya geldiği sırada Martin, rahat tavırlarıyla makarna yerken görülmektedir. Anna, Martin'in evine gerçekleri anlamak üzere gelmiş ve filmin kritik sorularından birini sormuştur; *eğer babanın ölümünde Steven'in hatası var ise bedelini neden biz ödüyoruz?* Aile ideolojisinin sorgulandığı önemli sahnelerden biri olan bu sahnede Martin'in soruya verdiği cevap, oedipal ailede babanın erkek çocuk üzerindeki etkilerini gözler önüne sermektedir. Martin babası gibi makarna yemenin yani babası ile özdeşleşmenin babası ile arasında kurulan sadece onlara özel bir bağ olduğunu sandığını ancak insanlar hepsi aynı şekilde makarna yediğini gördüğünde bunun bir kandırmaca olduğunu kavradığını ifade eder. Bu bağlamda toplum tarafından erkekliği söylemsel olarak üretilen Martin, bu durumun babasının kayıbından daha önemli ve üzücü olduğunu ifade etmiştir.

Ayrıca Martin, oedipal ailenin yasaları ile canı yanmış çocuklarından biri olarak annesi ile arasında olduğu varsayılan yakınlığı da yaşamamaktadır. Bu sebeple annesinin birlikte olacağı adam, babasının öldüren Steven'da olsa bundan rahatsızlık duymamaktadır. Kendisine devredilen erkeklik rolünü babasının devamı olarak yeniden üretmeyi reddetmiş ve evden ayrılacağını ifade etmiştir. Bu bağlamda adaleti sağlamak üzere aklına daha iyi bir fikir gelmediğini ve yapacak bir şeyinin olmadığını söyleyerek Anna,'ı geri çevirir.



Görsel 23: *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmi Bob'ın hastalığı ilerlerken çaresiz babasının bir şey yapmasını beklerken

Görsel 23'de Bob, ayakları tutmadığı için yatakta hasta yatmaktadır. Ne yaparsa yapsın oğlunun içinde bulunduğu durumu tıbbi olarak çözemeyen Steven, başka yollar da denemiştir. Örneğin eğer numara yapıyorsa saçlarını kesip ve yedireceğini söyleyerek sembolik olarak iğdiş etme tehdidinde bulunmuştur. Ardından gizlice mastürbasyon yaptığını ve babası ile uyduğunu anlatmış ve kendisinin de sırları varsa anlatmasını istemiştir. Bu bağlamda oedipal aile her zaman enseste her zaman yatkın yapısı ile varsayıldığı ilişkiye yönelik koyduğu yasak ile ensestin üreticisi olacaktır (Foucault, 2013: 80). Biyo-iktidarın ebeveynlere verdiği çocuğun cinselliğini denetleme yetkisini ortaya koyan bu durum yasaklarla kültürü erotikleştiren oedipal ailenin son bulması gerektiğini göstermektedir (Donovan, 2015: 278). Film, kapitalizmin meşrulaştırıcı ideolojisi olan oedipal ailenin (Deleuze'den akt, Küçükalp, 2009: 246) gerçek yüzünü ifşa etmektedir.

Hastanede bir çare bulunamayınca eve getirilen çocuklar, Steven'in içlerinden birini öldürmek zorunda kalacağını düşünmeye başladıkları için birbirleri ile rekabete girerek Steven'a yaranmaya çalışır. Bob, babasının istediği gibi saçlarını keser, Kim, babasına onu çok sevdiğini ve onu yaşam veren olarak kendisini ona feda etmek istediğini söylerken yasakları ve tabularıyla oedipal aile sevgi söylemi arkasına saklandığı görülmektedir. Örneğin Bob'a "*babam seni seviyor bende seviyorum ama doğru olan senin ölmen bu sen öldükten sonra mp3 çalarını kullanabilir miyim?*" hala sevgi söylemi kullanmaktadır. Ayrıca ilerleyen sahnelerde Martin'den onu ayağa

kaldırmasını ve birlikte kaçmalarını isteyecektir. Anna ise çocuklardan birini öldürmesini teklif ettiği Steven'a yine çocuk yapabileceklerini söylerken günler geçtikçe ailenin gerçek yüzü ve samimiyetsizliği açığa çıkmaktadır. Mikro iktidar ilişkilerinin yoğun olarak yaşandığı sevgi söylemi arkasına saklanan ailede herkes kendisini kurtarmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda ailenin sadece ortak çıkarları korumak üzere sığınılan bir yapı olduğu açığa çıkmaktadır. *Kutsal Geyiğin Ölümü*, ailenin çıkara dayalı yapısını ifşa etmektedir.

Film, Steven'ın kurban etmek üzere iki çocuğundan birini seçerken okuluna gitmesi, kararını bilgiyi referans alarak vermeye çalışması dolayısıyla daha zeki veya derslerinde daha başarılı olan çocuğunu değil diğerini kurban etmeyi düşünmesiyle izleyiciyi modern çağın ölçütleri ile ilgili düşünmeye sevk etmektedir. Ayrıca Steven'ın hastalığa tıp ile çare bulmakta ısrar etmesi de duygusallığı bir yana bırakarak erkek toplumsal cinsiyet rolünü oynamaya çalıştığı görülmektedir. Steven'ın Martin'i kaçırarak evin bodruma kapatması ve şiddet uygulaması da modernizmin donukluğunun altında yatan şiddetin ifşa edilmesini sağlamaktadır. Anna, Martin'in yaralarını sarması, ayaklarını öperek ona yalvarması da insanın doğaya verdiği zarara karşı bir günah çıkarma olarak değerlendirilebilir. Film içinde sıklıkla toplumsal cinsiyet kalıplarının dışına çıkan ve değiştiren Anna ve Steven asla sabit olamayacak toplumsal cinsiyet rollerinin altını oymaya ve istikrarsızlaşmasını sağlamaktadır. Tanrısallığa artık tam anlamıyla erişen Martin'i serbest bırakması ile Anna, eril aklın karşısında kadına bir misyon biçildiğini göstermektedir.



Görsel 24 : *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmi Steven'ın rastgele ateş ettiği sahne.

Görsel 24’te, aileden kurban edilecek bir kişi için karar veremeyen Steven’in kendisi de dâhil olmak üzere herkesin başına çuval geçirmiş ve kendi etrafında dönerek rastgele ateş etmiştir. Kim’in okulda İphigenia ile ilgili bir makale yazmasından da anlaşılacağı üzere Euripides’in İphigenia tragedyasına dayanan filmde bu sahne ile doğaya hakim olduğunu düşünerek kendini tanrılaştıran insanın kibrinin metaforik olarak körlük ile anlatıldığı tersine çevrilen cinsiyet rolleri ve sonunda Kim’in değil Bob’ın öldürülmesi ile İphigenia’nın tragedyasını tersine çevirmektedir. Ayrıca tragedyada İphigenia’nın annesi Kystemera intikam olarak kocasını öldürürken aile hiçbir şey olmamış gibi yaşamaya devam etmiştir.



Görsel 25: *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmi Bob’un ölümünden sonra ailenin lokantada yemek yediği sahne.

Filmin son sahnelerinden olan Görsel 25’te Kim, Anna ve Steven, Martin’in gittiği restoranda görülmektedir. Aile sanki Bob ölmemiş gibi aynı masada oturmakta biyo-politik iktidarın cinsellik tertibatı (Foucault, 2013) *Kutsal Geyiğin Ölümü*’nde aile üyelerini tek tek öldürecek lanetin kalkması için oğlan çocuğunun kurban edilmesi ile sağlanmaktadır. Martin içeri girip oturduğunda Kim,’in yemeğine sıktığı ketçap kırmızı rengi metaforik olarak Bob’ın kanını işaret etmektedir. Restorandan ayrılan ailenin ağır çekim görüntüleri ile birlikte Schubert’in filmin girişteki parçası ile son bulmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, Lanthimos'un *Köpek Dişi*, *Istakoz* ve *Kutsal Geyiğin Ölümü* filmleri 'cinsellik tertibatı', 'oedipal aile', 'aile ideolojisi', 'abjeksiyon', 'narsizm', 'ayna evresi', 'simgesel' ve 'imgesel düzen', 'erkeklik', 'erkeklik krizi', 'toplumsal cinsiyet', 'biyo-iktidar', 'mikro-iktidar', 'dualizm', 'ikili karşıtlıklar sistemi' kavramları aracılığıyla incelemiştir. Çalışmanın sonuçlarına göre; Lanthimos filmlerinde dualistik düşüncenin geliştirdiği akıl-beden, doğa-kültür, kadın-erkek gibi ikili zıtlıklar kullanılmakta ve bu zıtlıkların toplumsal hiyerarşinin kurulmasına hizmet ettiğine dikkat çekilmektedir. Özellikle ikili karşıtlıklar sisteminin akıl ve beden arasında oluşturduğu zıtlık, hiyerarşik olarak aklın beden üzerinde iktidarına, dolayısıyla bedenin mekanikleşmesi ve değersizleşmesini sebep olmaktadır. Bu durum *Köpek Dişi*'nde acıya duyarsızlaşan çocukların oyunlarında bedene yöneltilen şiddet ile açığa çıkarken, *Kutsal Geyiğin Ölümü*'nde Steven ve Anna'nın anestezi altında sevişme sahnelerine yansımaktadır. Duyguların bedene ait olduğu gerekçesi ile yok sayılması, varlığının mekanikleşmesine neden olmaktadır. Benzer bir durum *Istakoz*' da 'Kalpsiz Kadın' karakter özelinde modernizmin duyguları dondurulmuş 'hissediyormuş gibi yapan' özneleri olarak tüm karakterlerin mekanik ilişkilerinde açığa çıkarılmaktadır.

