Kadın/Woman 2000, December 2020; *21(2)*: 167-186

Bir İktidar Aracı Olarak Ev: Geriye Kalan ve Öldüren Cazibe'de "Eril Tahakküm" ve "Öteki Kadınlar"[1]

Selda Tunç-Subaşi[*]
Bağımsız Araştırmacı

Öz

Bu çalışmada, Geriye Kalan (Çiğden Vitrinel, 2011) ve Öldüren Cazibe (Fatal Attraction, Adrian Lyne, 1987) filmlerindeki kadınların ev alanına ilişkin deneyimleri, Pierre Bourdieu'nün eril tahakküm kavramıyla bağlantı kuran bir kuramsal izlekte, feminist eleştirel söylem analizi perspektifinden yararlanılarak değerlendirilmiştir. Bourdieu, Eril Tahakküm (2002) çalışmasında eril ve dişil olmak üzere cinsiyetlendirilmiş iki alanın iktidar ilişkileri içindeki sembolik yansımalarını inceler. Kadınlar, içselleştirdikleri toplumsal cinsiyet pratiklerini ev içi rutinlerle, aile kurumunda yeniden üretir. Her iki filmde de sembolik şiddet göstergesi evdir; bundan dolayı bu iki film çalışmada yan yana gelebilmiştir. Bu çalışmanın amacı, kadınlar farklı ilgi alanlarına, hayat tarzlarına sahip olsalar ve ev alanını farklı şekillerde deneyimleseler de kadınlar için evin eril tahakkümü güçlendiren bir yer olma özelliğini koruduğunu göstermektir. Bu bağlamda çalışmanın temel sorunsalı, kadın bedeninin bir uzantısına dönüşen ev alanının kadınlar arasındaki sınıfsal farklılıkları şekillendiren temel bir belirleyen olduğu iddiasıdır. Ev alanı, kadınlar arasında, asimetrik sınıfsal bir konum üretmekte ve kadın bedeni bu konuma göre "terbiye" edilmektedir. Temsillerde, birbirine düşmanlaştırılan kadınlar arasındaki ilişki kopmakta, bu ilişkiyi tekrar kurabilme ihtimali ise sembolik tahakkümün sorgulanmasıyla mümkün görünmektedir.

Anahtar Kelimeler: *eril tahakküm, ev alanı, kadın bedeni, sınıf, toplumsal cinsiyet.*

* Dr.Selda Tunç- Subaşi, Bağımsız Araştırmacı. E-posta: seldatun@gmail.com. ORCID No: 0000-0001-7009-4848

Original research article
Article submission date : 22 September 2020
Article acceptance date: 11 November 2020

Özgün araştırma makalesi
Makale gönderim tarihi: 22 Eylül 2020
Makale kabul tarihi: 11 November 2020

302-9916©2020 **emu**press

Home as an Instrument of Power: "Masculine Domination" and "Other Woman" in the *What Remains* and *Fatal Attraction*.

Selda Tunç-Subaşi
Independent Researcher

Abstract

In this study, experiences of women related to home space in What Remains (Çiğdem Vitrinel, 2011) and Fatal Attraction (Adrian Lyne, 1987) are evaluated on the basis of Pierre Bourdieu's masculine domination concept, using feminist critical discourse analysis. Bourdieu examines the symbolic reflections of two gendered fields, masculine and feminine, in the power relations in the study of Masculine Domination (1998). The women reproduce internalized gender practices with domestic routine in family institution. In both films, the home is a sign of symbolic violence, hence these two films are close together in this study. Although women have different interests, lifestyles, or experience the home space in different ways, the home space remains a fixed place that reinforces masculine domination. In this context, the home space that turns into an extension of the female body discloses the class differences between women. The home space produces an asymmetric class position among women and their bodies are "disciplined" according to this position. In the representations, the relation between women who are opponents to each other damages, so the possibility of reconstructing their relationship seems possible by questioning symbolic domination.

***Keywords**: masculine domination, home space, female body, class, gender.*

Giriş

Cinsiyete dayalı hiyerarşinin sürekliliğini sağlayan "eril tahakküm", kadın bedenini eril itaate alıştırırken elde ettiği rızanın doğal gözükmesi için de var gücüyle çalışır (Bourdieu, 2015:76). Bireyde yatkınlıklar olarak gözlenen bu doğallaşmış pratikler, aile ya da evlilik gibi kurumların ritüelleriyle pekişir ve egemen cinsiyet normları yeniden üretilir. Örneğin, mutfak alanının tasarımından işlevine kadar her parçasının kadının günlük kullanımına uygun bir mekân olarak tasarlanması, dişil alan içinde edinilmiş pratikleri işlevsel kılar. Habitus kaynaklı bedensel eğilimlerle Pierre Bourdieu'nün (2015:66-78) eril ve dişil olarak ayırdığı alanların biri diğeri üzerinde, tahakküm mevziisini genişletip daraltabilir. Genişlediği zamanlarda, ev içi alandan sokak gibi dış alana doğru açılan cinsel kimliğin ziyadesiyle eril olduğu görülürken sokak, dişil olmayan bir alanı işaret etmeye başlar. Böylece, ev içe kapanma ya da sokak dışa açılmayı simgelerken cinsel kimlikler toplumsal cinsiyet habitusuna göre kültürel pratikler içine yerleşir. Bourdieu (2015:78) mekân ve cinsel kimlik arasında yaratılan bu temel kategorilerin gündelik hayat içinde doğallaştırılan eril tahakküme içkin ikilikler olduğunu belirtir.

1960'lı yıllarda, Cezayir'de gerçekleştirdiği etnografik çalışmasında Bourdieu, *Eril Tahakküm* (Masculine Domination 2001), Kabil (Kabylia) Berberileri'ni inceler[2]. Çalışmasında, eril ve dişil alanlar arasında katı bir şekilde yapılandırılmış cinsiyete dayalı iş bölümlerini habitus ve iktidar ilişkileri bağlamında tartışır. Bourdieu'nün bu çalışması, iktidar yapılarının ilişkisel niteliğini toplumsal cinsiyet kategorileriyle düşünmek için elverişli bir hat çizer. Çalışma, 1990'lı yılların feminist tartışma ortamlarında aldığı övgülerin yanısıra feminist kuramcılar tarafından bolca eleştirilir (Öztimur, 2014: 589). Kabil Berberileri'ni konu alan bu etnografik araştırmaya yönelik eleştiriler beş temel kategoride toplanabilir. İlki, ataerkinin farklı biçimleri ve bununla bağlantılı iktidar alanlarının tarihsel konumlarını göz ardı ettiği iddiasıdır. İkincisi, cinsiyetin akışkan yapısının göz ardı edilmesi ve kadınların eylemliliğinin yok sayılması gibi Bourdieu'nün cinsiyet meselesine kötümser bir biçimde yaklaştığına yönelik eleştirilerdir (Chambers, 2005:326). Üçüncüsü, ikinci dalga feminizm tarafından kadınların yaşam deneyimlerinin cinsiyetlendirilmiş güç yapıları içinde var olduğuna yönelik bir soruşturmanın (kişisel olan politiktir) hâlihazırda yapılmış olduğudur (Mottier, 2002:352). Dördüncüsü, eril tahakküm kavramını yalnızca kadın ve erkek kategorileri ile tartışmanın cinsiyetli pratikler açısından yeni bir şey söylemediği, kavramı bu kategorilerin ötesinde tartışmak gereğinin belirtilmesidir. Bu eleştiriye, cinsiyetler arası ilişkilerin modern toplumsal yaşamda çok katmanlı ve oldukça karmaşık olduğu vurgusu da eklenir (Chodos & Curtis, 2002:408; Mottier, 2002:356). Beşincisi, gündelik hayat pratikleri içinde kadınların eril tahakküme karşı direnme ve bu tahakküme meydan okuma biçimlerine yer verilmemesidir (Öztimur, 2014:600; Chodos & Curtis, 2002:403; Chambers, 2005:326).

Yukarıdaki eleştirilere ek olarak, elbette modern hayatta kadınlar eğitim alır, iş gücüne katılır ve biyolojik yeniden üretimin kontrolünü ellerinde tutarlar. Fakat Bourdieu'nün (2015) çalışmasında da değindiği gibi kadın ve erkek kategorilerinin oluşmasında oldukça önemli olan evlilik ya da miras gibi sabit kalan ara alanlar hala mevcuttur. İktidar dinamikleri değişse de bu alanların mevcut düzeninde kalması için sembolik mücadelenin sürmekte olduğu ve bu alanların kendi çarkını içten içe döndürdüğü görülür (Chodos & Curtis, 2002:403). Bourdieu (2015:119) bu sabit alanlar içindeki doğal ve verili olarak kabul edilen cinsiyet, cinsellik gibi toplumsal inşaları politik problemler olarak açıklamaya çalışır. Geç modern toplumların cinsiyetli pratiklerinin ekonomik, siyasal ve kültürel alanda geçirdiği dönüşümün anlaşılmasında Bourdieu'nün (2015) "eril tahakküm" kavramı, bu çalışmanın konusunu oluşturan *Geriye Kalan (Çiğdem Vitrinel, 2011)* ve *Öldüren Cazibe (Adrian Lyne, Fatal Attraction, 1987)* filmlerinin analizi için elverişli bir çerçeve sağlar. Çalışmada ayrıca sembolik sermaye, sembolik şiddet, habitus ve iktidar kavramlarına başvurulur. Bununla birlikte kadınların eril tahakküme katlanmak zorunda kalmasının öznel ve nesnel nedenleri irdelenir.

