

Pedro Almodovar

Sinemasında Kadının Temsili

Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar, Annem Hakkında Her Şey ve Dönüş Filmlerinin İncelenmesi

Sinem Akyön

Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Radyo, Televizyon, Sinema Bölümü

Özet

Bu çalışma İspanyol yönetmen Pedro Almodovar sinemasında kadının temsilini konu almaktadır. İncelenecek filmler seçilirken kadın karakterlerin anlatının merkezinde olduğu filmler tercih edilmiştir. Böylelikle pek çok kişi tarafından “kadın filmlerinin yönetmeni” olarak adlandırılan İspanyol yönetmenin bu ünü kazanmasını sağlayan stratejiler ortaya konmaya çalışılmaktadır. Bu bağlamda yönetmenin *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar, 1988), *Todo sobre mi madre* (Annem Hakkında Her Şey, 1998) ve *Volver* (Dönüş, 2006) filmleri feminist film kuramı temel alınarak çözümlenmiştir. Seçilen filmler, özne olan kadınlar ve kadın dostluğu, yok olan erkeklik, kadının kamusal alanda görünürlüğü, özel alanın güvenliliği gibi kategoriler altında incelenmiştir. Bu yolla Almodovar’ın egemen ataerkil kodları yeniden üretmediğini aksine bu kalıpları tersine çevirdiğini görebiliriz.

Anahtar Sözcükler: İspanyol sineması, Pedro Almodovar, feminizm, ataerkillik, temsil.

<http://ilefdergisi.org/2014/1/2/>

ilef dergisi · ilef journal · © 2014 · 1(2) · sonbahar/autumn: 9-36

The Representation of Women in Pedro Almodovar's Cinema

An Analysis of the Films *Women on the
Verge of Nervous Breakdown*, *All About
My Mother* and *Volver*

Sinem Akyön

Ankara University Graduate School of Social Sciences
Department of Radio, TV and Cinema

Abstract

This study focuses on presentation of women in the Spanish director Pedro Almodovar's cinema. In the study, , women-based stories are preferred. By means of an analysis of women-based stories, this study tries to explore strategies that provided fame to Spanish director Almodovar, such as 'women's movie director'. In that context, Almodovar's movies *Mujere al borde de un alaque de nervios (Women on the Verge of a Nervous Breakdown, 1988)*, *Todo sobre mi madre (All About My Mother, 1998)* and *Volver (Volver, 2006)* are analyzed based on feminist film theory. The movies chosen are defined under the following categories: women who are the subject and women's friendship, disappearing manhood, women's appearance in public space and security of private space. In this way, we can see that Amodovar doesn't reproduce dominant patriarchal codes; on the contrary, he reverses them.

Keywords: Spanish cinema, Pedro Almodovar, feminism, patriarcy, representation.

<http://ilefdergisi.org/2014/1/2/>

Bu çalışmanın konusu İspanyol yönetmen Pedro Almodovar sinemasında kadının temsilidir. Bu bağlamda yaygın bir şekilde “kadın filmlerinin yönetmeni” olarak tanımlanan Pedro Almodovar’ın üç filmi merkeze alınarak bu yaygın kanunun gerçekliği sorgulanmaya çalışılmıştır.

Merkeze alınan filmlerden ilki yönetmenin uluslararası ün kazanmasını sağlayan *Mujeres al borde de un ataque de nervios (Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar, 1988)* filmidir. İkinci film ise yönetmenin kazandığı Oscar ödülü ile büyük yankı uyandıran *Todo sobre mi madre (Annem Hakkında Her Şey, 1998)*. Çözümlemeye çalışılacak son film ise *Volver (Dönüş, 2006)* filmidir. İncelenecek filmler seçilirken anlatının merkezinde kadın karakterlerin olması unsuru ön plana alınarak karar verilmiş ve seçilen filmlerin Almodovar sinemasını en iyi temsil eden filmler olduğu varsayılmıştır.

Bu bağlamda seçilen üç film, belirlenen üç kategori çerçevesinde analiz edilmiştir. Filmler, özne olan kadınlar ve kadın dostluğu, yok olan erkeklik, kadının kamusal alanda görünürlüğü ve son olarak özel alanın güvenliliği kategorileri etrafında değerlendirilerek Almodovar sinemasında egemen toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden inşa edilip edilmediği sorgulanmıştır. Almodovar kadınları, erkekleri nasıl kuruyor? Bu kurgu mevcut patriarkal

ilişkileri yeniden mi üretiyor? Anlatının merkezinde kadınlar mı, erkekler mi yer alıyor? Almodovar'ın kadınları özne mi? Pedro Almodovar'ın "kadın filmlerinin yönetmeni" olarak adlandırılmasını sağlayan temsil stratejileri nelerdir? Yazıda bu sorular yanıtlanmaya çalışılacaktır.

Araştırmada filmler analiz edilirken feminist kuram ve feminist film kuramı temel alınmıştır. Feminist eleştiri toplumdaki eşitsizlikleri ve kadına yönelik cinsiyetçi ayrımları, ataerkil yapıları ve bunların inşa edilme yollarını çözümlenmeye çalışmaktadır (Özden 2000, s.164). Feminist kuram ataerkil düzenin kadına ve erkeğe yüklediği rollerin doğalmış gibi evrenselleştirilmesi-ne karşı çıkararak bu söylemin kadınları toplumda ezdiğini ortaya koymuştur. Feminist film eleştirisi de bu ataerkil söylemin güçlenmesini ve üretilmesini sağlayan pratiklerden biri olarak filmlerin düzenin devamını nasıl sağladığını ortaya koymaktadır. Ancak böyle bir bakış, cinsiyetçi açıdan tarafsızmış gibi görünen pek çok filmin egemen ataerkil ideolojiyi temsiller yoluyla yeniden ürettiğini ortaya koyabilecektir. Zafer Özden'in de belirttiği gibi (2000, s.164) perdeye yansıyan kadınlar gerçek yaşamdaki gibi değildir, erkeğin kadına yönelik düşüncelerini, korkularını ve arzularını temsil eder. Aynı şekilde Mulvey de kadının seyirlik bir nesne olarak çok fazla temsil edilmesine rağmen "kadın olarak kadın"ın sinemada temsil edilmediğini vurgulamaktadır (Johnston 2005, s.79). Bu bakımdan hem yapılan film analizleri hem de izleyici çalışmaları cinsiyet körü olmayan, daha eşit ve özgün alternatif bir sinemanın üretilmesinde kuramsal kaynak sağlamaktadır. Gledbitt de öykünün, mizansenin, türün egemen anlamı inşa etmek için nasıl işlediğini anlamadan cinsiyetçi imajların ileri olanları ile değiştiremeyeceğini belirtmiştir (Doane vd. 1984, s.19).

Filmlerin incelenmesine geçilmeden önce hem İspanyol sineması hem de Pedro Almodovar'dan bahsetmek yönetmenin filmlerinin nasıl bir tarihselliğin ürünü olduklarını anlamak için bir zemin sağlayacaktır. Bu nedenle kısaca bu konular üzerinde durulduktan sonra, seçilen üç filmin belirlenen kategoriler etrafında incelenmesine geçilmiştir.

İspanya'da 1936 yılında Cumhuriyetçilerle Milliyetçiler arasında başlayan iç savaş, 1939 yılında Milliyetçi Cephenin zaferiyle sonuçlanmış ve Milliyetçilerin başında bulunan General Francisco Franco devlet başkanı olmuştur. Bu tarihten itibaren İspanya'da hiçbir şey eskisi gibi kalmamış, 1974 yılında faşist diktatör Franco ölünceye dek İspanya, 38 yıl faşist diktatörlükle yönetilmiştir. Siyasal alandaki bu değişimin sinema alanına yansımaları da gecikmemiş, filmler sansür denetiminden geçerek gösterime girmeye başlamış ve böylece eleştirel filmler çekmek neredeyse imkânsız hale

gelmiştir. Sinemalarda gösterime giren yabancı filmler orijinal haliyle değil, İspanyolca dublajlı olarak gösterilmiştir. Tahmin edilebileceği gibi yabancı filmlere dublaj yapılması esnasında bir tür sansür uygulanmış, “uygun olmayan” sahneler atılmış, karakterlerin söyledikleri sözler değiştirilmiştir. Tüm bu nedenlerle Franco dönemi İspanyol sineması egemen toplumsal cinsiyet söyleminin yeniden üretildiği bir alan haline gelmiş ve cinsiyetçi söylem göz ardı edilmiştir.

Franco'nun ölümüyle birlikte demokratikleşmeye başlayan İspanya, bu değişimin yansımalarını, sinemada cinsel baskıların metaforlar yoluyla kullanılmaya başlanmasında bulmuştur. Böylece toplumsal cinsiyet ve cinsellik konuları ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlanmış ve politize olmuştur. 70'li yıllarda cinsel politikalarda yaşanan liberalleşme ile çıplaklık daha açık gösterilmeye başlansa da bu görüntülerin altında yatan ideoloji en az öncekiler kadar gerici ve dikkatleri artan politik tansiyondan başka taraflara yöneltme amacı taşımıştır (Jordan & Morgan-Tamosunas 1998, s.113). Ancak 80'li yıllara gelindiğinde toplumsal cinsiyeti sorun ederek kadınları konu alan filmler çekilmeye başlanmış ve egemen toplumsal cinsiyet algısının bir sorun olduğu düşünölmeye başlanmıştır.