Modernizmin ikili karşıtlıklar sistemine ait zıtlıklardan biri olan doğa-kültür zıtlığı, *Köpek Dişi*'nde evin kültürün alanı dışarının ise doğa olarak konumlandırılması babanın düzeni olarak kurulan kültürün yüceltildiğini açığa çıkarırken babanın çocukları doğanın tehlikeli olduğuna yönelik aldatmaca ile kontrol altında tuttuğu görülmektedir. *Istakoz*'da sadece çiftlerin yaşayabildiği kent kültürün alanı olarak karşımıza çıkarken orman yani doğa avlanması gereken ötekiler(yalnızlar) ile dolu bir alandır. Ancak sisteme muhalif bu kimliklerin de içinde buldukları ortamı karşıt bir norma göre düzenleme ve iktidarı ele geçirme çabası içine girdiği gözlenmektedir. Dolayısıyla kimliği her ne olursa öznenin sabit ve durağan olması, hiyerarşik toplum yapısını desteklemektedir. İktidarın tüm ilişkilere sirayet eden yapısı aile içinde de kendisini mikro-iktidar bağlamda göstermektedir. Örneğin *Kutsal Geyiğin Ölümü*'nde çocukların

ya da Anna'nın babaya yaranmaya çalışması ile Anna'nın annelik mitine ters düşen bir şekilde "yine çocuk yapabiliriz" demesi ve ailenin ne olursa olsun varlığını devam ettirdiğini bu bağlamda iktidarın her yere sızdığı gibi aile kurumunun da mikro iktidar ilişkileri ile örüldüğünü açığa çıkarmaktadır. *Istakoz*'da her yere sızan iktidar, David ve 'Miyop Kadın'ın polisi çift olduklarına inandırmaya çalıştığı sahnede, iktidarın denetim ve gözetim mekanizmalarına dikkat çekmektedir.

Doğa-kültür zıtlığı, *Kutsal Geyiğin Ölümü*'nde Martin'in toplumsal normlara aykırı yapısıyla kırsala dolayısıyla doğaya, ailenin ise kente dolayısıyla kültüre ait olması ile açığa çıkmaktadır. *Istakoz*'da ise yalnızların ormanda, çiftlerin kente dolayısıyla kültüre ait olması doğaya ilişkin ötekileştirilmeyi ve kültürün doğa üzerinde kurmaya çalıştığı hiyerarşiyi deşifre etmektedir. Kültür alanına kapatılan birey; *Köpek Dişi*'nde eve, *Istakoz*'da otele, *Kutsal Geyiğin Ölümü*'nde kente kapatılmıştır.

Çalışmaya konu olan filmlerde, söylem yoluyla kurulan özneleşme süreci, *Köpek Dişi*'nde çocuğa kültüre ilişkin kavramların öğretilmesi ve babanın diline dolayısıyla ataerkil kültüre dâhil olması üzerinden ortaya konulmaktadır. Çocuklara her gün kelimeler ve ödül olarak dinletilen şarkının sözlerinin baba tarafından saptırılmakta olduğu görülmektedir. *Istakoz*'da ise dil ile bağlantı insanın dil yetisi olmasına karşın hayvanların olmaması bu bağlamda Lanthimos'un kültür dışında kalanın yani çift olmayanların hayvan olarak değerlendirilmesini metaforik olarak filme taşımaktadır. Biyo-iktidarın cinsellik tertibatı, oedipal aileyi sevginin odağı haline getirmesi dolayısıyla varsaydığı ve yasakladığı aile içi cinsel ilişkiyi ürettiği, *Köpek Dişi*'nde oğlan çocuğunun ihtiyaçlarının karşılamak için kızını kullanan babanın enseste başvurması aracılığıyla deşifre edilmektedir. Ayrıca *Istakoz*'da biyo-iktidarın cinselliğe ilişkin yaptığı düzenlemelere karşı David'in bir hayvana dönüşürse hayatının sonuna kadar üreyebilen ıstakoza dönüşmek istemesi bu bağlamda biyo-iktidarın cinselliği denetlediğini açığa çıkarmaktadır. Bu gibi uygulamalar ile bedenleri denetleyen ve cinselliği üreten biyo-iktidarın düzenlemeleri, aile kurumunda çocuğun cinsel denetiminden ebeveynleri sorumlu tutmaktadır. Oedipal çekirdek aileye bağımlı hale getirilen çocuk aracılığıyla biyo-iktidarın aile kurumuna yüklediği bakım işlevinin gerçekleştirilmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda ebeveynliğin fetiş hale getirildiği modern çekirdek ailenin, ataerkil işleyişe hizmet ettiği ifade edilebilir. *Köpek Dişi*'nin

geçmişte kurgulanan evreni, orta sınıf Amerikan aile tipini işaret etmektedir. Modern Çağ'da ceza uygulamaları ile Ortaçağ günümüze taşıyan ve aynı mantık ile işleyen davranışçı yaklaşımların çocuğun eğitiminde kullanılması (ödül ve ceza sistemi) çocukların rol ve kimliklerinin baskıcı bir biçimde belirlendiğine yönelik eleştiri barındırmaktadır. Ayrıca oedipal ailede sevgi söyleminin baskıyı gizlemek için bir araca dönüştüğü dolayısıyla samimi olmadığı görülmektedir. *Köpek Dişi*'nde çocuklara yöneltilen sözde sevginin baskıyı ve sömürüyü katlanılır kılmak için kullanıldığı görülürken çocuklara da kadına benzer biçimde ikili bir tutum sergilendiğini ortaya koymaktadır. Çocuklar adeta ailenin varlık sebebi olarak görülürken hem ailenin en değerli üyesi hem de köleleri haline getirilmektedir. Sevgi söylemi, *Köpek Dişi*'nde babanın kurallarının ihlal edilmesi ile verdiği acımasız cezalar aracılığıyla gerçek amacını ortaya çıkarırken, *Istakoz*'da çiftlerin ilişkilerinin yalan üzerine kurulu olması ile *Kutsal Geyiğin Ölümü*'nde ise aile üyeleri arasındaki rekabet ve kişisel çıkarlar söz konusu olduğunda içlerinden birinin öldürülmesi konusunda gösterilen rıza ile deşifre edilmektedir.

Antik Yunan'dan bu yana aile kurumunun dini veya kültürel olarak üreme odaklı kurgulanışı, erkeğin ölümsüzlük hayalini gerçekleştirmeye dönük iken arzusunun eksiklik olarak kodlandığı bu düzende kadın açısından hiç kapanmayacağı iddia edilen narsistik sevgi ihtiyacı söylemiyle meşrulaştırılmaktadır. Lanthimos, bireylerin narsistik biçimde sevgiyi tamamen kendisine yöneltilmesine ve içine girdiği çift veya aile olma ilişkilerinin sadece narsistik kaygılarla gerçekleştiğine yönelik ürkütücü bir senaryo sunmaktadır. İnsanın başka ile kurduğu hiyerarşik ilişki ve ötekileştirmenin temelinde sevginin sadece insanın kendisine yöneltililebilir bir duygu olarak narsistik biçimde yaşanması yatmaktadır. Lanthimos'un filmlerinde narsizm; Freud'un birincil narsistik yatırım olarak ifade ettiği özdeşleşmenin çocuklar ile kurulan ilişkileri belirlediğini ortaya çıkarmaktadır. Bu durum *Kutsal Geyiğin Ölümü*'nde Anna'nın Bob ile Steven'in ise Kim ile kurduğu özdeşleşmelerde, *Istakoz*'da ise David'in 'Miyop Kadın'ın kör edilmesi üzerine kendisini kör etmek için aynanın karşısında geçmesi dolayısıyla narsizmin benzerlik kaidelerini uygulamaya çalışması ile kendisini göstermektedir. *Köpek Dişi*'nde büyük kızın babanın düzeninden kaçmaya çalışırken bile babasının arabasının bagajına saklanması da benzer bir duruma örnektir.