İncelenen ilk film, *Öldüren Cazibe*'dir. Amerika'da kürtaj karşıtı hareket ve köktendinciliğin yükselişe geçtiği 1980'li yıllarda *Öldüren Cazibe*, anti feminist bir film olarak göze çarpar (Hewitt & Bromley, 1992: 17). 1980'li yıllar aynı zamanda, postmodernist teori ve çok kültürlülük teorilerinin "fark" vurgusuyla şekillendirdiği feminist hareketin yükselişe geçtiği bir dönemdir (Donovan, 2005:352). Kadınların değişen ekonomik ve kültürel konumlarından duyulan rahatsızlık kendini geri tepme (backlash) filmleriyle açığa çıkarır (Fox Kales, 2003:1631). Türkiye'den bir yapım olan *Geriye Kalan* ise aile ve evlilik kurumunda erkek ve kadın arasındaki gizil sınıfsal eşitsizliğin eril tahakkümü güçlendirdiğini gösteren, bu konuya yönelik eleştirel bir sorgulamaya girişen feminist bir film örneğidir. Filmde, kadınlar arasındaki sınıf farklılıklarının sembolik güç ilişkileri içine kök salma halleri seyirciye ulaşır. Çalışmada, *Geriye Kalan* ve *Öldüren Cazibe* filmlerinin tercih edilme nedeni, feminist bir film kategorisinde değerlendirilen *Geriye Kalan'ın, Öldüren Cazibe*'nin tersten bir okumasını mümkün kılmasıdır. Hemen hemen aynı temaları (ev, evlilik, aile, aldatma, kıskançlık, para) işleyen iki filmden *Öldüren Cazibe'de* Alex karakteriyle bütünleşen ve popüler kültürel bellekte oldukça taze olan *femme fatal* imgesinin *Geriye Kalan'da* tersine çevrildiği savunulur. *Öldüren Cazibe* ve *Geriye Kalan* filmleri üzerinden toplumsal cinsiyetin kadın ve erkek cinslerine yüklediği cinsiyetli rollerin "doğallığı" ve bu rollerin hangi sınıfsal koşullarda bu kadar olağan hale getirildiği sorgulanır.

Çalışmada, her iki filmde de cinsel farklılıklarla oluşan habitusun eylemleri, eril tahakkümün sembolik sermaye türlerinden biri olan ev alanına atıfla incelenir. Buradaki temel amaç, eril tahakkümün kadınlar arasındaki sınıfsal farklılıklarda nasıl gizlendiğini sorgulamaktır. Bu doğrultudaki temel argüman ise kadınlar arasındaki iktidar ilişkilerinin ev

alanının sembolik sermayesine bağımlı olduğudur. Çalışmada cevabı aranacak temel sorular ise şunlardır: her iki filmde de önemli sembolik bir sermaye alanı olarak ev mekânı, hangi anlamlara gelir ve nasıl iktidar örüntüleri oluşturur? Ev içindeki sembolik şiddetin sınıfsal farklılaşması bedende nasıl karşılık bulur? Eril tahakküm, "uyum" yaratmak için farklı sınıftan kadınlar arasındaki bedensel yatkınlıkları toplumsal düzenin cinsiyetli yapısına nasıl transfer eder? *Öldüren Cazibe* ve *Geriye Kalan*'daki bedensel temsiller karakterlerin ev, işyeri ve sokaktaki hal, tavır, hareket, duruş, bakış, mimik, kıyafet, söz, konuşma ya da sessizlik tarzlarında ortaya çıkarken, bedenin bu unsurları çalışmanın temel verilerini oluşturur. Toplumsal cinsiyet habitusunda ortaya çıkan güç ilişkilerini kavramak için bedene içkin bu pratikler sembolik sermaye, sembolik şiddet ve eril tahakküm kavramlarıyla birlikte değerlendirilecektir. Özne ve nesne arasındaki ilişkisel bağı kurmak için ev metaforundan yararlanılacak ve ev alanındaki bedensel performanslara özel bir dikkat sarf edilecektir.

Çalışmada ele alınan cinsiyetlerin konumu, feminist eleştirel söylem analizi perspektifinin toplumsal cinsiyeti sorunsallaştıran düşünsel zemininde irdelenir. Norman Fairclough'a (2005:918) göre, söylem ve toplumsal pratikler arasındaki diyalektik bir ilişki vardır. Bu ilişki, toplumsal kurumların normlarına şekil veren yapılarla birlikte söylemleri oluşturur. Eleştirel söylem analizi, kurumsal söylemlerdeki güç, tahakküm ve eşitsizliğin ifade edilme, uygulanma ve yeniden üretilme biçimlerini daha esnek bir zeminde tartışmak için uygun araçlara sahiptir (Van Dijk, 1999:460). Örneğin, aile alanında deneyimlenen toplumsal cinsiyet, cinsiyete dayalı söylemleri ailenin kurumsal yapısına referansla inceler. Aile kurumunda, kadın ve erkek olarak cinsiyetlendirilen bedenin sınıfsal konumu yaşam tarzında, konuşmada, vücut dilinde ve kıyafetlerde somutluk kazanır (Bourdieu, 2015:125). Eleştirel söylem analizi, dil ve metnin ideolojik boyutlarının yanı sıra, görsel imgeler ve vücut ifadelerini inceleyen göstergebilim gibi semiyotik metotları da analiz kategorilerine dâhil eder. Bu çok katmanlı yaklaşım, cinsiyetin söylem inşasının açıklık kazanmasında bütünsel bir feminist eleştiriye alan açar (Lazar, 2007:144).

Feminist eleştirel söylem analizi, cinsiyetli toplumsal pratiklerin metinsel temellerinden konuşmanın etkileşimli stratejilerine kadar güç ve tahakküm ilişkilerinin söylemsel düzeyde nasıl üretildiğini ve bu tahakküm biçimlerine aktörlerin nasıl direndiğini ortaya çıkarmaya çalışır. Şöyle ki; toplumsal pratiklerle deneyimlenen hâkim cinsiyet ideolojisi doğal, kendiliğinden ve sorunsuz işliyor gibi görünse de aslında bu pratikler, çekişmeli bir alanda oluşur ve pürüzsüz görünümünün arkasında bazı kopmalar yaşar (Lazar, 2007: 147-149). Bu kopmaları inceleyen feminist eleştirel söylem analizi, özellikle geç modern toplumlarda güç ilişkilerinin ideolojik varsayımlarının ince ve karmaşık ifadelerine ulaşmaya, bunların örtük anlamlarını deşifre etmeye özen gösterir. Örneğin, kadınların ayrımcılığa karşı dayanışma yoluyla nasıl bir araya geldikleri ya da tam tersi bir etkiyle erkek egemen kültür içinde aktifleşen bazı kadınların

cinsiyetçi davranışlar ve pratiklerin sürdürülmesine nasıl katkıda bulundukları açığa çıkarılır (Lazar, 2007:150-151). Kısacası bu metot, iktidar ilişkileriyle ortaya çıkan cinsiyetli söylem biçimlerine eleştirel bir perspektif önerir (Lazar, 2007:160). Her iki filmde de kadın karakterlerin söz, giyim, jest ve mimiklerine dair bedensel özelliklerinin incelenmesinde feminist eleştirel söylem analizi kullanılacaktır. Çalışmanın birinci bölümünde Bourdieu'nün (2015) "eril tahakküm" de kullandığı kavram seti aktarılacak, sonrasında filmlerde yer alan karakterlerden Beth, Alex, Sevda ve Zuhal'in ev ve beden ilişkisi sorgulanacak, üçüncü ve son bölümde iki filmdeki "öteki kadının" toplumsal inşasında ev alanın rolü ve eril tahakkümle ilişkisi toplumsal cinsiyet bağlamında ele alınacaktır.

Eril Tahakküm ve Cinsel Fark İlişkisi

Marksist analizde, kapitalist hegemonyayı işaret eden yönetici sınıf, Bourdieu'da iktidar kavramıyla yer değiştirir (Wacquant, 2014: 210). İktidar alanı, farklı sermaye grupları arasındaki güç ilişkilerini sosyal, kültürel, iktisadi ve sembolik sermayeler olarak yapılandırır. Bu güç ilişkileri içinde iktidar örüntülerinden biri olarak beliren toplumsal cinsiyet, cinselliği ve cinsiyeti *eril tahakküm* aracılığıyla düzenler (Öztimur, 2014: 583). Erkek düzeninin evrenselliğini dayatan eril tahakküm, kendisini olağan hale getirirken erkekliği kadınlığa karşıt ve ondan daha üstün bir kategori olarak yapılandırır (Bourdieu, 2015:71). 1960'lı yıllarda, cinsiyet rejimini sorguladığı *Eril Tahakküm* çalışmasında Bourdieu, Cezayir'in kuzeyinde yaşayan bir topluluk olan Kabil (Kabylia) Berberiler'i üzerine etnografik bir analiz gerçekleştirir. Bu analizinde, eril tahakkümün kadınları toplumsal cinsiyet ilişkilerinde nasıl konumlandırdığını inceler. Ayrıca, toplumsal ilişkilerin erkekliği merkeze yerleştirdiği nesnel yapılar ve öznelerin bilinçdışı kategorileri üzerinde durur (Bourdieu, 2015:12).

