Tarih

ANNABELLE HIRSCH



100 NESNEDE KADINLARIN TARİHİ

ÇEVİREN: ERHUN YÜCESOY

MEDUSA

100 NESNEDE KADINLARIN TARİHİ

Annabelle Hirsch

MEDUSA YAYINLARI

Medusa Yayınları - 9
Büyükdere Cd. Çayır Çimen Sk. Emlak Kredi Blokları
A2 Blok No:3/36 ofis no:8 Levent–Beşiktaş İstanbul 34330
www.medusayayinlari.com
medusa@medusayayinlari.com
Sertifika no: 75305

100 Nesnede Kadınların Tarihi / Annabelle Hirsch
Özgün adı: Die Dinge. Eine Geschichte Der Frauen In 100 Objekten

İngilizceden Çeviren: Erhun Yücesoy
Yayına Hazırlayan: Sevi Sönmez, Sevim Erdoğan, Kardelen Damla Başaran
Kapak Uygulama: Hamdi Akçay
Sayfa Uygulama: Yeşim Ercan

1. Baskı: Ocak 2026
ISBN: 978-625-94467-8-3

© Medusa Yayınları, 2025
© 2022 by Kein & Aber AG, Zürich-Berlin
Bu kitabın Türkçe yayın hakları Kalem Ajans aracılığı ile alınmıştır.

306. sayfadaki görsel © Alberto Giacometti Estate / ADAGP, Paris 2025

Baskı: Çınar Matbaacılık ve Yay. San. Tic. Ltd. Şti
Yüzyıl Mah. Matbaacılar Cad. Ata Han No: 34 K: 5
Bağcılar / İstanbul
Sertifika no: 45103

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının izni olmaksızın çoğaltılamaz.

ANNABELLE HIRSCH

100 Nesnede Kadınların Tarihi

Çeviren:
Erhun Yücesoy

Tarih



Annabelle Hirsch, 1986 yılında doğdu. Alman ve Fransız kökenli olan Hirsch, Münih ve Paris'te sanat tarihi, tiyatro incelemeleri ve felsefe eğitimi aldı. *Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAS)*, *Die Tageszeitung* gazeteleri ile çeşitli dergilerde serbest gazeteci olarak yazılar kaleme aldı. Halen kısa hikâyeler yazan ve Fransızcadan edebi çeviriler yapan Hirsch, Roma ve Berlin'de yaşıyor.

Erhun Yücesoy, Ankara'da doğdu. 1987 yılında Kıbrıs Türk Maarif Koleji ve 1991 yılında Bilkent Üniversitesi İşletme Bölümü'nden mezun oldu. İstanbul ve Londra'da bankacılık sektöründe yatırım ve kurumsal pazarlama ve dış ticaret alanlarında çalıştı. 2001 yılından beri çevirmenlik yapan Yücesoy, otuzdan fazla kitabı Türkçeye ve Kıbrıs hakkında iki akademik çalışmayı İngilizceye çevirdi. Dış ticaret danışmanlığının yanı sıra halen çevirmenliğe devam ediyor.

Anneme

İÇİNDEKİLER

Sunuş 11
1 İyileşmiş Uyluk Kemiği 14
2 Mağara Resimleri 17
3 Hatşepsut Heykeli 20
4 Sappho Papirüsü 24
5 Amazon Bebek 28
6 Baubo Heykelciği 31
7 İsis Heykelciği 34
8 Lilith Muskası 38
9 Hnefatafl Oyunu 41
10 Bayeux Dokuması 45
11 "Genji'nin Hikâyesi" 49
12 Rahibe Tacı 52
13 Fildişi Ayna 55
14 "Kadınlar Şehri Kitabı"ndan Bir Minyatür 58
15 "Malleus Maleficarum" (Cadı Çekici) 62
16 Magdalalı Meryem Heykelciği 66
17 Platform Topuklar 70
18 Parfümlü Eldivenler 74
19 Hürrem Sultan Portreli Tabak 78
20 Chequers Yüzüğü 81
21 Michel de Montaigne'in "Denemeler"i 84
22 Cam Dildo 88
23 Mengene 92
24 Metal Korse 96
25 Elbise Cebi 100
26 Madam de Pompadour'un Mührü 104
27 Bide 108
28 Makine 111
29 Anna Morandi Manzolini'nin Balmumu Büstü 115
30 "İyi Anne" Biblosu 119
31 Llangollen Hanımları Biblosu 122
32 Frig Başlığı 125
33 Uzanma Koltuğu 129

34 Astronominin Zevkleri Masa Oyunu 133
35 Brontë Kız Kardeşlerin Minik Kitapları 137
36 Analitik Makine 141
37 Kölelik Karşıtı Madalyon 145
38 Bir Ütopyanın Taş Baskısı 149
39 George Sand'ın Sağ Kolu 153
40 Çamaşır Tokacı 156
41 Singer Dikiş Makinesi 159
42 Ashley'nin Çuvalı 163
43 Planşet 166
44 Fener 170
45 Au Bon Marché Makbuzu 174
46 Aigisthos'un Ölümü, Kırmızı Figürlü Vazo 178
47 Mère Filloux'nun Bıçağı 182
48 Remington Daktilo 185
49 La Salpêtrière Hastanesi Fotoğraf Atlasından Bir Sayfa 188
50 Marie Bashkirtseff'in "Atölyede" Tablosu 192
51 Emniyetli Bisiklet 196
52 Nellie Bly ile Dünya Turu Kutu Oyunu 200
53 Sinematograf 204
54 Şapka İğnesi 208
55 "Claudine Okulda" Posteri 212
56 Madam Walker'ın Saç Kürü 216
57 Radyum Çikolata 219
58 Açlık Grevi Madalyası 223
59 Freud'un Athena Heykelciği 227
60 Birinci Dünya Savaşı Kartpostalı 231
61 "The Fountain" 235
62 Dostluk Tapınağı'nın Planı, Amazon Salonu 239
63 100 Mil Mantosu 243
64 Chanel N°5 247
65 Gillette Milady Kadın Tıraş Bıçağı 251
66 "Cadı Dansı" Maskesi 255
67 Tina Modotti'nin Fotoğrafı: İşçi Yürüyüşü 259
68 Le Rouge Baiser 263
69 Greta Garbo'nun Tükenmezkalemi 266

70 Dünya Kadınlar Günü Arması 270
71 Revista Sur 273
72 Ünlü Kadınlar Yemek Takımı 277
73 Marjorie Hillis'in "Yalnız Yaşa Keyfine Bak" Kitabı 281
74 Mascha Kaléko'nun Sürgün Günlüğü 285
75 Kızıl Orkestra Direniş Grubu Afişi 289
76 Hava Kuvvetleri Kadın Pilotlar Maskotu 293
77 Robert Capa Fotoğrafı: Chartres'ın Saçları Kazıtılmış Kadını 297
78 Bikini 301
79 Simone de Beauvoir Heykelciği 305
80 Federal Almanya Cumhuriyeti Anayasası 309
81 The Daily News Gazetesi Manşeti 313
82 Dans Kartlı Yelpaze 317
83 Miele Elektrikli Süpürge 320
84 Tupperware Saklama Kabı 324
85 Envoid Doğum Kontrol Hapı 327
86 Hannah Arendt'in Broşu 331
87 Mini Etek 334
88 "Respect" Albümü 337
89 Makas 341
90 Golda Meir Afişi 345
91 "Le Nouvel Observateur" Kapağı 348
92 "Deep Throat" Filminin VHS Kasedi 351
93 Desikatör 354
94 Vibratör 357
95 Dior'un "Hepimiz Feminist Olmalıyız" Tişörtü 360
96 Kim Kardashian'ın Yüzüğü 364
97 Cep Telefonu 367
98 Menstrüel Kap 370
99 Pussyhat 373
100 Bir Tutam Saç 376
Teşekkürler 379
Kaynakça 380

SUNUŞ

Birkaç yıl önce, Danimarka kıyılarına yaptığım bir yolculuk sırasında, yazar Karen Blixen'in çocukluğunun geçtiği evi ziyaret ettim. Evin –Blixen'in yazı masası, duvarları süsleyen tablolar– aslında beni pek fazla büyülemediğini ama daha önemsiz gibi görünen bir ayrıntıdan etkilendiğimi şaşırarak fark ettim: mutfağın bir köşesine istiflenmiş birkaç bakır tava. O ufak tefek kadının tavalarla yemek yaparak geçirdiği zamanları; nasıl hissetmiş, neler düşünmüş olabileceğini kafamda canlandırmaya çalıştım. Acaba bu tava tencerelerle o mu, yanında çalışan birileri mi yemek yapıyordu? Mutfak gereçlerinin *Babette'in Şöleni* öyküsünün yazarı hakkında neler anlattığını sordum kendime. Acaba Avrupalı, Danimarkalı bir kadın olan Blixen hakkında, varoluşu ve gündelik yaşantısı hakkında herhangi bir şey anlatıyor muydu bu eşyalar? Tavalar ve benzer gereçler anıtların tam zıddıdır; savaş meydanlarındaki devrimleri ya da zaferleri anmazlar; toplum üzerinde yadsınamayacak kadar dönüştürücü etkileri olan büyük antlaşmaları ya da ayaklanmaları akla getirmezler. "O günden itibaren her şey farklı oldu" diyebilmek için onları belirli bir tarihle ilişkilendirmek nadiren mümkündür. Tarihin büyük resmi denen o olgudan ziyade çok daha mahrem bir dünyaya aitlerdir. Uzun süre yalnızca kadınlara ait sayılmış, dolayısıyla da önemsiz görülmüş bir dünyaya.

Bu kitabı yazmaya yeni başlamışken başımdan ilginç bir olay geçti. Bir akşam yemeği davetinde, masadakilere aklımdaki yeni projemden, kadınların tarihini nesneler üzerinden anlatmaktan bahsettim. Oradaki kadınlardan biri merakla bunun neye benzeyeceğini, örneğin ne tür nesneler olacağını sordu. Ona, kadınların gündelik

yaşamlarını, küçük ve büyük anılarını yansıtacak nesnelerin tarihi olduğunu söyleyecektim. Beden, cinsellik, aşk, iş, sanat, siyaset gibi konularda kadınların ön ayak olduğu hareketlere tanıklık eden ve ezelden beri uymaya zorlandıkları tüm anlatıları gözler önüne seren nesneler olduğundan; kadınların bu nesneler sayesinde önlerine çıkan mitlerle nasıl başa çıktıklarından, nasıl mücadele ettiklerinden, bazen seslerini yükselterek, bazen de sessiz sedasız nasıl özgürleştiklerinden bahsedecektim. Bir şekilde kadınların kendileri olma yolunu her zaman nasıl bulduklarını ya da en azından bulmaya çalıştıklarını söyleyecektim. Öyle ki, tümü olmasa da bu nesnelerden bazıları, kuşkusuz belirli bir kadına ve yarattığı etkiye atıfta bulunacaktı. Çünkü bu "tarihteki en havalı yüz kadın" üzerine yazılmış bir kitaptan öte, kadınların tarihinin ne kadar zengin ve kapsamlı, ne kadar karmaşık ve doğrusal olmayan bir akışla yol aldığını gösteren merak uyandırıcı, ilginç eşyalarla dolu bir vitrin olacaktı. Tüm bunları anlatmak için ağzımı açtığımda yaşlıca bir beyefendi yüksek sesle gülerek, "Kadınlar ve nesneler mi? Ama zaten kadınlar birer nesne!" dedi. Aptal ve kabaydı; hiç de komik değildi. Fakat bu saçma lafın altında bir gerçek yatıyordu: Tarih, çoğu zaman bu yorumu doğrular şekilde aktarılıyordu. Tarihin büyük bir kısmında, kadınlar ancak bir köşeye konulup arada bir içine bir şeyler (mesela bir bebek) doldurduğunuz bir vazo kadar önemli görülmüşlerdi. Bugün bize esin kaynağı olmuş kadınların hikâyelerini ilgisizliğin batağından çekip çıkardığımızda faal, düşünen, mücadele eden, kendi hikâyelerini yazan, tehlikelere meydan okuyan kadınların sadece günümüzde olduğunu zannediyoruz. Sanki –birkaç istisna dışında– bizden önceki kadınlar yalnızca seyirciymiş; hikâyeleri de eylemlerinden değil, maruz kaldıklarından ibaretmiş gibi anlatılıyor.

Oysa bu doğru değil. Hiçbir zaman da doğru olmadı. En azından her zaman anlatıldığı gibi olmadı. Kadınlar her zaman sahnedeydi ve her zaman katkıda bulundular. Sıklıkla aynı kaderi, kişisel ve kamusal yaşam alanını paylaştıkları nesneler, kadınların katkısının

birer tanığı oldu. Tarihin bu yüzü, uzun zaman görmezden gelindi, sıkça yok sayıldı ya da önemsiz görüldü. Bu nesneler, çalkantılı ve görkemli resmi tarihi anlatmaktan öte, ayrıntıları, küçük anekdotları, zamanla ve büyük bir sebatla değerlenenleri işaret ediyor. Dünyayı farklı anlatıyorlar. Bazıları daha geniş bir kapsamda ele alınabilir, bazıları tarihin belli bir anında bir rol oynar; bazıları daha yaygın bir gidişata hitap eder, diğerleri ise hikâyesini burada mutlaka anlatmak istediğim belli bir kadına ait. Çünkü bu derleme tamamen şahsıma ait. Bir tarihçi tarafından değil, 20. yüzyılın sonunda Fransa ve Almanya arasında büyüyen, kadınları, nesnelerini ve hikâyelerini seven bir kadın tarafından seçilip gözler önüne serildi. Önemsiz görülene ve anekdotlara hevesli, uzak geçmişlerde hayali yürüyüşlere çıkmaktan keyif alan bir kadın. Odağın yeryüzünün batısı olması, dünyanın geri kalanına ilgi duymadığımdan değil; tam tersine, sezgisel ve öznel bir yöntemi yeterince tanımadığım kültürlere uygulamanın dürüst olmayacağını ve onlara hakkını veremeyeceğimi düşündüğüm için.

100 Nesnede Kadınların Tarihi geçmişe doğru, tarihin belli yönlerine ışık tutmak ya da belirli bir hikâyeyi anlatmak üzere orasından burasından bir kapı açtığım ya da raflarından bir şey çekip çıkardığım uzun bir koridor gibi ilerledi. Burada yüz nesne var ama bu rahatlıkla iki yüz, üç yüz ya da bin nesne de olabilirdi. Bir sınır koymak zor. Çünkü kadınların ve onlarla ilişkilendirilen nesnelerin tarihi hayal edemeyeceğiniz kadar zengin, çok çeşitli; bazen hüzünlü, çoğu zaman da son derece eğlenceli. Kadınların nasıl da hep güçlü, becerikli ve akıllı olduklarını; kendilerini ayıran onca şeye rağmen düşünceleri, kaygıları, hırsları ve tutkularıyla aslında ne kadar benzediklerini görünce insanın coşkuyla haykırası geliyor. Kadınların tarihinin kapsamlı veya nihai olma iddiası yok. Tarihin tozlu raflarından detayları bulup çıkarmayı, anlatılara dayanan ve önemsiz görünenlere yakından bakmayı, size esin kaynağı olmayı, hâlâ bilinmez bir dünyayla, tarihteki kadınlara ait dünyayla somut bağlar kurmayı amaçlıyor.



İYİLEŞMİŞ UYLUK KEMİĞİ
MÖ 30.000

Amerikalı antropolog Margaret Mead'e, üniversitede verdiği bir derste, insan uygarlığının ilk işareti olarak gördüğü nesnenin ne olduğunun sorulmasının üzerinden on yıllar geçti. Bu soruyu soran öğrenci, Mead'in muhtemelen bir testi ya da ok başı, hatta belki de bir tür teknolojik gelişmeden bahsedeceğini ummuştu ama kısa bir duraksamanın ardından Mead, esrarengiz bir yanıt verdi: "İyileşmiş bir uyluk kemiği." Mead, doğadaki bir hayvanın bir kemiği kırıldığında pek hayatta kalma şansı olmadığını ileri sürüyordu. Kırık bir kemiğin kaynaması birkaç haftayı bulurdu ve bu süreçte hayvan bir su kaynağına ulaşamaz ya da avlanamazdı; ya açlık veya susuzluktan ölür ya da başka bir hayvana yem olurdu. Milattan birkaç bin yıl önce bir insanın kırık bir uyluk kemiğini iyileştirip hayatta kalmayı başarabilmesi, ona yiyecek içecek ve bakım sağlayan, yanında kalan ve huzur içinde iyileşme fırsatı tanıyan birileri olduğu anlamına gelirdi. Öyleyse medeniyetin ilk işareti, bir silah ya da bir tür buluş değil; kendimizden öte, başkalarına da bakım verebilme becerimizdi. Mead, "Başkalarına bakım verebildiğimizde en yüksek seviyeye ulaşırız" demişti ve bir çağrıyla bu görüşünü tamamlamıştı: "Medeni olun."

Bugün Taş Devri'ni düşündüğümüzde, muhtemelen ilkokuldaki ders kitaplarımızdan kalan bir resim zihnimizde canlanır. Resmin bir köşesinde, yırtık pırtık kıyafetleriyle ürkek görünümlü, saçı başı dağınık bir sürü çocuğun yanına çömelmiş bir yaratık görürüz: kadın. Diğer yanda ise tüylü bir yaratık vardır: mağaranın karanlığına hapsolmamış, dışarıda, doğanın ortasında; iki ayağı üzerinde dimdik duran, eyleyen, güçlü biri. Alkışlar... Erkek için! Zafer kazanmış bir komutan gibi mızrağını havada tutan ve bir ev büyüklüğündeki –sözgelimi mamut– bir yaratıkla karşı karşıya gelebilecek bu adam korku nedir bilmez. Bu devasa hayvanı ele geçirecek ve eve, kendisine muhtaç olan ailesine götürecektir. Elbette bu görüntü, zapt edip ele geçiren şevk ve cesaretiyle insanlığı hep erkeğin ileriye götürdüğünü akla getirir; kadın "sadece" çocuk üretmek amacıyla oradadır, onun dışında pek işe yaramaz. Ne de olsa avlanmak cesaret gerektirir; öte yandan çocuklara bakmak... yani, bildiğiniz gibi... Ne var ki, bugün hâlâ aklımıza kazınmış ve pek çok şeyi meşrulaştıran bu imgede temel bir sorun mevcut: Taş Devri'nde yaşamın gerçekten de böyle göründüğünü düşündürecek hiçbir kanıt yok.

Kolektif tarih bilincimizi şekillendiren pek çok imge gibi, bu sahne de erkekler tarafından yaratıldı. Üstelik, orta sınıf evliliklerin ve "makul, ketum ev kadını" idealinin norm haline geldiği 19. yüzyılda. İlk arkeolog ve antropologlar, kendi dönemlerinin kadın düşmanı değerlerini tarihöncesine taşırken neredeyse hiç itirazla karşılaşmadılar. Avlanmayı yüceltip çocuk bakımını değersizleştiren bu yorumlar, dönemin toplumsal cinsiyet anlayışını pekiştirdi. Böylece, kadınların tarih boyunca hep ikincil bir rol oynadığı fikri "doğal" bir gerçekmiş gibi benimsendi: Erkekler insanlığın evrimini yönlendirirken, kadınlar sadece kenardan, sessizce izliyordu.

Ama mesele şu ki, buna dair somut bir kanıt yok. Her şeyden önce, arkeolojik bulgular tarihöncesi toplumsal cinsiyet rollerinin, kimilerinin düşündüğü kadar sabit olmadığını gösteriyor; kadınlar da

zaman zaman avlanmaya çıkıyordu. İkincisi, Taş Devri insanlarının –"hayatta kalmanın" en önemli gündem maddesi olduğu bir çağda yaşayan atalarımızın– topluluğun diğer yarısını değersiz ve önemsiz görme lüksüne sahip olmaları pek olası görünmüyor. Ne de olsa, hayatta kalma mücadelesi mümkün olduğunca çok sayıda ve azimli katılımcı ihtiyacını beraberinde getiriyordu. Hatta Taş Devri erkeklerinin (19. yüzyılın son çeyreğinde yaşayan ve varoluşsal tehditlere daha az maruz kalan kardeşlerinin aksine) avcılık ve ele geçirmenin evrimsel koşullarda kendilerine çok da fayda sağlamayacağını ve diğerlerine bakmanın topluluğun yaşamında hayati bir rol oynadığını bildiklerini bile varsayabiliriz. "Büyükanne hipotezi" denen kuramın bir süreden beri kanıtlamaya çalıştığı tam da budur.

Tıpkı Mead gibi, "büyükanne hipotezi" de bir tür olarak bize gücümüzü sağlayan şeyin esasen diğerlerine bakım vermek olduğunu savunur. Bunun ardındaki gerekçe şudur: Kadınlar, balinalar dışında menopoza giren ve doğurganlığı sona erdikten sonra hayatını sürdürebilen tek memelidir. Birçok şeyin tesadüfen ve rastgele değil, çoğunlukla evrimsel bir biyolojik amaca hizmet etmek üzere meydana geldiğini bize öğreten Darwin sayesinde bilim insanları şu soruyu sormaya başladılar: Menopoz neden insanlarda görülüyor? Bunun cevabı, belki de büyükannelerin –yani artık doğurgan olmayan kadınların– kendi çocuklarını yetiştiren kızlarına destek olması ve bu sayede kızlarının bir yandan çocuk doğururken diğer yandan da grubun yaşamına katkıda bulunabilmeleridir. Ayrıca bu büyükanneler yeni neslin büyük bir bölümünün sırası geldiğinde çoğalabilecekleri yetişkinliğe erişmesinde de kendilerine düşen rolü oynamışlardır.

O dönemde kimse yaşlı kadınların katkısının farkında değildi. Ancak henüz yerleşik hayata geçmemiş, tarım öncesi topluluklarda insanlar, mülkiyetin ve onunla gelen güç ilişkilerinin olmadığı, daha eşitlikçi bir düzen içinde yaşıyordu. Çünkü topluluğun tüm üyelerine ihtiyaç duyulduğunu içgüdüsel olarak biliyorlardı: mızrak kullanmayı bilen genç erkeklere, çocuk doğurup iz sürebilen kadınlara ve yaralıların başında sabırla bekleyen büyükannelere...



MAĞARA RESİMLERİ
MÖ 20.000

Yüzyıllar boyunca Batı kültürleri, dâhinin –özellikle de sanatçının– doğal olarak erkek olduğunu varsaydı. Elbette kadın sanatçılar da vardı, ancak her birkaç on yılda bir saf yetenek ve özgün vizyon sahibi bir kadın ortaya çıksa bile bu hep istisna sayıldı; yaşamı boyunca takdir görse de ölümünden sonra tarihten silindi. Yakın geçmişte bu unutulmuş sanatçıların pek çoğu yeniden keşfedildi ve eserleri "kadın" etiketi altında toplu sergilerle sunuldu; sanki erkeklerde önemsiz olan cinsiyet, kadınlarda sanatın önüne geçiyordu. Zaman zaman onları abartılı biçimde övdüğümüz bile oluyor – hâlâ içten içe inanmakta zorlandığımız bir gerçeği kanıtlamaya çalışır gibi. Oysa sanat doğası gereği erkek işi değildir. Kadınlar istisna değil, yaratıcı gücün eşit taşıyıcılarıdır. Ne ilhamın ne de sanatın testosteronla bir ilgisi var.

Taviz vermezcesine süregelen bu fikrin kökleri muhtemelen sanat tarihinin kökenlerinde yatıyor. İlk sanatçılara, yani mağara ressamlarına dair izlenimimizde. 19. ve 20. yüzyıllarda mağaralarda keşfedilen duvar resimleri garip ve kaba kadın bedenlerini ya da daha sıklıkla avlanma ortamlarındaki büyük hayvanları (bizonlar, mamutlar, atlar) betimler. Bu keşifler yapılana kadar, kadınların

avcılığa hiç katılmadığı; en fazla meyve, yemiş topladığı ve çocuklarla ilgilendiği sanılıyordu. Bu düşünce, ilk sanat çalışmalarının da erkekler tarafından yapıldığı varsayımını doğurdu. Sonuçta, kadınlar bizzat yaşamadıkları bir av sahnesini nasıl tasvir edebilirlerdi? Tez kulağa mantıklı geliyor ama gerçekten öyle mi?

Daha önce de belirttiğim gibi, ilk dönem bilim insanlarının benimsediği toplumsal cinsiyet rolleri onları kaçınılmaz biçimde yanlış sonuçlara götürdü. Yeni teknolojiler sayesinde anlaşıldı ki, bir zamanlar "Taş Devri adamı" olarak sergilenen ve gücüne hayranlık duyulan pek çok iskelet aslında bir "Taş Devri kadını"na aitti. Görünüşe göre kadınlar uzun süre boyunca erkekler kadar uzun ve sağlam yapılıydılar. Bu durum, onların da iyi beslendiğini ve topluluk içinde aşağı yukarı eşit bir statüye sahip olduğunu düşündürdüğü gibi, avcılıkta yer alma ihtimallerini de güçlendiriyordu. Bu kadınlar hayvanların izini sürmüş, hatta kimi zaman tuzak olarak kullanılmış olabilirler; belki de eve eti getirenler onlardı. Kısacası, yaygın inanışın aksine avcılık yalnızca erkeklere özgü değildi. Av gruplarında kadınlar da vardı ve gördüklerini sanatsal bir içgörüyle ifade edebilecek konumdaydılar. Yine de kadınların yalnızca pratik işlerle değil, tıpkı erkekler gibi kendilerini ve dünyaya bakışlarını ifade etme arzusu taşıyabilecekleri ihtimali uzun süre ciddiye alınmadı, hatta çoğu zaman dile bile getirilmedi.

Yaklaşık on yıl önce, Amerikalı araştırmacı Dean Snow, bir öğleden sonra kendini Pennsylvania Eyalet Üniversitesi'ndeki kütüphanede buldu. Snow, Güney Fransa'daki Pech Merle Mağarası üzerine yazılmış, resimli bir kitabı raftan çekip aldı ve merak içinde düşünmeye başladı. Daha bir gün önce, İngiliz bir biyoloğun araştırmasına denk gelmişti. John Manning adlı bu biyolog, erkeklerle kadınların ellerinin, parmakları arasındaki orantısal ilişki açısından farklı olduklarını keşfetmişti: kadınların işaret ve yüzük parmakları neredeyse aynı uzunluktaydı, oysa erkeklerin yüzük parmakları genelde daha uzundu. Snow, Pech Merle Mağarası'yla ilgili kitabı açtığında –daha

ilk sayfada duvara işlenmiş bir el silueti vardı– içinden, "Burada bir yanlışlık var" diye geçirdi. Geçtiğimiz yüzyıl boyunca Arjantin, Afrika, Avustralya ve özellikle Avrupa'daki mağaralarda yüzlerce el baskısı bulunmuştu; hepsi 12.000 ile 40.000 yıl öncesine tarihleniyordu. Atalarımız bu el izlerini, ellerini duvara dayayıp kırmızı boya özüyle dolu bir kamışa ya da kuş kemiğine üfleyerek, adeta ilkel bir püskürtme tekniğiyle oluşturmuşlardı. Neden yaptıkları tam olarak bilinmese de çoğu araştırmacıya göre bunlar bir tür imzaydı: *Buradaydım. Bunu ben yaptım.*

Snow daha başka resimlere baktıkça, bu ellerin halihazırda tespit edilmiş ölçülerinin doğru olamayacağını bariz bir biçimde fark etti. Parmak kuramına göre, bunların çoğu erkek eline benzemiyordu. Bunun üzerine şüphesini doğrulamak için özel bir algoritma geliştirdi ve İspanya'nın Cueva del Castillo ile Fransa'nın Pech Merle mağaralarında yaptığı son incelemeleriyle duvarlardaki el baskılarının yüzde yetmiş beşinin kadınlara ait olduğunu ortaya koydu.

Gelgelelim Snow'un kuramı oldukça tartışmalı. Kimileri reddederken kimileri el baskılarını sanatın ötesine, bir ayin ya da törenin izlerine dönüştüren bu görüşü benimsiyor. Oksijenin hızla tükendiği mağaralarda insanların transa girebileceği düşünülürse, bu çizimler şamanik ritüellerin parçası da olabilir; bu da şamanların kadın olabileceğini akla getiriyor. Yine de bunun doğruluğunu hâlâ bilmiyoruz. Tıpkı mağara duvarlarındaki kadınlara ait olduğu iddia edilen el izlerinin, onların yanındaki hayvan resimlerini de kadınların yaptığına kesin kanıt olmadığı gibi. Yine de, bu ihtimal bir anlığına durup düşünmeye değer. Çünkü kim bilir, belki de insanlık tarihinin ilk sanatçı dehaları gerçekten kadınlardı.



HATŞEPSUT HEYKELİ
MÖ 1479-1458

Tanınmış güçlü kadınlar üzerine yazılmış neredeyse tüm biyografilerin ilk sayfalarında bir yerde şöyle bir sahne vardır: Küçük kızın babası (ya da büyükannesi) onunla oturur, ona ne kadar akıllı, cesur, zeki ve parlak olduğunu söyledikten sonra umutsuzca homurdanır: "Neden bir erkek olarak doğmadın ki?" Bazı vakalarda, onların yanına tünemiş ve ailedeki yetişkinlerin üzüntüsünü körüklemekten başka bir özelliği olmayan aptal bir erkek kardeş de görürüz: Çocuklar arasındaki tek keskin zekâ neden yanlış bedene yerleştirilmiştir? Doğa nasıl olur da böyle bir hata yapar?

Yukarıda heykelini gördüğünüz Mısır Firavunu Hatşepsut'un buna benzer bir hikâyesi var. I. Thutmose'nin kızı olarak MÖ 1500 yılında doğan Hatşepsut, çok küçük yaşlardan itibaren olağanüstü bir zekâ sergiler; bu durum, tahtın vârisinin pek de kafası çalışmayan, yani Hatşepsut'un üvey erkek kardeşi Thutmose'ye kalacağını bilen babasını hem sevindirir hem de üzer. Bu işe yaramaz oğlana en azından akıllı bir danışman bulma umuduyla I. Thutmose, Hatşepsut'u erkek kardeşiyle evlendirmeye karar verir. Hatşepsut, II. Thutmose'nin karısı olarak kraliçe olduğunda on iki yaşındadır ve

birkaç yıl içinde firavun naibi olarak kocasının yerine geçecektir. Kocası başa geçtikten kısa bir süre sonra ölür; II. Thutmose'nin bir cariyeden olan tek oğlu da hükümdar olamayacak kadar küçüktür. Böylece hikâyemizin kadın kahramanı tahta çıkar. Buraya kadar her şey normal: Antik dünyada, Mısırlı kadınların epey sıra dışı bir statüleri vardı. Nil uygarlığında, dönemin diğer toplulukları kadar erkek egemenliği altında olsalar da kadınlar (en azından üst sınıfa mensup olanlar) görece çok sayıda özgürlüğe sahipti. Antik Yunan'daki hemcinslerinin aksine, özgürce gezip dolaşabiliyorlar, eğitim görüyorlar ve dans edip şarkı söylemek için festivallere katılabiliyorlardı. Hepsinin ötesinde, bir de oğullarının ya da kocalarının ölmesi veya yönetemeyecek duruma düşmesi halinde firavun naibi olarak başa geçebiliyorlardı.

Ancak, Hatşepsut bununla da kalmadı. Üvey oğlu hakkı olan tahtı alacak yaşa geldiğinde Hatşepsut ne yapıp edip kendini firavun olarak ilan ettirmeyi başardı ve genç adamın hükümdarlığını ileri bir tarihe erteletti. Yirmi yıl boyunca sıkı bir yönetim uygulayan Hatşepsut, şaşılacak bir şekilde III. Thutmose'yi asla öldürme gereği duymadı.

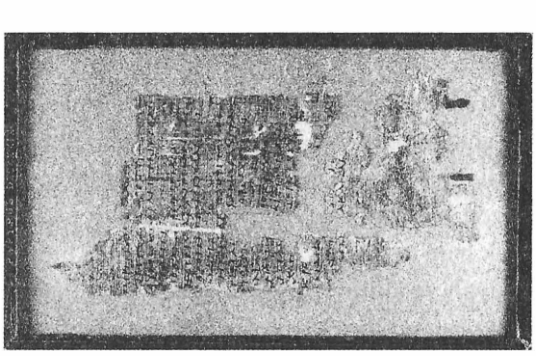
Mısır, uzun tarihi boyunca birçok kraliçe görmüştü –Sobekneferu, Nefertiti, Tawosret– ve bunların birçoğu büyük bir güç ve nüfuz elde etmişti. Fakat sadece birkaç kadın firavun olabilmişti, ki Hatşepsut bunların en önemlisiydi. İktidar sürdüğü dönemde Mısır'a barış ve refah damgasını vurmuştu; sanatı destekliyordu ve tapınak kompleksi Deyrü'l Bahri gibi ülkenin en güzel yapılarından bazılarını o inşa ettirmişti. Hatşepsut bugün tarihin en etkili firavunlarından biri olarak kabul edilse de Mısır'dan bahsedildiğinde, akla ilk gelen isim genellikle Kleopatra oluyor – sanki insanlara "fazla hırslı" ve "erkek gibi davranan" kadınların kaçınılmaz sonunun intihar olduğunu hatırlatmaya ihtiyacımız varmış gibi. Başarılı kadınları değil, trajik biçimde "başarısız" olmuş olanları yüceltmeye daha eğilimliyiz.

Fakat belki de görüşün nedeni, Hatşepsut'a çok yakın bir zamana kadar akademik çevrelerde bile biraz kuşkuyla bakılmasıydı. 1950'lerde, New York Metropolitan Müzesi'ndeki bir küratör onu "alçak ve aşağılık bir gaspçı" olarak nitelendirmişti. Hatşepsut vicdansız, güce aç ve –tabii ki– cinsel yönden yozlaşmış biri olmakla suçlanıyordu. Ve suçlamaların nedenlerinden biri de burada resmi yer alan bu heykeldi. 1920'lerde keşfedildiğinde, heykel parmak büyüklüğünde pis ve kırık parçalar halinde toprak altında yatıyordu ama firavunların ilahi statüleri göz önüne alındığında bu durum akıllarda soru işaretleri bıraktı. Bu hükümdar kendi soyundan gelenleri bu denli kızdıracak ne yapmıştı? Ve daha da önemlisi, kimdi parçalara bölünmüş bu adam? Heykelin Hatşepsut olduğu anlaşılır anlaşılmaz cevap da ortaya çıkmıştı: Bu, bir adamın mevkisini gasp etmiş bir kadındı. Gerçekten de III. Thutmose, Hatşepsut iktidarının geride bıraktığı tüm izleri yok etmişti ve bütün tarihçiler bunu, Thutmose'nin tahtını çalan kadından aldığı intikamın bir işareti olarak yorumlamaya meyilliydiler.

Bu çarpık imajı düzeltmek de birkaç Antik Mısır bilimcisi kadına düştü. Hatşepsut ölür ölmez içi kin ve nefretle dolu Thutmose'nin onu tarihten sildiği varsayımının aksine, Thutmose'nin aslında bunu yirmi yıl sonra, kendi saltanatının sonunda yaptığı ortaya çıktı. O halde, Thutmose'nin düşüncelerinin intikamdan daha çok gelecek üzerine odaklandığını varsayabiliriz: Kurulu düzeni bozan bir kadın olarak Hatşepsut nasıl bir örnek teşkil edecekti acaba? Bu rolü üstlenmek isteyen diğer insanlara nasıl bir teşvikte bulunacaktı? Acaba heykeli cinsiyetler arasında var olan belirgin düzeni bozguna uğratır mıydı? Hatşepsut heykeli bağlamında özellikle ilginç bir soru da buydu. Ne de olsa Hatşepsut ulusunu sadece öngörülü ve başarılı bir biçimde yönetmekle kalmamış, aynı zamanda toplumsal cinsiyet sınırlarını da bulanıklaştırmıştı: Hatşepsut, piton biçimli asasıyla, sakallı, bağrı çıplak ve göğüsleri düz bir adam olarak tasvir edilmekten hoşlanıyordu. Resmi kayıtlarda ondan "majesteleri" diye

bahsediliyordu ama "firavun" kelimesi dişil bir isim olarak ele alınıyordu. Hangi açıdan bakılırsa bakılsın, Hatşepsut cinsiyetsiz bir dil kullanıyor, eril, dişil ve nötr sıfatları rastgele birbirine karıştırıyordu. Günümüzde Metropolitan Müzesi'nde teşhir edilen bu heykel onu hem erkek hem de kadın olarak gösterir. Başı bir erkek başıdır (çoğunlukla siyah ve altın renginde çizgileri olan Nemes başlığına bakarak bunu söyleyebiliriz) ama bir kadının göğsüne sahiptir.

Her şeye rağmen, birçok tarihçi Hatşepsut'un kendini bir erkek-kadın, üçüncü bir cinsiyete sahip biri, bir kadının bedeni içindeki bir erkek, bu kategorilerin dışında bir şey –ya da ileride sanatçı Claude Cahun'un söylediği gibi, "Maskülen? Feminen? Duruma göre değişir"– olarak gördüğüne inanma konusunda isteksizdir. Bu tarihçiler, Hatşepsut'un kuşkusuz kendini bir kadın gibi hissettiğini öne sürerler ama bu kez de bundan nasıl bu kadar emin oldukları sorusu akla gelir. Çünkü bu firavunun seçtiği ifade biçimi, aslında bambaşka bir şeyi –toplumsal cinsiyet sınırlarını kendinden emin bir şekilde bulanıklaştıran, queer bir benlik ve iktidar tasvirini– düşündürür. Anlaşılan o ki, Hatşepsut gelecekte herkesin bunu kabul etmeyeceğinin gayet farkındaydı. Karnak'ta bir dikilitaşın üzerine şu sözleri yazdırmıştı: "Şimdi kalbim bir o yana bir bu yana dönüyor; çünkü yıllar sonra anıtlarımı görecek olan insanların yaptıklarım hakkında ne söyleyeceğini düşünüyorum."



SAPPHO PAPİRÜSÜ
MÖ 7. YÜZYIL

Uzun süre boyunca, ölümünden sonra bile hatırlanacak bir iz bırakmayı hayal etme ayrıcalığı yalnızca erkeklere tanındı. Antik Yunan'da yaşayan ve kamusal yaşama hiçbir etkisi olmayan kadınlar için unutulup gitmek kaçınılmaz sondu. Zaten çoğu da muhtemelen bu yazgıya sorgusuz sualsiz razı oluyordu. Fakat Sappho onlardan değildi. Sappho, MÖ 603 yılında, güzel Midilli Adası'nda –biraz da kibre kapılarak– kendine farklı bir yazgı çizmeye karar verdi: "*Sappho'ya, sen ki / Kıbrıs'ta kraliçe / ve yine de asalet ve yücelikle / ışıltılar içinde parlayan herkese / her yerde ihtişam kattın*" diye yazıyordu. Ve yine: "*Birileri bizi hatırlayacak / derim ben / bir başka zamanda bile.*"

O zamanlar bu kendine dönük kehanet ne kadar imkânsız görünmüş olursa olsun, Sappho haklıydı. İnsanlık tarihinde, onunki kadar gündelik dilimize yerleşmiş çok az kadın adı vardır. "Lezbiyen" sözcüğü, Sappho'nun yaşadığı Lesbos Adası'ndan gelir; kadınlar arasındaki eşcinsel ilişkilere verilen "safik" ifadesi de yine onun adından türemiştir. Tüm bunlara rağmen, hakkında çok az şey biliyoruz ve yalnızca lir eşliğinde söylenen birkaç şiiri günümüze

ulaşmış durumda. Sappho'nun dokuz ciltten oluştuğu düşünülen kapsamlı eserlerinin büyük kısmının MÖ 3. yüzyılda İskenderiye Kütüphanesi'nin yanmasıyla yok olduğu sanılıyor; bir bölümünün de Ortaçağ'da "fazlasıyla müstehcen" bulunarak yok edildiği düşünülüyor. Ama en şaşırtıcı olanı, şiirlerinin yazılı olduğu papirüs parşömenlerinin daha sonra Mısır'da kâğıt hamurundan tabut yapmak ve ölü timsahları doldurmak için kullanılmış olması.

Kadınların ürettikleri sanat eserlerinin uzun zaman boyunca son derece garip bir şekilde ele alındığını biliyoruz. Hatta bazıları buna pişman da oldu. Örneğin, Alman filozof ve erken dönem Romantizm şairi Friedrich Schlegel şöyle yazmıştı: "Eğer Sappho'nun tüm şiirleri elimizde olsaydı, belki de kimse artık Homeros'tan söz etmeyecekti." Belki de o kadarına gerek yok. Sappho sık sık kendisinden yaklaşık bir asır önce yaşayan Homeros'la kıyaslanmıştır ama Homeros'un yerini neden alsın? Sappho olsa olsa Homeros'u tamamlardı. Sappho'nun dizeleri, Homeros'un kahramanlık –ve yer yer epey testosteron yüklü– *Odysseia* destanının bir tür dişil muadili ve tamamlayıcısıdır. Erudite Sappho'nun süvarilere, piyadelere ve gemilere ayıracak pek vakti yoktu; onun ilgisini çeken, güzel Helen'in Truva uğruna evini ve kocasını terk etmesine yol açan koşullardı: "aşkın" çağrısına itaat etmek. Kalbin sesini dinlemek. "*Onun o hoş adımlarını / ve ışığın yüzünde oynadığı oyunları izlemek isterim / Lidyalıların savaş arabaları ya da saflara dizilmiş askerlerini görmektense*" diye yazmıştı Sappho. Kulağa oldukça basmakalıp gelse de erkekler savaş hakkında, kadınlar aşk hakkında yazar – en azından bu doğru. Bir zamanlar birisi Sappho'nun aslında ilk hippilere bir örnek olduğunu söylemişti; Sappho, "Savaşma, seviş" düsturunun epey şairane bir yorumunu öğütlüyordu. Ve belki de Sappho'nun ilk hippi olduğunu savlayan her kimse haklıydı. Fetihler, savaşlar, keskin kılıçlı kaslı adamlar... Sappho, bugün dahi kültürümüzü şekillendirmeye devam eden o kahramanlık hikâyelerine hiç ilgi duymuyordu. Onu cezbeden, duyuların dünyasıydı; güzel olan, narin olan, yumuşak olandı.

19. yüzyılın başlarında Batı toplumlarında gülünç bir inanış vardı. Kadınların cinsel arzuya karşı adeta bağışık olduğu ya da nadiren zevk alsalar bile bunu konuşamayacak kadar utangaç oldukları düşünülüyordu. Bugün, kadın arzusu üzerine konuşmak ve onu adlandırmak bize zaman zaman yepyeni bir şeymiş gibi görünebiliyor; sanki bunu yapmaya cesaret eden ilk bizmişiz gibi. Oysa Sappho, bunun doğru olmadığının en açık kanıtı. Milattan yüzyıllar önce bile, sadece arzu duyan değil, bu arzuyu açıkça ifade eden kadınlar vardı. Sappho'nun şiirlerine yer vermeyen erotik şiirler antolojisine nadiren rastlanır; bedenini derin bir anlayışla irdeleyen ve içinde olup biteni gözlemleyen bilinen ilk kadın şair odur: *"sana baktığımda, bir anlığına bile olsa / sözcükler içimde kalır / ne dil tutulması ne de ince / ateş her yanımı saran / ve gözlerim görmez ve uğultular / doldurur kulaklarımı / ve soğuk terler basar beni / her yerimi sarsan."* Aynı güzellikte daha kısa bir fragman da şöyle: *"Eros, meşe ağaçlarına düşen bir dağ rüzgârı gibi / sarstı zihnimi."*

Sappho'nun kime âşık olduğuyla ilgili birçok iddia ortaya atıldı. O bir lezbiyen miydi? Biseksüel miydi? Yoksa ikisi de değil miydi? Birkaç yüzyıl boyunca, Sappho'nun genç bir balıkçı uğruna kendini denize attığı söylense de günümüzde bunun Sappho'yu "tuhaf suçlamalardan" kurtarmak için uydurulmuş bir hikâye olduğuna inanılıyor. Böylece insanlar vicdan azabına kapılıp suçluluk duymadan onun şiirlerini keyifle okuyabileceklerdi. Sappho'nun kadın öğrencileriyle yakın ilişkiler kurup kurmadığını ve onlardan ayrılma zamanı geldiğinde büyük acılar çekip çekmediğini kesin olarak bilemiyoruz. Sappho'nun "kadınlardan oluşan çevresinin" Alma-Tadema'nın biraz banal olarak nitelendirilebilecek resimlerindekilere benzediğini hayal edebiliriz: Midilli güneşi altında bir terasta oturan ve öğretmenlerinin her kelimesini huşu içinde dinleyen genç kızlar. Sappho'nun öğrencileri, Akdeniz'in dört bir yanından gelen, iyi ailelere mensup genç kızlardı; evliliğe hazırlanmak için dans, müzik, şiir ve görgü kuralları eğitimi almak istiyorlardı. Ama eğitim aldıkları

"kadınlık okulu"ndaki özgür düşünen ve özgür aşk yanlısı öğretmenlerinin savunduğu kendinden emin kadınlık anlayışı, Antik Yunan'daki yerleşik, itaatkâr, sessiz, gözlerden uzakta bir kadın düşüncesinden tamamen farklıydı. Aslında Sappho'dan geriye sadece şiirleri kalmadı; zamanla yayılacak ve izleyen yüzyıllarda Erinna ile Hypatia gibi kadın şair ve düşünürlerin ortaya çıkmasını sağlayacak tohumları da ekti. Daha sonraki yıllarda –özellikle 1920'lerde– ortaya çıkan lezbiyen sanatçıların onu sık sık bir referans noktası olarak anmaları boşuna değildi. Sappho'nun gösterdiği gibi, bir şeyi değiştirmek için destanlara gerek yoktur; bazen bir timsahın midesinden çıkarılan bir papirüs parçası da bunu başarabilir.



AMAZON BEBEK
MÖ 5. YÜZYIL

Çocuklarımızı toplumsal cinsiyet kalıplarına fazla takılmadan yetiştirmeyi modern bir kazanım olarak görüyoruz: oğlanlara isterlerse oyuncak bebeklerle oynayabileceklerini, makyaj yapıp pembe giyebileceklerini, kızlara da kılıç sallayabileceklerini söylüyoruz. Oysa otuz yıl önce, bir kız çocuğunun Barbie yerine oyuncak arabaları tercih etmesi birçok insana tuhaf geliyordu; kuşkusuz bugün hâlâ böyle düşünenler var.

Bu durum, MÖ 5. yüzyıla ait bu Antik Yunan oyuncak bebeği daha da şaşırtıcı kılıyor. Söz konusu oyuncak bebek, küçük bir kızın mezarında bulunan bir Amazon, yani bir kadın savaşçı bebeği. Boyu on beş santimi bile bulmayan, kolları ve bacakları hareket eden bu oyuncağın saçları ve Frig başlığı özgün parlak renklerle boyanmış. Antik dünyada henüz oyuncak bebeğin yeni üretilmeye başlandığı bir dönemde yapılmış olan bu bebek, türünün bilinen en eski örneklerinden. Bunların daha sonra üretilen, MÖ 1. yüzyıla ait bir Amazon oyuncak bebeği gibi sol göğsü olmayan, tipik desenli kıyafetleri, hatta daha da çarpıcı başlık ve baş süsleri olan örnekleri de var. Fakat şimdilik, çoğunlukla yalnızca erkek kahramanlara

yakıştırılan tarzda, "kahramanlara özgü bir çıplaklık" sergileyen bir kadını temsil eden bu oyuncak bebeği ele alalım.

Bu oyuncağın ne kadar sıra dışı olduğunu anlamak için o dönemde Atinalı kadınların konumunu hatırlamak yeter. Bir efsaneye göre, kente Athena ile Poseidon arasında yapılan ad verme yarışında kadınlar tanrıçayı destekleyince Poseidon öfkeye kapılır ve kadınların oy hakkı ellerinden alınır. Böylece kadınlar yurttaşlık statülerini kaybeder, haklarından mahrum bırakılır ve neredeyse kölelerle aynı konuma düşerler. Birkaç istisna dışında kamusal ve dini hayata katılmaları yasaklanır; evlerin *gynaeceum* denen kadınlara ayrılmış bölümlerinde yaşayıp elbise dokumaları ve çocuk bakmaları emredilir.

Antik Yunan imgeleminde, Amazonlar bunun tam tersiydi: kadın özgürlüğünün tanımıydılar. Yunan dünyasının bilinen sınırlarının ötesinde, tamamen kadınlardan oluşan ve hiç erkeğin olmadığı bir toplumda yaşıyorlardı. Güçlü ve cesurdular, savaşçı olarak yetiştirilmişlerdi; acı ve korku nedir bilmiyorlardı ve herhangi bir Yunan kahramanıyla boy ölçüşebilecek güçteydiler. Kendilerini savaş ve mücadeleye o kadar adamışlardı ki ok ve yayı daha iyi kullanabilmek için sol göğüslerini kestikleri söyleniyordu. Amazonların cinsellikleri de "pek dişi değildi". Erkekleri sırf arzularını tatmin etmek ya da çocuk doğurmak için kullanıyorlardı. Büyük İskender'in bir Amazon kraliçesiyle tutkulu bir ilişki yaşadığı söyleniyordu ve anlaşılan o ki, daha başka kahramanlar da Amazonlarla ilişki kurmuştu. Örneğin, Truva Savaşı sırasında Amazonların kuşatılmış şehrin tarafında yer aldıkları ve Akhilleus'un Penthesilea'yla şiddetli bir çarpışmada karşı karşıya geldiği rivayet ediliyordu. Akhilleus sonunda mızrağını göğsüne sapladığı Penthesilea'yı mağlup etmiş ve tam o sırada kadınla ilk kez göz göze gelip anında ona âşık olmuştur. Ne yazık ki artık çok geçtir.

Antik Yunanlılar için Amazonlar, düzenin altüst olduğu bir dünyanın canlı örneğiydi. Korkutucu olmalarına rağmen büyüleyiciydiler; Herakles'ten sonra vazolarda en sık görülen figürler onlardı. Tapınaklarda, evlerde, metinlerde, hatta oyuncaklarda bile onlara

rastlamak mümkündü. Peki neden? Bugün bir kız çocuğuna kadın savaşçı oyuncağı verirsek, onu güçlendirmek isteriz. O halde Antik Yunanlılar, Penelope gibi dokumacı olmaya hazırlanan bir kıza neden Penthesilea'nın figürünü veriyordu? Belki hiç düşünmüyorlardı. Tiyatroları Antigone gibi dimdik duran ya da Medea gibi tehlikeli derecede güçlü kadınlarla doluydu ama bu karakterlerin kadınlara ilham vermesinden korkmuyorlardı. Belki kadınlar tiyatroya gitmediği içindi. Belki de asıl neden başkaydı: Bu kahramanlar, "gerçek" bir kadının doğasından o kadar uzak, o kadar abartılı, o kadar olağanüstüydü ki, erkeklerin aklına, karıları ya da kızlarının kendilerini Amazonlarla özdeşleştirecekleri gelmiyordu.

Amazonların gerçekten var olup olmadıkları yüzyıllardır süregelen bir soru: Kimilerine göre gerçekten yaşadılar, kimilerine göreyse Antik Yunan'dan çıkma bir hayal ürünüydüler. Gerçek muhtemelen bu ikisinin arasında bir yerde: Orta Asya'nın at yetiştiren, en eski göçebe topluluklarından İskitlere ait mezarlarda bulunan antik eşya ve aletler, aralarında yüksek ihtimalle bazı kadın savaşçıların ve binicilerin yaşadığına işaret ediyor. İskitlerde, kadınlar savaşçılık ve dövüş becerileri sayesinde gerçekten de yüksek statülere erişebiliyor, ilgi ve saygı görüyorlardı; çoğu silahları, baltaları ve kılıçlarıyla birlikte gömülüyordu. Ne var ki, efsanenin aksine, bu kadınlar tümüyle hemcinslerinden oluşan gruplarda değil, erkeklerle beraber yaşıyorlardı. Yaşamda olduğu gibi savaşta da eşit paydaşlardı.

Bütün bunlara rağmen erkeklerden bağımsız yaşayan "Vahşi Amazon" miti bozulmadı ve Amazonlar antik çağlardan bugüne kadar özgürlük ve güç sembolü olmaya devam ettiler. 17. yüzyıl feministlerinden 20. yüzyıl başındaki lezbiyen topluluklara ve aktivist grup Femen'e kadar pek çok kadın düşünür ve devrimci onlara atıfta bulundu. Erkeklerin korkutucu mu yoksa erişilmez bir güç figürü olarak mı gördüğü belirsiz olan bu Amazonlar, kız çocuklarının eline oyuncak olarak tutuşturulduğunda bile kimsenin sesi çıkmadı. Ancak kadınlara ilham olan bu figürlerin erkek hayal gücünden çıkmış olması pek azının da olsa uykusunu kaçırdı.



BAUBO HEYKELCİĞİ
MÖ 4. VE 2. YÜZYILLAR

Bu kitabın yazarı gibi 1990'larda ve 2000'lerin başında büyüyen ve dönemin aksiyon filmlerini izleyen biri, eğer dünyayı meteorlardan, canavarlardan, yükselen deniz seviyelerinden ya da başka bir tür felaketten korumak istiyorsa üç şeye ihtiyaç duyacağını öğrenmiştir: bolca cesaret, biraz kendini beğenmişlik ve –en önemlisi– bir penis. Antik Yunanlılar da meseleye benzer bir gözle bakıyor gibiydi. Onlara göre pusuda bekleyen her türlü tehlikeden –ki bunların çoğu kadın figürleriydi– yalnızca Herkül, Odysseus gibi kahramanlar sayesinde korunulmuyordu; aynı zamanda erkek bedenine duyulan hayranlık da önemliydi. Erkekliğin koruma, şans ve bereket getirdiğine inanıyorlardı. Dionysia olarak bilinen ünlü Dionysos şenlikleri sırasında, bahar mevsimini yaşayan Atina sokaklarında devasa falluslar taşınıyordu; çocuklar bunların küçüklerini korunmak için boyunlarına takıyorlardı; Pompei'de, bir fırının giriş kapısının üstünde bir çıkıntı olarak uzanan bir penisin üzerinde şöyle yazıyordu: *Burada mutluluk yaşıyor*. Buna karşılık, kadınlık organıyla, vücudun asla görünmeyen ya da en azından nadiren görünen bir kısmıyla dekore edilmiş tek bir ev yoktu. Yunan tasvirlerinde, kadın

cinsel organının neredeyse hep üzeri örtülüdür ve eğer bir anlığına görme fırsatı elde edebilirsek, bu organların daha çok Barbie'deki gibi dümdüz ve pürüzsüz olduğunu fark ederiz.

1898 yılında Antik Yunan şehri Priene'de,* Demeter'e adanmış MÖ 6. yüzyıldan kalma bir tapınakta kazı yapan bir Alman arkeolog ekibi, sıra dışı bir grup heykelcik buldu. Bu heykelcikler, iki ince uzun bacak üzerinde duran, gösterişli bir saç modeline sahip kocaman bir kafadan ibaretti. Normalde karnın bulunduğu yerdeyse iki göz, bir burun, neşeli bir ağız ve hemen altında da ince uzun yarığıyla belirgin bir vulva yer alıyordu. Bu "vulva-kadın" figürlerinin Baubo efsanesiyle bağlantılı olduğu ancak birkaç yıl sonra anlaşıldı. Çeşitli yorumları olan hikâye aşağı yukarı şöyle: Bir gün, tanrıça Demeter'in kızı Persefoni çiçek toplarken karşısında birdenbire Hades beliriverir ve kızı kendi dünyasına, yani Ölüler Dünyası'na götürür. Kızını her şeyden çok seven Demeter, üzüntüden aklını yitirme noktasına gelir ve ilahi görevlerini yerine getiremez olur. Onun yasının uzamasıyla ekinler birer birer yok olur, tarlalar kurur, toprak çoraklaşır ve insanlar açlıktan ölmeye başlar. Ta ki bir gün, dünyada amaçsızca ve perişan bir halde dolanan Demeter, Baubo'yla karşılaşana kadar. Yaşlı kadın onu neşelendirmeye çalışır, ona sabırla yiyecek ve içecek sunar. Fakat tesellisi mümkün olmayan Demeter her şeyi reddeder. Durum umutsuz gibidir; yeryüzündeki yaşam tükenmek üzeredir. Tam bu anda Baubo son kozunu oynar: Hiçbir şey söylemeden eteğini kaldırır ve tanrıçaya vulvasını gösterir. Demeter kahkahayı basar. Böylece acısı hafifleyen Demeter, Baubo'nun sunduklarını yiyip içer ve nihayet Zeus'u bir çare bulmaya zorlamak için gücünü toplar. Sonunda Persefoni'nin yılın yarısını Olimpos Dağı'nda, diğer yarısını da yeraltındaki Ölüler Dünyası'nda geçirmesi konusunda anlaşmaya varılır. Yeryüzü kurtulur ve mevsimler ortaya çıkar.

Antik Yunan'da yaşayan kadınlar, kızını kaybetmiş bir anneyle ilgili bu hikâyede kendilerinden kolayca bir şeyler bulmuş olmalıydılar.

* Priene Antik Kenti, Aydın kentinin Söke ilçesinin güneybatısındadır. (ç.n.)

Ne de olsa, kendi hayatlarında da çok benzer şeyler yaşanıyordu. Herhangi bir ailenin tartışmasız reisi olarak bir baba, karısına veya kızına danışmadan, kızını şu ya da bu adamla evlendirme sözü verebiliyordu; kız evlendikten sonra da, büyük bir törenle yeni ailesine teslim ediliyor ve anne ile kız bundan böyle en iyi ihtimalle ara sıra görüşüyor ya da en kötü ihtimalle bir daha hiç görüşemiyorlardı. Fakat Baubo kadınların yaşamında bir başka rol daha oynamış olmalıydı. Baubo, erkeklere yasaklanmış olan Thesmophoria festivaliyle yakından ilişkilidir. Evli kadınların şehir duvarlarının ötesindeki çadırlarda hep birlikte uyuduğu ve Tanrıça Demeter'i andıkları ekim ayındaki o üç gün boyunca tam olarak ne olduğunu bilmiyoruz. Bildiğimiz bir şey varsa o da bunun erkekleri çılgına çevirdiği. Erkekler, eşlerinin edebe aykırı eylemlerde bulunduklarını, sefahat âlemlerine daldıklarını ve genel olarak yasak kabul edilen her şeyi yaptıklarını hayal ediyorlardı. Festivalin daha sonra ortaya çıkan Roma uyarlaması Bona Dea şöleni sırasında, erkeklerden biri merakına yenik düşmüş ve yaşlı bir kadın kılığına girerek tören alanına gizlice sızmış, böylece MÖ 61 yılında ulusal bir skandala yol açmıştı.

Bazıları, bu kadınların Baubo gibi birbirlerine vulvalarını gösterdiğine inanıyordu – tıpkı bugün kadınları kendi bedenlerine daha yakından bakmaya teşvik eden atölyeler gibi. Belki de, sanatçı Valie Export'un binlerce yıl sonra yapacağı gibi, bir halka oluşturup bacaklarını açarak kendi kolektif güçlerini çağırıyorlardı. Ama belki orada olanları bilmenin önemi de yok. Bırakalım bu onların sırrı olarak kalsın. Burada asıl ilginç olan, Baubo heykelciğinin temsil ettiği güç: kadın cinsel organına atfedilen, dünyayı kurtaran bir güç; ancak bir fallusun gücü gibi savaş çıkarmayan ya da bağırıp çağırmaya ihtiyaç duymayan, daha basit ama aynı derecede etkili bir güç. Bu hikâyede her şey, atılan bir kahkaha sayesinde değişiyor. Bir vulvayı komik kılan şeyin ne olduğuysa bambaşka bir mesele.



İSİS HEYKELCİĞİ
MÖ 332-330

Mısır tanrıçası İsis'in bu heykelciğine yakından bakalım. Onu bir an için incilerle süslü saçı ile başında bir kule gibi yükselen tacı olmadan düşünün ve sadece verdiği poza odaklanın. Orada, kucağındaki kutsal bebeğiyle, gururlu bir anne olarak oturuşuna, sağ göğsünü bebeğe uzatışına, her ikisini de sarıp sarmalayan huzura bakın. Size bir şey anımsatıyor mu? Bakire Meryem'in çocuk İsa ile verdiği pozun daha ışıltılı, neşe saçan duygusal bir halini burada görebiliyor musunuz?

Eğer görüyorsanız, yalnız değilsiniz. Hristiyanlık anlatısının ve betimlemesinin, İsa'dan yaklaşık 2500 yıl önce Nil Nehri'nin kıyılarında ortaya çıkan tanrıça İsis kültünden ve tapınmasından esinlenerek yaratıldığıyla ilgili uzun zamandan beri tahminler yürütülüyor. Buna verebilecek net bir yanıtımız yok ama görünen o ki, bu mantıksız bir düşünce değil. Ne de olsa, her iki "inanç" da Roma'da eşzamanlı olarak var oldu ve birçok yönden benzediklerinden az çok kendilerini birbirleriyle doğrudan rekabet içinde buldular. Her şeyden önce bu iki inanış, erkek egemen inançların aksine tüm toplumsal cinsiyetlere ve sosyal sınıflara açıktı; kadın-erkek,

zengin-yoksul, genç-yaşlı demeden herkese kucak açtılar ve fahişeler gibi toplum dışına itilenleri bile aralarına kabul ettiler. Herkesi kucaklıyorlardı: Diğer çoğu tanrı kendi yetkinlik alanına odaklanırken, gerek İsis gerek İsa hemen hemen her yaşamsal duruma, sorunlara ve sorulara cevap veriyordu. Üstelik İsis tektanrılı bir dünya görüşünü temsil etmemesine rağmen. Tanrıçayı (koyu bir İsis hayranı olduğu düşünülen Büyük İskender sayesinde) MÖ 300 yıllarında keşfeden ve onu bütün bir Akdeniz havzasına ihraç eden Antik Yunanlılar, bu evrensel güçten dolayı ona, "bin isimli tanrıça" yakıştırmasında bulundular. Ama belki de İsis ile İsa arasındaki en büyük ve en önemli benzerlik, –o dönemde çok yeni olan ve İsa'dan çok önce İsis tarafından verilen– reenkarnasyon ya da ebedi yaşam vaadiydi.