Kadının doğa ve beden ile erkeğin ise kültür ve akıl ile eşleştirilmesi, cinsiyete benzer bir anlayışla yaklaşılmasına sebep olurken toplumsal cinsiyete ait bir kurgunun zeminini oluşturmaktadır. Bu bağlamda cinsiyet kategorileri arasında kurulan hiyerarşinin, modernizmin ikili karşıtlıklar sistemini dayanak olarak kullandığı ifade edilebilir. Filmlerde toplumsal cinsiyetin performatif yapısını açığa çıkaran karakterlerin *Köpek Dişi*'nde kardeşler arasında geçen sahnelerde cinsel organlara erotik anlamın yüklenmesi sürecinin deşifre edilmesi ile *Istakoz*'da David'in biseksüel opsiyonunu sorması ve *Kutsal Geyiğin Ölümü*'nde toplumsal cinsiyetli bedenin oedipal aile kurumunda heteroseksüel kurulumunun özdeşleşme yoluyla gerçekleşmesi aracılığıyla açığa çıkarılmaktadır. Toplumsal cinsiyet bağlamında *Kutsal Geyiğin Ölümü* filminde Steven'in filmin başlarında Anna'ya göre duygusal görünen yapısı, Anna'nın ise duygudan uzaklığı cinsiyete özgü kalıp yargıları kırsa da olaylar çığırından çıktığında bu iki karakter klasik toplumsal cinsiyet rollerine bürünmüştür. Steven, Martin'i bodruma kapatarak işkence uygulamış, Anna Martin'in yaralarını sarmış ve sonunda onu serbest bırakmıştır. Kısacası, Steven ve Anna'nın yer yer cinsiyete ilişkin rollerini değiştirmesi kapitalizmin yarattığı bir yanılsamadan ibarettir. *Kutsal Geyiğin Ölümü*'nde babanın yalan söylediğini düşündüğü oğluna saçlarını kesme (dolaylı iğdiş etme tehdidi) modern ailenin oedipal yapısını koruduğunu göstermektedir. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet rejiminin şekilsel olarak değişen yapısının özünde aynı olduğu, modern çekirdek ailede sabit kalan unsurun ise cinsiyetin heteroseksüel kurulumu ve özdeşleşme pratikleri olduğunu göstermektedir. Kapitalizm ve neoliberal politikalar, aile kurumunu şekilsel olarak değiştirse de aile oedipal niteliğini korumaktadır. *Kutsal Geyiğin Ölümü*'nde ailenin bir üyesini kaybetmemiş gibi sakince lokantada yemek yenilen son sahnelerde; bireyin psikanalitik bağlamda kültürü yeniden ürettiğine dikkat çeken Lanthimos, bu anlamda karamsar olsa da, sineması ile yeniden üretilen iktidarın söylemlerini açığa çıkarma dolayısıyla ataerkil iktidarın işleyişini anlama bağlamında katkı sunmaktadır. *Köpek Dişi*'nden *Kutsal Geyiğin Ölümü*'ne ailenin baskıcı formunu sevgi söylemi veya yanılsama yaratma yoluyla kendini gizlerken aile içi mikro iktidar ilişkiler, bireyin özneleşmesinde belirleyici olmaktadır. *Istakoz* filmi ise iktidarın cinsellik tertibatının giderek daha baskıcı biçimde uygulanacağına yönelik uyarıda bulunmaktadır.

Sonuç olarak Lanthimos, filmlerinde oedipal aile kurumu, bir denetim mekanizması olarak işlemekte rıza üretme amaçlı narsistik bir sevgi anlayışı içinde şiddet, ensest vb. uygulamaları ile karşımıza çıkmaktadır. Aile kurumu, biyo-iktidarın cinsellik tertibatı ile kendisine verdiği denetleme görevini yerine getirerek çocukların cinsel kimliklerinin atanmasını sağlamaktadır. Ailenin mutluluk kaynağı ilan edilmesi ile birlikte güçlü bir aile ideolojisi çekirdek ailenin kutsallaşması ve çocuk cinselliğinin denetimi ve doğurganlığın devamlılığını sağlamaktadır. Lanthimos, filmlerinde aile kurumunu yapı söküme uğratan bakış açısı ile sevgi söyleminin baskıcı yapıyı gizlemek üzere bir aldatmacadan ibaret olduğunu göstermektedir. Özellikle ulus devlet olma niteliğini sürdüren ülkelerde ailenin kutsallaştırılması yoluyla ulusu bir arada tutma amacı ile yerleştirilen bir aile ideolojisinden söz etmek mümkündür. Milliyetçilik heteronormativite ve ataerki arasındaki söylem ortaklığı, biyo-politik iktidarın kadının ikincilleştirilmesi, bedenin üreme odaklı kurgulanması, çocuğun cinsel kimliğinin denetlenmesine amaçlarına hizmet etmektedir.

Toplumsal rol ve cinsiyet kimliklerinin kültürel bilinç dışında yinelenen tekrarlar aracılığıyla özümşenerek yeniden üretime girdiği görülen Lanthimos filmleri, çalışmanın konusu olan aile, iktidar ve toplumsal cinsiyet kavramlarını sorgulamaya elverişli bir zemin sunarak ataerki iktidarın işleyişini deşifre etmekte ve farklı özdeşleşmelere duyulan ihtiyacı açığa çıkarmaktadır. Bu çalışmadan sonra yapılabilecek bir başka çalışmada aile kurumu ile ilgili farklı kültür ve aile biçimlerine odaklanan dolayısıyla toplumsal cinsiyet kimliklerindeki farklılaşmaları ile aile kurumuna ilişkin başka imkânları araştırarak açığa çıkarabilecektir.

KAYNAKLAR DİZİNİ

- Afary, J., Anderson, K. B. (2014). Foucault, toplumsal cinsiyet ve Akdeniz ve Müslüman toplumlarında erkek eşcinselliği. *Cogito: Queer Yönelimler*.(65-66), 228-263. İstanbul: Yapıkredi.
- Ahmed, S. (2015). *Duyguların kültürel politikası*. 1. Baskı. Sultan Komut(Çev.). İstanbul: Sel.
- Ahmed, S. (2016). *Mutluluk vaadi*. 1. Baskı. Deniz Mayadağ(Çev.). İstanbul: Sel.
- Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. 4. Baskı. Yusuf Alp, Mustafa Özişik(Çev.). İstanbul: İletişim. Orijinal eser 1978 tarihlidir.
- Arendt, H. (1997). *Şiddet üzerine*. 1. Baskı. Bülent Peker(Çev.). İstanbul: İletişim.
- Atwood, M. (1992). *Damızlık kızın öyküsü*. 1. Baskı. Sevinç ve Özcan Kabakçıoğlu(Çev.). İstanbul: Afa. Orijinal eser 1985 tarihlidir.
- Aydın, H. (2013). *Mitos'tan logos'a eski Yunan felsefesinde aşk*. 1. Baskı. İstanbul: Bilim ve Gelecek.
- Badinter, E. (1992). *Annelik sevgisi: 17. yüzyıldan günümüze bir duygunun tarihi*. Baskı. İstanbul: Afa.
- Badinter, E. (2011). *Kadınlık mı annelik mi*. 1. Baskı. Ayşen Ekmekçi(Çev.). İstanbul: İletişim.
- Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. 1. Baskı. Mehmet Rifat, Sema Rifat(Çev.) İstanbul: Yapıkredi.
- Bayhan, V. (2013). Beden sosyolojisi ve toplumsal cinsiyet. *Doğu Batı*.16(63), 147-165.
- Berktaş, F. (2013). Emek. Feminist teoride açılımlar. Ecevit ve Karkıner (Ed.). *Toplumsal cinsiyet çalışmaları*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, s.9-10.
- Berktaş, F. (2012). *Tek tanrılı dinler karşısında kadın: Hıristiyanlıkta ve İslamiyet'te kadının statüsü üzerine karşılaştırmalı bir yaklaşım*. 4. Baskı. İstanbul: Metis.
- Beauvoir, S. (1993). *İkinci cins-I*. 7. Baskı. Bertan Onaran(Çev.). İstanbul: Payel. Orijinal eser 1949 tarihlidir.
- Beauvoir, S. (2010). *İkinci cins: Evlilik çağı*. 8. Baskı. Bertan Onaran(Çev.). İstanbul: Payel.
- Blank, H. (2019). *Düz cinsel:heteroseksüelliğin şaşırtıcı derecede kısa tarihi*.1. Baskı. Tuğçe Ellialtı Köse(Çev.). İstanbul: İletişim.
- Bourdieu, P. (2009). *Bekârlar balosu*. 1.Baskı. Çağrı Eroğlu(Çev.). Ankara: Dost.
- Bourdieu, P. (2015). *Eril tahakküm*. 2. Baskı. İstanbul: Bağlam.
- Budak, Y. (Ed.). (2016). *Öğretim ilke ve yöntemleri*. 2. Baskı. Ankara: Pegem.
- Butler, J. (2013). Toplumsal cinsiyet düzenlemeleri. 2.Baskı. *Cogito: Feminizm*, 2009(58),73-91.

- Butler, J. (2011). Maddeleşen bedenler. *Cogito: Queer Yönelimler*, (65-66), 52-87. İstanbul: Yapıkredi.
- Butler, J. (2014a). *Cinsiyet belası*. 4. Baskı. Başak Ertür(Çev.). İstanbul: Metis.
- Butler, J. (2014b). *Bela bedenler*. 1.Baskı. Zeynep Talay, Cüneyt Çakılar(Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Butler, J. (2015). *İktidarın psikik yaşamı*. 2. Baskı. Fatma Tütüncü(Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Braidotti, R. (2013). Feminist post-postmodernizmin eleştirel bir kartografyası. *Cogito, Feminizm*.2009(58),227-245. İstanbul: Yapıkredi.
- Calotychos, V. (2013). *The Balkan prospect: identity, culture, and politics in Greece after 1989*. First Edition. United States: Palgrave Macmillan.
- Casagrande, C. (2005). Korunan kadın. Duby, G., Perrot, M. (Ed.). *Kadınların tarihi 2: Ortaçağ sessizliği*. (s.75-106). 1.Baskı. Ahmet Fethi(Çev.). İstanbul: İş bankası.
- Chanter, T. (2013). Psikanalitik ve Post-Yapısalcı Feminizm ve Deleuze. *Cogito: Feminizm*.(58). 93-131. İstanbul: Yapıkredi.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities*. 2. Baskı. University of California Press, Berkeley. Özgün eser 1995 tarihlidir.
- Connell, R. W. (2009). *Erkeklikler*. 1. Baskı. Nagihan Koyuncu(Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Connell, R. W. (2017). *Toplumsal cinsiyet ve iktidar: toplum, kişi ve cinsel politika*.3.Baskı. Cem Soydemir(Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Creswell, J. W. (2016). *Nitel araştırma yöntemleri*. 3. Baskı. Mesut Bütün, Selçuk Beşir Demir(Çev.).(Ed).Siyasal: Ankara.
- Çalıcı, S. (2016). Gilles Deleuze: Arzu politikasından dışsallığın biyopolitikasına. Kartal, O. (Ed.). *Biyopolitika-2: Foucault'dan günümüze biyopolitikanın izdüşümleri*. (s.61-87). Ankara: NotaBene.
- Çeler, Z. (2013). Annenin Serüveni: Kadının anne olarak kurgulanışı.*Doğu Batı*. 16(63), 165-181.
- Darwin, C. (1976). *Türlerin kökeni*. 2. Baskı. Öner Ünalın(Çev.). Ankara: Onur. Orijinal eser 1859 tarihlidir.
- Deleuze G., Guattari F. (1993). *Kapitalizm ve şizofreni 2. Kapma aygıtı*. Ali Akay(Çev.). 1. Baskı. İstanbul: Bağlam. Orijinal eser 1980 tarihlidir.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2017). *Anti ödipus kapitalizm ve şizofreni* 1. Baskı. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp(Çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm. Orijinal eser 1973 tarihlidir.
- Donovan, J. (2015). *Feminist teori*. 9. Baskı. Aksu Bora(Çev.). İstanbul: İletişim.
- Dökmen, Z. Y. (2004). *Toplumsal cinsiyet, sosyal psikolojik açıklamalar*. 1. Baskı. İstanbul: Sistem.