Bourdieu'nün (2015: 20) "eril tahakküm" analizinde, erkek ve kadın arasındaki cinsel farklar, bedendeki yatkınlıklar olarak gözlenirken, bu yatkınlıklar toplumsal yörüngede doğal hale getirilmiş, içselleştirilmiş ve sabit ikili formlar halini almıştır. Kabil'de eril-dişil ve öznel-nesnel olmak üzere gündelik hayat içinde yeniden üretilen dikotomilerden bazıları şunlardır: yüksek/alçak, üst/alt, sağ/sol, nemli/kuru, sert/yumuşak, dışarıda (kamusal)/içeride (özel)'dir. Bourdieu'a (2015:21) göre, dilde beliren bu zıtlıklar oldukça masum görünse de bunlar kadın ve erkek arasında hem bedensel, cinsel hem de mekânsal hareketlerin yönünü tanımlayan "doxa" (sanı)' ları oluşturur. Örneğin, Bourdieu'nün (2018: 42) "Bir Pratik Teorisi İçin Taslak: Kabiliye Üzerine Üç Etnoloji Çalışması" eserinde Kabil evlerinde karanlık ve alt kısmın yukarı yani aydınlık kısma nazaran bedensel zıtlıklarla örülü olduğu görülür. Evin alt kısmı mahremiyetin, cinselliğin ve üremenin çağrışımlarıyla yüklüdür ve kadın evin karanlık kısmında su, odun ve gübrenin taşınmasından sorumludur. Aydınlık, açık alanlar ise erkeği çağrıştırır. Bourdieu'a (2018:42) göre erkeklerin ve tarlaların bereketiyle evin karanlık kısmı arasında doğrudan

bir ilişki vardır. Bu ilişki kadının doğurganlığı ve tarlanın bereketi arasındaki doğrusal ilişkidir. Toplumsal cinsiyeti duygusal, duyusal ve mekânsal olarak inşa eden, cinsel farklılıklara dayanan bu dikotomiler, kadınlara yönelik sosyo-ekonomik ve kültürel eşitsizlikler üzerine bina edilir. Ayrıca, dile yerleşen bu zıtlıklar, gündelik hayatta mit ve ritüeller içinde gizlenip toplumsal ilişkilerin cinsiyet rejiminin hatasız bir şekilde işlemesini sağlar (Bourdieu, 2015:20).

Bourdieu (2015:20-22) Kabil topluluğu üyelerinin, beden ve mekân arasında beliren bu hiyerarşik asimetrinin farkında olmadıklarını ve bu eşitsiz ilişkiyi sorgulamadıklarını belirtir. Örneğin, bu toplulukta kadın iç mekân yani ev ile sınırlandırılırken, erkek ev dışında kamusal mekânın bir parçası olarak görülür. İkiye bölünerek cinsiyetlendirilmiş bu mekânlarda habitusu oluşturan "algı, düşünce ve eylem şemaları" birbiriyle uyum içinde çalışır. Ev içinde kadınların yaptığı işler (mutfakla ilgili olanlar) ve ev dışında erkeklerin yaptığı işlerin (ticaret, bakım, onarım) gerçekleşmesi için "uygun" bir cinsiyeti taşımak gerekir. Cinsiyete dayalı olarak paylaştırılan bu iş bölümü, meşruluğunu sembolik sistemin erkek ve kadın tarafından içselleştirilmiş olmasından alır. Yine aynı toplulukta, biyolojik ve anatomik farklılıkların "normal"ini yapılandıran eril ve dişil cinsel kategoriler, kadın ve erkeğin vücut dilinde kendine yer bulur. Kadın bedeni sessiz, dingin, sade ve durgun olanı temsil ederken, erkek bedeni kadının anatomisine yüklenen özelliklerin tam ters istikametinde hareket ve canlılığı temsil eder. Erkekler güçlü ve iktidar sahibi olarak görülürken, kadınlar pasif ve boyun eğen konumdadır. Eril özne arzulayan aktif konumdayken dişil nesne pasif konumdadır (Öztimur, 2014:585).

Bourdieu'nün (2015) Kabil toplumu için çizdiği yukarıdaki tablo, cinsel farklılıklardan güç alan dikotomileri tekrar üretir. Özne ve nesne arasında üretilen bu devingenliği anlamak için güç ilişkilerinin cinsler arasındaki farklılıklarda nasıl gizlendiğine bakmak gerekir. Bu aşamada habitus, sembolik şiddet ve sembolik sermaye kavramları bir adım öne çıkar. Bedenin kültürel yapı içindeki konumunun gözlenmesi, özne ve nesne arasındaki ilişkiselliğin keşfi için habitus kavramına başvurulur (Swartz, 2011:139). "Bedenin ezberleri" anlamına gelen habitus, cinsiyetin temelini oluştururken diğer yandan habitusun yönlendirdiği bedenin hayat tarzına (giyim, spor, eğlence, mobilya ya da arkadaş seçimi) yönelik temel seçimleri, bireyin sınıfsal konumunun eylem şemalarını oluşturur (Bourdieu, 1989: 19). Bilinçdışında, bireyin hem bedenini hem de toplumsal statüsünü yapılandıran habitus, pratik bir bilgi türü olarak öznenin *algı* ve *beğeni* normlarının sınırlarını çizer (Bourdieu, 2014: 198). Bu sayede nesnel yapılar içselleşirken hal, duruş ve tavra da yansıyan bedenin vücut dili şekil almaya başlar (Swartz, 2011:154). Böylece, hayat boyu yetişme ve eğitim sürecinde edinilen habitusla toplumsal beden hizaya sokulur (Öztimur, 2014:586).

Toplumsal yapı içinde hem zihin hem vücut diliyle başkalarına "örnek" teşkil eden beden, sembolik sermayesini arttırmaya yönelik stratejiler geliştirir. Bu stratejiler zamanla bireyin yaşam deneyimi haline gelerek

tahakküm ilişkileriyle eklemlenmeye başlar. Bu sürecin ise tümüyle cinsiyet habitusu içinde varlık kazandığı söylenebilir (Sancar, 2009:193). Gündelik hayat içerisinde toplumsallaşmış eril ve dişil bedenin pratik deneyimleri, bu bedenlerin yatkınlıkları arasındaki etkileşimle ortaya çıkar (Bourdieu, 1996:192). Örneğin, Kabil Berberileri'nde eril bedenle ilişkilendirilen unsurlar, "ahlak, şeref, namus ve dik duruş olurken; dişil bedendekiler uysallık, kambur duruş ve gözlere bakmadan konuşma" dır (Bourdieu, 2015: 42). Bununla birlikte "utanç, aşağılanma, kaygı, suçluluk, aşk, hayranlık, saygı, kızarma, öfke" gibi duygular da Bourdieu'a (2015:12) göre, aynı nesnel yapıların ürünüdür. Kısacası asimetrik şekilde toplumsallaşan kadın ve erkek bedeninde "doğal" gözüken içsel ya da dışsal edim ve performanslar, tahakküm eden ve tahakküme uğrayan arasında sessiz bir tanıma ilişkisiyle bedende performe edilir.

Toplumsal cinsiyet habitusu, yukarıda aktarıldığı gibi bedendeki tepkiler, duygular ya da ahlaki uygulamalar kadar sınıfsal konumları da açığa çıkarır (Swartz, 2011:139). Bireyin bedenine sınıfsal karakterini veren bireyin nesnel koşulları olup eril ya da dişil bedende görünürlük kazanan sınıfsal beğeniye dair *algı* ve *hükümler* bireyin toplumsal statüsünü ifade eder. Örneğin; spor, müzik, dans, eğlence ve beslenme gibi bedende ifade bulan kültürel ve ekonomik tercihlerin algılanması habitus aracılığıyla olmakta ve bunlar toplumsal sınıfı işaret etmektedir (Köse, 2016:181-185). Toplumsal sınıflar arası farklılıkların ortaya çıkması, bireyin kişisel beğenileri doğrultusunda yaşamını nasıl estetize ettiğinde düğümlenir (Işık, 1998:138-142). Yemek, müzik ve ev dekorasyonu gibi estetik seçimler, bireyler arasındaki sınıfsal benzerlik ve farklılıkları aynı hizada gün yüzüne çıkarır (Karadağ, 2009:201). Bu hususlar dikkate alındığında, bireysel tercihlerin beden aracılığıyla sınıfsal konumun bir gösterenine dönüştüğü söylenebilir (Köse, 2016:186).