İsis efsanesini hızlıca hatırlayalım: Osiris (erkek) ve İsis (kadın) kardeştiler, karı kocaydılar, Mısır'ın kral ve kraliçesiydiler ve göklerdeki ilahların en önemlisiydiler. Kıskanç Seth, nefret ettiği erkek kardeşi Osiris'e tuzak kurana kadar her şey güllük gülistanlıktı; Seth, Osiris'i bir lahit içine hapsedip Nil Nehri'nin akıntılarına bırakmış, ardından da onu ön dört parçaya (ya da kırk üç) bölüp Mısır'ın dört bir yanına dağıtmıştı. Yaşadığı kayıpla sarsılıp harap olan İsis, kız kardeşi Nephtys'le birlikte kocasının dağılmış parçalarını bulup onları mumyalamak ve Osiris'i yaşama döndürmek üzere harekete geçti. Biraz da büyü yardımıyla, tanrıça her nasılsa âşığı için yarattığı penisle (Osiris'in kendi penisini bir balık yutmuştu) hamile kaldı ve ardından oğlu Horus'u –heykelcikte kucağında tuttuğu çocuğu– doğurdu. İsis burada da Bakire Meryem'i akla getiriyor; İsis ile ilişkiye girmeden hamile kalıyor, ama İsis Tanrı'nın çocuğunu taşıdığını kendisine söylemesi için bir meleğin gelmesini beklemeyip dizginleri ele alıyor. Esasen bu efsanede İsis etkin bir rol üstlenir. Yapılması gerekeni yapar. Kız kardeşiyle olan ilişkisi de ayrıca önemli: Bu iki kadın ve kardeş dayanışmaları olmasa reenkarnasyon da olmazdı.

Burada, İsa'nın hikâyesindeki gibi kurtarıcının erkek değil bir kadın olması çok şeyi değiştiriyor. Antik Mısır'da kadınların, antik dünyanın geri kalanındaki hemcinslerine kıyasla daha eşit bir statüye sahip olmalarının –miras bırakabilmelerinin, kimi zaman hüküm sürebilmelerinin ve bir ölçüde özgürce hareket edebilmelerinin– en azından kısmen İsis'in gücüyle ve tanrıça olarak gördüğü saygıyla bağlantılı olduğu düşünülüyor. Ayrıca İsis'in güç ve nüfuzunun, kadınların birazcık da olsa değer ve saygı gördüğü bölgelerde, mesela en azından soylu kadınların belli bir gücü kullanıp rahibe ya da iffetli kadınlar olarak kendilerine itibar sağladıkları Antik Roma'da daha hızlı yayıldığı biliniyor. Hatta Roma, MÖ 1. yüzyılda, İsis'e adanmış gizemli bir inanca –kabul törenleri de epey gizli olan gizli bir topluluğa– ev sahipliği bile yapmıştı. Bu topluluğun müritlerinin yanlarında bir şıngırdak taşıdıkları ve tören sırasında kendilerini korkudan azat etmek için muhtemelen kendi ölümlerini akla getirecek bir trans hali yaşadıkları dışında neredeyse hiçbir şey bilmiyoruz. Bir dönem İsis son derece popülerdi; onun onuruna, çoğunlukla genelevlerin yakınlarında tapınaklar inşa ediliyor ve insanlar hem iyiliği hem de gücüyle kendilerini özdeşleştiriyordu. Fakat sonradan ortaya Kleopatra çıktı ve İsis'in nüfuzu azalmaya başladı. Kraliçe olarak kendine İsis'in "yeryüzündeki somut hali" unvanını yakıştıran Kleopatra, tanrısal ve kutsal kız kardeşinin adını lekeleyip onu kötü gösterme yoluna gitti. Elizabeth Taylor ve Joseph Mankiewicz'in başrollerindeki muhteşem *Kleopatra* filminin başarısı sayesinde Romalıların Kleopatra'dan nefret ettiğini, onun adını her türlü ahlaksızlıkla birlikte andıklarını ve bu yüzden İsis'i de o dönemden itibaren cinsel sapkınlıkla ilişkilendirip onu da en az Kleopatra kadar büyük bir manevi tehdit olarak gördüklerini biliyoruz. Bu tehlikeyi geçiştirmek için İsis inancı yasaklandı: Heykelleri Tiber Nehri'ne atıldı, tapınakları yerle bir edildi. Ne var ki, İsis'in sürgünü kalıcı olmadı. MS 1. yüzyılda, İmparator Caligula'nın hüküm sürdüğü dönemde, İsis gizemleri Roma'da yeniden

su yüzüne çıktı. Tanrıçanın nüfuz alanı genişleyerek İngiltere gibi uzak yerlere kadar ulaştı. İsis gösterdiği gelişimle büyük bir zafer elde etse de Hristiyanlık güçlendikçe, bu yüce gönüllü ve iyiliksever tanrıça bir kez daha geri plana itildi. 4. yüzyılda Hristiyanlık resmi devlet dini haline gelince İsis kültü Avrupa sahnesinden tamamen silindi. Belki de Romalılar böylesine güç sahibi bir kadının örnek alınmasından korktular. Belki de onun merhamet ve bağışlayıcılığı hoşlarına gitmedi. Ya da İsa hayatın elzem sorunlarına daha iyi yanıt verebilmişti. Kim bilir? Ama antik çağ uzmanı Sarah B. Pomeroy'un sorusuna bir yanıt bulmak güzel olmaz mıydı? Çağlar öncesinde, İsa'nın değil de İsis'in dini bu mücadeleden galip çıksaydı kadınların tarihi acaba nasıl şekillenirdi?



LİLİTH MUSKASI
TARİHSİZ

Eğer İsis ile İsa arasındaki o "başabaş yarışta" İsa değil de İsis Antik Roma'da benimsenmiş olsaydı, kadınların tarihi nasıl şekillenirdi bilemeyeceğiz. Fakat kesin olan bir şey var. O tarihten itibaren kadınların hayatını şekillendiren özellikle bir figür asla var olmayacaktı: Havva. Günahkâr Havva. Meraklı Havva. Kendini dizginleyemeyen, gördüğü ilk yılanın aklını çelip onu baştan çıkarmasına izin veren ve böylece masumiyetin sonunu getirerek insanoğlunun cennetten kovulmasına sebep olan iradesiz Havva. Yunan mitolojisinde de benzer bir figürden, yani kutusunu açarak insanlığın üzerine her türden kötülüğü, ölümü, hastalığı ve savaşı salan Pandora'dan söz etmek mümkün. Ama Pandora'nın en azından umudu da özgür bıraktığı bilinir. Oysa Havva, hepten kötüydü ve kadınların çektiği tüm ıstırapların nedeniydi. Çocuk doğururken çekilen acı bile Havva'nın berbat ve kusurlu davranışlarına yoruluyordu. Bütün kadınlar Havva'nın kızlarıydı ve Havva insanlığın kaderini berbat etmişti: Acı çekmek ve yüzyıllarca baskı altında kalmak, elbette ki beklenen sondu. Doğal olarak.

Havva'nın hikâyesine, yılan kılığındaki iblise, elmaya ve masum çıplaklığın sonuna –sözde Havva'nın işlediği günahlar sonucunda

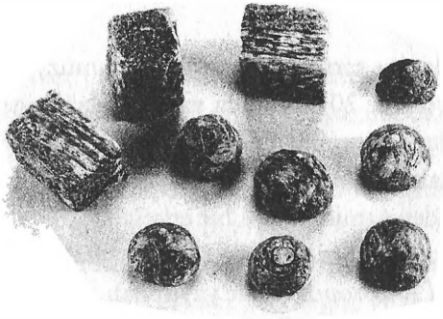
insanın masumiyetini yitirmesi ve cennetten kovulması hikâyesine–aşina olmak için dindar olmanıza gerek yok. Bu rivayet çeşitli kisveler altında tüm müzelerde, her türlü hikâyede, atasözlerinde ve TV programlarında karşımıza çıkar. Fakat Batı kültürünün bu mihenk taşından söz edilirken çoğu zaman bir ayrıntı gözden kaçırılıyor: Havva aslında Âdem'in ilk değil, ikinci karısıydı. İlk karısının adı Lilith'ti ve Lilith bir isyankârdı. En azından, yaratılış hikâyesinin epey farklı bir yorumunu sunan Musevi mitolojisi böyle söylüyor. Kaynaklara göre bazı ayrıntılar değişiklik gösterse de hikâyenin temel anlatısı şöyledir: Tanrı, ilk insan Âdem'i yarattıktan sonra onun yalnız kalmasının uygun olmayacağını düşünür ve ona kendisi gibi topraktan bir kadın yaratır. Âdem ve Lilith'in "eşit yaratıldığı" kabul edilir. Fakat zamanla bir anlaşmazlık ortaya çıkar: İlişkilerinde kimin öncelik sahibi olacağı konusunda uzlaşamazlar. Lilith, her durumda boyun eğmek istemediğini dile getirirken Âdem, erkek olduğu için karar verme hakkının kendisine ait olduğunu savunur. Lilith ise Tanrı'nın ikisini de aynı maddeden yaratmış olmasını eşitliğin temeli olarak gösterir. Tartışmalar çözümsüz kalınca Lilith, Tanrı'nın "gizli adını" söyleyerek ortadan kaybolur. Bu durum Âdem'i üzer ve Tanrı'ya durumu bildirir. Bunun üzerine Tanrı, Lilith'i geri dönmeye ikna etmeleri için üç melek gönderir.

Bu sırada Kızıl Deniz'e ulaşan Lilith kararında ısrar eder ve Âdem'e dönmeyi reddeder. Mitin devamında, bu çağrıya uymadığı için yeni doğan bebeklere zarar veren bir figüre dönüştüğü anlatılır. Erkek bebeklerin ilk sekiz gün, kızların ise yirmi gün boyunca Lilith'in hedefi olabileceğine inanılır. Ancak bir istisna vardır: Yeni doğmuş bebeğin boynuna takılan bir muskada üç meleğin adları ya da suretleri bulunursa, bebeğin Lilith'ten korunacağı düşünülür.

Lilith geri dönmeyince, Âdem'e ikinci bir kadın verildi. Lilith gibi topraktan değil, daha itaatkâr olacağı varsayılarak Âdem'in kaburga kemiğinden yaratılan bir kadın: meşhur Havva. Âdem'in kendisiyle eşit yaratılan ilk kadınla anlaşamadığı için, kendi bedeninden

yaratılan bir kadınla insan soyunun devam etmesi fikri tartışmaya açık. Havva'nın ortaya çıkmasıyla Lilith'in tarihten neredeyse silinmesi –İncil'in ve tüm Hristiyan geleneğinin onu bilinçli biçimde yok sayması– oldukça çarpıcıdır. Buna rağmen Lilith, Musevi metinlerinde yaşamaya devam etti ve ondan korunmak için muska ve tılsımlar kullanılacak kadar tanındı. Metal, kumaş ya da kâğıttan yapılan bu muskalar hamile kadınlarca taşınır ya da yeni doğan bebeklerin beşiklerine konurdu. İnsanlar, Âdem'i terk ettikten sonra çocuk yiyen, kan içen bir yaratığa dönüştüğüne inanılan bu figürden korkuyordu. Zaten boyun eğmeyen, erkeğin hükmünü reddeden bir kadından başka ne beklenirdi ki? Lilith bir iblis, karanlık bir güç, hatta zaman zaman bir fahişe olarak betimlendi; kimi anlatılarda Havva'yı kandırmak için yılan kılığına bile girdiği söylendi. Popüler kültürde vampir kraliçe, Şeytan'ın karısı, kötü cadı gibi pek çok biçimde karşımıza çıktı ama hangi şekle bürünürse bürünsün, daima sakınılması gereken "tehlikeli kadın" olarak resmedildi.

Fakat çoğu zaman olduğu gibi, birilerini dehşete düşüren bir figür, başkaları için kurtuluşun simgesi haline gelebilir. 1960'larda Lilith beklenmedik bir biçimde geri döndü: Boyun eğmeyen ve muska takılarak uzaklaştırılması gereken o korkutucu varlık, özellikle Yahudi feministler için bir rol modele dönüştü. Yeryüzündeki ilk kadının kolay kandırılmayan, iradesi güçlü ve duygularına sahip çıkan biri olarak yorumlanması coşkuyla benimsendi. Âdem'in dengi olmakla kalmamış, bu denklikte ısrarcı olmuş ve kocasının ataerkil iradesine boğun eğmektense kendisine biçilen iblis rolünü sonsuza dek oynamayı yeğlemişti Lilith. Fransız haham Delphine Horvilleur'ün dediği gibi Lilith, "kontrol edemediğimiz özgür bir kadındır" ve kimilerini dehşete düşürse de kimilerini kadının dindeki rolünü yeniden gözden geçirmeye itmiştir.



HNEFATAFL OYUNU
10. YÜZYIL

Vikingler, konunun uzmanı bir tarihçi değilseniz veya onlara dair kaba kuvvet mitlerine özel bir ilgi duymuyorsanız, oldukça kötü bir şöhrete sahiptir. Onları zihnimizde devasa cüsseli, kızıl sakallı, boynuzlu miğferler takan ve ejderha başlıklı teknelerde yolculuk yapıp ayak bastıkları her yere dehşet saçan insanlar olarak canlandırırız (Vikinglerin olağan selamlama biçimi karşılarına çıkan insanların kafatasına balta saplamaktı). Neden bazı imgelerin zihnimize kazınıp diğerlerinin silinip gittiğini, geçmişi neden bu şekilde hayal ettiğimizi anlayabilmek zor; ama kesin olan bir şey varsa, o da Vikinglere büyük haksızlık ettiğimiz. Örneğin, tüm Vikinglerin taktığına inandığımız o meşhur boynuzlu miğfer bile büyük ihtimalle tamamen uydurmadır. Bu miğferlerin varlığını ortaya koyan tek bir arkeolojik bulguya sahip değiliz; öte yandan Vikinglerin boynuzlu miğferlerle ilk defa tam olarak ne zaman ilişkilendirildiğini söyleyebiliyoruz: 1876 yılında, Wagner'in *Nibelung'un Yüzüğü* operasında.

Genel anlamda, Alman milliyetçilerinin Vikinglere ya da daha doğrusu, Vikinglerde görmek istedikleri şey olan had safhadaki maskülüniteye olan tutkusu, bu Antik İskandinav halkına pek fayda

getirmedi. Bu başka bir tartışma konusu. Konumuz Viking dünyasında kadınların rolü ve 2017 yılında yapılan olağanüstü bir keşif. Aynı yıl Stockholm Üniversitesi'nden bir grup araştırmacı, DNA testleriyle Birka'daki meşhur bir Viking mezarı Bj. 581'deki buluntuların daha önceden sanıldığı gibi bir erkeğe değil, bir kadına ait olduğunu ortaya çıkardı ve konuyla ilgili bir makaleyi *American Journal of Physical Anthropology*'de yayımladı. "Genom Biliminin Doğruladığı Kadın Bir Viking Savaşçısı" başlıklı makale gündeme bomba gibi düştü. 19. yüzyılda Birka'daki mezarlık keşfedildiğinde Bj. 581'in, boyu ve içindeki birçok silah nedeniyle seçkin bir Viking savaşçısına ait olduğu varsayıldı. Bu, halihazırda herkesin kafasındaki düşünceyi doğrulamıştı: Viking erkekleri muhteşem savaşçılardı, güçlü ve zalimdiler; öte yandan kadınları ise... konuşmaya bile değmezdi. Ama şimdi, heyecan ve kafa karışıklığının iç içe geçtiği bir ortamda, dünya basınında şu tür manşetler atılıyordu: "Erkek Sanılan Viking 'Savaşçısı' Aslında Bir Kadın." 1970'lerde yine (kadın) bir araştırmacı, iskeletin ön kollarının aşırı ince olduğunu, iskeletin cinsiyetiyle ilgili kuşkuları olduğunu söylese de ona nazikçe, "güzel kafasını böyle şeylerle yormaması" tavsiye edildi. Bu kadar çok silahın bulunduğu bir mezar ancak yüksek rütbeli bir savaşçıya ait olabilirdi ve yüksek rütbeli savaşçılar da yalnızca erkek olabilirdi, dolayısıyla bu bir erkek iskeletiydi. Gayet basit.

Aslında hikâye hep aynı; aklımızın almadığı, hayal edemediğimiz şeyleri arkeoloji de düşünemiyor. Çağdaş teknoloji ya da yöntemler imkân dahilinde aksi yönde bir doğruyu gün ışığına çıkarana dek, bulgular ve keşifler akla yatkın olanın doğrultusunda yorumlanıyor. Geçmiş yıllarda sık sık böyle oldu: Erkek savaşçıların kadın savaşçılar olduğu anlaşıldı, kesin sanılan bilgiler sarsıldı. Biz yine, İsveçli arkeolog Hjalmar Stolpe'nin Stockholm yakınlarındaki Björkö Adası'nda 1890'larda keşfettiği Birka'ya dönelim. O dönemde, Stolpe'nin keşfi büyük heyecan uyandırmıştı: 8. yüzyıldan 11. yüzyıla kadar uluslararası ticaretin önemli bir limanı olan

Birka, hâlâ İsveç'in ilk kurulan şehri olarak kabul ediliyor. Stolpe, kazılara başladığında, ticari merkezin yakınındaki bir mezarın sıra dışılığı hemen dikkatini çekti. Binden fazla mezarın arasında sadece yetmiş beşinde silah vardı ve sadece iki mezarda tam takım silah vardı: baltalar, kalkanlar, mızraklar, kılıçlar, ok ve yaylar. Biri kısrak diğeri aygır iki at da bunlarla birlikte gömülmüştü. Atlardan birinin eyeri bile vardı. Fakat tüm bu güç ve iktidar sembolleri bir yana, bu mezarı gerçekten eşsiz yapan şey, içinde geyik boynuzlarından yapılma küçük toplardı. Cesedin kucağında duran bu ufak toplar *hnefatafl* olarak bilinen bir masa oyununun parçalarıydı. Daha başka örneklerine gemi enkazlarında rastlanan oyunun tam kuralları günümüze kadar ulaşmasa da oyun belli ki birbiriyle rakip iki orduyla ilgiliydi ve oyuncuların becerilerini kullanıp odaklanarak taşları ya da topçukları oyun tahtasının diğer tarafına taşımayı gerektiriyordu.

Şimdi, bu oyun iki şeyi işaret ediyor olabilir: Ya bu kadın oyun oynamak gibi boş işlere vakit ayırabilecek kadar zengindi ya da *hnefatafl* bir askeri strateji oyunu olduğuna göre, ölü kadın da salt bir savaşçı değil, aynı zamanda bir askeri stratejistti. Mezardaki iskeletin bir kadına ait olduğu düşüncesinin 2017'den önce ortaya atılmaması pek de şaşırtıcı değil. Evet, güneydeki kız kardeşlerinin aksine Viking kadınlarına miras devralma, hatta kocalarını boşama hakkı verildiğini halihazırda biliyorduk. Ve belki de, bu kadınların ara sıra, gerek duyulduğunda, ellerine bir silah aldıklarını hayal etmiş bile olabiliriz. Ama bir askeri stratejist? Bu kadarını tahmin edemezdik.

Bazıları hâlâ böyle düşünüyor. İskeletin cinsiyeti artık kesinleşince, bazı bilim insanları, iskelet erkek sanılırken kimsenin aklına gelmeyen kuşkularını dile getiriverdiler. Bir insanla birlikte gömülen şeylerin gerçekten de o kişinin hayattaki rolüne işaret ettiğini kim söylemişti ki? Silahların ve askeri strateji oyunlarının askeri bir mevkiye işaret ettiği ne malumdu? Belki de o eşyalar tesadüfen oraya gömülmüştü!

Bazıları kadın savaşçıların asla var olmadığına inanmakta o kadar ısrarcı ki mezar düzenini tamamıyla silbaştan yorumlamaya hevesliler. Ya da dürüst olalım ve şunu söyleyelim: *Belki de doğrudur*. Belki de o silahlar nedensiz yere orada öylece duruyorlardı. Pek olası değil, ama neden olmasın? Öte yandan Vikinglerin bizim kafamızdakinden daha farklı bir "toplumsal cinsiyet" anlayışına sahip olması da mümkün. Belki de onlara göre "kadın" ve "erkek" belli rollerle ilişkilendirilen kategoriler değildi; belki de bazen biri bazen de diğeriyle ilişkili olarak bu roller yer değiştiriyordu; belki de bacaklarınızın arasında ne olduğundan çok, aslında ne kadar uzun boylu ve geniş omuzlu olduğunuza bağlıydı bu. Kim bilir? Fakat Birka'daki Bj. 581 adlı mezarda, ölümünden on yüzyıl sonra *hnefatafl* taşları hâlâ kucağında bulunan kadın, 10. yüzyılda hangi rolü üstlenmiş olursa olsun, halkı hakkında yapılan tartışmalara yeni bir soluk getirmeyi ve kadınların rollerine dair algımızı bir kez daha sorgulatmayı başardı.



BAYEUX DOKUMASI
11. YÜZYIL

İsveç'te savaş ve oyunlar süredursun o dönemde Avrupa'nın geri kalanında acaba neler yaşanıyordu? Kadınlar neyle meşguldü? Ortaçağ'da ne olabileceğine dair gözümüzde canlandırdıklarımızın aksine, kadınlar ejderhalı kulelerde beklemiyorlardı, bilakis faal ve görünürlerdi, dışarıda ve hayatın içindeydiler. *Gynaeceum* adı verilen kadın odalarında vakit geçiren antik çağ kadınlarının ve ileriki dönemlerde toplumsal yaşamdan gittikçe uzaklaştırılan kadınların aksine, Ortaçağ'daki toplumsal alanlar çalışan, emek verip ter döken kadınlarla doluydu. Onları pazar yerlerinde, fırın tezgâhlarında, han ve meyhanelerde, kasap dükkânları ve barlarda, şapka, eldiven, baharat ve ayakkabı satan dükkânlarda, kuyumcularda ve birahanelerde görebilirdiniz. İnşaatlarda erkeklerle yan yana çalışıyor, Avrupa'nın dört bir yanında yavaş yavaş yükselen katedrallerin temellerini atıyorlardı; kitapların resimlerini çizen ressamlar ve sadece sakal tıraşıyla yetinmeyip yanında kırık kemikleri de tedavi eden berber-hekimler arasında da kadınlar vardı. Birçok kadın kocalarıyla birlikte çalışıyordu; dullar ise kendi işletmelerinin ya da *femme sole* olarak butik işlerinin başındaydılar ve tek başlarına ailelerine bakıyorlardı. Kadın

yazarlardan *écrivaine* diye bahsetmekte hâlâ tereddüt edip erkek yazar anlamına gelen *écrivain* kelimesini genel bir kavram olarak kabul eden ve epeyce maskülen olan Fransızcada bile o dönemde icra edilen birçok mesleğin dişil karşılıklarının olması çok şey anlatıyor: Kadınların *médecines* (doktor), *porteresses de lettres* (postacı), *trobairitz* (ozan) olması mümkündü.

Tahmin edileceği üzere, Ortaçağ'da yaşayan birçok kadın da antik çağda ve izleyen diğer tüm yüzyıllardaki gibi tekstilde çalıştı. Dokudular, ördüler, dikiş ve nakış yaptılar. Örneğin, Viking kadınları yelken yapımında oldukça yetenekli olmalıydı. Vikinglerin muhteşem gemilerine hayranlık duyarız, ama genelde geminin sadece alt kısmını, ahşap yapısını düşünürüz. Oysa yelkensiz bir gemi amaçsızca suda yüzen ceviz kabuğundan başka bir şey değildir. Viking kadınlarının dokuduğu yelkenler tartışmasız muhteşemdi; bir yelkeni yapmak, koca bir gemiyi inşa etmekten daha uzun sürüyor ve yelkenler yolculuğun uzaklara erişimi açısından büyük önem taşıyordu. Amerikalı tekstil tarihçisi Virginia Postrel, tekstilin tarih boyunca öneminin göz ardı edildiğini söyler. Bunun bir nedeni, dokuma işinin kadınlara ait bir alan olarak görülmesi ve bu alanlara dair seslerin genellikle kısılmasıdır. Bir diğeri ise, feminist tarih yazımının uzun süre kadınların savaşçı ve güçlü yanlarını öne çıkarmayı tercih ederken, daha "kadına özgü" sayılan dokuma ve kumaşla ilgili uğraşları arka planda bırakmasıdır. Kadınların emeği her zaman ailenin gereksinimlerini karşılamaya ve kafasını meşgul etmeye indirgenir; yeter ki kadını düşünmekten alıkoyan bir eylem olsun. 17. yüzyıl feministlerinden İngiliz Mary Wollstonecraft'ın kadınlara nakıştan uzak durmayı tavsiye etmesinin nedeni buydu. Wollstonecraft, bunun bir tür zihinsel kısıtlama olduğunu savunuyordu; ona göre bahçe işleri veya yazı yazmak çok daha iyiydi.

Şüphesiz Bayeux dokuması gibi istisnalar da mevcut. Bu dokuma, 11. yüzyılda işlendiğinden beri, iktidar hırsıyla yanıp tutuşan erkekler başta olmak üzere çeşitli mücadelelere konu oldu. Dokuma Napolyon'u

o kadar etkilemişti ki onu Louvre Müzesi'ne getirtti; Himmler halının o kadar muhteşem olduğunu düşünüyordu ve onu mutlaka Berlin'de görmek istiyordu; Fransa ve İngiltere zaman zaman bu dokuma nedeniyle çatıştılar. Peki bu dokumayı özel kılan neydi? Pek çok şey. İlk olarak ebatları: Yaklaşık 70 metre uzunluğu ve kabaca 50 santim genişliğindeki halı, 10 farklı renkte yün ipliği kullanılarak keten üzerine işlenmişti. Üzerinde 623 insan, 202 at ve bazıları hareket halindeymiş gibi görünen 560 başka hayvan betimlenmişti. Fakat hepsinin ötesinde, dokuma dönemin günlük yaşamına, mimarisine, giyimine, hatta savaş stratejilerine ve diline dair eşsiz bilgiler sunuyordu. Bazıları onu dünyanın ilk bant karikatürü ya da çizgi romanı olarak nitelendirecek kadar ileri gitti. Anlattığı hikâye ise Hastings Savaşı'na, yani Normanların Anglosaksonlar üzerindeki zaferine ilişkindi.

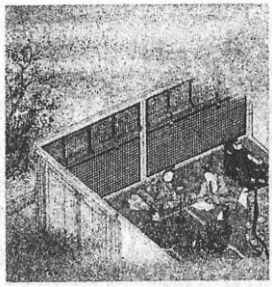
Halıyı bir film şeridi gibi 58'den fazla bölüme yayarak gözler önüne seren hikâye, 1064 yılında başlıyor. İngiltere Kralı İtirafçı Edward, kayınbiraderi Harold Godwinson'a, ölümünden sonra tahtı Norman Dükü Fatih William'a bırakacağını bildirmesini ister. Harold kendisine verilen talimatı yerine getirmesine getirir ama Edward ölünce tahta kendisi çıkar. Bunun üzerine William öfkeden küplere biner. Zaman kaybetmeden birliklerini toparlayarak gemilerle denize açılır ve iki taraf Ekim 1066'da Hastings Savaşı'nda karşı karşıya gelir. Mızraklar, kılıçlar, ok ve yaylarla donanmış adamlar göğüs göğüse çarpışırlar. O kadar çok kayıp verilir ki kilimin ölülere ayrılan alt kısmı cesetlerle, kesilip koparılmış vücut ve at parçalarıyla doludur. Bu sahneler şiddetli bir savaşı gözler önüne serer; onlara baktığınızda çığlıkları ve yere çarpan at toynaklarının seslerini duyar gibi olursunuz. Nihayet, Harold'ın gözüne bir ok isabet eder ve savaş sona erer. Sonuç olarak İngiltere'yi ele geçiren William tahta çıkar.

Efsanevi Bayeux dokuması, hem muazzam bir eser hem de mitlerle örülü bir bilmecedir. Kim tarafından yapıldığı hâlâ kesin değildir. Yaygın bir efsane, Odisseus'un karısı Penelope'nin Norman karşılığı sayılan Mathilde'in, kocası William savaşta yokken onun

ününü pekiştirmek için bu dokumayı yaptığı yönündedir; ancak bu hem teknik hem ölçek açısından pek mümkün görünmüyor. Daha makul anlatı, dokumanın Fatih William'ın üvey kardeşi, Bayeux Piskoposu Odo'nun talimatıyla hazırlanmış olmasıdır.

Asıl soru ise şudur: Bu görevi kim üstlendi? Uzun süre dokumanın İngiltere'nin güneyinde, erkeklerin çalıştığı bir atölyede üretildiği düşünüldü. Oysa son yıllarda birçok akademisyen, çok daha güçlü bir ihtimali öne çıkarıyor: rahibeler. O dönemde İngiltere'de pek çok kadın, özellikle de rahibeler nakışta olağanüstü bir ustalığa sahipti. Saten ya da keten üzerine altın iplikle yapılan *opus anglicanum* tekniğiyle temalı işler üretirlerdi. Bayeux dokuması gibi dev bir çalışmanın, haftalarca ya da aylarca birlikte emek veren bu deneyimli kadın nakışçıların elinden çıkmış olması muhtemel.

Kesin konuşamasak da şunu rahatlıkla söyleyebiliriz: Bu dokuma, sadece erkek egemen fetihlerin propagandası değil, aynı zamanda kadın topluluklarının yaratıcı gücünün ve sanatsal ustalığının nadir bir kanıtıdır. Kadın ustalığının eseridir.





"GENJİ'NİN HİKÂYESİ"
11. YÜZYIL

Fransız yazar Marguerite Yourcenar, dünya tarihinde en hayran olduğu yazar sorulduğunda, hiç duraksamadan "Murasaki Shikibu" demişti. Yourcenar'a göre o, kültürel açıdan doruk noktasına ulaşmış 11. yüzyıl Japonyası'nın en büyük yazarıydı. Döneminin Marcel Proust'u olarak tanımlanabilirdi: aşkı, toplumsal dönüşümleri, insanlık hallerini ve varoluşun zorluklarını benzersiz bir sezgi ve incelikle anlatmıştı. Murasaki Shikibu'nun başyapıtı *Genji'nin Hikâyesi* –burada 11. yüzyıla ait resimli nüshadan bir sayfayla temsil ediliyor– ilk psikolojik roman, hatta bazılarınca dünyanın ilk romanı sayılır. Japonya'da, özellikle de Murasaki Shikibu'nun saray nedimesi olarak yaşayıp yazdığı Kyoto'da, bir müze mağazasına girip bu bin üç yüz sayfalık eseri görmeden çıkmak neredeyse imkânsızdır. Onları çoğunlukla çağdaş Japon edebiyatının en tanınan ihracatı Haruki Murakami'nin yanında bulabilirsiniz.

Genji'nin Hikâyesi'ni kısaca özetlemek gerekirse, Murasaki Shikibu bizi 1008'den, yani romanı yazmaya başladığı yıldan biraz öncesine götürür. Genji, imparator ile onun gözde cariyesinin oğlu olarak doğar; ancak annesi, Genji daha üç yaşındayken

ölür. Murasaki Shikibu'nun büyük bir incelikle işlediği bu travma, Genji'nin ileride kadınlarla kuracağı ilişkilerin belirleyici unsurudur. "Zeki ve parlak" Genji, zamanla çekiciliğiyle öne çıkan bir Don Juan'a dönüşür: Kadınlar arasında dolaşır, tutkularına kapılır, şiirler yazar ve sürekli âşık olur. Hatta âşık olmaması gereken birine –üvey annesine– bile tutulur. Üvey annesi de bu aşka karşılık verince, kısa süre sonra imparatorun çocuğuymuş gibi sunulan bir erkek bebek doğar. İlişkileri ortaya çıkınca Genji saraydan sürgün edilir. Yıllar sonra döndüğünde, o çocuğu imparator olarak taç giymiş bulur. Böylece Genji'nin itibarı ve siyasi yükselişi başlar. Her ne kadar roman güç, baştan çıkarma ve şiirle örülü olsa da *Genji'nin Hikâyesi* esasen bir erginlenme anlatısıdır: yaşanamamış bir çocukluğun ve asla doyuma ulaşmayan bir aşk arzusunun hikâyesi. Murasaki Shikibu saray nedimesi ve imparatoriçenin öğretmeni olarak içinde yaşadığı Heian Hanedanlığı dünyasını, Japon soylularının entrikalarını ve ilişkilerini anlatmak için de romanını kullanmıştı. Bize yabancı gelen bir dünyayı Murasaki Shikibu öyle bir hassasiyet ve doğrulukla anlatır ki, dönemsel, coğrafi ve kültürel farklılıklara rağmen yine de kendimizi o dünyanın içinde buluruz. Ya da Arjantinli yazar Jorge Luis Borges'in bir zamanlar dediği gibi: Murasaki Shikibu'nun roman karakterleri "çarpıcı bir doğallıkla" yavaş yavaş gözler önüne serilip gelişirler, sonunda karşımıza "insana dair hırs ve tutkuların" kusursuz bir tahlili çıkar.

Roman hakkındaki görüşler belli ki yazarın yaşadığı dönemde de aşağı yukarı aynıydı: Eseri saray çevresinde büyük bir coşkuyla karşılandı; güçlü gözlemleri ve betimlediği karakterlerle okuru büyüledi. Çok sonraları, 19. yüzyılda Japonya dünyaya açıldığında, kitabın Japon kültürünün klasik bir örneği olarak Batı'ya ihraç edilmesine karar verildi. Bu da, romanın neden hâlâ ülkenin en bilinen ve en çok hayranlık duyulan eserlerinden biri olduğunu açıklıyor. Murasaki Shikibu'nun hayatı hakkında çok az şey biliyoruz; gerçek adının Murasaki Shikibu olup olmadığı ya da bu adın *Genji'nin*

Hikâyesi'ndeki kadın karakterlerden esinlenip esinlenmediği bile belirsiz. Bildiğimiz kadarıyla Murasaki Shikibu soylu bir ailede doğdu, sarayda yaşadı ama kendini oraya ait hissetmedi. Günlüğünde diğer kadınların onu aptal, sevimsiz ve işe yaramaz bularak küçümsediklerini yazar. Oysa küçümsedikleri kişi, Japon edebiyatının geleceğini şekillendirecek bir öncüydü. *Genji'nin Hikâyesi*, ayrıntılı psikolojik çözümlemelerinin ötesinde, Japon yazılı kültürünün doğuşunda kadınların rolünü de gösterir. Heian döneminde Japonya, Çin kültürel etkisinden yeni sıyrılıyor ve kendi estetiğini, dilini ve üslubunu yaratmaya başlıyordu. Bu süreçte sarayda yeni bir Japon yazı sistemi geliştiriliyordu.

O zamana dek önemli bir şey söylemek isteyen herkes, yalnızca okuryazar ve kültürlü bir azınlığın kullandığı Çinceyle kendini ifade edebiliyordu. Japon yazı karakterlerini kullanan *katakana* ya da *hiragana* sistemleriyle kendini ifade etmek yıllardan beri hor görülen bir sanattı ve bu yüzden kadınların kullanımına terk edilmişti. Murasaki Shikibu Çinceyi kendi kendine öğrenmişti, oysa çağdaşı diğer kadınlar bu dile aşina değillerdi. Bu uygulama kadınları bastırmanın bir yoluydu ama aynı zamanda 8. yüzyıldan itibaren kadınların mektuplarını, kısa şiirlerini ve kişisel gözlemlerini *hiragana* ile yazabilmeleri anlamına geliyordu. Böylece ülkenin ilk yazarları –en azından ulusal dilde yazıp Japon yazılı kültürünü şekillendirenler– kadınlar oldu. Ve bu kadın yazarlar arasından, özel mektupların dar çerçevesinden çıkıp tamamen yeni bir anlatım biçimine, yani romana uzanan kişi Murasaki Shikibu'ydu.



RAHİBE TACI
12. YÜZYIL

Hristiyanlık başlangıçta kadınları aynı inançta yoldaşlar olarak kabul etmişti; hatta Roma'da, topluca Hristiyanlığa ilk geçenler soylu kadınlardı ve kocalarını da kendileri gibi olmaya ikna etmişlerdi. Ancak Kilise ve onun temsilcileri Ortaçağ'da farklı bir yöne evrildiler. Hristiyanlığa bağlılıkları nedeniyle idam edilen Perpetua ve Felicitas gibi ilk kadın azizeler Ortaçağ'da unutuldu; Olimpos'un güçlü ve çok çeşitli tanrıçaları ise çoktan "sapkınlık" olarak damgalanmış ve tarihe karışmıştı. Artık kadınların kendilerini kıyaslayabileceği üç seçenek vardı: günahkâr Havva, Bakire Meryem ve kefaretini ödeyen Magdalalı Meryem. Tıpkı 2000'li yıllarda arkadaş gruplarındaki insanların birbirlerine, "Sen Carrie mi, Charlotte mu, Miranda mı, yoksa Samantha mısın?" diye sordukları gibi, o günlerde belki de "Sence kime benziyorsun? Bakire Meryem mi? Magdalalı Meryem mi? Yoksa Havva mı?" diye konuşuluyordu.

Bu yaklaşımın sonucu olarak, kadınların doğuştan şeytanla ilişki içinde olduklarına ve bu yüzden sıkı denetim altında tutulmaları gerektiğine dair inanç yerleşti; aksi halde kendilerine zarar veren davranışlara yönelecekleri düşünülüyordu. Ancak 12. yüzyılın başlarında

Hristiyanlaşma, kadınlar açısından olumlu sayılabilecek bir gelişme de getirdi: Bekâret, Bakire Meryem idealiyle yeniden değer kazandı ve kadınlara yeni bir seçenek sundu. O zamana dek kadınların rolü neredeyse yalnızca eşlik ve annelikle sınırlıyken, artık en azından hali vakti yerinde kadınlar için bir başka yol daha vardı: Tanrı'ya adanmış, manastırda geçen bir yaşam. Gençliğinin en parlak çağında kendini soğuk duvarların ardına kapatmak, her türlü cinsel faaliyetten uzak durmak ve gün boyu ibadet, pek az insana cazip gelir. Fakat o dönemlerde, bu tam da arzu edilebilecek bir şeydi. Coğrafi hareketliliğin kısıtlı olduğu böyle bir zamanda manastır birçok kadın için bir özgürlük alanıydı. Kadınlar burada, sık sık ölümle sonuçlanabilen doğumların tehlikesinden, muhtemelen sevmedikleri kocalarının isteklerine boyun eğmekten ve çoğu zaman tatminden uzak bir cinsel yaşamdan kurtuluyorlardı. Havva'nın günahını sırtlarında taşımak yerine, diğer kadınlarla beraber aileleri uğruna saçlarını süpürge etmeden, köle gibi çalışmadan, ruhani ve entelektüel bakımdan rafine bir hayat sürebiliyorlardı. Bu kadınlar şarkı söyleyip dans edebiliyor, okuyor, bahçe işleriyle uğraşıyor ve hepsinin ötesinde düşünebiliyorlardı, ki o yıllarda müthiş bir lüks. Luther ve müritleri çıkagelip onları "özgürleştirmek" için manastır kapılarını kırdıklarında birçok rahibenin korkup dehşete kapılması boşuna değildi. Rahibelerin böyle bir talebi yoktu. Oldukları yerde mutluydular.

Manastırlarda şiddet, rekabet ve sapkınlık görülse de, çoğu kadının kendini cezalandırmayı Tanrı'ya bağlılık sanmasına rağmen, o dönemde düşünce ve yazıyla saygı ve güç kazanmayı başaran az sayıda kadın vardı. Bayeux dokumasından yaklaşık otuz yıl sonra dünyaya gelen Bingenli Başrahibe Hildegard, bunların arasında sayılabilir; Hildegard hayattayken bile rahibeler arasında parlayan bir yıldızdı ve bugün bile şöhreti sürüyor. Zira Hildegard örneği çağlar boyunca ve toplumun her köşesinde fikrini özgürce ifade eden ve en azından –bazen– lafını dinleten kadınların olduğunu gösteriyor. 1140'lı yıllarda Hildegard, Papa III. Eugene'e yazdığı bir mektupta,

insanların onun görüş ve hayallerini ciddiye almadıklarından şikâyet ediyordu. Ve bunun tek nedeni "bir kaburga kemiğinden yaratılmış zavallı bir kadından" geliyor olmalarıydı. O zamanlarda bile Hildegard kadınların sözlerinin aşağılanmaması ve akılsızca görülmemesi gerektiğini savunuyordu: "Tanrı'nın sırlarını görmezden gelmeyin" diyerek Papa'ya teşvik ve telkinde bulunuyordu. Anlaşılan o ki Hildegard, Papa'nın da kendisini can kulağıyla dinleyecek biri olduğunu fark etmişti: Papa, Hildegard'ın en sadık savunucularından biri oldu, hayal ve düşüncelerini yayınlaması için onu teşvik edip uluslararası yıldız mertebesine erişmesine katkıda bulundu.

Günümüzde bazıları Bingenli Hildegard'ı ilk feministlerden saymasa da, onun kadınların deneyimini merkeze aldığı ve dinin kadınlara dayattığı katılığı reddettiği kesindir. Bu yüzden Disibodenberg ve Rupertsberg manastırlarında kendini cezalandırmak yasaktı; rahibeler Tanrı sevgisini birlikte kutlar, iyi yer içer, Bakire Meryem ve kadın azizler için ilahiler söyler, zaman zaman da gösterişli bir yaşam tarzı benimserlerdi. İşte tam burada nesnemiz devreye giriyor: Rupertsberg rahibeleri geleneklerin aksine saçlarını kazıtmaz, bayram günlerinde saçlarını uzun beyaz bir örtü veya altın işlemeli bir rahibe tacı altında açık bırakırlardı. Başrahibe Hildegard, erkek din adamları ayinlerde statülerini kıyafetleriyle gösterebilirken kadınlara bu hakkın tanınmamasını anlamsız buluyordu. Scivias'ta bu taçlardan söz etse de, uzun süre kimse onun gerçekten böylç süsler kullanmaya cesaret ettiğine inanmadı. Bu başlığın tek örnek mi yoksa birçok parçadan biri mi olduğu hâlâ bilinmiyor. Diğer manastırlardan gelen şikâyetlerde, Bingenli Hildegard'ın rahibelerinin "abartılı saç süsleri ve mücevherlerle" tevazu kurallarını ihlal ettiği ileri sürülüyordu. Ancak bu eleştiriler, ününün doruğundaki Hildegard'ı pek etkilemedi. Kız kardeşlerini eşit Hristiyanlar olarak "taçlandırmak" onun için tüm bu tepkilere değiyordu.



FİLDİŞİ AYNA
14. YÜZYIL

"Ortaçağ" ve "kadın" denince çoğu kişinin aklına hemen "bekâret kemeri" gelir. Nedense insanlar, Haçlı seferlerine giden kıskanç kocaların, aristokrat kadınları sadakatlerini korusun diye metal kemerlerle evde bıraktıklarını hayal etmeyi sever. Oysa bu ünlü kemerin kendisi de büyük ölçüde bir mittir. Kemerin birkaç örneğine gerçekte de rastlanıyordu; icat edildiği ve bazen de kullanıldığı İtalya'nın Padova kentinde. Fakat kadınların ahlak bekçiliğini yapmaya dayalı böylesi ilkel bir uygulama hiç de yaygın değildi ve kadın çinselliği 12. yüzyıldan itibaren serpilip geliştiği bir döneme girmişti.

İlk ateş Fransa'da, başlı başına büyüleyici bir kraliçe olan Akitanya Düşesi Eleanor tarafından yakıldı. Tez canlı genç bir kadın olan ve çağdaşları Abelard ile Héloise gibi fırtınalı bir aşk macerasının hayalini kuran Eleanor, soğuk mizaçlı ve son derece dindar olan Fransa Kralı VII. Louis'yle evlendirildi. Eleanor bu pek az keyif aldığı, tutkudan tümüyle yoksun hayattan kaçmak için birkaç yıl içinde evliliği feshettirdi ve onun yerine kendisiyle aynı mizaca sahip İngiltere Kralı II. Henry'yle evlendi. Olağanüstü derecede iradeli bir kadın olan Eleanor, Aslan Yürekli Richard'ın annesiydi ve Lancelot

efsanesinin yayılmasına katkıda bulunup –burada bizi özellikle ilgilendiren– güzellik ve neşe uyandıran her şeyin, yani sanatın, müziğin, şarkının ve hepsinden önemlisi aşkın büyük bir destekçisi oldu. Rivayete göre, tarihteki ilk ozanın torunu olan Eleanor –ve daha sonra kızı– saraydaki kadınların hayatını kökten değiştirecek yeni bir fikri yaymak için büyük risk aldı: *fin'amor*, yani saray aşkı. Eleanor'un isteğiyle kaleme alınan *De Amore*'de André de Chapelain şöyle der: "Erkekler, kadınların iknası olmadan hiçbir şeyde anlam bulamaz ya da iyilik çeşmesinden tadamazlar [...] Erkeklerin söylediği ya da yaptığı tüm iyi şeyler, çoğu zaman kadınların övgüsü sayesindedir." Bir anda, bir kadın –en azından soylu bir kadın– herkesin kraliçesi konumuna geldi. Erkekler yaptıkları her şeyi ona adıyor, ona şarkılar söylüyor, hayranlıklarını dile getiriyor, hatta romantizmin öncülü sayılabilecek şu tehditle kendilerini komik duruma düşürüyorlardı: "Ya o kadın gelsin ya da ölüm!"

Zevke göre bıktırıcı da gelebilir, muhteşem de; ancak abartılı ve tutkulu yeni aşk anlayışı sayesinde kadınlar manastırın dışında da yeni bir role ve saygıya kavuştu. Belki de tarihte ilk kez, erkekler arasında sevginin karşılıklı hislere dayanması gerektiği ve bir kadından bir şey –onun teveccühünü, bir öpücüğünü ya da belki daha fazlasını– umuyorlarsa önce ona iyi bir şey sunmaları gerektiği düşüncesi yaygınlaşmaya başladı. Bir kadını babasından "hediye" olarak almak da canları çektiğinde üzerine atılmak da mümkün değildi; önce onu baştan çıkarmaları ve sevgisini (ya da arzusunu) uyandırmaları gerekiyordu. Kadın ozan Marie de Ventadour'un yazdığı gibi, "bir kadın âşığına bir efendi olarak değil, bir arkadaş olarak hayranlık duymalıdır." Artık, bu aşk kültüründe, işin içinde etkin bir erkek ve edilgen bir kadın değil, aynı kafada iki rakip ve zıt cinsler arasındaki bir oyun vardı.

13. yüzyıla ait bu fildişi el aynası, bu düşünceyi özellikle zarif biçimde ifade eder. İlk bakışta sıradan bir satranç sahnesi gibi görünür: Bir kadın ve bir erkek, aynı tahtada bir sonraki hamlelerini

düşünmektedir. Oysa bu, Ortaçağ'da sıkça başvurulan bir aşk alegorisiydi, hatta *Tristan ve Isolde* efsanesinde bile bu şekilde karşımıza çıkar. Sahne, cinsiyetler arası çatışmadan çok sakin ve eşit bir karşılaşmayı çağrıştırır: İkisi de aynı seviyede oturur, oyun henüz başlamadan kazanan belli değildir; kadın isterse kalkıp gidebilir, "hayır" veya "evet" diyebilir. Bu oyunbaz yeni iletişimin bir başka sonucu da kadın eğitiminin gerekliliğinin anlaşılmasıydı. Satranç gibi bir oyunda karşılıklı oynayabilmek için yalnızca kuralları bilmek değil, zihinsel çeviklik de gerekiyordu. Böylece saraylı kadınlara edebiyat ve felsefe öğretilmeye, özgün fikirler üretmeleri ve bunları ifade etmeleri teşvik edilmeye başlandı. Bu, dönemi için gerçek bir devrimdi.

Elbette nazik aşkın erkeklerle kadınlar arasındaki güç dengesini değiştirdiğini iddia etmek hem safça hem de yanlış olur. Değiştirmedi de. Her şeyden önce saygı ve bir ölçüde itaatle yaklaşılan kadınlar sadece "soylu hanımlardı" ama öte yandan halktan kadınlar hâlâ kötü muamele görüyorlardı. Ayrıca bu iki rakip –görüntü akla ne getirirse getirsin– gerçekte asla eşit koşullarda, aynı seviyede değillerdi. En azından toplumsal koşullar açısından: Bir erkek ancak kendisinden daha üst bir toplumsal sınıfa ait bir kadına kur yapabilirdi; günümüzde bile zor olan bir kavram olan gerçek eşitlik, arzu edilmiyordu. Üstelik kadın halihazırda –tercihen büyük hayranlık duyulan bir idareciyle– evli ya da nişanlı olmalıydı. Bu açıdan bakıldığında konu bizzat kadınla değil, daha çok gönül fethederek ve bir başka adamla boy ölçüşerek elde edilen kadın fikriyle ilgiliydi. Bu kadınların aslında elde edilmez oldukları gerçeği erkeklerin avantajınaydı; sonuçta kazanmaktan çok sadece oyunu oynamak istiyorlardı. Yine de, bizzat kadınların önayak olduğu bu yeni aşk tanımı ve cinsiyetler arasındaki etkileşim, saraydaki birçok kadının yaşamını çok daha ilginç, eğlenceli ve canlı kıldı, sıradanlaşması muhtemel bir hayatın kapılarını ardına kadar bilgiye açtı. Bu sayede kadınlar, başkaları onlar için karar verirken edilgen kalmak zorunda olmadıklarını öğrendiler; artık bizzat satranç tahtasının başına oturup rakiplerine meydan okuyabilirlerdi.



"KADINLAR ŞEHRİ KİTABI"NDAN BİR MİNYATÜR

1405

Virginia Woolf'un komşusu, iktisat tarihçisi, feminist ve Ortaçağ uzmanı olan Eileen Power, 1920'lerde kaleme aldığı, "Kadınlar Hakkında Ortaçağ'a Ait Fikirler" başlıklı makalesinde, "Kadınların doğası ve dünyası hakkında kabul görmüş kuramın koca bir kadın cinsine en az aşina olan sınıfların işi olduğunu söylemek yanlış olmaz" diye yazmıştı. Power, burada ruhban sınıfından bahsediyordu. Gerçekten de kadın cinsinin ne olduğunu, kadının kimliğini ve toplumdaki yerini kitlelere açıklayanlar din adamı ve papazlardı, yani kadınlar hakkında en az fikri olanlardı, çünkü kadınları ancak rüyalarında görüyorlardı. Diğer birçok çağda olduğu gibi, Ortaçağ'da da kadınlar çoğunlukla erkekler tarafından incelenip tanımlandılar ve kendi varoluşları hakkındaki görüşlerini nadiren ortaya koydular.

Tabii bazı istisnalar vardı. En dikkat çekicilerden biri, 9. yüzyılda yaşayan Dhuoda'ydı. Kadın olduğundan açıkça söz etmese de, erkeklerin daha cömert, sevgi dolu ve saygılı yetiştirildiği takdirde kadınların hayatının da iyileşeceğine inanıyordu. *Liber Manualis*

adlı eserinde, genelde babalara atfedilen bir rolü üstlenerek oğluna onurlu bir adam ve iyi bir koca olması için gerekli nitelikleri sıraladı. Ne var ki kitabı kimsenin –kendi oğlunun bile– okumadığı söyleniyor. Üstelik 12. yüzyıldan itibaren bazı kadınlar etkilerini artırmış, saygınlık ve özgüven kazanmış, ozanlar da onları dünyanın en değerli varlıkları olarak övmeye başlamış olsa bile, özellikle Geç Ortaçağ ruhbanları arasında kadın düşmanlığı hızla tırmanmaya ve yayılmaya devam etti.

Ruhban sınıfının çoğu, kadınlara eğitim verilmesinden, hatta kadınların erkeklerden daha eğitimli olmalarından hiç memnun değildi. Verilen vaazlarda kadına ait olan her şeye karşı şiddetli bir nefret baş gösterdi; bir zamanlar son derece romantik olan edebi eserleri, artık okuyanı kadınlara karşı kışkırtan bir hal aldı. O dönemde sadece Fransa'da değil, birçok yerde son derece popüler olan "Roman de la Rose" (Gülün Romanı) adlı şiir gibi. Şiir, yüzeyde bir aşk hikâyesi gibi görünse de, alt metninde kadınlara son derece olumsuz bir imaj çizer: Kadınların denetlenmesi gereken, zayıf ve güvenilmez varlıklar olduğu fikri örtük biçimde işlenir. Anlaşılan bu düşünceler, Avrupa'da kısa sürede karşılık buldu; eserin yayılmasını izleyen yıllarda kıta genelinde kadınlığın "özüne" dair hararetli tartışmalar başladı. "Kadın nedir?", "Erkeklerle aynı ölçüde insan mıdır?", "Aklı gerçekten işlevsel midir?" gibi sorular, erkekler tarafından büyük bir ciddiyetle tartışılırken kadınların ise bu konuşmalarda yeri yoktu. Bu sessizlik dönemini sonunda bir kadın bozdu: Christine de Pizan. Simone de Beauvoir'nın sözleriyle, bu an, "bir kadının kendi cinsiyetini savunmak için ilk kez kaleme sarıldığı" andır.

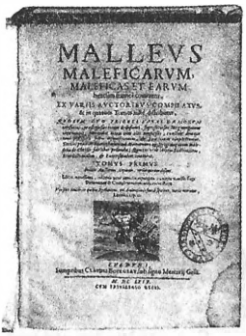
De Pizan'ın söyledikleri beş yüzyıl sonra daha dokunaklı ve isabetli bir şekilde De Beauvoir'yla yankı bulacaktı: Kadınlar aslında doğaları gereği "daha aptal" değillerdi, sadece yeteneklerini geliştirme fırsatını asla yakalayamamışlardı. De Pizan, burada en bilinen resimli anlatımlarından biriyle temsil edilen *Le Livre de la Cité des Dames* (Kadınlar Şehri Kitabı) ile bir tür ütopya yarattı: biraz Fellini'nin

Kadınlar Şehri filmini andıran ama o kadar da keşmekeş olmayan bir yer. Bir başka deyişle, kadınlar için kadınlar tarafından inşa edilen bir yer; tıpkı resimde gördüğümüz gibi taş taş üstüne koyarak. Bu şehir dünyadaki kadın düşmanlarından çok uzakta, barışçı ve entelektüel bir alan olacaktı. Bu dünyadan göçüp giden, günümüzde bile hâlâ tarih kitaplarında yer verilmeyen tüm o cesur ve etkileyici kadınların öngördüğü modeller ve fikirler üzerine kurulacaktı.

De Pizan'ın yazdıkları özünde kadınların erken dönem tarihçesiydi ama o, yaşadığı dönem konusunda da aynı ölçüde tutkuluydu. Örneğin, çağdaşı Jeanne d'Arc hakkında yazan ilk kişiydi. Anlaşılan De Pizan, daha on altı yaşında olmasına rağmen böylesine masum, son derece güçlü ve yürekli olan bu kadının tutkulu bir hayranıydı. Nihayet, gerçek dünya, De Pizan'ın tıpkı kadınlar şehri için hayal ettikleri gibi bir kadını sahneye çıkaracaktı: koca bir erkekler ordusunun başaramadığının üstesinden gelen bir kız. De Pizan, VII. Charles'ın Jeanne d'Arc sayesinde Rheims'de taç giydiği 1429 Temmuzunda, "Kadın cinsi için nasıl da bir onur!" diye yazıyordu. De Pizan, Jeanne d'Arc'ı, Hektor ve Akhilleus'la, antik çağların hem erkek hem de kadın kahramanlarıyla karşılaştırıyordu. "Esther, Judith ve Deborah'yı bilirim; onlar sayesinde Tanrı halkları baskı ve zulümden kurtardı. İnsanlara destek olup savunan ve birçok mucizenin gerçekleşmesine aracılık eden başka kadınlar da bilirim. Ama bu Bakire sayesinde Tanrı daha da büyük işler yaptı."

De Pizan'ın övgü dolu lirik yazıları coşkuyla ve muhtemelen umutla dolup taşıyordu; ne de olsa, ilk kez tepeden tırnağa silahlı, muzaffer bir kadın ayağa kalkıp güçlüklere göğüs geriyor ve erkekler tarafından ciddiye bile alınıyordu. Belli ki Christine de Pizan bunu geleceğe dair bir umut olarak görüyordu; fakat belki de bu övgü ve bağlılık dolu yazılarını, tarihin kadınları bir kenara itip unutulmuşluğa mahkûm etmesini engellemek için yazacak kadar ileri görüşlüydü. Neyse ki, Orleanslı Bakire'nin yaşadığı acı sonu görmeye ömrü yetmedi. De Pizan, onun için yazdığı övgü dolu kasideleri kaleme

aldıktan kısa bir süre sonra yaşama veda etti. Jeanne d'Arc ise iki yıl sonra yakalanıp cadılıkla suçlandı. Erkekler tarafından tekrar yazılan ve günümüzde Reassemblement National (Fransız Ulusal Birlik Partisi) gibi aşırı sağcı partiler tarafından sahiplenilen Jeanne d'Arc'ın hikâyesinin en akıl almaz yanı, ona yöneltilen suçlamaların hiçbirinin sağlam kanıtlara dayanmaması ve sonunda saçma gerekçelerle mahkûm edilmesiydi. 30 Mayıs 1431'de Jeanne d'Arc direğe bağlanarak yakıldı, çünkü Fransa'yı kurtarırken pantolon giyiyordu.



"MALLEUS MALEFICARUM" (CADI ÇEKİCİ)

1486

Hem Jeanne d'Arc'ın yakılarak infaz edilmesi hem de kadının özü üzerine yapılan tartışmalar dolayısıyla yükselen ve açıkça dışa vurulmaya başlanan kadın nefreti, erken modern dönemde cadı avlarıyla doruğa ulaştı. Cadı avı meselesi, çoğu zaman kapkaranlık ve kadın düşmanı bir çağın, Ortaçağ'ın tipik bir unsuru olarak görülür. Aslında bu çılgınlık –Avrupa'nın dört bir yanında insanların komşularını, çocuklarını ve arkadaşlarını şeytanla işbirliği yapmakla suçladığı bu hezeyan hali– Rönesans'ın habercisiydi. 1970'lerde, Amerikalı tarihçi Joan Kelly, aynı başlıklı makalesinde şu kışkırtıcı soruyu sorar: "Kadınların da bir Rönesansı var mıydı?" Kelly, bu soruyu yazısının daha ilk paragrafında kesin bir dille reddeder. Rönesans döneminde kadınlar, Ortaçağ'da en azından saray kadınlarına bahşedilen aşk ve özgürlük ortamını kaybettiler ve özlerinde güvenilmez olduklarına kanaatle avlanmaya başlandılar. Kadınlar, tarihçi Michelle Perrot'nun deyimiyle "modernitenin günah keçileri"ydi. 16. ile 17. yüzyıllarda da muhtemelen işler günümüzdeki

komplo teorilerinde olduğundan pek de farklı değildi: Salgın hastalıklar, verimsiz hasatlar ve bitmek bilmez soğuklar karşısında insanlar bir neden arıyor ve hayatta ters giden her şeyi hayali tek bir figüre bağlıyordu: cadılar.

Burada ilk sayfası gösterilen, *Malleus Maleficarum* ya da *Cadı Çekici* adlı kitap, kısa sürede toplumdaki bütün katmanları pençesine alan bir paniğin yayılmasında rol oynadı. Kitabın yazarı, Dominikan tarikatı üyesi, Alman engizisyon yargıcı Heinrich Kramer, kitabın sayfalarında Thomas Aquinas, Augustine ve diğerlerinin teorilerinin basit ve çarpıtılmış yorumlarını koyup aralara da kadın düşmanı "gerçekler" (kadınların suça yatkınlıklarının kanıtı Havva) ekleyince ortaya tam yedi yüz sayfalık, saf nefret unsuru benzersiz bir eser çıkardı. Kitapta şöyle cümleler vardı: "Doğrusu, kadınların kötülüğü olmasa, cadılıktan bahsetmiyorum bile, dünya yine de sayısız tehlikeye karşı dayanabilirdi." Ya da "Buna erkek büyücülerin yerine cadıların sapkınlığı demek daha doğrudur, zira bu isim güçlü olan taraftan alınmıştır." Tıpkı günümüzde birçok yalanın internet aracılığı yayılması gibi, o dönemde bu eserin ve ayrıntıyla bahsedilen teorilerinin yayılması da yepyeni bir teknolojiyle mümkün oldu: matbaa, yani tipo baskı. İlk defa, çok kısa bir sürede fikirler muazzam sayıda insana yayılabiliyordu. O dönemde dek, kitaplar mecburen elle kopyalanıyordu ve bu da çok uzun zaman alıyordu (ve neredeyse kimse okuyamıyordu). Oysa şimdi, işin rengi değişmişti. *Cadı Çekici*, 1486'da üç cilt halinde basıldı ve takip eden yıllarda sayısız baskı yaparak Avrupa'nın dört bir yanında 30.000 nüsha sattı. Sonuçları herkes tarafından biliniyor: Hiçbir kanıt olmadan binlerce kadın ve ancak birkaç erkek, Kafkaesk davalara maruz bırakılarak idam edildi.