- Duby, G. (2005). Şövalye aşkı. Duby, G., Perrot, M. (Ed.). *Kadınların Tarihi 2: Ortaçağ Sessizliği*. 1. Baskı. Ahmet Fethi(Çev.). (s. 240-255) İstanbul: İş bankası.
- Direk, Z. (Der.). (2004). *Cinsiyetli olmak: sosyal bilimlere feminist bir bakış*. 4. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi.
- Direk, Z. (2011). Butler ve Hegel: arzu, tanıma ve akrabalık. *Cogito: Queer Yönelimler*. 65-66, 37-52.
- Direk, Z. (2013). Simone de Beauvoir: abjeksiyon ve eros etiği. *Cogito: Feminizm*. 58, 11-39.
- Direk, Z. (Der.). (2016). *Cinsiyeti yazmak*. 1. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi.
- Direk, Z. (2018). *Cinsel farkın inşası. Felsefi bir problem olarak cinsiyet*. 1. Baskı. İstanbul: Metis.
- Ecevit, Y. (2011). Toplumsal cinsiyet sosyolojisine başlangıç. Ecevit, Y., Karkiner, N. (Ed). *Toplumsal cinsiyet sosyolojisi-1*. 1. Baskı. (2-32). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Ecevit, Y., Karkiner, N. (Ed). (2011). *Toplumsal cinsiyet sosyolojisi-2*. 1. Baskı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Ecevit, Y., Elçik, G. (2013). Cinsellik ve beden. Ecevit ve Karkiner (Ed.). *Toplumsal cinsiyet çalışmaları*. 2. Baskı. (140-168). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Erdoğan, İ. (Ed.). (2011). *Medyada hegemonik erkek(lik) ve temsil*. İstanbul: Kalkedon.
- Euripides. (2016). *Bakkhalar*. 4. Baskı. Sabahattin Eyüboğlu(Çev.). İstanbul: İşbankası.
- Farrington, B. (1951). *Temporis partus masculus: An untranslated writing of Francis Bacon, centaurus*, 1.
- Federici, S. (2012). *Caliban ve cadı*. 1. Baskı. Öznur Karakaş(Çev.). İstanbul: Otonom.
- Fine, C. (2017). *Toplumsal cinsiyet yanılısaması*. 1. Baskı. Kıvanç Tanrıyar(Çev.). İstanbul: Sel.
- Firestone, S. (1993). *Cinselliğin diyalektiği*. 2. Baskı. Yurdanur Salman(Çev.). İstanbul: Payel.
- Freud, S. (1993). *Cinsiyet Üzerine*. A. Avni Öneş(Çev.). İstanbul: Say.
- Freud, S. (2012). *Narsizm üzerine: Schreber vakası*. 4. Baskı. Banu Büyükkal, Saffet Murat Tura(Çev.). İstanbul: Metis.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin doğuşu*. 1. Baskı. Mehmet Ali Kılıçbay(Çev.). Ankara: İmge.
- Foucault, M. (2011). *Büyük kapatılma*. 3. Baskı. Işık Ergüden, Ferda Keskin(Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2012). *İktidarın gözü*. 3. Baskı. Işık Ergüden(Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2013). *Cinselliğin tarihi*. 5. Baskı. Hülya Uğur Tanrıöver(Çev.). İstanbul: Ayrıntı. Orijinal eser 1. Cilt 1976, 2. Cilt 1984 tarihlidir.

- Foucault, M. (2014). *Özne ve iktidar*. 4.Baskı. Işık Ergüden, Osman Akınhay(Çev.). İstanbul. Ayrıntı.
- Foucault, M. (2015). *Öznenin yorumbilgisi*. 1. Baskı. Ferda Keskin(Çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- Giddens, A. (2018).*Mahremiyetin dönüşümü: Modern toplumlarda cinsellik, aşk ve erotizm*. 4. Baskı. İstanbul: Ayrıntı.
- Gittins, D. (1985). *Aile Sorgulanıyor*. 1. Baskı. Tuna Erdem (Çev.). İstanbul: Pencere.
- Graves, R. (2010). *Yunan mitleri: Tanrılar kahramanlar söylenceler*. Uğur Akpur(Çev.). 2. Baskı. İstanbul: Say.
- Holland, E. W. (2013). *Deleuze ve Guttari'nin anti odipus'u*. 2.Baskı. Ali Utku, Mukadder Erkan(Çev.). İstanbul: Otonom.
- İrigaray, L. (2014). *Başlangıçta kadın vardı*. 1. Baskı. İlknur Özallı, Melike Odabaş(Çev.). İstanbul: Pinhan.
- İşlekel, S. E. (2016). Cinselliğin öznesi: Haz, biyoiktidar ve özneleşme. Direk, Z. (Ed.). *Cinsiyeti Yazmak*.(s.26-46). İstanbul: Yapıkredi.
- Kabadayı, L. (2013). *Film eleştirisi*. 1.Baskı. İstanbul: Ayrıntı.
- Kalaycı, N. (2019). Erinysler'den Eumenidler'e: abject olarak kadın. 2. Baskı. *Cogito: Annelik*. 2015(81),
- Kalkan, F. (1992). *Sinema toplumbilimi*. 1. Baskı. İzmir: Ajans Tümer.
- Kartal, O. (Ed.). (2016). *Biyopolitika: Foucault'dan günümüze biyopolitikanın izdüşümleri*.1. Baskı. Ankara: NotaBene.
- Kartal, O.(2018). Biyopolitik distopya: Yorgos Lanthimos sinemasından 'insan' manzaraları. *Cogito: Bugünün Distopyası*. (90), s.101-120.
- Kasapoğlu, A., Güneş F. (Ed.). (2012). *Aile sosyolojisi*. 3. Baskı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi .
- Kaya Ç., N. (2012). Aile ve çocuk. Kasapoğlu,A., Karkıner,N.(Ed.). *Aile sosyolojisi*.1. Baskı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Kaya, N. (2019). *İyi aile yoktur: yada paradoks şöyle; iyi aile, ' iyi aile yoktur' düsturuyla hareket edebilen ailedir*. İstanbul:İthaki.
- Keller, F.E. (2007). *Toplumsal cinsiyet ve bilim üzerine düşünceler*. 1. Baskı. Ferit Burak Aydar(Çev.). İstanbul: Metis.
- Keskin, F. (2013). *Michel Foucault: Siyaset felsefesi tarihi*. Ankara: Doğu Batı.
- Klapisch-Zuber, C. (2005).Kadınları dahil etmek. Duby, G., Perrot,M. (Ed.). *Kadınların tarihi 2: Ortaçağ sessizliği*. 1.Baskı. Ahmet Fethi(Çev.). İstanbul: İş bankası.
- Kristeva, J. (2007). *Ruhun yeni hastalıkları*. 1. Baskı. Nilgün Tural(Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