Kadınlar arasındaki sınıfsal farklılıklar, içselleştirilen yatkınlıklarda sembolik şiddet aracılığıyla açığa çıkar. Bourdieu'a göre *sembolik şiddet*; "toplumsal eyleyici üzerinde kendi suç ortaklığıyla uygulanan şiddet biçimidir" (2015: 166). Diğer bir deyişle bu şiddet biçimi, tahakkümü gerçekleştirenle tahakküme maruz kalan arasındaki sessiz anlaşmaya dayalı bir uyumdan doğar. Peki, şiddete katlanma biçimleri nasıl bu kadar görünmezdir? Bu sorunun yanıtı için sembolik iktidarın gerçeği yapılandırma gücüne bakmak gerekir. Sembolik iktidarın güçlenmesini sağlayan eril tahakküm etnik, cinsel, kültürel ve dilsel olması fark etmeksizin habitusun algı ve anlamlandırma şemalarına yerleşir (Öztimur, 2014: 596). Örneğin, sembolik şiddete içkin kabul edilen küçümseme, aldırmama, yok sayma, inkâr ve gizleme gibi öznel pratikler, sembolik iktidar ilişkilrini pekiştiren tavır ve tutumlardan yalnızca birkaçıdır (Bourdieu, 2015: 140). Bourdieu (2015: 174) Kabil'deki kadınlardan beklenen namus, bekâret, iffet, güzellik gibi sembolik değerlerin korunmasını sağlayan mit ve ritüellerin sembolik şiddetin Berberiler'e özgü varyasyonları olduğunu belirtir. Tüm bu

örneklerde sembolik şiddet, anlamı dayatan eril iktidar ilişkileri içinde yapılanır (Swartz, 2011:131).

Bireylerin itaatini sağlamak için öncelikle sembolik iktidar kurulmalı ve sembolik şiddet onaylanmalıdır. Sembolik sermayeyle kazanılan itibar, sembolik güçle ilişki kurarak tahakküm altındakilerin davranışlarını şekillendirmeye başlar (Swartz, 2011:131). Örneğin, düşünce, inanç ve benimseme yoluyla kadınlar, sınıfsal farklılıkları doğal hale getiren hâkim sembolleri onaylayarak bu sembolik şiddeti pekiştirebilir (Bourdieu, 2015: 49-50). Bu hususta Bourdieu (2015: 56) *Eril Tahakküm* çalışmasında kadınlara karşı sembolik sermayeyi koruyan temel kurumun aile kurumu olduğunu belirtir. Kadınların üstlendikleri cinsiyet rolleriyle yürütülen evlilik ve akrabalık ilişkilerinin aksamaması için ailenin meşru sembolik sermayesi korunur. Böylece, evlilikte erkekler özne konumunu işgal ederken kadınlar "mübadele" nesnesi konumunda kalır. Bourdieu'a (2015: 60) göre, bu durum eril sembolik düzende kadınların toplumsal statüsünün erkeklerin çıkarına uygun bir şekilde tasarlandığının kanıtıdır (Chodos ve Curtis, 2002:402). Bu minvalde denilebilir ki sembolik şiddetin bedene işlediği habitusa özgü pratikler, toplumsal uzamdaki "algı şemalarına" kadın ve erkek olmak üzere güçlendirilen cinsel farklarla ikili zıtlıklar olarak kaydedilir. Yönünü bedene çevirerek içselleştirilen bu ikili algı şemaları, cinsiyet ekseninde bilinçdışı şemalarla eril düzenin tarihsel konumunu ve tahakküm ilişkilerini devam ettirir (Bourdieu, 2015:12).

Sermaye kavramı ise toplumsal yaşamın karmaşık yapısına ulaşmak için Bourdieu'da iktisadi, kültürel, sosyal ve sembolik sermaye olmak üzere dört temel birime genişlemiştir (Swartz, 2011:108-110). Bu dört sermaye türüyle de kesişen ev alanı öncelikle ekonomik sermayede ev piyasaları içinde görünür olur. Ekonomik büyümeyi hareketlendirdikten sonra da ailelerin umut ve ideallerinin yatırım alanına dönüşür (Eiguer, 2018: 91). Eşlerin birlikte seçtikleri evi kendi beğeni ve zevklerine göre dekore etmeleriyle de simgesel ve kültürel sermaye birimleri kendilerine yer açar. Sınıfsal konumu yukarı çeken yeni bir ev, eşlere duygusal bir birlik ve doyum yaşatırken, eşler yeni aldıkları evde kendi statülerine uygun kişileri ağırlayarak sosyal sermayelerini artırır. Diğer yandan, evli bir çiftin eve ayırdığı parasal kaynağın anlamı çift olarak birlikte yatırım yaptıkları ortak bir projenin hayata geçirilmesidir. Bir mülk edinme isteği hem para biriktirme projesi hem de biyolojik toplumsal yeniden üretim kaynağı olarak soyun devamını sağlama işlevi görür. Ev, çekirdek aile için planlı bir yatırım alanı, fedakârlık, zaman ve çalışmanın ürünü gibi yan anlamlar kazanmaya başlar (Eiguer, 2018:92). Görüldüğü üzere ev, basit bir mülk ya da barınmak için uzama sahip bir alan olmasının dışında örtük anlamlara sahiptir. Örneğin, ev beklenmedik bir yatırımla sahibinin toplumsal statüsünü yükseltirken, ekonomik sermayenin azalmasına bağlı olarak statü kaybına neden olan bir yer haline de gelebilir. Bu yüzden, modern insanın yalnızca barınma ve güvende olma ihtiyacına karşılık gelmeyen bu alan, bireyin sembolik sermayesinin önemli bir temsilidir. Sahip olunması

planlanan, yaşanılan, deneyimlenen ve arzulanan bağlamlarda ev, toplumsal cinsiyetin habitusunun inşa edildiği temel bir birimdir. Bourdieu (2018:44) "ev benzeşik bir karşıtlıklar kümesi üzerinde örgütlenir" der. Örneğin, "ateş-su, pişmiş-çiğ, yukarısı-aşağısı, ışık-gölge, gündüz-gece, eril-dişil, dölleyen-döllenen, kültür-doğa" gibi karşıtlıklar ev ve evin geri kalan kısımlarına ait karşıtlıklardır. Kabil'de eril dış dünya tarım emeği ile ele alınırken ev, "kadınların evreni, mahremiyet ve gizliliğin dünyası" olarak "haram" ve "kutsal"dır. O evin bir parçası olmayan erkekler için ise ev yasak bir alandır. Metnin aşağıdaki analiz kısmına gelindiğinde mekânın çerçevelenmesi, filmlerdeki ev temsillerinin yan anlamları içinden tartışılacaktır. Kadın karakterlerin yaşadıkları evle ilişkili "öteki kadınlık" konumları sınıfsal pratiklerle ilişki kuracak, özellikle de kadın bedeni ve ev mekânı arasında kurulan anolojide ikili zıtlıkların hangi anlamlara geldiği aktarılacaktır.

Öldüren Cazibe'de Ev İmgesi ve "Öteki Kadın" Alex

Öldüren Cazibe filminde Dan Gallagher, Beth Gallagher ve küçük kızları Ellen Gallagher, Amerikalı orta üst sınıf çekirdek bir aileyi temsil eder. Filmde, Avukat Dan'in yolu bir iş toplantısında editör Alex ile kesişir ve birkaç buluşmadan sonra bu birliktelik Dan'in karısı Beth'i aldatmasıyla sonuçlanır. Alex, bu ilişkiden hamile kalır ve bu sorumluluğu almak istemeyen Dan, hayatından bir an önce Alex'i çıkarmanın yollarını arar. 1980'lerin yükselen feminist hareketine bir karşı çıkış, muhafazakâr mesajlarıyla anti feminist bir film olarak görülen *Öldüren Cazibe'*de Alex, 1980'li yılların "yeni kadınlığının sembolü"dür. Alex, aynı zamanda kariyer sahibi, bağımsız ve özgür kadın imajıyla "ailenin kutsallığına" yönelik bir tehdittir (Hewitt ve Bromley, 1992:22).

*Öldüren Cazibe'*deki ev temsillerine bakıldığında hem Beth hem Alex'in evi bir metafor olarak toplumsal düzenin nasıl olması gerektiğine ilişkin önemli şeyler söyler. Bunlardan ilki, evin dış tehlikelerden koruyan bir iç kabuk olduğu ve saflığı temsil ettiğidir. İkincisi ise erkeklerin dışarıda çalıştığı bir düzende kadın ve çocukların evin korunaklı yapısında güvende kalmalarıdır. Ev mekânsal düzlemde, her iki seçenekte de aile aracılığıyla kutsal bir çerçeveye sahip olurken tahakküm ilişkileri ev uzamında görünmezlik kazanır (Bora, 2010:60).