Halk, *Cadı Çekici*'nin öğretilerini özellikle Almanya, İsviçre ve Kuzey İtalya'daki vaizlerden duyuyor ve duyduklarını kendi hayal güçleriyle daha da büyütüyordu. Böyle bir korku ve toplumsal histeri ortamında yaşamak kuşkusuz dehşet vericiydi; çünkü herkes

cadı olabilirdi: anneniz, en yakın arkadaşınız, kız kardeşiniz... hatta belki siz. 16 yüzyılın ortalarında, Fransa'nın güneyindeki Pau kasabasından genç bir kadın, yalnızca tüm ailesini değil, kendini de cadılıkla suçladı. Mahkemede, gerçekten süpürgeyle uçtuklarını, Şeytan'la düzenli olarak ilişkiye girdiklerini ve küçük çocukları yediklerini anlattı. Sonunda ailesi kazığa bağlanıp yakıldı; genç kadın ise "dürüstçe itiraf ettiği" gerekçesiyle bağışlandı. Ne var ki, sözde cadıların çoğu genellikle üçüncü tarafların "ihanetine uğruyordu." Çoğunluğu farklı oldukları için suçlanıyordu. Yaşlı, yalnız, muhtemelen yabancı ya da en olmadı Yahudi'ydiler (cadıların, o kadar gün dururken bula bula Şabat günleri süpürgelerine binip uçması rastlantı değildi). Ama en çok korkulanlar çoğu zaman kadim bilgiye sahip kadınlardı, özellikle de jinekolojik hastalıkları iyileştirenler. 19. yüzyılda bile George Sand'ın kahramanı Küçük Fadette şöyle yakınıyordu: "Yaralarını iyileştirdiğim ve bildiğim tüm yöntemleri karşılıksız öğrettiğim çocuklar, bana teşekkür edecekleri yerde beni cadılıkla suçladı." Din adamları ise çok daha sertti: "Bir kadın eğitim almadan şifacılık yapıyorsa cadıdır ve ölümle cezalandırılmalıdır."

Halkın bunu körü körüne kabul ettiği görülüyor. Sanılanın aksine, çoğu yargılama engizisyon mahkemesi tarafından değil, "sıradan" insanlar tarafından yapılıyordu. İşi, şu ya da bu çocuğun gerçekten de bir ebenin lanetine uğrayarak hasta olup olmadığına ya da yaşlı bir komşunun kem bakışlarının gerçekten de o zavallı ineği öldürüp öldürmediğine karar vermek olan bir halk mahkemesi kuruluyordu. Saçları kazınan kadınlar işkence görüyordu; üzerlerinde Şeytan işaretleri aranıyordu, bir şey çıkmadığında da Şeytan'ın onları koruduğu söyleniyordu. Bir süre sonra en saçma suçlamaları bile kabul etmek durumunda kalıyorlardı.

1560 ile 1630 yılları arasında 30.000 ile 60.000 civarında insan –bunların üçte ikisi kadındı– sözde cadılık suçlamalarıyla idam edilse de, güya aydınlanma çağı olan o dönemde yaşayan hemen

hemen hiç kimse bu barbarca uygulamaya karşı çıkmadı. Michael de Montaigne'in asılsız şüphelere dayanarak bir insanı yakmanın biraz çılgınca olduğunu mırıldandığı söylenir ama Montaigne bu gözleminde tamamen yalnız olduğunu görür. Kadınlar, kendilerine yöneltilen akıl dışı suçlamalar karşısında tamamen desteksizdi. İnsanın aklına şu geliyor: Cadı avlarını açıkça desteklemeyen ama karşı da çıkmayan pek çok kişi, kadınların –ya da cadılıkla suçlananların– yalnızca akılla değil, sezgiyle işleyen farklı bir dünyaya açılan kapılar olarak görülmeleri sebebiyle böyle bir tutum sergilemiş olabilir. Belki de bu yüzden cadı figürü, özellikle modern dönemde, her birkaç on yılda bir yeniden doğuyor, çünkü alternatif bir varoluş biçimini ve kadim bir kadın gücünü temsil ediyor.



MAGDALALI MERYEM HEYKELCİĞİ
1490-1492

Hristiyanlık anlatısında Havva, kadınlara atfedilen "ahlaki zayıflığın" ve bu zayıflık bahanesiyle kadınlara yöneltilen güvensizlik ile düşmanlığın gerekçesi yapılırken; Bakire Meryem itaatkârlığın ve iffet idealinin simgesine dönüştürüldü. Peki bu ikili karşıtlığın arasında, Magdalalı Meryem nasıl bir anlam taşıyordu? Biri, az çok özünde lekelenmiş, "bedeni arzuların" kölesi, diğeri cinsel ilişkiye bile girmeden bir çocuğa hamile kalabilecek kadar saf olan, kadınlığın bu iki modelinin aksine, 15. yüzyıldaki çılgınca bir tasvirini gördüğümüz Magdalalı Meryem'i iyi veya kötü olarak tanımlamak zor. O, gri alandaydı. Ne tümüyle iyi ne de tümüyle kötü, ama aynı anda her ikisinden de biraz.

En bilinen hikâyeye göre Magdalalı Meryem, İsa'yla karşılaşması sırasında "günahlarından arınan" bir kadın olarak tasvir edilir. Rivayete göre bir gün İsa, Ferisi Simon'u ziyaret ederken Meryem onun ayaklarına kapanır; gözyaşlarıyla ayaklarını yıkar,' saçlarıyla kurular ve ardından yağ sürer. Simon içinden onun "ne tür bir kadın" olduğunu sorgular, ancak İsa, Meryem'in gösterdiği sevgi ve tevazuyu hatırlatarak Simon'u uyarır. Bu anlatı çoğu zaman kadınlara

yönelik evrensel bir bağışlanma ve merhamet mesajı olarak yorumlanmıştır. Klasik resim sanatında genellikle bir grup erkeğin yiyip içtiği masada bir kadının bir erkeğin ayaklarını saçlarıyla ovması olarak resmedilen bu sahne, günümüz perspektifinden bakıldığında fazlasıyla rahatsız edicidir.

Magdalalı Meryem'in özellikle popüler olduğu 12., 13., 14. ve 15. yüzyıllarda insanlar muhtemelen onun yaptıklarının doğru olduğunu düşünüyorlardı. Sonuçta bu itaat eylemi, onun günahkâr yaşamının sonunu ve artık yeni bir yaşama başlayabileceğini simgeliyordu. Magdalalı Meryem, İsa'nın en yakın sırdaşlarından biri oldu. Dirilişten sonra onu gören ilk kişi olduğuna inanılır ve boş mezarın girişinde beyaz giysiler içinde dururken tarif edilir. Doğal olarak havariler ilk başta ona inanmadılar. Özellikle Petrus kızdı ve içerledi: *Rab neden kendini bir kadına gösterdi?* Hem de bir günahkâra? İsa'nın gerçekten ona görünmesinin de bir açıklaması vardı: Magdalalı Meryem öylesine uysal, öylesine pişman olmuş, geçmiş yaşamından ve o zaman yaptıklarından öylesine derin bir utanç duymuştu ki, bu yüzden affedilmişti. Günümüzde bunu toksik bir ilişki olarak nitelerdik ama o dönemde kadınlara verilen mesaj açıktı: Eğer nefret ve küçümsemeyle karşılaşmak istemiyorsan, yerini kabullen, başını öne eğ ve sorun çıkarma. Magdalalı Meryem, Fransız tarihçi Michelle Perrot'nun da belirttiği gibi, azizlerin genellikle hantal ve tamamen eril dünyasına bir tür "yumuşaklık" katmış olsa da, ona duyulan saygı, kadınların kefaret gösterme eğiliminde belirgin bir artışı beraberinde getirdi. Kadınlar bellerinin çevresine çivili kemerler bağlayarak, evlilikteki zorunlu cinsel ilişkiye girdiklerinde arzularının heyecanını hissetmemek için kadınlık organlarının içine sıcak balmumu dökerek, bazen de şiddetli ağlama nöbetleri geçirerek ya da kişisel bakım ve temizliklerini ihmal ederek kendilerine mümkün olan en kötü şekillerde acı çektirip cezalandırdılar – ve tüm bu ıstıraplara, sırf İsa'ya duydukları koşulsuz sevgilerini kanıtlamak için katlandılar. Tıpkı bir zamanlar Magdalalı Meryem'in

yaptığı gibi, kendilerini ve itibarlarını ayaklar altına alıyorlardı. Tanrı'ya bağlılığını kanıtlamanın en çarpıcı yöntemlerinden biri de Geç Ortaçağ'da özellikle Fransa'da popülerdi: dört duvar arasında zorunlu tecrit. Bir manastıra katılma imkânı olmayan –ya da daha sert bir muamele görmek isteyen– kadınlar kendilerini ideali dokuz metrekareden biraz daha küçük hücrelerde tecrit ettiriyorlar ve hayatlarının geri kalanını orada geçiriyorlardı. Oradan gelip geçenlerin verdikleri sadakalarla hayatta kalan bu kadınlar büyük saygı görüyor, bağlılıkları ve özverileri kutsanıyor, hatta bazen de aziz mertebesine yükseltiliyorlardı. Bugün bazı kadınların hâlâ sevgi ve özveriyi ya da sevgi ve acıyı bir arada düşünmesinin altında, muhtemelen bu gibi gelenekler yatıyor.

15. yüzyılda Bavyeralı tanınmış heykeltıraş Tilman Riemenschneider tarafından ıhlamur ağacından oyularak yapılan bu dikkat çekici heykelcik de kendini hapsetme ritüeliyle ilgilidir. Elbette Magdalalı Meryem hakkında çok sayıda hikâye var: Örneğin yazar Dan Brown, onun İsa'nın âşığı olduğu ve çocuğunu doğurduğunu iddia ediyor; başkaları da onun İsa'nın karısı olduğunu söylüyorlar; öte yandan, genel ve popüler kanı, İsa ve Magdalalı Meryem arasında aşk, hatta sadece cinsel bir ilişki olduğu yönünde. Ne var ki, Riemenschneider bu eserinde farklı bir hikâyeye gönderme yapıyordu. Magdalalı Meryem'i, Mısırlı Meryem figürüyle özdeşleştiriyordu. Efsaneye göre, Mısırlı Meryem bir hayat kadınıydı; hidayete erip dindar biri olunca çöle çekildi. Orada, hücrelere kapanan Ortaçağ kadınları gibi tek başına, münzevi bir hayat yaşadı ve çok geçmeden "günaha davet eden cazibelerini" örten tüy ve saçları uzayıp her yanını kapladı. Riemenschneider'in neden Magdalalı Meryem'le ilgili hikâyenin bu az bilinen yorumunu seçtiği tam olarak bilinmiyor – belki de bu heykelciğin görsel çekiciliğiyle ilgiliydi. Fakat bunun da ötesinde heykeltıraşın kararı, hiçbir kalıba sokulamayan bu kadınla ilgili geçmişte üzerinde uzlaşılan bir hikâye bulmanın ne kadar zor olduğunun da kanıtı.

Bir süre önce tarihçiler, bugün bildiğimiz Magdalalı Meryem figürünün büyük olasılıkla 6. yüzyılda ortaya çıkmış bir kurgudan ibaret olduğunu ortaya koydu. Bu dönemde Papa I. Gregorius'un, İncil'de geçen üç farklı kadın karakteri –bunlardan biri de bir fahişeydi– tek bir kişi olarak birleştirdiği düşünülüyor. Ne var ki, bu kurama göre Magdalalı Meryem hiçbir zaman hayat kadını olmamıştı, hiçbir zaman İsa'nın ayaklarına kapanmamıştı ve asla bağışlanmak için yalvarmamıştı. O da diğerleri gibi eşit haklara sahip bir müritti ve tek kadın havariydi. Fakat böylesine mağrur bir kadın figürü, Hristiyanlığın ataerkil yoruma uymadığından ömrü boyunca aşağılanmaya maruz kalan bir kadına dönüştürüldü. Sevgisini ancak çile çekerek kanıtlamaya zorlandı; inzivaya çekildi ve sonunda, bir kadın olmaktan çok, tüm bedeni kıllarla kaplı bir hayvana dönüştürüldü.



PLATFORM TOPUKLAR
16. YÜZYIL

Venedik'i 16. yüzyılda ziyaret eden ve San Marco Meydanı'nda yürüyen bir gezgin, Venedik Cumhuriyeti'ndeki kadınların tuhaflığını pekâlâ merak edebilirdi. Ayakta duramayan bu kadınlar sarhoş zürafalar gibi meydanda sendeleye sendeleye, genellikle de kocalarının ya da hizmetkârlarının kolunda yürümeye çalışıyorlardı. Zarafetten yoksun adımlarının gürültüsü çoğu kez kulakları tırmalasa da muhtemelen kendilerini oldukça hoş buluyorlardı. 1645 yılında yazar John Evelyn günlüğüne, "Asilzade erkekler *platform topukları* üzerinde yürüyen eşlerinin peşinden gidiyordu" diye yazmıştı. Evelyn, bu aşırı yüksek ayakkabıların Çin'de moda olan "altın lotus" ayaklarıyla aynı amaçla kullanıldıklarını tahmin ediyordu: kadınların hareketlerini büyük ölçüde kısıtlayıp onları eve bağımlı kılmak için. Evelyn, bunları "yarı ayak, yarı tahta" diye nitelendirerek espri yapıyordu.

Hatta, modacı Alexander McQueen'in bu ayakkabılara getirdiği yorumla tasarladığı platform topuklar, (1990'ların Givenchy'sini ve daha sonra da Lady Gaga'yı aklınıza getirin) 16. yüzyıldaki elli santimlik sütun misali topukların yanında konforlu birer terlik gibi

kalır. Topuk yüksekliğini azaltmak amacıyla bir karar girişimde bulunulsa da, Venedikli kadınlar bunu hiç umursamadılar. "Altın lotus" ayaklarının aksine buradaki düşünce kadını eve kapatmak değildi; bilakis. Yüksek topukların –daha doğrusu, platform topukların– ilk örneklerinden biri olan *chopine* gizlenmek için değil, gözler önüne serilmek için tasarlanmıştı. Meydandaki herkesten daha uzun olmak, dikkatleri üzerinize çekmenin çok etkili bir yolu, aşağı tabakadaki halk arasında nasıl da gezindiğinizin sembolik bir göstergesiydi. Ne kadar yüksek, o kadar iyi. Bu ayrıca zenginliği göstermenin iyi bir yöntemiydi. Ne de olsa daha yüksek bir topuk daha uzun bir elbise giymeyi gerektiriyordu, bu da daha fazla kumaş ve daha fazla para demekti. Bir süre boyunca platform topuklar, 16. yüzyıldan başlayarak gitgide çalışmamaya ve onun yerine salt kocalarının zenginliğini teşhir edecek bir yüzey görevi görmeye teşvik edilen soylu kadınların aksesuarları oldu. Fakat sonra, zenginlerle düşüp kalkan fahişeler de hiç zaman kaybetmeden onların ayakkabı stillerini benimsediler.

İtalya'da fuhuşun, Avrupa'nın çoğu ülkesinde sınırlandırılmaya çalışıldığı dönemde yükseldiği biliniyor, zira diğer ülkelerde fuhuş artık erkek şiddeti ve cinsel saldırıları önlemenin bir yolu olarak görülmüyordu. Roma'nın sosyete fahişelerini icat ettiği söylense de bunu bir sanat biçimine dönüştüren Venedik'ti. Görünen o ki, en azından 16. yüzyılın Venedik'inde bir *cortigiana onesta* –saygın bir kurtizan– ile soylu bir kadın arasındaki farkı anlayabilmek imkânsızdı. Kurtizanlar (diğer azınlıklar gibi) halkın geri kalanından ayırt edilebilecek şekilde giyinmeye zorlansalar da –örneğin, ipek giymeleri kanunen yasaklanmıştı– elit ve seçkin bir azınlığı oluşturan bu "zevk düşkünü kadınlar" o kadar ünlü ve hayranlık uyandırıcıydı ki, neredeyse birer turistik obje haline gelmişlerdi. Zaman zaman sergiledikleri aşırılıklar da bu nedenle hoş görülüyordu. Dönemin önemli isimleri Tintoretto, Titian ve diğer sanatçılarla tanışmak üzere "yüzen şehir" Venedik'i ziyaret eden Fransa Kralı III.

Henri'ye oldukça sıra dışı bir kitap sunuldu: "Venedik'in En Saygın ve Meşhur Kurtizanları Kataloğu." Bu kitap, bir nevi cinsel rehberdi. Katalogda, her biri minyatür bir portre ve temel özellikleriyle tanıtılan yaklaşık 210 kadın listelenmişti. Henri seçimini bunların arasında en ünlü olanından yana kullandı: Veronica Franco. Anlaşıldığı kadarıyla Henri ve Franco'nun etkileşimi başarılı oldu ki sonrasında kral şiirlerini yayımlaması için Franco'ya yardım edeceği konusunda güvence verdi ve sözünü gerçekten de yerine getirdi. Bunun sonucunda Franco da ilk kitabını ona ithaf etti.

Franco bu alanda son derece başarılı kariyer yapanlara bir örnekti. Birçok kadın Ponte delle Tette'den (Memeler Köprüsü) geçen herhangi birine yok uğruna satarken, rehberde yer alan 210 kadın– son derece ayrıcalıklı ve fevkalade özgür bir yaşam sürebiliyordu. Bunların arasında Franco bir kraliçeden farksızdı. Sık sık görüldüğü üzere, bir kurtizanın kızı olarak maddi bağımsızlığını sürdürmeye ve hayatını kazanmaya yardımcı olacak bu mesleğe genç yaşta yönelmişti. Veronica Franco, okuma yazmayı, düşünmeyi, şarkı söylemeyi, zeki ve esprili bir dille sohbet etmeyi, yani hiçbir faydası olmayacağına inanıldığı için sıradan kızların mahrum bırakıldığı her şeyi öğrenmişti. Öte yandan kurtizanlar bunu bir sanata dönüştürdüler: Ne de olsa, erkekleri sadece bedeni olarak değil, entelektüel anlamda da eğlendirmeleri bekleniyordu. Bilindiği kadarıyla, Veronica bu işte o kadar iyiydi ki Venedik'in en hayranlık duyulan kadını haline geldi; ışıltılı ortamlarda boy gösterip entelektüel tartışma gruplarına katıldı ve bir süre bu gibi etkinlikleri, ilk sosyetik salon davetlerine benzer tarzda bizzat düzenledi. Yazılar yazıp yayımladı, ressam Tintoretto tarafından portresi yapıldı, zenginlerin ve ada şehrinin heyecan verici ve yaratıcı ortamlarında özgürce yaşadı. Elbette bunun bir bedeli vardı. Evet, görünürdeki hareket alanını koruyabilmek için bedenini ve emeğini pazarlamak zorunda bırakılmıştı ama bu durum romantikleştirilecek bir tercih değil. Nitekim Mary Wollstonecraft'ın bir yüzyıl sonra yazacağı

gibi, evlilik bile çoğu zaman "yasal fuhuş"tan ibaretti; bir kadının, belki ne arzuladığı ne de sevdiği birine, sırf hayatta kalabilmek için kendini adamak zorunda kalmasıydı.

Hayatı mağrur ve adeta bir podyumdaymış gibi aşırı yüksek topukları üzerinde yere sağlam basarak yükseklerde yaşayan Veronica Franco gibi kadınlar en azından yatak odasının çok ötesine uzanan yetenekleriyle bir tür görünürlük kazanabildiler. Kendi sesleri vardı ve bu ses, dönemin tüm baskılarına rağmen duyulmayı başardı. Belki de bu sayede –ister istemez birkaç santim yukarıdan baktıkları– erkeklere kadınlara dair bazı gerçekleri hatırlattılar. Nitekim, bir başka ünlü kurtizan Tullia d'Aragona, bir müşterisine şöyle öğütlemişti: "Eğer Sokrates o kadar bilge ve akıllı idiyse, neden sen de onun gibi yapmıyorsun? Biliyorsun ki, o her şeyi arkadaşı Diotima'yla tartışır ve o kadından çok şey öğrenirdi."



PARFÜMLÜ ELDİVENLER
16. YÜZYIL

Konu modaya gelmişken, dikkatimizi biraz da şık bir skandala ve sonuçları hayli etkili bir kültürel etkileşime yöneltelim. Bildiğimiz üzere, 16. yüzyıl toplumlarında dış görünüş çok şey anlatıyordu; takımlar, elbiseler, ayakkabılar, şapkalar ve eldivenler sosyal statünüzün kimlik belgeleri gibiydi. Günümüzde üzerine kocaman D ya da C harfleri basılmış çantaları omuzlarına asıp gezen insanlar görüyoruz; o dönemlerde de giyim kuşam ve aksesuar seçiminiz, toplumda kim ve ne olduğunuza –ya da olmak istediğinize– dair bir şeyler anlatıyordu. Evdeki kutularda kaç parça altınınız olduğunu ve ne kadar güce hükmettiğinizi gösteriyordu. Uzak Doğu'yla giderek artan yakın ticari ilişkiler sayesinde şatafatlı ve pahalı kumaşlar Avrupa pazarlarını doldurmuştu. İnsanlar sırf başkalarına caka satmak uğruna bir arşın ipek kumaşa, kadifeye ya da taftaya korkunç meblağlar ödemeye hazırdı.

Bu özellikle İtalya ve Fransa'da geçerliydi. Eğer bir hanımefendi saraydan uzakta vakit geçirecekse, dönüşünden önce en son moda hakkında bilgi sahibi olması ve kıyafetlerini buna göre seçmesi önemle tavsiye edilirdi. Aksi takdirde, alay konusu olma ve

saraydaki konumunu kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalabilirdi; ne de olsa asil kadınların zarif kıyafetler giymesi bir görev sayılıyordu. "Doğallık" kavramı yeniden keşfedildiği için, ince siluetler, açık ten rengi ve genel olarak narin, zarif bir görünüm tercih ediliyordu. Bu da şu anlama geliyordu: açık teni korumak için kadife bir maske, bedeni şekillendirmek için bir korse ve doğal tatlılığı vurgulamak için *frangipane* adı verilen parfümlü eldivenler. Burada görülen bir çift eldiven muhteşem Caterina de' Medici'ye ait.

Caterina de' Medici, tarihte siyasi nüfuzu büyük bir kadın olarak bilinir, kimi hayranlık duyar kimi ise onu kanlı Aziz Bartalmay Yortusu Kıyımı'nın planlayıcısı olarak görür. Fransa'da iki kez kral naibi olan De' Medici, neredeyse otuz yıl boyunca oğulları adına hüküm sürdü, bu sayede şan ve şöhret kadar büyük bir nefret de kazandı. Unutulan bir diğer yönü ise Fransa'ya moda ve diğer pek çok alanda damgasını vurması. Caterina de' Medici, Fransız sarayında külot giyen ilk kadın olarak biliniyor. At binerken, ilk defa onun yaptığı gibi eyere yan oturabilmek için kullanışlı iç çamaşırı giymek gerekiyordu. Her şeyin göz önünde olmasının uygunsuz olacağını bilen De' Medici, erkek külotları giyiyordu. Ve çok tanınmış ve hayranlık duyulan biri olduğundan diğer kadınlar onu taklit etti. Birden bütün kadınlar iç çamaşırına ilgi göstermeye başladı; dantel ve diğer kumaşlardan çeşitli renklerde birkaç iç çamaşırı dokunmuştu ki, ufak çapta bir moda skandalı patlak verdi. Ne de olsa, Fransa'da uzun içlikler ve iç çamaşırları çoğunlukla hayat kadınlarının aksesuarları olarak görülüyordu. Soylu kadınların da şimdi bunları giyecek olması herkesten çok din adamlarını utandıran bir rezaletti; gerçi kabul etmek gerekir ki, söz konusu *moda* olunca ruhban sınıfı gerçekten de epey zor anlar yaşıyordu: O yıllarda moda olan derin göğüs dekolteleri bazı din adamlarını o kadar büyük bir şoka uğratmıştı ki neredeyse memelerinin tamamını teşhir edecek kadar açık giyinen kadınların kutsal ekmek ve şarap ayinine katılmalarını reddediyorlardı.

Ama biz Caterina de' Medici ve eldivenlerine geri dönelim. Onlar olmadan parfüm konusunda Fransa'nın başkenti sayılan Grasse, 16. yüzyıldan beri sahip olduğu bu unvanı asla elde edemezdi. 1533 yılında Caterina ileride II. Henri unvanıyla tahta çıkacak adamla evlendiğinde, yanında getirdiği sandıklarda Fransa'da henüz bilinmeyen bir aksesuar vardı: Floransa'daki ünlü Santa Maria di Novella Manastırı'nda üretilmiş esanslarla parfümlenmiş bir çift eldiven. Bu noktada, şunu hatırlamakta fayda var: Çamaşır yıkama, Rönesans devrinde pek de gözde bir uğraş değildi. Ya da daha doğrusu, insanlar sudan korkuyordu. Veba ve kolera Avrupa'nın üzerine bir kâbus gibi çöktüğünden beri hamamlar ya kapatılmış ya da nadiren kullanılıyordu, insanlar gözeneklerinden hastalığın sızacağına inandıkları için sudan uzak duruyorlardı. Sarayda geçen bir günün insanın burnunu nasıl da körelteceğini düşünmek bile istemezsiniz. Floransa'da parfümün moda olmasının nedeni, kısmen buydu: Toplumda az ya da çok önemli bir yeri olan ya da en azından kendini öyle sanan herkes, yanında Santa Maria di Novella Manastırı'nda ısmarlama üretilen bir parfüm taşıyordu. Caterina'nın eldivenleri bu yeni akımın özellikle zarif ve incelikli bir ürünüydü; tek bir parfüme mahkûm olmak yerine, eldivenleri değiştirerek kokuyu da değiştirmek mümkündü; ruh haline ya da ortama göre birkaç kez farklı koku seçilebiliyordu. Fransa ve diğer Avrupa saraylarındaki hanımlar bundan çok etkilendi. Hepsi de böylesine lüks bir çift eldiven edinmek istiyordu – ya da durun, şunu iki, hatta üç çift yapalım! Artık zaman kaybetmeden yerel bir imalatçı bulunmalıydı. O dönemde Grasse deri işlenen bir kentti; burada çantalar, para keseleri ve tahmin edeceğiniz gibi eldivenler üretiliyordu. Fakat o zamana dek berbat hayvan kokusunu bastırmak için deriyi parfümleme fikri kimsenin aklına gelmemişti. Caterina'nın başlattığı bu yeni eldiven akımının yaşandığı süreçte Grasse'nin usta zanaatkârları, ürünlerini parfümlemenin yeni tekniklerini geliştirdiler ve böylece bölgelerinin mis kokulu çiçekler ve aromatik bitkiler,

lavantalar, mimozalar, güller ve diğer esanslar bakımından ne kadar zengin olduğunu tesadüfen keşfetmiş oldular. Bunu izleyen yıllarda, deri yavaş yavaş gözden düştü ve odaklar koku sanatına çevrildi.

Bu ufak çaplı kültürel devrime rağmen, De' Medici eldivenleri tarihte olumlu sonuçlar doğurmadı. 1572 yılında, Caterina'nın kızı, Navarre Kraliçesi Jeanne d'Albret'in oğluyla evlilik hazırlıkları yaptığı sırada, yakında kayınvalide olacak Jeanne bilinmeyen bir hastalığa yakalandı. Caterina ve İtalya'dan gelirken yanında getirdiği Floransalı Rene olarak da bilinen parfümcü Renato Bianco hakkında bir sürü söylenti dolaşıyordu. İddialara göre, Jeanne'nin öldüğü gün Caterina dünürünü Antik Roma trajedilerine yakışır bir yöntemle zehirlemek amacıyla ona bir çift parfümlü eldiven göndermişti. Bu söylentiler Alexandre Dumas'nın *La reine Margot (Kraliçe Margot)* adlı romanının sayfalarına bile girdi. Elbette bu suçlamaları kanıtlayacak hiçbir delil bulunamadı.



HÜRREM SULTAN PORTRELİ TABAK
16. YÜZYIL

Caterina de' Medici, Fransız sarayında modanın kalıplarını kırıp yenilikler getirirken, aşağı yukarı aynı dönemde Roxelana adında bir Rus köle de İstanbul'da güç dengelerini sarsıyor ve ileride "Kadınlar Saltanatı" olarak anılacak bir dönemin temellerini atıyordu: Osmanlı İmparatorluğu'nun devlet işlerinde kadınların nüfuzu neredeyse yüzyıl sürecekti. Bunu hiç duymadıysanız nedeni, biraz da bu sıra dışı tarihsel dönemin adeta harem halısının altına süpürülmesinden kaynaklanıyor. Birkaç yıl önce, kadınların saray siyasetinde belirgin biçimde etkili olduğu bu çağdan söz eden "Muhteşem Yüzyıl" adlı popüler dizi, büyük tartışmalara yol açmıştı. Dizi tarihsel gerçekliğe uygun olmadığı yönünde eleştirilmişti.

Oysa Osmanlı İmparatorluğu haremine dair Avrupa'daki yaygın kanı hiç de böyle değildi. 18. yüzyılda Avrupalı sanatçılar sözde Şark kavramını tasvir edip resmetmeye giriştiklerinde, gözlemden çok hayal gücüne bel bağladıklarından Şark kadınının aşırı şehvetli, haremin de konforlu ve lüks bir randevuevi olduğuna dair basmakalıp düşünceler oluşturdular. Bir avuç dargörüşlü Avrupalının tahayyülünün kurguladığı haremde, her kadife yastığın, her duvar çinisinin, her çay

bardağının yalnızca iki amaca hizmet ettiği düşünülüyordu: cinsellik ve baştan çıkarma. Oysa harem, bazı insanların umduğu kadar şehvet ve sefahat dolu bir yer değildi. Erkeklerin sınırsız arzularına hizmet etmekten çok, hükümdarın soyunun devamını güvence altına almak için tasarlanmıştı. Orada olup bitenler ciddi ve önemliydi; mesele, haremin duvarları arasında yaşayan kabaca üç yüz cariyeden –ileride aralarından hangisinin tahtı en fazla hak ettiğine karar vermek üzere– mümkün olduğunca çok veliaht sahibi olmaktı. Padişah öyle elini kolunu sallayarak hareme giremez, bilakis katı bir protokol ve düzene uyardı. Amaç, veliaht sahibi olmaktı; bu da, aralarından sadece biriyle çok fazla zaman geçirmektense, hepsiyle sırayla vakit geçirmek anlamına geliyordu. Çoğu padişah bu ilkeye sıkıca uydu ama bahsi geçen Roxelana yani Hürrem adındaki bu kadın o kadar güzel, akıllı ve parlaktı ki, Kanuni Sultan Süleyman kendisine hediye edilen bu köle için bütün kuralları çiğnedi ve ilgisini tümüyle ona verdi.

Kanuni Sultan Süleyman, haremi yöneten annesi yaşamını yitirince, tüm gelenek ve kısıtlamaları bir kenara itti, Roxelana'yı kölelikten azat etti ve Hürrem Sultan unvanıyla karısı yaptı. O dönemde bu büyük bir olaydı. Paris'ten Londra'ya ve Floransa'ya kadar Avrupa'nın dört bir yanında insanlar neredeyse sadece bunun dedikodusunu yapıyorlardı: Osmanlı Sultanı haremindeki bir kadınla evlenmişti! Neler oluyordu orada? 16. yüzyılda, son derece pahalı ve o dönemde yeni geliştirilmiş bir teknik olan tersine cam boyama ile yaratılan bu Venedik tabağı, bu kadının o devirde imparatorluk sınırlarının çok ötesinde yarattığı merak ve hayranlığın bir göstergesi. Hürrem Sultan, bazen tek başına, bazen de Kanuni Sultan Süleyman'la birlikte defalarca resmedildi; hatta, İtalyan büyükelçisinin Osmanlı sarayında yaptığı bir açıklamaya göre, bir portresi Titian'ın atölyesinden çıktı. Ama her şeyin ötesinde, bu resimlerden anladığımız şu: Haremde, dünyanın geri kalanının meraklı gözlerinden uzak, konforlu yastıklara uzanıp ağzına tatlı ve şekerlemeler tıkıştıran, bir yandan da padişahı tatmin etmekle yetinen

gözde cariyeyle ilgili o basmakalıp düşünce gerçeği yansıtmıyordu. Hürrem Sultan gözlerden uzak değildi. Bilakis önemli ziyaretçilerin hep gözünün önündeydi. Yabancı elçiler saraya geldiklerinde, bazen Kanuni Sultan Süleyman, bazen de Hürrem Sultan'la görüşüyorlardı; padişah saraydan ayrıldığında, imparatorluktaki olaylar hakkında onu bilgilendirip tavsiyeler veren de Hürrem'di. Ve anlaşılan o ki, bu işi gerçekten de çok iyi yapıyordu; Osmanlı İmparatorluğu o dönemde neredeyse hiç olmadığı kadar güçlendi.

Doğal olarak Hürrem'in elde ettiği bu güçle hükmetmesi herkesin hoşuna gitmedi. Hakkında envai çeşit söylenti yayılıyordu. örneğin saraya taşınmak ve böylece haremi güç merkezine daha yakın konumlandırmak amacıyla (o dönemde Topkapı Sarayı'nda olmayan) esas haremi yaktırdığı söylendi. Cadılık suçlamaları da sık sık yapılıyordu (yoksa bir erkeğin ilgisini bu kadar uzun süre nasıl koruyabilirdi ki?); diğerleri ise onu fesat planlar yapan bir entrikacı ve katil olarak görüyordu. Londra'daki British Museum'da sergilenen 17. yüzyıla ait bir oyun kartında Hürrem Sultan, rakibinin oğlunu öldürterek kendi oğlunun tahta çıkmasını sağlamak isteyen bir zalim olarak tasvir edilmiştir. Bunun doğruluğu tartışılır; ancak gerçek şu ki, oğullarından hiçbirinin tahta çıktığını göremedi.

Hürrem Sultan'ın öncülüğünde gelişen ve daha sonraları dar zihniyetli insanlar tarafından jinokrasi* olarak nitelendirilerek görmezden gelinip yok sayılmaya, itibarsızlaştırılmaya çalışılan güçlü harem olgusu her şeye rağmen Hürrem'in ölümünden sonra onlarca yıl varlığını korudu. Bu bir nevi devlet içinde devletti. Kadınların her şeyi görüp duydukları, nüfuzlarını temkinli ama etkili bir biçimde kullandıkları bir komuta merkeziydi. Hatta belki de Avrupa'nın Caterina de' Medici ve I. Elizabeth gibi kadın hükümdarlarının desteği bile mümkündü. Nitekim, Hürrem Sultan'ın ardılları Safiye Sultan ve Nurbanu Sultan, her iki Avrupalı kraliçeyle de düzenli olarak yazışmışlardı.

* Jinokrasi: Anaerkillik ya da kadınların idaresi. (ç.n.)



CHEQUERS YÜZÜĞÜ
1570'LER

Rönesans'ın en güçlü kadınlarından I. Elizabeth'in öldüğü 24 Mart 1603 günü çok sıra dışı bir olay yaşandığı anlatılır. Kuzeni Robert Carey, Richmond Sarayı'ndaki odasına gizlice girip kraliçenin soğuyan parmaklarından bir yüzüğü çıkarmış ve hemen atına atlayarak saraydan uzaklaşmıştır. Carey üç gün boyunca durmaksızın kuzeye at sürmüş, sonunda sınırı geçip nefes nefese İskoçya Kralı VI. James'in karşısına çıkarak artık İngiltere Kralı I. James olduğunu bildirmiştir.

Bu efsanenin gerçekle ne kadar bağdaştığı, efsaneyi yaratan yüzük kadar meçhul. Ancak anılan yüzüğün, yukarıda resmi görülen yüzük olduğu düşünülüyor. Yakut, inci ve elmaslarla işli bu muhteşem altın yüzük, günümüzde İngiliz başbakanının Buckinghamshire'daki resmi kır evinde bulunuyor. Yüzüğün üst kısmında elmastan büyük bir E harfi, onun altında da kobalt mavisi bir R harfi görülür: Elizabeth Rex, Elizabeth Regina.* Fakat bu yüzüğün

* "Rex" ve "Regina", sırasıyla Latince "kral" ve "kraliçe" anlamına gelir. I. Elizabeth bazı resmi belgelerde egemenliğini erkek hükümdarlar gibi vurgulamak için "Elizabeth Rex" unvanını da kullanmıştır. (yay.n.)

esas ilgi çekici yanı, unutulmayan bir efsanede oynadığı rol ya da asla halka açık bir yerde sergilenmemiş olması değil, daha çok sahip olduğu sırdı. Bu kilitli bir madalyon yüzüktür: E harf içine yerleştirilmiş iki portreyi açığa çıkaran küçük bir mücevher kutusu gibi açılır. Bölmede yer alan iki kadın portresi, kilit halkasının iki yanında birbirine bakacak şekilde durur. Portrelerden biri kesinlikle genç I. Elizabeth'e aittir. Diğerinin ise, güçlü bir ihtimalle, ihanetle suçlanıp 1536'da idam edilen annesi Anne Boleyn olduğu düşünülür. Annesi öldürüldüğünde Elizabeth henüz iki yaşındaydı ve sonraki yıllarda sarayda sık sık "piç" olarak damgalandı. Onu birkaç ay Londra Kulesi'ne hapseden üvey kardeşi Mary Tudor ölünce tahta geçti. Elizabeth'in annesinden hiç söz etmediği rivayet edilir. Ancak eğer portre gerçekten "trajik Boleyn kızı"na aitse, bu yüzük çok daha başka bir hikâye anlatır: Kraliçe kötü ününden dolayı annesinin adını anmamış olabilir ama onu her zaman yanında, bu yüzüğe ustaca gizlenmiş küçük bir bölmede taşımıştır.

Pablo Larrain'in Prenses Diana'yı konu alan *Spencer* adlı filmiyle yakın zamanda yeniden gündeme gelen Anne Boleyn, kızı Elizabeth'in gözünde hem bir esin kaynağı hem de kâbusvari bir hayalet olmalı. Kral ilk olarak Anne Boleyn'in kız kardeşi Mary Boleyn'i kendine metres edindi ama sonra zeki ve hazırcevap Anne'e tutuldu. Fakat Anne, kralın girişimlerini o kadar büyük bir inatla reddetti ki Henry onu yeni kraliçesi yapmak için bütün gücünü kullandı. O vakitler hâlâ Aragonlu Catherine ile evli olan kral, Anne Boleyn'in kraliçeliği reddedemeyeceğini düşünüyordu. Muhtemelen de haklıydı. Papa, Henry'nin Catherine'le evliliğini geçersiz kılma taleplerini yanıtsız bırakınca, Henry bildiğini okudu ve Kilise'nin onayı olmadan Anne'le evlenerek İngiltere'nin Roma Katolik Kilisesi'nden kopuşuna, dinsel devrime ve bir iç savaşa giden yolu açtı. Anne uzun zaman boyunca, ülkedeki bu dini bölünmenin sorumlusu olarak görüldü. Halkın nefretini topladı ve ölümünün üzerinden onlarca yıl geçtikten sonra bile fettan bir entrikacı olarak dışlandı. Üstelik,

kral bile ona olan ilgisini çabucak yitirmişti. Sadece üç yıl süren bir evliliğin ardından Henry onu zina, ihanet ve erkek kardeşiyle ensest ilişki kurmakla suçladı ve masum olduğuna dair itirazlarına rağmen hiç zaman kaybetmeden idam ettirdi. Bugün bazı tarihçiler, Anne Boleyn'in entrikacı kraliçe imajını sorguluyor. Kralı çılgına çevirip evlenmeye zorlamak için metres olmayı özellikle reddettiği iddiasının doğru olmadığını düşünüyorlar. Onlara göre, o dönemde kimsenin aklına gelmeyen asıl ihtimal şu: Anne Boleyn aslında Henry'yi hiç istememişti.

Yine de, Anne'in kendisine ilk başta tapan ama sonunda onu ölüme mahkûm eden adamla yaşadığı bu talihsiz ilişkinin, Elizabeth'in asla evlenmeme kararı almasında etkili olabileceğini düşünmeden edemiyor insan. Bir yandan, "Bakire Kraliçe" olarak anılan Elizabeth'in gerçekten de bakire olması pek olası değilse de –kendinden genç erkeklerle çeşitli ilişkiler yaşadığı söyleniyordu– evlilik tekliflerini geri çevirdiği doğruydu ve bu, dönemine göre son derece sıra dışıydı. Sık sık söylediği gibi, o "İngiltere'yle evliydi" ve bu ona yetiyordu. Rönesans döneminde bu tavır, Elizabeth'i bir tür "erkek-kadın" yani Amazon olarak konumlandırıyordu; bu hem rahatsız edici hem de büyüleyici bir figürdü. Kendisini bir tür "erkeksi bir bakire" yani Jeanne d'Arc gibi görüyor, "bir kadının bedeninde bir kralın yüreğiyle" hükmettiğini söylemeyi seviyordu. Annesi Anne Boleyn gücünü dişiliğinden almıştı; Elizabeth ise farklı bir yol seçti. Hatşepsut örneğinde olduğu gibi, hem kralı hem de kraliçeyi içinde barındıran androjen bir hükümdar imgesi yarattı. I. Elizabeth'e hayran olan Shakespeare de bu cinsiyetler arası geçişten ilham aldı; oyunlarında kadın kılığına giren erkeklere, erkek kılığına giren kadınlara sıkça yer verdi ve toplumsal cinsiyet sınırlarını bilerek bulanıklaştırdı. Bunun "sıradan" kadınlar üzerindeki etkisi belirsiz olsa da Venedikli elçilere göre Elizabeth zekâsı ve yeteneği sayesinde "kadınların konumunu yükseltmişti". Ancak aynı Elizabeth, annesinin itibarını hiçbir zaman iade etmeyecekti.



MICHEL DE MONTAIGNE'İN "DENEMELER"İ

1571-1585

Özellikle hümanizm ve dostluk arasındaki yakın ilişkiyi bize öğreten Michel de Montaigne, kardeşçe sevgi gibi sıradan bir yükümlülük üzerinden ilişkileri zenginleştirmekten yanaydı. Montaigne, son derece güzel bir basitlikle, şair Etienne de La Boétie ile olan arkadaşlığını yazmıştı: "Çünkü dostluk oydu, çünkü dostluk bendim." Bu açık bir ifadeydi ve *Komşunuzu sevin (ne kadar aptal ve sevimsiz biri olsa da)* ifadesinden oldukça farklıydı. Bu, karşımızdaki kişiyle gerçekten bağ kurmamızı ve her karşılaşmanın yeni ve önemli bir düşünce alanının doğuşuna zemin hazırlamasını teşvik eder. 16. yüzyılda platonik aşk –cinsel ilişkinin olmadığı tutkulu arkadaşlık– olarak bilinen kavram herkesin dilindeydi ama akla şu soru geliyordu: Değeri yeni anlaşılan bu dostane birliktelik biçimi kimin için geçerliydi? Sadece hemcinsler arasındaki ilişkilerde mi? Yoksa erkeklerle kadınlar da dost olabilirler miydi? 20. yüzyılda bile, 1989 yapımı (senaryosu harika Nora Ephron tarafından yazılan) *Harry Sally ile Tanışınca* adlı harika film aynı soruyu soruyordu:

Bir erkekle bir kadın arasında dostluk mümkün mü? Aralarında çok azıcık, hani birazcık bile olsa bir cinsel gerilim yaşanmaz mı?

Michel de Montaigne'in *Denemeler* adlı kitabı –ya da daha doğrusu, onun etrafında şekillenen daha az bilinen hikâye– tarafların birbirlerinin ara sıra çok hoş dudaklarını, zarif ellerini ya da çekici kalçalarını fark etmediklerini kanıtlamıyor elbette. Ama bu tür düşüncelerin ön planda olmadığını gösteriyor. Tarihin çoğunlukla bütünüyle erkeklerin eseriymiş gibi sunduğu hümanizm, aslında birkaç kadının düşünce ve katkıları olmasa bugün ulaştığı noktaya varamayabilirdi. Katkı sağlayan kadınlardan biri de Montaigne'in mirasçısı ve editörü olan Marie de Gournay'di.

Marie ve Michel'in ilk karşılaşma hikâyesi insana hiç de 16. yüzyıla özgü gelmiyor; bu daha çok sosyal medya çağına ait bir edebiyatçı-coşkulu hayran hikâyesini akla getiriyor. Vaktini dikiş ve yün eğirme yerine Latince ve felsefe öğrenerek geçiren Marie, daha on bir yaşındayken son derece bağımsız bir ruha sahip olduğunu göstermiş ve on sekiz yaşına geldiğinde bir tür felsefi şok yaşamıştı. Montaigne'in *Denemeler*'inin ilk baskısını okur okumaz o kadar etkilendi ki derhal tüy kalemine sarılarak Montaigne'e bir mektup yazdı. Marie'nin zekice cümlelerinden aynı ölçüde etkilenen Montaigne de hemen ona bir cevap yazdı ve aralarında, bazılarının küçümseyerek baktığı epey sıra dışı bir arkadaşlık gelişti. De Gournay birkaç kez Montaigne'in karısıyla birlikte yaşadığı evde konuk olarak birkaç hafta geçirdi; Montaigne, *Denemeler*'in yeni bölümlerini ona dikte edip yazdırdı ve kızın evlenmektense kendi yazdıklarıyla hayatını kazanma fikrini destekledi. Anlaşılan o ki, Marie, fikir ve düşüncelerinin Montaigne tarafından ciddiye alındığını görmüştü. Montaigne bunları Marie'yle tartışıyor ve karşılığında da kendi düşüncelerinin kızın genç zihninde nasıl yankı bulacağını izliyordu. Montaigne'in ölümü üzerine eşi Madam de Montaigne, Marie'ye gönderdiği mektupta, kocasının yakın arkadaşı olarak Marie'den vasiliğini üstlenmesini ve eserini son haliyle

yayımlamasını vasiyet ettiğini bildirdi. Elbette, Marie de Gournay de bu vasiyeti gerektiği gibi yerine getirdi.

O dönemde, bir erkekle bir kadın arasındaki bu türden, aşk ve baştan çıkarmadan çok karşılıklı entelektüel tutku ve anlayışa dayalı bir arkadaşlık çok yeni bir kavramdı ve kadınların toplum içindeki konumlarında yaşanan değişimin bir işaretiydi. Birkaç eleştirmen, Michel ve Marie arasında sadece felsefi bir dostluktan daha fazlası olması gerektiği düşüncesinde ısrar etse de –yoksa böylesine zeki ve yaşça büyük bir adam çok daha genç bir kadının düşünceleriyle "sırf bu yüzden" asla ilgilenmezdi– bu gibi iddialarla kanıtlayabildikleri tek şey kendi dar görüşlülükleriydi. 16. yüzyılda bu gibi arkadaşlıkların sayısız örnekleri vardı: Montaigne'den yirmi yıl sonra, filozof René Descartes kendisinden yirmi yaş küçük Elisabeth von Böhmen'le yazışmaya başladı ve bu arkadaşlık Descartes'ın ölümüne dek sürdü. Descartes *Ruhun Tutkuları* adlı eserini Von Böhmen'e adadı: Von Böhmen'in düşüncelerinin içyüzünü Descartes'a kavratması, beden ve ruh üzerine yaptıkları samimi sohbetler bu kitabı yazması için Descartes'a esin kaynağı oldu. Elbette, "Erkek ve Kadınların Eşitliği" başlıklı kendi bilimsel incelemesinde Marie de Gournay, kadınların yetersiz, hatta hiç olmayan eğitimleri sayesinde erkeklere kıyasla kültürel gelişim ve ilerlemeye daha az katkıda bulundukları gerçeğinden yola çıkarak meseleyi ele almakta haklıydı. Oysa Marie'nin yaşadığı dönemde –en azından seçkin çevrelerde– bu bakış açısı değişmeye başlamıştı. Kadınlar artık hayran olunası sessiz birer nesne ya da saray aşkı geleneğinde olduğu gibi birer figür olarak görülmüyor; zaman zaman da olsa ciddiye alınması gereken muhabbet ortakları olarak kabul ediliyordu.

Bu kısmen, kadınların felsefi hareketin gelişimini maddi olarak desteklemelerinden kaynaklanıyordu. Erkekler savaş meydanlarında birbirlerinin kafalarını ezmekle meşgulken, özellikle Fransız ve İtalyan saraylarının hanımları Eflatun'un kuramlarına, aşk ve arkadaşlık meselelerine, Avrupa'nın dört bir yanında dilden dile

dolaşan ve zihinleri meşgul eden diğer tüm kavramlara kafa yoruyorlardı. Büyük düşünürleri saraylarına davet eden, tartışmayı teşvik eden ve maddi himaye sağlayanlar kadınlardı. Eserler ısmarlıyorlar, Avrupa'nın dört bir yanındaki arkadaşlarıyla fikir alışverişi yapıyorlar ve metinleri bir dilden diğerine tercüme ettiriyorlardı. Ve bazıları da hakikaten kendi eserlerini yazıyordu. Örneğin Marguerite de Navarre, Boccaccio'nun *Decameron** adlı eserinden o kadar çok etkilenmişti ki kendi uyarlamasını yazmaya girişti. İlginçtir ki, Navarre'nin bazen küstah, bazen nazik, bazen de parmak sallayan kısa hikâyeler derlemesi *Heptameron,*** Michel de Montaigne'in *Denemeler*'inde en sık alıntı yaptığı metinlerden biridir. Belli ki Montaigne birçok erkek çağdaşının aksine bir kadının yazdıklarına çok daha fazla değer vermişti. Yaptığı eleştiriler kadınların aptal birer varlık olduğunu söylemiyor, aksine tam da arkadaşınız veya denginizle yapacağınız gibi eşit seviyede bir tartışma ortamı yaratmak istiyordu.

* Yunancada "On Gün". (ç.n.)
** Yunancada "Yedi Gün". (ç.n.)



CAM DİLDO
16. YÜZYIL

Kadınların cinsellikle ilişkisini araştırmaya giriştiğinizde –biraz şansınız varsa– internetin derinliklerinde gizlenen 17. yüzyıldan kalma çok eğlenceli bir gravüre rastlarsınız. Gravür, satış tezgâhında duran üç genç kadını gösterir. İlk bakışta sıradan bir pazarda olduklarını düşünebilirsiniz; ama dikkatle bakarsanız, normal şartlarda peynir, salam, meyve ve sebzelerin olduğu tezgâhlarda bir dizi dildo asılı olduğunu fark edersiniz. Büyük ve küçük, kalın ve ince, aklınıza gelebilecek ya da dilediğiniz her biçimde. Tezgâhın arkasındaki kadın, her birini ayrıntılı olarak açıklıyor gibidir. Öndeki iki kadın birkaçına işaret ederek kuşkusuz, "Öyle mi! Peki şuradaki ne yapıyor?" diye soruyor; arkalarındaki üçüncü bir kadın ise heyecanla ve herhalde sabırsızlıkla beklerken saçını başını yoluyordu.

Bu resim, türünün ilk örneklerinden biri olan, *Ecole des Filles ou la Philosophie des Dames* (Venüs Okulu ya da Hanımların Zevki) başlıklı Fransızca el kitapçığının İngilizce çevirisinde yer alıyor. O dönemde bir hanımın "zevkini" oluşturan şeyin tam olarak ne olduğunu bilemiyoruz. Tarih boyunca, kadın cinselliği ve kadın arzusu utanç, korku ve bir sürü efsaneyle dolu karmaşık bir alan oldu.

Örneğin, 18. yüzyılın son çeyreğinde tıp camiası, kadınların esasen cinsellikten zevk almadığı, sadece ilişki aradıkları ve görevlerinden kaçınmak için çoğunlukla başı ağrıyormuş numarasına yattıkları yönünde –bugün bile hâlâ ısrarla süren– bir söylenti yaydı. Oysa bundan önceki yüzyıllarda, insanlar bunun tam tersine inanıyorlardı: Kadınlar vahşi, cinselliğe aşırı düşkün/hiper-seksüel, varlıklar, neredeyse hayvanlar gibiydiler, kendi arzularının esiri olmuşlardı ve dizginlenmedikleri ve kendi iyilikleri için denetlenmedikleri takdirde ne var ne yok her şeyin üstüne çullanabilecek yaratıklardı. Salatalıkların, kabakların ve fallusu andıran benzer sebzelerin birçok manastırın menüsünde asla yer almamasının sebebi de buydu. Antik çağ yazarı Ovidius bile, kadınların erkeklerden dokuz kat daha fazla arzu hissettiklerini ileri sürmüştü. Günümüzde muhtemelen bunu tereddütsüz kabul ederdik, ama erken modern çağdaki kadınlar bu konuda ne düşünüyorlardı? Acaba erkeklerin anlattıklarına inanıp cinsel anlamdaki bu sözde öngörülmezliklerinden korkuyorlar mıydı? Yoksa, kadınlık cazibelerinin kocaları için açıkça "fazla" geldiğini düşünerek kendi aralarında gülüşüyorlar mıydı? Ya da günümüzde birçok kadının yaptığı gibi –iddia edildiğinin aksine– erkeklerin kendileri kadar istemediklerinden mi yakınıyorlardı? Bilemiyoruz. Yine de, erkeklerin kaba ve muhtemelen pek de tatmin edici olmayan "lütuflarını" beklemek istemedikleri anlaşılıyor – en azından burada gösterilen nesne, 16. yüzyıldan kalma bu dildo, bize bunu ima ediyor.

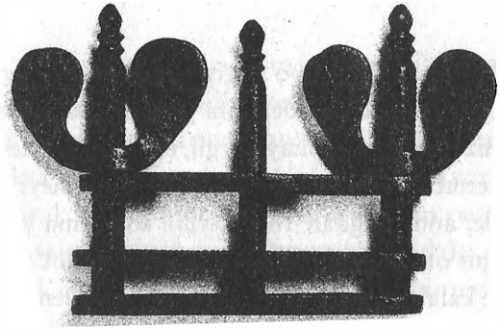
Daha önce de bahsettiğimiz gibi, o günlerde Venedik, rafine cinselliğin başkentiydi. Ve buna bağlı olarak, cam üfleme sanatının geliştiği Murano Adası da sadece ünlü şamdanları, mumlukları, bardakları ve diğer hoş objeleriyle değil, dildo atölyeleriyle de rağbet görüyordu. Varlıklı bir evde mastürbasyon söz konusu olduğunda –elbette– sadece en iyi kalite cam eşyalar kullanılabilirdi. Oysa o dönemde onanizm, Kilise'nin gözünde neredeyse en büyük günahlardan biriydi. Bunun nedeni, yanlış yorumlanan bir Kutsal Kitap hikâyesiydi. Yahuda'nın ikinci oğlu Onan, "ilişki sırasında

geri çekilme (*coitus interruptus*) yoluyla soy sürdürme görevini reddetmişti. Ortaçağ boyunca mastürbasyon ağır bir günah sayılmıştı. Zaten cinsellik başlı başına sorunluydu. Kâğıt üzerinde günahtı; ama yapılacaksa da tek amacı üremek olmalıydı. Bu yüzden çocukla sonuçlanmayacak her türlü cinsel pratik doğrudan yasaklanıyordu: oral seks, anal seks, dışarı boşalmak ve elbette –daha da önemlisi– mastürbasyon. Kilise'nin bakışına göre cinsellik bir zevk alanı değil, yerine getirilmesi gereken bir görevdi. En azından evlilikte yapıldığı sürece. Karı koca birlikteliği dışında ve hangi yüzyılda yaşadığınıza bağlı olarak, cinselliğe daha rahat bir tavırla bakılabilirdi. Örneğin, Ortaçağ'da cinsellik nazik aşk fikriyle çok uyuşuyordu; genel kanıya göre tutku ve evliliğin birbiriyle hiçbir alakası olmamalıydı, cinsellik kesinlikle çok zevkli olabilirdi ama evde ve evli çiftler arasında yapılmaması koşuluyla. Kendi karınızı şiddetle arzulamak günahtı; bağnaz bir rahibin yazdığı üzere, karısını metresi gibi seven bir adamdan daha tiksinti verici ve rezil bir şey olamazdı. Dolayısıyla kadınların kocalarıyla yaşadıkları birlikteliklerden tatmin olmama ve zevk almamaları gayet normaldi. Hele ki, sadece misyoner pozisyonunda ilişkiye girmelerine izin verildiği düşünülürse. Hepimizin bildiği gibi Âdem'in ilk karısı Lilith, bu duruma karşı çıkmış, Cennet'i tamamen terk etmeyi yeğlemişti.

Erken modern çağdaki kadınlar daha az radikal yollar buldu. Libertin olarak bilinen kısa özgür aşk döneminde, özellikle de yüksek sosyeteden sevgilileri olan kadınlar –ki bu ilişkiler itibarlarını ve geçimlerini tehlikeye attığı için onlar açısından oldukça riskliydi, zira erkeklerin sadakatsizliği hoş görülürken kadınlara aynı tolerans tanınmıyordu– yoğun can sıkıntısı anlarını bu tür nesnelere başvurarak geçiriyorlardı. Seks oyuncakları 17. yüzyılda küçük çaplı bir talep patlaması yaşadı: Çok sayıda ve çeşitli malzemelerden üretiliyorlardı; bazıları boşalma benzeri bir etki yaratmak için sıvıyla doldurulabiliyordu. Belki de bu dildolar yalnızca bireysel haz için kullanılmıyordu; zamanla içinde evli çiftlerin cinsel ilişkilerinde de

bir yer işgal etmiş olabilir. Bu değişimde Reform hareketinin de payı vardı; Reform, evliliğin değerini yeniden yüceltmeyi ve cinsel ilişkinin yalnızca çocuk yapmaya değil, eşlerin birbirlerine sevgi ve yakınlık göstermesine de hizmet etmesini teşvik etmeyi amaçlıyordu.

Kısmen de, antik çağdan 18. yüzyılın sonlarına kadar pek çok çevrede yaygın olan şu inanç yüzünden: Bir kadın ancak orgazm olursa hamile kalabilirdi. Aksi halde Tanrı ona neden orgazm vermiş olsundu? O dönemde birçok insana göre, kadın arzusu hamileliğin vazgeçilmez bir parçasıydı. Örneğin, 1740 yılında, evliliğinin ilk günlerinde asla hamile kalmak istemeyen Avusturya İmparatoriçesi Maria Theresia'ya doktoru dostça bir tavsiyede bulundu: İmparatoriçe kendini boş yere endişeleniyordu, klitorisinin sadece birazcık "gıdıklanmasına" izin verecekti. Görünüşe göre yöntem işe yaramadı: İmparatoriçe yalnızca başarılı bir hükümdar olmakla kalmadı, on altı kez de anne oldu. Bu açıdan bakınca, en dindar kocaların bile arada bir çaba göstermiş olabileceğini varsaymak yanlış olmaz; hele ki en güzel çocukların ancak karşılıklı orgazmla dünyaya geldiğine dair söylentiler dolaşırken. Bu "ayrıcalıktan" mahrum kalan kadınlarsa ya böyle bir cam aletten medet umuyor ya da bu cam fallusu bambaşka bir iş için kullanıyordu: 18. yüzyılda piyasaya çıkmaya başlayan hayvan bağırsağından yapılmış prezervatifleri kurutmak için.



MENGENE
17. YÜZYIL

Batı kültürünün kuruluş efsanelerinde tecavüz olgusu önemli bir yer tutar ve kimi zaman anlaşılmaz biçimde "zararsız" bir unsur gibi gösterilir. Yakından bakarsanız, antik mitolojinin kadınlara sorgusuz sualsiz sahip olan tanrılarla dolup taştığını görürsünüz. Bu tanrılar kadınları altın yağmuru* ya da benzer başka numaralarla hamile bırakır ya da onları cinsel ilişkiye girmeye zorlar ve sonra bir şekilde yaptıklarının cezasını kendilerinin değil, kurbanlarının çekmesini sağlarlar.

Bunun en iyi örneklerinden biri Medusa'nın hikâyesidir. Medusa'yı delici bakışları ve yılan saçları olan korkunç bir kadın, kahraman Perseus tarafından herkesin iyiliği için öldürülen mitolojik figür olarak hatırlarız. Fakat Medusa'nın görünümünün her zaman böyle olmadığını, bir zamanlar kafasında tıslayan yaratıklar yerine pırıl pırıl saçları olduğunu, bakışlarının bir zamanlar felç edici değil büyüleyici olduğunu unuturuz. Efsaneye göre, Medusa çok güzel

* Kral Akrisios, bir gün torununun kendisini öldüreceği kehanetini duyar ve kızı Danae'yi bronz bir kuleye kapatır. Zeus ise Danae'ye ulaşmak için altın yağmuru şeklinde odaya sızar ve bu birliktelikten Perseus doğar. (ç.n.)

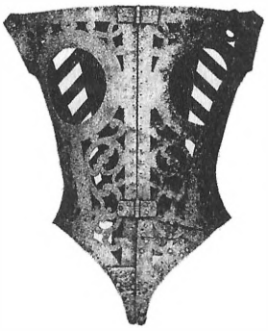
ve çekicidir, deniz tanrısı Poseidon kendine engel olamayıp Athena Tapınağı'nda ona tecavüz eder. Tanrıça Athena da kutsal mekânının saygısızca kirletilmesine haklı olarak öfkelenir, fakat öfkesini Poseidon'a değil, genç kadına yöneltir. Tek suçu güzelliği olan Medusa'nın gelecekte başka birini tahrik edip baştan çıkarmaması için tanrıça onu bir canavara dönüştürür. Elbette bu türdeki hikâyelerin tek örneği bu değil. Roma Cumhuriyeti'nin kuruluşunun bile, Lucretia'nın uğradığı tecavüz hikâyesine dayandığı anlatılır. Lucretia, Kral Tarquinius Superbus'un oğullarından birinin tecavüzüne uğradıktan sonra yaşamına son vermeyi seçer. "Kendimi günahtan arındırmış olabilirim ama cezadan kaçamam; onurunu yitiren hiçbir kadın Lucretia'nın adını anıp yaşamaya devam etmemeli" der. Onun intiharı halkı öylesine sarsar ki monarşi devrilir; fakat ne yazık ki Lucretia, böylece kendini cezalandıran kurban idealinin kalıcı bir örneğine dönüşür.