Aktif, eyleyen özne konumunda ve “sinir krizinin eşiğinde”ki kadın karakterleriyle Pedro Almodovar, çağdaş İspanyol sineması için çok önemli bir yere sahiptir. 1949 yılında dünyaya gelen ve faşist Franco İspanya'sında eğitim gören, olgunlaşan Almodovar, tezat bir şekilde filmleriyle özgür ve demokratik İspanya'yı temsil etmektedir. Allison'a göre yönetmen, Franco'nun ölümünün ardından patlayan pop kültürü ve Franco sonrası özgürlükleri ifade eden Movida hareketi ile özdeşleşmiştir. Katolik kilisesinin baskısının azaldığı, doğum kontrol, annelik hakları, çalışma hayatında eşit haklar, eşcinselliğin suç olmaktan kurtulması ve alternatif yaşamların yaygınlaşması gibi haklarla tanımlanabilecek Movida, Almodovar sinemasının oluşumunun zeminini hazırlamıştır. İspanya'nın radikal bir kırılmayla demokrasiye geçmek yerine adım adım anayasal reformlarla demokratikleşmesi, yönetmenin sinemasını karakterize eden kültürel bir devrimin gerçekleşmesini sağlamıştır. “Bu nedenle Almodovar, doğru zamanda, doğru yerde, filmleriyle özgürleşen bir toplumun heyecanını yansıtmıştır” (Allison 2001, s.3).

Pedro Almodovar filmleri, bahsedilen bu tarihsel, toplumsal momentte kaynaklarını bulmuş ve yönetmen özgünlükleriyle hem kendi ülkesinde hem de dünya çapında kendisini kanıtlamıştır. Bu bağlamda bir Pedro Almodovar sinemasından bahsetmek mümkündür.

Özne ve Dost Kadınlar

Pedro Almodovar filmleri hâkim toplumsal cinsiyet anlayışının kadınlara yüklediği rolleri yeniden üretmez. Bunu yaparken kullanılan en önemli strateji ise filmdeki kadın karakterlerin aktif, eyleyen özneler olarak yer almasıdır. Oysa Smith'in de belirttiği gibi geleneksel anlatıda kadınlar fiziksel çekiciliğini kullanan, ana karakter olsalar bile edilgen, yardıma muhtaç, zor durumda gösterilir. Erkekler ise her zaman gücün ve otoritenin sembolüdür (Smith, T.Y.). Hâkim anlayışın erkek karşısında kadına atfettiği edilgenlik, zayıflık gibi özellikler, geleneksel sinemada kadınların kurban edilmesi, kurtarılması ya da cinsel yönden nesneleştirilmesi yoluyla yeniden üretilir. Laura Mulvey'e göre (1997),

Sinema gözetlemecilik ve dikizcilik gibi hazlar sunar. Klasik anlatı sinemasında da bakışın sahibi her zaman erkektir. Hem kamera, hem erkek karakterler hem de erkek izleyiciler filmde kadının bedenine odaklanarak bakmanın sağladığı hazı yaşarlar. Ancak kadın bedeninin bu şekilde bakışın nesnesi haline gelmesi aynı zamanda erkekler için iğdiş edilme tehdidini de simgeler. Erkek bilincinin bu iğdiş edilme korkusundan kaçmak için ise iki yolu vardır. Birincisi, suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılmasıdır. Böylece kadınlar, geleneksel anlatı sinemasında ya kurban edilir ya da güçlü erkekler tarafından kurtarılarak onlar sayesinde yaşatılır. İkinci yol ise, kadının yerine fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olsun diye fiziki özellikleri vurgulanarak fetişe dönüştürmektir. Bu yol da geleneksel sinemada kadınların birer cinsel nesne olarak temsil edilmesine neden olmaktadır.

Başka bir ifadeyle geleneksel anlatıda kadınlar bakandan çok bakılan olarak çizilirken toplumsal yaşamın söylemi yeniden üretilir. Erkek etkinlik, kamusal ve akıl ile özdeşleştirilirken kadın edilgenlik, özel ve gövde ile özdeşleştirilir (Öztürk 2000, s.61). Bu noktada sorun, bu temsillerin doğalmış gibi gösterilmesi ve değişmez, sabit olarak görülmesidir. Christine Mohanna'nın da belirttiği gibi (1993, s.21) sinemanın başlangıcından itibaren kadın ve erkek rolleri aynı, belli, kesin ve kırılmaz kalıplar içinde sunulmuştur. Pedro Almodovar bu egemen cinsiyetçi temsili kırar ve kadınlarını egemen ideolojide erkeklere atfedilen özellikler ile temsil eder. Almodovar filmlerinde kadınlar içine düştükleri zor durumdan kurtarılmayı bekleyen, çaresiz, pasif nesnelere değildir ya da film sonunda ölüme mahkûm olmazlar. Aksine onun kadın karakterleri erkekler nedeniyle içine düştükleri zor durumdan kadın kadına bir dayanışma sayesinde ve özne olarak çıkarlar.

İspanya’da o zamana kadar en çok gişe elde eden *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*¹, yatağında uyuyan Pepa’nın anlatımıyla açılır.

Tüm dünya yıkılıyordu ve ben hem dünyayı hem de kendimi kurtarmak istiyordum. Kendimi Nuh peygamber gibi hissediyordum. Terasa kurduğum kümeste tüm hayvan türlerinden bir çift olmasını çok istedim. Ancak benim için en önemli çifti kurtaramadım, Ivan ve beni.

Burada kadının temsili açısından önemli bir nokta, Pepa’nın kendisini bir peygamber gibi hissettiğini dile getirmesidir. Çünkü bu egemen anlatıda göremeyeceğimiz, kadının kurtarıcı, topluluklara yön verici şekilde temsil edilmesidir. Sharon Smith’in de belirttiği gibi (tarih yok, s.23) kadınlar bir adamı sevmek, ev işi yapmak, çocuklara bakmak gibi klasik rollerin yanı sıra kahramanlık ve saygınlık içeren rollerde de gösterilmelidir. Dolayısıyla Almodovar daha filmin açılış sahnesi ile geleneksel sinemadaki kadın imajını tersine çevireceğini göstermektedir. Ancak Pepa filmin başında ilişkisini kurtaramamış olması nedeniyle ne yapacağını bilemeyen, kafayı Ivan’a takmış ve bu nedenle de ancak uyku haplarıyla uyuyabilen bir karakterdir. Aynı zamanda açık olarak belirtilmese de -daha sonra Carlos’un test sonuçlarını okumasıyla açıklığa kavuşacaktır- hamiledir. Bunu Ivan’la konuşmanın fırsatını arar, ancak Ivan hep kaçır. Filmde bu duruma Pepa’nın dublajını yaptığı bir sahne ile gönderme yapılır. Bu sahnede Pepa’nın seslendirdiği filmde yeni evlenecek bir çifte peder “Kızım hiçbir erkeğe güvenmemelisin” der ve kadının “Kocama bile mi?” sorusuna prezervatif uzatarak cevap verir. Bu sahne aslında filmin tüm kadınlara verdiği bir öğüt gibidir. Böylece Almodovar, egemen ideolojinin inşa ettiği güvenilir ve kurtarıcı erkek idealine karşı asla erkeklere güvenilmeyeceğini dillendirir. Anlatının sonuna doğru Pepa da bu öğüdü dinleyerek Ivan’la konuşmaya çalışmaktan, ona hamile olduğunu söylemekten vazgeçer. Filmin başlarında Ivan’dan haber beklerken koparıp attığı telefonu Carlos’a tamir ettiren Pepa, filmin sonuna yaklaştığında telefonu tekrar koparır ancak artık tamir ettirmeye gerek duymaz, Ivan’ın bavullarını çöpe atar. Filmin sonunda ise Pepa, havaalanına giderek silahla Ivan’ı öldür-

•••••

- 1 Film bir dublaj stüdyosunda çalışan Pepa ile Ivan’ın ilişkilerinin bitişi konu alır. Pepa sevgilisi İvan tarafından telesekretere bırakılan bir mesajla terk edilmiştir. İvan ile son bir kez konuşmak isteyen Pepa’nın yolu, Ivan’ın oğlu Carlos ve nişanlısı Marisa ile kesişir. Bu sırada Şii terörist olan sevgilisine yardım ettiği için polislerden kaçan Candela da Pepa’ya sığınır. İvan’ın eski sevgilisi, Carlos’un annesi, sinir hastası Lucia’nın Pepa’yı bulması ve Ivan’ı öldürme planıyla eve gelmesiyle Pepa’nın evi âdete “sinir krizinin eşiğindeki kadınlar” ile dolar.

meyi planlayan Lucia'ya engel olur ve Ivan'ın hayatını kurtarır. Her şeye rağmen Pepa'nın Ivan'ı kurtarmasıyla hem egemen kurtarıcı erkek rolü tersine çevrilir hem de kadının bir bakıma filmin başında yapılan peygamberliğine vurguyu hatırlatacak şekilde yüceliği gösterilir. Böylece Pepa karakteri filmin başında Ivan'ın sebep olduğu yıkıntıdan sağ salım ve hatta daha güçlü olarak çıkmayı başarmıştır. Pepa artık bir erkek ve onun istekleri peşinden koşan bir kadın değil, hikâyeye kendi arzuları yönünde yön veren fail, başka bir deyişle özne konumunda bir kadındır. Böylelikle Almodovar feminist sinemanın kadınların fetişleştirilmesinden kaçınılarak anlatının öznesi haline getirilmesi önerisini hayata geçirmiştir.

Filmde sinir krizinin eşiğindeki başka bir karakter ise mankenlik ve oyunculuk yapan Candela'dır. Candela, saf ve Almodovar'ın tüm kadın karakterleri gibi duygularının, tutkularının peşinden giden bir kadındır. Âşık olduğu Şii teröristin Stockholm'e uçacak bir uçağı kaçırma planını öğrenmesinin ardından kendisinin de suçlu duruma düşeceğini düşünerek polisten kaçmak için Pepa'ya sığınır. Burada terasta intihar etmeye çalışır ancak son anda Carlos ve Pepa'nın yardımıyla kurtulur. İntihar girişiminin üzerine Pepa'nın Candela'ya söyledikleri, acı çekmenin olgunlaşmanın bir yolu olduğunu gösterir ve Pepa'nın olgunlaşmasının göstergesi haline gelir.

Ben de senin gibi çaresizim ama terastan atlamıyorum. Siz gençler savaşmayı bilmiyorsunuz. Tüm yaşamı zevkten ibaret sanıyorsunuz. Ama öyle değil, çok acı çekmeniz gerekir hem de çok.