Alex'in evi, ailenin kutsallık kazandığı bu tablonun oldukça dışında konumlandırılır. Eril tahakkümün işleme biçimine yönelik bir tehdit gibi görünen bu ev, toplumsal cinsiyet habitusunun nasıl yapılandığına dair bazı fikirler edinmeyi kolaylaştırır. Alex'in evi, şehrin et pazarı semtinde yer alırken Alex'in evine gidiş ve geliş güzergâhında yanan variller görülür. Alex, bir depodan eve dönüştürülen dairesinde yalnız yaşar ve daireye sisli ve karanlık sokak aralarından geçerek ulaşılır. Alex'in bağımsız ve kariyer sahibi kadın imajı, yaşadığı ev gibi onun tehlikeli doğasına atıf yapar. Yükselen yeni yaşam trendleriyle bağlantılı ve çok kültürlü atmosferiyle

New York, hız ve karmaşanın yeri olmuştur ve kent her köşesinde yeni açılan restoranlara, kafelere, gece kulüplerine ve barlara ev sahipliği yapar. Alex'in kentteki mekânsal hareketliliği, beğenileri, zevkleri ve evi, New York'daki yeni yaşam trendleriyle ilişkili sembolik olumsuzlamalarla doludur (Hewitt ve Bromley, 1992:20). Örneğin, Alex'in giydiği kıyafetler, makyajı, takıları ve saç şekli dönemin punk modasını yansıtır. Genelde siyah ve beyaz olmak üzere iki renk kıyafetle temsil edilen Alex, Dan ve Dan'in ailesinin etrafında göründüğü sahnelerde siyah renge bürünür. Alex, kentteki bar ve restoranlarda genellikle yalnızdır, sigara kullanır ve alkol alır. Görülmektedir ki Alex'in hem evi hem bedeni hâkim cinsiyet ideolojisi dışında kalırken ev ve beden ikili bir zıtlık kategorisine hapsedilir.

Beth'in evle kurduğu bağ ise eril tahakkümün "kutsal aile" kalesini koruyan bir temsille örülüdür. Beth, New York'tan taşınmak, kırda yeni bir ev satın almak ve kırda yaşayan anne ve babasına yakın olmak ister. Mali kontrolü tümüyle elinde bulunduran Dan, kır evini satın alma konusunda başta isteksiz davransa da Beth'in bu isteğini yerine getirerek aldatma eylemini telafi etmeye çalışır. Emily Fox Kales'a (2003: 1632) göre, Beth'in evi, sinemanın konvansiyonel korku türünde ifade bulurken domestik yaşamda örgütlenir ve eril iktidarın kâbusu olabilecek bir feminist tehdidin bilinçdışından perdeye yansır. Filmin sinematografi ve anlatı yapısı, iki kadın imajının kutuplaşmasına yardımcı olur. Beth'in aile evinin yumuşak imajına karşı Alex'in evi yanan varillerle ölümü temsil eder (Babener, 1992:29). Beth'in kır evi, Alex'in New York'un hızlı temposu (bar, restoran, kafeler, gece kulüpleri) içinde yer alan evi ile zıt bir ikilikte temsil bulur. Kentin karmaşasından uzak pastoral bir mekânda yer alan kır evi, New York'daki hareketlilik, karmaşa ve öngörülemezliğe karşı sakinlik ve huzuru simgeler (Hewitt ve Bromley, 1992:22). Ayrıca, Beth'in sınıfsal konumunu tazeleyen bu ev, erkek değerlerinin korunduğu bir sığınak ve konforlu bir alanı simgeler (Babener, 1992:26).

Bourdieu (2015:126) giyim-kuşam, giysi seçimi ve ev içi mekânın süslenmesi gibi kaygıların daha çok kadınlara bırakıldığını belirtir. Bu işler "önemsiz" kategorisine girerken erkeklerin üzerine pek de kafa yormak istemedikleri bir alanı işaret eder. Cinsiyetli iş bölümünün kadınlara bırakılmış önemsiz görülen "süsleme" kısmı aslında önemli bir işlevi yerine getirir. Bu işlev, ev içi mekânın ve bedenin statüye göre düzenlenerek ekonomik sermayenin sembolik sermayeye dönüştürülmesidir. Beth'in kır evi için seçtiği yumuşak renkler, eşya ve dekorasyon ile yarattığı şıklık ve modaya uyum eril tahakkümü bireysel beğenilerde gizler. Öte yandan, ev içinde cinsiyete dayalı iş bölümü ile kadınların eylem, konum, zaman ve araçlarını eril tahakküm bedensel zıtlıklarla düzene koyar (Sancar, 2009: 190). Örneğin; Hem Beth hem Alex'in yaşamı kent-kır, iç-dış ve iyi-kötü olmak üzere iki ayrı dünyaya bölünürken karakterlerin giydikleri kıyafetlerin renkleri ev alanının içinde ve dışında olma durumlarına göre değişir. Beth, ev içinde yumuşak tonlarda kıyafetler giyerek benzer tonlarda makyaj yapar. Koyu tonlarda makyaj yapan Alex'in kıyafetleri,

Gallagher'ların evine ya da Dan'a yaklaşmaya çalıştığında beyaz renkten siyah renge doğru bir geçiş yapar (Fox Kales, 2003: 1633). Ev ve bedeni ikiye bölen bu sembolik ayrışma, bedeni evin bir uzantısı haline getirir. Cinsiyetlendirilmiş bu tahakküm biçimi, evin sembolik önemini arttırırken kadının ev dışındaki alanlarda varoluşuna yönelik olumsuz çağrışımları zihne kazır. Beth'in evi, güvenlikli oluşu ile eril düzeni temsil ederken karanlık tarafta kalan Alex'in evi, cinsel özgürlük ve tekinsiz haliyle mutlu bir aile için bir tuzağın temsilidir (Fox Kales, 2003: 1632). *Öldüren Cazibe*'deki cinsiyetlendirilmiş mekânsal uzamda yaratılan zıtlıklarla örülü temsiller, "öteki kadın" olarak Alex'e daha yakından bakmayı gerektirir. Alex'in *femme fatal* imgesi fiziksel görünüşü ve kariyeri dolayımıyla nasıl oluşturulur?

Femme fatale'in kültürel yapılanmasının temelinde kadınların kamusal yaşamda görünmeye başlamasına yönelik endişeler yer alır. Yunan mitolojisinde *femme fatal* "ölümcül kadın" imgesi, erkeği felakete sürükleyen bir kadın tipolojisi yaratır. Dişil bir öteki olan *femme fatal* özne olmakta ısrar ettiğinde bu "anti-otoriter" tavır, aile ve evlilik kurumunun ahlaki normlarının sekteye uğramasına karşı eril korkuyu uyandırır (Arpacı, 2019:141-144). *Öldüren Cazibe*'de Alex, histerik bir kadın temsiliyle *femme fatal* mitine göndermede bulunur. "Öteki kadın"ı bu mitle yeniden üreten eril düzen, eril tahakkümü sürdüren güç ilişkilerini, cinsiyet farklılıkları yoluyla yaratır (Babener, 1992: 25). Geleneksel Amerikan ailesinin kültürel ideali aile reisi bir baba, evi yöneten bir anne ve mükemmel bir evlattan oluşur. Dönemin güçsüzleştirilmiş erkeklik tehdidinden korkan mevcut iktidarın kültürel düzeni, tahakküm gücünü burjuva materyalizminin yükselişinden alır. Bu muhafazakâr kültürün yükselişinde Alex'in temsil ettiği kadınlık, anti-feminist bir dünya algısı ve düşünce şemasıyla marjinalize edilerek görmezden gelinir. Korku ve arzuların karışık bir alıcısı konumunda olan Alex, kariyer sahibi bir kadın olarak *femme fatale*'dir. Filmin son sahnesinde kalbinden bıçaklanan Alex, *femme fatale* temsilinin ölüme yazgılı sonunu yaşar ve şehvetinin bir nevi cezasın çeker (Babener, 1992:25-30).

Bourdieu'a (2015:119) göre, yalnızca ev içi işlerin cinsiyetlendirilmiş iş bölümü değil, meslekler ve kariyerin de cinsiyetlendirilmiş pratikleri habitusla birlikte devreye girer. Kariyer sahibi bir kadının kariyerindeki yükselişten korkan eril düzen, meslekleri cinsiyetsiz gibi göstererek cinsiyetlendirilmiş anlamlarını habitus vasıtasıyla gizler (Sancar, 2009: 194). Bir avukat ve bir baba olan, evin mali kontrolünü elinde tutan Dan, eril iktidarın kadınlara uyguladığı ayrımcılığı mesleği vasıtasıyla kuvvetlendirir. Örneğin, Dan'in avukatlık yaptığı ofiste kadın karakterler yalnızca sekreter pozisyonunda olup erkek avukatlara evrak ve telefon görüşmeleri gibi işlerde yardımcı olur. Ofiste çalışan kadın avukata rastlanmadığı gibi filmde kariyer sahibi tek kadın olan Alex de marjinalleştirilir (Babener, 1992:27) Alex'in kariyerinin karşısına ev içi iş bölümü (evin düzen ve istikrarı) ve erkeğin statükosu koyulurken; fedakâr eş ve anneliğin karşısına da kariyer kadınlığı koyulur. Bu zıt kutuptaki ikilikler, kadınların davranış yelpazesiyle hayata geçirilirken cinsel kimlikler kutuplaşır

(Berland ve Wechter, 1992: 37; Fox Kales, 2003: 1632). Alex, kariyer sahibi bir kitap editörü olarak güzel, seksi ve baştan çıkarıcı olarak çerçevelenir (Berland ve Wechter, 1992:42). Alex'in kariyer sahibi bir kadın olması kıyafetleri, bağımsızlığı, izole yaşantısı, saç stili, içki içmesi, küfretmesi, cinsel agresifliği ile yan yana konur (Hewitt & Bromley, 1992:20).