Bu rahatsız edici nesne, sözde "başparmak mengenesi", kurbanların cezalandırılmasına –ve her şeyden önce, yalancılıkla suçlanmasına– dayanan o hüzünlü geleneğin de bir göstergesidir. Mengene çoğunlukla yargılamalarda, birçok durumda da kadınların verdikleri ifadelerde doğruyu söyleyip söylemediklerini "onaylamak" için bir işkence aleti olarak kullanılıyordu. Mağdurların başparmakları metal levhalar arasına yerleştirilip vidalar gittikçe daha da döndürülüyor, sıkıştırılıyordu. Eğer kadın bu işkence altında bile ifadesine bağlı kalabiliyorsa sonunda söyledikleri doğru kabul ediliyordu. Ne var ki, mağdurların çoğu muhtemelen acıya daha fazla katlanamayıp mecburen yalan söylediğini itiraf ediyordu. Sonuçları gayet iyi bilinen birçok cadı yargılamasında karar bu mengenelerle veriliyordu. Fakat bu alet Rönesans'ın en bilinen ve en önemli tecavüz yargılamalarından birinde de rol oynadı: Agostino Tassi'ye karşı ressam Artemisia Gentileschi'nin açtığı dava. Duruşma 1612 yılında Roma'da yapıldı ve o dönemde ortalığı karıştırdı. Mahkeme tutanağında, genç kadın suçu şöyle anlatıyordu: "Göğsüme bir yumruk

vurup beni yatağa serdi, ardından dizini zorla bacaklarımın arasına soktu ve bağırmamam için ağzıma bir mendil tıkadı. Sonra eteğimi yukarıya sıyırdı, diğer dizini de bacaklarımın arasına soktu ve erkeklik organını mahrem yerime daldırdı. Ardından elimi serbest bıraktı ve zorla gidip gelmeye başladı. Üzerime abandıkça güçlü bir yanma ve acı hissettim. Direndim ama ağzımı tıkamaya devam ettiği için bağırıp yardım isteyemedim. Tırnaklarımla yüzünü çizdim, saçlarını yoldum ve yeniden içime giremeden erkeklik organına o kadar güçlü bir darbeyle vurdum ki bir et parçası koptu. Ama adamı caydırmak mümkün değildi ve ısrarla abanmaya devam etti. Sonra işini bitirince üzerimden indi. Elim kolum serbest kalınca masaya doğru koştum, çekmeceden bir bıçak çıkardım ve Agostino'nun üzerine saldırıp, 'Beni kirlettiğin için bu bıçakla seni öldüreceğim!' diye bağırdım."

Artemisia'nın babasının arkadaşı olan ve baba tarafından evlerine davet edilen Tassi, sanık kürsüsüne çıkıp her şeyi inkâr etti. Artemisia'ya tecavüz etmemiş, hatta onunla aynı yatakta bile yatmamıştı ve asla onunla evlenme sözü vermemişti. Ancak Artemisia da, babası da ısrarla Tassi'nin söz verdiğini söylüyorlardı. Ne var ki Tassi, genç kadının bedenini satarak fahişelik yaptığını iddia etti; bunun Tassi adına akıllıca bir hamle olduğu söylenebilir, zira toplum resim yapan bir kadına doğal olarak kuşkuyla bakıyordu ve kadının kötü biri olduğuna inanmaya eğilimliydi. Artemisia'nın işkence görmesiyle bu sansasyonel dava zalimce bir dönüm noktasına geldi: Mengeneler resim yaparken kullandığı, yaşamak için en çok ihtiyaç duyduğu parmaklarını ezdikçe Artemisia, "İşte bana verdiğin yüzük bu ve bu da verdiğin vaatler!" diye haykırdı! Elbette, davalının değil, davacının işkence görmesi gayet alışılagelmiş bir durumdu. Ancak, haftalarca süren bir duruşmanın ardından, dava ne yazık ki günümüzde bile nadir görülen bir şekilde sonuçlandı: Mahkeme Artemisia'nın lehinde karar verdi. Tassi tecavüzden hüküm giydi ve hapse yollandı. Fakat bu kamu skandalından büyük darbe alan genç ressam, çok geçmeden Roma'dan ayrılıp Floransa'ya gitti ve yaşamını orada sürdürdü.

Artemisia, sonradan büyük saygı gören bir sanatçı olduğunda, yaptığı tablolarda tecavüz ya da cinsel saldırıyla ilgili efsanelere ve hikâyelere devamlı atıfta bulundu. Bahsi geçen Lucretia'yı kendini hançerlerken, Susanna'yı ise hamamda şehvet düşkünü iki yaşlı adamın iştahlı bakışlarına maruz kalırken resmetti. Fakat Artemisia'nın en bilinen eseri *Judith Holofernes'i Katlederken* adlı tablodur. Artemisia'nın betimlediği bu sahnede göze çarpan şey –buna benzer resimlerin neredeyse tümünün aksine– hizmetçi kadının kenarda bekleyip olaya seyirci kalmak yerine bir kız kardeşe yakışır şekilde, adamın başını kesmesi için hanımına yardım etmesidir. Oysa Artemisia'nın davasında ağzı sıkı davranan yardımcı kadın, onun masumiyetinden şüphenilmesine neden olmuştu. Çoğu zaman, yaşadığı tecavüz ve sonrasında görülen dava sürecinin, Artemisia Gentileschi'yi ataerkil düzen ile onun şiddetine karşı kadın öfkesi ve isyanını resmeden ilk ressam yaptığı söylenir. Yazar Anna Banti, onlarca yıl boyunca unutulmuşluk içinde çürüyüp giden Artemisia'yı 1916'da yeniden keşfetti. *Artemisia* adlı romanının önsözünde, Gentileschi'nin hem sözleri hem de sanatıyla "kadınların onurlu ve anlamlı bir iş yapma hakkını ve kadınla erkeğin özde eşitliğini savunan ilk isimlerden biri" olduğunu yazar. Artemisia'nın, acıya ve bir daha resim yapamama riskine rağmen hakikatten vazgeçmeyen cesareti, bu sözlerin en güçlü kanıtı olarak eserlerinin yanında duruyor.



METAL KORSE
17. YÜZYIL

Kadın siluetini Rönesans'tan 20. yüzyıla kadar belirleyen giyim eşyası hiç kuşkusuz korseydi. 16. yüzyılda İspanya'da icat edilen korse, İtalya'da sevilip yaygınlaştı ve kusursuz hale getirildi, buradan da yoluna devam ederek moda tutkunu Avrupa aristokrasisinin gönlünü fethetti. Korse, döneme bağlı olarak farklı biçimler aldı; bazen kum saati ya da huni biçiminde, bazen derin bir dekolteyle, bazen de dekoltesiz. Bazıları şeklini ahşap bir gövde üzerine giydirilerek, bazıları da balina kemiklerinden aldı. Bazıları ise, buradaki ürkütücü örnekte olduğu gibi çelik ya da metalden yapıldı. Sık sık, erkeklerin bu düzeneği kadınlara işkence olsun diye icat ettikleri söylenir. Erkekler kadınları hareketsiz bırakarak itaatkâr kılmak istiyorlardı, ki bu biraz da Çin'de kadınların koşamayıp sadece parmak uçlarında yürümeleri için ayaklarının sıkıştırılıp bağlamasına benziyor. Korse, kadınları adeta boğmak, onları bir köşede sessiz, uyuşuk ve neredeyse cansız bir şekilde oturmaya mahkûm etmek için icat edilmişti. Peki yüzyıllardır bize anlatılan bu hikâye gerçekten doğru mu?

Bir bakıma evet. Gövdenizin etrafını saran özellikle bunun gibi bir korseyle birçok şeyi ya asla yapamazsınız ya da ancak büyük acılar çekerek yapabilirsiniz: koşamazsınız, at süremezsiniz, sevgilinizle sevişmek için üzerinizdekileri hızlıca çıkaramaz ve tekrar giyemezsiniz. Zar zor nefes alabildiğiniz için daha sessizce konuşursunuz –hele gülmeyi aklınızdan bile geçirmeyin– ve işlemeli metal paneller arasına sıkışmış haldeyken dans da edemezsiniz. Bunlar elbette korsenin aleyhine birer argüman. Buna rağmen korsenin –sevgi ve şefkat bahanesi ardına gizlenmiş– sadece kadın düşmanlığının bir başka örneği olduğunu varsaymakla yanılıyor da olabiliriz. En azından (korselerin asla düşündüğümüz kadar sıkı bağlanmadığına inanan) Amerikalı moda uzmanı Valeri Steele'nin ileri sürdüğü kuram bu. Ne de olsa, korselerin kadınlar için iyi olmadığı itirazı sadece Chanel'in ya da bol ve rahat giysilerin moda olduğu dönemlere değil, bu giysinin ilk kullanılmaya başladığı zaman kadar eskilere dayanıyor. Ve bu "endişe"yi dile getirenler de bizzat erkeklerdi.

Daha 1588 yılında, Fransız bir askeri hekim olan Ambroise Paré –muhtemelen ilk olarak tıbbi amaçlar için kullanılan– metal korselerin kötü ya da eğri duruşu düzeltmekte fayda sağlayabileceğini ama ne olursa olsun modaya uyma amacı güderek giyilmemesi gerektiğini belirtti. Metal korseler vücudun biçimini bozabilir, hatta ölüme bile yol açabilirdi. Güzellik uğruna bu eziyete katlanmayı kadınlara yakışmayan bir kahramanlık gösterisi olarak gören Michel de Montaigne, "İspanyol tarzı ince bir vücuda sahip olmak için kadınlar hangi işkencelere katlanmıyor ki?" diye yazmıştı. Montaigne, kadınları Romalı gladyatörlere benzetiyordu. Saçma ama yerinde bir benzetmeydi: Sonuçta, metal korseler erkeklerin savaş zırhları örnek alınarak geliştirilmişti. Böyle bir giysiyi yaptıran ilk insanlardan biri olduğu düşünülen ve bu akımı başlatmış olması muhtemel Toledolu Eleonora'nın metal korse için terzisine değil de bir zırh ustasına başvurması da bunu doğruluyor.

Bu açıdan bakıldığında, korse kadınların bedenini ezmekten çok, soylu kadınlara statü kazandırmayı, kadınları küçültmek yerine daha büyük ve gösterişli göstermeyi amaçlıyordu. Nitekim Caterina De' Medici, korse giymeyenleri saraydan kovmakla bile tehdit etmişti. Göğüs ve sırt kısmına eklenen bağcıklarla bel daha ince, göğüs ve kalçalar daha geniş görünüyordu; beden adeta yeniden biçimlendiriliyordu. Ancak bu şekillendirmenin yarattığı acılar zamanla şikâyetlere yol açtı, üstelik çoğu da erkeklerden geldi. 18. yüzyıldan itibaren korseler, kadınların gücünü değil "zayıflığını" simgeleyen bir moda çılgınlığı olarak görülmeye başlandı. Kadınlar moda uğruna acıya, hatta ölüm riskine bile katlanan "kurbanlar" olarak nitelendiriliyordu.

O zavallı ve kafası karışmış erkeklere göre, kadınların korse giyip vücutlarına yeniden şekil vermeye çalışarak doğaya "karşı çıkmaları" daha da beterdi. Tıpkı günümüzde sadelik peşindekilerin kırışıksız bir cilt ya da daha düz bir burun uğruna büyük paralar harcamaya hazır kadınları hor görmesi gibi, o dönemde yaşayan birçok erkek de Tanrı'nın yarattığını bozmayı ahlaksızca buluyordu. Doğanın size verdiğini minnettarlıkla kabul etmek yerine siluetinizi keyfinize göre şekillendirmek onlara göre günahtı. Fakat beyleri en çok tedirgin eden şey, kandırılma ihtimaliydi: Eğer kadın bir korse, pahalı kumaştan bir elbise, bir çift yüksek topuklu ayakkabı giyip biraz da makyaj yaparsa o kadının "gerçekten" nasıl göründüğünü nereden bileceklerdi? Tüm bu hileler, tamamen o yapay cazibelerin insafına kalmış erkekler üzerinde kadınların büyük bir etki yaratıp, otorite kurmasına yol açmayacak mıydı? Ve Jean-Jacques Rousseau'nun sorduğu gibi, kadınların nazik ve sevecen anneler olarak "doğal" rollerinden uzaklaşıp, uzun boylu ve kibirli insanlara, cinselleştirilmiş nesnelere dönüşmesinin de bir yolu değil miydi bu? 17. ve 18. yüzyıllardan kalan bazı eğlenceli ayrıntılar, korsenin aslında oldukça muzip bir araç da olabileceğini gösteriyor. O dönemde balina

kemiğinden yapılan ince çubuklar, kadınların daha dik durması için göğüslerin arasına korsenin üst kısmına yerleştiriliyordu. Yaratıcı âşıklar, bu çubukların üzerine aşk mesajları kazıyorlardı, böylece sevgilileri onları gizlice ve kalplerine yakın bir yerde taşıyabiliyordu. Rivayete göre, sevgililerinden biri Montpensier Düşesi'ne üzerinde, "*Sana ve sevgilimin fildişi beyazı göğüslerinin arasında keyfini sürdüğün mutluluğa nasıl da imreniyorum. Gel bu mutluluğu paylaşalım. Sen gündüzleri burada yat, ben de geceleri*" yazan metal bir korse parçası hediye etmişti.

Korse elbette rahat bir giysi değildi, ancak 19. yüzyılın ortalarında özellikle ABD'de çalışan ve aktif kadınlar daha pratik kıyafetler talep ederken, bazıları da doktorların müdahalesine karşı çıkıyor ve korsenin onları daha güçlü ve çekici hissettirdiğini savunuyordu. Bu farklı görüşler, kadınların korseyle ilişkisini basit bir baskı hikâyesinden daha karmaşık hale getiriyor. Bu nedenle korsenin yumuşak, kumaş versiyonlarının yıllar içinde yeniden moda olması ve Jean-Paul Gaultier ile Vivienne Westwood gibi tasarımcılar sayesinde güçlendirici bir giysi olarak geri dönmesi şaşırtıcı değil. Sonuçta, bir kadın kendini neyin güzel, güçlü, cesur, seksi ya da iyi hissettirdiğine kendisi karar verebilmelidir.



ELBİSE CEBİ
17. YÜZYIL

En büyük farkı yaratan, çoğu zaman en küçük şeylerdir. Pek çok kadın içinse bu çantadan da küçük bir aksesuar anlamına gelir, yıllarca kendilerinden esirgense de sonunda elbise ve pantolonlarına dikilmeye başlanan o küçük kese: cep.

17. yüzyılın son dönemlerine dek çantalar söz konusu olduğunda Avrupa modası erkeklerle kadınlar arasında fark gözetmedi. Herkes yanındaki eşyasını küçük keselerde sağa sola taşıyordu; ne zaman ki, cinsiyetler arasında bir moda uçurumu oluştu, birden erkeklerin pantolonlarında cepler görülmeye başlandı ve buna bağlı olarak, yanlarında gezdirdikleri her şeyi (anahtar, altın ya da her neyse) keselere koyma seçeneği elverişli bir şekilde kıyafetle bütünleşti. Öte yandan kadınlar ise böyle kullanışlı bir fırsattan mahrum bırakıldılar.

Günümüzde cepleri aklımıza getirmeyiz bile –sahip olmayı kanıksadığımız şeylerden biridir– eteğinizde, elbisenizde, pantolonunuzda ya da ceketinizde cep olması bir nevi özgürlük ve aynı zamanda bir kayıtsızlık anlamına gelir. 20. yüzyılın başında bile, elleri ceplerinde bir kadın, son derece rahatsız edici ve feminenlikten uzak

görülüyordu. Coco Chanel'in gömleklerine ve ceketlerine cepler eklemesi sansasyon yaratmıştı. 17. yüzyılda bunu hayal etmek bile imkânsızdı. Erkekler pantolon cepleriyle gezip dolaşırken kadınlar, bu resimde 1740'ların İngiltere'sinden bir örnek olarak gördüğünüz otuz-kırk santim genişliğinde armut şeklindeki keselere benzer düz cepler kullandılar. Bunlar bel çevresine bağlanıyordu ve eşyalar da tepesindeki bir yarıktan içeri konuluyordu. Toplumdaki statünüze bağlı olarak bu keseyi iç eteğinizin üzerine ya da altına bağlıyordunuz. Zarif hanımlar bunları kıyafetlerinin katmanları altına ya da doğrudan eteğin tarlatanı olarak bilinen kısmın üstüne saklıyordu. Pazarlarda ya da atölyelerde çalışan kadınlar, paralarına ya da aletlerine kolayca erişebilmek için bunları genellikle önlüklerinin üzerine bağlıyorlardı. Kadınlar çoğu ketenden dokunmuş ve bazen de resimdeki gibi üzerinde hoş nakış işlemeleri olan bu gibi keselerde ihtiyaçları olan hemen hemen her şeyi taşıyorlardı: çikolata kutuları, yüksükler, enfiye kutuları, muskat rendeleri, minik kitaplar, zorunlu dikiş takımı (olur da, birden bir şeyleri dikip tamir etmek isterseniz), madeni paralar ve her türden ıvır zıvır. Bu keseler esasen günümüzün büyük el çantalarıyla son dönemlerde yeniden revaçta olan bel çantaları arasında bir işlev görüyordu: Tıpkı bugünlerde birçoğumuzun bir sürü gereksiz eşyayı yanımızda sağa sola taşımamız gibi, o zamanlarda da kadınlar sokağa çıkarken en saçma ve ipe sapa gelmez şeyleri yanlarına alıyorlardı. Hediyelik eşyalar, aşk mektupları, hatıra eşyalar, elbette para ama aynı zamanda belki de kendini korumak için küçük bir bıçak ya da tabanca. Geceleri bu kadınların çoğu cepleri yastıklarının altında uyuyorlardı. Bunlar hazine sandığı ve bir nevi kasaydı.

Öyle ki bu haliyle ceplerin –erkeklerin ceplerinden kesinlikle daha az kullanışlı olsalar da– kesinlikle özgürleştirici bir değeri vardı. Cepler mahremiyet sağlayan küçük gizli alanlardı –ama çok geçmeden bu onlara kötü bir imaj kazandırdı. 19. yüzyılın başlarına gelindiğinde, cepler kadın erdemi için bir ölçüt oldu: Cebi

dolu olan bir kadın saf olmaktan uzaktı; oysa küçük ve boş bir cep bekâretin simgesiydi. Bu özellikle George Elliot'un *Adam Bede* adlı ilk romanında dikkat çeker. Romanda, kısa süre sonra Totty'nin kuzeni Hetty'yi baştan çıkaracak olan Kaptan Donnithorne, dört yaşındaki Totty'nin karşısında durur ve çocuğa, "Cebin var mı?" diye sorar. Bunun üzerine kız eteğini kaldırır, Donnithorne'a küçük cebi gösterir, "İçinde hiçbir şey yok" der. Donnithorne da kıza bir şey vereceğini söyler: Çok geçmeden, beş adet gümüş peni Totty'nin pembe cebinde "şıngırdar". Kadın cinselliğine bundan daha açık bir gönderme yapmak zordur.

Ve belki de, 19. yüzyılın ortalarına, özellikle İngiltere ve ABD'de pantolon ve göğüs cepleri için kıyasıya bir savaş başlayana dek cebin simgesel gücünü artıran da bu çağrışımdı. Kadınların, özellikle de Süfrajetlerin gözünde, cepler sadece içine bozuk paralarınızı ya da mendillerinizi koyduğunuz, bacağa ya da göğse yapışık küçük keselerden çok daha fazlasıydı. Politik bir yanı vardı. Toplumsal cinsiyet düzeninin savaş alanıydı. Örneğin, kadın dergisi *Vogue* 1900 yılı civarında yayımlanan bir sayısında, "Kadınlar İçin Cep" sloganının Süfrajet gösterilerinde neredeyse "Kadınlara Seçme ve Seçilme Hakkı" sloganı kadar sıklıkla görüldüğünü kaydetmişti. Ve 1905 yılında *New York Times* gazetesinde yazan Amerikalı romancı Charlotte Perkins Gilman şöyle bir açıklamada bulunuyordu: "Erkek giyiminin bir üstünlüğü de [...] ceplere uyarlanabilmesidir. Dönem dönem kadınlar çantalar taşıdılar; bazen dikilmiş, bazen üzerlerine bağlanmış, bazen de ellerinde sallayarak; ama *çanta bir cep değildir.*" Söz konusu moda olunca, çoğu zaman olduğu gibi kadınlar için önemli olan hareketlilikti. Önemli olan artık bir şeye ihtiyaç duyduğunuzda kumaş katmanları arasında kaybolmamak ve zamanınızı üç cebi bağlayıp çözmeye harcamamaktı. Tüm eşyalarınızı her yere yanınızda taşımak da muhtemelen çok cazip değildi; ne de olsa amaç, özgürce ve kolayca hareket edip sağa sola gidebilmekti.

Ve gerçekten de, 19. yüzyıldan başlayarak, kadınlar üzerlerine bağlanmış cepleri daha az tercih edip bunlar yerine küçük el çantaları taşımaya başladılar, ne var ki bunlar daha kullanışsızdı. Artık elleriniz serbest değildi ve küçük çantanızla öylece dikiliyor, sürekli bir şey kaybedecek ya da unutacakmış gibi tedirgin olduğunuzdan hiç de mutlu hissetmiyordunuz. Portföy çanta taşımış biri bu hissi çok iyi bilir. İşte tam da bu –kadınların tarihsel olarak cebinin olmayışı ve bunun özgürlüğü kısıtlayan sonuçları– Süfrajetlerin çözmeyi hedeflediği meseleydi. Rivayete göre tasarladıkları giyside iki ya da dört değil, altı hatta sekiz cep vardı. Nitekim 1910'da *The New York Times* endişeyle bunu haber yapmıştı: "Süfrajetlerde bolca cep var." Demek ki özgürlüğün ölçüsü aslında ceplerinizin sayısıyla doğru orantılıydı.



MADAM DE POMPADOUR'UN MÜHRÜ

18. YÜZYIL ORTALARI

1772 yılında, Fransız filozof ve yazar Voltaire bir arkadaşına yazarken epey sinirliydi: "Madam de Pompadour'un yazışmalarını içeren iki ciltlik kitabın yayımlandığından haberin var mı? Yazılar gayet rahat, eğlenceli, sanki Sévigné Markizi'ni taklit etmek isteyen bir üslupta yazılmışlar. Yazılanların bazıları doğru, geri kalanı yanlış. Bu kadını tanımayan herkes kuşkusuz mektupların bizzat kendisine yazıldığını düşünecek." Bir zamanlar Madam de Pompadour'u sarayın gelenekleriyle tanıştırmış ve konuşurken ara sıra pot kırıp gaf yapmasını önlemiş olan Voltaire, yurtdışında insanların kitabın bir kopyasını almaya çok heves ettiklerini yazıyordu. Çünkü bu mektup derlemesi şüphesiz sahteydi. Genelde kadınlar takma erkek isimleriyle yazsa da, bu kez kuşkusuz bir erkek eline tüy kalemini alıp (artık sekiz yıldır hayatta olmayan) "Pompadour"un ismini kullanarak kendini eğlendirmeye karar vermişti.

Bu davranış hem cüretkâr hem de küstahtı ama dönemi hakkında çok şey anlatması bakımından komikti. Örneğin, Avrupa tarihinde belki de ilk kez, doğrudan kraliyet çevresinde doğmamış bir kadın böylesine büyük bir güç ve itibar kazanmayı başarmıştı. Adını

herkesin bildiği Madam de Pompadour, bir aristokrat değildi ama Paris'in finansal burjuvazisine mensup bir aileden gelen genç bir kadındı. Kimseden esirgemedikleri sivri dilleriyle bilinen Goncourt kardeşlere göre, (eski adıyla) Jeanne-Antoinette Poisson, bir ormanın kenarındaki kraliyet avlanma güzergâhında, ya "pembeler giymiş, mavi bir faytonda oturur vaziyette" ya da "maviler giymiş, pembe bir faytonda oturur vaziyette" doğrudan kralın yoluna çıkarak onunla tanışmıştı. Ülkedeki pek çok genç kadın gibi o da genç ve çekici kraldan hoşlanıyordu ve nihayet onun dikkatini çekmeyi başardı. Rivayete göre Jeanne-Antoinette ve Louis ilk kez veliaht prensin nişanı için düzenlenen bir maskeli baloda yakınlaştılar: Kral bir ağaç kostümüyle yanına geldi, Jeanne-Antoinette onu hemen tanıdı ve gece kralın onu eve götürmesiyle oldu bitti. Kadının evli olması sorun yaratmadı; kocası kolayca ikna edildi. Asıl mesele onun geçmişiydi. Fransız krallarının metresleri olması yadırganmazdı ama yeni zengin bir aileden gelen bir kadının kralın sevgilisi olması büyük tepki çekti. Jeanne-Antoinette Poisson, aristokrasiden gelmeyen ilk kraliyet metresiydi; Versailles'a gelişi, satın aldığı "Pompadour Markizi" unvanı ve yıllarca süren siyasi nüfuzu hiç bitmeyen bir skandal olarak görüldü.

Halk, acı sonuna dek ondan "kralın fahişesi" diye söz etti; Versailles'da ise saray mensupları, en tepedeki konumunu korumak için ne tür hilelere başvurduğunu fısıldayarak onu küçümsediler. Bugün bile bir metresin "birilerinin altına yatarak" yükseldiği varsayımı yaygındır; kimi örneklerde bu doğru olabilir, ancak Madam de Pompadour için durum farklıydı. Louis ile ilişkisi dört yıldan kısa sürdü; kralın onu tutkusuz "üzgün bir ördek" gibi bulduğu konuşuldu. Buna rağmen konumu hiç sarsılmadı. Kısa süren ilişkilerinin ardından, sonraki on beş yıl boyunca hiç olmadığı kadar güçlü bir nüfuz kazandı. Saraydan gönderilmeyen tek metres oldu ve kırk üç yaşında da Versailles'da hayata veda etti.

Kralla sürdürdüğü yazışmalar için yaptırdığı mühür, ikisi arasındaki yakın bağı, yatak muhabbetinden çok öteye giden bir ilişkiyi

anlatır. Markiz bu mührü değerli taş oymacısı Jacques Guay'e 18. yüzyılın ortalarında ısmarlamıştı; yaklaşık üç santim yüksekliğinde ve altından yapılmış bu mühür, değerli kakma taşlarla ve işlemeli akik taşıyla süslüydü. Mühür gül buketi taşıyan minyatür bir Eros figüründen oluşuyor, figürün etrafında ise "Aşk onları birleştirir" yazısı mevcut. Madam de Pompadour'un mührü bizzat mı kullandığı yoksa krala bir hediye olarak mı sunduğu kesin olarak bilinmiyor ama yazışmalarının heyecanlı ve eğlenceli olduğuna kuşku yok. Pompadour, kralın en yakın danışmanlarından biriydi; XV. Louis, epey gönülsüz bir kral olarak onun sezgilerine güveniyordu. Birbirlerine yakın yerlerde yaşasalar da, mektuplar önemli bir iletişim aracıydı.

Markizin genel olarak çok şey yazdığı söylenir; bu daha önce bahsi geçen sahte yazışmaları da açıklıyor. Fakat mektup derlemelerinden oluşan o kitaplar –ve Voltaire'in hiç de onaylamamasına rağmen elde ettikleri başarı– başka bir şeyin de göstergesi: O devirde kadınlar roman yazıp yayımlatamıyorlardı, mektup yazmak ise gittikçe daha popüler bir uğraş olmuştu. Odalarında oturup düşünceleri ve deneyimleri, hatta bazen detaylarını uydurdukları mektuplar gayet normaldi. Nihayetinde bu mektupların gizli saklı olmalarına gerek kalmadı ve tıpkı Madam de Sévigné'nin kızına gönderdiği mektuplar gibi toplanıp yayımlanmaya başlandı. Bunlar daha sonra Marcel Proust için bir esin kaynağı da olacaktı ama 17. yüzyılda bile XV. Louis'nin sarayından ve bir annenin kızına verdiği akıllıca öğütlerden ibaret dedikodu karışımlarıyla hem erkekleri hem de kadınları büyülüyordu. *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* adlı kitabı 1771 yılında beklenmedik ölçüde ilgi gören Alman yazar Sophie von La Roche gibi bazı kadınlar da mektup derlemelerinden oluşan romanlar yazdılar.

Bu açıdan bakıldığında, bir erkeğin kadın takma adıyla mektuplar yayımlaması şaşırtıcı değil; yazışma ve bu yazışmada kullanılan sıcak

ve samimi üslup kadına özgü bir uzmanlık alanıydı. Bu alan daha sonra, 19. yüzyılda ortaya çıkan kadın yazarlar dalgasının önünü açtı. Bir zamanlar Virginia Woolf'un İngiliz mektup yazarı Dorothy Osborne hakkında yazdıkları bunu özetliyor: "Dorothy Osborne 1827'de doğmuş olsaydı roman yazarı olurdu; 1527'de doğmuş olsaydı, asla yazar olmayacaktı. Ama o 1627 yılında doğmuştu ve o tarihte, bir kadının kitap yazması gülünç karşılansa da mektup yazması ayıp sayılmazdı. Ve böylece sessizlik yavaş yavaş çözüldü; dipten, çalılıkların arasından ilk hışırtılar işitilmeye başladı."



BİDE
18. YÜZYIL

Versailles Sarayı'nda reveransla yapılan geleneksel bir selamlamadan sonra gündemde kalmayı uman herkesin her şeyden önce üç şeye muktedir olması gerekiyordu: eğlendirmeye, büyülemeye, hatta sohbetinde muhatabını hafifçe alt etmeye. XV. Louis'nin hükümdarlığı sırasında tanınmış ve güçlü bir figür olan Markiz de Prie gibi bazı insanlar bunu epey tuhaf yöntemler kullanarak yapmayı tercih ediyorlardı. Örneğin, bu hanımın odasına girdiğinizde (tabii içeri girmeden önce geldiğiniz anons edilirdi) onu bazen eteklerini yukarı kaldırmış, bacaklarını açmış, sanki küçük bir ata biner oturduğu bidenin üzerinde bulabilirdiniz. Madam ziyaretçilerini dostça bir gülümsemeyle selamlar, oturmaları için yer gösterir, bir yandan en son dedikoduları sorarken diğer yandan da gayet sakin işine devam ederdi: vücudunun alt tarafını ve büyük ihtimalle apış arasını yıkardı.

Dünyanın başka yerlerinde ya da daha doğrusu, İtalya veya Fransa'da yaşamayan ve yetmiş yaşından genç herhangi biri muhtemelen bidenin ne olduğunu bilemez. Oysa birkaç yıl öncesine kadar bu nesneyi alelade bir Fransız evinde bulabilirdiniz; İtalya'da ise

hâlâ her banyoda kullanılıyor: genellikle tuvaletin hemen yanında duran ve insanın mahrem yerlerini (ayakları değil!) yıkamak için kullandığı armut biçiminde seramik bir lavabo. Markiz de Prie'nin yaşadığı dönemlerde bideler evlerdeki çok yeni bir donanımdı. Tıpkı Caterina de' Medici devrinde olduğu gibi insanlar sudan ve vücudu istila edebilecek hastalıklardan hâlâ korkuyorlardı ve asla yıkanmıyorlardı – XIV. Louis'nin yaşamı boyunca iki kez banyo yaptığı söylenir. Versailles'ın güzelliği gözlere şenlikti ama burunlar bundan nasibini alıyordu. Aşkın katlanılmaz bir çileye dönüşmesi ihtimaline karşı kraliyet marangozu yeni bir nesne icat etti: burada resmini gördüğünüz bidenin ilk versiyonu. Bir tür iskemlenin içine yerleştirilmiş, insanın suyu doğrudan ve rahat bir biçimde alt bölgelerine yönlendirebileceği küçük bir lavabo. Bazen de sabun ve süngerleri koymak için iskemlenin sırtlığına küçük bir kutu ekleniyordu. Bu nesneye bide ismi verilmişti zira kullanıcıları (kadınlar) bunların üzerine küçük ama dayanıklı –*bidet* adı verilen– bir ata oturur gibi oturuyorlardı. Madam de Prie'nin bideyi uluorta kullanmasını bir istisna varsayabiliriz. Çoğu kadın bu yeni eşyayı daha mahrem hallerde, ilişki öncesi ya da sonrası kullanıyordu. Ya da sefahat düşkünü Fransız hovardası Restif de La Bretonne'un *L'Anti-Justine* adlı erotik romanında geçen şu ifadedeki gibi, "bideyle [...] en az yarım saatlik işim var; zavallı tüylerim lime lime oldu."

Belli ki hijyen gündeme ilk kez geliyordu, özellikle de kadınların mahrem yerlerinden gelen kokular hakkında kaygılar ilk kez dile getiriliyordu. 19. ve 20. yüzyıllardaki reklamlarda ise, kadınlara alt kısımları güzel kokmadığı takdirde kocalarının kendilerini aldatacağı fikri aşılanıyordu. Fakat 18. yüzyılda amaç partnerinizi memnun etmek ve bazı cinsel uygulamaları teşvik etmekti; partnerden kastedilen koca olmayabilirdi. Ne de olsa, özellikle sarayda ve rağbet gören çevrelerde mutlu bir farkındalık yavaş yavaş geçerlilik kazanıp rağbet görmeye başlamıştı: Cinsellik, evliliğin getirdiği keyifsiz bir zorunluluk olmaktansa, birçok farklı partnerle yapılan

zevkli bir eyleme dönüştürülebilirdi, daha doğrusu, dönüştürülmeliydi. Kadınlar, –en azından üst tabakalara mensup kadınlar– bir "piç" doğurmadıkça evliliğin sınırları dışı ilişkilerle kendilerini eğleyebiliyordu. Ve burada da, bidenin bir kez daha devreye girdiğini görüyoruz: Kadınlar, tıpkı daha sonra vajinal duş ve su püskürtme gibi yöntemlerle alt kısımlarını yıkamak için bideyi kullandılar. Hatta bunun cinsel yolla bulaşan hastalıkları uzak tutacağına bile inanılıyordu. Bide sefahat ve çapkınlıkla birlikte anılması sayesinde, sık sık bir kadının "günah çıkarma" yeri ya da "kadınların sırdaşı" olarak anıldı. Kadın bideye içini dökerken tüm "günahlarından" arınacaktı. Bide o kadar popüler oldu ki, 1790 yılında *Dürüst Kadınların Almanağı* adlı yayının editörü, kadınların bu yeni dostlarını, ona yakışacak bir şekilde onurlandırmak için ulusal bir "bide şöleni" düzenlenmesini bile önerdi.

Bidenin çağrışımları her yerde aynı değildi; çünkü çoğu insan onun nasıl ve neden kullanıldığını bilmiyordu. Anlatılan bir hikâyeye göre, Fransız bir elçi Roma'da bir hanımefendiye bide benzeri bir iskemle hediye etmiş, kadın da bunun gerçek işlevinden habersiz olduğu için ertesi akşam yemeğinde içinde balık servis etmişti. Belki de çevresindekilerin ne düşüneceğini önemsiyordu; zira bide, zamanla kadınların cinsel özgürlüğüyle özdeşleşmişti. Ne yazık ki 19. yüzyılla birlikte bu özgürlük alanı yeniden daralmaya başladı.

Ancak kadın arzusuna korku ve küçümsemeyle bakmanın yeniden hortlamasıyla serbest fikirlilikle yakından ilişkilendirilen bide de rafa kaldırıldı. Saraylar yerine genelevlerde kullanılan, cadı avlarının nesnesi haline gelen bir eşya oldu. Bide bu dönemde o kadar büyük bir başarıyla ortadan kaldırıldı ki, 20. yüzyılın başlarında, Paris'teki bir otelde kalan bir Amerikalı heyecanla sesini yükseltip şöyle sormuştu: "Ah, ne kadar da hoş! Bunun içinde bebekleri mi yıkıyorlar?" Oteldeki temizlik görevlisi kadının soğukkanlılıkla verdiği cevap ise çok çarpıcıydı: "Hayır, Madam, onun içinde bebekleri düşürüyorlar."



MAKİNE
18. YÜZYIL

Yaşam ve ölüm her zaman kadınların alanıydı. Kadınların hayatın her alanından dışlandıkları antik dönemlerde bile, bu gibi şeylerden korktuğu açıkça belli olan erkekler, başlangıçla ya da sonla yüzleştiklerinde, yani doğmak üzere olan bir bebeği çekip çıkarmaya ya da ölmekte olan bir insana son kez kutsal yağ sürmeye sıra gelince eşlerinden yardım isterlerdi. 18. yüzyılda her iki durum da ne yazık ki artan bir sıklıkla örtüşmeye başladı. Bebek ve anne ölümleri neredeyse tüm Avrupa ülkelerinde son derece yüksekti; doğum sırasında dört anneden biri yaşamını yitiriyor ve pek az bebek birkaç haftadan ya da aydan fazla yaşıyordu.

Bunun nedenlerinden biri, kötü hijyen koşullarıydı. Daha da önemli bir başka etken ise ebelerin yetersiz –daha doğrusu var olmayan– eğitimleriydi: Dünyaya çocuk getirmek kadınların işi olsa da çoğu bunu sezgilerinin yardımıyla gerçekleştiriyordu. Annelerinden ya da teyzelerinden öğrendikleri manevraları aynen kopyalayıp taklit ediyorlardı ama neyin nerede olduğunu veya belli durumlarda ne yapılması gerektiğini pek bilmiyorlardı. Genç kadınların ve bebeklerin hazin ölümlerine bir son vermek için nesilden nesile

aktarılan yarım yamalak bilgilerin profesyonel hale getirilmesi ve 'ebeliğin' resmi bir meslek sayılmasına karar verildi. Kadınların o dönemde tıp mesleğinden tamamen dışlanmalarına rağmen, Ortaçağ'da kadın doktorlar, hatta kadın cerrahlar bile vardı. Mesela Trotula von Salerno adındaki kadın doktor, jinekoloji üzerine ilk kitabı yazmıştı. Fakat Rönesans döneminde, tıp alanında faydalı olmak isteyen kadınların tehlikeli olduğuna hükmedildi. Diploması olmayan, bir şifacı olarak çalışan kadınlar birer cadıydı ve direğe bağlanıp yakılmalıydılar – 16. yüzyılda birkaç din adamı böyle buyurmuştu. Ve kadınlar üniversitelerden dışlandıkları, dolayısıyla diplomaları olmadığı için, en azından yanarak ölmek istemeyenler için tıp alanında kariyer yapma meselesi kapanmıştı.

Ne var ki, çocuk doğurmak erkeklerin gönüllü olarak kadınların ilgi ve gözetimine terk etmek istedikleri, en azından kısmen de olsa en yeni bilimsel bilgileri kadınlarla paylaştıkları bir alandı. Bunun bir sonucu olarak, 1750'lerden itibaren Avrupa'nın dört bir yanında –örneğin Berlin'deki Charité eğitim hastanesinde– ebelik okulları açıldı. Tüm bunlar iyi, hatta harika gelişmelerdi ama kırsal bölgelerde yaşayan ve uzun eğitim sürecinden geçecek vakti olmayan kadınlar dışlanıyordu. Bunun üzerine XV. Louis farklı bir yöntemi tercih etti. Kadınların bu okullara devam etmelerini beklemek yerine köylerinde kendi kendilerini ebe tayin etmiş kadınlara eğitim götürülmesine karar verdi. Bu amaçla saraya Madam du Coudray adında bir kadını çağırttı ve ondan ülkeyi dolaşmaya başlamasını istedi. Burada resmi görülen model bebekle.

Du Coudray halihazırda bir profesyoneldi. Paris'teki Hôtel Dieu'da başebe olarak on altı yıl görev yapmıştı ve mesleğinin profesyonelleşmesini ilk savunanlardan biriydi. Örneğin, cerrahların artan nüfuzuna karşı bir dilekçe hazırlamıştı: Onlar ne yaptıklarını bilmiyorlardı, yeni icat ettikleri forsepslerle bebeklerin kafalarını hoyratça çekiştiriyorlardı; hem de kadınların yerini sorgulamaya cüret ediyorlardı. "Bu, düpedüz saçmalık" diyordu Madam du

Coudray. Doğum kadınların uzmanlık alanıydı, zira kadın bedenini ilgilendiriyordu. Kadınların ihtiyacını başka bir kadından daha iyi kim bilebilirdi? Sezgiye dayalı bilgisini anatomik açıklamalarla desteklemek ve çocuk doğumu sırasında neler olduğunu canlı bir biçimde göstermek için Du Coudray bu nesneyi tasarladı: 1758 yılında Académie de Chirurgie (Cerrahi Akademisi) tarafından resmi görsel örnekleme modeli olarak kabul edilen bu "makineyi". Elbette, halihazırda buna benzer nesneler vardı. Örneğin İtalya'da, Bolonya'daki ebeler bir rahim modeli üzerinde pratik uygulama yapıyorlardı ama bu daha çok iki yastık (yumurtalıklar) arasına sıkıştırılmış bir bardağı andırıyordu.

Makine ilk bakışta sanatçı Louise Bourgeois elinden çıkmış gibi dursa da resimde görülen kadar ayrıntılısını bulmak pek de mümkün değil. Du Coudray, bizzat yazdığı gibi, "kadının karnının alt kısmını, rahmini, bağ dokularını, vajinasını, mesanesini ve makatını göstermek için" kumaş, deri ve dolgu malzemelerini bir araya getirip dikmiş, modele ayrıca gerçek boyutlarda bir de bebek eklemişti. Bebeğin kafası eksiksiz biçimlendirilmişti. Burnu, kulakları, saçları ve ters doğum sırasında yapılması gerekenleri uygulamalı olarak göstermek için açık bir ağzı vardı. Göbek kordonu iki farklı şekildeydi: biri canlı, diğeri ölü doğan bebekler için. Du Coudray'in kralın talimatıyla 1759 yılından itibaren Fransa'nın dört bir yanında verdiği kurslar, kendi yazdığı bir el kitapçığından yüksek sesle okuduğu teorik ve kadınların model üzerinde uygulamalı denemeler yaptıkları pratik kısımlardan oluşuyordu. Sonraki yirmi beş yıl boyunca, Du Coudray yaklaşık 2000 kadını (ve az sayıda erkeği) yalnızca kadın bedenini, çocuk doğurma ve yapılması gerekenler konusunda eğitmekle kalmayıp gerçek doğum anının ötesini düşünmeyi ve birçok doktorun şimdiye dek atladığı doğum öncesi ve sonrası ihtiyaçları öğretti. Fakat kadınları iyi birer profesyonel ebe olarak eğitip yetiştirmek, Fransız Devrimi ve tüm o toplumsal ayaklanmaların ardından geri plana itilmiş bir mesele haline gelince Du

Coudray ve çevresindeki kadınlar çaresiz kaldılar. Devrim liderlerinden birinin, General La Fayette'in bizzat onun becerikli ellerine doğması bile kadınların itirazlarının duyulmasına yaramadı. 19. yüzyıldan itibaren doğum süreci erkeklerin yetki alanına devredildi ve sonuçları da malum oldu. Kurslara katılan ve kendi bedenlerini öğrenmek isteyen kadınlar tiye alındı. En çok da koltuğunun altına aldığı model bebekle Fransa'yı dolaşarak kadınlara doğumu detaylarıyla anlatan o "ihtiyar şişman kadın".



ANNA MORANDI MANZOLINI'NİN BALMUMU BÜSTÜ

18. YÜZYIL

18. yüzyılda oldukça popüler olan Büyük İtalya Turlarına çıkan genç aristokratların Veneto'daki Palladio villaları, Pompeii harabeleri, Kolezyum ve İtalya'nın günümüzde de çok sevilen diğer turistik yerlerinin yanı sıra mutlaka görmeleri gereken bir şey daha vardı: Clemente Susini'nin, Floransa'daki doğal tarih müzesi La Specola'da bulunan "Anatomik Venüs" adlı balmumu modeli. Dünyanın ilk resmi balmumu modelcilik okulu olan müzenin sergi salonunda, cam vitrinde saten örtü üzerinde çıplak bir kadın modeli bulunur. Bu genç ve güzel kadının hafifçe geriye yaslanmış başı, hafifçe kendinden geçmiş, mest olmuş ağzı ve boynundaki incileri dikkat çekicidir. İlk bakışta, sanki uykudan uyandırılmış ya da orgazm yaşarmış gibi görünüyor. Yüzündeki ifade huzurlu, hatta mutlu ama boynundan aşağısı farklı bir şeyler anlatıyor. Karnı ardına kadar açık ve kıvrımlı bağırsakları ve organları –hatta bazı uyarlamalarda bir cenin– göze çarpar. Bazen de, iç organları bir Noel çamı altına dizilmiş hediyeler gibi ayaklarının dibine serili. Genç

kadın balmumundan yapılsa da kirpikleri, uzun saç bukleleri ve kasık kılları gerçek.

Asırlarca Hipokrat'ın kuramlarına dayanan tıp biliminin ve yasak olduğu için pek az devreye sokulan uygulamalı anatominin ardından, nihayet 15. yüzyılda Kilise tarafından verilen izinle, içinde neler olduğunu görebilmek için insan vücudunun kesilip parçalara ayrılabileceğine hükmedildi. Sonuçta tam bir anatomi çılgınlığı yaşandı. Derilerinin altındaki vücudun nasıl çalıştığını görmeye meraklı insanlar, anatomik ameliyathanelerde buluşup beyaz ceketler giyen adamların bağırsakları vücutlardan dışarı çıkarmasını büyük bir hevesle izliyorlardı. Belki insanların gösterdiği yoğun ilgi, belki de o dönemde kadavraların nasıl saklandığına dair belirsizlikler yüzünden, bir organı incelemek için iki yüz ceset açılması çok da mantıklı görünmüyordu; sebep ne olursa olsun, tüm bunlar 18. yüzyılda anatomik balmumu modelleme akımının doğmasına yol açtı. Kadınlara yönelik rahatsız edici cinsel fantezileriyle bilinen Marquis de Sade'ın bu balmumu modelleri kullanmış olabileceği fikri bile ürpertici. Hatta 19. yüzyılda yükselen nekrofili merakının, bu tür gerçekçi balmumu figürlerle ilişkili olabileceği bile öne sürülür. Ne de olsa, Edgar Allan Poe'nun bir zamanlar dediği gibi, "Güzel bir kadının ölümü, hiç kuşkusuz dünyanın en şairane meselesidir."

İlginçtir ki kısmen anatomi çalışmalarının bulguları yeni bir fikri ortaya çıkardı: daha önce varsayılanın aksine, erkekler ve kadınlar aynı cinsiyetin iki farklı çeşidi değil, birbirinden tamamen farklı iki cinsiyetti. Aristoteles'ten bu yana, kadınlar temelde farklı bir cinsiyet olarak değil, sadece hatalı ve bozuk erkekler olarak görülmüştü. Cinsel organları baş aşağı duran bir penisti ve yumurtalıkları içe doğru dönmüştü. Tüm bu güzel cesetlerle karşı karşıya gelen insanların kafasında aslında işin içyüzünün hiç de öyle olmadığına yönelik devrimsel bir fikir oluştu: Kadınlar büyük ihtimalle üreme organları sorunlu erkekler değil, tamamen farklı bir insan modeli, ikinci cinsiyettiler.

Böylesine bir kavrayışın kadınları daha fazla anlayıp takdir etmeyi de beraberinde getireceğini düşünüyor olabilirsiniz ama ne yazık ki tam tersi oldu. Kadınların farklı ama eşit olduklarını söylemek yerine, "bu farklılık" güya bilimsel olarak kanıtlanmış bir "eksiklik" haline dönüştürüldü. Bazı yönlerden, Anatomik Venüs akımı, tıptaki keşifleri kadınların baskı görmesi için bir argüman olarak kullanma arzusuna işaret eder. Bu durumda şu soru akla gelebilir: Bu modellemelerin bilimle alakası var mıydı yoksa mesele daha çok erotizm ile ilgili miydi? Belki de, burada balmumundan bir otoportresi yer alan Anna Morandi Manzolini'nin de ara sıra kendine sorduğu bir soruydu bu. Manzolini, tamamen erkeklerin egemenliğindeki bu anatomi ve balmumu modelleme alanına girme cesaretini gösteren ilk kadındı ve meslektaşlarınca benimsenen "ölüm kadına yakışır" estetiğinden kesin olarak uzak durmuştu. Erotik fantezilerle değil, ayrıntılarla ve anatomik gerçeklerle ilgileniyordu. Ya da Alman bilim insanı Johann Jacob Volkmann'ın 1757'de günlüğünde yazdığı gibi: "Manzolini balmumunu kullanarak bedenin tüm kısımlarını olağanüstü bir sanatsal yetenekle, her birini gerçek renginde betimleyerek yaratıyor. Gerçek algısını tamamen verebilmek ve ayrıntılarını görebilmek için de göz ya da kulak gibi vücudun bazı organları aslından iki ya da üç kat büyük olarak yeniden üretiyor... Anatomi dersleri veriyor ve insan bedenini gençlere anlatıyor."

Manzolini'nin çalışmalarını sürdürdüğü Bolonya o dönemde yeni bir ekonomik canlanma yaşıyordu. Felsefe profesörü Laura Bassi, matematikçi Maria Gaetana Agnesi ve bahsi geçen Morandi Manzolini gibi eğitimli kadınlar, yeniden parlayan bu üniversite şehrinin kadın yüzleriydi. Ve, pek de yaygın olmayan bilim dalı sayesinde Anna'nın bu bilim kadınlarının arasında özel bir yeri vardı. "Zayıf bünyelerine" rağmen kadınların gerçekten de akla sahip oldukları yaygın kabul görüyordu, ama aralarından birinin vücutları kesip parçalara ayırdıktan sonra uzuvları en ince ayrıntısına kadar, hem de bayılmadan incelemesi gerçekten de sıra dışıydı. Kışkırtıcı

otoportreden anladığımız kadarıyla Anna Morandi de bunun farkındaydı. Tıpkı bir Venüs gibi bir inci kolye taksa da bu büst Anna'nın erkek meslektaşlarının güzel cesetlerinin taban tabana zıddıdır. Ölen bir kızı değil, kıvırcık saçları ve pembe tafta elbisesi içinde güçlü bir kadını gösterir. Anna sanki bir partiye gitmek üzere hazırlanmış gibi görünse de, aslında burada daha önemli şeylerle meşguldür: Bir insanın kafatasını açmış, elindeki neşter ve cımbızla beyni incelemektedir. Anna'nın özellikle bu bölgeyi, bilgi ve gücün merkezini inceliyor olması bir şeyler anlatır. Belki kızların eğitim görmesinin ateşli bir savunucusu olan Rus Çariçesi Büyük Katerina'nın masasının üzerinde bu Manzolini büstünün minyatür bir kopyasını bulundurmasının nedeni de buydu: Katerina bir arkadaşına yazdığı mektupta, "Büstü, Saint Peter's Sarayı'ndaki masamda tutuyorum" diye yazıyordu. Ve eğer biri ona bu yabancı kadının kim olduğunu sorarsa, "O benim büyükannem" diyordu.



"İYİ ANNE" BİBLOSU
18. YÜZYIL

Grup'u ilk okuduğumdan beri aklımda kalan bir sahne var. Mary McCarthy bu romanda, 1930'ların Amerikası'nda üniversite sonrası hayatlarını kurmaya çalışan sekiz genç kadının hikâyesini anlatır; kimileri gruptan kopar, kimileri farklı yönlere savrulur, çok azı hayallerine ulaşır. Söz konusu sahnede, politik bir aktivist olan Priss Hartshorn yeni doğum yapmıştır. Doktor olan kocası, anne sütünü kanıtlamak adına hem onu hem bebeği adeta denek gibi kullanır. Genç karısının emzirirken yaşadığı zorluklar ya da insanların mamaya duyduğu güven umurunda değildir; kendi annelik anlayışının "en doğrusu" olduğunda ısrar eder.

Emzirme meselesi yüzyıllardır tartışılır: Emzirmeli mi, emzirmemeli mi, ne kadar süre emzirmeli? Görüşler her birkaç on yılda bir değişse de herkesin bu konuda bir fikri vardır, üstelik çoğu zaman emzirmesi mümkün olmayanların bile. Bir kadın emzirmek istemediğinde ya da emziremediğinde ise hemen yargılanır; bu yargılar da çoğu zaman acımasızdır. Emzirmeyi savunanlar antik dönemden beri vardı; fakat anneliğin "doğru" biçimine dair bugün tanıdığımız müdahaleci söylemler esas olarak 18. yüzyılda ortaya çıktı. O

zamana dek anne-çocuk ilişkisi, karı-koca ilişkisi gibi, daha mesafeliydi. Varlıklı kadınların bebeklerini emzirmesi düşünülmezdi: Bebek doğduktan birkaç gün sonra kırsalda bir sütanneye gönderilir ya da iyi bir ücret karşılığı bir dadı tutulurdu, hatta çoğu zaman, bu kadınlar işe alınmadan önce bir hayvan gibi muayene edilirdi. Bunun pratik nedenleri vardı. "Ev hanımı" kavramı henüz yerleşmediğinden kadınların bebek beslemeye ayıracak zamanları yoktu; yüksek bebek ölüm oranları nedeniyle kadınlar bağ kurmaktan kaçınmaya çalışıyordu; emziren kadınlar cinsel açıdan ulaşılmaz görüldüğünden erkeklerin gözünde cazibelerini kaybediyorlardı.

Tıpkı bugünün taşıyıcı annelik kavramı gibi, o dönemde de göğsünü ve sütünü kiralamak, hem iyi ücret getiren hem de toplum tarafından kabul gören bir işti. Genç kadınlar için sütannelik en kârlı mesleklerden biriydi – ta ki bir grup erkek, kadınların üzerine bambaşka bir baskı kuracak yeni bir "mit" icat edene kadar: anne sevgisi. Artık büyük bir hararetle, bir çocuğun annesiyle –hatta bir bakıma dünyayla– ilk bağını, annenin çıplak ve uzatılmış göğsünden emerek kurduğu iddia ediliyordu.

Nürenberg'de Gotlieb Lück tarafından imal edilmiş bu porselen biblolara "İyi Anne" denmesi boşuna değil. Bu bibloda çocuklardan kimi uyuyor, kimi çalgı çalıyor; kimiyse annesinin göğsünden, omuzlarından, ellerinden sarkıyor. Kadın hiç de rahatsız olmuşa benzemiyor; sabırlı ve özverili. Benzerleri dönemin birçok varlıklı ailesinin evinde bulunan bu biblolar, hem dekoratif bir obje hem de bir tür uyarı işleviyle 1770'lerin bir idealini betimliyordu. Bir sehpanın üzerinden kadınlara, "Bak! 'İyi bir anne' böyle olur! Anne bedeni sürekli 'açık bir yuvadır!'" diye haykırıyordu. "Yaşamaya başladığımız andan itibaren öğrenmeye de başlarız; ilk öğretmenimiz bizi memesinde sütle besleyen kadındır" diye yazmıştı annesiz büyüyen Jean-Jacques Rousseau. Döneminin en okumuş, en kültürlü ve en saygın çocuk gelişim kuramcılarından biri olan Rousseau, tıpkı dostu ve meslektaşı Denis Diderot gibi,

bir kadının "doğasının" zıddına gidip çocuklarını "rahatça" başkalarına emanet etmesinin asla doğru olmadığını düşünüyordu. *Emile ya da Eğitim Üzerine* adlı bilimsel incelemesinde Rousseau şöyle yakınır: "Bu nazik anneler bebeklerinden kurtulup umursamaz bir neşe içinde kendilerini şehrin zevklerine adıyorlar. Çocuklarının köyde nasıl bir muamele gördüğünü biliyorlar mı acaba?"

Bahsettiğim gibi, 18. yüzyılda kadının "biyolojik doğası" keşfedilmiş ve o dönemden itibaren en garip ve saçma teorileri aklamak için bile bu keşif kullanılmıştı. Kadınların sözde "doğal" annelik özelliklerine sürekli vurgu yaparak, aslında oldukça zeki ve hiç de kadın düşmanı olmadıklarını söyleyen bu beyefendiler, bugün hâlâ birçok yerde karşımıza çıkan "iyi" ve "kötü" anne ayrımını ustalıkla yarattılar. Bir yanda besleyen, bakım veren, kendini bütünüyle çocuk yetiştirmeye adamış "doğal" anne vardı. Öte yanda ise ara sıra da olsa kendini ya da bebeğinden başka şeyleri düşünme gafletinde bulunan kadınlar. Bu "doğal anne sevgisi" fikrinin özellikle kurnazca tarafı şuydu: Kadınları yeni bir kalıba sıkıştırıp üzerlerine bir yük daha yüklerken, aynı zamanda bunun kendi yararlarına olduğuna inanmalarını da sağlıyordu. Bu mit, aile içindeki rollerinin nihayet daha çok takdir edildiği izlenimini veriyordu. Onlar artık sadece –Aristoteles'in savunduğu gibi– içinde çocuk üreten birer "vasıta," birer makine değillerdi. Artık çocuklarıyla "doğal olarak" yakın ilişkileri sayesinde onların da toplum içinde bir nevi etkileri vardı. Rousseau, "Sonuçta çocuk yetiştirme ilk süt damlalarıyla başlar" diyerek emziren anneyi adeta çocuk terbiyesinin doğal otoritesi ilan etmişti. Öte yandan aynı Rousseau, "Kadın erkeğin zevki için yaratılmıştır" demekten de geri durmamıştı. Doğum sırasında hayatını kaybettiği için kızı Mary Shelley'yi hiç emziremeyen İngiliz feminist Mary Wollstonecraft –ki emzirilmemek, Shelley'nin gidip uluslararası ün kazanacak *Frankenstein*'ı yazmasına engel olmadı– hayranı olduğu bu filozofun sözlerine kısa ve net bir yorum yapmıştı: "Saçmalık!"



LLANGOLLEN HANIMLARI BİBLOSU
TARİHSİZ

30 Mart 1778 gecesi yolunuz Kilkenny'deki Woodstock'tan geçmiş olsaydı, sıra dışı bir manzaraya tanık olabilirdiniz: Sarah Ponsonby adındaki yirmi üç yaşında bir kadın, erkek kılığında yatak odasının penceresinden elinde köpeği Frisk ve çantasında bir tabancayla kaçtı. Ulaşmak istediği yer ise kendisinden on altı yaş büyük Eleanor Butler'ın eviydi. Aradan yüz elli yıl geçtikten sonra, Fransız romancı Colette, Ponsonby ve Butler'ın kaçışlarını *O Zevkler* adlı romanında şöyle anlatacaktı: "Aşka tutulmuş iki kadın açık kapıdan çıkmaktansa pencereden atlamıştı. Birbirleriyle gizli saklı yollardan iletişim kurdular, hizmetkârlara rüşvet verdiler ve yanlarına nasıl kullanacaklarını bilmedikleri ateşli silahlar alıp hayatlarında daha önce hiç ata binmemiş olmalarına rağmen at sırtında kaçtılar... Zorluklar, davalar, trajediler, çocukça gözyaşları... Ama bütün bunların içinden, tıpkı yeşil sapına yaslanmış süsen çiçeği gibi, dimdik ve sapasağlam bir duygu filizlendi."

Colette'in bahsettiği ve sonrasında "Llangollen Hanımları" olarak anılan bu iki kaçak kadını ünlü kılan şey dostluktu. Daha doğrusu, iki kadın arasındaki romantik dostluk. Aşk ve duygular

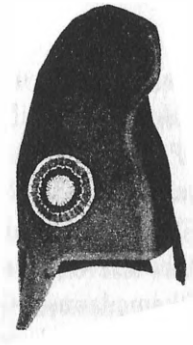
18. yüzyılda yeniden keşfedilmişti ve bu arka planda, kadınlar arasındaki ilişki konusu da önem kazanmıştı. Bu iki kadın bu yeni gelişmenin temsilcileri oldular. Ne evlenmeye ne de bir manastıra kapanmaya niyeti olan bu iki kadın, seçkin bir İrlanda salonunda verilen bir çay partisinde tanıştıklarında birbirlerinin kafa dengi olduklarını hemen fark ettiler ve gizlice kaçışlarını planladılar. 30 Mart'taki ilk denemelerinde daha Büyük Britanya'ya giden vapura bile binemeden ailelerine yakalandılar. Köpekleri Frisk havlayarak onları ele vermişti. Fakat birkaç ay sonra, yaşamlarıyla ilgili yeni planları konusunda herkesi ikna etmeyi her nasılsa başardılar ve 1778'in güzel bir Mayıs sabahında, Büyük Britanya'ya göç ederek Galler'in Llangollen köyüne yerleştiler. Planları şuydu: gözlerden uzak, özgür bir hayat yaşayıp öğleden sonralarını sıcak çikolata içerek, akşamlarını da aydınlatıcı sohbetlerle, tartışmalarla doldurmak, kitap okuyarak ve bahçe işleriyle ilgilenerek geçirmek. Yağmur yağdığında şöminenin yanında oturup mum ışığında Madam de Maintenon'un anılarını okumak. Düşünmek. Özgür olmak.