Başka bir sahnede Candela, kendisini öpen Carlos'a onu öpmesinin hoş olmadığını söylerken kendisinden pek çok erkeğin yararlandığını ve bunu biraz geç de olsa son yaşananlarla anladığını söyler. Böylece filmin başında kendini öldürmek isteyecek kadar çaresiz, ne yapacağını bilmeyen ve korkak olan Candela da Pepa gibi filmin sonunda gelişme gösteren bir diğer karakter olur.

Ivan'ın oğlu Carlos'un sevgilisi Marisa ise Carlos'un pasifliğinin aksine daha etkin bir karakterdir. Ancak Marisa'nın filme dâhil olduğu andan itibaren ortama uyum sağlayamayan, hoşnutsuz, sürekli gitmek istediğini vurgulayan tavırları onu antipatikleştirerek izleyicinin bu ilişkide kendisiyle değil Carlos'la özdeşleşmesini sağlar. Ancak filmin finalinde Marisa'nın da diğer kadın karakterler gibi geliştiğini ve artık izleyicinin onunla da özdeşleşebileceğini görürüz. Marisa'nın bu soğukluğu onun cinsel hayatına gönderme yaparak açıklanır. Ivan'ı ölümden kurtarıp hayatından tamamen çıkaran

Pepa havaalanından eve döner, bu sırada Marisa uyanır ve aralarında geçen diyalog hem kadının cinsel özgürlüğüne hem de Franco sonrası İspanya'nın yeni görünümüne göndermede bulunur.

Marisa: Bu sabah şu kapıdan girdiğimde bakireydim ama artık değilim.

Pepa: Şimdi fark ettim bakirelerin yüzündeki o soğuk ifadeden eser kalmamış. Çünkü bakireler çok antipatik olur biliyor muydun?

Gerçekten de Marisa filmin sonunda Pepa'nın belirttiği gibi daha ılımlı, sıcakkanlı, anlayışlı olmuştur. Bu nedenle Pepa da ona hamile olduğunu ve bunu paylaştığı ilk kişi olduğunu söyler. Böylelikle filmdeki bu diyalog, faşist Franco diktatörlüğünden çıkmış yeni İspanya'nın daha özgürlükçü, ılımlı bir ülke olduğunu anlatmakta kullanılır. Franco'nun bakire ve soğuk İspanyasına karşılık yeni İspanya daha modern, anlayışlı ve demokratik olacaktır. Pepa'nın bebeği de bu geleceğe yönelik bir umudu simgelemektedir.

*Annem Hakkında Her Şey*² filmi bir hastanede hemşire olarak çalışan Manuela'nın yeni ölen bir hastanın karaciğerinin bağışlanacağını organ nakli merkezine haber verdiği sahne ile açılır. Daha sonraki sahnede ise Manuela'yı evde yemek hazırlarken görürüz. Yemek yerken bir yandan da oğlu ile televizyonda *All About Eve* (*Perde Açılıyor*, Joseph L. Mankiewicz, 1950) filmini izlerler. Bu filmin seçimi bir tesadüf değildir. Almodovar pek çok röportajında filme ve filmdeki performansıyla Bette Davis'e olan hayranlığını dile getirmiş ve bunu filmi kendisine adanarak göstermiştir. Ancak filmin seçimindeki tek neden hayranlık değil, *All About Eve*'in kadınlar, oyunculuk, tiyatro ile ilgili konusudur. *All About My Mother* isminden de anlaşılacağı gibi hem yönetmen Almodovar hem de filmdeki oğul Esteban *All About Eve* isminden esinlenmişlerdir. *All About Eve* Bette Davis'in canlandırdığı başarılı bir tiyatro oyuncusu Margo ve ona hayran olan Eve arasındaki rekabeti konu almaktadır. Filmin başında Margo ile tanışmak ve ona yakın olmak için uğraşan Eve'in asıl amacı Margo gibi başarılı bir oyuncu olmak ve onun yerini almaktır. Ancak bu

•••••

- 2 Film oğlunun 18. yaş gününde ölümüyle sarsılan Manuela'nın yıllar önce terk ettiği ve oğluna hiç bahsetmediği kocasını bulmak için Madrid'den Barcelona'ya yolculuğunu konu alır. Manuela'nın yolu Barcelona'da kocasının arkadaşı travesti Agrado, rahibe Rosa ve oğlunun hayranı olduğu Huma ile kesişir. Bu kadınlar ve "kadından daha çok kadın gibi olan erkekler" sayesinde Manuela, oğlunun kaybının acısını biraz olsun dindirecektir. Ayrıca bu film Pedro Almodovar'a 52. Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü kazandırmış ve 2000 yılında Oscar'da en iyi yabancı film seçilmiştir.

amacını söylediği yalanlar ve sadık bir yardımcı rolü ile gizleyen Eve, sonunda istediğini elde ederek genç yaşında önemli bir ödülün sahibi olacaktır. Bir röportajında belirttiği gibi Almodovar kadınların doğal bir oyunculuk yeteneğine sahip olduğunu, yalan söylemediklerini sadece bazı şeyleri saklayarak –mış gibi davrandıklarını, kurgu ile gerçeğin yerini değiştirerek günlük yaşamın devamını sağladıklarını düşünmektedir (Szalai, 2012). Dolayısıyla *All About Eve* filmi de kadınların oyunculuk yeteneğinin ortaya konması olarak görülmektedir. Bu nedenle de film yine kadınlar ve onların oyunculuk deneyimlerinin yer aldığı *All About My Mother*'ın önemli bir parçasıdır. Filmin konusuna bir başka göndermeyi de kapanış sahnesinde Almodovar'ın filmi oyunculuk mesleğini seçen tüm kadınlara, rol yapan tüm kadınlara, rol yapan ve kadın olan erkeklerle, anne olmak isteyen tüm kadınlara adamasında görürüz. Aynı zamanda *All About Eve* filmindeki gibi bir rekabet söz konusu olmasa da Manuela'nın Huma'nın yanında yardımcı olarak çalışması ve bu sırada oyunu ezberleyerek Nina'nın yerine sahneye çıkması; Huma ve Margo karakterleri arasındaki benzerlik diğer referans noktalarıdır.

Ayrıca filmi izlerken aralarında geçen diyalog Manuela karakteri için önemli ipuçları vermektedir.

Esteban: Benim için fahişelik yapar mıydın?

Manuela: Senin için neredeyse her şeyi yapabilirim.

Bu diyalog aslında ataerkil ideolojinin kadın için inşa ettiği anne rolüne Manuela'nın ne kadar uyduğunu gösterir, diğer bir deyişle Manuela fedakâr anne rolünü oynamaktadır. Bunun yanı sıra Manuela ve oğlunun doğum günü hediyesi olarak izlemeye gittikleri *A Streetcar Named Desire* (Arzu Tramvayı, Tennessee Williams, 1947) adlı oyundan izlediğimiz bir sahne, bize Manuela ve tanımadığımız kocası hakkında bilgi verir. Bu sahnede Stella'nın kocasının içki, kumar düşkünlüğünü ve ona karşı maço tavırlarını izleriz ve Stella "Bu eve bir daha dönmeyeceğim" diyerek sahneden ayrılır. Daha sonra öğreneceğimiz gibi Manuela da eşinden tam da bu sebeplerle ayrılmış ve hamileyken Madrid'e kaçmıştır. Burada yine önemli bir başka ayrıntı, gençken bir tiyatro topluluğunda olan Manuela ve eşinin aynı rolleri oynamasıdır. Böylelikle Almodovar sinemasında televizyondaki diziler, filmler, tiyatro sahneleri yaşananların ve ileride yaşanabileceklerin işareti olarak kullanılır. Dolayısıyla yönetmenin filmleri ele alınırken içinde geçen film ve tiyatro oyunları gibi diğer metinler de çözümlenmeye katılarak bir bütünlük halinde incelenmeli bir diğer ifadeyle Julia Kristeva'nın metnin kendi kendine yeten kapalı bir bütün olmadığı fikri göz önünde tutulmalıdır.

Manuela'nın kocasından ayrılmasının sebebi kocasının evlendikten sonra travesti olması değil, tersine maço olma gibi egemen ataerkeklik kodlarına sahip olmasıdır. Manuela Rosa'ya kocasının önüne gelenle yatarak bikişli gezdiğini ama kendisine mini eteğe bile izin vermediğini söyler ve "öyle memeleri varken nasıl bu kadar maço olabilir insan?" diyerek ayrılma sebebine vurgu yapar. Bu bağlamda Manuela'nın maço kocasını terk edebilmesi, çocuğunu tek başına büyütmesi, kadının ilerici bir temsili için önemli kaynaklardır.

Manuela, Barcelona'ya geldiğinde öncelikle eski kocasının da arkadaşı olan travesti Agrado'yu bulur. Filmde, travestilere karşı hâkim önyargılar tekrarlanmaz ve tam tersine egemen heteroseksüelliğin karşısında farklı cinsel yönelimlerin de yaşamaya hakkının olduğu vurgulanır. Daha sonra Agrado'nun Manuela sayesinde fahişelik yapmaktan kurtulduğunu ve Huma'nın yanında çalıştığını görürüz. Fahişeliğin bireysel bir arzu olmadığı, cinsel azınlıklara, fahişelere yönelik toplumdaki önyargılar nedeniyle bu kişilerin işsiz kaldığı, filmde vurgulanan önemli bir noktadır. Bu nokta filmde, Rahibe Rosa'nın Manuela'yı aşçı olarak evlerinde çalıştırmak istemesi ve annesinin Manuela'yı fahişe sanarak reddetmesi üzerinden gösterilir. Agrado'nun Huma'nın yanında çalışırken tiyatrodakiler tarafından onun travestiliğine gösterilen ilgi ve sürekli rahatsız edilmesi de bunun bir diğer göstergesidir. Agrado ile Nina arasında geçen bir diyalog ise hem penisi hem memeleri olan anne özlemiyle ilgili Freud'un kuramına atıf yapacak niteliktedir. Nina Agrado'ya cinsel organını kestirmeyi düşünüp düşünmediğini sorar. Agrado ise kestirirse iş bulamayacağını erkeklerin hem memeleri hem penisi olanları tercih ettiğini söyler. Burada Freud'un mitolojide hem penisi hem de memeleri olan eserlere dikkat çekerek bunların erkek çocuğun gelişim evresindeki ilkel fanteziyi yansıttığı vurgusuna dikkat çekmek gerekmektedir. Erkek çocuk annenin de doğal olarak bir penise sahip olduğunu zanneder, penis yokluğunu fark etmesiyle çocuk anneden farklı olduğunu anlar ve penisi olan babayla özdeşleşir. Burada travestilere yönelik bakış açısında erkeklerin bu ilkel fanteziyi hayata geçirmeye çalıştıklarını görürüz.