- Kristeva, J. (2014). *Korkunun güçleri: İğrençlik üzerine*. 2. Baskı. Nilgün Tural(Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Kuhn, A. (1986). *Women's pictures- Feminism and cinema*. London, New York: Routledge.
- Kuruoğlu, H. (Ed.). (2016). *Erkeklik kimliğinin değişemeyen halleri*. 2. Baskı. İstanbul: Nobel Yaşam.
- Kuruoğlu, H., Özsel, K.T. (Ed.).(2018). *Medya ve beden*.1. Baskı. Ankara: Detay.
- Köse, E. (2013).Cinsiyet/Toplumsal Cinsiyet İkiciliği Üzerine Eleştirel Yaklaşımlar. *Doğu Batı*. 64(41),
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin dört temel kavramı. seminer 11. kitap*. İstanbul: Metis.
- Leduc, C. (2005). Evlilik stratejileri. Duby, G.,Perrot, M. (Ed.). *Kadınların tarihi 1: Antik tanrıçalardan Hıristiyan azizelere*.1. Baskı. Ahmet Fethi(Çev.). İstanbul: İş bankası.
- Lloyd, G. (1996). *Erkek akıl*. 1. Baskı. Mutlalip Özcan(Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Luhmann, N. (2011). Aşk ve evlilik: Çoğalmanın düşün yapısı. *Cogito: Aşk*.13. Baskı.1995(4), 217-225. İstanbul: Yapıkredi.
- McGowan, T. (2012). *Gerçek bakış*. 1.Baskı. Zeynep Özen Barkot(Çev.)İstanbul: Say.
- Milllett, K.(1978). *Cinsel politika*. 2. Baskı. Seçkin Sevi(Çev.). İstanbul: Payel.
- Mies, M. (1996). Feminist araştırmalar için bir metodolojiye doğru. Ayşe Durakbaşa, Aynur İlyasoğlu(Çev.). Serpil Çakır, & Necla Akgökçe (Ed.). *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem*, 48-67. İstanbul: Sel.
- Opitz, C. (2005). Geç Ortaçağ'da yaşam. Ahmet Fethi(Çev.). Duby, G. Perrot, M. (Ed.). *Kadınların tarihi 2: Ortaçağ sessizliği*, 255-301. İstanbul İş bankası.
- Ovidius.(1994). *Dönüşümler*. 1. Baskı. İsmet Zeki Eyuboğlu(Çev.)İstanbul: Payel. Orijinal eser M.Ö. 43 - M.S. 17 tarihlidir.
- Özbay, C. (2013). Türkiye' de hegemonik erkekliği aramak. *Doğu Batı*. 16(63),185-203.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi: film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür film eleştirisi*. 2. Baskı. Ankara: İmge.
- Özkazanç, A. (2010, Mayıs).*Toplumsal cinsiyet ve bilim*. Yazılı bildiri, II. Kadın Hekimlik ve Kadın Sağlığı Kongresi: Kadını Görmeyen Bilim ve Sağlık Politikaları, Türk Tabipler Birliği ile AÜ Kadın Çalışmaları ABD tarafından birlikte düzenlenen Kongre, AÜ SBF.
- Özkazanç, A. (2018). *Feminizm ve Queer Kuram*.2.Baskı. Ankara: Dipnot.
- Özmkas, U. (2014). Foucault: İktidardan biyoiktidara. 2. Baskı. *Cogito:Foucault* (70-71).s.53-82.
- Öztürk, Ş. (Ed.). (2013). Feminizm. 2. baskı. *Cogito*. 2009(58). İstanbul: Yapıkredi.

- Parsa, A.F., Olgundeniz, S.S. (2014). İletişimde göstergebilim ve anlamlandırma sürecini örneklerle değerlendirme. Ahmet Güneş(Ed.). *İletişim araştırmalarında göstergebilim*. İstanbul: Literatürk.
- Perrot, M., Duby, G. (Ed.) .(2005). *Kadınların tarihi I: antik tanrıçalardan Hristiyan azizelere*. 1.Baskı. Ahmet Fethi(Çev.). İstanbul: İş bankası.
- Perrot, M., Duby, G. (Ed.). (2005). *Kadınların tarihi 2: Ortaçağ sessizliği*. 1.Baskı. Ahmet Fethi(Çev.). İstanbul: İş bankası.
- Pines, M. A. (2010). *Aşık olmak: sevgililerimizi neye göre seçeriz*. 1. Baskı. Mercan Yurdakuler Uluengin(Çev.).İstanbul: İletişim.
- Platon. (1993). *Devlet*. 1. Baskı. Cenk Saraçoğlu, Veysel Atayman(Çev.). İstanbul: Bordo Siyah.
- Platon. (2015). *Şölen*. 2. Baskı. Cüneyt Çetinkaya(Çev.). İstanbul: Bordo Siyah.
- Plumwood, V. (2004). *Feminizm ve doğaya hükmetmek*. 1.Baskı. Başak Ertür(Çev.). İstanbul: Metis.
- Proudhon, J.P. (2018). *Pornokrasi ya da modern zamanlarda kadınlar*. 1.Baskı. Banu Barış(Çev.). Ankara: Heretik.
- Psaras, M.(2016). [The Queer Greek weird wave: ethics, politics and the crisis of meaning]. ISBN: 978-3-319-40310-6 (eBook). doi: 10.1007/978-3-319-40310-6. Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Poster, M (1989). *Eleştirel aile kuramı*.1. Baskı. Hüseyin Tapınç(Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Reiter, R. R. (2014). *Kadın antropolojisi*. 1. Baskı. Bürge Abisel(Çev.). Ankara: Dipnot.
- Revel, J.(2012). *Foucault sözlüğü*. 1. Baskı. Veli Urhan(Çev.).İstanbul: Say.
- Sarioğlu, Ö., Alataş, D. (2017). Özne, performans ve mekan ekseninde Zenne filmi üzerine bir okuma. *KaosQueer+*. (6),49-60. Ankara: NotaBene.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: imkansız iktidar: ailede, piyasada ve sokakta erkekler*. 2. Baskı. Metis: İstanbul.
- Scott,W. J. (2013). *Feminist tarihin peşinde*. 1. Baskı. İstanbul: Bgst.
- Segal, L. (1992). *Ağır çekim değişen erkeklikler ve değişen erkekler*. 1. Baskı. Volkan Ersoy(Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Selek, P. (2018). *Sürüne sürüne erkek olmak*. 8. Baskı. İstanbul: İletişim. Orijinal eser 2008 tarihli dir.
- Sevim, A . (2005). *Feminizm*. 1. Baskı. İstanbul: İnsan.
- Sophokles. (2011). *Elektra*.1. Baskı. Azra Erhat(Çev.).İstanbul: İş bankası.
- Stam, R. (2014). Sinema Teorisine giriş. 1. Baskı. Selda Salman, Çiğdem Asatekin(Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

User, İ. (2010). *Biyoteknolojiler ve kadın bedeni: Kadın ve bedeni*. 1. Baskı. Yasemin İnceoğlu-Altan Kar(Ed.). İstanbul: Ayrıntı.

Wittig, M. (1993). One is not born a woman. [*The lesbian and gay studies reader*], E-book. s. 103-109.

<https://books.google.com.tr/books?id=IUe7JihCoBQC&printsec=frontcover&hl=tr#v=onepage&q&f=false>

Wittig, M. (2013). *Straight düşünce*. 1. Baskı. Leman Sevda Darıcıoğlu, Pınar Büyüктаş(Çev.). İstanbul: Sel.

Vecchio, S. (2005). İyi kan. Duby, G., Perrot, M. (Ed.). *Kadınların tarihi 2: Ortaçağ sessizliği*. 1.Baskı. Ahmet Fethi(Çev.). İstanbul: İş bankası.

Zeldin, T. (2010). *İnsanlığın mahrem tarihi*. 4. Baskı. Elif Özsayar (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Zelyüt, S. (2003). *Spinoza*.1. Baskı. İstanbul: Paradigma.

TEZ

A. , İ. (2013). *Transgresyon ve anarşi: fotoğrafta aşırılığın estetiği*. (Yayınlanmış doktora tezi). Ege Üniversitesi, İzmir, YÖK veritabanı ile elde edildi (Tez no: 337454).

Alataş, B. (2012). *Foucault: Etik öznenin kuruluşu*. (Yayınlanmamış yüksek lisans Tezi). Bilgi Üniversitesi, İstanbul. YÖK Veritabanı ile elde edildi. (Tez no: 322102).

Cingöz, Y. (2013). *Feminist felsefe ve deleuze*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Bilgi Üniversitesi, İstanbul. YÖK Ulusal Tez Merkezi veritabanından elde edildi. (Tez no: 333941).

Yaşın, Ç.O. (2018). *Helikopter ebeveyn sahibi y kuşağının iş ve yaşam tatmini üzerine sosyolojik bir analiz*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Dereko, A. (2011). *Merlau Ponty'de kartezyen özne eleştirisi ve tensel özne*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veritabanından elde edildi.(Tez no: 302314).

Elgün, A. (2010). *Postmodern ikonografide mitlerarasılık. Witkin, Giger, Gaulter, Merhige ve Spielberg'de beden ve cinsiyet hallerinin analizi*. (Yayınlanmamış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veritabanından elde edildi.(Tez no: 263318).

Gön, A. (2015). *Performatif toplumsal cinsiyet ve erkeklik: Küf, Yozgat Blues ve Ben O Değilim*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.

Gürses, İ. (2007). *Kültürel ekoloji olarak sinema: Avrupa sineması üzerine incelemeler*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veritabanından elde edildi.(Tez no: 221609).

Hıdır, N. (2015). *Erkek kimliğindeki değişimlerin sorgulanması*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veritabanından elde edildi. (Tez no: 423448).

Kabadayı, L. (2004). *Toplumsal cinsiyet ve film '90'lu yıllarda ABD-İspanya-Hong Kong ve Türk sinemasında üretilen filmlerde toplumsal cinsiyet olgusunun feminist yaklaşımla incelenmesi*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.

Karamollaoğlu, A. (2012). *Distopyan filimlerde mekan ve zaman ilişkisi*. Ege Üniversitesi. İzmir. (Yayınlanmamış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi. (Tez no: 314176).

Okur, E. N. (2010). *Euripides tragediyaları ışığında klasik çağ Atinası'nda kadının konumu*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Sayer, H. (2011), *Toplumsal cinsiyet eşitliğine erkeklerin katılımı*, (Yayınlanmış uzmanlık Tezi). KSGM, Ankara.