Ve bunları gerçekleştirdiler. Bu noktada, hikâyenin tam olarak yaşandığı dönemden tekrar bahsetmekte yarar var. Öncesine kıyasla 18. yüzyıl birçok açıdan daha açık ve özgür bir dönemdi; bahsedildiği üzere, kadınlar arasında arkadaşlık modaydı ve bekâr kadınlar ya da dullar sık sık beraber yaşıyorlardı. Yine de, evlenme çağındaki iki gencin, üstelik İrlanda sosyetesinden kadınların kafalarına göre karar verip, sadece birbirleriyle ve düşünceleriyle baş başa yaşamak için kuş uçmaz kervan geçmez bir yerdeki ufak malikâneye taşınmaları skandal olmasa da sıra dışı bir durum olmalıydı. Esasen rahibeleri andırıyorlardı, sadece dini bir doktrine bağlı değillerdi. Tıpkı sanatçı Claude Cahun ve partneri Marcel Moore'un iki yüz yıl sonra yapacakları gibi. Sarah ve Eleanor'un epey maskülen birörnek kıyafetleri o kadar orijinaldi ki, çok geçmeden Büyük Britanya'daki herkes onlardan bahsetmeye başladı. Hatta Kraliçe bile merak içinde onları araştırıp soruşturmuş ve bu

kadınlara emekli maaşı tahsis edilmesi için Kral'ı ikna etmişti. Anlatılanlara göre, Lord Byron bu akıllı ve eğitimli hanımlarla sohbet etmek için birkaç kez ziyaretlerine gitmiş ve onlara belki biraz da şaşkınlıkla bakmıştı.

Zamanla, Sarah, Eleanor ve ismi epey manidar olan yeni köpekleri Sappho, sıra dışı yaşam tarzlarıyla bir turist odağı haline geldiler. Byron, Sir Walter Scott, Percy Shelley ve lezbiyen şair Anne Lister gibi bazı ziyaretçiler kafa dengi arkadaşlar olarak geliyorlardı. Diğerleriyse, sadece bu sıra dışı çifti ve evlerini görmek amacıyla Llangollen'e yolculuk ediyorlardı. Eğer şansları yaver gitmezse, bunun yerine, en azından o civarda bulunduklarının bir kanıtı olarak yanlarında bu biblolardan biriyle evlerine dönüyorlardı. Zavallı kadınlar herhalde bu durumdan hiç de hoşlanmamışlardır. Gözlerden uzak huzur bulmak için kalkıp geldikleri yerde hiç yoktan kült statüsüne ulaşmışlardı.

Yaşam tarzlarının yarattığı heyecan, kadınların birlikte yaşadıklarında entelektüel ve duygusal olarak en iyi şekilde gelişebilecekleri düşüncesinin giderek daha fazla benimsendiğini de gösteriyordu. Elbette yüzyıllardır manastırlar bunun için vardı, ancak manastırlar tamamen Tanrı'ya adanma ve inançla ilgiliydi; bu da oradaki kadınların ilgi alanlarını oldukça dar sınırlara hapsediyordu. Mary Astell, daha 1694'te *A Serious Proposal to the Ladies* adlı kitabında –"*Hemcinsine Âşık*" imzasıyla– kadınların zihinlerini en çok birbirlerinin desteğiyle geliştirebildiğini, çünkü ancak böylece erkeklerin "yalancı iltifatlarından" uzak durabildiklerini yazıyordu. Astell'e göre, erkeklerin sözde vadettiği ama aslında kadınlardan esirgediği tüm entelektüel beceriler, kadınlar arasında gerçekten gelişebilirdi. Llangollen Hanımları da bunun canlı bir örneğiydi: İnandıkları gibi yaşadılar ve birçok kadına –özellikle de hayal ettiği hayatı belki yalnızca başka bir kadınla kurabileceğini fark edenlere– ilham oldular. Erkekler boş vaatlerle ortaya çıktığında, kadınlar şöminelerine bir Llangollen Hanımları biblosu koyup kendilerine bunu hatırlatırlardı.



FRİG BAŞLIĞI
1789

Marie Antoinette'in gözde portre ressamlarından biri olan Élisabeth Vigée Le Brun, 18. yüzyıl hakkında şöyle diyor: "O zamanlarda kadınlar hüküm sürüyordu; Fransız Devrimi onları tahtlarından indirdi." Le Brun hem haklıydı hem de bir o kadar haksız. O dönemin kadınlarının daha fazla güce, etkiye ve bilgiye, sonuçta önceye kıyasla daha fazla özgüvene sahip oldukları doğru olsa da –bazıları için bu hakikaten de heyecanlı ve aydınlatıcı bir yüzyıl olmuştu– bu sadece toplumun çok ayrıcalıklı bir kesimi için geçerliydi. Halktan kadınlar, Genel Meclis'in* şikâyet kayıtlarında erkeklerin hayranlıklarının ya da nefretlerinin objeleri olduklarını ama asla bağımsız düşünen yurttaşlar olarak görülmediklerini derin bir üzüntüyle ifade ediyorlardı. Bu kadınlar, 18. yüzyılı Vignée Le Brun gibi bir özgürlük çağı olarak deneyimlemeseler de Fransız Devrimi'ne dair büyük umutlar beslediler. Olympe de Gouges 1789'da, "Kadınlar Devrim'den faydalanmayı ve eşitlik haklarını talep etmeyi umuyorlar" diye yazmıştı.

* Devrimden önceki parlamento.

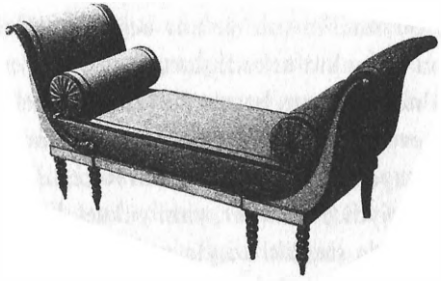
5 Ekim 1789'da yaşanan kıtlığı protesto etmek ve Kral'ı Paris'e geri dönmeye zorlamak için Versailles'a doğru yürüyen kalabalığın başını çekenlerin, Paris'in Les Halles pazaryerinde çalışan kadınlar olduğu çoğu zaman unutulur. Marie Antoinette'in ünlü, "O zaman pasta yesinler" lafı –ki bunun aslında bir erkek icadı olduğu ve monarşi karşıtı hisleri köpürtmek amacıyla ortaya atıldığı söylenir– göstericileri kamçılamıştı. O gün binden fazla kadın, üzerlerinde, "Versailles ziyafet çekerken Paris açlıktan kırılıyor" ve "Fırıncı, fırıncının karısı ve oğullarını almaya geliyoruz" gibi sloganlar yazan pankartlarla yola çıktılar. Sarayı bir gece boyunca kuşatmaya aldıktan sonra zorla içeri girmeyi başardılar ve kral ile kraliçeyi kendileriyle birlikte Paris'e dönmek zorunda bıraktılar. O dönemde, kraliyet ailesini Paris'e götürenlerin kadın kılığına girmiş erkekler olduğu yönünde kısa süreliğine bir söylenti yayıldı. *Ama hayır,* bunlar kadındı. Aynı kadınlar daha sonra "devrim kahramanları" olarak geçici bir süreliğine onurlandırılacak, genç ve sözde eşitlikçi cumhuriyetin simgesi olarak da bir kadın seçilecekti: Marianne. Diğerlerinden kolayca ayırt edilebilen şapkasıyla, başındaki Frig başlığıyla tanınan Marianne.

Antik Roma'da özgürlük bahşedilen köleler *pileus* diye bilinen ve burada resmi görülene epey benzer bir başlık takıyorlardı. Anlaşılan o ki, Fransızlar bu ikisini harmanlamış ve Frig başlığını bir özgürlük simgesi olarak yorumlamışlardı. Frig başlığı esasen Amazonlara mal edilir; hem antik dönemin gerçek savaşçıları İskitler hem de onların dişi muadilleri olan hayal ürünü Amazonlar, Antik Yunan vazolarında başlarında bu keplerle betimlenmişti. Delacroix'nın ünlü tablosunda, bir elinde Fransız bayrağı, diğerinde bir silahla, sol göğsü açıkta insanlara öncülük eden Marianne'e baktığınızda, aklınıza hemen şöyle bir soru gelebilir: Acaba bu Marianne bir çeşit Amazon mu? Acaba bir Amazon savaşçısı gibi giyinmiş, ileride La Salpêtriére akıl hastanesini boylayacak devrimci Théorigne de Méricourt "Silahlarınıza sarılın!" diye haykırdığında onu

gerçekten dinleyen oldu mu? Pek olası değil. Amazon Marianne, devrim sonrası kadınlar için bir sembole dönüşmedi; çünkü kadınlar isyanlara aktif biçimde katılmış ve sokakta mücadele etmiş olsalar da Birinci Cumhuriyet döneminde giderek kamusal yaşamın dışına itildiler. Sonraki savaş ve devrimlerde de aynı döngü tekrarlandı: Kriz anlarında hevesle seferber edilen kadınlar, ortalık sakinleşince yeniden evlerine ve dikiş makinelerinin başına gönderildi. Halk arasında takmalarına bile izin verilmeyen kırmızı başlıklar artık sadece koridorlarda asılı duruyordu. Devrim sona ermişti, ama kadınların hayatında neredeyse hiçbir şey değişmemişti. Örneğin *Encyclopédie** *citoyen*'i (erkek yurttaşı) "hür toplumun bir üyesi" olarak tanımlarken *citoyenne* (kadın yurttaş) ancak bir "erkek yurttaşın karısı" olarak var olabiliyordu. Tek yenilik, artık Fransız kadınının mirasa hak kazanması, hatta kısa bir süreliğine boşanmasına bile izin verilmesiydi (ama kocasının da kabul etmesi şartıyla) ama Napolyon bu ikinci hakkı 1816 yılında feshetti. *İnsan ve Yurttaş Hakları Beyannamesi*'nde geçen *özgürlük, eşitlik, kardeşlik* kadınları kapsamıyordu; yeni düzen toplumun bir kesimini gerçekten kalkındırmıştı ama ne yazık ki kadınlara aynı imkânları vermemişti. Olayların hiç de beklenmedik bir yönde gelişmesine öfkelenen Olympe de Gouges, 1791 yılında *Kadın ve Kadın Yurttaş Hakları Beyannamesi*'ni yazdı. Gouges, beyannamenin önsözünde suçlayıcı bir ifadeyle, "Erkekler, adil olmayı becerebilir misiniz? Bu soruyu bir kadın soruyor; en azından onun bunu sormaya hakkı var. Söyler misiniz bana, hemcinslerimi baskı altına alma hakkını nereden aldınız? Gücünüzden mi? Yeteneklerinizden mi?" diyordu. Gouges ayrıca bir dipnotla kadınlara sesleniyordu: "Kadınlar, uyanın! Aklın ve mantığın uyarı çanları tüm bir evrende duyuluyor; haklarınızın farkına varın."

* 1751-1772 yılları arasında yayımlanan, dönemin Fransız Yazarlar Birliği üyeleri tarafından yazılan ve Denis Diderot ile Jean le Rond d'Alembert'in editörlüğünü yaptığı, Aydınlanma düşüncesini temsil eden ansiklopedi. (ç.n.)

Olympe de Gouges, devrim taraftarıydı ama aynı zamanda monarşinin sürmesinden de yanaydı. Kaleme aldığı *Beyanname,* Marie Antoinette'e ithaf edilmişti ve kaderini de sonunda bu belirleyecekti. Faal siyaset yapan birkaç kadınla birlikte, Terör Dönemi'nin ilk kurbanlarından biri oldu. Marie Antoinette'in 16 Ekim 1793'te giyotine gönderilmesinin ardından Olympe de Gouges 3 Kasım'da idam edildi. Beş gün sonra ise bir başka tanınmış devrimci, dönemin ılımlı siyasi kanadı olan Jirondenlerle ilişkili Madam Roland idam edildi. Aradan yüz yılı aşkın bir süre geçtikten sonra Clara Zetkin, *Die Neue Zeit*'ta yayımlanan yazılarında bu iki kadından söz ederek Fransız Devrimi'nin vaat ettiği büyük demokratik dönüşümün kadınlar açısından aslında boş bir vaatten ibaret olduğunu hatırlatıyordu. Fransa, başına Amazon kepini geçirmiş ve savaşçı Marianne'in arkasında özgürlük ve eşitliğe dayalı yeni bir ulus rolüyle kasıla kasıla yürüyor olabilirdi ama aslında kadınları geri planda bırakmayı tercih etmiş, ayak dirediklerinde ise doğrudan giyotine göndermişti. İleri görüşlü Olympe de Gouges, "Kadınların darağacına çıkma hakları varsa, aynı şekilde kürsüye çıkma hakları da olmalı" diye yazmıştı. Ve belki de, erkeklerle yan yana teşvik edip başlattıkları devrimin yarattığı hayal kırıklığının ardından, kadınlar ancak bir araya gelip dayanıştıklarında bazı şeyleri başarabileceklerini fark ettiler. Amazonlar olarak.



UZANMA KOLTUĞU
1800'LER

Tüm umutların aksine, Fransız Devrimi kadınların yaşamını pek az değiştirmişti. Özgürlükten çok hayal kırıklığı getirmiş ve ünlü yazar Germaine de Staël'e göre, kadına özgü bir geleneği de kesintiye uğratmıştı: salon geleneği. Madam de Staël, Devrim'den beri karşılıklı sohbet sanatı, entelektüel eğlence, neşeli davet ve partilerin ne yazık ki Fransa'da unutulup gittiğini ileri sürüyordu. Madam de Staël, annesi Madam Necker'in işlettiği 18. yüzyılın en tanınmış Paris salonlarından birinde büyümüş ve tamamen Fransa'ya ve kadına özgü bir gelenek olarak gördüğü bu işi çok sevmişti. Ona göre diğer kültürler hoşbeş sohbetler yapamıyorlardı; örneğin, aslında çok sevdiği Almanlar espri ve neşeden yoksundu. Madam de Staël onları fazlasıyla hedef odaklı ve işlere kafa yoran insanlar olarak görüyordu; bu yüzden sohbetleri, her ne kadar ilginç olsa da, daima ciddileşiyor ve keyif vermekten uzaklaşıyordu. Ne yazık ki, Devrim'den beri, Paris'teki durum da Ren Nehri'nin öte yakasındakine benzemeye başlamıştı; o günlerde insanlar olayların ayrıntılardan başka bir şey konuşmaz olmuştu ve bu sohbetler hiç de öyle neşeli bir havada yapılmıyordu.

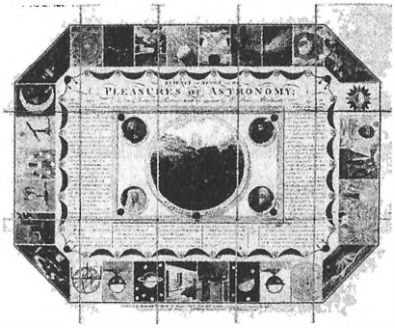
Germaine de Staël'in titiz ve zor beğenen gözünde bu kuralın istisnası, onun en yakın arkadaşlarından biri, yeni yüzyılın arifesinde Avrupa'nın yarısının başını döndüren güzeller güzeli Juliette Récamier'nin ev sahipliğini yaptığı salondu. Ondan esinlenerek resimdeki mobilyaya ismi verilen Madam Récamier son büyük salon sahiplerinden biriydi. *Récamier*, yani yüksek kolçaklı, kısa bacaklı sırtsız kanepe ya da şimdiki adıyla uzanma koltuğu. Sebebini tam olarak bilinmese de bu tek kişilik koltuğa verilen bu isim, Napolyon'un ünlü portre ressamı Jacques-Louis David'in yirmi üç yaşındaki Juliette'i resmettiği tablosundan alıyor. Tabloda Juliette sırtını izleyiciye dönmüş, beyaz antik tarzda elbisesiyle uzanır. Kolları ve ayakları çıplaktır ve yüzüne düşen bukleleri dağınıktır. Omzunun üzerinden yumuşak ama kendine hâkim ve soğukkanlı gözlerle bize bakar. David resmi yapmaya 1800 yılında başlamış ama asla tamamlamamıştı. Bu konuda, "Sadece kadınların değil, sanatçıların da kendilerine özgü tuhaf özellikleri vardır" demişti. Buna rağmen tablosu hızla üne kavuştu. Tıpkı modeli ve üzerinde oturup poz verdiği bu eşya gibi. Eleştirel bir gözle bakarsak, bu koltuğun ve Juliette'in bu koltuk üzerinde verdiği işveli pozun onu Romantik dönemin ideal kadını çerçevesine yerleştirdiğini söyleyebiliriz: genç ve bu dünyaya ait olamayacak bir güzellik, *Giselle* ve *La Sylphide* gibi balelerin insanlara sevdirdiği türden bir görüntü. Ayrıca bunun, özellikle ABD ve İngiltere'de hızla yayılan ayrı alanlar kuramını da pekiştirdiğini iddia edilebilir. Buna göre dış dünya hareketli, dinamik ve etkin olan erkeklere aitti; iç dünya ise dingin, mahrem ve daha çok "uzanan" kadınlara. Koltuğa bakıp tamamen farklı bir yönünü de fark edebiliriz: kadınların salon kültürünü yansıtan ve sembolize eden bir eşya gibi algılanması.

Örneğin salon geleneğinin kurucusu sayılan Madam de Rambouillet'nin ilk entelektüel buluşmaları evinde düzenlemeye başlamasının nedeni, 17. yüzyılda sağlığının yatak odası dışında misafir ağırlamasına izin vermemesiydi. Dışarı çıkamadığı ve davetlerde

çabucak yorulduğu için yalnızca doğayı çiçek buketleriyle evine taşımakla kalmıyor, dönemin en parlak zihinlerini de "Mavi Oda"sına davet ediyordu; çoğu zaman yarı oturur yarı uzanır halde sohbetlere katılıyordu. Yüzyıllar sonra Madam Récamier'nin ünlü pozunda da aynısını görürüz: Çekici olduğu kesin ama aynı zamanda bir güç gösterisi. Bir kadının bedenini rahatına göre konumlandırarak adeta şöyle der: "Biraz kendimle ilgileneceğim; saçlarımı salacağım. Siz de buyurun; ben düşüncelerime dalarken ayakta kalmayın." Ve bunun dışında uzanıp yatarak yaptığınız tüm o güzel şeyleri bir düşünün. Örgü örmezsiniz, dikiş dikmezsiniz, çorap yamamazsınız; ne temizlik yapar ne de yemek pişirirsiniz; ne de çocuklar için kendinizi paralarsınız, hatta evde çalışanları umursamazsınız. Hayır, hayır. Okursunuz, yazarsınız (en azından Françoise Sagan bunları yapıyordu), düşünürsünüz, hayal kurarsınız, konuşursunuz, sevişirsiniz. Zihninizi özgür bırakıp kafanızı dağıtırsınız ve en azından o anlarınızda tamamen özgür, tamamen kendinizde olursunuz – tıpkı daha ilerde Freud'un divanına uzananların hissedecekleri gibi. Bu pozla aynı zamanda kafanızın meşgul olduğu izlenimini de uyandırırsınız ama bu meşguliyet o sıkıcı ve angarya ev işleriyle ilgili değildir. Ve mesele tam olarak buydu. Ne de olsa, salon sohbetleri –Madam de Staël'in söylediklerini yorumlayacak olursak– kesinlikle "Alman olmayan" bir tarzda, günlük yaşamı ve gerçeklik denen kavramı kapının dışında bırakan bir nevi amaçsız sanat biçimi olarak yapılmalı ve diğer alanlara uzanmalıydı. Madam de Rambouillet'nin ve takipçilerinin salonları, edebiyat ve dile bu ilkeler doğrultusunda damgalarını vurdu ama aynı zamanda Devrim'e yol açacak fikirlerin gelişmesine de olanak tanıdılar.

Belki de bu büyük toplumsal başkaldırının boşa çıkan vaatleri birçok kadın gibi Madam Récamier'yi de hayal kırıklığına uğratmıştı. Ne olursa olsun, onun salonunda siyaset tartışmak yasaktı. Sohbetler hoşbeş ve neşe içinde yapılmalıydı; Récamier hayatın ciddi meselelerini, tıpkı bir zamanlar Madam de Pompadour'un yaptığı

gibi, mektuplarda tartışmayı tercih ediyordu. En çok da Germaine de Staël'e yazıyordu. Birbirlerine cep telefonlarından mesajlar gönderen 21. yüzyıl arkadaşları gibi, Madam Récamier ile Madam de Staël de çalkantılı Avrupa'daki son olaylar, Paris'teki dedikodular ve aşk hakkında yazışıyorlardı. De Staël, koltuğunda uzanan Madam Récamier'nin karşı konulmaz biri olduğunu çok iyi biliyordu; sevgililerinden biri birkaç günlüğüne Paris'e gittiğinde, De Staël arkadaşına yazdığı mektupta, cazibesini ve güzelliğini sevgilisinden gizlemek için elinden geleni yapması konusunda ona güvendiğini yazmıştı. Birkaç gün sonra, bir de dokunaklı bir ricada bulunacaktı: "Seni değil, beni sevmesini sağla." Ne olduğunu bilemiyoruz. Fakat kesin olan bir şey var: Juliette cazibesini ve güzelliğini ünlü siyaset bilimcisi Alexis de Tocqueville ve arkadaşlarından esirgememişti. Beyefendiler salona geldiğinde koltuğu üzerinde güzelliğini sergileyerek, gururlu bir ifadeyle uzanıyordu ve ara sıra zekice söylenmiş esprili bir sözle sohbete katılıp genellikle beraberindeki insanları büyülüyordu. "Hepimiz ona âşıktık, hepimiz onun kölesiydik" diye yazmıştı Tocqueville. O dönemde bu olağanüstü bir şeydi, zira çoğu zaman bunun tam tersi yaşanıyordu.



ASTRONOMİNİN ZEVKLERİ MASA OYUNU

1814

17. ve 18. yüzyıl Fransası'nda birini deli ya da tuhaf bulduğunuzda, "Kafasında bir ay parçası var" derdiniz. Daha doğrusu, çoğunlukla kadınlar için söylenirdi bu; çünkü garip bulunmaya en yatkın görülenler hep onlardı. Döneme ait, manidar biçimde "Ayın Kadınların Zihni Üzerindeki Etkisi" başlığını taşıyan bir litografide, gece yarısı köy meydanında dans eden beş kadın görülür. Tepelerinde parlayan ay, ışınlarını sanki ipleri elinde tutar gibi onların başlarına yağdırır. Resmin diğer köşesinde, kocaları kadınları çaresizce ararken, kadınlar onları ne görür ne duyar (belki de umursamaz). Zihinleri bambaşka bir yerdedir: yıldızlarda, daha doğrusu ayda.

Kadınların ayla özel ilişkisi, astrolojiye ilgi duyup kişisel gelişimlerinde yol bulmak üzere takımyıldızlara bakmaya başlamalarıyla ortaya çıkmadı. Taş Devri'nde yaşayan atalarımız bile ay ile kadın döngüsü arasında bir ilişki olduğuna inanıyor, ayın doğurganlık üzerinde güçlü bir etkisi olduğunu düşünüyorlardı. Antik dünyada, "kadın hastalıklarından" "ay hastalıkları" olarak bahsediliyordu;

daha sonra, cadıların ay ışığında dans ettikleri iddia edildi. Cadıların bu gökcismiyle olduğu varsayılan ilişkileri onları öngörülemez kılıyordu. Uzun bir süre boyunca, kadınların, ayın her yeni evresiyle değişen sözde dengesiz kişilikleri, onların büyük çoğunluğunu eğitimden yoksun bırakmak için birer bahane olarak kullanıldı. Eğitim olsa olsa uzak gezegenlerin kolayca etkisi altına giren o hassas zihinlerini karıştıracak, serseme çevirecekti. Fakat 17. ve 18. yüzyıllarda, kadınlar eğitim açığını önemli ölçüde kapatmışlardı. Şimdi yeni bir tür vardı: eğitimli kadın. Bazıları onlara *bluetockings* (mavi çoraplılar)* yani bilgiç kadınlar diye isim takıyor, bazıları da alaya alıyordu. Moliére *Bilgiç Kadınlar* adlı oyununda, eğitimli kadınları alaya alıp ilerlemelerini durdurmanın mümkün olmadığını söyler. Eğitim sadece üst sınıflara yönelik de değildi. Biraz şansı olan sıradan kızlar birkaç yıl boyunca kasabalarındaki okullarına devam edebiliyor, en azından okuma yazma öğrenebiliyorlardı. Bu da kısmen artık kadınlara daha saygın bir gözle bakılmasına bağlı bir gelişmeydi. Her şeyin ötesinde bir çocuğun yetişmesinde başlıca rol oynayan kadının tamamen cahil kalmasının yararlı olmayacağı düşüncesi yankı bulmuştu. Bu düşünceyle beraber özellikle burjuva sınıfından kızların yatılı okula gönderilmesi gittikçe yaygınlaştı.

Jane Austen'in *Emma* adlı romanında yazdığı gibi, bu okullarda "makul miktarda başarı ve beceri makul bir fiyata satılıyordu." Bu kızların evlerine geri döndüklerinde birer dâhi olacakları düşünülmüyordu; kendisi asla yatılı bir okula gitmemiş yazara göre, aslında bu eğitim sadece kızların itaatkâr ve uysal terbiyesini artırmayı amaçlıyordu. Bu masa oyununun yaratıcısı gökbilimci ve öğretmen Margaret Bryan, Jane Austen'ın kuşkusuna büyük ihtimalle karşı çıkar, hatta alınırdı. Çünkü Bryan, kızların "kadınsı bulunmayan" bilgi alanlarına kolayca erişebilmesi için ciddi bir çaba göstermişti.

* Bluestockings terimi, 18. yüzyıl İngilteresi'ndeki Bluestocking Society adlı, sohbeti ve öğrenimi modadan üstün tutan entelektüel kadınlar topluluğundan gelir. Zamanla sözcük, okumuş ve entelektüel kadınlar için –kimi zaman övgüyle, kimi zaman alaycı– kullanılan bir tanıma dönüşmüştür. (yay.n.)

18. yüzyılın sonunda İngiltere'de en az üç yatılı kız okulunda astronomi dersi veriyor, evreni anlamaya yönelik yeni bilimsel gelişmeleri anlatan kitaplar yazıyordu. İlk eserlerinden biri olan "Herkes İçin Kısa Bir Astronomi Özeti"nin önsözünde Bryan, iki genç kızıyla bir masada otururken betimlenir; etraflarında teleskop, ekinoks ve gündönümlerini gösteren bir küre, bir pusula gibi astronomi araçları vardır. Bryan ise elinde tüy kalemle not almaktadır. Bu, dönem için son derece sıra dışı bir sahnedir. O yıllarda gerçekten tanınan tek kadın gökbilimci, Alman bilim insanı Caroline Herschel'di. Bugün Herschel'e adanan müzede Bryan'ın kitabının bu ünlü önsözü sergileniyor. Caroline, kardeşi William'a aynalı teleskoplar yaparken yardım etmiş ve William Uranüs'ü keşfettiğinde yanında bulunmuştu. Bu keşif William'a saray gökbilimciliğini, Caroline'e ise tarihin ilk kadın profesyonel gökbilimcisi unvanını kazandırdı. Daha sonra kendisi de birkaç kuyrukluyıldız ve yıldız keşfetti; ancak başarısını küçümseyip ağabeyine "iyi eğitilmiş küçük bir köpek gibi" yardım ettiğini söyleyerek kadınların bilime katkısını gölgede bırakan algıyı istemeden sürdürdü.

Kuşkusuz Bryan aynı fikirde değildi. Önemli bir araştırması yoktu, kayda değer bir şey keşfetmemişti ve muhtemelen isyankâr bile değildi. Bir kızın narin, hassas ve iffetli olması gerektiğine yönelik hâkim anlayış Bryan'ın aklına yatıyordu. Ama bunun yıldızlara erişmesini neden engelleyebileceğini anlamıyordu. 1814 yılında Londra'da piyasaya çıkan ve Bryan'ın bilimsel doğruluk açısından gözden geçirdiği bu oyun (üst köşede, "Bayan Bryan tarafından onaylandı" kelimelerini görürüz) bir ölçüde evreni incelemenin herkese, özellikle de genç kadınlara açık bir uğraş olması gerektiğine inandığının bir kanıtı. Öğretme yöntemleri, gökbilimini mümkün olduğunca keyifli bir şekilde aktarmayı ve özellikle matematik bilgisi geniş bir avuç kıza hitap etmek yerine herkesin anlayabileceği hale getirmeyi amaçlıyordu. Eğer, otuz beş uzay boşluğunda yapılan bir yarış olarak tasarlanmış bu oyunu kazanmak istiyorsanız, bir

teleskobun nasıl kurulduğunu ve tam olarak nasıl çalıştığını açıklayabilmeniz, Ay'ın döngülerine aşina olmanız, biraz sabır göstermeniz –ne de olsa araştırma yapmanın özü budur– gezegenlerin ve birkaç astroloğun isimlerini hatırlamanız, Newton, Kopernik ve Batlamyus'un düşüncelerini bilmeniz gerekiyordu. Ama aynı zamanda da burçları ve anlamlarını tartışabilmeliydiniz. O dönemde astronomi ve astroloji hâlâ iç içedir; ancak 19. yüzyılın sonunda biri "ciddi bir bilim", diğeri ise biraz alaya alınan bir alan olarak ikiye ayrılır. kim bilir belki de erkeklerin onları sürekli "aklı havada" diye küçümsemesine inat, kadınlar gerçekten gökyüzüne ilgi duymaya başlamıştı.



BRONTË KIZ KARDEŞLERİN MİNİK KİTAPLARI

1830'LAR

Greta Gerwig'in Louisa May Alcott'un ünlü romanı *Küçük Kadınlar*'dan uyarladığı sinema filminde, Paris'teki Amy'nin kederli bir ifadeyle resim yapmaktan vazgeçip evleneceğini açıkladığı bir sahne vardır. Yeteneği olsa da, bir dâhi değildir ve bir kadın olarak daha azıyla geçinip yaşamını sürdürmesi imkânsızdır. Genç Laurie ona, zaten hangi kadınının dâhiler kulübüne girebildiğini sorunca Amy hiç tereddüt etmeden, "Brontë kız kardeşler" diye karşılık verir.

1869 yılında, Alcott'un *Küçük Kadınlar* romanı ilk kez yayımlandığında Charlotte, Emily ve Anne Brontë gerçekten de dâhi, hatta efsane olarak görülen pek az kadının arasındaydı. Bunun bir nedeni, henüz on yıl önce ve hepsi de çok genç denecek yaşlarda ölmüş olmalarıydı: İlk olarak Emily otuz yaşında, ardından Anne yirmi sekiz yaşında ve birkaç yıl sonra da Charlotte otuz sekiz yaşında yaşama veda edecekti. Bir diğer neden ise yazdıkları romanlardı: 1847 yılında Curre, Ellis ve Acton Bell takma adlarıyla yayımladıkları *Jane Eyre, Uğultulu Tepeler* ve *Agnes Grey*. 19. yüzyılda

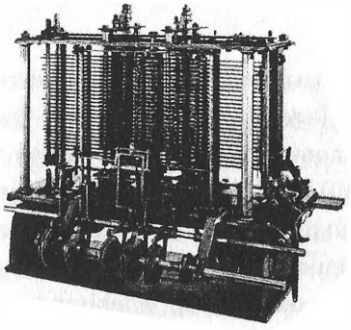
kadınlar için çok revaçta bir kariyer seçimi olan mürebbiyelik mesleğinin dalaverelerini mükemmel bir gözlemle inceleyen *Jane Eyre* yayımlandıktan kısa süre sonra uluslararası düzeyde büyük rağbet gördü; 1848 yılının Temmuz'u geldiğinde kız kardeşler artık ünlüydü. O dönemde, Londra'da, üçünün de aslında aynı kişi, aynı yazar –elbette, bir erkek yazar– olduğu söylentileri dolaşıyordu. Bu yanlış anlaşılmayı düzeltmek ve buna bağlı sorunlardan kurtulmak için, Anne ve Charlotte kendilerini erkek kimliği ardına gizlemekten vazgeçip başkente yolculuk ettiler. Smith, Elder & Co. Yayınevi'nin editörü ilerde, bu "gayet zarif giyinmiş, solgun yüzlerinde endişe okunan ufak tefek iki kadının" kendisini resepsiyonda nasıl beklediklerini ve kadınlardan gözlüklü ve daha irice olanının "Currer Bell" adına gönderilmiş bir mektubu eline nasıl tutuşturduğunu anlatacaktı. Editör, "Mektubu nereden buldun?" diye sorduğunda Charlotte, "Onu bana siz gönderdiniz" diye cevap vermişti. Adamın yüzü görülmeye değerdi: Listesindeki en başarılı yazar bir kadındı, üstelik de taşralıydı. Bugün kız kardeşlerin kitaplarını okuduğumuzda sorduğumuz soruların aynısını o da kendine sormuş olmalı: Bir mezarlıkla Yorkshire bozkırları arasındaki taşrada büyümüş ve sakin bir yaşam sürmüş bu genç kadınlar nasıl olur da durup dururken tüm zamanların en güzel romanlarını yazarlar? Olası cevaplardan biri burada yer alan, Brontë kız kardeşlerin çocukken kendi elleriyle yaptıkları bu minyatür kitaplarda saklı. Boyutları yaklaşık bir kibrit kutusu kadar, kabaca 2,5x5 santim olan bu kitapların sayfaları minik matbu harflerle doludur. Brontë kardeşler bunları ambalaj malzemelerini, kızarmış balık ve patatesleri sardıkları ambalaj kâğıtlarını, gazete sayfalarını ve çeşit türlü hurda malzemeyi (kâğıt pahalıydı!) bir araya getirip dikmiş ve bunlardan çılgınca hikâyeler yaratmışlardı. Günümüze kadar ulaşan ve İngiltere'deki Brontë Müzesi'nde, Harvard Kütüphanesi'nde ve birkaç özel koleksiyonda bulunan yirmi "minik kitabın" çoğu Charlotte ve erkek kardeşi Branwell tarafından kaleme alınmıştı. Genellikle tarih

ünlü adamların kız kardeşlerini (örneğin Alice James ya da Nannerl Mozart) görmezden gelmeye meyillidir fakat bu kez unutulan erkek kardeş Branwell'di. Ailenin esas umudu bir zamanlar Branwell iken, ne yazık ki yeteneği alkol bağımlılığına yenik düşmüştü. Yine de, kız kardeşlerinin hayal güçlerinin ve yazdıklarının gelişiminde önemli bir rol oynadı. Patti Smith'in belirttiği gibi: "Branwell, kız kardeşlerine kasvetli bir romantizm kattı; bu, birlikte yarattıkları bir dünyaydı." Gerçekten de, üç kız kardeşin dünyaları günün birinde, öğretmenlik ve mürebbiyelik görevleri arasında aniden ortaya çıkmış şeyler değildi; bilakis yıllarca süren, Charlotte ve Branwell'in öncülüğünde bir yazma ve hikâye anlatma oyununun sonucuydu.

Efsaneye göre bu oyun şöyle gelişti: Dört kardeş annelerinin ardından iki büyük kız kardeşlerini birkaç yıl arayla art arda kaybedip aile evlerinin yanındaki mezarlığa gömdüklerinde, babaları Patrick Brontë, onların kasvetli, kayıplarla dolu çocukluklarını küçük ilgi gösterileriyle aydınlatmaya çalıştı. Bir gün eve getirdiği birkaç teneke figür ise her şeyi değiştirecekti. Dört çocuk bunları aralarında paylaştı ve oyuncaklar üzerine sadece macera hikâyeleri değil, koca bir dünya kurguladılar: Cam Kasaba. Çocuklar muhtemelen hikâyelerini birbirlerine anlatıyor ve onları yazmadan önce rol yapıp canlandırıyorlardı. Belki de tam tersi. Hayal güçlerinin ürünlerini aktardıkları minik kitaplar, Charlotte'un "gelmiş geçmiş en iyi yayın" olarak nitelendirdiği ve özenerek taklit etmeye çalıştığı (evde erkek kardeşinin yazdığı) *Blackwood's Young Men's Magazine*'e dayanıyordu. Dergi editörünün ismi "dâhi C.B." olarak uydurulmuştu. Dergide seçilen konu ve hikâyeler çeşit çeşitti; askeri söyleşiler, şiirler, kurgu hikâyeler ve "Saçları Nasıl Kıvırcıklaştırmalı-Yazan Mösyö Ne Münasebet" gibi pratik yol ve yordam kılavuzları yer alıyordu. Çocuklar zamanlarının çoğunu Albay Hınzır, Kaptan Cücük ve Charlotte'un alternatif kişiliği Lord Charles Wellsley gibi hayali karakterlerle birlikte bu hayal dünyasında geçirerek hayatlarındaki kasvetli gerçeklerden başarıyla kaçmışlardı. Daha sonra yazdıkları

romanlardaki birçok olay ve unsura o hayal dünyalarında rastlamak mümkündü: örneğin, *Uğultulu Tepeler*'de Cathy'nin penceresinden görülen ağaç ya da *Jane Eyre* romanındaki yanan ev. Bir zamanlar sayıları neredeyse yüzü bulan bu "minik kitaplar" gizemli Brontë dünyasının matrisi ya da başlangıç noktası olarak nitelendirilecekti.

Görünen o ki, bu hayal dünyasından ilk çıkan ve kız kardeşlerini eserlerini yayımlamaya ikna eden Charlotte'tu. Ne var ki Branwell asla birlikte yarattıkları Cam Kasaba'dan gerçek dünyaya geçiş yapamayacak ve *Jane Eyre*'in şaşırtıcı başarısının üzerinden tam bir yıl geçtikten sonra hayatını yitirecekti. O dönemde, bu roman ailenin gizemli ve dâhiyane eseri olarak görülüyordu; *Uğultulu Tepeler* ise romanı "yavan" diye nitelendiren eleştirmenlere göre çok çılgınca ve isyankârdı. Bu görüşü düzeltmek için aradan on yıllar geçmesi ve Virginia Woolf'un fikrini beyan etmesi gerekecekti. 1916 yılının Nisan ayında, *The Times Literary Supplement*'ta yazan Woolf, okurlarına şöyle sesleniyordu: "Onun [Emily'nin] ender rastlanan bir yeteneği var. Hayatı gerçeklere bağımlı olmaktan çıkarabiliyor; bir yüzün esasını birkaç dokunuşta öyle bir ifade ediyor ki yüz artık bedene ihtiyaç duymuyor; bozkırı anlatırken rüzgârı estiriyor ve gökleri gürletiyor."



ANALİTİK MAKİNE
1834

19. ve 20. yüzyıl Amerikası'nda eğer bir beyefendi genç bir hanımefendiye vaktini nasıl geçirdiğini, hayatta neler başardığını soracak olsaydı bu hanımefendinin "Badminton oynamayı severim" ya da "Nakış işlerinde çok becerikliyim" cevabı yerine, "Ben bir hesapçıyım" demesi, nadiren de olsa mümkündü. Söz konusu kadın bunu fütürist bir şaka olarak ya da bir gün *Her* (*O*) adlı filmdeki gibi insanlarla bilgisayarlar arasındaki aşk ilişkisini öngördüğünden filan değil, ciddiyetle söylemişti. O bir hesapçıydı. Mesleği buydu.

Dünyanın ilk bilgisayarları insanların günümüzde kafelerde kullandıkları o metalik dizüstü aletlerden farklıydı. Bunlar genç, olağanüstü zeki, çok hızlı ve son derece kesin ve doğru hesaplamalar yapan insanlardı. Etek giyiyorlardı ve dalgalı saçları vardı. Kısacası bunlar kadındı. İnsanlar onlara "hesapçı" diyorlardı. Günümüzde bilgisayarların tarihçesi üzerine konuştuğumuzda, zihnimizde ilk olarak banliyölerdeki Amerikan garajlarında elektronik aletlerle haşır neşir olan sivilceli oğlanlar canlanır. Ama eğer biraz geriye bakıp özellikle bir kadının adını ararsak karşımıza her zaman aynı isim çıkar: Ada Lovelace, 19. yüzyılın ilk yarısındaki bilgisayar

öncüsü. Ada'nın babası şair Lord Byron, Cenevre Gölü'ne bakan villasında arkadaşları Percy ve Mary Shelley'yle (bu sayede Shelley'nin dünyaca ünlü romanı *Frankenstein*'ın ortaya çıkmasına tanıklık etme şansı olmuştu) beraber yanardağ patlaması izlerken, Ada'nın annesi Annabelle'in tüm çabası, bir yaşındaki kızının günün birinde, sadakatsiz ve güvenilmez kocası gibi birine dönüşmemesiydi. Kızını babasının uzmanlık alanları olan edebiyat ve sanat eğitimi veren okullara göndermek yerine kadınlara özgü olmayan matematik alanına yönlendirmişti. Ada on iki yaşına geldiğinde günün birinde uçan bir makine yapmayı hayal ediyordu. Onun yerine matematikçi Charles Babbage'la tanıştı ve Babbage'ın toplama makinesinin gelişiminde dolaylı yoldan rol aldı.

Babbage'ın, bir parçası resimde görülen "analitik makinesi", modern bilgisayarların öncüsü olarak kabul edilir. Bu mekanik toplama makinesi bir aritmetik ünitesi (resimdeki parça), hafıza ve girdi ve çıktı ünitesi donanımına sahipti ve henüz yeni icat edilmiş jakar dokuma tezgâhlarında kullanılana benzer delikli kartlarla işliyordu. Sonuçlar bir yazıcıdan çıkacaktı. Makine asla tamamlanamadı. Eğer tamamlansaydı neredeyse on dokuz metre uzunluğunda ve üç metre yüksekliğinde bir oda büyüklüğünde olacak ve sabit bir buhar motoruyla çalışacaktı. Ne var ki, Babbage'ın ilk yaptığı makineleri desteklemiş olan Amerikan hükümeti, bu büyüklük hezeyanından ötürü ona ve artık tamamen çılgınca görülen icatlarına olan inancını yitirdi ve bir anda finansal desteğini kesti. Ada Lovelace ise burada yeniden devreye girdi. Arkadaşı Babbage ondan "analitik makinesindeki" bir raporu Fransızcadan İngilizceye çevirmesini istedi, bir de –Ada'nın ne kadar zeki olduğunu bildiğinden– kendi yorumlarını katmasını rica etti. Genç kadın ileri görüşlü birkaç yorum ekledi. Ada, "notlarında" Babbage'ın makinesinin "sırf" hesaplamadan daha fazlasını yapabileceği ve başka verileri de işleyebileceği öngörüsünde bulunuyordu. En azından, bu veriler makinenin anlayabileceği bir "dilde" ele alınırsa işlenebilirlerdi: "Elbette işlemler sonsuz

çeşitlilikteki belirli sayısal değerler üzerinde gerçekleştirilebilir ve problemin sayısal verileri mekanizma dizisinin gerekli kısımlarına işlenmedikçe herhangi bir kesin sayısal sonuç ortaya çıkarmaz." Lovelace 1840'larda yazdığı bu cümleyle programlamacılığın temel ilkelerini ortaya koymuştu. İşte bu nedenle Ada'nın bilgi teknolojilerinin ve bilgisayarların ortaya çıkışını öngördüğü söylenir.

Ama o aşamaya dek bilgisayarlar insan, çoğu zaman da kadındı. Örneğin, Harvard Üniversitesi'nde bir astronomi profesörü yanında yaşayan, nefes alan bu toplama makinelerinden oluşan bir dizi insanı çalıştırıyordu. Anlatılana göre, bir gün Bay Pickering –profesörün adı buydu– çok sinirlenip şöyle dedi: "Evimdeki hizmetçi kız bile daha iyi bir iş çıkarır!" Profesör bunun üzerine tümü erkek olan takımı işten attı ve bahsi geçen Williamina Fleming adındaki bu hizmetçiyi işe aldı. Çok geçmeden Fleming'e bir düzine genç kadın daha katıldı ve bu kadınlar her gün sabahtan akşama kadar Harvard Koleji Gözlemevi'nin en üst katında oturup gece semalarının fotoğraflarını gösteren lamları incelediler. Kadınlar, "Harvard Bilgisayarları" ya da "Pickering'in Haremi" diye biliniyordu. Aradan yirmi yıl geçtikten sonra, İkinci Dünya Savaşı'nın ortasında, altı genç kadın büyük bir gizlilik içinde çalışarak dünyanın ilk evrensel bilgisayarını da yine ABD'de programlayacaktı. Elektronik Sayısal Entegratör ve Hesaplayıcı (ENIAC) diye adlandırılan bu devasa makine, 27 ton ağırlığındaydı, 17.000 kablosu vardı ve saniyede yaklaşık 5.000 hesaplama işlemi yapabiliyordu. Bu kadınların sadece buzdolabı satmaya çalışan model kızlar gibi bilgisayarın yanında durmadıklarını, bilakis onu ortaya çıkartıp işlemesinden sorumlu olduklarını anlamak yıllar sürecekti.

Bilgisayar ve kadın kelimeleri zıt gibi algılansa da, 1960'larda pek çok kadın devasa makinelerin başında IBM için "kıdemli sistem analisti" olarak programlama yapıyordu. *Cosmopolitan* dergisi bunu kadınlar için ideal bir meslek diye tanıtmış, röportaj yaptıkları programcı Dr. Hopper da işi "bir akşam yemeği planlamaya"

benzeterek, programlamanın sabır ve ayrıntı gerektirdiğini söylemişti. Elbette kadınların yerinin mutfak olduğunu iddia edenler ile onların matematikte iyi olmadığını savunanlar çoğu zaman aynı kişilerdi; bu yüzden kadınların daha sabırlı ya da organizasyonda daha iyi olduğunu öne sürmek boşunaydı. Bugün de bilişim dünyası hâlâ büyük ölçüde erkek egemen ve kadınların bu alana girmesi için "teşvik" gerektiği söyleniyor. Oysa programlamayı ilk düşünen kişinin Ada Lovelace olduğunu ve ilk "insan bilgisayarların" büyük çoğunluğunun kadınlardan oluştuğunu unutuyoruz.



KÖLELİK KARŞITI MADALYON*
1838

1851, feminizm akımının ve köleliğin kaldırılmasının tarihçesinde, Sojourner Truth** diye harika bir ismi olan özgürlüğüne kavuşmuş bir kölenin Ohio eyaletinin Akron kentinde düzenlenen Kadın Hakları Kongresi'nde aniden sahneye çıkarak aşağıdaki hararetli konuşmayı yaptığı yıl olarak hatırlanır:

> *Şuradaki adam kadınların at arabalarına binmelerine yardım edilmesi, hendeklerin üzerinden geçmeleri için tutulup kaldırılmaları ve her yerde en iyi yere sahip olmaları gerektiğini söylüyor. Kimse bana at arabasına binmem ya da çamur birikintilerinin üzerinden rahatça geçmem için yardım etmiyor, en iyi yeri de hiçbir zaman vermiyor! Peki ben bir kadın değil miyim? Bakın bana! Koluma bakın! Tarla sürdüm, ekin ektim, ahır temizledim; hiçbir erkek beni yönetemez! Peki ben bir kadın değil miyim? Bir erkek kadar*

* Kölelik Karşıtı Madalyon (Anti-Slavery Coin): 18. ve 19. yüzyılda kölelik karşıtları tarafından üretilen, bağış toplamak ve kamuoyu oluşturmak amacıyla dağıtılan küçük hatıra madalyonlar. (yay.n.)

** Sojourner Truth (Isabella Baumfree), 1843'teki dini uyanışının ardından "hakikati yaymak için yollarda olma" misyonunu simgelemek üzere bu adı seçti. "Sojourner" gezgin, "Truth" ise hakikat anlamına gelir. (yay.n.)

çalışabilir ve –olur da ele geçirebilirsem– onun kadar yemek yiyebilir ve kırbaçlanabilirim! Peki ben bir kadın değil miyim? On üç çocuk doğurdum ve çoğunun köle olarak satıldığını gördüm ve annemin kederiyle haykırıp ağladığımda, beni İsa'dan başka işiten olmadı! Peki ben bir kadın değil miyim?

Sojourner Truth'un kongrede büyük coşkuyla karşılanan "Ben kadın değil miyim?" sözleri tarihe geçti. Bu soru, o dönemde kadınlara yönelik yeni ve paternalist davranış biçimlerini sorguluyordu. Orta sınıf ideallerinin kadınları eve hapsetmesinden sonra erkekler, kadınların "narin" varlıklar olduğu gerekçesiyle kapı açma, palto giydirme gibi sözde nazik davranışlar geliştirmişti. Ancak bu özen yalnızca beyaz kadınlara gösteriliyordu. Siyah kadınlar küçümseniyor, acımasızca muamele görüyordu ve sömürgeci fanteziler onların bedenlerini cinsel bir boyun eğicilikle ilişkilendirmeye devam ediyordu. Sojourner Truth'un sorusu tam da bu noktaya işaret ediyordu: "Ben de kadın değil miyim? Ben de aynı saygıyı hak etmiyor muyum?" Bu, erkekleri kendi ideolojik çelişkileriyle yüzleştiren bir soruydu: Medeni olduklarını iddia ederken, neden bu davranışları tüm kadınlara göstermiyorlardı? Bu tutum, dürüstlükle nasıl bağdaşabilirdi?

Muhtemelen şunu da eklemekte fayda var: Bir yandan bunlar kesinlikle sert ve insanın içine işleyen sözcükler olsa da, Sojourner Truth'un gerçekten de bu ünlü, sürekli tekrarlanan cümleyi söyleyip söylemediği kesin olarak bilinmiyor. O gün sahneye çıktığında, ne elinde bir kâğıt parçası vardı ne de gözlük takıyordu; hatta okuma yazması bile yoktu. Yaptığı konuşma tamamen doğaçlamaydı. Ve sözleri ancak kulaktan kulağa iki farklı şekilde kaydedilmişti: biri bu cümlenin olduğu, diğeri de olmadığı bir metin olarak. İlk metin kongrenin ardından kısa bir süre sonra yayımlandı; metnin yazarı, Sojourner Truth'un kölelik karşıtı bir arkadaşı olan Marcus Robinson'du ve "Ben bir kadın değil miyim?" cümlesini içermiyordu. Burada alıntılanan, hepimizin bildiği ve tüm antolojilerin feminizm

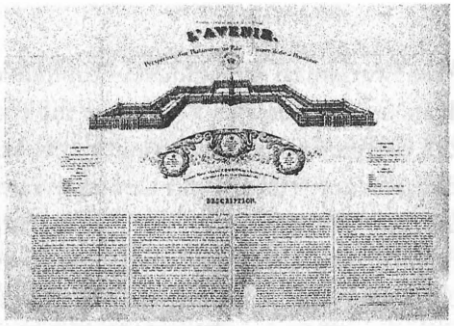
akımının bir klasiği olarak içerdiği ikinci metin ise aradan on iki yıl geçtikten sonra yayımlandı.

1830'lardan beri bu sözcükler resimde gösterilen türde madalyonlar üzerinde defalarca yer aldı. Cümle, köle karşıtı çevrelerde ünlüydü ve Aydınlanma Dönemi'nin tüm o güzel fikirlerinin, tüm o insan hakları bildirgelerinin ardından, *"Ben de bir İnsan ve Kardeş değil miyim? Her yerde ilan edilen kardeşlik benim için de geçerli değil mi? İnsan Hakları bana da ait değil mi?"* diye soran, eli ayağı zincirlenmiş bir adamın betimlendiği kölelik karşıtı madalyonların erkek uyarlamasından türetilmişti. Bunlar İngiltere ile ABD arasında el değiştiriyordu ve kadınlar tarafından desteklenip pekiştirilen kölelik karşıtı hareketin bir parçasıydı. Özellikle Britanyalı kadınlar bu mücadeleye daha erken aşamalarında dahil olmuştu: Örneğin 1825 yılı dolaylarında, Birmingham Kadın Derneği (eski adıyla Zenci Kölelere Yardım Kadın Derneği) içini el ilanları ve manifestolarla doldurup insanlara dağıttıkları küçük çantalar hazırlıyorlardı. İpek çantaların ön tarafında çocuklarını besleyen bir köle kadın resmi vardı; insanların bu resimleri dokunaklı bulacağı düşünülüyordu. Yakın bir geçmişte, New York Metropolitan Müzesi'nin düzenlediği geleneksel galaya katılan ABD Temsilciler Meclisi üyesi Alexandria Ocasio Cortez'in üzerinde "Zenginleri vergilendirin" yazan elbiseyle verdiği politik mesaja çok benzer şekilde, o dönemin kadınları, operaya ya da partilere giderken yanlarında bu "mesaj çantalarını" taşıyorlardı. Bazıları kölelerin çalıştırıldığı plantasyonlardan çıkan şekeri boykot ediyor, bazıları da siyasi beyanatlarda bulunan ve siyasi duruş bildiren broşlar ve pazıbentler kullanıyor ya da buna benzer madalyonlar dağıtıyorlardı.

ABD'de birçok kadın, ilk kez ailelerinin dışında söz alabilecekleri bir alan bularak kölelik karşıtı hareketlerde aktif rol aldı; bu deneyim onları daha sonra feminizme yöneltti. Ancak bazıları, köleliğe duydukları öfkeyle kendi baskılarını idealize ederek köleleştirilmiş kadınların direnişini göz ardı ettiler. Mücadeleye devam ettikçe, hem

kölelere hem kadınlara yönelik baskının benzer ideolojik temellere dayandığını fark ettiler: Köle kadınları özgürleştirmeye çalışırken, evlilik gibi kendi yaşamlarındaki baskıcı yapılara karşı da mücadele etmeleri gerektiğini gördüler. Ne var ki, erken dönem süfrajetlerin çoğu önce kölelik karşıtı olmasına rağmen, bir yüzyıl sonra bu yeni filizlenen feminizmin beyaz merkezli bir harekete dönüşerek ırkçılığı görmezden gelmesi şaşırtıcıdır.

Ancak Sojourner Truth'un yaşadığı dönemde, beyaz ve siyah feminizm arasındaki bu ayrılığı kimse öngörmüyordu. Kadınlar birlik içinde olduklarını düşünüyorlardı. "Tanrı'nın yarattığı ilk kadın tek başına dünyayı altüst edecek kadar güçlüydüyse, biz de birlikte dünyayı yeniden düzeltebilir ve onu tekrar doğru tarafa çevirebiliriz!" diyordu Sojourner Truth. "Ve şimdi bunu yapmayı istediğimize göre, erkekler yolumuzdan çekilse iyi olur."



BİR ÜTOPYANIN TAŞ BASKISI
1840'LAR

19. yüzyıl çoğu zaman feminist uyanış çağı olarak anılır. Orta sınıf "ev kadını" idealini icat ederken, tıp dünyası "şehvetsiz kadın" mitini yaratıyordu. Ama tarihte ilk kez, eşitlik talep edenler artık sadece birkaç cesur kadın değil, uluslararası ağlar halinde örgütlenen kadın topluluklarıydı. Kadınlar nihayet şunu fark etmişti: Adalet ve insan hakları için erkeklerle yan yana mücadele etmek yetmiyordu. Çünkü bütün o eşitlik ve kardeşlik nutuklarının arasından ustaca dışlanıyor, hâlâ ikinci sınıf yurttaş muamelesi görüyorlardı. Ya da ünlü ressam Paul Gaugin'in büyükannesi ve sosyalist Flora Tristan'ın 1843 yılında söylediği gibi: "En baskı görmüş erkek bile baskı altına alabileceği bir varlık bulur: karısı. Kadın, emekçilerin emekçisidir." İşte bu farkındalık, feminist anlayışın doğmasını sağladı ve bu hareket, yükselen sosyalist hareketle güçlerini birleştirerek adaletsiz bir iktidar sistemiyle, yani ataerkil kapitalizmle mücadele etti.

Peki "feminizm" terimini ilk kim ortaya attı? Çoğu zaman bu sözcüğün, *phalanstère* adını verdiği –Versailles Sarayı'nın monarşi ve hiyerarşi yerine eşitlikçi ve sosyalist özgürlük idealleriyle

yönetilen dev bir uyarlaması niteliğindeki– toplum ve mimari modelini tasarlayan ütopist Charles Fourier'ye ait olduğu söylenir. Ancak feminizm üzerine konuşan ilk kişinin gerçekten Fourier olup olmadığını söylemek zor. Hatta belki de bu kavrama adı verenin bir kadın olması çok daha akla yatkındır. Kesin olan bir şey varsa, o da Fourier'nin bir çatı altına toplanmış küçük bir kent hayali –hatta öğrencilerinden biri, burada resmi yer alan ve Fourier'nin ölümünün ardından yayınlanan reklamda bu kenti "gelecek" olarak tanıtıyordu– ütopik toplum modeli ile kadınlara toplumda yeni bir yer açma mücadelesinin birbiriyle yakın ilişkili ve iç içe geçmiş olduğunu açıkça gösteriyordu. Fourier, "Sosyal atılımlar ve dönemin değişimleri kadınların özgürlüğe doğru ilerlemeleri sayesinde yaşanır [...] kadınlara tanınan ayrıcalıkların kapsamının genişlemesi tüm toplumsal ilerlemelerin temel nedenidir" diye yazacak ve bu düşüncesi ileride büyük yankı bulacaktı. Marx ve Engels, *Kutsal Aile ya da Eleştirel Eleştirinin Eleştirisi* adlı kitaplarında Fourier'nin düşüncelerini kelimesi kelimesine aktarırlar ve Rosa Luxemburg'dan tutun günümüz feministlerine kadar pek çok kadın da yine bu sözü alıntılayarak kadının ikinci sınıf vatandaş sayıldığı hiçbir toplumun çağdaş kabul edilemeyeceğini dile getirir. Ne var ki Fourier, yaşadığı dönemde neredeyse hiç anlaşılmadı. Mimari ve toplumsal ütopyalarını bilen az sayıdaki kişi onu sevimli ama kesinlikle "kaçık" biri olarak görüyordu.

Gerçekten de tuhaf yanları vardı: Çocukken ailesinin dükkânına gelen müşterilere kazıklanacaklarını söyleyip kaçırır, yetişkinliğinde ise denizin bir gün limonataya dönüşeceğine ya da insanların güneşte yaşayacağına inanırdı. Yine de tüm bu tuhaflıkların ötesinde, insanların yalanlar ve kısıtlamalar olmadan özgürce ve mutlu yaşayabileceği bir dünya hayal ediyordu. Ünlü mimar Le Corbusier'in "Ev, içinde yaşanacak bir makinedir" felsefesinin hızlandırılmış bir uyarlaması olan *phlanstére,* Fourier'in "Ahenk" diye isimlendirdiği bir çekirdek toplumu eğitecek ve özellikle yaşamın iki en önemli

alanını, yani çalışma ve aşk hayatını yeniden kurgulayacaktı. Fourier toplumun yapmacık ve uyduruk orta sınıf ve erken kapitalizm normlarına göre değil, insanların tutkularına göre şekillendirilmesi gerektiğine inanıyordu. *Phlanstére* modeli, toplumun bireylerinin devamlı aynı işleri yapmayıp her gün yeni bir şey denemeleri ve yeteneklerini geliştirme fırsatı yakalamaları gerektiğini öne sürüyordu. Fourier'ye göre asıl önemli olan, ev işleri ve bahçe işlerinin her zaman kadınlara bırakılmamasıydı. *Geleceğin Aşk Dünyasından* adlı eserinde şöyle yazar: "Kadını tıp ve bilimden dışlayıp onu mutfakla sınırlarsak ahenk mümkün olmaz. Doğa her iki cinsiyeti de bilim ve sanatta eşit yeteneklerle donatmıştır." Yirmi yıl sonra, İngiliz filozof John Stuart Mill de eşi Harriet'le birlikte kaleme aldığı *Kadınların Köleleştirilmesi*'nde benzer düşünceleri savunacaktı. Ancak biz şimdilik Fourier'ye geri dönelim. Fourier, 19. yüzyılda giderek daha çok ilgi gören "kadınlarla aile ocağı ve yuva arasında doğal bir bağlantı olduğu" düşüncesini çürütmek için çocukların eşit koşullarda yetiştirilmesi gerektiğini söylüyordu. Erkek çocukların "feminen taraflarını" ve kız çocukların da "maskülen taraflarını" geliştirmelerine olanak tanınmalıydı. Böylesine erkek egemen bir yüzyılda bu, yeni ve çılgınca bir düşünceydi.

Daha yeni sayılmasa da, bir erkek tarafından dile getirilmesi hâlâ nadir olan görüşlerinden biri, medeni nikâhın ya da evliliğin kadınların kişisel gelişimini kısıtladığıydı. "Aşk kadar güzel bir şey, sırf evlilik gibi sıkıcı bir ortamın içinde yitip gitsin diye icat edilmiş olamaz" diye yazan bekâr Fourier, kadınları satılık eşya gibi gören bir kurumun yasaklanması gerektiğini ileri sürüyordu. Delilik olarak gördüğü tekeşli evlilik ikiyüzlü bir kavramdı, yalan ve hayal kırıklığından başka bir şey üretmiyordu; ondan kurtulmanın vakti gelmişti. Çağdaşlarının aksine Fourier, kadınları cinselliğe karşı soğuk ve kayıtsız yaratıklar olarak görmüyordu; son derece komik ve kuşkusuz büyük bir içtenlikle kast ettiği boynuzlu ya da boynuzlanmış koca tipolojisi, erkeklerin "mecburen" kadınlardan

daha sık yoldan çıktıklarını söyleyen efsaneye gülüp geçiyordu. Bilirsiniz işte, erkeğin cinsel dürtüsü, doğa, vesaire vesaire.