Beth'in ilgilerine, kariyerine dair filmde bir ipucu görülmezken Beth, "kötü kadın"ın karşısındaki "iyi kadın", anneliğin kaynağındaki kişidir (Fox Kales, 2003: 1634). Burada, Beth'in bedenine yönelik eril tahakkümün algı ve düşünceleri yönlendirerek belirlediği temel unsurlar şunlardır: masum, doğal, erdemli, cinsel isteksiz, yumuşak tonda kıyafetler, yumuşak bir aksan, sade bir saç modeli ve finansal açıdan bağımlılıktır (Hewitt ve Bromley, 1992:21). Bu unsurlar, Beth'in anneliğini ve kadınlığını birbirinden ayırırken annelik ve cinsellik birbirinden uzak iki olgu haline gelir. Böylece, Beth aseksüel bir kadın imajı çizer. Dan'in Beth ile yaşadığı cinsel yakınlaşma gelen bir telefon ya da kızları Ellen'in odalarına gelişiyle kesintiye uğrar (Fox Kales, 2003:1634). Filmin görsel sembolizminde kadınların kariyer edinmesine yönelik endişeler, aile ve kariyerin karşısına konan seksüel ve aseksüel zıtlıklarla kendini dışa vurur. Dan, "histerik bir kadın" (Alex) tarafından tuzağa düşürülen bir avukatı canlandırırken Alex'le ilişkisinin sorumluluğunu üzerinden atar (Davis, 1992: 54). Mesleki rolüne eklenen bir baba ve eş rolü, Dan'in toplumsal statüsünü korurken toplumun sağduyusundan aldığı onayı güçlendirir. Beth ise bir aldatma hikâyesi gibi görünen kişisel bir meselenin toplumsal boyuta uzanan suç ortaklığını üstlenir. Dan'in Alex'le olan "kaçamağını" affedip erkek "kabahatini" örten Beth, eril tahakkümün patriarkal düzenini korur. Bağımsız bir kadın olan Alex ise toplumsal duruşu ve cinsel özerkliğinden dolayı cezalandırılır (Babener, 1992:26).

Geri Kalan'da Ev İmgesi ve "Öteki Kadın" Zuhal

Geriye Kalan filminde çekirdek aile temsili Cezmi, Sevda ve çocukları Selin'den oluşur. Özel bir hastanede cerrah olarak çalışan Cezmi, aynı hastanenin muhasebe departmanında çalışan Zuhal'e âşık olur ve olaylar *Öldüren Cazibe*'deki gibi bir aldatma hikâyesi örgüsünde gelişir. Bu filmde de ev mekânı, kadının öznelliğinin kurulduğu ve ev işlerinin cinsiyetlendiği bir yerdir. Ev işlerinin doğru ve düzgün yapılmasına yönelik tutum ve davranışlar, habitusun kültürel pratiklerini görünür kılar (Bora, 2010: 60-65). Sevda'nın evi içindeki günlük ev işlerine yönelik tutumu, temizlik konusundaki titizliğini öne çıkarır. Rutin işlerde Sevda'nın evi, saat gibi işleyen mekanik bir düzene sahiptir. Bu düzende kahvaltı hazırlığı, çocuğun okula gönderilmesi, çamaşır, bulaşık, alışveriş ve diğer ev işleri yer alır. Sevda'nın evinde gündüzleri açılan çamaşır makinesinin sesi, ev düzeninin tekrarlayan döngüsünü imler. Cezmi için ise ev yalnızca işe gitmek için gereken hazırlığın- ütülü gömlek, sabah kahvaltısı, akşam yemeği ve kişisel

bakım- yapıldığı bir alandır. Bu sayede erkek, kamusal mekânda sermaye için mücadele etmeye hazır hale gelir.

Toplumsal cinsiyet, uzamı; cinsiyetlendirilmiş uzam ise toplumsal cinsiyeti şekillendirir (Schick, 2014:26). Ev işlerindeki en ince ayrıntıdan, evin her daim derli toplu olmasına uzanan sorumlulukları üstlenen Sevda, ev işlerini adeta "bedenine kazır". Bedensel habitusunu ortaya çıkaran pratikler, evdeki nesneler üzerinden okunabilir. Dağınık halde duran herhangi bir nesneyi hemen düzeltmeye koyulan Sevda, evin düzen ve temizliğinden sorumlu kişi olarak ev içinde "takıntılı" davranışlar sergiler. Sevda'nın kılık kıyafetindeki düzen ve titizlik, ev içi eşyalara sinerken beden, evin bir uzantısı gibi şekil almaya başlar. Sevda'nın ev içindeki temizlik ve titizlik döngüsü, Cezmi'nin hayatına Zuhal'in girmesiyle karmaşık bir hal alır ve saat gibi işlettiği bu düzen çatırdamaya başlar.

Hayalini kurduğu Acıbadem'deki dubleks villayı emlak danışmanı ile gezen Sevda, "İstanbul'un en nezih aileleri" ile aynı ortamı paylaşmak ister. Sevda, boş ev içinde dolaşırken özgüveni tam ve yüzündeki tebessümle eve duyduğu arzuyu saklamadan bu arzu nesnesini elde etmeye çabalar. Bourdieu'a (2015:98) göre, kadınların kazanılmış sermayeyi devam ettirme amacında olduklarında sermaye için mücadele etmediklerini vurgular ve bunun kadınları nesneleştirdiğini belirtir. Bu hususta Sevda, evin fiyatı konusunda emlakçıyla anlaşması için finansal kontrolü elinde tutan Cezmi'ye baskı yapmaya başlar. Bu noktada, Sevda, sermaye için eyleme geçmek yerine kazanılmış sermayeyi eril düzende devam ettirmeye çalışır. Sevda'nın sınıfsal olarak ayrıcalıklı hissedeceği yeni evinde hem çevresi hem de bedensel yatkınları yeniden düzenlenecektir.

Bedenin bir uzantısı olan ev, günlük rutinlerle ve kişisel nesnelerle ev formuna kavuşur. Ev yaşamı ve evdeki rutinler kişinin hangi cinsiyet, sınıf, yaş ve etnisiteye sahip olduğuna göre de değişir (Bora, 2010: 65). Cezmi'nin çalıştığı hastanede, muhasebe departmanında çalışan, kocasından ayrı yaşayan ve Arda adında bir erkek çocuğu olan Zuhal, annelik ve kariyerini birlikte idare ettirmeye çalışır. Sevda'dan sınıfsal olarak aşağı konumda bulunan Zuhal için bu sınıfsal fark, yaşadığı ev ve ev içindeki nesnelerde açığa çıkar. Kalabalık bir semtte cadde üstü bir apartman dairesinde yaşayan, temizlik yapmak için kısıtlı bir zamana sahip olan Zuhal'in evi, Sevda'nın evine göre tozlu ve eşyalar dağınıktır. Kolay yapılan ve hızlı pişen pratik yemeklere yönelen Zuhal'in ev alanı içinde en çok göründüğü yer ise mutfaktır. Evin mutfak kısmı Zuhal'e bir mahremiyet alanı sunarken bu alan aynı zamanda onun sığınağı haline gelir (Zengin, 2017: 62). Mutfak bölümünün apartman boşluğuna bakan balkonunda sigara içmeyi alışkanlık edinen Zuhal, hayatını etkileyecek önemli kararları da mutfakta verir. Örneğin, Cezmi ile ilişkisinde önemli bir kırılma anı olan şiddetli kavga mutfak alanında yaşanır. Evin mutfak bölümünden başlayan huzursuzluklar, zamanla evin her odasını sarar. En belirgin huzursuzluk anı Sevda, Zuhal'in evine gizlice girip çıkarken eşyaların yerlerini değiştirmesiyle yaşanır. Bu durumu fark eden, fakat bir anlam veremeyen

Zuhal evin içinde izlendiğini hissetmeye başlar ve duygusal karmaşasına eklenen bu his, onun kendi evinden duyduğu bir rahatsızlığa dönüşür. Zuhal'in Cezmi'nin evli olması ile ilgili rahatsızlığı Sevda'nın gizli yargısıyla-eril bakışı- daha da katlanılmaz hale gelir. Zuhal'in ev değiştirme isteği daha güzel bir eve sahip olma arzusunu değil, daha ziyadesiyle eril düzenin pratiklerini sorgulamasıyla ilgilidir. Burada Zuhal, ev değiştirerek yeni bir başlangıç yapmak isteyişinin ipuçlarını verir.

Bourdieu'a (2015:76) göre, kolektif beklentiler dayattıkları öznel beklentiler aracılığıyla bedenlere kalıcı yatkınlıklar olarak kazınır. Cezmi, karşılaştığı hemen her sorunu sosyal ve iktisadi sermayesini kullanarak çözmeye çalışır. Kamera açıları, Cezmi'nin bedenindeki eril tahakkümle ilişkili izleri adım adım kaydeder. Bilinçdışı yatkınlıklar Cezmi'nin emir veren ses tonu, mimikleri, bağırışı, sinirlenişi ve oturuşu ile bedeninde gözlenir. Zuhal'in karşı çıkmasına rağmen Cezmi, onun için Beşiktaş'ta yeni bir ev arayışına girdiğini söyler. Zuhal'le arasındaki sorunların merkezine yalnızca *evi* yerleştiren Cezmi, Zuhal'in özne konumunu görmeye yanaşmaz. Duygularını anlamaya ve yaşamına yön vermeye çalışan Zuhal ise hayatına yönelik aldığı kararları uygulamaya başlarken artık Cezmi'ye danışmak zorunda değildir. Bir aile ve ev içi pratiklerin meşru eril düzeni içinde yer alamayan Zuhal, aktif bir özne pozisyonunu tercih edip ev üzerinden edinilen nesne konumunu reddeder. Zuhal, önceki sahnelerde büyülendiği erkek iktidarını sorgulamaya başlar.