Agrado'nun yanı sıra lezbiyen Huma ve onun sevgilisi Nina da filmde hem cinsel azınlıkları hem de kadınları temsil eden diğer karakterlerdir. Huma'nın hem cinsel yöneliminin hem de kadınlığının onun başarılı bir tiyatro sanatçısı olmasını engellememesi, cinsel yönelimi nedeniyle aşağılanmaması filmdeki ilerici temsillerden biri olmasını sağlar. Aynı zamanda filmin başında yaptığı işten ve hayattan tatmin olmayan bir Huma karakteri varken,

filmin sonunda Huma'nın da Manuela'nın yaşadıkları dolayısıyla olgunlaştığını görürüz.

Nina karakteri ise Huma'nın tersine kaba, anlayışsız, uyuşturucu bağımlısı bir karakterdir. Bu ilk bakışta Nina'nın lezbiyen olması nedeniyle negatif bir temsil olarak okunabilir. Ancak filmin sonunda Nina'nın bir erkekle evlenip, çocuk doğurması, Agrado tarafından şişman ve çirkin olarak tanımlanması ile heteroseksüelliğin onu çirkinleştirdiğine bir göndermede bulunulur. Nina'nın heteroseksüel bir ilişkide de iyi bir karakter olarak çizilmemesi cinsel azınlıklar açısından negatif bir okumaya izin vermez. Aksine Nina cinsel yönelimine sahip çıkmadığı için eleştirilir.

Annem Hakkında Her Şey'deki bir diğer kadın karakter rahibe Rosa'dır. Rosa'nın rahibe olması onun bir travesti ile ilişki yaşamasını engellememiştir. Bu bağlamda cinselliği kontrol altında tutmaya çalışan dine ve egemen ataerkil ideolojiye bir eleştiri yöneltilmiştir. Evlenmeden yaşadığı bu cinsel birliktelikten meydana gelen çocuğunu kendi ölümünü göze alarak doğurmak istemesi hem fedakâr anneliği gösterir hem de kadınların tek başlarına çocuk büyütme cesaretlerinin altını tekrar çizer. Böylece Rosa karakteri "fedakâr anne" rolünü yeniden kurması bakımından egemen toplumsal cinsiyet rollerine yaklaşır, ancak kendi hayatı üzerinde kimsenin karar vermesine izin vermeyişi ile özne konumuna yerleşir.

*Dönüş*³ filminde kocası Paco ölünceye kadar bir şirkette hem temizlikçi hem yemekhane görevlisi olarak çalışan Raimundo'nun hayatı, kocası kızı tarafından öldürüldükten sonra değişir. Paco'nun öldüğü gece evlerinin altında işletilen restoranın sahibi Emilio, Raimundo'ya restoran anahtarını verir ve orayı devralmak isteyenlere yardımcı olmasını ister. Bunun üzerine Raimundo Paco'yu bir battaniyeye sarar ve restorandaki derin dondurucuya koyar. Sabah cesedin ne durumda olduğuna bakmak için aşağı indiği bir sırada, film ekibi için restoran arayan set çalışanın teklifini kabul eder ve onlara yemek yapmaya başlar. Böylece Raimundo yine egemen kadınlık rollerinin kadına yüklediği işi yapıyor olsa da restoranı devralarak işletmecisi olur. Öte yandan

•••••

3 Film bir cinayet ve bir geri dönüş ile hayatları değişen Raimundo, Paula ve Sole'nin yaşamlarını konu alır. 59. Cannes Film Festivali'nde tüm kadın oyuncularını en iyi oyuncu ödülü alan film, erkeklerden yana hiç şansı olmayan kadınların, onlarsız hayatlarını nasıl daha iyi sürdürdüklerinin gösterir. Film aynı zamanda yönetmene 59. Cannes Film Festivali'nde en iyi senaryo ödülünü de getirmiştir.

işin yapıldığı mekanın bir kamusal alan oluşu onu ev içinde yapılan yemek işinden farklılaştırmaktadır. Restoran Raimundo için hayatında bir erkek olmadan daha mutlu ve güçlü bir şekilde ayakta kalmanın, hayatını düzeltmek için kendi başına bulduğu yolun bir aracıdır.

Raimundo'nun kız kardeşi Sole ise kuaförlük yaparak geçimini sağlayan, böylece hayatını bir erkeğe bağımlı kalarak geçirmeyen bir kadın karakterdir. Sole, köyde yaşayan Paula teyzenin cenazesinden dönerken yıllar önce babasıyla birlikte yangında öldüğünü sandıkları annesinin bagajda olduğunu fark eder ve yanında kalmasına izin verir. Kocaları konusunda şanssız olduklarını söyleyen anne kızın diyalogu sırasında Sole'nin de dul olduğunu, iki yıl önce kocasının onu terk ettiğini öğreniriz. Burada annenin kızına "Daha iyi. İkimiz çok iyi olacağız" diyerek erkekler olmadan yaşamayı yeğlediklerini belirtmesi, kadının özgürleşmesi için zemin hazırlar. Böylelikle geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin daha açık bir ifadeyle kadının erkeğe bağımlı, erkeğe muhtaç konumunun reddedildiğini görürüz.

Geleneksel sinemada kadın bedeninin erkek bakışını temsil eden kameranın bakışıyla nesneleştirildiğinden yukarıda söz etmiştik. *Dönüş* filminde Raimundo'nun bulaşıkları yıkadığı sahnede kullanılan çekim açısı da ilk bakışta böyle bir okumaya imkân verebilir ve kadının nesneleştirilmesi olarak okunabilir. Bu çekimde kamera üst açıdan bulaşık yıkayan Raimundo'nun göğüslerine dikkat çekecek şekilde konumlanır. Ancak bu sahnede bir süre sonra dikkat, Raimundo'nun göğüslerinden çok yıkadığı bıçağa kayar. Burada bıçak, ilerideki sahnelerde Paco'nun öldürülmesi, dolayısıyla fallusun yok edilerek, kadınların özgürleşmesinin ve gücünün göstergesi olacaktır. Bu nedenle çekim, ilk bakışta kadın için olumsuz bir okumaya neden olabileceken, filmin bağlamı içinde bakıldığında kadının güçlenmesinin ve failliğinin bir göstergesidir.

Almodovar filmlerinde özne konumunda olan ve kendi hayatlarına yön veren kadınlar bunu yalnız başlarına yapmazlar. Egemen anlayışın tersine yardım aldıkları kişiler erkekler değil, kadınlardır. Kadın dayanışması teması yönetmenin filmlerinde önemli bir yer tutar. *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar'* da bunu Pepa ve Candela'nın birbirlerine destek olarak, hayatlarında erkeklerin yol açtığı sorunlardan kurtulmasıyla görürüz.

*Annem Hakkında Her Şey'*de bir erkek tarafından hayatları altüst edilen kadınlar birbirlerine destek olarak ayakta kalır ve hayatlarını düzeltirler. Manuela düşük tehlikesi olan Rosa'ya ve o ölünce de oğluna bakarak ona yardım eder. Agrado, Manuela ve Huma sayesinde çalışmaya başlar ve Manuela

da çevresindeki tüm kadınlar sayesinde yaşadığı acı olayları unuttur. Ayrıca filmdeki çocukların genellikle babalarının yokluğunda büyümeleri bir bakıma tarihöncesi dönemlerde yaşandığı varsayılan anaerkillik toplumlara da bir gönderme olarak okunabilir. Anaerkillik vurgusu Rosa ile Manuela arasında geçen aşağıdaki diyalogda daha açık bir şekilde görünür.

Rosa: Adını Esteban koyacağım.

Manuela: Oğlunun mu, neden?

Rosa: Seninki gibi. Bu bebek ikimizin de olacak.

Böylece bu diyalog ile ataerkillik aile kurumuna karşı anaerkillik ve kadın dayanışması açık bir şekilde vurgulanmış olur.

Dönüş filminde ise Raimundo'nun film ekibinin yemek yapma teklifini kabul ettiğinde yemeği hazırlayacak kadar parası yoktur. Ancak sokakta karşılaştığı kadın arkadaşlarından borç alarak yemek yapmaya başlar. Daha sonra Raimundo'nun borcunu fazlasıyla ödediğini, çalışma izni olmayan ve hayatını fahişelik yaparak kazanan bir arkadaşını da restoranda işe aldığını görürüz. Yine aynı kadınların restorana buzdolabını taşımak, Paco'nun içinde olduğu derin dondurucuyu kamyonu taşımak gibi "erkek işi" olarak görülen şeyleri elbirliğiyle yaptıklarını görürüz. Paco'yu içinde durduğu derin dondurucu ile gömerken Raimundo tekrar fahişelik yapan arkadaşından yardım ister ve bu aralarında bir sır olarak kalır. Filmdeki kadın dayanışması için önemli bir karakter de köyde yaşayan Agustina'dır. Agustina'nın annesi bir hippidir ve bundan 4-5 yıl önce kaybolmuştur. Agustina, bir akşam Raimundo'nun restoranına gelir ve annesinin kaybolmasıyla anne-babasının ölmesi arasında bir bağlantı olduğunu söyler. Raimundo'nun yardım etmeye istekli olmaması üzerine "kirli çamaşırlarımızı kendi aramızda yıkamamız gerekiyor." der. Böylece filmin genelinde dayanışmaya yapılan vurgu Agustina'nın sözleriyle dillendirilmiş olur. Tıpkı Paco'yu öldüren kızını korumak için Raimundo'nun suçu üstlenip, cesedi ortadan kaldırmak için diğer kadınlardan yardım alırken olduğu gibi tüm kötülükler, kadınların kendi içlerindeki dayanışmayla ortadan kaldırılır.