Bir zamanlar yerinde bir ifadeyle Rousseau ile Marquis de Sade karışımı biri olarak nitelendirilen Charles Fourier, insanların daha özgürce yaşayabilmelerine ve sevebilmelerine izin verilirse dünyanın daha iyi bir yer, insanların da daha mutlu olacağına inanıyordu. Ne yazık ki, bu yaşam ve aşk devriminin gerçekleşeceği bina olan *phalanstére* bu biçimiyle asla inşa edilmedi. Ondan esinlenerek yapılan tek model *familistére* de başarılı olamadı. Yine de, Fourier'nin iş ve aşk fikirleri, sosyalistlere ve feministlere yeni bir düzen uğruna mücadele etme yolunda esin kaynağı oldu. Belki de gün gelir, bu bina-içindeki-dünya salt bir idealistin kâğıt üzerinde kalan hayali olmaktan öteye geçebilir.



GEORGE SAND'IN SAĞ KOLU
1847

19. yüzyılın başlarında, eğer bir kadın Napolyon'un, "Bahçıvan nasıl ki meyve ağacının sahibiyse, erkek de kadının sahibidir" görüşüne katılmadığını kocasına nazikçe ima etmek ve gelecekte kocasının emri altına girmeyeceğini anlatmak isterse, George Sand'ın romanlarından birini evde görünür bir yere bırakırdı. 1830'larda takma bir erkek adıyla yazmaya başlayan Fransız romancı, dönemin kadınlarını heyecan ve harekete sevk etmiş, Fransa, İngiltere ve Almanya'daki –hatta Amerika ve Rusya'daki– erkeklerin epey başını ağrıtmıştı. 1836'da Honoré Daumier'nin çizdiği bir karikatür, kitap okuyan karısının karşısında durmuş, otoritesini sürdürmek için son ve umutsuz bir gayretle bağıran pantolonsuz, çorapları delik bir adamı betimler: "Kadınları, kocalarının pantolonlarını tamir etmekten alıkoyan senin o Madam Sand'ın zerre kadar umurumda değil. Ya boşanacağız ya da o kadın bu evden gidecek!"

Sand, hemcinslerini "görevlerini" boşlamaya teşvik eden kitaplarını –*Indiana, Lélia, Küçük Fadette* ve *Şeytanlı Göl*– buradaki bu sağ koluyla yazmıştı. Kolun burada görülen reprodüksiyonunu, heykeltıraş damadı Auguste Clésinger yapmıştı. Clésinger, George

Sand'ın en ünlü sevgililerinden Chopin'in sol elini de aynı seri içinde yapmıştı. Bugün Chopin'in eliyle Sand'ın kolu Paris'teki Romantik Yaşam Müzesi'nde yan yana sergileniyor. Sanki bir romantizm nöbeti geçirip bu iki insanın dehasının bedenlerinden taşan yerlerine tutunmaya çalışıyoruz: Chopin için piyano çalmak, Sand için roman yazmak. Chopin insanların kulaklarına seslenirken, George Sand toplumun çok daha özel bir yerine dokundu. Nasıl ki birkaç yıl sonra Flaubert'in "Bovarizm"i orta sınıf ev kadınlarının özlemlerine ad verecek kadar yayılacaksa, "Sandizm" de hızla yayıldı. Bu akım, kadınları melankolik hayallerden uzaklaştırıp harekete geçmeye, toplumsal rollerinin sırf cinsiyetle belirlenmesini sorgulamaya ve kendilerini daha bağımsız bir konumda düşünmeye teşvik ediyordu. Sand'ın çağdaşı Amerikalı yazar Henry James, onun dünyaya karşı belirli bir tavrı temsil ettiğini söylüyordu. James'e göre Sand'ı okuyan herkes, bunun kendi kimliği hakkında da bir şey söylemesini istiyordu; tıpkı bugün insanların görüşlerini yansıtmak için belli bir kitapçıdan alınmış bez çantalar taşıması gibi. Ona göre Sand okumak, kelimelere dökmeden "Ben bir sosyalistim, aşka ve soyut düşünceye inanıyorum, kölelik karşıtıyım" demekti. Kısacası, "Ben modern ve yenilikçiyim" demenin bir yoluydu.

Tuhaf bir şekilde, tarih George Sand'ı alışılmadık yaşam tarzından çok, "kadın işi" olarak görülen bir hobisi yüzünden yargıladı. Chopin'le ilişkisi ve Alfred de Musset'yle yaşadığı fırtınalı aşk –ki Musset'yi ölüm döşeğinde doktoruyla aldattığı söylenir– Sand efsanesinin yıllarca parçası oldu. Ancak asıl tepki çeken, bunun tam tersiydi: Sağ elini sadece roman yazmak ve özgür aşk yaşamak için değil, reçel yapmak için de kullanıyordu. Paris'te pantolonla dolaşıp pipo içen George iken, Nohant'daki evinde daha çok Aurore'du; konuklarını ağırlamayı, Flaubert'e yemek yapmayı severdi. Rus yazar Turgenyev kendini onun evinde o kadar rahat hissederdi ki danslara katılır, kıskanç Balzac bile sık sık uğrardı. Balzac her ne kadar "Sandizm" akımını –yeteneği olmayan kadınların

yazmaya özenmesi– diye küçümsese de George'un yazarlığına ve ev sahipliğine hayranlık duyardı. İşte bu "affedilmez" evcimenlik özellikleri Sand'a Fransa'da *bonne dame de Nohant* (Nohant'nın iyi hanımefendisi) lakabını kazandırdı ve onu uzun süre yüzeysel, fazla romantik kadın edebiyatının bir köşesine itti. Bir zamanlar bir devrimi kışkırttığı ise unutuldu; Sand, hoş bir küçük kadın olarak anılmaya başlandı. Görünüşe göre insanlar onun "erkek gibi" olmamasına, bunun yerine reçel yapmak, yazmak, pantolon giymek, pipo içmek, tutkulu aşklar yaşamak ve bağımsızlık arayışını tek bir rolde birleştirmesine içerlemişti.



ÇAMAŞIR TOKACI
1850'LER

Kelt folklorunun anaerkil dünyasında en bilinen ve en korkutucu figürlerden biri, geceleri ortaya çıkan çamaşırcı kadındır. Bu kadın, *femme blanche** (beyaz kadın), *lavandiére* (çamaşırcı kadın) ya da *chanteuse du nuit* (gece şarkıcısı) gibi isimlerle de anılır: Efsaneye göre ona ya geceleri ya da hava kararırken, bugün hâlâ pek çok Breton köyünün meydanında bulunan ortak çamaşır teknesinin yanında rastlanır. Ay ışığında granit teknenin yanında beyazlar giymiş genç bir kadın gördüğünde, bir erkeğe hemen uzaklaşması öğütlenirdi. Eğer kalır ve güçsüz, çaresiz görünen kadına yardım etmeye kalkarsa, çok geçmeden onun tuzağına düşmüş olurdu. Ya da George Sand'ın bize anlattığı gibi: "Onları izlerken ya da rahatsız edip işlerini bölerken çok dikkatli olmalıyız çünkü bunlar bir seksen boyunda ve kaslıdırlar. Sizi kaparak yere yatırıp suyun içinde bir güzel dövmeleri ve size bir çift çorap muamelesi yapmaları işten bile değildir."

Dereler, bataklıklar gibi mistik yerlere karşı zaafı olduğu ve

* Kelt folklorunun bir kısmı Fransa'nın Breton bölgesinde de yaşar ve birçok anlatı günümüzde Fransızca kaynaklardan derlenmiştir.

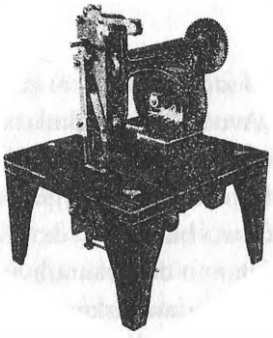
kırsal efsanelere bayıldığı bilinen Sand, "Sık sık duyduğum tokat sesleri gece çamaşırcılarından olmalı" diye yazıyordu. Sand'ın bahsettiği kadınlar muhtemelen vurma işini buradaki gibi bir nesneyle yapıyorlardı: taşrada yaşayan her kadının olmazsa olmazı çamaşır tokacı. Geceleri ortaya çıkan çamaşırcı kadınlar hakkındaki efsaneler pek hoş değildi. Dönemin inançlarına göre bu gece çamaşırcıları, çocuklarını ya da kocalarını öldürmüş olduklarından asla "ebedi huzura" kavuşamıyorlardı. Rivayete göre, gece çöktüğünde çarşaflarındaki kan lekelerini çıkarmaya ya da bir bakıma vicdanlarını temizlemeye çalışırlardı. Bu yüzden hep yıkama teknesinin başında görülürlerdi. Ama belki de, teknenin başında elindeki tokacıyla duran bu çamaşırcı figürünün kolektif bilinçte böylesine ürkütücü yer etmesinin başka bir nedeni daha vardır.

19. yüzyılın son çeyreğinden başlayarak 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar –ahşap ya da metalden yapılmış garip tamburlarıyla çamaşır makinelerinin ilk modelleri icat edilip yayılana dek– ortak kullanılan çamaşır tekneleri kadınların sosyalleşmek için toplandığı önemli bir alandı ve köyde kadınlara ait birkaç yerden biriydi. Pazaryeri, mezarlık ve kilise kadın erkek karışıktı ama kamusal alanın geri kalan kısımları cinsiyete göre ayrılıyordu: bistrolar ve kafeler erkeklerin; pınarlar, dereler ve çamaşır tekneleri kadınlarındı. Antik çağlarda kadınların kendi evlerinin dışına çıkmalarına izin verilen tek yer pınarlardı, ama oralarda uzun süre kalmalarına izin verilmiyordu. Birkaç asır sonra, çamaşır sayesinde kadınların su kenarında bir iki saat geçirmek için iyi bir bahaneleri oldu. Erkekler sohbet etmek istediklerinde bara gidiyorlardı; kadınlarsa haftada en az bir kere çamaşır yıkamaya. Elbette çamaşır yıkamak için gereken bedensel çaba, bir bardak bira içmek için sarf edilenden epey farklıydı ama yine de kadınlar huzurla sohbet edebiliyorlardı.

Çamaşırcılar teknenin başına çömelir, ıslatılmış çamaşırları suya batırır, tahtada ovalar ya da tahta bir tokaçla döverlerdi. Buradaki Loire bölgesinden; üzerinde ağaç ve çiçek kabartmalarıyla bir örnek.

Bazı tokaçlar boyalı ya da kısa mesajlarla süslüydü; şık olanlar bir çeşit varlık göstergesi sayılır, sıradanlar ise günlük işte kullanılırdı. Neyse ki işin özü buydu: Dere kenarında oturur ve konuşurdunuz. Komşularınızdan, şımarık küçük Dupont'dan, fırıncının kızıyla kaçan seyisten; kendi hayatınızdan, kaygılarınızdan, paradan, kocanızdan, istenmeyen gebeliklerden, düşüklerden, gördüğünüz şiddetten bahsedilirdi. Bazen çamaşırların kendisi konuşurdu. Kan lekeleri bir gerçeği açığa vurur ya da ima ederdi; sonuçta her dilde "kirli çamaşırları ortaya dökmek" deyimi boşuna kullanılmıyor. Kirli çamaşırlar gizli olanı görünür kılar, çoğu zaman tatsız ama bazen de işe yarar şekilde: Diğer kadınlar hiçbir şey söylemeden neler olduğunu anlar, gerekirse yardım ederdi.

Çamaşır makinelerinin icadıyla köy meydanlarından çömelmiş bu kadınların ağır iş yükünden kurtulduğu ve başka işlerle uğraşabildiği şevkle dile getirilse de bu ancak kısmen doğru. Öte yandan makine kadınları –en azından belirli bir kesimi– yalnızlaştırdı. Artık birlikte gülüp dertleşecek kimse yoktu. Kamusal alanlar kadınların "gevezeliklerinden" arınmıştı; çoğu erkek bu durumdan memnun olsa da kadın dayanışması mekânını kaybetmişti. Bu bağlamda, gece çamaşırcılarına dair efsaneye ve onların tehditkâr tokaçlarına yeniden bakıp şöyle bir yorumda da bulunabiliriz: Belki bu efsaneler erkeklerin kadınlara ait bu özel alanlardan duyduğu korkuyu yansıtıyordu. Belki gece görülen kadınlar bir intikam için değil de güvende hissetmek ve anlaşılmak için geri dönüyorlardı.



SINGER DİKİŞ MAKİNESİ
1851

Bir kadının yaşamını antik çağlardan 19. yüzyıla kadar tek bir görüntüyle özetleyecek olsak, karşımıza muhtemelen şu sahne çıkardı: bir oda ya da avluda, tek başına ya da başka bir kadınla oturmuş, çıkrık çeviren veya kumaş parçalarını birbirine diken bir kadın. Kadın ile tekstil işi yüzyıllardır ayrılmaz ikiliydi. Hatta dile bile yansımıştı: 16. yüzyıldan itibaren İngilizcedeki "spinster" sözcüğü hem ip eğiren kadın hem de evlenmemiş, yaşı ilerlemiş kadın anlamına geliyordu; çünkü ip eğirmek bekâr bir kadının geçimini sağlamasının başlıca yoluydu.

En azından, 19. yüzyılın başlarına kadar bu böyleydi. Ama sonra yeni bir akımın rüzgârları esmeye başladı; ne de olsa, 18. yüzyıl sadece siyasette değil, teknolojide de köklü değişiklikleri beraberinde getirmişti. Birden, kadınların evlerinde yüzyıllardır yaptıklarının tam olarak aynısını ama çok daha hızlı ve muhtemelen de daha iyi yapan makineler ortaya çıktı. Örneğin iplik bükme ya da iğ makinesi, iplik eğiren kadınları neredeyse tamamen gereksiz hale getirdi. Sonuçta birçok kadın işini kaybetmiş olsa da bir kısmı yeni bir meslek alanına yöneldi: Bu kez evlerinin dört duvarı arasında

değil, fabrikalarda çalışacaklardı. Yeni çalışma ortamı ve seri üretimin yaygınlaşması, Avrupa'daki kadınlar için hem avantajlar hem de dezavantajlar getirdi. Avantajlardan biri, kadınların evden çıkıp günlerini başkalarıyla geçirerek farklı görüşlerle, hikâyelerle ve düşüncelerle tanışma fırsatı bulmalarıydı; böylece entelektüel ufukları da genişliyordu. Bunun dezavantajlı yanı ise kadınların şimdi acımasız patronlarının insafına kalmış olmasıydı; çoğu patron için işçiler, makinelerden farksız sahip olunacak birer "eşya"ydı. Bir başka gerçek ise yeni iş dünyasının kadınları ikinci sınıf işçiler olarak görmesiydi: Eğer bir iş tekdüze, zalim bir biçimde özellikle de yorucuysa, bu işi çok düşük ücretler karşılığında kadınlara yüklüyorlardı. Kadınlar sendikalara katılmaktan tümüyle mahrum edilmişlerdi çünkü erkekler onları orada istemiyordu.

19. yüzyılın ilk yarısı köklü değişimlerle geçti. İkinci yarı ise burada prototipi görülen yeni bir makineyi beraberinde getirdi: Singer dikiş makinesi. Bu makine pek çok kadının hayatını tamamen değiştirecekti. Ancak Singer Amerika ve Avrupa pazarlarını doldurup "kadınların en iyi arkadaşı" olarak her evde yerini almadan önce küçük bir savaş patlak verdi. Bir grup adam, dikiş makinesinin –ya da daha doğrusu, makineyi oluşturan parçaların– kim tarafından icat edildiği ve "dikiş makinesinin kralı" unvanını kimin alacağı konusunda birbirleriyle çarpıştı. Şaka değil; bu mesele tarihe "Dikiş Makineleri Savaşı" olarak geçti. Gerçi sonunda bu beyler ortak patent üzerinde anlaşmayı başardılar ve 1851 yılında Singer nihayet baş döndürücü başarı yolculuğuna başlayabildi. O yıllarda seri üretim henüz emekleme aşamasındaydı ve kadın terzilere hâlâ yoğun ihtiyaç vardı. Ancak atölyelerin çalışma koşulları son derece kötüydü. *New York Herald*'ın haberlerine göre, dönemin şartları bugünün hızlı moda sektörünü aratmayacak kadar berbattı. Gazete, kadın terzileri şöyle tarif ediyordu: "Emeklerinin karşılığında bu kadar az ücret alan ve bu kadar yokluk ve zorluk çeken başka bir kadın grubu bilmiyoruz." Dikiş makinelerinin çıkışı

kadınları mutlu etmiş olmalı. Böylece kötü koşullardan kurtulacak ve daha fazla para kazanacaklardı. En azından Singer reklamları böyle diyordu. Bir makineyle "yılda bin dolara kadar" kazanılabileceği söyleniyordu. Dahası, zamandan kazanıyorlardı: Makineyle kıyafet dikmek, elde dikmekten yaklaşık üç kat hızlıydı ve kadınlara hem çalışıp hem de başka işlere vakit ayırma olanağı tanıyordu. Bu da Singer'in başarısını açıklıyordu. Firmanın stratejisi özellikle zekiceydi: Doğrudan kadınlara sesleniyor, makinenin onlar için icat edildiğini vurgulayarak kadınlara ilk kez "önemli oldukları" hissini veriyordu. "Makine üreticisinden doğrudan ailenin kadınına" sloganını kullanıyor, satış noktalarında eğitim kursları düzenliyor, Singer teknisyenleri ise makinenin gerçek patronuyla, yani evin kadınıyla bizzat görüşmek için ev ziyaretleri yapıyordu.

Bu gelişme bazı erkekleri epey şaşırtmış olmalı. O dönemde erkekler arasında, "Madem dikiş makinesi alabiliyorsun, neden evlenesin ki?" gibi laflar duyulur olmuştu. Hatta bazıları, "Kadınların sessiz kalmasını sağlayan tek şeyi elimizden aldı" diyerek Isaac Singer'i hedef alıyor ve mucidin niyetini tümüyle yanlış yorumluyordu; halbuki Singer'in feministlikle uzaktan yakından ilgisi yoktu. Diğer erkeklerin özellikle de kadınlarla makineler arasındaki "tehlikeli ittifaklardan" kuşkulanan doktorların, bambaşka kaygıları vardı. Kimine göre pedalın ritmik hareketi isterik nöbetleri tetikleyebilirdi; kimine göreyse makine kadınları öyle uyarıyordu ki işçiler terlerini silmek için ara vermek zorunda kalıyorlardı. Yine de bu korkular zamanla söndü. Sonunda dikiş makinesi "en harika evlilik hediyesi"ne ve her çağdaş kadının mutlaka sahip olması gereken bir eşyaya dönüştü. İplik eğirme makinesinin aksine, Singer kadınları evlerine geri döndürdü, anne ve ev kadını idealiyle tamamen bütünleştirdi. Dikiş makinesinin kadınları zaten var olan bastırılmış hallerine daha da mahkûm mu ettiği, yoksa onlara yaratıcılıklarını ortaya koyup geçimlerini kazanarak bir ölçüde özgürleşme imkânı mı verdiği tartışmalı. Ama

en azından çağdaşlık ve ilerlemeyle ayrıcalıklı bir ilişkinin keyfini sürme fırsatı verdi. Ya da Fransız bir yazarın geriye dönüp bakarak yazdığı gibi: "Kadınlar, kendileri için icat edilen bu makine sayesinde evlerinin efendisi oldular. Erkekler ise hâlâ atlarıyla ve at arabalarıyla meşgul olup, kırmızı pantolonları içinde caka satıyorlardı. 20. yüzyıl kadınların lehine karar vermişti."



ASHLEY'NİN ÇUVALI
1852 / 1921

Bu kitaptaki nesneler arasında en dokunaklı olanlardan biri, burada görülen Ashley'nin çuvalıdır. Charleston'daki eski pamuk plantasyonu Middleton Place'in müzesinde, çuvalın yanında sürekli bir kutu mendil bulundurulur, çünkü pek az ziyaretçi onun önünde gözyaşlarını tutabilir. Başkent Washington'daki Smithsonian Afro-Amerikan Tarihi ve Kültürü Müzesi'nin beş yıllığına ödünç alarak sergilediği bu küçük çanta, dokunaklı hikâyelerle dolu koleksiyonun en yürek burkan parçalarından biri sayılır.

Ashley'nin 83x40 santim boyutlarındaki pamuk dokuma çuvalı, 2007'de, Nashville'deki bir bitpazarında tesadüfen bulunmuştur. Bu çuval, Amerikan köle ticaretinin trajik bir yönünü –ailelerin, özellikle de anne ve çocukların birbirinden koparılışını– son derece samimi ve dokunaklı anlatması bakımından eşsizdir. Çuvalın üzerinde şöyle yazar:

Büyük Büyükannem Rose,
Ashley'nin annesi, ona bu çuvalı daha o henüz,
9 yaşındayken Güney Carolina'da satıldığında vermişti.

Çuvalın içinde lime lime olmuş bir elbise üç avuç dolusu ceviz.
Rose'un saçından bir örgü vardı.
Ona bu çuvalın her zaman,
Sevgimle dolu olacağını söyledim.
Rose bir daha Ashley'yi görmedi.
Ashley benim büyükannemdi.
Ruth Middleton, 1921

Bahsi geçen Rose'un, küçük kızı Ashley'den ayrılacağını anladığı tarih, 1852 yılının kış ayları olmalı. Sahipleri Robert Martin'in ölümü onları endişelendirmişti, çünkü ölenin köleler de dahil tüm malları mirasçılar arasında paylaşılıyor, yeni sahipler kurayla belirleniyor ya da insanlar köle pazarında satılıyordu. Ailelerin birlikte kalma ihtimali son derece düşüktü. Tıpkı Donald Trump'ın "sıfır hoşgörü politikası"nın 2018 yılında ABD-Meksika sınırında, birçoğu hâlâ bir araya gelemeyen binlerce aileyi dağıtması gibi, iki yüz yıl süren Amerikan köle ticareti de binlerce aileyi parçaladı. Köle tacirlerinin bu ayrılık korkusunu baskı aracı olarak kullandığı düşünülürse, özellikle kız çocukları için tehdidin ne kadar büyük olduğu anlaşılır. Toni Morrison'ın *Sevilen* romanındaki Sethe karakterinin, gerçek hayatta birçok kölenin yaptığı gibi, büyüyünce köle olduğunu görmektense küçük kız bebeğini bizzat elleriyle öldürmek gibi korkunç bir karar alması boşuna değil. Böyle bir adımı attıran ezici çaresizlik ile her an gelebilecek kaçınılmaz yazgının dehşetini kim bilebilir? O dönemde Afrikalı Amerikalı kadınlar, yazar Zora Neale Hurston'ın dediği gibi, "dünyanın katırları"ydı: Cinsel köle olarak istismar ediliyor, sahiplerinin çocuklarına dadılık yapmaya zorlanıyor ve çocuk doğurmaya mecbur bırakılıyorlardı, böylece sahiplerinin mülkiyetine yeni bir arazi parçası gibi geçebilecek "insan kaynakları" üretiyorlardı. Ve o bebekler, yeni bir tarla ya da şık bir elbise karşılığında satılabiliyordu. Ne yazık ki tarihte sıkça rastlandığı üzere, kadın kölelerin hikâyeleri söz konusu olduğunda, ilk elden kaynaklar çok yetersiz

kalıyor. Harret Jacobs'un *Bir Köle Kızın Hayatı* başlıklı otobiyografisi gibi birkaç istisna dışında, geçmişte köleleştirilmiş herhangi bir kadının kendi yaşamöyküsünü kâğıda aktardığına pek rastlanmaz. Zaten bu kadınların çoğu ne okuma ne de yazma biliyordu; bilenler de yaşadıklarıyla kimsenin ilgilenebileceğini düşünmüyordu. Üstelik kadınların yaşamlarıyla ilgili bize ipuçları sunacak nesneler zamanla kaybolmuştu. Ashley'nin çuvalı bu yüzden daha da anlamlıdır; sessiz ve son derece samimi bir dille büyük bir hikâye anlatır. Tüm korku ve acılara rağmen kızına küçük de olsa güvenli bir şey bırakmak isteyen bir annenin gücünü yansıtır. Rose, zar zor bulduğu birkaç eşyayı bir araya getirmişti: o dönemde pahalı olan biraz kuruyemiş, kişisel bir hatıra olarak saçından bir tutam örgü ve kızını üşütmemesi için bir elbise. Bu acil durum çantasını kızına, gelecekte işe yarasın diye vermiş, içine de cesaretin ve sevginin küçük sembollerini koymuştu.

Bu kısa not, ancak onlarca yıl sonra –1921'de– Ashley'nin torunu Ruth tarafından çuvala kahverengi, pembe ve yeşil iplikle işlenecekti. Rose ve Ashley'nin aksine Ruth özgür doğmuştu; kaybolmadan kuşaktan kuşağa aktarılan bu pamuk çuvalı, ailedeki kadınları birbirine bağlayan bir hatıra halkası haline getirmişti. Ruth, büyükannesi ile büyük büyükannesinin yazgılarını yalnızca aile tarihini kaydetmek için değil, daha büyük bir acının tanığı olarak da aktardı. Köleliğin 1860'larda kaldırılmasından sonra ABD'nin dört bir yanında gazetelerde yardım ilanları yayımlandı: eşlerini arayan adamlar, kardeşlerini arayanlar, çocuklarını arayan kadınlar... İnsanlar, sevdiklerini en son nerede gördüklerini ya da hangi pazarda kime satıldıklarını yazıp bilgi istiyordu. Örneğin, Elizabeth Williams adındaki bir kadın dört çocuğu için şöyle yazmıştı: "Onları bir daha hiç görmedim. Onlar hakkında verilecek her türlü bilgi, yıllarca köleliğin zulmüne rağmen çocuklarına duyduğu sevgiyi koruyan biri tarafından minnetle karşılanacaktır." Onun çocuklarına kavuşup kavuşmadığını bilmiyoruz; fakat Rose ile Ashley'nin birbirlerini bir daha hiç göremediklerini biliyoruz.



PLANŞET
1853

Toplumsal kargaşa dönemlerinde insanlar her zaman yaşamın ve düşünmenin alternatif yollarını arar. Günümüzde şifa kristalleri nasıl rağbet görüyorsa, 19. yüzyılın ikinci yarısında da piyasayı burada resmi görülen planşetler doldurmuştu.

1853'te Fransa'da icat edilen, iki küçük bilye ve ucundaki kurşunkalemden ibaret bu kalp biçimli ahşap levha, "ölülerle iletişim" kurmak için kullanılıyordu. Tek başına ya da biriyle birlikte parmağınızı üzerine koyuyor, levhanın görünmez bir el tarafından hareket ettirilmesini bekliyordunuz; ortaya çoğu zaman okunaksız, mistik bir mesaj çıkıyordu. Bu tuhaf ve oyun tadındaki deneyim o kadar heyecan yarattı ki insanlar planşet almak için kitapçılara akın etti. Kirby&Co. tarafından 1868'de üretilen bu gördüğümüz örnek yalnızca birkaç ayda ABD'de 200.000 adet sattı ve yaklaşık yirmi yıl önce iki genç Amerikalı kadının başlattığı spiritüalizm akımını geri dönülemez bir ticari olguya dönüştürdü.

1840'larda bu hareketi başlattıklarında Maggie Fox ve Kate Fox, yerel bölgelerinin gelişimindeki son halkayı oluşturmuşlardı. Burası, 19. yüzyılın başından beri Mormonism gibi alternatif inançların ve

yaşam tarzlarının merkezi haline gelen ve *burned-over district* (ardı sıra yaşanan manevi akımların adeta kavurduğu bölge) olarak bilinen bir yerdi. Ne var ki, bu iki kız için hiçbir şey ruhani bir biçimde başlamamıştı. Kızlar, masum bir oyun oynarken annelerini evlerinde öldürülen bir adamla konuştuklarına inandırdılar. "Ruhla iletişim" kapı vurma seslerine dayalıydı: Tek vuruş evet, iki vuruş hayır demekti ve ruh, doğruluğu şüpheli fakat hemen herkesin inanacağı pek çok şey söylüyordu. Önce komşular, sonra tüm bölge bu hikâyeye kapıldı. Gittikçe daha çok insanın inanması da en kuşkucuları bile ikna etti. Belki de kızlar farkında olmadan hassas bir noktaya dokunmuşlardı. Bilimsel keşifler ve toplumsal değişimler, insanların yaşam ve ölümle ilgili inançlarını sarsmış; özellikle gençler arasında artan ölümler tedirginlik yaratmıştı. Ölülerle "konuşabilme" fikri insanlara bir nebze rahatlık veriyordu. İşte bu nedenle kızların küçük oyunu beklenmedik ölçüde büyüdü. 1848 yılında, kızların ablası Leah –şüphesiz becerikli bir pazarlamacıydı– kız kardeşlerini birlikte yaşamaları ve "yeteneklerini" halkın önünde sergilemeleri için yanına aldırdı. Maggie ve Kate o kadar ünlü oldu ki, New York, Washington, D.C., Philadelphia, Columbus ve St. Louis'te sahne aldılar; istemeden de olsa gittikleri yerde bu yepyeni "ilmi" yaydılar ve hızla mürit topladılar. Bu ilgi taklitçileri de beraberinde getirdi. Kısa sürede ABD'nin dört bir yanında spiritüalistler türedi; sanki herkes, uzun zamandır gizli kalmış "öte dünya ile iletişim" yeteneğini birden keşfetmiş gibiydi.

İlginçtir ki bu yeni "kurtarıcıların" çoğu kadındı. Medyumluk, kadınlar tarafından icat edildiği için değil; bu iletişimin gerektirdiğine inanılan hassasiyet, kırılganlık, empati, hatta edilgenlik gibi niteliklerin "kadınlara özgü" sayılmasından dolayı kadın işi kabul ediliyordu. Dahası, kapı tıklatma gibi numaralar kısa sürede bırakılmış, ruhların "onlar aracılığıyla konuşmasına" izin verildiği düşünülmüştü. Birçok kadın için bu durum özgürleştirici bir fırsata dönüştü: Özgürce seyahat edebiliyor, para kazanabiliyor,

"hafifmeşrep" damgası yeniden halk önünde sahne alabiliyorlardı. Üstelik söyledikleri ciddiye alınıyor ve başka bir dünyanın sözcüleri olarak ünleniyorlardı. Ya da tanınmış Süfrajetler Elizabeth Stanton ve Susan B. Anthony'nin, *History of Woman Suffrage* adlı kitaplarında yazdıkları gibi: "Yeryüzünde Quaker'lar dışında kadınların eşitliğini kabul eden tek dini mezhep spiritüalizmdir."

Bu iki kadın –Elizabeth Cady Stanton ve Susan B. Anthony– tarafından başlatılan Amerikan kadın hareketinin, spiritüalizmin ortaya çıktığı yazla aynı dönemde ortaya çıkması tesadüf olmayabilir. Fox kız kardeşler 1848 yazını ahşap yüzeylere vurarak geçirirken, Stanton ile Anthony birkaç yüz mil uzakta, Seneca Falls'ta başka bir masanın başında oturuyordu. Kaleme aldıkları "Duyguların Beyanı", altmış sekiz kadın ve otuz iki erkeğin imzasını taşıyor, kadınlarla erkekler arasında eşitlik talep ediyor ve ABD'de feminist hareketin kıvılcımını ateşliyordu. Elbette o dönemde iki grubun birbirinden haberi yoktu ve ilk bakışta aralarında çok az ortak nokta var gibiydi. İki olgun, etkin siyasi kadın ile iki dik başlı, kuralları umursamayan genci ne bir araya getirebilirdi? Görünürde hiçbir şey – ama aslında çok şey. Çünkü her kadın hakları savunucusu spiritüalist olmasa da, spiritüalistlerin neredeyse tamamı feministti. Birçok kişi için spiritüalizmle kadın hareketi aynı dünya görüşünün parçasıydı: Her ikisi de ataerkin yerleşik düzenden ve güç yapılarından kopmak istiyordu. Örneğin, artık dünyayı kendilerine açıklaması için rahiplere ihtiyaç duymadıklarını düşünüyorlardı; planşet gibi araçlar sayesinde "yüce güçle iletişim" herkes için mümkün görünüyordu. Ayrıca hem spiritüalistler hem de feministler köleliğe, cinsel şiddete, annelik baskılarına ve Kilise'nin yüzyıllar boyunca sürdürdüğü baskıya karşı birlikte tepki gösteriyorlardı. Ünlü bir spiritüalistin dediği gibi: "Spiritüalizm kadın çağını başlattı." Doğruydu, çünkü dünya çapında başka hiçbir inanç sistemi, sanatçılardan düşünürlere, Viktorya Dönemi ev kadınlarına kadar kadınları bu denli etkilememiş ve güçlendirmemişti.

Diğer yandan spiritüalizm, yaratıcısı sayılan Fox kardeşlere pek mutluluk getirmedi. Yıllar süren yorucu turnelerin ardından toplumdan koptular ve çok genç yaşta, yoksulluk içinde ve unutulmuş olarak öldüler. 1888'de Maggie Fox, işleri düzeltmek umuduyla New York Müzik Akademisi'nde bir seans düzenledi ve her şeyi açıklamak için insanları davet etti: Sesleri ayağıyla çıkarmıştı, hiçbir zaman ölülerle konuşmamışlardı. Ama kimse inanmak istemedi. Öte dünya ile iletişim fikri insanlar için o kadar önemliydi ki Maggie'yle alay edip "Şarlatan!" diye bağırarak planşetlerine geri döndüler.



FENER
1850'LER

Hemşirelerin görünmezlikten sıyrılıp toplumun dikkatini kısa da olsa yeniden üzerlerine çektiği iki dönem oldu: ilki 2020'de pandeminin başlangıcında, ikincisi ise bundan 150 yıl önce İngiltere'de. Bu ikinci dönemin simge ismi, "Lambalı Kadın" olarak bilinen Florence Nightingale'di.

1855 yılında *The Times* şöyle yazıyordu: "Askeri hekimler gece için odalarına çekilip sessiz karanlık sıra sıra yatan hastaların üzerine çöktükten sonra, elinde küçük bir lambayla tek başına dolanıyor." Gazete, tüm Avrupa'da parıldayan Nightingale efsanesinin alevini körüklüyordu: "Orada yatan zavallıların yüzü, onu görünce minnetle yumuşuyor." Resimlerde Florence genellikle elinde küçük bir gaz lambasıyla karanlıkta ilerlerken tasvir edilir; oysa gerçekte, burada fotoğrafı görülen bu fenerle Kırım'daki sahra hastanesinin koridorlarını arşınlıyordu. Elinde bir lambayla, yaralı askerlere göz kulak olmak için uykusundan fedakârlık eden genç kadın betimlemesi Florence'in imajını pekiştirdi: nazik ve anaç, "Kırım Meleği" yahut "Şefkat Meleği", sadece başkaları için yaşayan, adanmışlığın kusursuz bir timsali.

Ne var ki gerçekler epey farklıydı. Kuşkusuz Florence nazik ve şefkatliydi, askerlerin yakınlarına uzun mektuplar yazıyordu ve zihnin iyileşme sürecindeki önemini ilk kavrayanlardan biri sayılırdı. Ama aynı zamanda isyankârdı, inatçıydı ve o döneme ve yaşına göre epey sıra dışı sayılabilecek bir şekilde ayaklarının üzerinde durma peşindeydi. Sık sık "Vahşi bir kuğu dünyaya getirdim" diye umutsuzluk içinde söylenen annesi onun bir hastanede çalışma isteğine karşı çıktığında Florence, Düsseldorf'taki Kaiserswerth Hastanesi'nde (şimdiki adı Florence Nightingale Hastanesi) hemşirelik eğitimi almak üzere gizlice Almanya'ya gitti. Daha ileri düzeyde eğitim görmek için Roma'ya taşındı, Londra'daki Hasta Hanımefendiler Bakım Enstitüsü'nü yönetti ve 1854 yılında, Britanya Savunma Bakanı Samuel Gridley Howe'un emriyle, Kırım Savaşı'nda yaralanan İngiliz askerlerinin bakımı için kendi seçtiği otuz sekiz hemşireyle birlikte İstanbul'a gitti.

19. yüzyıl İngilteresi'nde bu tür bir mesleki yükselişi yalnızca nezaket ve güler yüzle sürdürmek mümkün değildi; özellikle de üst sınıftan genç bir kadın için. Böyle bir hayata yönelmişseniz, bunun için ciddi bir mücadele vermiş olmanız gerekirdi. Viktorya Dönemi toplumunda genç bir kadının yeri evdi ve –adı Emily ya da Charlotte Brontë değilse– toplum üzerinde neredeyse etkisi yoktu. Florence, sosyete salonlarında, briç sofralarında, beş çaylarında ve balolarda gününü gün edebilir; evlenip çocuk sahibi olabilirdi. Ama belli ki böylesi bir hayata razı değildi. Genç bir kızken şöyle yazmıştı: "Vaktimi sıkıcı salonlarda geçirmektense ölürüm daha iyi." Üstelik Florence'in anne babasının evi, Charles Darwin ve matematikçi Ada Lovelace gibi büyük düşünürlerin sık sık uğradığı bir yerdi; yani evdeki hayatı aslında pek de sıkıcı sayılmazdı. Ama Florence bambaşka bir şey istiyordu: hemşire olmak. Bu ise tam bir skandal sayılıyordu. Hasta ve yoksullarla ilgilenmek, toplum içinde belli sınırlar içinde kabul edilebilirdi; iyi yetişmiş bir kadının hayır işlerine ilgi duyması beklenirdi. Muhtaçlara biraz meyve

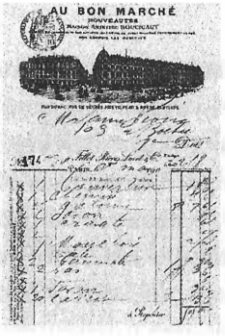
vermek, kışın brendi ve battaniye dağıtmak uygun davranışlardı. Ama hastanelerden uzak durulmalıydı. Orada çalışan kadınlar çoğunlukla yaşlı ve yoksuldu; sadece iyiliklerini değil, bedenlerini de hastalara adıyorlardı. "Hemşirelik" genç bir kadın için bir meslek seçimi değil, başarısız bir hayatın sonu gibi görülüyordu, ta ki Florence bu algıyı kökten değiştirene kadar.

Savaş muhabirleri yazdıkları raporları İstanbul'dan gönderdikten, askerler ailelerine yazdıkları mektuplarda Florence'e övgüler düzdükten ve Florence'in annesi ustaca bir halkla ilişkiler çalışması yürüttükten sonra, Lambalı Kadın yeni bir kült figür, koca imparatorlukta Kraliçe Victoria'dan sonra en çok tanınan kadın haline geldi. Yeni doğan bebeklere ve gemilere adı verildi, Nightingale heykelcikleri satışa çıktı, biyografisini içeren broşürler Londra sokaklarında insanlara dağıtıldı, hakkında şarkılar yapıldı: *"Dinle, asker, şefkatli bülbülün* hikâyesini."* Kraliçenin bile, "Hemcinslerimiz adına böylesine parlak bir örnek teşkil ettiğiniz için sizi kutluyorum" diyerek ona bir mektup yazdığı söyleniyordu.

Gerçekten de Nightingale kadınların salonlarından dışarıya çıkmalarına izin verildiği takdirde iyi işler başarabildiğini kanıtladı. Kırım Savaşı sırasında Üsküdar'daki sahra hastanesinin yönetimini devraldığında, uyguladığı önlemler sayesinde askerler arasındaki ölüm oranı belirgin biçimde düştü. Florence, çoğu askerin yaralarından değil, hastanenin çevresindeki kötü hijyen koşullarında kaptıkları hastalıklardan öldüğünü fark etmişti. Bunun üzerine ekibiyle birlikte bir dizi yeni bakım standardı getirdi ki bu, erkek doktorların hiç hoşuna gitmedi. Zaman kaybetmeden hastaları yıkayıp temiz kıyafetler verdiler; düzgün beslenmelerini sağladılar; odalar ile ekipmanları düzenli olarak temizleyip havalandırdılar ve en önemlisi, el yıkamayı zorunlu kıldılar. Bugün bize son derece doğal gelen bu kuralların hastanelerde standart hale gelmesinde büyük pay, Florence Nightingale'indir. Nightingale, askerleri bile

* Nightingale (İng.): Bülbül (ç.n.)

geçen bir ünle savaş kahramanı olarak anıldı; öğretilerini İngiltere'nin ötesine, Avrupa'ya yayacak bir hemşirelik okulu açtı. Kitapları hâlâ hemşirelik ve bakım kuramları açısından bir mihenk taşıdır ve yaş günü olan 12 Mayıs, Uluslararası Hemşireler Günü olarak kutlanıyor. Ve kim bilir, o uzun Covid geceleri boyunca, belki de bazı hemşireler kendilerini bir lambanın yanında oturmuş, bir an için, "Florence olsa ne yapardı?" diye merak ederken bulmuşlardır.



AU BON MARCHÉ MAKBUZU

1860'LAR

Émile Zola'nın *Kadınların Cenneti* adlı ünlü romanının açılış bölümünde şu cümle geçer: "Yağmurun altında karanlık ve sessizliğe gömülen bu büyük şehirde, yabancısı olduğu Paris'te, burası bir deniz feneri gibi ışıldıyor ve bizzat şehrin yaşam ve ışık kaynağı gibi görünüyordu." Bahsi geçen yer, Au Bonheur des Dames (Kadınların Cenneti) adlı büyük mağazadır. Romanın kahramanı Denise için burası, 19. yüzyılın son yıllarında pek çok insanın gözünde olduğu gibi, modernliğin sahnesi ve kadınlara tüketici olarak tamamen yeni bir rol veren bir çağın simgesidir. Bu hikâyenin gerçek hayattaki öncüsü –kitle tüketiminin, ürün yığınlarının, alışveriş çılgınlığının ama aynı zamanda alışverişin demokratikleşmesinin başlangıç öyküsünün– burada resmi görülen makbuzun verildiği Paris'in efsanevi büyük mağazasıydı. Makbuzda listelenen eşyalar, –"bir battaniye", "bir gömlek", "bir kravat", "iki çift çorap" ve birkaç kalem okunamayan eşya– evvelce Au Bon Marché olarak bilinen, türünün ilk büyük mağazası Le Bon Marché'den satın alınmıştı.

Sanayi Devrimi ve yeni imalat teknolojileri sayesinde, ticaret ve alışveriş alışkanlıkları köklü bir değişime uğradı. Giderek daha

çok insan kentsel alanlarda, dükkânların yakınlarında yaşamaya başladı; önceden evde yapıp yıllarca kullandıkları şeyleri şimdi bu dükkânlardan almaya can atıyorlardı. Artık her birkaç yılda bir ihtiyaçlarını almak yerine, durmadan yenilenen bir süreçte sürekli alışveriş yapıyorlardı. Böylece, Avrupa'nın dört bir yanında "yeni ürünler" satan butikler açıldı. Aristide Boucicaut ve karısı Marguerite (Marguerite'in bir heykeli mağazanın karşısındaki meydanda hâlâ duruyor) Bon Marché'yi 1852 yılında açtıklarında, devamlı yeni ve farklı ürünler stoklama ilkesini benimsediler ama aynı zamanda, o döneme göre devrimsel olan birkaç fikri de bunun üzerine kattılar. İlk olarak eşyaları depoda stoklamak yerine sergilediler. Bu, artık müşterilerin satılan ürünlere bakmak için arkadaş canlısı mağaza sahiplerine denk gelmeyi ümit etmesine gerek kalmadan istedikleri her şeye rahatça dokunup üzerlerinde deneyebilecekleri anlamına geliyordu; eğer üzerlerine olmamışsa ya da tam olarak aradıkları şey o değilse iade edebilirlerdi. Giriş bedavaydı –müşteri bir şey satın almak zorunda değildi– reyonlar arasında keyifle gezinmek serbestti. Düzenli olarak ucuzluk kampanyaları, evlere teslimat hizmeti ve pazarlama broşürleri vardı; postayla sipariş vermek ve yılda birkaç kez düzenlenen "ev tekstili ayında" ziyaret etmek mümkündü. *Büyük mağaza* bir tüketim tapınağıydı ya da Zola'nın deyişiyle, "çağdaş ticaretin katedrali, hafif ama güçlü, tam da bir tüketici ulusuna yakışan bir yerdi."

Günümüzde Paris'in 7. Bölgesindeki Boucicaut Meydanı'ndan geçip Sévres ve Velpeau caddelerinin köşesindeki altın yaldızlı cam vitrinlere bakabilirsiniz. İçeri girip el çantaları, mücevherler ve şapkalarla dolu koridorlarda ilerleyip, binanın ortasından geçen ünlü yürüyen merdivenleri seyredebilirsiniz. Hareketliliğin ve lüksün yumuşak uğultusunu dinleyip parfüm ve pudra kokularını içinize çekerken, mekânın göz yormayan sıcak ışığına gömülüp bu mağazanın 1870'lerde açıldığında ne kadar görkemli ve olağanüstü modern göründüğünü hayal edebilirsiniz. Ve hepsinden önemlisi,

kim bilir kendileri için tasarlanmış bu ölçüsüz güzel modernliğin –geleceğin bu çağrısının– karşısında kadınlar ne büyük bir gurur ve heyecan duymuşlardı. Bu, kadınlar için tamamen yeni bir durumdu. O zamana kadar kadınlara hitap etmeye (ve onları yönlendirmeye) gerçekten çaba harcayan tek kamusal kurum Kilise olmuştu. Ancak Au Bon Marché, La Samaritaine, Les Galeries Lafayette ve benzeri büyük mağazaların açılmasıyla şehirde, iç ve dış mekân arasında bir tür geçiş alanı işlevi gören yeni yerler ortaya çıktı. Kadınlar burada kocaları olmadan vakit geçirebiliyor, eğlenebiliyor ve yeni elde ettikleri gücü –harcama özgürlüğünü– dilediklerince kullanabiliyorlardı. Ne de olsa, artık kadınlara yeni bir görev verilmişti. Eskiden çoğu kadın aile bütçesine çalışarak katkı sağlarken, şimdi orta ve üst sınıfa mensup kadınların işi tasarruf etmek, yani harcamayı yönetmekti. Üretim erkeklerin, tüketim de kadınların alanıydı – dönemin düşünce yapısı kabaca buydu. Amerikalı sanatçı Barbara Kruger'in bir yüzyıl sonra yerinde bir deyişle ifade edeceği gibi: "Alışveriş yapıyorum, o halde varım." Erkek eve para getiriyordu, kadın da onu akıllıca kullanmak zorundaydı. O dönemin anlayışına göre kadın "tüketici olarak uzmanlaşmış bir profesyoneldi". Tüketmek onun işi, görevi ve dişiliğinin bir göstergesiydi. Ne kadar çok ve ne kadar güzel şey satın alırsa, evinin ve kocasının itibarı da o kadar yükselirdi. Elbette, günümüzde de buna hâlâ rastlanıyor: Maddi güçlerini sergilemek isteyen erkekler kadınları her çeşit pahalı çanta ve kıyafetle donatıyor.

Bu açıdan bakıldığında, Au Bon Marché ile başlayan alışveriş mağazası kültürü, o dönemdeki birçok başarı ve atılımla aynı şekilde değerlendirilebilir: Kadınların özgürleşmesine yardımcı olup olmadığını ya da belki de onları yeni ve daha da haince bir baskı sistemine maruz bırakıp bırakmadığını söylemek zor. Kadınlar bir yandan kitlesel tüketim çılgınlığı ve neredeyse tamamen kendileriyle dolu reklamlarla kentsel manzarada görünürlük kazansalar da diğer yandan giderek idealleştirilen imajlara uymak durumunda

bırakıldılar. İzlenen nesneler haline geldiler ve yalnızca bu izlenmeye uygun hareket ettiler.

Asla görülmek ve izlenmek istemeyen yalnızca bir tür kadın müşteri vardı: satın alabilecek maddi güce sahip olup yine de eldiven, çorap, kravat ya da kolyeleri paltolarının arasına gizleyen ve mağazadaki güvenlikler tarafından dışarı çıkarılan kadınlar, yani yeni kadın hırsızlar. Bu yeni bolluk ve kadınlara tüketici olarak biçilen değer, pek çoğunun başını döndürmüştü; ihtiyaçtan değil, arzudan çalıyorlardı. Dönemin psikiyatristleri bu olguyu özellikle "ilham verici" buldu ve büyük mağazalarla birlikte yalnızca kadınlara özgü olduğu iddia edilen yeni bir rahatsızlık ortaya çıktı: Kleptomani. Yani Au Bon Marché'den pek çok güzel şeyle ama yukarıdaki gibi bir makbuz olmadan çıkan o zarif hanımların hastalığı.



AİGİSTHOS'UN ÖLÜMÜ KIRMIZI FİGÜRLÜ VAZO

MÖ 500

Eğer bir alışveriş mağazası makbuzu ile bir mutfak bıçağı arasında antik bir vazonun ne işi olduğunu merak ediyor –ve belki de, bir hata yaptığımızı düşünüyorsanız– içiniz rahat olsun; burada en ufak bir yanlışlık yok. Bu bölümdeki konumuz, 19. yüzyılda insanın tarihöncesi yaşamı hakkında kafa yormaya başlayan ve böylece Viktorya Dönemi'nin, ataerkilliğin "zirve yaptığı yılların" normlarını geçmişimize aktaran ilk arkeologlar ve antropologlar. Toplumsal cinsiyet rollerinin "ezelden beri" böyle olmadığı, aksine bir noktada icat edilmiş olabileceği –yani doğanın değil, insanların, erkeklerin kurallarına dayandığı– fikri o kadar anlaşılmaz ve gülünç bulunuyordu ki bunu araştırmaya değer bile görmediler. Onlara göre, insanlık tarihinin en başından beri erkek yönetiyor, kadın ise itaat ediyordu; birkaç inatçı Süfrajet dışında herkesin kolayca benimsediği (biraz da abartılı) varsayım buydu. Johann Jakob Bachofen adında tuhaf ve ilginç bir adam haricinde herkesin görüşüydü bu.

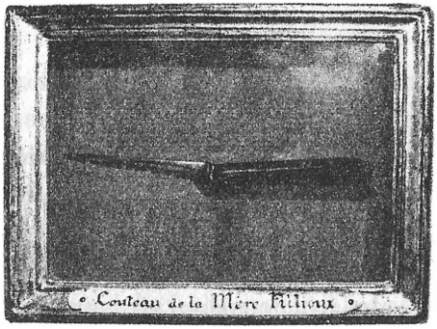
19. yüzyıl sona ererken bu İsviçreli tarihçi ve antropolog, cüretkâr bir kuram ortaya attı: Öteden beri var olan bir anaerkil

düzene inanıyordu. Bachofen'ın muhtemelen daha önce tanıştığımız Charles Fourier'yle ortak bazı özellikleri vardı; o da Fourier gibi hayalperestin ve kaçığın tekiydi ama onun kadar sevimli ve cana yakın değildi. Fourier mimariyi, kadınları, eşitliği ve herkese cinsel özgürlük tanıyan bir ütopyayı savunurken, Bachofen'ın "analık hakkı" düşüncesi –ki kitabının da adıydı– feministlerin daha sonra iddia edeceği gibi kadınlara sahip oldukları güçlerini ya da kaybettikleri itibarı iade etmeyi amaçlamıyordu. Onun niyeti, insanlığın hangi "ilkel bataklıktan" çıkıp bugünkü uygarlık düzeyine eriştiğini açıklamaktı. Bachofen ortaya attığı bu kuramla –bu arada asla "anaerkillik" terimini kullanmıyor, sadece "analık hakkı" ya da "jinokrasi" kavramlarından bahsediyordu– meslektaşlarını dehşete uğratarak, kuşkusuz kadınların bir zamanlar gücü ellerinde tuttuklarını, anneler, rahibeler ve tanrıçalar olarak tapıldıklarını ama egemenlikleri sırasında işlerin fena halde ters gittiğini, yeryüzünü anarşi ve kaostan kurtarmak için erkeklerin idareyi ele aldığını söylüyordu. Bachofen'a göre, bu gelişme üç aşamada gerçekleşmişti. İlk olarak insanların tekeşli değil, rastgele ve evlilik dışı ilişkiler yaşadığı bir karmaşa vardı. Herkes herkesle düşüp kalkıyor, çocukların babaları kesin olarak tespit edilemediği için kadınlar ailenin reisi olarak görülüyor ve yalnızca kız çocukların miras edinmesine izin veriliyordu. Bu aşamada erkekler kafalarına her estiğinde kadınların üzerine atıldıkları için, sonunda kadınlar onlara karşı ayaklandı ve bu da bir sonraki aşamaya giden yolu açtı: Amazonlar aşaması. Bu noktada, kadınlar gruplar halinde güçlerini birleştirerek erkekleri tamamen dışladılar; elbette bu da uzun vadeli bir çözüm değildi. Ve böylece üçüncü –ve Bachofen'a göre en iyi– aşamaya gelindi: tekeşlilik, yerleşik hayata geçiş ve tarım. Bachofen burada yine, kadınların iktidarda olduklarına inanıyordu; bunun kanıtlarını ise Demeter gibi tanrıçalarda, hatta kadınların toprakla olan bağlantılarında buluyordu. Fakat bu aşama da uzun ömürlü olmadı.

Bachofen'ın iddiasına göre –ki tamamen haksız sayılmaz– "insanlık tarihi kadınlarla erkekler arasındaki mücadele tarafından şekillenmişti." Ona göre, kadınların otoritelerinin sınırlarını zorladıkları öyle bir noktaya gelindi ki, sonunda kanlı bir çatışma yaşandı. Bachofen bu vazodan doğrudan söz etmese de (ne yazık ki atıfta bulunduğu birçok nesne günümüze ulaşmamıştır), burada görülen vazonun onun anlattığı sahneye çok benzediği açıktır. Vazo, Bachofen'ın tarif ettiği o mücadeleyi –"gücü sarsılan" bir anaerkillik ile ona karşı "adaletsizliğe başkaldıran" yükselen bir ataerkillik arasındaki çatışmayı– simgeler. Viyana'nın Kunsthistorisches Müzesi'nde, Yunan ve Roma Eserleri Koleksiyonu'nda sergilenen vazoda, Aigisthos'u henüz öldürmüş olan genç Orestes'i görürüz. Aigisthos, Orestes'in sadakatsiz annesi Klytaimnestra'nın âşığıdır. Neredeyse Tarantino filmlerini aratmayacak kadar kanlı bir sahneye bakarken, ister istemez zavallı kadının bir sonraki kurbanın kendisi olacağını bildiğini düşünürüz. Orestes, babası Agamemnon'un öcünü almak için anne katili olup en ağır suçu işlemişti. Kral ise Klytaimnestra ve âşığının kurbanı olmuştu ama bizzat kralın daha önce neler yaptığına bir bakalım: 1) Kendisini Truva'ya ulaştıracak elverişli bir rüzgâr karşılığında kızları İfigenya'yı feda etti ve 2) Truva Savaşı'ndan beraberinde Kassandra'yla döndü. Ne var ki, bu ayrıntılar Aiskhylos'un ünlü tragedyası *Oresteia*'da hiçbir rol oynamaz; yoldan çıkan anaerkinin simgesi olan ve tehlike altındaki egemenliğini korumak için her şeyi yapmaya hazır Klytaimnestra'dır. Bachofen'a göre, Orestes annesini öldürerek nihayet buna bir son vermişti. Bu, ataerkil düzenin kanlı zaferiydi. Bachofen'ın kuramını hem özgün hem de biraz akıl dışı kılan, antik mitolojiyi bir efsane olarak değil, gerçeğe büyük ölçüde sadık kaldığına inandığı çarpık bir tarih kaydı gibi okumasıdır.

Bachofen'ın, kadınların bir zamanlar söz sahibi olabileceğine dair –o döneme göre tamamen saçma görülen– bu bilimsel açıdan tartışmalı görüşleri, meslektaşlarının alay konusu oldu. Yine de

düşünceleri ilginç bir biçimde başarı kazandı: Efsaneleri, inançları ve sezgileri gerçekmiş gibi sunan başka hiçbir teori, "özgün anaerkillik" kadar etkili olamadı. Sosyalistler (özellikle Friedrich Engels), Naziler, feminizm karşıtları ve psikanalistler dahil herkes bir şekilde Bachofen'dan yararlandı. Hepsinden çok da ikinci dalga feministler. Bunlar, 1960'larda ve 1970'lerde, Bachofen'ın özgün anaerkillik düşüncesini kadınların potansiyel gücünün bir kanıtı olarak ele alıp anaerkil düzeni huzurun, özgür aşkın ve doğayla uyum içinde sürdürülen bir yaşamın hâkim kılınacağı cennet misali bir idare biçimi olarak betimlediler. Bachofen'ın asla böyle bir amacı ya da kastı olmaması o kadar da önemli değildi; temelde hâlâ da önemli değil. Onu ister bir hayalperest ister sıradan bir maço olarak görelim, ortaya attığı kuram o zamana kadar imkânsız görülen bir düşüncenin kapısını araladı: Ataerkillik mümkün olan tek sistem, doğanın olanak tanıdığı tek düzen değildi.



MÈRE FILLOUX'NUN BIÇAĞI
19. YÜZYIL

Nouvelle Cuisine akımının öncülerinden ünlü Fransız şef Paul Bocuse, 1970'lerde verdiği bir röportajda kendinden son derece emin bir havada şöyle saçmalamıştı: "Ateş erkek mesleğidir; ateşin büyüsü vardır ve onun sahibi erkektir. Hatta arkadaşlarıma sık sık şunu söylerim: Mutfakta çalışan bir kadınla gece yatağa girmeyi sevmiyorum." Bocuse'un bu sözlerle beceriksizce pekiştirmeye çalıştığı şey, onlarca yıldır süregelen bir görüştü: Kadınlar elbette yemek pişirebilir, ama yalnızca kendi evlerinde. Kadınların lüks ve büyük mutfaklarda, gastronomi alanlarında işi yoktu. Bu kanı Avrupa ve Amerika'da yaygındı, hatta Asya'da bile kadınların suşi mutfaklarına girişi öteden beri yasaktı, çünkü regl dönemlerinde vücut ısılarının yükselip o pahalı balıkları bozacağına inanılıyordu. Oysa ki Mösyö Bocuse –şöhretin sarhoşluğu ya da tencere dumanlarının etkisiyle olsa gerek– bu mesleği bir kadından öğrendiğini çoktan unutmuştu: Mére Brazier, yani Eugénie Brazier'den.

1930'ların gurme dünyasında şöhret sahibi olan Brazier, 18. yüzyıldan beri Lyon'un –sonuçta tüm Fransa'nın– mutfak kültürünün çehresini değiştirip şekillendiren, en azından 19. yüzyılın ikinci

yarısından itibaren bu dünyaya hükmeden *Méres Lyonnaises*, yani Lyonlu Anneler olarak bilinen kadın şefler kuşağının temsilcisiydi. Bu hanımların gerçekten ne kadar anaç oldukları ise tartışılır. O dönemde, bu kelime Fransa'nın dört bir yanında, lokanta işleten, dolayısıyla insanları bir anne gibi doyuran kadınların tümü için kullanılıyordu ama ilk kez Lyon'da, sıra dışı ve olağanüstü yetenekli kadın lokantacıları takdir eden bir ifadeye dönüştü. *Annelerin Annesi* olarak tanınan Mére Guy, 18. yüzyılın başlarında Avrupa'da birçok kadının yemek kitapları çıkardığı bir dönemde, bu mesleği başlattı. 19. yüzyıla gelindiğinde Mére Brigousse onun yerini alacaktı. Brigousse, ortaya attığı çok eğlenceli bir fikir sayesinde, aynı zamanda *Mére des Amoreux* (Âşıkların Annesi) olarak da anılıyordu: Lyon usulü balık *quennelles*'i geleneksel uzun kayık şekliyle sunmak yerine, misafirlerinin önüne iki yuvarlak, meme uçlu tepecik olarak servis ediyordu. Meme formlu bu sunum –belli ki Madam Brigousse insanların hınzırca yakıştırmalar yapacaklarını biliyordu– çok geçmeden *tétons de Vénus* (Venüs'ün memeleri) olarak isimlendirildi. Ülkenin her köşesinden insanlar, bekârlığa veda partilerinde ya da ilk buluşmalarında biraz utanarak, biraz da eğlenerek, bu yemeği paylaşmak için geliyorlardı.

İşte burada gördüğünüz bıçak, çerçevenin içinde duruşuyla neredeyse René Magritte'in "Bu bir pipo değildir"inin mutfak versiyonu gibi: "*Ceci n'est pas un couteau*" yani "Bu bir bıçak değildir." Ama öyleymiş gibi duran bu alet aslında Madam Fayolle, namıdiğer Mère Filloux'ya aitti. İlk lokantasını Brigousse'tan yarım yüzyıl sonra açan Fayolle, en tanınmış Lyonlu Annelerden biriydi. Kentin imajını geri dönüşü olmayan bir şekilde değiştiren de oydu; 20. yüzyılın en tanınmış yemek eleştirmeni ve Lyon'u "gastronominin başkenti" olarak isimlendiren Curnonsky, Fayolle hakkında, "O Mareşal Foch, Anatole de France, Kipling, Charlie Chaplin, Mistinguett kadar ünlü" demişti. Filloux Fransa'da sık sık "Poularde Kraliçesi" diye anılıyordu, çünkü Fransız mutfağının en rafine malzemelerinden biri olan

özel besi piliç *poularde* ile hazırlanan ünlü *poularde demi-deuil* (yarı matemde piliç)* yemeğini mükemmelleştirmiş, hatta ona son halini vermişti. Bu zarif yemekte, tavuğun derisinin altına ince dilim trüf yerleştirilir; tavuk piştikten sonra siyah ve beyaz benekli görünür, ki adı da buradan gelir. Filloux'nun menüsü, trüf çorbası, bahsettiğimiz *poularde, gratine quennelle,* kaz ciğerli enginar çorbası ve pralinli dondurmasıyla Fransa ve Avrupa'nın dört bir yanından konukları kendine çekiyordu.