<https://kadininstatusu.aile.gov.tr/uploads/pages/uzmanlik-tezleri/toplumsal-cinsiyet-esitligine-erkeklerin-katilimi.pdf> adresinden elde edildi. (Erişim Tarihi: 15.03.19)

Üzel, E. (2006). *Feminizm ve doğa ekseninde ekofeminizm*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veritabanından elde edildi. (Tez no: 191242).

MAKALE

Ahmadifar, S. (2018). Conceptual emotional metaphors in The Handmaid's Tale. Payame Noor University of Shiraz. doi: 10.13140/RG.2.2.10353.79206.

Akca, B. E. ve Ergül, S. (2014). Televizyon dizilerinde erkeklik temsili: Kuzey Güney dizisinde hegemonik erkeklik ve farklı erkekliklerin mücadelesi. *Global Media Journal: TR Edition*, 4(8). Kocaeli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü.

https://www.academia.edu/7493852/Basturk_Akca-Ergul_hegemonik_erkeklik

(Erişim Tarihi: 24.03.19)

Akgündüz, G.Ö. (2013). Foucault'da iktidar ve beden ilişkisi. Ankara Üniversitesi, Felsefe Bölümü, *Akademik Bakış Dergisi. Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*, (38).

<http://www.acarindex.com/akademik-bakis-uluslararasi-hakemli-sosyal-bilimler-dergisi/foucaulda-iktidar-ve-beden-iliskisi-1363#.XIr44SgzbIU>

(Erişim Tarihi: 15.02.2019).

Andrews, V. (2017). Clawing your way to the bottom, *Jung Journal*, 11(1), 75-80. doi: 10.1080/19342039.2017.1262177.

Arpacı, Murat. (2013). Modernitenin eşiğinde toplumsal cinsiyet rejimi: Pastoral iktidar, beden politikaları ve evlilik. *Doğu Batı*, 16(63).

(Erişim Tarihi: 09.12.2018)

Asma, S. T. (1999). Descartes goes hollywood: Using movies to bring philosophy to life in the classroom. *The Chronicle of Higher Education*, 45(19), B6-B7.

<https://search.proquest.com/docview/214722438?accountid=10527>

Avşar, S. (2017).Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında tarihsel rollerini yitiren erkekliğin çöküşü: küllerinden “yeni erkek”liğin doğuşu. *KADEM Kadın Araştırmaları Dergisi*.3(2). 224-241. doi: 10.21798/kadem.201823659.

Aydoğdu, H. (2004).Modern kimlikte öznenin ölümü. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, (10).

<http://edergi.atauni.edu.tr/ataunikkefd/article/view/1021003956/1021003779>

(Erişim Tarihi: 14.02.2019)

Bacon, F. (1653). *The Masculine Birth of Time*. Farrington (Çev.).

Baştürk, E. (2017). Biyopolitika ve Savaşım: Foucault ve Agamben Arasındaki Ayrımın Kavramsal İçeriği. *Marmara Üniversitesi Siyasal Bilimler Dergisi*, 5(2).1-23. doi: 10.14782/sbd.2017.63

Bilis, A. E. (2017). Yorgos Lanthimos filmlerinde distopyan temsiller. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (29), 54-72

<https://dergipark.org.tr/download/article-file/501598>

(Erişim Tarihi: 19.05.2019).

Butler, J. (1988). Performative acts and gender constitution. *Theatre Journal*, 40(4). 519-531. The Johns Hopkins University Press Stable.

<http://www.jstor.org/stable/3207893>

(Erişim Tarihi: 10.01.2019)

Carrigan T., Connell, B., Lee, J. (1985). *Toward a new sociology of masculinity. Theory' and Society'*. Elsevier Science Publishers B.V. Macquarte University, Australia. (14), 551-604.

<https://researchers.mq.edu.au/en/publications/toward-a-new-sociology-of-masculinity>

(Erişim Tarihi: 24.03.19)

Cengiz, K. Tol, U.U, Küçükural, Ö. (2004). “Hegemonik Erkekliğin Peşinde”, *Toplum ve Bilim*, Vol. 101, s. 50-71.

https://www.researchgate.net/publication/332422290_Hegemonik_Erkek_ligin_Pesinden

(Erişim Tarihi: 10.05.19)

Chodorow, N. (1978). *The reproduction of mothering: Psychoanalysis and the sociology of gender*. University of California Press.

Collins, B. (2018). The killing of a sacred deer. *Ohio University Religious Studies Review*.44(4), 463.

<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/rsr.13651>

(Erişim Tarihi: 05.03.19).

- Connell, R. W. (2002). Studying men and masculinity. *Feminist Research*, 29(1), 43-55.
<https://search.proquest.com/docview/194880976?accountid=10527>
(Erişim Tarihi: 04.03.19).
- Connell, R. W. ve Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender & Society*, 19 (6), 829-859.
<https://www.jstor.org/stable/pdf/27640853.pdf?refreqid=excelsior%3Ad05e49c17bf66445e8a043be3f1142e0>
(Erişim Tarihi: 24.03.19).
- Connell, R.W., Wood, J. (2005). Globalization and business masculinities, *Men and Masculinities*,7(4), 347-364.
<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1097184X03260969>
(Erişim Tarihi: 25.03.19).
- Cooper, S. (2016) Narcissus and The Lobster (Yorgos Lanthimos, 2015), *Studies in European Cinema*, 13(2),163-176, doi: 10.1080/17411548.2016.1216373
- Çelebi, V. (2013). Michel Foucault’da bilgi, iktidar ve özne ilişkisi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5(1), 512-523
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/117381>
(Erişim Tarihi: 24.01.2019)
- Çelik, E. E. (2017). Val Plumwood ve Animist Materyalizm. *Online ViraVerita*, (5), 71-86.
<https://viraverita.org/e-dergi/5/val-plumwood-ve-animist-materyalizm>
- Çelik, G. (2016). “Erkekler (de) ağlar!”: Toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında erkeklik inşası ve şiddet döngüsü” *Fe Dergi*, 8(2),1-12.
http://cins.ankara.edu.tr/16_1.pdf
(Erişim Tarihi: 01.03.2019)
- Çoban, B. (2014). Göz ve iktidar: vitrinlere değil gökyüzüne bak. *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, (1), 1-15.
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/71907>
(Erişim Tarihi: 10.01.2019)
- Diker, C. (2019). Modern bireyin ‘miyop’ sorunu: Foucault’nun özne ve iktidar kavramları bağlamında ‘The Lobster’ filminin analizi. *Sinefilozofi*, Özel Sayı. DOI: 10.31122/sinefilozofi.514366
- Duyar, S. (2017). Hayvan oluş’tan makine oluş’a king kong. *SineFilozofi*, 2(4), 94-110.
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/393420>
(Erişim Tarihi: 15.03.19)

- Eroğlu, Ö, H. (2016) Foucault'un iktidarları. *Amme İdaresi Dergisi*, 49(2), 39-54.
https://www.academia.edu/26731561/Foucaultnun_%C4%B0ktidarlar%C4%B1 (Erişim Tarihi: 10.03.19)
- Galt, R. (2013). Default cinema: queering economic crisis in Argentina and beyond. *Screen*, 54(1), 62-81. <https://doi.org/10.1093/screen/hjs068>
- Gazi, Effi (2013) ‘“Fatherland, religion, family” : Exploring the history of a slogan in Greece, 1880–1930’, *Gender and History*, 25(3), 700–710. Revealed From:
- Güneş, H. N. (2018). Feminist akımlarda aile. *Social Sciences Research Journal*, 7(3), 142-153.
<https://dergipark.org.tr/download/article-file/531169>
(Erişim Tarihi:01.05.19).
- Güneş, C.D. (2015). Ruh bedenin hapishanesidir: Michel Foucault. *Tekev Akademi*, 19 (64), 59-72.
https://www.academia.edu/34965250/RUH_BEDEN%C4%B0N_HAP%C4%B0SHANES%C4%B0D%C4%B0R_M%C4%B0CHEL_FOUCAULT
(Erişim Tarihi:07.02.19).
- Gürses, İ., Becerikli, R. (2016). Reha Erdem filmlerinde “erkeklik” arketiplerinin yeniden üretimi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(42), 1507-1516.
http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt9/sayi42_pdf/6iksisat_kamu_isletme/gurses_ilknur_rifatbecerikli.pdf
(Erişim Tarihi: 01.05.19)
- Halidi, G. (2017). Üç Öjeni distopyası: Kızıl Nehirler, Cesur Yeni Dünya, Gattaca. *Türkiye Biyoetik Dergisi*, 4(3), 111-117.
https://www.journalagent.com/tjob/pdfs/TJOB-47966-ORIGINAL_ARTICLE-HALIDI.pdf
(Erişim Tarihi: 12.07.19).
- Işık, S. (2012). Foucault'da iktidar, özgürlük ve direniş. *Ekev Akademisi Dergisi*, 16(51),103-114.
https://www.academia.edu/3744061/Foucault_da_%C4%B0ktidar_%C3%96zg%C3%BCrl%C3%BCk_ve_Direni%C5%9F-Power_Freedom_and_Resistance_in_Foucault
(Erişim Tarihi:15.03.19)
- Kapsaskis, D. (2017). Translation as a critical tool in film analysis: Watching Yorgos Lanthimos' Dogtooth through a translational prism. *Translation Studies*. pp.1-16. doi: 10.1080/14781700.2017.1279983

Kepekçi, Egemen. (2012). (Hegemonik) erkeklik eleştirisi ve feminizm birlikteliği mümkün mü? *Kadın Araştırmaları Dergisi*, 2(11), 59-86.

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/7202>

(Erişim Tarihi:24.03.19).