Ev içi estetik kaygılar, eril tahakkümü tasdik etmeye yarayabilir. Bourdieu'a (2015: 126) göre, sembolik sermayenin sürekliliği için kadınlar, ev içindeki estetik süslemelerin yanında giyim, kuşam, duruş gibi bedene yönelik estetik kaygıları da taşır. Beth ve Sevda'nın sorumluluk üstlendiği ev içi dekorasyon işi karakterlerin sınıfsal farklılıklarını belirginleştirirken sembolik sermayelerini sınıfsal konumlarına göre yapılandırır. Örneğin, evdeki renk seçimi, eşyaların modaya uygunluğu gibi unsurlar ev içi sembolik yatırımlardan bazılarıdır. Her iki filmde de sınıfsal bir ayrım mekanizması olarak işleyen ev ve ev içi bölümler, kadın karakterlerin eve yüklediği anlamlarla şekillenir. Beth ve Sevda için arzu nesnesi olan ev, kalabalık kentten uzakta olmalı, statüyü sürdürmeli ya da evlilikle edinilmiş hali hazırdaki statüyü korumalıdır. Evin müstakil ya da dubleks olması bir adacık olan aileyi kentin karmaşasından uzaklaştırırken kişileri ayrıcalıklı hale getirir. Kadın ve erkek rollerini pekiştiren ev, önce ekonomik sermayeye daha sonra sembolik sermayeye dönüşerek sınıfsal konum yeniden üretilir. Beth ve Sevda, koşulları el verdiğince eril düzenin devamını ve yeniden üretimini sağlamaya çalışır. Ev alanı giderek eril tahakkümün iki kadın üzerinde sembolik şiddetini gizlediği bir alana dönüşür. Alex'in çatı katındaki evi alkolü, cinselliği ve histeriyi simgelerken Zuhal, evliliğe mesafeli ve şüpheli yaklaşımıyla kurallarını kendi koyduğu ev alanında, ev ve ev içi nesnelerle daha gevşek bir bağ kurar. Örneğin Zuhal, Sevda'nın satın almak istediği dublex ev önündeki en büyük engellerden biridir. "Öteki kadınlığın" inşasında evin Zuhal karakteri üzerinden

sembolik bir şiddete dönüşmesi bu kısımda Zuhal'in eril tahakküm karşısındaki konumuna bakmayı gerektirir. Kadınlar arasındaki sınıfsal farklar, kadınların birbirlerini ötekileştiren öznelliklerinde açığa çıkar. Sınıfsal fark, bir kadının başka bir kadınla karşılaşmasında, karşısındakinin bedenindeki sembolik kodları yorumlamasıyla belirginleşir (Bora, 2010: 52-53). Yaşam zevkleri, beğeniler ve tüketim kalıpları bedene söz, mimik, duruş ve bakış olarak yansır ve sınıfsal fark belirginleşir. Asimetrik bir sermaye türü olan toplumsal cinsiyet, habitusunun sınıfsal farklarını beden vasıtasıyla maddi bir biçime kavuşturur (Sancar, 2009:194). Sevda aldatıldığını öğrendiğinde Cezmi'nin karşısına çıkıp bu gerçekle yüzleşemez. Bu gerçeğin ağırlığını Cezmi'ye yönelik imalarla ve duygusal dışavurumlarla hafifletmeye çalışır. Sevda'nın korkusu yalnızca Cezmi'nin kendisini terk etme ihtimali değil, aynı zamanda Cezmi ile edindiği sınıfsal konumun sarsılacak olmasından duyduğu endişedir. Bu korku eril tahakkümle başa çıkamayacağını anlayan Sevda'yı Zuhal'e yönlendirir. Böylece, eril tahakkümün onayladığı kadınlar arası sınıfsal çatışma, evlilik pratiğiyle desteklenerek Zuhal düşmanlaştırılır. Bu düşmanlık, "aldatılan kadın"ın bedeninin dışarıdan bir belirleyici olmaksızın toplumsal olarak öğrendiği bilgi türüdür (Sancar, 2009: 193). Böylece, erkek tahakkümüyle ortaya çıkan sembolik şiddet, kadın bedenindeki yakınlıklar olarak toplumsallaşır (Bourdieu, 2015:172). Örneğin, Sevda, annesine aldatma konusunu açtığında Sevda'nın annesi, toplumsal cinsiyet habitusunu yeniden üreten bir perspektiften yana tavır koyar: "Hemen ortalığı velveleye verme sana bir şey söyledi mi? Hayır, o zaman sabırlı olacaksın, aklını kullanacaksın...Selin'i düşüneceksin" (Geriye Kalan, 2011). Bu sembolik şiddet, annesinin anneannesinin kucağında ağlayışını izleyen Selin'e kuşaklar arası bir geçişle yansır. Annesi bu toplumsal pratiği kızına, o da kendi kızına aktarır.

Toplumla uyumlu bir doxa yaratmak için egemen olan ile ona tabi olan arasında rızanın sağlanması gerekir (Bourdieu, 2014:200). Evliliğin dağılmadan, parçalanmadan yürümesi için eril tahakkümün kadınlar tarafından içselleştirilmesi gerekir. Bu içselleştirme kadın bedenine en çok da onun ne giydiğine yansır. Ailenin sembolik sermayesi evlilik yoluyla yeniden üretilirken kadınlar, giyim kuşam, makyaj, hal, tavır, duruş ve bakış gibi donanımlarla bu sermayeye katkıda bulunur (Bourdieu, 2015: 125). Sevda'nın Cezmi üzerinden edindiği itibar kıyafetlerine, makyajına ve beden diline yansır. Sevda, Cezmi'nin hastanedeki iş yemeğini, yemekte nasıl görüneceğini, Cezmi'nin hangi kıyafeti giymesi gerektiğini Cezmi'den daha fazla düşünür. Sevda, tüm enerjisini Cezmi'yle edindiği statüyü korumak için harcar. Örneğin, Cezmi ile edindiği sosyal sermayeyi Selin'in okulundaki öğretmenler üzerinde farkında olmadan (habitus) kullanır. Kızı Selin'in öğretmenlerinden biri ile konuşurken gördüğümüz Sevda, öğretmenin sorununu çözmek için Cezmi ile konuşacağını belirtir. O esnada Selin, bir arkadaşıyla kavga eder, ağlayan kızını gören Sevda, hiddetle kızının kolundan tutarak hem kızını hem de öğretmenleri azarlar.

Belli bir ilişkide, sembolik iktidarı uygulayan kişilerin sözcüklerinin meşruiyeti, bu iktidara maruz kalanların bu sözlere duydukları inançla birlikte gelişir (Bourdieu, 2015: 144). Sembolik şiddetin kaynağını oluşturan sembolik iktidar, kadınların kolektif olarak içselleştirdiği nesnel yapılarla öznel yapılar arasındaki uyumun bozulması sonucunda eril tahakkümü sekteye uğratır (Bourdieu, 2015: 174). Sevda'dan farklı olarak Zuhal, Cezmi üzerinden edinebileceği sembolik sermayeye karşı çıkmaya başladığında Cezmi, bir süre bu gerçeği kabul etmek istemez. Zuhal'in işyeri ve evine gelerek Zuhal'le kavga eder. Zuhal, "öteki kadın" olan Alex'ten farklı olarak filmin başlarında büyülendiği eril bakıştan giderek kopar. Durduğu bu yeni konumda Zuhal, eril tahakkümün yaptırımlarıyla karşı karşıya gelir. Hem Sevda hem Cezmi için Zuhal ortak bir hedef haline gelmeye başlar. Cezmi, Zuhal'e tehditler ve hakaretler savurarak şiddet uygularken, Sevda ise Zuhal'i öldürme planları yapar. Filmin "öteki kadın"ı olan Zuhal, erkek iktidarından vazgeçmeye karar verdiği andan itibaren Alex'le aynı sonu paylaşır ve Sevda tarafından öldürülür. Bu son, eril tahakküm ilişkilerini içselleştiren ve koruyan kadınlara dramatik bir yanıtı da bünyesinde barındırır.