Rivayete bakılırsa, Mére Filloux yıllar içinde neredeyse 500.000 tavuğu kesip parçalamak için bu bıçağı kullanmıştı. Bir ziyaretçinin anlattığına göre, dünya edebiyatı ve siyasetin öncü isimleri dahil pek çok konuğuna bizzat hizmet verirken *poularde*'ın beyaz etini küçük bir bıçakla sıyırıyordu. Gertrude Stein'ın hayat arkadaşı Alice B. Toklas, ünlü *Yemek Kitabı*'nda onu şöyle anlatıyordu: "Mère Filloux, nişastaya bulanmış önlüğüyle kısa, tıknaz bir kadındı; küçük, ince ama ürkütücü bir bıçak taşıyordu. Masadan masaya dolaşır, her tavuğu kendi eliyle parçalar, bıçağını havada sallayarak ilerlerdi." Ölümünün ardından, Filloux'nun mutfağında yetişen ve daha sonra Bocuse'u eğiten Mére Brazier, *poularde* geleneğini yaşattı ve 1933 yılında bu gelenek ona altı Michelin yıldızı kazandırdı. Brazier, bu onura layık görülen ilk kadın şef değil, ilk şefti. Hem de Alain Ducasse'dan tam altmış yıl önce. Eğer Paul Bocuse Fransız mutfağının babası olarak biliniyorsa, Brazier de kuşkusuz *gastronomie à la française*'in annesiydi. Brazier, o zamanlar kadınların çok geçmeden mutfaklardan bir kez daha sürüleceklerini ve üstelik bu kadar küçümseyici söze maruz kalacağını bilseydi herhalde *poularde* bıçağıyla o erkekleri mutfağından kovalardı.

* "Demi-deuil" (yarı matem), 19. yüzyıl Fransa'sında tam siyah matem kıyafetlerinden sonra gelen, siyahın beyazla karıştırıldığı yas evresine verilen addır; yemeğin siyah-beyaz görünümü bu adı çağrıştırır. (yay.n.)



REMINGTON DAKTİLO
1874

Kadınlar ve tarih söz konusu olduğunda çoğu insanın aklına önce daktilo gelir. İsterseniz bir akşam yemeğinde, "Kadınların hayatını en çok değiştiren nesne nedir?" diye sorun; masadakilerin yarısı tereddütsüz "Daktilo!" der. Çünkü daktilo, kadınlara hem yeni çalışma alanları açtı hem de seslerini duyurabilecekleri bambaşka bir ifade aracı sundu.

19. yüzyılın ikinci yarısında, dikiş makinesiyle aşağı yukarı aynı zamanda ABD'de icat edilen bu nesnenin düşüncelerini kaydetme yönünden kadınlara gerçekten de esin kaynağı olup olmadığı şaibeli. Daktilo, en azından ilk ortaya çıktığı dönemlerde, kadınların kendi düşüncelerini aktarmasından çok, erkeklerin –yani patronlarının– sözde mükemmel fikirlerini büyük bir hızla kâğıda dökmesine hizmet etti. Yine de bu makinenin kadınlara, özellikle de orta ve üst sınıftan olanlara, kendi paralarını kazanabilecekleri ve daha fazla bağımsızlık elde edebilecekleri bambaşka fırsatlar sunduğu inkâr edilemez. Daktilo, mürebbiye ya da öğretmenlik gibi toplumda kadınlar için uygun görülen birkaç mesleğin ötesinde, yüksekokul ya da lise eğitimi olanlar için tamamen yeni bir iş kolu

yarattı: sekreterlik, stenograf, ofis memurluğu. Amerikalı tarihçi Daniel J. Boorstin'in yazdığı gibi, "Telefonla birlikte, daktilo, kadınların mutfaktan çıkıp dünya meselelerine ilgi duymalarına yardımcı oldu." Neden mi? Çünkü erkekler bu makineleri kullanmak istemedi. 1874 yılında Amerikalı üretici Remington ilk daktiloları tanesi 125 dolara piyasaya sürdüğünde, bu küçük ve şık makinelerde tam bir fiyasko yaşandı. Elle yazılmamış bir mektup alma fikri, çoğu insana tuhaf, hatta biraz da itici geliyordu. Bu nedenle, erkek müşterilerin bu modern görünen düzenekleri hemen benimseyip satın almaları beklenirken tam tersi oldu: Mesafeli durdular, makineyi kabullenmediler. Yalnızca Mark Twain'in bu "yeni çıkmış yazı makinesinden" satın alıp *Tom Sawyer*'ı daktiloyla yazdığı rivayet edilir. Güzel bir anekdot ama yine de Remington'a pek bir faydası olmadı.

Sonunda pazarlama bölümü devreye girip oyunun kurallarını değiştirdi: Madem erkekler bu makineleri görmezden geliyordu, o halde neden onları kadınlara –tüketimin yeni kraliçelerine– satmayalım? Böylece genç kadınlar, daktilonun nasıl çalıştığını göstermek üzere mağazalarda görevlendirildi. Satır aralarındaki mesaj ise son derece açıktı: "Daktilo o kadar kolay ki bir kadın bile kullanabilir." Ya da TV dizisi *Mad Men*'de ofis yöneticisi Joan'ın meslektaşı Peggy'ye söylediği gibi: "Tüm bu teknoloji gözünü korkutmasın. Erkekler o kadar basit tasarladılar ki bir kadın bile kullanabilir." Kullanabilir, kullanmalıdır da. Çünkü bir şekilde –o dönemdeki inanışa göre– daktilo sanki kadın için yapılmış bir makineydi: İyi yetişmiş tüm genç hanımlar, suarelerde ve müzikli davetlerde yüksek sosyeteyi eğlendirmek için piyanoyu belli bir ustalık seviyesinde çalacak şekilde eğitilmişlerdi. Bu çok benzer becerinin de, iş daktilo yazmaya gelince kadınlar açısından çok fayda sağlayacağı düşünülüyordu: Zira erkekler kadınlar gibi parmaklarını bir klavye üzerinde hareket ettirmeye alışkın değillerdi. Hatta bazı insanlar kadınlarla daktilolar arasında "doğal" bir bağ olduğunu iddia edecek kadar ileri gitti.

1888 yılında John Harris "Daktilonun Kullanım Kılavuzu" adlı kitabında şöyle yazıyordu: "Daktilo özellikle kadın parmaklarına göre uyarlanmıştır. Harflere basarak yazmak için yapılmışlardır. Daktilo yazmak piyano çalmaktan daha zahmetli ve daha fazla beceri gerektiren bir iş değildir." 1875'te yayımlanan bir Noel reklamına göre Remington, kadınlar için iş bulmanın en kolay yoluydu.

Bu doğruydu da. 19. yüzyılın sonlarından itibaren kadınlar ve daktilolar önceden yalnızca erkeklere tahsis edilmiş ofislere taşınarak öylesine büyük çapta bir evrak işi yarattılar ki erkek çalışanlar duruma ayak uyduramaz oldular. Sonucunda bu erkekler gözlerini başka bir mevkiye diktiler: patronluk. 1880 yılında, ABD'deki stenografların yüzde 40'ı kadındı; 1900 yılına gelindiğinde bu oran yüzde 75'e çıkmıştı, 1930'da ise 95'e. Yeni teknoloji yeni bir meslek yaratmıştı; ancak bu kez, daktilonun icadından on yıl sonra bile, erkekler kadınların iyi işleri ellerinden aldıklarından şikâyet etmiyorlardı. Ne de olsa, sekreter olmak isteyen tek bir erkek bile yoktu.

Sonunda, kadınlar bu işi iyi yapmaya başlayınca, daktilo kullanmanın aslında özel bir beceri gerektirmediği iddia edildi; böylece daktilograf kadınlara yüksek ücret verilmesine gerek olmadığı öne sürüldü. Kariyer basamaklarını tırmanmak da pek mümkün değildi. Yine de mavi yakalı işlerde ya da ev hizmetlerinde çalışan birçok kadın, daha iyi maaş ve daha fazla bağımsızlık umuduyla daktilo öğrenmeye yöneldi. Lise mezunu kadınlar ise sınıf yerine ofisi tercih etti, zira bir sekreterin yaşamı bir öğretmeninkine kıyasla çok daha özgürdü. Öğretmenlerin içki içmesi, sigara kullanması, erkeklerle flört etmesi yasaklanıyor, hatta evlenirlerse işten ayrılmaları isteniyordu. Buna karşılık bir ofis çalışanından yalnızca hızlı yazması bekleniyordu; özel hayatına kimse karışmıyordu. Yine de sekreterlik uzun vadede tatmin vermeyen, kadınları sınırlayan bir iş olarak kaldı. Bu nedenle 20. yüzyılın ikinci yarısında pek çok kıza daktilo öğrenmemeleri ya da biliyorlarsa bunu belli etmemeleri öğütlenir oldu. Çünkü yalnızca bir daktilografa indirgenme riski artık çok yüksekti.



LA SALPÊTRIÈRE HASTANESİ FOTOĞRAF ATLASINDAN BİR SAYFA
1878

16 Ağustos 1882 sabahı, Fransız gazetesi *Gil Blas*'ın birçok okuru aşağıdaki satırları okurken yedikleri kruvasanlar boğazlarına takılmış olmalıydı:

> *İsterik; hanımefendi işte budur günün kelimesi. Âşık mısınız? O zaman isteriksiniz. Çağdaşlarınızın tutkuları sizi heyecanlandırmıyor mu? O zaman isteriksiniz; namuslusundan. Kocanızı aldatıyor musunuz? O zaman isteriksiniz; şehvetlisinden. Mağazalardan kumaş örnekleri çalıyor musunuz? İsterik. Sürekli yalan söylüyor musunuz? İsterik! Açgözlü müsünüz? İsterik! Kaygılı mısınız? İsterik! Her ne olursanız olun, kadınların her zaman olduğu gibisiniz: İsterik! İsterik, sizi temin ederim ki öyle! Büyük Doktor Charcot –isterinin başrahibi, isterik hanımların yetiştiricisi– La Salpêtrière Hastanesi'nde sinir hastası kadınları tutmaya, onlardan birer şeytan yaratmaya ve onları deliliğe sürüklemeye başladığından beri her birimiz isteriğiz.*

Bu metnin yazarı Guy de Maupassant haklıydı: "İsteri", sona ermek üzere olan yüzyılın o son yıllarında kullanımı yaygınlaşmış moda bir sözcüktü. Paris'ten Londra'ya, Viyana'dan Berlin'e, "gizemli kadın" kavramının, o "karanlık kıtanın" akla getirdiği tüm soruların sanki başka hiçbir açıklaması yokmuş gibi herkes her fırsatta bu kelimeyi sarf ediyordu. Eğer genç bir kadın melankolik, bilhassa huysuz ve çabuk öfkeleniyorsa ya da biraz içekapanıksa isterikti. Ürkek ya da dikkati dağınıksa, sesler duyan ya da nöbet geçiren bir kadın kadar isterik bulunuyordu. Ve hezeyan halindeyken küfürlü ve müstehcen konuşan her kadın doğal olarak isteri kurbanıydı. Ortaya atılan bu yeni tanı o kadar muğlaktı ki görünürde yakışıksız olan herhangi bir duygu patlaması ve feveranı tanımlamak için kullanılabiliyordu. Esasen bu hâlâ değişmedi.

Aslında, bu o kadar da yeni bir sözcük değildi. Antik dönemlerden beri Eflatun ve Hipokrat gibi âlimler, kadınların, bedenlerinde dolaşan ve onları başa çıkılması bu kadar zor insanlar yapan rahmin (Yunanca *hystera)* ıstırabını çektiklerini varsayıyorlardı. 17. yüzyıldaki genel kanıya göre, eğer bir kadının rahmi yetersiz erkek spermi yüzünden "eksik beslenmişse" (diğer bir deyişle hayal kırıklığına uğramışsa), bedeni içinde yükselir ve kafaya vururdu. Bu iyiye işaret değildi. Daha sonra isteri, basitçe "kadının hamile kalma aracının nevrozu" olarak tanımlandı ve kasılmalar, bayılma nöbetleri ile cinnet hallerinin kötü kokularla önlenebileceği düşünüldü; rahmin de bu keskin kokudan kaçıp bir köpek yavrusu gibi yerine geri çekileceğine inanılıyordu. 19. yüzyılın isterisi ise biraz farklıydı. Ve durdurulamaz ilerleyişine Paris'in 13. Bölgesindeki bir hastanede başladı: La Salpêtrière.

Nörolojinin eş kurucularından ve hastanenin başhekimi olan Jean-Martin Charcot, tartışmalı hipotezini kanıtlamak için kadın hastalarını yakından inceledi. Onları hipnotize ediyor, nöbetlerini tetikleyerek duruşlarını, kasılmalarını, zaman zaman ortaya çıkan felç benzeri halleri, kapanan gözkapaklarını ve pençe gibi kaskatı

kesilen ellerini ayrıntılı taslaklarla kaydediyordu. Ancak hepsinden önemlisi, bu belirtileri görüntülemek için dönemin modern fotoğrafçılığından yararlanmasıydı. Bu hastalığın kendine özgü bir görsel şeması olduğunu göstermek amacıyla bölümüne bir fotoğraf stüdyosu kurdurdu; meslektaşı Paul Regnard burada genç kadınları fotoğraflıyordu. Tam da aynı dönemde, fotoğrafçılığın nasıl da kadınların özgüvenle benimsedikleri ve ilk defa gözlemlenmek yerine gözlemleme fırsatı buldukları bir ortam yarattığını düşündüğümüzde bu durum biraz tuhaf gözüküyor. La Salpêtrière Hastanesi'nde, bakışların yönünün bir kez daha tersine döndüğü söylenebilir: Burada, erkekler kadınları gözlemliyordu.

1878 yılında yayımlanan ve isteri üzerine bir tür resimli kitap olan *Iconographie Photographie de la Salpêtrière*'in tam sayfa resimlerin yer aldığı bölümündeki bu fotoğraf, Charcot'nun en bilinen hastasını gösteriyor: Louise Augustine Gleizes. Altında yazdığına göre, Augustine bir "nöbet başlangıcı" geçirmektedir. Kolları çarpılıp bükülmüş haldedir; gözleri kapalı, sanki çığlık atar gibi ağzı ardına kadar açık ve dili dışardadır. Takip eden sayfalardaki fotoğraflarda onu "coşkulu", "halüsinasyon gören", "erotik", "tehditkâr", "alaycı", "şehvetle yalvarır" ve "çarmıha gerilmiş gibi" pozlar verirken görürüz. Görüntülenen bu duruş ve haller elbette son derece çarpıcıdır – insanların bu fotoğrafları ilginç ve etkileyici bulmasına şaşmamak gerekir. Ancak sorun, bunların pek de "gerçekçi" olmamasıdır. Böyle bir fotoğrafın çekilebilmesi için öznenin birkaç saniye boyunca kıpırdamadan sabit kalması gerekir; bu ise bir nöbetin doğal dürtüselliğiyle açıkça çelişir. Dolayısıyla bu fotoğrafların en azından kısmen kurgulanmış olduğunu ve Jean-Martin Charcot'ya hastalarının poz vererek "isterik haller" sergilediklerini varsayabiliriz.

Tıpkı bu efsanevi "Salı Seansları"nda yapmış oldukları gibi: Bu gösterili akşamlarda nörolog, hastalarını adeta sirkatları gibi sıraya dizip teşhir ediyordu. 1870'lerde, Jean-Martin Charcot'nun isteri

gösterilerinin yıldızına dönüşen Augustine, doktorun parlak bir nesneyi gözlerinin önünde sallamasıyla nöbet geçiriyordu: Bedeni titriyor, kolları ve bacakları kasılıyor, çırpınarak bir kuş gibi debelenip çığlık atıyor, gözlerini deviriyor, dili kaskatı kesiliyor, kolları havaya kalkıp göğsünde çapraz hale geliyor ve sonunda bilincini yitirip yere yığılıyordu. Alkış! Merak ve heyecan uyandıran bir görüntüydü bu. Dünyanın dört bir yanından insanlar Charcot'nun şirin isteriklerini görmek için geliyorlardı. Sigmund Freud ve Gilles de la Tourette gibi doktorlar, sırf bu gösteriyi keyifle izlemek için orada bulunan halktan insanların arasında oturuyorlardı. Dikizciler, sanatçılar, Paris'in bütün şık ve kibar insanları: Duayen tiyatrocu Sarah Bernhard'dan oyun yazarı August Strindberg, hatta Guy de Maupassant'a kadar herkes "deli kadınların" dansını görmek istiyordu. Tiyatro ile bilim arasındaki sınır son derece bulanıklaşmıştı ama mesele burada bu kadınların oynadıkları roldü. Acaba verdikleri pozları bile isteye abartıyorlar mıydı yoksa sırf kamera önüne davet edilmek, hatta sahnede olabilmek için görünüşte belirtilerine uyan bu pozlara mı bürünüyorlardı? Charcot'nun kendilerini bu düzmece fotoğraflar için poz vermeye zorlamasına sırf ünlü olmak için mi göz yumuyorlardı? Ve bugün bir düzine belirgin tanısı olan bir hastalığın, "isterinin" icadına katkıda bulundukları anlamına mı geliyordu bu? Bilemiyoruz. En azından Augustine sonunda bıkıp usanmıştı. 1880 yılında La Salpêtrière'den (bir erkek kılığında!) kaçtı. Onu bir daha gören olmadı. Aradan bir asır geçtikten sonra, "isteri" terimi de psikolojik hastalıkların tanı kılavuzlarından çıkarıldı.



MARIE BASHKIRTSEFF'İN "ATÖLYEDE" TABLOSU
1881

Bu resmin yaratıcısı, Ukraynalı sanatçı Marie Bashkirtseff, on iki yaşındayken günlüğüne şöyle yazmıştı: "Eğer genç yaşta ölmezsem, büyük bir sanatçı olarak yaşamımı sürdürmek isterim; ama olur da genç ölürsem, ilgi yaratacağından kuşku duymadığım günlüğümü yayımlatacağım." Bashkirtseff gerçekten de genç yaşta, henüz yirmi altı yaşındayken öldü ama dileği gerçekleşti: Zamansız ölümünden üç yıl sonra, 1887 yılında yayımlanan günlüğü kendi kuşağının kült kitabı haline geldi. Bu günlük bugün bile okunması gereken bir kitaptır. Bunun nedeni yalnızca, eğitimli ve varlıklı çevrelerde –Nice, Roma ve Paris gibi şehirlerde– yaşamış, sıra dışı bir yazgının hayalini kurmuş, dehasının mutlaka takdir edilmesini isteyen genç bir kadının kendine özgü, yer yer ukala ve utangaç ifadeler taşıyan metinleri olması değildir. Asıl önemi, 19. yüzyılın sonunda kadın sanatçıların –daha doğrusu sanatçı olmak isteyen kadınların– yaşamlarına ve karşılaştıkları güçlüklere ışık tutmasından gelir.

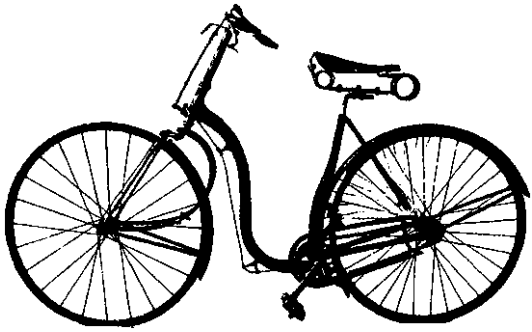
Buradaki resim, Bashkirtseff'in günlüğüne de kaydettiği bir düşünceyi yansıtır: "Stüdyoda, tüm ayrım ve farklılıklar ortadan kalkar; ne adınız ne de aileniz vardır; artık siz annenizin kızı değilsiniz; siz kendinizsiniz, sanatla baş başa vermiş bir bireysiniz – sadece ve sadece sanatla." Bu resim canlı modelle çalışan bir grup kadını gösteriyor. Kendi başlarına, evi çekip çevirmek ya da çocuk yetiştirmekle hiçbir ilgisi olmayan bir şeye yoğunlaşıp odaklanmış haldeler. Onlar artık kimsenin kızı, kız kardeşi ya da annesi, hatta artık kadın bile değiller. Onlar sadece kendileridir ve önlerinde duran çizim sehpaları da bir meydan okumadır: sessiz kalmak için değil, belki de ilk kez kendilerini ifade etmek için. Burada tasvir edilen türden bir sahne, o dönemde sadece nadir görülmekle kalmaz, birçok insan tarafından skandal olarak da değerlendirilebilirdi. Kadınların uzun bir zamandan beri sanat dersleri almalarına izin veriliyordu; örneğin 18. yüzyılda, Paris'te, tarihi olayları resmeden ünlü ressam Jacques-Louis David'in stüdyosunda ya da Élisabeth Vigée Le Brun'le birlikte. Hatta çalışmalarını zaman zaman büyük bir başarıyla sergilemiş olsalar da, sanat okullarına neredeyse 20. yüzyıla kadar alınmadılar. Örneğin, The École des Beaux Arts kadınları ancak 1897 yılında kabul etmeye başladı ve Londra'daki Kraliyet Akademisi 1860'larda birkaç kadın öğrenciyi almış olmasına rağmen, Avrupa'daki tüm akademilerde kadınlara kapalı kalmaya devam eden özellikle bir disiplin vardı: nü resim yapmak. Kadınların çıplak bir erkeği resmetmesine izin verilip verilmemesi, dönemin sanat çevrelerinde bir numaralı tartışma konusuydu; gayet sakin geçen bir akşam yemeğinde bomba etkisi yaratabilecek politik bir meseleydi. O dönemlerde, çoğu genç kadın, bir erkeğin üzerinde pantolonu olmadan nasıl göründüğünü ancak düğün gecesinde öğreniyordu ve belli ki herkes bu durumu aynen devam ettirmekte kararlıydı. Marie'nin bu tabloda bir yetişkini değil de bir oğlanı resmetmeye ve oğlanın erkeklik organını bir havlunun ardına saklamaya karar vermesi çok şey anlatıyor. Acaba eserinin bir galeride

sergilenmesi için gerçeğin kabul görebilir bir yorumunu resmetmek için mi çaba gösteriyordu? Anlaşılan, Avrupa'da kadınların canlı modelle çalışmasına izin veren sanat okullarından birinde, 1968 yılında açılan Académie Julian'da eğitim görüyordu.

Dünyanın her köşesinden kadınlar Académie Julian'da resim eğitimi almak ve başkentin sanatsal yaşamına atılmak için akın akın Paris'e geliyorlardı. Örneğin, *Küçük Kadınlar* romanının yazarı Louisa May Alcott'un kız kardeşi Abigail May Alcott, vaktini Amerikalı ressam Mary Cassatt'ın öğleden sonraları düzenlediği çay davetlerinde geçirmeyi tercih etse de, Julian'ın öğrencilerinden biriydi. Käthe Kollwitz, Panoramas Caddesi'ndeki ressam sehpalarının başında uzun zamanlar geçirmişti. Kısa süre sonra, Paula Modersohn-Becker de onlara katılacaktı. Becker'in, Paris'e gitmek üzere Worpswede'den ayrılmadan önce, eğitiminin nasıl bir gelişim göstereceğini öğrenme hevesiyle Bashkirtseff'in günlüğünü dikkatle okuduğu söyleniyordu: Öğrencilerin nü çalışmaların yapıldığı sınıflara girmesine izin verilmeden önce alçıdan figürler çizmeleri isteniyordu ama Marie, bazılarının hiç vakit kaybetmeden büyük bir iştahla ve doğrudan nü figür çizmeye koyulduğunu ileri sürüyordu. Belki de bu öğrenciler hayal kırıklığına uğruyordu. Çünkü anlaşılan erkekler nadiren nü modellik yapıyorlar, çoğu zaman ya çamaşır giyiyor ya da burada gördüğümüz gibi küçük bir kumaş parçasına sarınıyorlardı. En azından Académie Julian'da durum böyleydi. Ama Sen Nehri'nin öteki kıyısında, Finli ressam Helene Schjerfbeck'in aşağı yukarı aynı dönemde eğitim gördüğü Académie Colarossi'de işler farklıydı. En azından Colarossi'nin ünlü öğrencisi Camille Claudel örtünmeye pek de önem vermiyordu. Camille Claudel'in, heykeltıraş Auguste Rodin'le yaşadığı ilişkiyi ve ayrılığı anlatan eserleri, tutku ve acının en etkileyici betimlemeleri sayılır. Ancak bu heykeller, Marie Bashkirtseff'in öne sürdüğü bir iddiayı da doğrular gibiydi: Sanat ortamı kadınlar için tehlikeli olabilir. Kırk yaşına geldiğinde Claudel, Île Saint-Louis'deki atölyesinden

alınıp hayatının geri kalanını geçireceği bir akıl hastanesine kapatıldı. Atölyesinde, kendi elleriyle parçaladığı heykellerinin arasında bulunmuştu; Rodin'in eserlerini çalacağına inanıyordu.

Paris'in sanat dünyası acımasızdı, ama öte yandan kadınların anne, kız ve eş dışında farklı bir kimlikle var olabileceği birkaç yerden biriydi. Bir canlı modelle çalışmak şöyle dursun, asla bir sanat okuluna dahi gitmeyen Berthe Morisot, İzlenimcilerin Kraliçesi olarak yüceltilmişti; daha önce bahsi geçen Mary Cassatt ise belki de bir ölçüde, genellikle kadınsı olarak algılanan annelik ve mahremiyet gibi konulara kendini adadığı için uluslararası bir ün kazanmıştı. Marie Bashkirtseff, kısacık ömründe bir sanatçı olarak tanınsa da günümüzde daha çok günlüğüyle takdir topluyor. Çünkü bu günlük, yüzyılın henüz başında farklı bir yaşam sürme cesareti gösteren ve erkekler çıplak kadın resmi yapabilirken neden kadınlara çıplak erkek resmi yapma izni verilmediğini anlamayı reddeden kadınların düşüncelerini kavramamızı sağladı. Yazar Anaïs Nin, Bashkirtseff'ten şöyle bahsediyordu: "Marie'nin kendi günlüğüme kelimesi kelimesine aktardığım sözleri var. Bunları aynen kopyalamış olmam bana deli olduğumu düşündürmeye yetiyor; belki de Marie'nin ruhu benim bedenimde yeniden dirildi."



EMNİYETLİ BİSİKLET*

1889

1895 yılında seksen yaşındaki kadın hakları savunucusu Elizabeth Cady Stanton, kadınların özgürleşmesi bakımından 19. yüzyılın en önemli icadının bisiklet olduğunu söyledi: "Bisiklet kadınlara daha fazla cesaret, özsaygı ve özgüven kazandıracaktır..." Stanton'un arkadaşı, –Gertrude Stein'ın "hepimizin annesi" dediği– Susan B. Anthony de onunla aynı fikirdeydi: "Bisiklet, kadınların özgürleşmesine dünyadaki herhangi bir şeyden daha fazla katkıda bulundu. Bisiklet kadınlara özgürlük ve özgüven sağlıyor. Ne zaman bisikletli bir kadın görsem büyük bir sevinçle ayağa kalkıyorum... bu, hür ve kısıtlanmamış kadınlığın resmidir."

1890'lardan itibaren, Susan B. Anthony'nin sık sık sevinecek bir nedeni olacaktı. Çünkü o sıralarda, New York ve Boston sokaklarında, Londra ve Paris parklarında ve muhtemelen başka birçok yerde de tamamen farklı bir manzara vardı: Kadınlar birdenbire sadece bisküvi, şampanya ve ev eşyası reklamı yapan ilan panolarındaki ışık saçan figürler olarak değil, etten kemikten insanlar

* Emniyetli bisiklet, dev tekerlekli eski modellerin aksine iki eşit tekerleği ve zincirli yapısıyla bugünkü modern bisikletin ilk güvenli versiyonudur. (yay.n.)

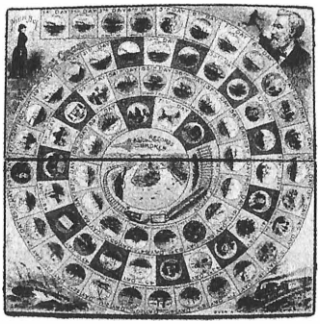
olarak her yerde göze çarpmaya başladılar. Gerçek kadınlar yollarda neşe içinde süzülerek ilerliyordu. Kısa etekleri ve bol pantolonlarıyla, çelik gövdeli aletlerin üzerine tünemiş halde yayaların yanından süratle–ve kuşkusuz içleri Susan B. Anthony kadar kıpır kıpır– geçip giderken rüzgârla savrulan saçları da peşlerinden geliyordu. Bu türden bir şey daha önce görülmüş değildi. Viktorya Dönemi'nde, kadınlar ya evlerinde kalıyor ya da yepyeni mağazalarda vakit geçiriyorlardı. Belki de ara sıra bir müze ya da kütüphaneyi ziyaret ettikleri de oluyordu ama sokaklarda işleri yoktu. En azından tek başlarına. At arabalarında yolculuk edebilirler ve bir mürebbiyenin veya kocalarının eşliğinde yürüyüşe çıkabilirlerdi, fakat şehirde tek başlarına ve muhtemelen varacakları bir yer olmadan son sürat ilerlemek? Hayır, böyle bir seçenek yoktu. İlk bisiklet modelleri bile kadınların erkekler eşliğinde ve onlarla birlikte kullanabileceği şekilde tasarlanmıştı. Erkekler, en azından 1850'lerden beri bisikletleri üzerinde yanlarında biri olmadan, tek başlarına gezebiliyorlardı fakat kadınların sadece erkeklerin eşliğinde bisiklete binmesine izin veriliyordu. Erkek öne, kadın arkaya oturuyordu; nereye ve ne hızla gideceklerine erkek karar veriyor, kadın da itaatkârca pedal çeviriyordu. Sonunda, burada görülen bu "emniyetli bisiklet" icat edilene kadar. Gerçekten de hem daha güvenli hem daha ucuz bu bisiklet, orta ve üst sınıflar arasında hızla popüler oldu. O yıllarda tam bir bisiklet çılgınlığı yaşanıyordu: Herkes bir bisiklet edinmeyi, o özgürlük hissinin keyfini sürmeyi; başkasının yardımı olmadan, kendi gayretiyle, canı çektiği zaman canı çektiği yere gidebilmeyi istiyordu. Bu erkekler için bile yeni bir his olabilirken kadınlar için tam bir devrimdi. Bir düşünün: Yıllarca kapalı kapılar ardında bir yaşam sürdükten sonra, sonunda bisiklet selesi üzerine atlayıp rüzgârı yüzlerinde hissedebiliyor ve vücutlarını hareket ettirerek yaşadıklarının farkına varıyorlardı. Karşı konulmaz ve güçlü bir duygu olmalıydı bu. Annie Londonderry adında bir kadın bundan o kadar etkilendi ki

1894 yılında cebinde bir kuruş olmadan –ama el çantasında bir tabancayla– dünyanın etrafını bisikletle dolaşmak üzere Boston'dan yola çıktı. Yolculuğu yaklaşık bir yıl sürdü.

Elbette, bu yeni ulaşım biçimine göre moda da değişmeliydi. Uzun Victoria tarzı eteklerle, kullanışsız ve konforsuz iç çamaşırlarıyla pek uzağa gidemezdiniz; kumaş tekerleklere dolanıyordu, tehlikeli ve rahatsızdı. Bu yüzden ABD'de kadınlar yaklaşık elli yıl önce, halihazırda karışıklığa ve "Skandal!" feryatlarına neden olan bir kıyafet seçmişlerdi bile: *bloomers*, yani –günümüzde, güvenli sürüşü önemseyen bisikletçilerin giydiklerine çok benzer– bol ya da kabarık, paçaları bilek kısmından sıkıca bağlı şalvar pantolonlar. Bu pantolonların üzerine ise bir tür kısa etek ve uyumlu blazer ceketler giyiyorlardı. Amerikalı kadın hakları savunucuları, özellikle de *The Lily* dergisinin yazı işleri müdürü ve bu pantolonlara ismini veren Amelia Bloomer, 1851 yılında modaya uygun bir reform başlatmak ve kadınların sürekli uzun elbiselerle dolaşmaktansa söz konusu pantolonları yaygın olarak kullanabilmesini sağlayabilmek için girişimde bulundu. Bu kıyafetle insanların arasına karışabilecek kadar cesur az sayıda kadına, adeta çıplaklarmış gibi iştah ve arzuyla bakıldı. Gruplar halinde ortaya çıktıklarında ise, *New York Tribune* gibi gazeteler panik içinde manşet atıyordu: "*Bloomers* giyen kadınlar dün dışarıda gövde gösterisi yaptılar." Muhafazakârlar bu "kıyafet reformuna" karşı o kadar büyük bir inatla mücadele ettiler ki, temelde böyle bir reform hiç yaşanmadı: *Bloomers* giyen kadınlar onlarca yıl azınlıkta kaldılar. Ta ki söz konusu "emniyetli bisiklet" piyasaya sürülene kadar. O sıralar, eteklerin ve korselerin bisiklet sürmek için o kadar da uygun olmadığı genel olarak kabul görüyordu ve birçok şehirde resmi makamlar pantolon giyilmesine izin veriyordu. Elbette hâlâ inatçı muhalifler vardı; çoğu zaman olduğu gibi bunların birçoğu doktordu. Bazıları bisiklet sürmenin kadınları kısırlaştıracağını ilan etti; diğerleri ise dikiş makinesinde olduğu gibi endişeliydiler – kesintisiz hareket cinsel heyecan yaratıp

şehveti kabartacaktı. Bazılarıysa bunu kadının sonu ve "üçüncü bir cinsiyetin" doğumu olarak gördü: bisikletli.

Bir aktivite olarak bisiklet sürmek, Batı'da yaygınlaştı. Hiçbirimiz sırf bisiklet sürüyoruz diye özgür ya da bağımsız hissetmiyoruz. Ancak başka kültürlerde artık gündelik bir ulaşım şekli olarak gördüğümüz bu eylem hararetli tartışmaları tetiklemeye devam ediyor. Örneğin İran'da, kadınların toplum içinde bisiklet sürmesi hâlâ yasak; bunu yapan herhangi bir kadın büyük bir tehlikeyi göze alır. Birkaç yıl önce, bisiklet sahibi olmayı ve arkadaşlık yaptığı erkek çocuklar gibi tozlu sokaklarda pedal çevirmeyi hayal eden Suudi Arabistanlı bir kızın hikâyesini anlatan *Vecide* adlı hoş bir film büyük sansasyon yaratmıştı. *Vecide,* ülkede çekilen ve yapımcılığını bir kadının üstlendiği uzun metrajlı ilk filmdi ve filmden bir mucize gibi söz ediliyordu. Ve sonrasında yaşananlar da mucizeden farksızdı: *Vecide* sinemalarda gösterime girdikten bir yıl sonra, Suudi kadınların bisiklet sürmesine resmi olarak izin verildi. İster 19. ister 20. yüzyılda olsun, Stanton ve Anthony haklıydı: Bisiklet, kadın özgürlüğünün yapıtaşlarından biridir.



NELLIE BLY İLE DÜNYA TURU KUTU OYUNU

1890

Birkaç yıl önce, Amerikalı yazar Lauren Elkin, *Flanöz: Şehirde Yürüyen Kadınlar* adlı kitabında, gezmenin –gören gözlerle dolaşıp, seyahat edip, dünyayı keşfetmenin– hep erkeklere özgü bir ayrıcalık olarak tanımlanmasının ne kadar da absürd olduğunu çok eğlenceli bir dille ifade etti: "Sanki penis, baston gibi yürümek için ihtiyaç duyduğunuz bir eklentiydi." Ve gerçekten de uzun zaman boyunca, yolculuğa çıkıp dünyayı keşfetmek isteyen kadınlara sanki gerçekten de bu eklentiye –yani bir penise– sahipmiş gibi davranmaları sıkı sıkı tembih edildi.

Örneğin, 1776 yılının Kasım ayında, Louis Antoine de Bougainville öncülüğündeki bir keşif gezisi için Fransız İmparatorluk Donanma gemisi La Boudeuse'a binen ve böylece dünya çevresini deniz yoluyla dolaşacak ilk kadın olan Jeanne Baret, iki yılını "Jean" olarak geçirdi. Göğüslerini sarıp bağladı, bol paçalı pantolonlar giydi ve eğer olur da gemideki "diğer" yüz küsur adamdan biri Jean'ın neden onlarla beraber işemediğini merak edip sorarsa,

çok tutucu biri olduğunu söyledi. Sonunda Jeanne'in kadın olduğu ortaya çıktı. Bu geziden getirilen ve herkesçe çok sevilen bodur bir bitkiye ismini veren Bougainville, Jeanne hakkında tamamen yanlış şu satırları yazdı: "Hemcinsleri arasında bunu yapan bir tek o olacak [...] bu yaptığı pek örnek alınıp yayılacak bir davranış değil." Yeri gelmişken, 19. yüzyıldan bu yana keşif gezilerine çıkan tüm önemli kadın gezginlerin bir listesini yapabiliriz. Isabella Bird'den Marie Kingsley'ye, Isabelle Eberhardt'dan Gertrude Bell'e ve Alexandra David Neel'den kadın gezi yazarlarının kraliçesi Annemarie Schwarzenbach'a kadar. Ama amacımız bu değil. Bu gezip dolaşmak, bilimsel araştırma yapmakla, hatta belki de ciddi gezi yazarlığıyla bile ilgisi olmayan ama o dönemde çok bilinen, kitle iletişim araçları sayesinde büyük bir hevesle takip edilen ve sayısız Batılı kadına çantalarını hazırlayıp yola koyulmaları için esin kaynağı olan bir örnek.

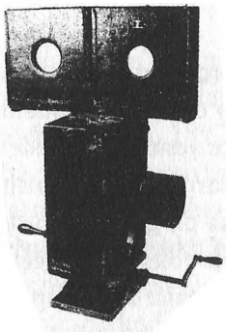
Amerikalı gazeteci Nellie Bly'ın dünyanın çevresini yetmiş beş günde dolaşmak üzere 14 Kasım 1889'da New Jersey'den yola çıkarak başladığı bu maceranın başarısının belki de en güçlü kanıtı burada resmi görülen bu kutu oyunu. Oyun 1890 yılında, Nellie eve döndükten kısa bir süre sonra üretildi. Nellie, 25 Ocak 1890 günü New Jersey'ye döndüğünde onu heyecanlı bir kalabalık karşılayacaktı. San Francisco'dan New York'a yolculuğu sırasında bile, *Dünyayı Yetmiş İki Günde Dolaşan Kadın* başlıklı kitabına eklemeler yaparken, trenine çok sayıda insan eşlik etti ve "Bu Nellie Bly'ın treni!", "Nellie, file bindin mi?", "Trenden inince seni vali seçeceğiz!", "Nellie Bly, elime dokunmak zorundasın! Hadi dokunsana – avcumun içinde bir tavşanın sol arka ayağı var!" diye bağırarak bir ton saçmasapan şey söylediler. Kadın da yaptığı yolculuk da tam bir sansasyon yaratmıştı. İnsanlar onun hakkında konuştu, yazdı, başarısı üzerine bahse girdiler ve nihayet maceralarının bir benzerini evlerinde canlandırmaları için bir kutu oyunu yaratıldı. Kutusunun üzerinde, "Nellie Bly ile Dünya Turu" yazan oyun, bir

yarış olarak tasarlandı: Nellie, Jules'e, yani efsanevi romancı Jules Verne'e karşı. Her şeyden önce, bu genç kadına fikri veren de Jules Verne, daha doğrusu yazdığı romandı. 1897 yılında New York'taki bir kadın psikiyatri kliniğine hasta kisvesiyle bizzat başvurup burada on gün geçiren ve hastaların maruz kaldığı insanlık dışı yaşam koşullarını "Tımarhanede On Gün" başlıklı bir raporla ifşa eden Bly, halihazırda *New York World* gazetesi için çalışan bir araştırmacı gazeteci olarak isim yapmıştı. Ardından, bir tatile ihtiyacı olduğunu düşünen Bly, Jules Verne'in kısa bir süre önce yayımlanan ve uluslararası düzeyde büyük satış başarısı yakalayan *Seksen Günde Devriâlem* adlı kitabına denk geldi.

Nellie'nin patronu başta buna karşıydı. İçerden sağ salim çıkacağınızı bilmeden kendinizi tımarhaneye kapatmak bir kadın için sorun değildi, ama ya dünya turuna çıkmak? İşte o olmazdı. O erkeklerin işiydi. Nellie, sonunda patronunu ikna etmeyi başardı ve kısa bir süre sonra yola koyuldu. Bu oyuna bakıldığında, hemen dikkat çeken şey Nellie'nin kıyafeti: Dünyayı gezip keşfetmek için bir erkek gibi giyinmek zorunda kalan Jeanne Baret'in aksine Bly, serüvenine bir hanımefendi olarak başladı. Yolculuğu için özel olarak yaptırdığı uzun bir elbise giydi, kıyafetini şapka ve küçük bir el çantasıyla tamamladı. Dış görünüşüyle neredeyse Sherlock Holmes'ün dişi bir versiyonunu andırıyordu. Görevi ise Jules Verne'in fantezisini gerçekleştirmek, hatta daha bile iyisini yapmaktı. İlk durağı yazarın eviydi. Verne çifti sabah Nellie'yi limandan aldı ve öğleden sonra büyük bir haritayı önlerine alıp Nellie'nin izleyeceği güzergâhı tartıştılar: Calais'den Brindisi'ye, oradan da sırasıyla İsmailiye, Port Said, Aden, Kolombo, Penang, Singapur, Hong Kong, Yokohama, San Francisco ve tekrar New York'a. Verne, hayali roman kahramanı Phileas Fogg'un izlediği güzergâhtan Bly'ın sapacağı noktaları bir kurşunkalemle işaretledi ve ardından da kadehini kadının "sıra dışı projesine" kaldırıp "*Bol şans,* Nellie Bly" diyerek onu uğurladı.

Nellie Bly daha sonra *Dünyayı Yetmiş İki Günde Dolaşan Kadın*

adlı kitabında, bunu gerçekten başarabileceğine Verne'in inanmadığını yazmıştı. Ama Bly dünya etrafındaki turunu umulandan bile daha kısa sürede, sadece yetmiş iki günde tamamladı. Serüveniyle ilgili kaleme aldığı notları çok da başarılı değildi; Bly çok iyi bir araştırmacı gazeteci olsa da gezi yazarı değildi. Empatiden, hatta sıradan bir meraktan bile yoksundu; diğer kültürleri derinlemesine incelemek yerine sadece oralardan geçip gitmişti. Yine de, bu oyun tahtasına yansıtılan hayal benzersizdi: 1890 yılında bir kadının Jules Verne'e ve tüm dünyaya bir şeyi kanıtlamak için Britanya İmparatorluğu'nu bir uçtan diğerine süratle geçme hayali. Ve Bougainville'in 18. yüzyıldaki kehanetinin aksine, 19. yüzyılın insanları şunu gayet iyi anladılar: Bu oyun ve Bly'ın maceracı ruhu hiç kuşkusuz başka kadınlara da sirayet edecekti.



SİNEMATOGRAF
1900'LER

Çok da uzak olmayan bir geçmişe kadar sinema dünyasında dile getirilmeyen bir kural vardı: Kadın gören değil, görülen olmalıydı. Uzun yıllar boyunca, bir kadının sadece kamera önünde değil, aynı zamanda kamera arkasında da –ve salt bağımsız filmlerde değil, büyük bütçeli yapımlarda da– yer alabileceği fikri tuhaf karşılandı. Oysa bu sanat dalının ilk yıllarında sahneye hâkim olanlar, bizzat kadınlardı.

O kadınlardan biri, belki de tarihteki ilk yönetmen olan Alice Guy'dı. Guy, kamera için ilk kurgusal hikâyeyi yazan insandı. Alice 1890'lı yılların Paris'inde, ilerde Gaumont Film Şirketi'ni kuracak olan Léon Gaumont'un sekreteri olarak çalışıyordu. Bir öğleden sonra, patronu onu Lumiére kardeşlerin henüz yeni icat ettikleri *sinematografın* tanıtımına götürüp, daha sonra da bu sinema makinelerini (burada resmi yer alan türde kameraları) pazarlamaya karar verdiğinde, genç kadının aklına bir fikir geldi. Neden bu yeni ve heyecan verici teknoloji, bu harika cihaz, sadece fabrikalardan çıkan insanlar ya da istasyonlara giriş yapan trenler gibi sıkıcı şeyleri filme aktarmak için kullanılıyordu? Bu makinelerin daha iyi bir

tanıtımını yapmak için neden bir hikâye –komik bir hikâye– uydurulmuyordu? Gaumont, sekreterine, "İlişkilerime bir zarar vermedikten sonra ne istiyorsan yap" dedi. O sıralarda, bu tuhaf ve yeni teknolojinin sonunda "sinema" adı verilen milyon dolarlık bir endüstriye dönüşeceğine kimse inanmıyordu. İnsanlar şimdi çekebildikleri kısacık filmleri çok eğlenceli ve komik şakalardan ibaret görüyorlardı, hepsi bu. Film yeni ve önemsiz bir kavramdı ve sık sık olduğu gibi, kadınlar için mükemmel bir alandı.

Guy'ın ilk kısa ve kurgusal film çalışması 1896 yılında, *Lahana Perisi* adıyla çekildi. Film, tıpkı buradaki gibi bir kamerayla yapıldı. Filmde, kocaman lahanaların içinden bebekleri çekip çıkaran ve bunu yaparken bir yandan da gülen bir kadın görülüyordu. Fransa'da bir deyiş vardır: "Erkek çocuklar lahanaların, kız çocuklar güllerin içinde doğar." Tüm bu çaba eğlenceli, sevimli ve son derece başarılı oldu ve bu sayede Guy terfi etti: Artık Gaumont'un filmlerinden sorumlu olacaktı. Guy'ın kısa bölümlerden oluşmuş, farklı olayları anlatan filmleri Gaumont stüdyolarının kalıcı başarısının temellerini attı; bunların çoğu komediydi ve kadınlar hakkındaydı. Örneğin, 1906 yılında çekilen *Madame a des envies* (Madam'ın Aşermeleri) filminde, karnı burnunda ve açlıktan gözü dönen bir kadın şehrin içinde oradan oraya koşup insanların elindeki lolipoptan ringa balığına, içkiye kadar ne bulursa kaparken, çaresiz kocası bebek arabasıyla peşinden sürüklenir. Guy, her hırsızlık sonrası kadının çaldığı yiyecekleri büyük bir iştahla ve en ufak bir utanç duymadan mideye indirirken yüzündeki ifadeyi yakın planla yakalamıştır. Antik dönemlerden beri erkeklere musallat olan korkuyu temsili olarak sinemaya aktardığı *Feminizmin Sonuçları* adlı filmi de muhtemelen aynı yıl çekti. Yönetmen, "tersine dünya" fikriyle toplumsal cinsiyet rollerini tiye alır: önemli kararları kadınlar verir, yemek, temizlik gibi işler erkeklere düşer. Erkekler aynanın karşısında cilveli pozlar takınır, gömlek ütüler, çay içip dedikodu yapar; kadınlar ise evde sigara içip gazete okur. Parkta dinlenmeye

çalışan erkekler de bu kez peşlerine düşen ısrarcı kadınlardan güçlükle kurtulur. Muazzam bir hiciv.

Alice, filmlerinin Hollywood sinemasının ilk dönemleri için bir nevi alegori olduğunu henüz bilmiyordu. Sinemanın hâlâ kafadan zoru olanlar ile topluma ayak uyduramayanların bir uğraşı olarak görüldüğü ve Los Angeles civarındaki arazilerin ışıltılı bulvarlar değil, tozlu çiftlik alanları olduğu bir dönemde film setlerinde genellikle kadınlar erkekleri yönetiyordu. Hatta Guy bu yönetmenlerin en şöhretlilerinden birini bizzat eğitmişti. Guy, 1910 yılında ABD'ye göç edip, Fort Lee, New York'ta önde gelen diğer tüm büyük sinemacılarla birlikte kendi stüdyosunu kurduğunda, Lois Weber adında bir kadının birkaç film yapmasına olanak tanıdı. Birkaç yıl sonra Weber, sessiz sinema döneminin en çok para kazanan kadın yönetmeni ve Hollywood'un en güçlü isimlerinden biri olacaktı. Weber kendi stüdyosunu yönetiyor; yapım, çekim, montaj, kostüm ve oyuncu seçimi gibi görevleri üstleniyor, hatta zaman zaman bizzat oyuncu olarak rol alıyordu. Bunun, ne kadar da çağın ilerisinde ve sıra dışı bir durum olduğunu bir kez daha hatırlayalım: O dönemde kadınların oy vermesine, bankada kendi adlarına hesap açmasına ya da boşanmasına izin verilmiyordu; pantolon giymeleri bile daha yeni yeni kabul görüyordu. Fakat buradaki gibi kameralarla film çekmelerine, sinema yapımcılığına soyunup yeni dünyalar yaratmalarına izin vardı. 1930'lar boyunca Hollywood'da erkekten çok kadın yapımcı ve yönetmen bulunuyordu. Bu bir altın çağdı. Fakat ardından sesli filmler geldi ve beraberinde büyük paralar getirdi. Erkekler sinemanın kalıcı olduğunu ve filmler sayesinde zengin olunabileceğini fark eder fark etmez, kadınların işgal ettiği konumları ele geçirip hiyerarşiden muaf olan Hollywood'u –herhangi bir erkek ya da kadının herhangi bir işi yapabildiği– profesyonel bir stüdyo işine dönüştürdüler.

Üstelik bu adamlar, kadınlara biraz da kabaca kapıyı gösterdikleri yetmezmiş gibi sinemanın tarihini de yeniden yazmaya karar

verdiler. Alice Guy gibi öncüler ve filme aktarılan ilk hikâyeler artık bu tarihçenin içinde yer almayacaktı; şimdi ve gelecekte uzunca bir süre boyunca Hollywood efsanesi, film endüstrisinin erkekler tarafından icat edilip geliştirildiği algısıyla değerlendirilecekti. Hatta, 1950'lere gelindiğinde, tüm o erkek yönetmenler arasında oturan tek bir kadın vardı. Ida Lupino adındaki bu kadın, 1950 yılında tecavüzün psikolojik ve toplumsal sonuçları üzerine muhtemelen ilk filmi yaptı: *Öfke*. Efsaneye göre, o yıllarda Akademi toplantıları şu sözlerle açılıyordu: "Saygıdeğer baylar. Ve Bayan Lupino."



ŞAPKA İĞNESİ
1900

1900 yılında, Avrupa ve Amerika şehirlerinde bir korku kol geziyordu. Erkekler sokaklarda dizleri titreyerek yürüyor, toplu taşıma araçlarında, bugün yaptıkları gibi bacaklarını ardına kadar açıp yayılmak yerine, koltuklarına sinip akıllarından sadece bir şey geçiriyorlardı: büyük şapkalı bir kadının yanına düşmemek. Çünkü günümüzde üzerine bolca serpilmiş tüyleri, fiyonkları ve yapay çiçekleriyle takana tedirgin bir tavuskuşu cazibesi katan o şapkalara bakıp sadece tek bir şeyi, şapkaların içine gizlenen tehlikeli silahı görüyorlardı: şapka iğnesi.

Dehşete kapılmış bu erkek imgesi elbette abartılı ama o sıralarda gerçekten de bu gibi hikâyeler dilden dile dolaşıyordu. İnsanlar "şapka iğnesi riskinden" ve şehirlerde "giderek artan tehlikeden" bahsediyor ve "bir kadının ölümcül silahıyla yapacağı vahşice saldırılardan" korkuyorlardı. Karikatürlerde, devasa iğneler üzerine geçirilmiş zavallı erkekler ve onları avlamak için bu gibi silahlarla donanmış kadınlar betimleniyordu. Neler oluyordu? Gitgide daha çok kadın sokaklarda tek başına ve kontrolsüzce dolaşmaya başladığından beri, kuşkusuz erkekler "kendi" alanlarındaki –halka açık

mekânlardaki– bu yeni mevcudiyeti, yanlarından geçen ya da otobüslerde yanlarına oturan herhangi bir genç kadına yakınlaşıp sarkıntılık etmek, onları sorularla ve delici bakışlarla bunaltmak, istenmedikleri halde takip etmek, hatta onlara dokunmak için bir davet olarak algılıyorlardı. Esasen, kamusal alanda sözlü taciz denen bu sorun bugün de mevcut; 2018'in Ocak ayında, ilk #MeToo dalgasının ardından, aralarında yazar ve oyuncuların da bulunduğu tanınmış bir grup Fransız kadın, tam da bu konuyu ele alan, "100'lerin Manifestosu" olarak bilinen rahatsız edici bir açık mektup yayımladı. Ne var ki bu grup, tuhaf bir biçimde, erkek tacizinin azalmasından; metroda bir erkeğin bir kadının kalçasını yoklaması gibi sarkıntılıkların artık nadiren yaşanıyor olmasından üzüntü duyduklarını söylüyordu – bazılarına göre ne yazık ki bu "talihsiz" bir olaydı.

19. yüzyılda ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde kadınlar muhtemelen bu Parisli hanımları çılgın olarak nitelerdi. O dönemlerin kadınları bu gibi saldırılara ve sarkıntılıklara bir baştan çıkarma oyunu ya da bir çeşit flört olarak değil, tahammül edilemez bir hakaret ve küçük düşürücü davranış olarak bakıyordu. Kamusal alanlarda kendilerine daha yeni yeni yer açmaya başlamışlardı ve ellenmeye asla niyetleri yoktu. Neyse ki, dönemin modası beklenmedik müttefik gibi imdatlarına yetişti. O yıllarda saçın abartılı biçimde kabartılması; sahte bukleler, hatta tomar yapılmış kumaşlarla başın üzerinde kule benzeri hacimli yapılar oluşturacak şekilde takviye edilmesi şıklığın zirvesi sayılıyordu. Bir zorunluluk olan şapkayı bu görkemli yapının üzerine yerleştirmek imkânsızdı ve özellikle sağlam, saçın bütün katmanlarının arasından geçebilen –uzunluğu on santime kadar– bir iğneyle yerine tutturulması gerekiyordu; çok geçmeden bu iğnenin sadece modaya uygun bir amaca hizmet etmediği görüldü. Kadınlar için tavsiyeler içeren kitaplarda bu aksesuar, son derece etkili olan şemsiyenin yanı sıra, meşru müdafaa için en iyi araç olarak öneriliyordu. Bir erkek sizi rahatsız ettiğinde şapka iğnenizi batırmalı veya şemsiyeyi kafasına indirmeliydiniz.

1903 yılında, Leoti Blaker adında Kansaslı genç bir kadın, tercihini şapka iğnesinden yana kullandı. O yılın 28 Mayıs günü, New York'taki Beşinci Cadde'den geçen kalabalık bir otobüse binen Blaker, birkaç durak sonra, yanında duran beyefendinin kendisine gitgide daha çok yaklaştığını fark etti. Otobüs keskin bir virajı döndüğü sırada yolcular dengelerini kaybedip birbirleri üzerine abanırken, bu kısa kaos anının sunduğu fırsattan yararlanan adam, kıllı elini Bayan Blaker'ın sırtında gezdirdi. Blaker, daha sonra olacakları açıklamak için, "New Yorklu bir kadın sarkıntılığa göz yumabilir ama Kansaslı kızlar asla" diyecekti: Şoktan donup kalmak ve böyle bir davranışa izin vermek yerine şapkasındaki sekiz santimlik iğneyi çekip çıkardı ve adamın koluna olanca gücüyle batırdı. Bu hikâye, Joseph Pulitzer'in *New York World* gazetesinde baş sayfada yer buldu.

Hepsi bu kadar değildi; benzer hikâyelerle gazetelere çıkan kadın sayısı arttı. Bir öğleden sonra, bir meslektaşıyla Bleecker Sokağı'nda saldırıya uğrayan Elizabeth Foley gibi. Elizabeth beraberindeki arkadaşının aksine anında yere yıkılmaya fırsat vermeden bir silah gibi kullandığı şapka iğnesiyle saldırganın üzerine çullandı ve herifi oradan defetti. *New York Times* olayı şöyle haber yaptı: "Kıvrak zekâ, kadınca cesaret ve bir şapka iğnesi Bleecker Sokağı ve Broadway'in kesiştiği yerde güpegündüz saldıran cüretkâr bir haydudu kaçırdı." *The Los Angeles Herald* gazetesi ise doğru bir yorumda bulunarak, kadınlara bu şekilde sarkıntılık eden –"tacizci" denen– bu adamların, "cesareti ve şapka iğnesi olan herhangi bir kadının kanıtlayabileceği gibi" sadece birer korkak olduğunu yazdı. Kısa bir süreliğine, bu hanımlar ve şapka iğneleri şehir ortamlarının intikamcıları oldular. Onlar, kendi silahlarını kuşanmak için Superman, Batman, Spiderman ya da diğer süper kahramanları beklemeye gerek duymayan kadın kahramanlardı. O dönemde bile, bu gibi vakalar sokaklardaki kadınların güvenliği ve bu güvenliğin nasıl artırılabileceği konusunda bir tartışma başlattı. Nebraska'da, kadınlara "bebek" ya da "fıstık" diyerek sözlü tacizde bulunan erkeklerin para cezası ödemelerini öngören bir yasa geçirildi.

Ancak Süfrajetler konuyu ele alınca rüzgâr tersine döndü. Şapka iğneli kadınlar artık cesur ve kıvrak zekâlı değil, tehlikeli görülüyordu. Haberlerde artık sürekli bir kadının şapka iğnesini kocasına kazara sapladığı, otobüste masum erkeklerin yüzlerinin çizildiği ya da gözlerini kaybettikleri kazalar anlatılıyor; ciddi enfeksiyon riskleri ve benzeri dramlar konuşuluyordu. 1910'lardan itibaren, New York, Paris, Hamburg ve diğer metropollerde şapka iğneleri için yeni kurallar getirildi: İğneler daha kısa olmalıydı, hatta bazı hallerde bunların yasaklandığı bile oluyordu; artık, özellikle uzun iğneler için bir tür silah taşıma ruhsatı, özel bir izin isteniyordu. Sydney'de, altmış kadının sırf izinsiz olarak şapka iğnesi bulundurduğu için hapse atıldığı söyleniyordu. Birdenbire mesele artık kadınların güvenliği olmaktan çıkmış, başkalarının –elbette erkeklerin– güvenliği olmuştu. Ama on yıl bile geçmeden konu kendiliğinden çözüldü: Flapper modası ortaya çıktı. Gösterişli saç modelleri ve tüylü büyük şapkalar tarihe karıştı; kadınlar saçlarını kısa kestirip başlarını açık bırakmaya başladılar. Şapka iğnesi devrini tamamlamıştı. Artık bir hanımefendinin tek savunma aracı şemsiyesiydi.



"CLAUDINE OKULDA" POSTERİ
1900

1900 yılında Paris'te dolaşıp kitapçı vitrinlerini ve hâlâ görece yeni reklam sütunlarını kaplayan afişleri inceleyen biri, şüphesiz bir isimle epey sık karşılaşırdı: Claudine. O yıl içinde, Paris Fuarı düzenlenmiş, ilk metro hattı açılmış ve Alfred Dreyfus affedilmişti ama eğer operada, sahne arasında, şehrin modayı takip eden şık sakinlerinin söylediklerine kulak kabartıp konuşulanları dinlerseniz onun adını muhtemelen diğerlerinden daha fazla duyabilirdiniz: *Claudine şöyle, Claudine böyle, Claudine'i daha okumadın mı?* Bunun tam bir skandal, zevksiz ve rahatsız edici olduğu söylenebilirdi. Ya da kimin anlattığına bağlı olarak eğlenceli, yeni ve son derece muzip olduğu... Genç bir kadına sorsaydınız, Claudine'in harika olduğunu duyardınız: 1900'lerin genç kadınları onda kendilerini buluyorlardı.

Claudine ve kahramanı olduğu *Claudine à l'école* (Claudine Okulda) adlı roman, yeni çağın o ilk yıllarında Fransa'da büyük ilgi uyandırmıştı. Kimse ona kayıtsız kalamıyordu; ya nefret ediliyordu ya da çok seviliyordu. Aslında hikâye epey sıradandı: okuldaki son yılını, uçsuz bucaksız kırlardaki gündelik yaşamını ve dar okul sıralarını, şakalarını, muzipliklerini, arkadaşlıklarını, hayallerini ve ilk

flörtlerini anlatan on beş yaşında taşralı bir kız. Yani, kayda değer bir özelliği yoktu. Fakat Claudine tüm bunları daha önce hiç yazılmamış bir üslupla aktarıyordu: Bu zeki, küstah ergen, sahiden de yanınızdaymış gibi yeni ve serbest bir dille doğrudan okura hitap ediyordu. Dahası, kitap o dönemde yazılmak şöyle dursun tartışmaya bile açılmayan konulara değiniyordu: Konu genç bir kadının cinsel arzuları olduğunda arzu nesnesi her zaman genç erkekler olmak zorunda değildi, belki kadınlar da olabilirdi. Bu heyecan verici, etkileyici olsa da aynı zamanda tam bir skandaldı.