Filmlerden alınan örneklerde de görüleceği gibi Pedro Almodovar kadın karakterlerini kendi eylemlerine yön veren kadınlar olarak çizerek egemen ataerkillik ideolojiyi yeniden üretmez. Aynı şekilde hâkim anlayışın doğalmış gibi sunduğu kadınlar arası çekişme fikrine karşılık kadınların dayanışmasını yükselttiği için de kadının temsilinde ilerici bir yol izler. Egemen sinemadaki gibi filmin sonunda bağımsız kadınlar evcilleştirilmez, evli olmayan çalışan

kadınlar evlendirilip eve kapatılmazlar. Kadınlar arası dostluk da gönül işleri üzerine konuşan bir kadın grubu gibi değil, yaşam savaşına ilişkin sorunlar odaklıdır (Ryan ve Kellner, 1997).

Yok Olan Erkeklik

Pedro Almodovar filmlerinde erkekliğin temsili geleneksel sinema anlatısının kodlarından farklılık gösterir. Mevcut toplumsal düzen erkek-kadın, kültür-doğa, aydınlık-karanlık, iyi-kötü, akıl-beden, akıl-duygu, olumlu-olumsuz, etkin-edilgen gibi çeşitli ikilikler kurar ve bunların yeniden üretilmesiyle devamlılığını sağlar. Bu ikiliklerden birincisi kusursuz, olması gerekeni, ikincisi eksik ve bozulmuş olanı simgeler (Yaşartürk 2006, s.21). Bu bağlamda erkek cesaret, akıl, kamusalılık, kültür, güç, kahramanlık ile özdeşleştirilir ve geleneksel sinema da erkeğe atfedilen bu özellikleri yeniden üretir. Ancak Almodovar filmlerinde erkekler bu ikiliklerin tam tersi bir şekilde genellikle duyguları peşinden sürüklenen, güçsüz, edilgen, korkak karakterlerdir. Aynı zamanda ataerkil ideolojinin kadınlara atfettiği anlaşılmasız, bilinemez ve bu nedenle de sürekli sorun yaratan varlıklar olma özelliği de tersine çevrilir ve erkeklere yüklenir. Ayrıca anlatının merkezinde kadınlar yer aldığından erkek karakterlerin yok denecek kadar az olduğunu ve hatta filmin ilerleyen sahnelerinde de bu erkeklerin ölecek kadar yok edildiğini ya da hasta, yetersiz erkekler olarak var olabildiklerini görürüz.

Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar filminde Ivan ve Ivan'ın oğlu Carlos dışında hikâyeye yön veren başka erkek karakter bulunmamaktadır. Bu da erkeklerden ziyade kadınların anlatının merkezinde olduğunun ve yönetmenin sinemasındaki yok olan erkekliğin bir kanıtıdır.

Annem Hakkında Her Şey filminde ise erkekler üç Estaban isimli erkek karakterler yoluyla temsil edilir. Tüm erkek karakterlerin Estaban ismiyle çağırılması onların her şeyden önce erkek olduklarına yapılan bir vurgu olarak okunabilir. Üç farklı neslin adının da Estaban olması farklılıklarına rağmen aynılıklarını yani erkek oluşlarını vurgular. Bu bağlamda filmde karakterler yoluyla zaten az temsil edilen erkeklik, iki Estaban'ın ölümü ile yok edilir. Filmde tanıştığımız ilk Estaban Manuela'nın oğludur. Filmin başında anne oğulu televizyonda *All About Eva* (*Perde Açılıyor*, Joseph L. Mankiewicz, 1950) filmini izlerken görürüz. Televizyondaki filmde ileride Estaban'ın hayran olduğu sanatçıdan imza almak için beklediği ve ölümüyle sonuçlanacak sahneye gönderme yapacak şekilde, imza için bekleyen hayranlarını küçük gören

bir artistin konuşmalarına tanık oluruz. Esteban, yazma yeteneği olan ve bir yarışma için annesi hakkında bir öykü yazan, tiyatroya meraklı bir çocuktur. Estaban'ın öykü yazması, dille arasındaki bağ Lacan'ın kavramlarıyla erkek çocuğun simgesele geçişini temsil eder, Estaban "tarihi yazan erkek" konumundadır (Kabadayı 2004, s.264). Estaban, annesi ile doğum günü dolayısıyla hayranı olduğu Huma Rojo'nun oynadığı Tennessee Williams'ın yazdığı *A Streetcar Named Desire* (*Arzu Tramvayı*,1947) adlı oyuna gider. Oyunun çıkışında Huma'dan bir imza almak için yağmurda bekleyen Estaban, Huma'nın kendisine aldırış etmeden taksiye binmesi üzerine taksinin arkasından koşar ve bir arabanın çarpması sonucu ölür. Böylece bir Almodovar klasiği olarak daha filmin başında filmdeki erkek karakter yok edilir.

İkinci Estaban ise Manuela'nın sonradan adını Lola olarak değiştirdiği kocasıdır. Estaban/ Lola'nın maço, anlayışsız ve Manuela ile tekrar karşılaşmalarında itiraf ettiği gibi hayatı hep aşırıya kaçarak yaşayan bir karakter olarak ortaya çıkması ve filmin sonunda öldürülmesi yine ataerkil erkeğin yok oluşunu simgeler. Kabadayı'nın da belirttiği gibi (2004, s.267);

Manuela'nın eski kocası Estaban/Lola, heteroseksüel egemen erkek kalıplarının yıkılmasının göstergesine dönüşür. Bir kadına dönüşmüş Lola'nın ataerkil sistemin onaylayacağı bir baba olması beklenemez. Oğul Estaban 'ayna evresinde' öngörüldüğü gibi kendisini babasına göre tanımlayamayacak ve gelecekte heteroseksüel kalıplardaki gibi kimliklenmesini tamamlayamayacaktır.

Filmde yer alan son Estaban ise doğum sırasında ölen rahibe Rosa'nın oğludur. Bebek Estaban AIDS'i tedaviyle nötrleştiren ilk örnek olması sebebiyle metaforik olarak İspanya'nın geleceğine yönelik bir umudu taşır ve bu bağlamda da olumlu bir mesaja sahip ve hayatta kalan tek erkek karakterdir.

Dönüş filminin açılış sahnesi, yok edilen erkeğin habercisidir. Açılıştaki bir mezarlıkta mezarları temizleyen kadınları görürüz ve filmin kahramanları Raimundo, Paula ve Sole de bu kadınlar arasındadır ve anne, babasının mezarını temizlerler. Bu sırada Penelope Cruz'un canlandırdığı filmin ana karakteri Raimundo'nun kızı Paula mezarlıktaki kadınları işaret ederek çok fazla dul olduğunu söyler. Paula'ya teyzesi Sole'nin cevabı ise "Burada kadınlar erkeklerden çok yaşar ..." olur. Aslında Sole karakteri tarafından dilendirilen bu gerçek, Almodovar sinemasının bir gerçeği olarak karşımızda durur: "Almodovar filmlerinde kadınlar erkeklerden çok yaşar.". Bu gerçeğin daha filmin başında hatırlatılmasından sonra filmdeki tek erkek karakter olan Raimundo'nun kocası Paco'nun öldürüldüğünü görürüz. Bu bağlamda

Paco'yu işten atılmış, tek zevki maç izleyip bira içmek olan, sarhoş, maço bir erkek olarak izleriz. Filmin başında yanında oturan –filmin ilerleyen sahnelerinde üvey olduğunu öğreneceğimiz- kızının bacaklarını dikizlemesi, daha sonra da kızını odasında soyunurken izlemesi gibi çekimlerle ileride yaşanacakları sezeriz. Paco'nun Paula'ya yönelik tecavüzü ve sonrasında ölmesi ile bu filmde de erkeklik yok edilir. Aynı şekilde yıllar önce eşinin Raimundo'ya tecavüz ettiğini öğrenen Irene de kocasını kasabadaki sevgilisiyle birlikte yakarak öldürmüştür.

Almodovar sinemasında hegemonik erkek yok edilir. Çünkü erkekler kadınlar için anlaşılmazdır, sorun yaratır, kadınların hayatlarını zorlaştırırlar. Böyle bir durumda kadının kurtuluşu bu erkekleri yok etmek ya da onlardan uzak durmaktır. *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar* filminin Ivan karakteri, kadınların hayatını altüst eden, çapkın, düşüncesiz, güvenilmez bir adamdır. Lucia'yı yıllar önce hamileyken terk edip akıl hastanesine düşmesine neden olmuştur. Pepa'yı oyalayarak onu aldattığını söylememiş, konuşmaktan kaçmıştır. Daha sonra Pepa'nın zorlamasıyla onu aldattığını itiraf eden Ivan, hiçbir açıklama yapmadan bir iş için yurtdışına çıkacağını söyleyerek Pepa'yı kafasında pek çok soruyla tek başına bırakmıştır. Bu nedenle Ivan, Almodovar'ın kadınların hayatlarını altüst eden, anlaşılmaz erkek karakterlerinin bir örneğidir. Bunu film Pepa ve komşusu Ana arasında geçen aşağıdaki diyalog ile ortaya koyar.

Ana: Motorun varsa bir erkeğe neden ihtiyacın olsun ki?

Pepa: Mekanik bilgisi, erkek psikolojisini öğrenmekten daha kolaydır. Bir motoru son vidasına kadar tanyabilirsin ama bir erkeği asla Ana.

Pepa filmin sonunda Ivan'ı öldürmez sadece unutmaya çalışır ve böylece Ivan'ın peşini bırakarak hayatında yarattığı sorunlardan da kurtulur. Aynı şekilde, filmde Candela ile Carlos arasında geçen konuşma da erkeklerin anlaşılmazlığına yapılan vurguyu güçlendirir. Bu konuşmada Candela erkeklerin neden böyle olduğunu anlamadığını ve hiçbir zaman da anlayamayacağını söyler. Çünkü Candela'nın başına gelenlerin sebebi yine bir erkek, Şii terörist sevgilisidir.