Kundakçı, S. (2013). Heteroseksizm ve ötekileştirme eleştirisi. *Liberal düşünce*, 18(71), 65-79.

Küçükalp, K. (2009). Deleuze ve Guattari'nin arzu felsefesi ve politikası. *Felsefe Dünyası*, 1(49), 233-249.

https://www.academia.edu/31059317/Deleuze_ve_Guattarinin_Arzu_Felsefesi_ve_Politikas%C4%B1.pdf

(Erişim Tarihi: 03.05.2019)

Koç, A. (2018). Michel Foucault'nun "biyopolitika" kavramının teorik çerçevesi. ANKASAM | *Uluslararası Kriz ve Siyaset Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 193-218.

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/612119>

(Erişim Tarihi: 20.01.2019)

Lorenz, A. (2016). "The Danish Girl (2015) and the de/construction of gender identity." *Inquiries Journal*, 8(06).

<http://www.inquiriesjournal.com/articles/1423/the-danish-girl-2015-and-the-deconstruction-of-identity>

(Erişim Tarihi: 27.01.2019)

Metzidakis, S. (2014). No bones to pick with Lanthimos's film Dogtooth. *Journal of Modern Greek Studies*, 32(2), 367-392. <https://doi.org/10.1353/mgs.2014.0046>

Nar, M. Ş. (2014). Yapısalcılık kavramına antropolojik bir yaklaşım: Levi-Strauss ve yapısalcılık. *Antropoloji*, (27), 29-46.

Nikolaidou, A. (2014). The performative aesthetics of the 'Greek New Wave'. *The Performative Aesthetics*, (2).

<http://filmiconjournal.com/journal/article/2014/2/3>

(Erişim Tarihi: 01.06.19)

Nelmes, J. (1998). Sinemada cinsiyet ve cinselliğin sunumu. Ertan Yılmaz(Çev.). *Sinemasal Kış*, s.71-94.

Neuman S.(2006). 'Just a Backlash': Margaret Atwood, Feminism, and The Handmaid's Tale University of Toronto Quarterly, 75(3), 857-868. doi: 10.3138/utq.75.3.857.

Özdoyran, G. (2019). Köpek Dişi ya da "mülklerin en tehlikelisi" olarak dil. *Sinefilozofi, Özel Sayı*.

<https://dergipark.org.tr/download/article-file/717297>

(Erişim Tarihi: 24.05.2019).

- Özkazanç, A., Kavram, T. C. (2011). Bilim ve Toplumsal Cinsiyet. *Kongre Kitabı*. 16.
http://kasaum.ankara.edu.tr/files/2013/03/Alev-h-bilim_ve_toplumsal_1-2.docx
(Erişim Tarihi: 05.12.2018)
- Özkazanç, A. ve Yetiş, Ö. E. (2016). Alev Özkazanç ve Erman Örsan Yetiş, “Erkeklik ve Kadına Şiddet Sorunu: Eleştirel bir Literatür Değerlendirmesi” *Fe Dergi*, 8(2),13-26.
http://cins.ankara.edu.tr/16_2.pdf
(Erişim Tarihi: 24.03.19).
- Papadimitriou, L.(2014). Locating contemporary Greek film cultures: Past, present, future and the crisis. Liverpool John Moores University. *FILMICON: Journal of Greek Film Studies*: ISSUE 2.
<http://filmiconjournal.com/journal/article/2014/2/2>
(Erişim Tarihi: 23.05.2019)
- Papadimitriou, L. (2015). *The Balkan Prospect: Identity, Culture and Politics in Greece after 1989*, Vangelis Calotychos (2013). *Journal of Greek Media & Culture*,1(1). Doi: 10.1386/jgmc.1.1.165_5
- Parsa, A., Akmeşe, E. (2016). Anlamını yitiren otorite: sarmaşık. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(37). 34-42.
https://www.academia.edu/30591336/ANLAMINI_Y%C4%B0T%C4%B0REN_OTOR%C4%B0TE_SARMA%C5%9EIK
(Erişim Tarihi:15.03.19)
- Pehlivan, P.V. (2017). Toplumsal cinsiyet bağlamında kuramsal yaklaşımlar: bir literatür taraması. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31, 497-521.
<https://core.ac.uk/download/pdf/84636388.pdf>
(Erişim Tarihi:01.06.2019)
- Şener, M. (2016). Sarmaşık filmi ve sinematik mekân kullanımı üzerine bir inceleme: İktidarın evreleri ve (erk)eklik - iktidar ilişkisi. *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 1(1), 143-161. doi: 10.26835/my.273888
- Sever, M. (2015). *Kadınlık, annelik, gönüllü çocuksuzluk: Elisabeth Badinter’den kadınlık mı annelik mi? Tina Miller’den annelik duygusu: mitler ve deneyimler*.
http://cins.ankara.edu.tr/14_6.pdf
(Erişim Tarihi: 07.04.19)
- Spelman, E. V. (1982). Woman as body: Ancient and contemporary views. *Feminist studies*, 8(1), 109-131.
<https://www.jstor.org/stable/i359097>
(Erişim Tarihi:05.04.2019)

Turan, M. (2007). Özne ve iktidar. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(22), 283-297.

<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/69986>

(Erişim Tarihi: 15.02.2019)

Tuzgöl, K.(2018). Lacanyen psikanalitik kuram ve öznenin konumu. *Online Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, 1(1), 41-53.

[http://www.tbpd.psikoterapi.org/wp-content/uploads/2018/04/3-Lacanyen Psikanalitik-Kuram-ve-Oznenin-Konumu.pdf](http://www.tbpd.psikoterapi.org/wp-content/uploads/2018/04/3-Lacanyen-Psikanalitik-Kuram-ve-Oznenin-Konumu.pdf)

(Erişim Tarihi: 03.05.2019)

Yamaner, G. (2005). Susan Glaspell'in önemsiz şeyler'inin önemi. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (19). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı.

<https://dergipark.org.tr/download/article-file/118269>

(Erişim Tarihi: 26.05.2019)

Yurt, E. (2018). Felsefede insan-hayvan dorunu: Derrida ve Levinas arasındaki karşıtlığa yeni bir yaklaşım: kucaklama olarak sarılma üzerine. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 25, 181-206

<http://www.flfsdergisi.com/sayi25/181-206.pdf>

(Erişim Tarihi: 06.06.2019)

İNTERNET

Çalışır, Gizem. (2016). “Yunan Yeni Dalga Sineması.”

<http://www.filmloverss.com/yunan-yenidalga-sineması/2/>. 10.01.2016).

(Erişim Tarihi: 23.05.19).

Çalışır, Gizem. (20 Kasım 2017). “Yorgos Lanthimos filmlerinde dans, hareket, beden ve özgürlük.”

https://www.filmloverss.com/yorgos-lanthimos-filmlerinde-dans-hareket-beden-ozgurluk/?fbclid=IwAR0nv3TPMha4Gae-7EJHXSy4hRI-wFQ1eoe5OgVM8Ad_OHxCkbp-b4lZw-U

(Erişim tarihi: 1 Nisan 2019)

Dictionaries, O. (2014). Oxford University Press, 2015.

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/gender>

(Erişim Tarihi: 05.12.18)

Dictionaries, C. (2019). Cambridge University Press, 2019.

<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zler/C3%BCk/ingilizce/drag#translations>

(Erişim Tarihi: 02.02.19)

Festival de Cannes. [Conférence de Presse/Press Conference]. (2015, Ağustos 20). *LOBSTER -conference- (en) Cannes 2015* [video dosyası]. Erişim tarihi: 1 Nisan 2019,

<https://www.youtube.com/watch?v=STw511EeAnI>

Festival de Cannes. (2019, Mayıs 1). *Dogtooth. Canine* [press kit].

https://cdn-media.festival-cannes.com/film_film/0001/69/32bdf3219a9d0217a789bc2473fc23032565a8ed.pdf

Festival de Cannes. (2019, Mayıs 1).

<https://www.festival-cannes.com/en/films/kynodontas>

Ildır, Aslı. (6 Şubat 2019). “*Sarayın gözdesi – the favourite.*”

<https://www.filmloverss.com/sarayin-gozdesi-the-favourite/>

(Erişim tarihi: 1 Nisan 2019)

Jahn, Pamela. (5 Nisan 2010). “*Dogtooth: interview with Yorgos Lanthimos*”.

<http://www.electricsheepmagazine.co.uk/2010/04/05/dogtooth-interview-with-giorgos-lanthimos/>

(Erişim tarihi: 5 Nisan 2019)

Jonathan, M. (2016). *Lobster. Cinéaste, 41(4)*, pp. 44-46.

<http://www.jstor.org/stable/26356356>

(Erişim Tarihi: 21-05-2018).

KaosGL Sözlüğü (2019).

<http://www.kaosgldernegi.org/belge.php?id=sozluk>

(Erişim Tarihi: 02.02.19)

Lanthimos, Yorgos; “*Biyography.*”, 2019

<https://www.lanthimos.com/biography/>

(Erişim Tarihi: 29.04.2019)

Imdb, 2019

https://www.imdb.com/name/nm0487166/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

(Erişim Tarihi: 29.04.2019)

Imdb,2019

https://www.imdb.com/name/nm0487166/bio?ref_=nm_ql_1

(Erişim Tarihi: 29.04.2019)

McGovern, J. (6 Haziran 2016). *The Lobster: Colin Farrell shares his (spoiler-free) thoughts on the film's ending.*

<https://ew.com/article/2016/06/06/colin-farrell-lobster-ending/>.