Sonuç

Bu çalışmada, farklı sınıftan kadınlar arasındaki tahakküm ilişkisinin, ev ve beden arasındaki etkileşimlerle nasıl yeniden üretildiği ortaya çıkmıştır. Her iki filmde de ev içi toplumsal cinsiyet rolleriyle desteklenen güç ilişkileri, ev içi pratikleri kadın, ev dışı pratikleri ise erkek olarak kodlayıp ikiye bölünmüş cinsel farklılıkları tanımlamaya çalışır. Çalışmada, beden ve ev mekânı arasındaki etkileşimler bedenin ezberleri (habitus) halini alırken bunların ataerkil güç ilişkilerine eklemlendiği görülür. Bu eklemlenme ilişkisinde önemli bir sembolik sermaye kaynağı olan ev, eril tahakkümün simgesel şiddetinin temeli haline gelir. *Öldüren Cazibe*'de Dan ve *Geriye Kalan*'da Cezmi'nin ekonomik gücü ellerinde tutarak satın aldıkları evler, erkek için tahakküm ilişkileriyle yapılanan bir konfor alanı üretir. Beth ve Alex, Sevda ve Zuhal arasındaki sınıfsal farklar, sembolik sermayenin işleyişi uyarınca düşmanca ilişkileri besleyen erkeğin konfor mekânı olan ev alanında ortaya çıkar. Kadın karakterlerin içselleştirdikleri ev alanı içindeki hal, hareket, tavır ve tutumlarla güçlendirilen bedensel yatkınlıklar, güç ilişkilerinin ve sınıfsal farkların üzerini örter. Filmlerin feminist bir perspektifle yapılan analizinde, Alex ve Beth, Sevda ve Zuhal arasındaki temel sınıfsal farkların korunduğu ortaya çıkar. Ayrıca sınıf düşme korkusunun Beth ve Sevda'ya en uç noktaya varan kötülükler yaptırdığı görülürken ideal ev miti daha da güçlenir.

İdeal ev mitinin belirleyenlerinden biri olan annelik Alex, Beth, Zuhal ve Sevda'nın yaşam tarzları ve beğenileri içinden geçerek onların bedenlerinin habitusuna yönelik algı ve düşünce şemalarını toplumsal yapı içinde biçimlendirir. Sevda ve Beth'in sembolik sermayeleri annelik vasıtasıyla tahakküm ilişkilerini güçlendirirken Zuhal, oğlu Arda'ya eril öğretilerden

farklı olarak öğretmek istedikleriyle "anneliği" sorgulamaya açar. Alex ise *femme fatal* kimliğiyle ailenin kutsal tablosu içinde yer alamaz ve dolayısıyla filmde anne olmasına dahi izin verilmez. Bu minvalde, *Geriye Kalan* filminin *Öldüren Cazibe* filmine bir cevap ve bu filmin tersten feminist bir okuması olduğu söylenebilir. Zuhal, eril tahakküm stratejilerinin kendi bedenine yönelik eylemlerine karşı çıkar ve bu tahakküm biçiminin güçlenmesinde erkekler kadar kadınların da suç ortağı olduğunu belirtir. Zuhal, Sevda'nın kendisini adım adım ölüme sürükleyişiyle Beth'in aklanmasını önlerken; *femme fatale* bir temsil olan Alex'in sembolik kurtuluşunu gerçekleştirir. Alex ve Zuhal, "öteki kadın" olarak eril tahakkümün farklı aşamalarında konumlanır. Alex'in bedeni, ev içi ve dışındaki mekânsal hareketliliğiyle şeytanlaştırılırken Zuhal, film ilerledikçe doğallaştırılan sembolik güç ilişkilerinin cinsiyetli pratiklerinin karşısında konum almaya başlar. Eril düzen, yoluna çıkan "öteki kadın"ı ev alanı üzerine kurulu sembolik sermaye aracılığıyla bertaraf etmeye çalışır ve bunun sonucunda kadınlar arasındaki bağ kopar. Bu çalışmada Alex ile Beth ya da Sevda ile Zuhal arasındaki bağı tekrar kurabilme yolunun, sınıfsal farklılıklara dayalı tahakküm ilişkilerinin ev ve ev içi pratiklerle sürdüğünün farkına varılmasından geçtiği sonucu çıkar. Bu sembolik şiddetin sorgulanmasıyla kadınlar arasındaki bağın tekrar kurulabileceğine dönük bir yorum, feminist bir perspektiften oldukça canlı görünür.

Notlar

[1] Bu makale, 1-3 Aralık 2016 tarihinde, Ankara'da Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nde Bir İktidar Aracı Olarak Ev ve "Öteki" Kadınlar başlığıyla VIII. Ulusal Sosyoloji Kongresi'nde bildiri olarak sunulmuştur.

[2] "Eril Tahakküm" ün temellerinin atıldığı diğer bir önemli çalışma için bkz. Bourdieu, P. (2018). *Bir Pratik Teorisi İçin Taslak: Kabiliye Üzerine Üç Etnoloji Çalışması* (çev. N. Ökten). İstanbul: Bilgi Üniversitesi

Kaynakça

Arpacı, M. (2019). Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası. *Fe Dergi, 11*(1): 140-154.

Babener, L. (1992). Patriarchal Politics in Fatal Attraction. *Journal of Popular Culture, 26*(3): 25-34.

Berland, E., & Wechter, M. (1992). Fatal/Fetal Attraction: Psychological Aspects of Imagining Female Identity in Contemporary Film. *Journal of Popular Culture, 26*(3): 35-45.

Bora, A. (2010). *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bourdieu, P. (1989). Social Space and Symbolic Power. *Sociological Theory, 7*(1): 14-25.

Bourdieu, P. (1996). Masculine Domination Revisited. *Berkeley Journal of*

Sociology, 41: 189-203.

Bourdieu, P. (2001). *Masculine Domination* (çev. R. Nice). California: Stanford University Press.

Bourdieu, P. (2014). Simgesel Sermaye ve Toplumsal Sınıflar. *Cogito* (76): 192-204.

Bourdieu, P. (2015). *Eril Tahakküm* (çev. B. Yılmaz). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bourdieu, P. (2018). *Bir Pratik Teorisi İçin Taslak: Kabiliye Üzerine Üç Etnoloji Çalışması* (çev. N. Ökten). İstanbul: Bilgi Üniversitesi.

Chambers, C. (2005). Masculine Domination, Radical Feminism and Change. *Feminist Theory, 6*(3): 325-346.

Chodos, H., & Curtis, B. (2002). Pierre Bourdieu's Masculine Domination: A Critique. *Canadian Review of Sociology/Revue Canadienne de Sociologie, 39*(4): 397-412.

Davis, K. (1992). The Allure of the Predatory Woman in Fatal Attraction and Other Current American Movies. *Journal of Popular Culture, 26*(3): 47-57.

Donovan, J. (2005). *Feminist Teori* (çev. A. Bora, M. A. Gevrek, & F. Sayılan). İstanbul: İletişim.

Eiguer, A. (2018). *Evin Bilinçdışı* (çev. P. Akgün). İstanbul: Bağlam.

Fairclough, N. (2005). Peripheral Vision: Discourse Analysis in Organization Studies: The Case for Critical Realism. *Organization Studies, 26*(6): 915-939.

Fox Kales, E. (2003). Body Double As Body Politic: Psychosocial Myth and Cultural Binary in Fatal Attraction. *The International Journal of Psychoanalysis, 84*(6): 1631-1637.

Hewitt, P., & Bromley, S. (1992). Fatal Attraction: The Sinister Side of Women's Conflict About Career and Family. *Journal of Popular Culture, 26*(3): 17-23.

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

Karadağ, M. (2009). Pierre Bourdieu'nün Sınıf Analizi: Sınıf Pratikleri, Sınıf Habitüsü ve Sembolik Şiddet. İçinde D. Hattatoğlu & G. Ertuğrul (Der.), *Méthodos: Kuram ve Yöntem Kenarından* (ss. 190-212). İstanbul: Anahtar Kitaplar.

Köse, H. (2016). Bourdieu Düşüncesinde Tahakküm-İtaat İlişkisi ve Sosyo-Politik Beden. *Ankara Üniversitesi İlef Dergisi, 3*(2): 173-199.

Lazar, M. M. (2007). Feminist Critical Discourse Analysis: Articulating a Feminist Discourse Praxis. *Critical Discourse Studies, 4*(2), 141-164.

Mottier, V. (2002). Masculine Domination: Gender and Power in Bourdieu's Writings. *Feminist Theory, 3*(3): 345-359.

Öztimur, N. (2014). Feminist Teoride Pierre Bourdieu Tartışmaları. İçinde G. Çeğin, E. Göker, A. Arlı, & Ü. Tatlıcan (Der.), *Ocak ve Zanaat* (ss. 581-605). İstanbul: İletişim.

Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız İktidar*. İstanbul: Metis.

Schick, İ. C. (2014). Cinsiyetin Üretildiği Bir Alan Olarak Mekân. İçinde E. Çelebi, D. Havlioğlu, & E. Kayaalp (Der.), *Sınır Bilgisi: Siyasal İktidar, Toplumsal Mekân ve Kadına Yönelik Şiddet* (ss. 23-35). Ankara: Ayizi.

Swartz, D. (2011). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nun Sosyolojisi* (çev. E. Gen). İstanbul: İletişim.

Van Dijk, T. A. (1999). Critical Discourse Analysis and Conversation Analysis. *Discourse & Society*, *10*(4): 459-460.

Wacquant, L. (2014). Simgesel İktidar ve Grup Oluşumu: Pierre Bourdieu'nün Sınıfı Yeniden Çerçevelemesi Üzerine. *Cogito*(76), 204-230.

Zengin, G.G. (2017). Feminist Bir Film Pratiği Olarak Geriye Kalan Filmine Bakmak: Kadın Karakterler Üzerinden Bir İnceleme. *Kadın/Woman 2000, 18*(2): 55-68.