Annem Hakkında Her Şey'de ise Estaban/Lola karakteri tüm kadınların hayatını altüst eden bir kişi olarak sunulur. Estaban/Lola maço tavırları, aşırıya kaçan yaşamıyla Manuela'nın hayatını zorlaştırır. Daha sonra Barcelona'da Rosa'yla yaşadığı ilişki sonucu ona AIDS bulaştırarak ölmesine neden olur. Agrado'nun tüm parasını çalarak Agrado'yu tekrar seks işçiliğine mahkûm

bırakan da yine Estaban/Lola'dır. Böylece filmdeki tüm kadınların başlarına gelen olumsuzluklar erkek karaktere yüklenmiş ve sorunların kaynağının kadın olarak görüldüğü egemen anlayış reddedilmiştir.

Dönüş filminde ise Paco'nun ölmesiyle Raimundo'nun hayatını düzene koyması, temizlik görevlisi olarak çalıştığı şirketi bırakarak kendi işini yapması yani restoranı işletmeye başlaması kadınların hayatlarında sorun yaratan erkekler olmadan daha mutlu, güçlü olduğunu anlatır.

Öldürülen kimi erkek karakterlerin yanı sıra erkekliğin temsilindeki bir diğer önemli nokta ise pasif, yardıma muhtaç erkek karakterlerin varlığıdır. Filmlerde bu karakterler yoluyla erkekler var olurken aynı zamanda da ataerkil düzenin hâkim kodlarına sahip olmadıklarından yok olurlar.

Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar'da Ivan'ın Lucia'dan olan oğlu Carlos bunun en iyi örneğidir. Carlos, babasının aksine utangaç, pasif, konuşmayı dahi düzgün beceremeyen kekeme bir karakterdir. Carlos'un kekeme olması burada erkeğin "Babanın Yasası" ile özdeşleşmesine yapılan bir eleştiri olarak okunabilir. Lacan'ın ortaya koyduğu psikanaliz kuramına göre erkek çocuk, ödipal evrede "Babanın Yasası" ile özdeşleşerek dilin, kültürün yani simgeselin alanına geçer. Böylece imgesel alanda kalan kadınlar için dil ve dolaşısıyla bir kültürün yaratıcısı olmak mümkün değildir. Tam da bu nedenle Carlos'un tamamen eril dili kullanmasındaki beceriksizlik onun "Babanın Yasası"nı temsil edemeyeceğinin bir göstergesidir. Filmde Carlos'un kekeme olması, Candela tarafından alay konusu edilerek Carlos'un eksikliği vurgulanır. Carlos, teröristlerin uçak kaçıracağını polislin yerlerini tespit etmesine engel olacak şekilde söyleyebileceğini söyler. Candela ise "sanki çok hızlı konuşuyorsun da" diyerek kekemeliğini tekrar hatırlatır. Bunun üzerine Carlos polisi arar ve ihbar eder. Ardından da ağlamaya başlayan Candelayı öper. Candela'nın bundan etkileneceğini sanarak kendinden emindir. Oysa Candela ağlamaya devam eder. Böylece Carlos'un kendine olan güveni bir kez daha kırılır. Bu yolla Carlos hâkim ideolojinin sinemadaki temsili olan arzu edilen, becerikli, kurtarıcı erkek rolünün dışında kalır. Carlos'un "Babanın Yasası"nı temsil edemeyişi nedeniyle aslında tam bir erkek olmadığını söyleyebiliriz. Bu nedenle Almodovar'ın kadınların hayatlarını altüst eden erkek karakterlerinin tersine Carlos, telefonu tamir ederek Pepa'ya yardım eder, intihar eden Candela'yı kurtarır. Bu yönüyle sorun değil, çözüm yaratmaya çalışan aslında pasif, kırılğan bir karakterdir. Ayrıca Carlos'un egemen ataerkil ideolojinin temsilcisi olamayacak bir karakter olduğu onun kekemeli-

ğinin yanı sıra cinsel deneyiminin olmaması sebebiyle bir kez daha ortaya konur. Mevcut toplumsal formasyon tekeşlilik, ancak daha özeldede babanın belli olması için kadının tek eşliliği üzerinden varlığını sürdürür. Bu nedenle ataerkil ideoloji “namus” kavramı etrafında kadının bedeni üzerinde bir denetim kurarken, bu denetimin sorumlusu da erkekler yani babalar, kardeşler, sevgililer olur. Ancak yine aynı erkeklerin, kadınların cinsel hayatını sınırlarken, kendi cinsel hayatlarını özgürce yaşamaları gerekir. Filmde Marisa içtiği uyku ilaçlı çorba nedeniyle uykudayken rüyasında cinsel ilişki yaşadığını görmektedir. Bunu Marisa’ya odaklanan çekimde yüzünden ve çıkardığı seslerden anlarız. Burada Carlos’un Marisa’nın rüyasında ne gördüğünü anlamaması ve “Onu hiç böyle görmemiştim” demesi hem Carlos’un cinsel deneyiminin olmadığını hem de Marisa ile aralarında yaşanmayanların bir göstergesidir. Ayrıca Carlos’un ne olduğunu anlamamasının yanı sıra, Candela’nın durumu anlayarak “Çok eğleniyor uyandırmayalım” demesi Carlos’un tersine Candela’nın bir kadın olarak cinsel hayatının var olduğunu kanıtıdır. Böylece Carlos kekemeliği, pasif ve kırılgan yapısı, kadınlara yardımcı olmaya çalışması, cinsel hayatının yokluğu ve kadınlar tarafından arzulanan bir erkek karakter olmayışı gibi nedenlerle yaşamasına rağmen hâkim anlamdaki erkekliğin yokluğunun işaretidir. Tam da bu nedenlerle Carlos kadın seyircilerin empati kurarak özdeşleşebileceği bir karakterdir. Filmdeki taksici erkek de, taksisinde ihtiyaç duyulabilecek her şeyi bulundurması, Pepa ağlamaya başladığında ağlamasıyla filmde bir erkek olarak var olsa da egemen erkekliğin yokluğuna bir diğer örnektir.

Annem Hakkında Her Şey’de ise rahibe Rosa’nın babası yoluyla yardıma muhtaç, edilgen erkek temsil edilir. Rosa babasının tek başına köpeği gezdirmek için dışarı çıktığını öğrendiğinde babasının evi bulamayacağını düşünerek endişelenir. Annesi ise köpeğin evin yolunu bildiğini söyler ve onu rahatlatır. Burada gördüğümüz erkek temsili hasta, bakıma muhtaç, evin yolunu bulabilen bir köpek kadar olamayacak bir erkektir.

Böylece filmler üzerinden verilen örneklere de bakıldığında Almodovar sinemasının erkek karakterleri egemen toplumsal cinsiyet rollerini temsil ettikleri zaman öldürülerek yok edilir. Yaşayan erkek karakterler ise egemen toplumsal cinsiyet rollerinin kadına atfettiği kırılgan, edilgen, güçsüz, korkak, dili doğru kullanamayan gibi özellikleri temsil ederek hâkim erkekliği yok ederler. Erkekliğin sorun olarak temsilinin yanı sıra erkekliğin bu yokluğu, kadınların hayatlarını kolaylaştırmanın, sorunları çözmenin bir yolu haline gelir.

Kamusalın Fethi

Pedro Almodovar sinemasında kadının temsili açısından önemli olan bir diğer unsur ise özel/kamusal alan ayrımında kadının özel alanla, erkeğin ise kamusal alanla özdeşleştirilmesine yapılan eleştiridir. Ruken Öztürk'ün ifade ettiği gibi (2000, s.61-62) Ortaçağ fermanlarında "kamusal" hükmetme ve devlet ile ilişkili olarak kullanılır. Özel ise kamusalın dışında olmayı anlatmaktadır. Kamu alanı ilişkilerin ve mücadelelerin gerçekleştiği bir yaşam alanıyken, özel alan kişinin ailesiyle, yakın çevresiyle, özel işleri ile tanımlanmaktadır. Kısacası özel alanın bir cinsiyeti vardır ve bu da kadındır. Ancak Almodovar filmlerinde bu sabit ve değişmez özdeşleştirmeyi yinelemez. Böylelikle kadının kamusal alanda da görünür olma mücadelesini perdeye taşır.

Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar'da kadın karakterlerden Pepa ve Candela çalışan kadınlardır. Pepa seslendirme sanatçısı, Candela ise mankindir aynı zamanda her ikisi de oyunculuk yapmaktadır. Burada mesleklerin seçimi önemli bir noktadır. Pepa Carlos'un tersine düzgün diksiyonu ile erkek olan bir dili konuşabilmektedir. Aynı zamanda seslendirme yaparak kendisi dışında başkalarını konuşturması, onlara ses olması önemli bir noktadır. Silverman'ın ifade ettiği gibi sinemada eril sesin bedenden ayrı kullanılması durumuna çok sık rastlanırken, dişil ses bedeninin hudutları içine kapatılmıştır. Bu da dişil sesin dilde gösteren konumuna geçmesini engellemektedir (Aktaran Smelik 2008, s.15). Dolayısıyla filmde Pepa'nın seslendirme sanatçısı olması dişil sesin de bedeninin sınırları dışına çıkabildiğini ve bedendeki hapsinin son bulduğunu göstermektedir. Pepa'nın seslendirmesini yaptığı şeylerin televizyon, sinema gibi kamusal alanlarda gösteriliyor olması Pepa'nın kamusal alanda sesiyle de var olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca sanat gibi yaratıcılık gerektiren bir alanda çalışıyor oluşu erkeklere atfedilen kültürel alandaki yaratıcılık rolünü de yok eder. Candela'nın da televizyon gibi kamusal alanlarda görünür olması, film genellikle ev içinde geçse de kadınların kamusal alanda da var olduklarını anlatır. Aynı zamanda her iki karakterin de oyuncu olması onların başkaları gibi davranabilen, oynadıkları karakterler adına eyleyebilen özne kadınlar olduğunu yeniden ifade eder. Filmde Marisa karakterinin çalışıp çalışmadığı ile ilgili bir bilgi yoktur, Lucia ise akıl sağlığı yerinde olmadığı için çalışamaz.