(Erişim tarihi: 1 Nisan 2019)

Kaya, Nevzat. (Ege Üniversitesi Tv). (2018, Kasım 27). *Öteki Sinema Programı*[Video].

<https://www.youtube.com/watch?v=g95iSpcTEKI>

(Erişim Tarihi:12.05.19)

Özkazanç, A. (2019). 'Erkeklik Güçleri Garantili Görünmüyor' Gülsünay Uysal ile Röportaj: Sivil Sayfalar, 22 Mart 2019

https://www.academia.edu/38628370/Erkeklik_G%C3%BC%C3%A7leri_Art%C4%B1k_Garantili_G%C3%B6r%C3%BCnm%C3%BCyor?email_work_card=title

(Erişim Tarihi: 15.04.19)

Tuncer, A.Ö. (2018). “ *Köpek Dişi: kusursuz evrende çatlak.*”

<http://www.altiyazi.net/yazilar/kopekdisi-kusursuz-evrende-c%CC%A7atlak/>

(Erişim Tarihi: 23.05.2019)

Türk Dil Kurumu Sözlüğü (2019).

<http://www.tdk.gov.tr/>

(Erişim Tarihi: 02.04.2019)

FİLM

Alper,C., Binay, M. (Yönetmen). Caner, A. (Senaryo Yazarı). (2102). *Zenne*. [Film]. Türkiye: Mehmet Binay ve M. Caner Alper.

Alper,C., Binay, M. (Yönetmen). Caner, A. (Senaryo Yazarı). (2015). *Çekmeceler*. [Film]. Türkiye: Caner Alper, Mehmet Binay ve Bulut Reyhan.

Erdem, R. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2006). *Beş Vakit*. [Film]. Türkiye: Atlantik Film.

Hooper, T. (Yönetmen). Coxon, L. (Senaryo Yazarı). (2015). *Danimarkalı Kız*. [Film]. İngiltere: Working Title Film, Pretty Pictures, ReVision Pictures ve Senator Global Productions.

Karaçelik, T. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2015). *Sarmaşık*. [Film]. Türkiye: Tolga Karaçelik ve Bilge Elif Turhan.

- Lanthimos, Y. (Yönetmen). Lanthimos, Y., Kakanakis, Y. (Senaryo Yazarı). (2005). Kinetta. [Film]. Yunanistan: Athina Rachel Tsangari
- Lanthimos, Y., Filippou, E. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2009). Dogtooth. [Film]. Yunanistan: Boo Productions.
- Lanthimos, Y. (Yönetmen). Lanthimos, Y., Filippou, E. (Senaryo Yazarı). (2011). Alps. [Film]. Yunanistan, Fransa, Kanada, ABD: Haos Film.
- Lanthimos, Y. (Yönetmen). Lanthimos, Y., Filippou, E. (Senaryo Yazarı). (2015). The Lobster. [Film]. İrlanda, Hollanda, Yunanistan, İngiltere, Fransa: a24.
- Lanthimos, Y. (Yönetmen). Lanthimos, Y., Filippou, E. (Senaryo Yazarı). (2017). The Killing of A Sacred Deer. [Film]. Birleşik Krallık, İrlanda, ABD: Film4, New Sparta Films, HanWay Films, Bord Scannán na hÉireann/The Irish Film Board, Element Pictures, Limp.
- Lanthimos, Y. (Yönetmen). Davis, D., McNamara, T. (Senaryo Yazarı). (2018). The Favorite. [Film]. Almanya, USA: 20th Century Fox.
- Ozon, F. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (2014). Yeni Kız Arkadaşım. [Film]. Fransa: Mandarin Film.
- Schenkman, R. (Yönetmen). Bixby, J. (Senaryo Yazarı). (2007). The Man from Earth. [Film]. USA: Agua Dulce Movie Ranch.
- Potter, S. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1993). Orlando. [Film]. İtalya: Adventure Pictures.

EKLER

LANTHİMOS FİLMOGRAFİ

KİNETTA (*Kinetta*)

Yıl: 2005

Üretici: Athina Rachel Tsangari

Yönetmen: Yorgos Lanthimos

Senaryo: Yorgos Kakanakis, Yorgos Lanthimos

Sinematografi: Thimios Bakatakis

Yapım Tasarımı: Yorgos Mavropsaridis

Kostüm Tasarımı: Marie-Christine Polymenacou

Başrol: Evangelia Randou, Aris Servetalis, Costas Xikominos

Süre: 95dk.

Dağıtım: Second Run

Ülke: Yunanistan

KÖPEK DİŞİ (*Dogtooth*)

Yıl: 2009

Üretici: Yorgos Tsourgiannis, Iraklis Mavroidis, Athina Tsangari

Yönetmen: Yorgos Lanthimos

Senaryo: Yorgos Lanthimos ve Efthymis Filippou

Sinematografi: Thimios Bakatakis

Yapım Tasarımı: Stavros Hrisogiannis

Kostüm Tasarımı: Elli Papageorgakopoulou

Başrol: Christos Stergioglou, Michele Valley, Aggeliki Papoulia, Christos Passalis, Anna Kalaitzidou

Süre: 97 dk.

Dağıtım: Boo Productions, Greek Film Center, Yorgos Lanthimos, Horsefly Productions

Ülke: Yunanistan

ALPLER (*Alps*)

Yılı: 2011

Üretici: Angeliki Papoulia, Yorgos Lanthimos, Johnny Vekris

Yönetmen: Yorgos Lanthimos'un

Senaryo: Yorgos Lanthimos ve Efthymis Filippou

Sinematografi: Christos Voudouris

Yapım Tasarımı: Yorgos Mavropsaridis

Kostüm Tasarımı: Thanos Papastergiou, Vasileia Rozana

Başrol: Angeliki Papoulia, Aris Servetalis, Johnny Vekris, Ariane Labeled

Süre: 93 dk. Renkli.

Dağıtım: Haos Film

Ülke: Yunanistan

ISTAKOZ (*The Lobster*)

Yılı: 2015

Üretici: Ceci Dempsey, Ed Guiney, Yorgos Lanthimos ve Lee Magiday

Yönetmen: Yorgos Lanthimos'un

Senaryo: Yorgos Lanthimos ve Efthymis Filippou

Sinematografi: Thimios Bakatakis

Yapım Tasarımı: Jacqueline Abrahams ve Yorgos Mavropsaridis

Kostüm Tasarımı: Sarah Blenkinsop'un

Başroller; Colin Farrell, Rachel Weisz, Lea Seydoux, Ben Whishaw, John C. Reilly ve Olivia Colman

Süre: 119 dk. A24,

Dağıtım: www.a24films.com

Ülke: Yunanistan, İngiltere, Hollanda, İrlanda, Fransa, ABD.

KUTSAL GEYİĞİN ÖLÜMÜ (*The Killing Of A Sacred Deer*)

Yılı: 2017

Üretici: Ed Guiney, Yorgos Lanthimos

Yönetmen: Yorgos Lanthimos

Senaryo: Yorgos Lanthimos ve Efthymis Filippou

Sinematografi: Thimios Bakatakis

Yapım Tasarımı: Yorgos Mavropsaridis

Kostüm Tasarımı: Nancy Steiner

Başrol: Colin Farrell Nicole Kidman, Barry Keoghan, Raffey Cassidy, Sunny Suljic, Alicia Silverstone. Bill Camp.

Süre: 121 dk.

Dağıtım: a24.

Ülke: Birleşik Krallık, İrlanda, ABD

SARAYIN GÖZDESİ(*The Favorite*)

Yılı: 2019

Üretici: Daniel Battsek, Cait Collins, Deborah Davis, Bu Dempsey, Rose Garnett, Ed Guiney, Ken Kao, Yorgos Lanthimos, Andrew Lowe, Iste Magiday, Tony McNamara, Josh Rosenbaum, Jenniffer Semler

Yönetmen: Yorgos Lanthimos

Senaryo: Deborah Davis, Tony McNamara

Sinematografi: Robbie Ryan

Yapım Tasarımı: Yorgos Mavropsaridis

Kostüm Tasarımı: Sandy Powell

Başrol: Rachel Weisz, Emma Stone, Olivia Colman

Süre: 119 dk.

Dağıtım: Fox Searchlight Pictures

Ülke: İrlanda, Birleşik Krallık, ABD

TEŞEKKÜR

Öncelikle bu tez çalışmasına katkılarından dolayı değerli danıőman hocam Dr.Öğr.Üyesi Aslı Elęün'e, teşekkür etmek istiyorum. Ayrıca özel öğrenci olarak eğitim gördüğüm Ege Üniversitesi Radyo Televizyon Sinema bölümü hocalarıma ve Kadın alıőmaları Anabilim Dalı Yüksek Lisans eğitim sürecimde üzerimde emeği olan tüm değerli hocalarıma teőekkürü borç biliyorum.

Tez süresince desteğini esirgemeyen aileme ve her zaman yanımda olan arkadaşlarıma da çok teşekkür ederim.

Safiye SIVAR

ÖZGEÇMİŞ

Safiye Sıvar, 1985 yılında İzmir’de doğmuştur. 2007 yılında Muğla Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Okul Öncesi Öğretmenliği bölümünden mezun olmuştur. Bir süre özel eğitim alanında çalıştıktan sonra 2010 yılında Milli Eğitim Bakanlığı’na atanmıştır. 2016 yılında Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans programına girmiştir. Ayrıca 2019 yılında İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema bölümünden mezun olmuştur.