Erkek karakterlerden Ivan ise tıpkı Pepa gibi seslendirme sanatçısıdır. Her ikisinin de aynı işi yapması yine önemli bir noktayı oluşturmakta ve cinsiyetler arası bir iş ayrımı yapılmadığını göstermektedir. Carlos'un ise tıpkı nişanlısı Marisa gibi çalışıp çalışmadığı hakkında bir bilgimiz yoktur.

Böylece Ivan ve Pepa'nın aynı işi yapması, Marisa ve Carlos'un ikisinin de çalışıp çalışmadığını bilmememiz gibi stratejiler yoluyla kadınlar ve erkekler arasındaki kamusal/özel alan ayrımının yarattığı iş farklılıklarının yönetmen tarafından benimsenmediğini söyleyebiliriz.

Annem Hakkında Her Şey'de ise Manuela hemşirelik yapmaktadır, Barcelona'ya gelişiyle kısa bir süre Huma'nın yanında asistanlık yapar ancak daha sonra Rosa'ya bakmak için çalışmaz. Bu bağlamda Manuela, kadın işi olarak adlandırılan hemşirelik yapmış ve daha sonra da kadına yüklenen bakım işlerini yapmak adına çalışmamış olsa da oyunculuk geçmişinin olması ve Huma ile sahneye çıktığı gece büyük beğeni toplaması önemli noktalar. Böylece Manuela özel alanda kendisine yüklenen işleri yapmasının yanı sıra kamusal alanda da görünür olur. Bu görünürlüğün tiyatro gibi sanata dair bir mekânda gerçekleşmesi *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'da olduğu gibi atarکیل ideoloji tarafından sadece erkeklere uygun görülen kültürel yaratıcılığa göndermede bulunur.

Manuela'nın yanı sıra bir travesti olan Agrado'nun fahişelik yapmayı bırakarak Huma'nın yanında asistan olarak çalışması ve gösterinin iptal edildiği bir akşam sahneye çıkıp konuşarak izleyiciden beğeni toplaması cinsel azınlıkların temsiline ilişkin önemli noktalar. Huma ve Nina'nın da tiyatrocı olmaları hem kadının hem de eşcinselliğin olumlu temsilleri olarak karşımıza çıkar. Rosa karakteri ise rahibedir ve yardım kuruluşlarında çalışır. Ancak Rosa'nın rahibeliği onun bir kadın olarak isteklerini -Lola ile ilişkiye girmesi, çocuğunu doğurması- gerçekleştirmesini engelleyemez.

Dönüş'te Raimundo'nun restoranı işletmesi, Sole'nin kendi evinde kuaförlük yaparak, aslında özel alanı kamusallaştırması yönetmenin kadın-özel alan erkek-kamusal alan şeklindeki özdeşleştirmeye yönelik bakış açısını ortaya koyar. Aynı şekilde Raimundo'nun film ekibi için düzenlediği veda parti-sinde herkesin önünde şarkı söylemesi ve herkese ithafen konuşma yapması kadının da kamusal alanda söz sahibi olduğunu gösteren örneklerdir.

Özel Alan Güvenli mi Demiştiniz?

Pedro Almodovar'ın özel-kamusal alan ayrımına ve bu ayrımın da kadınlar için güvenli-tehdit edici şeklinde kodlanmasına en önemli eleştirisi *Dönüş* filminde hem Raimundo'nun hem de Paula'nın yaşadığı cinsel istismardır. Filmde bu, öncelikle Paco'nun Paula'ya tecavüzü ile yansıtılır. Tecavüz sahnesi filmde gösterilmez ve biz olayı Paula'nın ağzından annesine anlatırken dinleriz.

Mutfakta sırtım ona dönüktü. Birden babam üzerime saldırdı. Sarhoştı. Ona durması için bağırdım. Bana babam olmadığını söyledi. Beni bıraksın diye ittim. Ayağa kalktı ve yeniden üzerime geldi. Onu yeniden ittim. Pantolonunu açtı, bir yandan da sürekli kötü bir şey yapmadığını, zaten babam olmadığını söylüyordu. Bir bıçak aldım ve onu tehdit etmeye başladım. Sadece onu korkutmak istiyordum. Beni dinlemedi. Buna cesaret edemeyeceğimi söyledi ve üstüme atladı.

Böylece hem tecavüz sahnesi hem de Paula'nın babasını öldürdüğü sahne gösterilmez. Tecavüzün gösterilmeyerek kadınların dilinden anlatılması hem kadının cinsel bir nesne olarak görülmesini engellemiş hem de olayların anlatıldığı sahnede izleyicinin kadınlarla özdeşleşmesini sağlamıştır.

Paco'nun Raimundo'yı ilişkiye zorlayarak ikna edememesi üzerine mastürbasyon yaptığı sahnede Raimundo'ya yapılan yakın çekim de kadına kocası tarafından uygulanan şiddeti göstermektedir. Çünkü burada Raimundo'ya yapılan yakın çekimde ifadelerinden, kocası için sadece cinsel ihtiyaçlar nedeniyle var olduğunu anladığını ve bu yüzden kendisini değersiz hissettiğini görürüz. Dolayısıyla yönetmen bu sahne ile yalnız fiziksel şiddete vurgu yapmakla kalmaz, psikolojik şiddet gibi diğer şiddet türlerine de dikkat çeker.

Filmin son sahnesindeki Raimundo ile annesi Irene arasındaki konuşma bize yine özel alanın kadın için kamusal alandan çok daha tehdit edici olduğunu gösterir. Irene kızına kendisinin ölmediğini, babasının Raimundo'ya tecavüz ettiğini Paula teyzeden öğrendiği gün çok sinirlenip kulübede Agustina'nın annesi ile birlikte olan kocasını ateşe vererek öldürdüğünü açıklar ve yıllarca yaşanan "canavarca olayı" anlayamadığı için özür diler. Tıpkı hem kızı hem kız kardeşi olan Paula'nın başına gelenler gibi Raimundo da babası tarafından tecavüze uğramış ve bu nedenle evden uzaklaşarak Paco ile evlenmiştir. Hem Raimundo'nun hem de Paula'nın başına gelenler aslında egemen ataerkil ideolojinin kurduğu güvenli, mahrem özel alan yani hane ve kadınlar için yeterince güvenli olmayan, tehlikeli kamusal alan ayrımının büyük bir eleştirisidir. Varsayılanın aksine hane, kadına yönelik cinsel şiddetin görünmez olduğu, gündeme getirilmediği bir alandır ve tam da bu nedenle gerçeklerin üzerini örten ve kadına yönelik cinsel şiddeti yeniden üreten bir işleve sahiptir. Böylece yönetmen, hane içindeki kadına yönelik şiddeti *Dönüş* filminde işleyerek görünür hale getirmiş ve üzeri örtülerek yeniden üretilmesini engellemiştir.

Sonuç

İncelenen filmlerin ışığında Pedro Almodovar filmlerinin egemen toplumsal cinsiyet ilişkilerini olduğu gibi yansıttığını ve onları yeniden ürettiğini söylemek mümkün değildir. Aksine Almodovar filmleri hem kadınlar hem de cinsel azınlıklar için egemen ataerkil ideolojiye karşı duruş için önemli direniş alanlarıdır. Marsha Kinder, Almodovar'ın maço erkek ve pasif kadın mitlerini güçlü, hikâyenin merkezinde yer alan kadın karakterler ve bu kadınlar tarafından yok edilen zayıf erkek karakterler yoluyla yıktığını söyler (aktaran Allison, 2008, s.5). Gerçekten de Almodovar sinemasını betimleyen özellikler, neredeyse yok denecek kadar az olan ve daha sonra da yok edilecek olan güçsüz, kadınların hayatını berbat eden erkek karakter ve erkeklerin dağıttıkları hayatlarını toplamaya çalışan, çabalayan, tutkuları peşinden giden ve erkekler olmadan mutlu olmayı başarabilen güçlü kadın karakterlerdir.

Pedro Almodovar, öncelikle anlatısının merkezine kadın karakterleri yerleştirerek, kadınların tutkularını, problemlerini, hayatlarını anlatır. Ancak bunu yaparken kadın kaderin ve erkeklerin kurbanı olarak temsil edilmez. Almodovar filmlerinin kadın karakterleri başlarına ne gelirse gelsin yaşama-ya, mücadele etmeye devam eden kadınlardır. Başka bir deyişle kadınlar geleneksel sinema anlatısındaki gibi pasif, erkeğe yardımcı görevlerde yer almaz. Tersine başrolde kadınlar vardır ve eyleyen öznelerdir. *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*'ın Pepa ve Candela karakteri filmin sonunda içinde buldukları krizden çıkmışlardır. *Annem Hakkında Her Şey*'de Manuela, oğlunu kaybetmesinin üzerine yeni bir hayat kurarak yaşamına devam eder. Rosa, hasta da olsa çocuğunu doğurur, annesine açıklamaktan korktuğu hamileliğini, hastalığını anlatır. Huma, kız arkadaşı Nina'ya bağımlılığından kurtularak sanat hayatına devam eder. Agrado, fahişelik yapmaktan kurtulur ve Huma'nın asistanlığını yaparak sadece cinselliğiyle ilgi çeken bir karakter olmaktan çıkar. Raimundo ve Paula Paco'nun cesedinden ve yol açtığı problemlerden kurtularak Sole, Irene ve tüm kadınlar ile birlikte hayatlarını düzene sokarlar.

Almodovar'ın filmlerindeki bir diğer önemli nokta ise geleneksel ataerkil sinemadaki birbirini çekemeyen, anlaşamayan, birbirinin kuyusunu kazın kadın karakterlerin olmamasıdır. Tersine Almodovar'ın kadın karakterleri bir dayanışma içindedir ve "kirli çamaşırlarını kendi aralarında yıkarlar". Böylelikle egemen iyi-kötü kadın karşıtlığı kurulmadan, kadın dayanışması yoluyla egemen ataerkil söylem delinmiş olur.

Egemen patriarkinin kadınlara yüklediği anlaşılmazlık, karmaşık olma hali filmlerde ters çevrilerek erkeklere yöneltilen bir eleştiri olur ve böylece kadını “sorun” olarak gören bakışın yerini alır. Bu en net haliyle *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*’da Pepa tarafından “Mekanik bilgisi, erkek psikolojisini öğrenmekten daha kolaydır. Bir motoru son vidasına kadar tanıyabilirsın ama bir erkeği asla” sözleriyle ifade edilir.

Erkek karakterler ise yine egemen söylemi kırarak şekilde inşa edilirler. Erkekler *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*’ın Ivan karakterinde görüldüğü gibi korkak, arzularının esiri olmuş; Carlos karakterinde olduğu gibi pasif, kekeme; *Annem Hakkında Her Şey* filmindeki Rosa’nın babası gibi hasta, bakıma muhtaç, Estaban/Lola gibi cinsel kimliği değişmiş fakat maço; *Dönüş*’teki Paco karakteri gibi kaba, maço ve sapkın olarak görünürler. Erkeklerin zayıf, güçsüz, edilgen resmedilmesinin yanı sıra, egemen ataerkil kalıplara uyan erkeklerin de *Dönüş*’te Paco gibi, *Annem Hakkında Her Şey*’de oğul ve eski eş Estaban gibi öldürülerek yok edildiklerini görürüz. Filmlerde erkeklerin öldürülmesi erkeğin yok oluşunu simgeler. Bu yok oluş, aynı zamanda kadınların hayatını kolaylaştırır ve kendi hayatlarını kurmalarını sağlar. Çünkü Almodovar filmlerinde erkekler kadınların hayatlarını altüst etmekten, sorun yaratmaktan başka bir işe yaramaz.

Pedro Almodovar’ın incelenen filmlerinde görülen bir diğer önemli ataerkillik eleştirisi ise kamusal-özel alan ayrışmasına karşıdır. Kadını özel alan ile özdeşleştirerek annelik, bakım işleri, fedakârlık ile ören ve hanenin kadın için en güvenilir yer olduğunu söyleyen egemen anlayışı Almodovar, *Dönüş* filminde kadına yönelik aile içi cinsel şiddeti gündeme getirerek eleştirir. *Annem Hakkında Her Şey*’de tiyatro gibi kamusal bir alanda Huma, Nina, Manuela ve Agrado’nun sahne alması ve söz söylemeleri; *Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*’da Pepa’nın Ivan gibi ses sanatçısı olarak sesini, dilini kullanması; *Dönüş*’te Raimundo’nun restaurant işletmesi ve orada herkese seslenecek şarkı söylemesi gibi örnekler kadının kamusal varlığını ortaya koyar.

D’Lugo’nun aktardığı gibi (2006, s.1);

Pedro Almodovar Amerikan bir muhabire verdiği röportajında kendi yaşamının “düşük düzeyde bir melodram” olduğunu söylemiştir. Çünkü ona göre film yapmak için doğru şehirde, doğru ailede, doğru zaman ve doğru dilde doğmamıştır ve hikâye anlatmak onun için sadece hayal edilebilecek bir şeydir. Bu nedenle şu anda bu konumda bulunmak ancak filmlerde olabilecek bir şeydir.

Yönetmenin kendi hayatını anlatırken kullandığı bu benzetme, aslında onun filmlerinin türünü de ortaya koyar. Melodram genellikle insanı altüst eden duygular üzerine, gerçekleri karikatürleştirerek ilginç rastlantılarla, kalıplaşmış karakterlerle kurulan bir anlatı türüdür. Ayrıca “melodram ve korku türleri ile pornografik filmlerin de kadını ele alışında cinsiyetçi yaklaşımlar görülmektedir” (Sarıbay’dan aktaran Kabadayı, 2004, s.120). “Melodramlar Kaplan’a göre, özellikle kadınlar için üretilmekte, kadınlar üzerinden kapitalist çekirdek aile sınırlarını dayatmakta, kadınları ‘eğiterek’ ailenin ve aile ideolojisinin ‘doğal’, kaçınılmaz olduğunu vurgulamaktadır” (aktaran Kabadayı, 2004, s.120). Bu açıdan yönetmenin filmlerine baktığımızda, melodramın tam tersi bir işleve sahip olduğunu görürüz. Almodovar filmleri ilginç tesadüflerle ilerlemesi, duyguların ön planda olması bakımından tipik melodram özelliklerini yansıtır. Ancak ataerkil heteroseksüel aileyi tekrar üretmek yerine filmlerindeki hâkim kadın dayanışması temasıyla aileyi kadınların dostluğunun üzerinden ve “kadın kadına” bir şey olarak kurar. Bu özgün yönüyle Pedro Almodovar, melodram türünün muhafazakâr yapısını kırar ve kadının özgürleşmesi için önemli temsil imkânları sunar.

Sonuç olarak söylemek gerekirse çok sayıda özne konumundaki, güçlü kadınları; pasif, anlaşılmaz, sorun yaratan ve yok edilen erkekleri, bunların yanı sıra önemli bir kamusal-özel alan ayrımı eleştirisiyle Pedro Almodovar filmleri kadının özgürleşmesi için olumlu bir temsil sunarken patriarkinin yıkılması için de kadın dayanışmasını önerir.

Ek 1: Pedro Almodovar Filmografisi

Kısa filmleri

- 1974 Film Politico
- 1974 Dos Putas, o historia de amor que termina en boda
- 1975 El sueno o la Estrella
- 1975 Homenaje
- 1976 La caida de Sodoma
- 1975 Blancor
- 1976 Sea caritativo
- 1976 Muerte en la carretera
- 1978 Salome
- 1978 Folle folle folleme Tim

Uzun kurmaca filmleri

- 1980 Pepi, Luci, Bom y otras del moniton
(Pepi, Luci, Bom ve Diğer Sıradan Kızlar)
- 1982 Labirinto de Pasiones (Tutku Labirenti)
- 1983 Entre Tinieblas (Karanlık Alışkanlıklar)
- 1985 Que he hecho yo para merecer esto? (Bunu Hakedecek Ne Yaptım?)
- 1986 Matador
- 1987 La Ley del Deseo (Arzu Kanunu)
- 1988 Mujeres al borde de un ataque de nervios
(Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar)
- 1990 Atame! (Bağla Beni)
- 1991 Tajones Lejanos (Yüksek Topuklar)
- 1993 Kika
- 1995 La flor de mi secrero (Sırrımın Çiçeği)
- 1997 Carne Tremula (Çıplak Ten)
- 1999 Todo sobre Mi Madre (Annem Hakkında Herşey)
- 2002 Hable Con Ella (Konuş Onunla)
- 2004 La mala educacion (Kötü Eğitim)
- 2006 Volver (Dönüş)
- 2009 Los Abrazos Rotos (Kırık Kucaklaşmalar)
- 2011 La piel que habito (İçinde Yaşadığım Deri)
- 2013 Los amantes pasajeros (Aklımı Oynatacağım)

Kaynakça

- ALLISON, M. (2008) *A Spanish labyrinth: The films of Pedro Almodovar*. London: Replika Press.
- Annem Hakkında Herşey*. (1998) [Film] ALMODOVAR, P. (Yönetmen/Senarist). İspanya: El Deseo
- D'LUGO, M. (2006) *Pedro Almodovar*. Illinois: University of Illinois.
- DOANE M. A., MELLENCAMP P. ve WILLIAMS L. (1984) *Re-vision: Essays in feminist film criticism*. Frederick: Publications of America.
- Dönüş*. (2005) [Film] ALMODOVAR, P. (Yönetmen/Senarist). İspanya: El Deseo
- GLEN, G.O. ve GABBARD, K. (2001) *Psikiyatri ve sinema*. Ankara: Okuyan Us Yayınevi.
- JOHNSTON, C. (2005) Karşı-sinema olarak kadınların sineması. *Sinemasal*, 14, s.77-86.
- JORDAN, B. ve MORGAN-TAMOSUNAS, R. (1998) *Contemporary Spanish cinema*. NY: Manchester University.
- KABADAYI, L. (2004) *Toplumsal cinsiyet ve film: 90'lı yıllarda ABD-İspanya-Hong Kong ve Türk sinemasında üretilen filmlerde toplumsal cinsiyet olgusunun feminist yaklaşımla incelenmesi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- MOHANNA, C. (1993) Filmlerde kadınlar. 25. *Kare*, 5, s. 18-21.
- MULVEY, L. (1997) Görsel Haz ve Anlatı Sineması. 25. *Kare*, 21, s. 38-46.
- ÖZDEN, Z. (2000) *Film eleştirisi*. İstanbul: Afa Yayınları.
- ÖZTÜRK, S. R. (2000) Feminist film politikası: 'Mürebbiye' örneği. *Kültür ve İletişim*, 3(1), s. 51-70.
- ÖZTÜRK, S. R. (2000) *Sinemada Kadın Olmak*. İstanbul: Yeni Alan Yayıncılık.
- Perde Açılıyor*. 1950 [Film] MANKIEWICZ L. J. (Yönetmen/Senarist). ABD: Twentieth Century Fox Film Corporation.
- RYAN, M. ve KELNER, D. (1997) *Politik kamera: Hollywood sinemasının ideolojisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar*. (1988) [Film] ALMODOVAR, P. (Yönetmen/Senarist) İspanya: El Deseo
- SMELIK, A. (2008). *Feminist sinema ve film teorisi: Ve ayna çatladı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

SMITH, S. (T.Y.) Kadının sinemadaki imajı. 25. *Kare*, 6, s. 19-24.

SZALAI, G. (2012) Pedro Almodovar discusses career influences, women's acting skills. [Çevirimiçi] <http://www.hollywoodreporter.com/news/pedro-almodovar-bafta-lecture-391882> [Erişim tarihi: 10 Temmuz 2014].

YAŞARTÜRK, G. (2006) Feminist eleştiri ve kadının sunumu. *Sinemasal*, 14, s. 17-30.