Toplumun tutucu kesimleri öfkeden kuduruyordu: Genç kızlar ne zamandan beri cinselliğe ilgi duyuyordu? Üstelik de eşcinselliğe. Ve hepsinden öte: Ne zamandan beri cinsellikle ilgili bu kadar şey biliyorlardı? Bu yeni çağın genç kadınları artık naif ve itaatkâr değiller miydi? "İyi kız" kavramının sonu mu geliyordu? Öfkeyle çalkalanan Paris bir yandan da bu yüzsüzcesine modern karaktere kendini kaptırmıştı. Genç kadınlar özellikle heyecanlıydı: Sonunda biri çıkıp gerçekten ne düşündüklerini ve hissettiklerini yazmış, çocuklukla kadınlık arasındaki o şaşırtıcı geçişi anlatmıştı. Biri nihayet kızların da cinsel arzuları olabileceğini, bazı şeyleri isteyip hatta bazen yapmaya cesaret edebildiklerini söylemişti. Ve hepsinden önemlisi, genç kızların bile fikirleri, sesleri ve söyleyecek sözleri vardı. Kitap sadece iki ay içinde 40.000 adet gibi inanılmaz bir satış rakamına ulaştı ve birden Paris'in sokakları, parkları, meydanları "Claudinlerle" doldu: Geçmişteki kız öğrenci görüntülerine bürünen genç kadınlar, şimdi siyah elbiseler, uzun çoraplar ve bu roman sayesinde Fransa'da hâlâ Claudine yakası diye bilinen tipik, beyaz Peter Pan önlük yakası giyip geziyorlardı. Claudine şapkaları, Claudine yüz pudraları, Claudine sigaraları ve Claudine parfümü vardı. Hatta La Boétie Pastanesi, Claudine pastası ve Claudine dondurması bile çıkarmıştı.

Paris, tam anlamıyla Claudine çılgınlığının pençesindeydi. Her kadın onun kadar küstah ve özgür olmak istiyordu; burada yer alan

afişte ismi dikkat çekici bir şekilde görülen Willy, başarısıyla çok dikkat çekti. Ama asla cevaplanmayıp havada kalan bir soru vardı: Willy olarak da bilinen Henry Gaultier-Villars adlı bu adam, bir kız öğrencinin ne düşündüğü ve ne yaptığı hakkında nasıl bu kadar çok şey bilebilirdi? Elbette bu sorunun cevabı basitti: karısı Sidonie Gabrielle Colette sayesinde. O dönemde Colette yirmi yedi yaşındaydı; Burgonya'nın küçük bir köyünden gelmiş, yedi yıl önce Willy'yle evlenince Paris'e taşınmıştı. Kuşkusuz "Claudine Okulda" romanı –izleyen yıllarda yayımlandığında aynı ölçüde beğeni ve övgü toplayacak olan "Claudine Paris'te", "Claudine Evli" ve "Claudine ve Annie" romanları– Colette'in sıra dışı çocukluğundan esinlenmiş olmalıydı. Hadi ama, geçin bunları! Kitapları yazan Colette'ti.

Willy, "Claudine Okulda" taslağını ilk kez okuduğunda romanın işe yaramaz olduğunu düşünmüştü ama –Colette'e bakılırsa– bir yıl sonra taslağı çekmeceden çıkardığında, *"Tanrım!* Ben bir salağım!" diye hayıflanmış ve hemen en yakındaki yayıncıya koşmuştu. Elbette o dönemde hâlâ Brontë kız kardeşleri, George Eliot ve George Sand'ı erkek takma adları kullanmaya zorlayan kural geçerliydi: Bir kitabın kapağında erkek adı varsa daha iyi satılırdı. Bu yüzden Claudine'in tüm maceraları Willy'nin adıyla yayımlandı. Daha sonra olanlar, o dönemdeki kadın yazarların içinde bulunduğu açmazın eşsiz bir örneğiydi: Willy büyük satış başarısı yakalayan bu kitabın sağladığı şöhrete konmakla kalmayıp gelen tüm parayı da cebine attı. Boşanmalarının ardından ve Colette'in gerçek yazar olduğunun anlaşılmasından uzun zaman sonra bile –sonunda Willy telif haklarını Colette'e satana kadar– kitabın gelirleri tümüyle onun cebine girmeye devam etti. Tek bir kuruş bile alamayan Colette'in isminin kitap kapağında yer alması için onlarca yıl geçmesi gerekecekti.

Neyse ki, Colette sonraki yıllarda intikamını aldı. Claudine'in ardından Willy'nin ne yaptığını kimse bilmiyor; muhtemelen çoğu insan onun ismini bile hatırlamıyordu ama Colette tapılan bir ikon haline geldi: bağımsızlığıyla, gizlemediği biseksüelliğiyle, yaptığı

evlilikler ve skandal yaratan gönül maceralarıyla, gazeteci, oyuncu ve daha sonra bir güzellik salonu sahibi olarak sürdürdüğü yaşamıyla. Fakat hepsinin ötesinde, *Claudine* ardından yazdığı ve yeni yüzyılın ilk yarısında çok sayıda kadın yazarın onu rol modeli olarak görmesini sağlayan yaklaşık elli romanıyla. Simone de Beauvoir, *İkinci Cinsiyet* adlı eserinde başka hiç kimseye onun kadar atıfta bulunmamıştı – tam olarak yirmi iki kez. De Beauvoir'ya göre, ilk kez Colette romanlarında bir kadının tüm farklı yaşam evrelerini, ergenlikten olgunluğa kadar tanımlamış ve bu evrelere eşlik eden tüm hisleri kelimelere dökmüştü. Aradan yaklaşık elli dört yıl geçtikten sonra, Françoise Sagan 1950'lerde genç bir kadın olmanın nasıl bir his olduğunu anlattığı *Günaydın Hüzün* adlı romanında, kitabının ilk nüshalarından birini rol modeli Colette'e şu notla gönderdi: "Madam Colette'e, kitaplarınızın bana verdiği haz ve mutluluğun yüzde birini bu kitapta bulmanız umuduyla. Saygılarımla, Françoise Sagan."



MADAM WALKER'IN SAÇ KÜRÜ

1906

Will Smith, Mart 2022'deki Oscar töreninde sahneye fırlayıp eşi Jada Pinkett Smith'in kazıttığı saçları hakkında şaka yapan Chris Rock'u tokatladığında tartışmalar iki konu etrafında döndü: fosilleşmiş, masaya yumruğunu vuran koruyucu erkeklik imajı ve –hepsinden önemlisi– Afrikalı Amerikalı kadınların saçları.

Hepimiz saç ile kadın kimliği arasındaki güçlü bağı biliriz; nitekim saç kazıtma, yüzyıllarca kadınların onurunu kırmak için kullanılan bir yöntem oldu. Özellikle Afrikalı Amerikalı kadınlar için bukleler, Afro saç modelleri ve örgüler her zaman siyasi bir meseleydi. 1960'larda, Angela Davis gibi eylemciler ve gururla uzattıkları Afro model saçları, norm olan "beyaza özgü" –düz– saçlardan vazgeçmeye doğru giden yolu işaret ediyordu. 2010'larda, Beyoncé'nin kız kardeşi Solange Knowles, "Don't Touch My Hair" (Saçlarıma Dokunma) adlı şarkıyı, belli ki birçok beyaz insanın siyah saçı görünce yaşadıkları ve bir türlü bastıramadıkları o dokunma dürtüsünü protesto etmek için söylemişti. Ve ABD'nin neredeyse her eyaletinde, CROWN (Doğal Saçlar İçin Saygılı ve Açık Bir Dünya Yaratma) Yasası "ırka dayalı saç ayrımını" cezalandırıyor.

Batı Afrika'daki saç modellerine verilen önem, kölelikten ve Batılı köle tacirlerinin gelişinden çok daha önceye dayanıyordu. Saçı boncuklarla, tüylerle ve çeşitli aksesuarlarla süsleyerek örmek, farklı biçimlerde toplamak ya da omuzlara serbestçe bırakmak bir tür kimlik ifadesiydi; kişinin kim olduğunu, nereden geldiğini, hangi aileye ya da kabileye mensup olduğunu anlatıyordu. Özellikle kadınlar için saçlarını şekillendirmek ve bakım yapmak, diğer kadınlarla bir araya gelmenin önemli bir yoluydu. Saç gurur duyulacak bir şeydi, ta ki Avrupalılar gelip bu saçların "bayağılığın" ve "vahşiliğin" bir ifadesi olduğuna karar verene kadar. Kadın erkek birçok kölenin kafası kazındı, saç biçimlerinin önemi yavaş yavaş ortadan kalktı ve acımasız yaşam ve berbat hijyen koşulları, kadınların saçlarına son darbeyi vurdu.

O dönemde Afrikalı Amerikalı pek çok kadın, günümüzde Jada Pinkett Smith'in yaşadığına benzer saç kökü iltihabı ve saç kaybından mustaripti. Bu kadınlar özel olarak geliştirilmiş tedavi yöntemlerinden yoksundular; güzellik endüstrisi onların kıvırcık, dağınık, farklı saçlarıyla ilgilenmiyordu. Güzellik sadece beyaz kadınlar içindi; diğerleri kendi "başlarının" çaresine bakmak zorundaydı. Annie Malone, Afrikalı Amerikalı kadınların uzun süre ihmal edilen saçlarıyla ilgilenerek ilk adımı attı; ancak fikri büyük ölçekte hayata geçiren Madam C. J. Walker'dı. Netflix dizisi "Self-Made"in iddia ettiğinin aksine, Walker ya da gerçek adıyla Sarah Breedlove, Malone için bir süre "Poro" temsilcisi olarak çalışmış ve ardından kendi markasını kurarak ABD'nin kendi emeğiyle milyoner olan ilk kadını haline gelmiştir. Bu "mucize" ürünün formülünün Madam Walker'a bir rüyada ilham olduğuna inanılıyordu – ki hazır yeri gelmişken, ürünün teneke kutusunda Walker'ın portresinin yer aldığını da söyleyelim. Hikâyeye göre, o rüyadaki ses ona yalnızca karışımın formülünü değil, aynı zamanda ek bir görev de vermişti: güzellik ürünlerinden oluşan imparatorluğunu Afrikalı Amerikalı kadınların hayatlarını daha iyi, daha kolay ve daha güzel kılmak

için kullanmak. Madam Walker'ın saç düzleştiriciyi icat edip düz saçı teşvik ettiği doğru olmasa da dönemin güzellik standartlarını bir ölçüde kabullendiği doğrudur. Sonuçta, New York caddelerinde Afro saçlarıyla gezdiği söylenemez.

Bu sarı kutu sayesinde, güzelliğe ilgi duyan Siyahi kadınlar özellikle kendileri için –saçları ve vücutları için– geliştirilen ilk ürüne sahip olmakla kalmadılar, yeni kariyer fırsatlarına da kavuştular. Evlerde yardımcı, tarım işçisi ya da dadı olarak hiçbir ilerleme imkânı sunmayan sıkıcı ve zorlu işler yapmaktansa, artık "Madam C.J. Walker Saç Kürü Temsilcisi" olarak yeni bir kariyere adım atabilirlerdi. 1910 yılında, neredeyse tümü Afrikalı Amerikalı olan ve birçoğu mütevazı koşullarda yaşayan yaklaşık 20.000 genç kadın, Madam Walker adına yollara düştü. Madam C.J. Walker'ın başlıca gayesi, kadınlara sadece kendilerini güzel hissettirmek değil, başarının zor da olsa imkânsız olmadığını anlatıp onlara yeni ufuklar açmak ve özgüven de kazandırmaktı. Ölmeden önce, şirketinin gelecekte yalnızca kadınlar tarafından yönetilmesini vasiyet etti. Kızı A'Leila, şirketin yönetimini devraldığında, annesinden kalan serveti, Afrikalı Amerikalı kültürünü saç ve güzellik meselesinin ötesine taşıyarak desteklemek için kullandı: 1920'ler ve 1930'ların New York ve Parisi'nde, Afrikalı Amerikalı yaşamını klişelerden ve boyun eğdirici temsillerden uzak biçimde yüceltmeyi amaçlayan, o heyecan verici sanatsal ve edebi hareket Harlem Rönesansı'nın en önemli destekçilerinden biri oldu. A'Leila'nın efsanevi Dark Tower salonu eşcinsellerin, Afrikalı Amerikalıların, Manhattan'ın liberal kesiminin buluşma yeriydi; orada düzenlenen partiler, şair Langston Hughs'un bir zamanlar yazdığı gibi, "New York metrosu kadar kalabalıktı." Ev sahibi, 1920'lerin Harlem Keyif Tanrıçası olarak biliniyor ve annesi gibi Afrikalı Amerikalı kültürünün saçla olan meselesini çok iyi biliyordu.



RADYUM ÇİKOLATA
TARİHSİZ

"Dünyaya bahşedilmiş en güzel hediye, kuşkusuz 1898 yılında radyumun Madam Curie tarafından keşfedilmesidir." 1930'lardan kalma bu reklam broşürü, radyumlu çikolata üreticisi Burkbraun firmasına ait; broşür aynı zamanda firmanın akılda kalıcı sloganını da gururla belirtiyordu: "Burkbraun Radyumlu Çikolata'yla yıl boyunca radyum banyosu yapın."

Cottbuss merkezli şirketin ürün yelpazesinde radyum katkılı birkaç çeşit çikolata vardı: çikolata içeceği, kalıp halinde çikolatalar, sadece lezzet vadetmeyen (ne de olsa bunlar "tamamen olgunlaşmış" kakao çekirdeklerinden yapılmışlardı ve içlerine tadını bozmayacak ölçüde radyum katılmıştı) ama aynı zamanda inanılmaz derecede sağlıklı olan tatlı küçük atıştırmalıklar: "Hızlı, nefes kesici etkisinin sırrı, bu bitter çikolatanın içerdiği radyumun hemen kan dolaşımına geçerek tüm organlara, merkezi sinir sistemine, bezlere, sinirlere, hatta en uzaktaki kılcal damarlara ve hücrelere ulaşmasını sağlamasında yatmaktadır." Şimdi olsa, "İğrenç!" deriz. Fakat o dönemde, insanlar bunu harika buluyordu. 20. yüzyılın ilk yıllarından itibaren, hemen her şeye radyum

katılmaya başlandı: yüz kremleri, diş macunları, rujlar, pudralar, şampuanlar. "Cinsel gücü" artırıcı radyum fitilleri, "Radyoaktif Göz Aparatı" olarak bilinen ve güya baş ağrısı ile görme bozukluklarını geçiren radyoaktif gözlükler vardı; insanlar radyumlu su içmeye teşvik ediliyordu (bu amaçla üretilmiş bardaklara ve şişelere atık tesislerinde hâlâ rastlanıyor); termal kaplıcalarda romatizma, eklem ağrısı ve benzer rahatsızlıkların tedavisi için radyum banyoları vardı. Gerçek radyum kullanmaya maddi gücü yetmeyen –ya da insanların zaten aradaki farkı anlamayacaklarını düşünen– firmalar, ürünlerini daha çekici kılmak ve dönemin modasına ayak uydurmak için üzerlerine "radyum" yazıyorlardı: radyumlu sigaralar, Radyum markası tarafından üretilmiş tereyağı, hatta aslında radyum içermese de, cinsel gücü çağrıştırmak için paketlerinde "radyum" yazan prezervatifler vardı. Radyum, günümüzdeki çiya tohumları gibi –ama daha heyecan verici ve daha geniş kullanım alanları olan– bir numaralı sağlık ve güzellik malzemesi haline gelmişti. Ne de olsa, bu yepyeni bir akımdı.

Bu sözde her derde deva doğal güçle ilişkilendirilen aynı derecede yeni bir kadın vardı: Marie. Hikâyeyi hepimiz biliyoruz: Eski adıyla, Maria Salomea Skłodowska olarak bilinen Polonyalı göçmen Marie Curie, Paris'in Lhomond Caddesi'nde harap haldeki laboratuvarda (Alman kimyager Wilhelm Ostwald'a göre burası "ahır ve patates deposu arası bir yer" idi) araştırmalarını başlattığında yıl 1897'ydi. Bir yıl önce, Fransız fizikçi Henri Becquerel, uranyumun radyasyon yaydığını keşfetmişti. Curie, doktora tezi için bu konuda daha ileri araştırmalar yapmak istiyordu ve bu çalışmaları sonucunda, biraz da tesadüfen, uranyum cevherinin daha da fazla radyasyon yayan başka elementler içerdiğini keşfetmişti: Marie'nin memleketi Polonya'dan esinlenerek adlandırılan polonyum ve tabii ki radyum. Bu, büyük ve tarihi bir dönüşümün başlangıcıydı. 1903 yılında, Marie, Nobel Ödülü'nü kazanan ilk kadın oldu; ödülü, kocası olan araştırma ortağı Pierre ve bilim insanı Henri Becquerel'le birlikte aldı.

Gerçi, Fransa ödül için adaylığını açıkladığında Marie'nin isminden bir kez olsun bahsetmemiş, yalnızca Henri Becquerel ve Pierre Curie'yi keşfi yapan bilim adamları olarak listelemişti. Neyse ki, İsveçlilerin güneyli meslektaşlarına kıyasla görece daha feminist bir tavırları vardı ve bu kadın düşmanı hatanın derhal düzeltilmesinde ısrarcı oldular. Ve böylece, büyük bir bedel ödeme pahasına, Marie Curie "büyük bilim insanı" olarak anılan ilk kadın oldu.

Marie Curie 1906 yılında, kocasının ölümünden kısa bir süre sonra Sorbonne Üniversitesi'nde ilk dersini verdiğinde, heyecanlı bir kalabalık amfiyi doldurmuştu. Siyasetçiler, kontesler, profesörler, herkes bu dersi izlemek için orada hazır bulunmak istiyordu. Ertesi gün *Le Figaro* gazetesi, "matem kıyafetleri içindeki kadın" nihayet ortaya çıktığında, salondakilerin onu "uzun ve yürekten" bir alkışla karşıladığını yazdı. Bu, heyecan uyandıran, devrim niteliğinde bir olaydı. Elbette bilimsel araştırmalarda öteden beri kadınlar yer almıştı –hem de birçok kadın, özellikle de o yıllarda– ama bunların pek azı kurumlar tarafından resmen tanınmıştı. Bu kadınlar genellikle geri planda, şu ya da bu laboratuvarda çalışmış, halk tarafından nadiren tanınmış ve çoğunlukla da çok kısa zamanda unutulup gitmişlerdi. Marie gibi bir kadının ders vermesi ve yüzyılın henüz başında bir üniversite laboratuvarını yönetmesi epey sıra dışıydı. Ne yazık ki, eriştiği önemli statü çok geçmeden elinde patlayacaktı: İnsanlar güçlü ve hayranlık duyulacak bir insan olarak gördükleri yas tutan dul kadını yürekten alkışlamışlardı, ama Marie'nin bir ilişkisi olduğu ortaya çıkınca (hem de Pierre'in öğrencilerinden biri olan evli bir adamla) herkes bunu büyük bir rezalet olarak niteledi. Üstelik de böylesine ünlü bir kadın! Ahlaksızlıktı bu! Hatta işi o kadar ileriye götürdüler ki, Marie ikinci Nobel Ödülü'nü, bu kez tek başına ve kimya dalında kazandığında, ödül törenine katılmamasını tavsiye edenler oldu. Büyük skandal. Feci bir durum. O dönemde, bir meslektaşı Marie'ye gönderdiği mektupta, "Eğer olanları bilseydik en başta bu ödülü vermezdik" diye yazmış, Marie

de sert bir karşılık vererek, ödüle özel yaşamıyla ilgili değil, bilimsel çalışmalarından ötürü layık görüldüğünü belirtmişti.

Belki de, Madam Curie'den büyük bir övgüyle bahseden Burkbraun markası, kadın bir bilim insanının boş zamanında neler yaptığını pek de umursamıyordu. Ya da belki de, kopan bu gürültüden haberdar değillerdi. Tıpkı 1920'lerde ABD'yi sarsan ve bu yeni elementin popülerliğine gölge düşüren "Radyum Kızları" hakkında hiçbir şey duymadıkları gibi. Kızların hikâyesi dehşet vericiydi: Undark markasının ürettiği saatlerin kadranlarını radyoaktif boyayla aylarca, kimi zaman yıllarca boyayan genç kadınlar, kendilerine söylendiği gibi fırça uçlarını dilleriyle sivriltir; hatta kimi zaman parıltılı bu boyayı tırnaklarına oje gibi sürerdi. Bir süre sonra bazıları –tıpkı boyadıkları saatler gibi– karanlıkta parlamaya başlamıştı. Kısa bir süre sonra bu kadınlar kansızlık, kemik kırılmaları ve akut radyasyon zehirlenmesinin yol açtığı diğer hastalıklardan hayatlarını kaybedeceklerdi. Bu, Marie'nin keşfiyle tetiklenen radyum çılgınlığı ve kısa ömürlü ama son derece popüler olan Burkbraun Radyum Çikolatası için sonun başlangıcıydı.



AÇLIK GREVİ MADALYASI
1912

13 Kasım 1913 günü, İngiliz Süfrajetlerin lideri Emmeline Pankhurst, Hartford Connecticut'ta, Amerikalı yüzlerce kadının karşısına geçip kadınların seçme ve seçilme haklarıyla ilgili en ünlü konuşmalardan birini yaptı. İlerde, "Ya Özgürlük Ya Ölüm" olarak anılacak bu konuşma, İngiltere'deki durumun da değerlendirilmesi açısından enine boyuna tartışılmıştı. Kadınlar elli beş yıl önce ilan ettikleri bir iç savaşın ortasındaydılar; değişim beklemekten o kadar yorulmuşlardı ki, ellerinde tek bir seçenekleri kalmıştı: ya özgürlük ya ölüm. İngiliz hükümetini karar vermeye zorlamak için açlık grevine başvurmakta kararlıydılar: Bu kadınların ölmesine göz mü yumalım yoksa pes mi edelim? Onlara özgürlüklerini mi verelim yoksa ölümlerinden sorumlu mu olalım?

1912'de Emmeline Pankhurst'e iki ay boyunca gözaltında kendini açlığa mahkûm ettiği için verilen ve günümüzde Londra Müzesi'nde sergilenen açlık grevi madalyası, İngiliz Süfrajetlerin benimsediği savaş taktiğinin bir kanıtıdır. Madalyanın ön yüzünde, "Açlık Grevi" kelimeleri okunur. Arka yüzünde ise eylemcinin ismi yazar. Yaklaşık yüz kadın, 1909-1914 yılları arasında bunun gibi

bir madalyaya layık görüldü ve madalyaların çoğu Holloway Hapishanesi'nden salınmalarının ardından düzenlenen kahvaltı resepsiyonunda verildi. Pankhurst'ün kızı Sylvia tarafından "Holloway broşu" ve diğer "Süfrajet mücevherleriyle" birlikte tasarlanan madalya (hepsi de Süfrajetlerin benimsediği yeşil, beyaz ve mor renklerde) o gün Pankhurst'ün söylediklerinin altını çizdiği için çok önemlidir: Bu kadınlar ellerindeki pankartları sallayıp nazikçe haklarını talep edecek türden insanlar değil, ordu şeref madalyalarıyla ödüllendirilecek askerlerdi. Millicent Fawcett'ın National Union of Women's Suffrage Societies (Kadın Hakları Dernekleri Ulusal Birliği) ile birlikte 1890'lardan beri mücadele veren ve pazıbentler takıp bilimsel tezler ortaya atarak barışsever taktikler kullanan kadın hakları savunucularının aksine, Pankhurst ve diğer Süfrajetler, dikkat çekici gösteriler yapmadıkları, vandalizme ve gereken hallerde şiddete başvurmadıkları takdirde hiçbir şeyin değişmeyeceğine ikna olmuşlardı. Ya da Pankhurst'ün Connecticut'ta çarpıcı bir şekilde ifade ettiği gibi: Eğer açlıktan ölmek üzere olan iki bebek varsa ve biri yüksek sesle ağlarken diğeri sessizce beklerse, anne bu iki bebekten hangisini önce besler?

Emmeline ve kızları Sylvia ile Christabel Pankhurst'ün 1903 yılında kurduğu The Women's Social and Political Union (Kadınların Toplumsal ve Siyasi Birliği "laf değil icraat" düşüncesini savunuyordu. Kadınlar önceden duyurulmamış protesto, kuşatma ve kendilerini kamu binalarının parmaklıklarına zincirleme gibi diğer eylemler düzenliyorlardı.

Bunlar da bir etki yaratmazsa, daha radikal eylemlere başvuruyorlardı. Mağazaların bulunduğu caddelerde yüzlercesi bir araya gelip yürüyüş yapıyor ve aldıkları bir işaretle taşlar fırlatarak tüm pencereleri tuzla buz ediyorlardı. Posta kutularını ve daha sonra da evleri havaya uçurup kamu binalarını bombalıyor, telgraf tellerini kesiyor, hatta müzelerde sergilenen tablolara baltalarla saldırıyorlardı. Basında "Süfrajet terörü" şeklinde haberler çıkıyor ve kasıtlı

olarak korku iklimi yaratan eylemcilerden bahsediliyordu. Bu kadınlar görülmek ve duyulmak için her şeyi göze alıyorlardı. Açılan davaların ve düzenlenen duruşmaların kendilerine bir platform yaratacağını ve tutuklamaların ve keza açlık grevlerinin –özellikle şiddete başvurduklarında– halkın dikkatini çekmek için etkili bir şekilde kullanılabileceğini biliyorlardı.

Bu fikri ortaya atan ilk kadın Pankhurst değil, Marion Wallace-Dunlop'tı. Dunlop, 1909 yılının Temmuz ayında siyasi bir tutuklu değil, bir suçlu olarak hapse atıldığında günlerce yemek yemeyi reddetti. Hapishane doktoru, hayatta kalmak için neye güvendiğini sorunca Dunlop hemen cevabı yapıştırdı: "Kararlılığıma." Doktor da, "Kabullenmesi zor olsa da çetin olduğu doğru" diye karşılık verdi. Üç gün sonra Dunlop cezaevinden tahliye edildi. O günden sonra açlık grevleri bir taktik, Holloway'den kurtulmanın en iyi yolu haline geldi.

Ama elbette bu fazla sürmedi. Devlet kadınlar için işleri bu kadar kolaylaştırmak istemiyordu. Cezaevinden salmak yerine, zorla yemek yedirme yoluna gitti. Tam bir işkence: İki doktor ve birkaç gardiyanın kıskıvrak tutup zaptettiği mahkûm bir sandalyeye bağlanıyor, içi boş, çelik bir boruyla ağzı zorla açılıyor ve boğazından içeri plastik bir tüp sokularak bu tüpün içinden süt ve un karışımı doğrudan midesine dökülüyordu. Eğer kadının ağzı fazla hassas ve yaralıysa ve damakları kanıyorsa tüp burnundan içeri itilip oradan boğazına yönlendiriliyordu; kadın çoğu zaman karışımı kusuyordu ama bazen de bu karışım ciğerlerine gidiyordu. Birkaç kadın kendini korumak için mücadele ederken dişlerini kaybetmişti. Korkunç değil mi? Tüm olup biteni Süfrajetlerden öğrenen halk, kadınlara yapılan zalimce muameleleri duydukça dehşete düşüyordu. Doktorlar bu istismar ve kötü muameleye karşı yazılı dilekçeler verdi, bazı parlamento üyeleri de istifa etti. Kadınların seçme ve seçilme hakkına karşı genellikle kadınların buna ihtiyaç duymadıkları yönünde bir argüman ortaya konuyordu; ne de olsa onları koruyan erkekler vardı. Peki insanlar

bu yeni gelişmelerden nasıl bir anlam çıkarmalıydı? Gerçekten kadınlara vadedilen koruma bu muydu? Bir noktada, yapılanlara tepkiler o kadar büyüdü ki hükümet başka bir yol düşünmek zorunda kaldı: 1913 Mahkûm Yasası ya da İngiliz kadınlarının "Kedi ve Fare Yasası" diye adlandırdıkları Hastalar İçin Geçici Tahliye Yasası. Kadınların açlık grevine gitmelerine izin veriliyor, tahliye ediliyorlar ve biraz toparlanıp ayağa kalkacak duruma gelir gelmez yeniden tutuklanıyorlardı. Avının bir an için kaçmasına göz yumup ardından işini bitiren bir kedi gibi.

Kuşkusuz başbakan ve danışmanları eninde sonunda kadınları taleplerinden vazgeçireceklerine inanıyorlardı ama Pankhurst, Hartford'daki konuşmasında, "Bu yalnızca onların kadınlar hakkında ne kadar az şey bildiklerini kanıtlar" demişti: "Kadınların harekete geçmeleri zaman almış olabilir ama bir kez kararlılıkla ayağa kalkarlarsa, yeryüzündeki ve gökyüzündeki hiçbir kuvvet onları vazgeçiremez." Pankhurst haklıydı. Güçsüzlüğünüzü protesto etmek için açlık grevi yaparak kendine zarar vermek gibi bir yol benimsemek, başkalarına şiddet uygulamak kadar tartışmalı olsa bile, sonunda işe yaradı: 1918 yılında, Britanya'da otuz yaş üzeri kadınlara oy kullanma hakkı verildi. Seksen yıl sonra, *Time* dergisi Emmeline Pankhurst'ü 20. yüzyılın en etkili yüz insanından biri seçti ve "Pankhurst toplumu silkeleyerek, geri dönüşü olmayan yeni bir yola soktu" diye yazdı.



FREUD'UN ATHENA HEYKELCİĞİ
MÖ 1. VEYA 2. YÜZYIL

Bir zamanlar bu bronz heykelciğin sahibi olan adam, Emmeline Pankhurst ve Süfrajet yoldaşlarına akut anoreksiya nevroza teşhisi koymuş olabilir. Sigmund Freud'a göre, yemek yemeyi reddeden ve 19. yüzyıldan beri sayıları giderek artan genç kadınlar aslında yiyeceği geri çevirmekten çok kendi cinselliklerini reddediyor, bir başka cinselliği pasif ya da dolaylı olarak kabul ediyor ve kendilerine bir penis vermeyerek sırtlarına bu kusuru yüklediği için annelerini kınayıp suçluyorlardı. Çoğu Süfrajet'in aslında anoreksik olmadığını belirtmemize gerek yok sanırım. Elbette isyan ediyorlardı; ama erkeklik organları olmamasına değil, süregelen hâkim düzene. Ellerinde başka silahları olmadığı için bedenlerini kullanıyorlardı; erkeklerin penislerine değil, sahip oldukları güce imreniyorlardı.

Eğer MÖ 5. yüzyıldan kalma, Yunan orijinalinin Roma'da yapılmış bir kopyası olan yaklaşık on santim yüksekliğindeki bu küçük Athena heykelciğine yakından bakacak olursak, herhangi bir silahı olmadığını fark ederiz: Sağ kolu kavgaya hazır ve saldıracak gibi havaya kalkmıştır fakat elinde bir mızrak değil, sadece koca bir hiçlik vardır. Freud'un 1896 yılında babasının ölümünün ardından

çılgınca bir tutkuyla toplamaya başladığı yaklaşık 2.000 parçalık antik eserden biri olan bu heykelciğin salt penis kıskançlığı teorisine dikkat çekmeyip aynı zamanda psikanalist için çok önemli bir rol oynadığı da anlaşılıyor. Heykelcik, Freud'un Viyana'da, Bergasse 19 adresinde bulunan ofisindeki masasının üzerinde duruyordu ve 1938 yılının Haziran ayında ailesiyle birlikte Avusturya'dan kaçarken bu Athena heykelciği kendi isteği üzerine Fransız psikanalist arkadaşı Marie Bonaparte'ın ülke dışına kaçırdığı iki objeden biriydi. Athena, o tarihten itibaren Freud'un Londra'daki masasının üzerinde durdu, günümüzde de hâlâ orada.

Freud'un, kendi kuşağından birçok insan gibi antik dünyaya karşı belli bir tutku beslediğini biliyoruz. Koyduğu tanılara çoğu zaman antik felsefeden isim seçiyor; kendi çalışmalarını ise benliğin arkeolojik keşfi olarak görüyordu.

Sanırım burada konudan biraz sapıp Freud'u daha önce bahsi geçen nörolog Charcot ile kısaca kıyaslamalıyız. Gerek Charcot gerek Freud, kadın mizacını ve ruhunu kavrayışımız üzerinde benzer biçimde etkili oldu, fakat konuya yaklaşımları birbirinden çok farklıydı. Kuşkusuz Freud ünlü Fransız meslektaşına hayranlık duyuyordu: Charcot'nun Paris'teki "sunumlarından" birine katılmış ve karısı Martha'ya ne kadar etkilendiğini yazmıştı; Freud daha sonra, Charcot'yu konuşma yaparken betimleyen bir gravürü Londra ofisindeki divanının üzerine asacaktı. Bu resimde Charcot, bir grup meslektaşının karşısında dururken, hastası ise asistanlarından birinin kollarında baygın haldedir; belli ki bir gösteri henüz sona ermiştir ve doktor açıklamak istediği her ne ise, buradaki örneği kullanarak meslektaşlarına görsel olarak anlatmıştır. İşte Freud ile Fransız doktor arasındaki fark da burada yatar: Charcot, hastalarının eğilip bükülmelerine bakarak bunları sınıflandırırken, bir yandan da büyük olasılıkla bu hareketlerini biraz abartmalarını isterken gözlerini kullanıyordu. Oysa Freud kulaklarını kullanıyordu. Kadınları dinleyip hikâyelerini yazıyordu. Onları yeni bir yazım

tarzının kadın kahramanları yaptığını bile söyleyebiliriz: Anna O., Emmy von N., Lucy R., Katharina, Elisabeth von R., ve Dora adındaki bu kadınların tümü kendi romanlarının kahramanıydı. Çekilen fotoğraflarıyla değil, doktorlarıyla paylaştıkları kelimeleri ve düşünceleriyle var oldular. Psikanalizin konusu yüzeyde olan değil, altında saklı kalandı ya da Freud öyle olduğuna inanmıştı. Esasen hastanın eline küreği veren de bizzat terapist, yani Freud'un kendisiydi; kazma işini de bizzat kadın hastanın yapması gerekiyordu.

Bir kürek ya da belki de Athena'nın heykelciği. Bu nesneyle ilgili bilinen en ünlü hikâye, Freud'un hastalarından biri olan Amerikalı şair Hilda Doolittle'ın (H.D.) *Writing on the Wall* adlı eserinde geçer. 1933 yılının bahar aylarında H.D., yazmakta yaşadığı tıkanıklığı Freud'un tedavi etmesi için, bir arkadaşının tavsiyesi üzerine Viyana'ya gitti. Bir gün "Profesör" onu, şark kilimleriyle kaplı o meşhur divanına oturtmak yerine ofisine davet etti ve ona bu heykelciği uzatıp, "Bu benim favorim. Aslında mükemmel, ama mızraktan yoksun" diyerek hastasını bu bilgiyle bir başına –ve biraz da kafası karışmış halde– bıraktı. Freud, H.D.'nin Antik Yunan'a ne kadar büyük bir merak duyduğunu biliyordu ama neden ona özellikle bu heykelciği gösteriyordu? Acaba Athena'nın, babası Zeus'un kafasından doğmuş bu bakire savaş ve bilgelik tanrıçasının sembolizmine nasıl tepki vereceğini mi görmek istiyordu? Niyeti onu rahatsız mı etmekti? H.D.'nin biseksüelliğine gönderme mi yapıyordu? Ya da –şaire göre en olası seçenek– bahsi geçen ve kadınların olmayan "mızrakları" nedeniyle bu cinsiyet kuramına gönderme mi yapıyordu? Freud'un kastı ne olursa olsun, H.D. öfkelenmişti. Freud'a saygı duysa da onun penis kıskançlığı teorisiyle pek ilgilenmiyordu. Freud'un erkeklere cinsel norm, kadınlara ise bunalımlı, kıskanç sapkınlar olarak bakmasından rahatsız olmuştu – tıpkı takip eden yıllarda Freud'un birçok kadın öğrencisini ve ilk psikanalistleri rahatsız edip 1970'lerin feministleri arasında ona özgürleşme düşmanı olarak kötü bir şöhret kazandırması gibi.

Bazıları o kadar öfkelenmişti ki psikanalizin kendilerini dinlemekle kalmayıp erkeklerle eşit kariyer fırsatları kazanmalarını sağlayan ilk tıp dalı olduğunu unutmuşlardı.

Doolittle, Freud'un seanslarına katılmaya devam etti ve sonunda yazar tıkanıklığından kurtuldu. Ne var ki, Athena konusunu asla unutmadı. "Efendi" adlı şiirinde, "Yaşlı adama öfkelenmiştim / erkeğin gücünden bahsettiğinde" diye yazıp Freud'un tanrıçanın mükemmel "ama" mızrağından yoksun olduğu yönündeki yorumunu düzelterek şiirini tamamlamıştı. "Kadın mükemmeldir." Aması yok.



BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI KARTPOSTALI
1914-1918

16 Kasım 1917 günü, Karl Friede adlı bir adam, cepheden kız arkadaşına gönderdiği mektupta şöyle şikâyet ediyordu: "Bu günlerde neden bana sadece kartpostal gönderiyorsun, söyler misin? Bir mektup yazmaya vakit ayıramayacak kadar çok mu işin var?" Karl, erkeklerin cepheye gönderilip zaferlerinden emin bir şekilde savaş naraları atmaya ve şimdi ise birbirlerini vahşice öldürüp havaya uçurmaya başladıklarından beri, evlerdeki ve genel olarak ülkedeki yaşamı ayakta tutanların kadınlar olduğunun belli ki farkında değildi. Kız arkadaşının da muhtemelen tonla sorumluluğu vardı.

Sık sık, Birinci Dünya Savaşı'nın kadınların yeni konumlara gelmesine yardımcı olduğu ve onları özgürleştirdiği söylenir. Bu hikâye o kadar çok dillendirilmiştir ki Almanya, İngiltere, Fransa ve Amerika'daki kadınların, savaştan çok uzun bir zaman önce –neredeyse altmış yıl önce– bir araya gelerek mümkün olan her şekilde özgürlükleri için savaştığı unutulmuş ve konu, dünyayı yakıp yıkan erkeklerin kadınları da bu karmaşaya sürüklemesine indirgenmiştir adeta. Belki de hikâyenin neden sık sık bu şekilde anlatıldığını kendimize sormalıyız. Kadınları ilk kez çalışmak zorunda bırakan

şeyin savaş olduğu doğru değil; burjuva sınıfına mensup, birtakım zengin kadınları saymazsak tarihte kadınların çalışmadığı hiçbir dönem görülmemiştir. İstatistiklere göre, savaştan önce bile işgücüne katılan kadınların sayısı Avrupa'nın dört bir yanında artmıştı ve yaşanan anlaşmazlıklar ile çatışmalar bunu değiştirecek hiçbir etki yaratmamıştı. Değişen asıl şey, kadınların yapabildiği işlerdi. Burada resmi görülen hanımefendi gibi pek çok kadın postacı oldu, tren ve otobüs kullandı, cephane fabrikalarında ve metal endüstrisinde genel seferberliğin parçası olarak çalıştı. Daha önce erkeklere özgü sayılan bu meslekler, savaşla birlikte geçici de olsa kadınlara açıldı; "Kadınlar bu işi yapamaz" savı bir süreliğine geçerliliğini yitirdi. Oysa savaş öncesinde birkaç postacı kadın dışında, çoğu kadın tekstil sektöründe ya da şehirlerde hizmet alanında çalışıyordu. Silah sanayiinde geçici olarak çalışmaları –üstelik erkeklerin gözetimi altında– kadınların yaşam koşullarını ya da özsaygılarını gerçekten artırdı mı, tartışmalı. Hele ki savaş biter bitmez eşit ücret uygulamalarının kaldırıldığı ve kadınların "hak ettikleri" eski konumlara –düşük maaşlara ve artan baskıya– geri gönderildiği düşünülürse.

Ne var ki, belki de gerçekten köklü değişime uğrayan ve sırf birkaç yıllığına erkeklerin yerlerini almaktan daha büyük varoluşsal etki yaratan bir şey vardı: yalnızlık. Birden, kadınlara kim olduklarını, ne yapabileceklerini, neyi yapıp neyi yapmamaları gerektiğini söyleyecek kimse kalmamıştı başlarında. O muharebe yıllarında hızlıca yazılıp her yere yollanan kartpostalların gerçekten de bir ölçüde bu durgunluğun, kendi yaşamı üzerine düşünmeyi teşvik eden bu yankı ve yansıma eksikliğinin bir kanıtı olduğu söylenebilir. Savaş uzadıkça, hem Almanya'da hem de Fransa'da bu yurtsever kartlar giderek daha fazla yazılıp gönderilmeye başlandı. Fransa'da kartpostalların üzerindeki resimler genellikle müstehcendi; Almanya'da ise burada yazdığı gibi, kadın "görevine ve bulunduğu konuma sadık" kaldı ya da koltukta oturup askerinin hayalini kurdu: "Ancak özlemin ne olduğunu bilen biri çektiğim acıyı anlayabilir." Dört yıl

süren savaş boyunca cepheye yaklaşık 18 milyon kartpostal gönderildi. Birinci Dünya Savaşı sık sık ilk okuryazar savaşı, tüm sosyal sınıflara ait insanların çoğunun okuyup yazabildiği savaş olarak tanımlanır. Her an ölümle burun buruna gelip, savaşta yaşamınızı yitirebileceğiniz bir dönemde, düşüncelerinizi paylaşabilmek önemliydi. Kadınlar sevdiklerine –koca, erkek arkadaş, erkek kardeş– mümkün olduğunca sık yazmak, moral desteği vermek ve onları cesaretlendirmek için teşvik ediliyordu. Ama "sitem ve şikâyet içeren mektuplar" yazmak yoktu! Gazete makalelerinde, cephe gerisinde, evlerinde kalanlara neşeli haberler yazmaları hatırlatılıyordu. Çoğu mektupta buna bağlı olarak sıradan ve önemsiz şeylerden söz ediliyordu ama bazılarında mektubu gönderenin yüz yüze söylemeye cesaret edemeyebileceği şeyler yazıyordu. Bunların arasında, sadece Lou adındaki sevgilisine erotik mektuplar yazan Guillaume Apollinaire yoktu; şairane cümlelere o kadar yatkın olmayanlar da bu gibi mektuplar yazmayı denemişlerdi. Özlemleri gibi muhtemelen yaşadıkları korku da muazzamdı; kaybedecekleri çok az şey olduğundan kısa süreliğine onur, ağırbaşlılık ve hiyerarşinin tamamen göz ardı edildiği bir üslup benimsendi. Bazı erkekler açıkgözlülük yapıp evlerine iki mektup gönderdiler: biri tüm ailenin okuması için gündelik ve sıradan şeylerden söz ediyordu, diğeri ise sadece karılarının okuması içindi ve daha mahrem konular içeriyordu.

Bununla birlikte, mektup ve kartpostal yazmanın 18. yüzyıldan beri kadınlar üzerinde belli bir etkisi olmuştu: Bu, kendilerini insan ve yurttaş olarak ifade edebilmenin ve kendi düşüncelerini yeni bir bakış açısıyla sınayıp değerlendirmenin bir yoluydu. Nitekim, savaşın ardından, birçok kadın o yalnızlık döneminde kendisini nasıl tanıdığını anlattı. Ateşkesten kısa bir süre sonra, Fransız bir kadın *La Femme de France* dergisinin, insanların dertlerini paylaştığı köşesine gönderdiği mektupta, "Bir şahsiyetim ve ilgi alanlarım olduğunu keşfettim" diye yazmıştı. Bu yeni "benliğinin" kocası tarafından nasıl algılanacağı konusunda endişeleri vardı. Ve bu kaygıyı yaşayan

sadece o değildi. O dönemde birçok kadın, kocasının dönüşünü dört gözle beklediğini fakat bir yandan da yeni edindiği özgüvenine vereceği tepkiden korktuğunu yazıyordu. Bu sadece bir varsayım, ama bu kapsamlı yazışmaların –işlerinin yanı sıra– birçok kadının hissettiği bu yeni özfarkındalığa da katkıda bulunduğunu düşünmek mümkün olmaz mıydı? O Fransız dergisine yazan kadın ne yazık ki endişelenmekte haklıydı; savaştan dönen erkeklerin çoğu karılarında tanık oldukları dönüşümden hiç memnun değildi. Daha da kötüsü, bundan korkmuşlardı. Clara Malraux, birçok savaş kahramanının dönüşünün ardından çalkantılı bir süreç yaşandığını yazmıştı. Kadınların evlerine gönderilmekle kalmayıp aynı zamanda ülkenin yenilgisinden de sorumlu tutuldukları Almanya'da bu süreç en kötü şekilde yaşanmıştı. Kadınların Alman askerlerinin moralini çökerttiği söyleniyordu. Nasıl mı? Tabii ki, "sitem ve şikâyet içeren mektuplar" yazarak.



"THE FOUNTAIN"
1917

2019 yılının Mart ayında, Amerikalı romancı Siri Hustvedt, *Guardian* gazetesinde umut veren bir makale yayımladı: "Erkekler Tuvaletinde Bir Kadın." Hustvedt, makalesinde, burada resmi yer alan ve sanat tarihindeki en tanınmış eserlerden biri olan *The Fountain*'ın önceden sanıldığı gibi Marcel Duchamp tarafından değil, Barones Elsa von Freytag-Loringhoven tarafından yaratıldığını kızgın ve içerlemiş bir dille açıklıyordu: "Kadın sanatçıların ve yazarların entelektüel ve yaratıcı yetenek ve hâkimiyetlerini kabul etmek neden insanlara bu kadar zor geliyor? [...] Nedense, erkeklerin ürettiği resimler, romanlar ve felsefe daha üstün ve daha ciddiymiş gibi bir izlenim bırakırken kadınların eserleri sanki daha zayıf ve duygusalmış gibi bir izlenim uyandırıyor [...] Peki, ya bu pisuvarın arkasındaki isim Duchamp değil de Almanya doğumlu şair ve sanatçı Barones Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927) ise?"

Gelin, sanat tarihinin bu efsanevi vakasını hızlıca özetleyelim: Takvimler 1917'yi gösterirken Avrupa hâlâ savaştaydı. New York'ta, Amerikalı Bağımsız Sanatçılar Derneği adı altında bir araya gelen bir grup sanatçı, yeni kuralları olan bir sergi salonu hayal

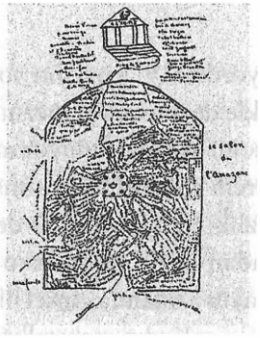
ettiler. Avrupa'da katı kurallara ve iyi sanatın ne olduğu üzerine bağnazca düşüncelere tabi olan klasik sanat galerilerinin aksine, kendilerine sunulan her eseri özgürce ve sansürsüz sergileme fikrini benimsediler. Ardından, buradaki bu sanat eseri ortaya çıktı: *The Fountain* diye adlandırılmış ve "R. Mutt" şeklinde gizemli bir isimle imzalanmış pisuvar. Andy Warhol'un konserve çorbaları, Piero Manzoni'nin "sanatçı dışkıları" ya da Joseph Beuys'un ünlü "yağ köşeleri" gibi radikal çağdaş sanat örneklerinden çok önce, sıradan bir dükkândan alınabilecek basit bir seramik pisuarı sanat eseri olarak sergileme fikri son derece cüretkârdı. Bu sanatla, sanatın yaratıcıları ve izleyicileriyle dalga geçmenin, onları aptal yerine koymanın bir yoluydu. Jüri, hazır bir nesnenin bir sanat eseri olamayacağına karar verdi ve (elbette esasen böyle bir amaca yönelik olmayan) pisuvar sergilenmedi. Skandal! Rezalet! Bir anda tüm New York'ta "Büyük Gösteri"de sergilenen eserlerden çok, muhtemelen çöpe gitmiş olan o tek pisuarın eksikliği konuşulur oldu – ki yol açtığı tartışmanın nesnenin kendisinden daha önemli olduğu düşünülürse, bu aslında pek de kötü bir durum değildi. Sanat nedir? Birinin öyle olduğunu iddia etmesi yeterli midir? Eğer gerçekten de herhangi bir yeteneği olmayan ve sırf dışarıya çıkıp bir nesne satın alan birinden bahsediyorsak, o halde bir sanatçıyı sanatçı yapan şey nedir? Bu, o güne kadar geçerli olan tüm kurallardan bir kopuştu. 2004 yılında, *Fountain* 20. yüzyılın en etkili sanat çalışması seçildi: Bu pisuvar olmasaydı, ne pop art olurdu ne de kavramsal sanat; galerilerimiz ve içinde bulunan eserler çok farklı görünürdü. Bu çalışmadan sonra, bir daha hiçbir şey aynı olmadı. Bu çalışmadan ve onun sözde yaratıcısı Marcel Duchamp'dan sonra.

Duchamp mı yoksa Elsa von Freytag-Loringhoven mi? Hustvedt –daha önce de ortaya atılan– bu iddiayla ilgili kanıtı baronesin bir biyografisinde bulur: Duchamp, kız kardeşi Susanne'a gönderdiği bir mektupta, "Richard Mutt diye takma bir erkek ismi kullanan kadın arkadaşlarımdan biri bana porselen bir pisuvar heykeli

gönderdi" diye yazıyordu. Bir başka ipucu da Duchamp'ın (yıllar sonra) bunu aldığını iddia ettiği dükkânın asla bunun gibi pisuvarlar satmamış olmasıydı. Ayrıca "R. Mutt 1917" yazısının Freytag-Loringhoven'in el yazısına benzediği düşünülüyordu; zaten barones halihazırda böyle bir "hazır" sanat eseri sergilemişti: "Tanrı" diye adlandırdığı bir su borusu. Fakat o zamanlar Duchamp, *Bottle Rack* adlı çalışmasını henüz "icat etmişti". Dolayısıyla bu iddia da tamamen ikna edici değil. Aradan bir asır geçmişken fikrin kimden çıktığını, pisuvarı kimin satın alıp imzaladığını, hatta galerinin kapısına kimin bıraktığını kesin olarak bilmek artık imkânsız: Belki barones, belki Duchamp, belki de barones pisuvarı ona hediye etti, Duchamp da bunu galeriye koydu. Belki baronesin işleri Duchamp'a esin kaynağı oldu. Ya da bir gün biri çıkıp, "Hey Duchamp, şu R. Mutt sensin, değil mi?" diye sorduğunda, Duchamp "hayır" deme fırsatı bulamadı. Muhtemelen asla öğrenemeyeceğiz – ve belki de bir önemi yoktur: Pisuvar ve yarattığı etki hâlâ yaşıyor; bunu yapanın bir kadın ya da erkek olması neyi değiştirir? Hiçbir şeyi... ve aynı anda birçok şeyi.

Her şeyden önce, kendimize şu soruyu sormalıyız: Acaba insanlar bunu bir kadının yaptığını düşünselerdi, hakkında bu kadar çok konuşurlar mıydı? Daha ziyade buna gülmezler miydi? Acaba şöyle demezler miydi: "Bakın, kadınların sanat için yaratılmadığı ne kadar da belli, çarşıda pazarda alışveriş yapmayı beceriyorlar ama kendi başlarına bir şey yaratamıyorlar." Üstelik yeni çağın en "etkili" eserinin bir kadın tarafından yapıldığını düşünseydik sanat tarihinin nasıl yazılacağını bilmek harika olmaz mıydı? Bu durumda, Unica Zürn, Jacqueline Lamba, Leonora Carrington, Leonor Fini, Lee Miller, Dora Maar, Frida Kahlo ve diğer tüm kadın sanatçılar belki de daha önce tanınıp ünlü olmazlar mıydı? Max Ernst, Man Ray, Andre Breton, Hans Bellmer ve Picasso ve benzeri sanatçılar kadar sergi açıp onlar kadar medyada yer almazlar mıydı? Avangart kadınların yarım yamalak tanınıp takdir görmesi –ilham perileri

olarak değil, sanatçı olarak– yarım asırdan fazla sürdü. Ayrıca, Duchamp ve Freytag-Loringhoven vakası çözülebilecek gibi görünmese bile, kadınların eserlerinin erkeklere atfedildiği yeterince başka örnek de var. Örneğin, Roquebrune-Cap-Martin'deki Villa E.1027. Onlarca yıl, Fransız Rivierası'ndaki bu modernist güzel evin Le Corbusier tarafından tasarlandığı söylendi. Fakat sonunda bu evin İrlandalı tasarımcı ve mimar Eileen Grey'in eseri olduğu *tesadüfen* keşfedildi. İlk varsayımın çıkış nedeni, bir zamanlar Grey'in arkadaşı olan Le Corbusier'in evi sahiplenmesiydi: Bir gün, Grey evde yokken, Le Corbusier villanın bir cephesine kimseye sormadan duvar resimlerinden birini yapar, böylece Grey'in eserini berbat etme hakkını kendinde bulur, denizin üzerinde beyaz, ışıltılı bir hayalet gibi duran bu evin eser sahipliğini biraz da kasıtlı olarak çalar. Bu bakımdan, bir taraftan o pisuvarı kimin satın alıp üzerini imzaladığı ve galeriye teslim ettiği önemli değil, ama diğer taraftan da Hustvedt bir konuda haklı: Sanat tarihini ve bu tarihin içindeki kadınların yerini yeni baştan yazmalıyız.



DOSTLUK TAPINAĞI'NIN PLANI AMAZON SALONU
1910 SONRASI

Ne zaman bir adam erkini genişletme ihtiyacıyla bir savaş çıkarsa, ister istemez şu soruyu soruyoruz: Erkeklerden ziyade kadınların yönettiği bir dünya daha iyi olmaz mıydı? İkinci Dünya Savaşı sırasında, Amerikalı romancı Charlotte Perkins Gilman da kendine aynı soruyu sordu ve cevabını bir romanla verdi. *Kadınlar Ülkesi,* bütünüyle bir kadın ütopyasıdır; kadınların erkeklerden, onların değerlerinden –güce, savaşa ve baskıya susamışlık– ve bu değerlerin yarattığı sonuçlardan habersiz kendi başlarına yaşadıkları, kendi başlarına üredikleri bir adadır. Roman, Wonder Woman'ın orijinal cennetinin bir betimlemesini akla getirir ve birçok erkeğin zamanın başlangıcından –ve şüphesiz savaştan– beri korktuğu ve en azından belli çevrelerde artık gerçek olmaya başlayan bir eğilime seslenir. Kadınların artık erkeklere ihtiyacı yoktur. Aşk için bile.

18. yüzyıldan itibaren (aşk ve şehvete meyilli) kadın dostluklarına daha fazla alan açıldığını ve bazılarının bir çift olarak birlikte yaşamayı tercih ettiğini halihazırda gördük. ABD'de, bu "Boston

Evliliği" olarak biliniyordu; 19. yüzyılın son çeyreğinde, gittikçe daha çok kadın, özellikle de üniversite mezunları, bu tür bir yaşamı yeğliyordu. Bunların çoğu asla evlenmiyor ama bir kadın yoldaşıyla birlikte yaşamayı tercih ediyordu. Ve kimse bunu yaptıkları için onlara karışıp rahatsızlık vermiyordu. O devirde insanlar çok da açık fikirli olduklarından değil; kadınların sadece kitap okuyup yemek pişirmedikleri, aynı zamanda cinsel ilişki de yaşadıkları kimsenin aklına gelmediği için. Kadın eşcinselliği şaşılacak kadar uzun bir zaman boyunca yok sayıldı. Seksoloji bir bilim dalı olarak 19. yüzyılın ortasında çıktığında bile, erkek eşcinselliğine ilgi duyuldu ama –belki de insanlar, kısmen kadınların cinsel dürtüye zaten pek sahip olmadığına inandıkları için– kadın eşcinselliği merak uyandırmadı. Kadınlar erkeklerle bile cinsel ilişkiye girmek istemiyorlarsa, birbirleriyle cinsellik yaşamalarının ne anlamı vardı? Bu hiç mantıklı değildi. Kadın eşcinselliğinin bu şekilde adlandırılması, incelenip araştırılması ve sınıflandırılması 19. yüzyılın sonlarını buldu, fakat ne yazık ki sonradan bir hastalık, normalden sağlıksız bir sapma olarak görüldü. Olumlu yanından bakılırsa, bu birçok eşcinsel kadının yalnız olmadığını fark etmesini sağladı; özellikle büyük kentlerde, özellikle de Paris'te hareketli bir lezbiyen alt kültürü oluşturdu ve *garçonne*'ların (erkek kızlar) ortaya çıkmasıyla birlikte bu kültür daha da büyüdü.

Burada resmi yer alan "ziyaretçinin yerleşim planı" bu yeni kültürü ve onun en önemli mekânlarından birini anlatıyor: Saint Germain des Prés bölgesindeki Jacob Caddesi'nde bulunan Dostluk Tapınağı (Temple de l'Amitié) adlı efsanevi lezbiyen salonu. Plan, salonun sahibesi Natalie Clifford Barney tarafından çizilmişti. Barney, Paris'in Latin bölgesinin de olduğu Sol Yakası'nda yaşayan, yaptıklarıyla büyük bir eğlence ve öfke kaynağı olan ve kadınların özgürleşmesi için mücadele veren birçok Amerikalı kadından biriydi. Djuna Barnes bu grubun bir üyesiydi; elbette Gertrude Stein de öyle. Ayrıca aktris Louise Brooks, Mina Loy ve Shakespeare and

Co. kitabevinin sahibi Sylvia Beach de aralarındaydı. Shakespeare and Co., Birinci Dünya Savaşı sonrası hayal kırıklığı ve köksüzlük duygusuyla şekillenen ve "Kayıp Kuşak" diye anılan genç yazar ve sanatçı grubuna entelektüel bir yuva sağlamıştı. Bir de Paris'te tüm olup bitenler, bütün dedikodular ve siyaset hakkında –ilginç ya da eğlenceli olan ne varsa– *New Yorker* dergisine yazan Janet Flanner vardı. İyi bir büyüteç yardımıyla yakından baktığımızda –lezbiyen, biseksüel ya da sadece her şeye açık olan– tüm bu kadınların isimlerini Barney'nin arkadaşı André Rouveyre tarafından uzun zaman önce çizilmiş bu sıra dışı haritanın üzerinde bulmak mümkündü. Hepsi de, kendini "Amazon" ilan etmiş Matmazel Barney'nin ziyaretçileriydi. Burası, Gertrude Stein'ın Fleurus Caddesi'ndeki yerine kıyasla çok daha çılgın şeylerin yaşandığı ve büyük şamatanın koptuğu harika bir tımarhaneyi andırıyor olmalıydı. Üstelik Natalie ziyaretçilerini günün parlak ışıkları altında ve hep cuma öğleden sonraları kabul etmesine rağmen. Ziyaretçiler bu resimde görüldüğü gibi ya içerde ya da bugün hâlâ aynı yerde duran –Dostluk Tapınağı adlı– o küçük tapınağın önündeki bahçede toplanıyorlardı. Odanın ortasında çay servisiyle birlikte salatalık ile dana etli sandviçler ve ziyaretçilerin anılarında yer eden lezzetli kek ve tatlılar sunuluyordu: bezeler ve kremalı pastalar, ekler, vanilya ve çikolatalı kekler, şekere bulanmış çilekler ve peynir. İçmek için şampanya, sıcak çikolata, kokteyller, viski, cin ve alkollü meyve kokteylleri vardı.

Bilinmeyen bir nedenden ötürü, ev sahibesi kalabalığın arasında yavaşça ilerleyişini çizmişti: Girişte Gertrude Stein, Alice B. Toklas ve İsviçreli romancı Blaise Cendrars arasından sıyrılır; ileride Fitzgerald ile Zelda'yı, ardından çoğu zaman doğaçlama –ve sık sık çıplaklıkla biten– danslar yapan Isadora Duncan'ı görürüz. Hız yapmayı seven Tamara de Lempicka, Rilke, süfrajet dostumuz Emmeline Pankhurst, Marie Laurencin gibi ressamlar, Colette ve elbette Barney'nin sevgilisi, şair Renée Vivien de oradadır. Bazen Peggy Guggenheim, Nancy Cunard ya da Somerset Maugham'a rastlamak da mümkündür.

Mata Hari'nin bir defasında, savaş yıllarında beyaz bir atın üzerinde çırılçıplak avluda tur attığı da söylenir ama daha ziyade bir efsane gibi duruyor. Siyasetten sanata, aşka ve elbette Sappho'ya kadar birçok konuda sohbetler ediliyordu. Daha sonra, kadınlara kültürel yaşam içinde hak ettikleri yeri sağlamak için Barney ve arkadaşları L'Académie des Femmes'ı (Kadınlar Akademisi), o dönemde hâlâ sadece erkeklerin kabul edildiği Académie Française'in bir karşıtı olarak kurdular.

Salonun odağı her zaman kadınlar olsa da *Kadınlar Ülkesi* romanındaki ütopyanın aksine, kapıları erkeklere de sonuna kadar açıktı – ev sahibesi, erkeklerin basmakalıp düşüncelerinde ısrarcı olmak yerine, bu yeni kadınları ve onların şık ve alternatif yaşam tarzlarını yakından tanımalarının kendileri için daha iyi olacağına inanıyordu. Marcel Proust'un bile, *Sodom ve Gomorra* için ilham bulmak umuduyla davetlerden birine katıldığı söylenir. Barney, Proust'a, kendi yaşam ve aşk tarzından bahsetmiş, ama yazar belli ki ya ona kulak vermemiş ya da etrafına bakınmamıştı. Sonunda lezbiyen karakterlerini hayalinde canlandırdığı gibi betimlemişti, Dostluk Tapınağı'nda karşısında dikilen gerçek kadınlar gibi değil.



100 MİL MANTOSU
1920

Savaşın yaşattığı dehşetin, on milyon askerin yaşamını yitirip, yüz binlerce genç adamın eve suratları hasarlı, kol ve bacakları kopmuş halde yaralı olarak dönmesinin ardından, hayat az da olsa düzene girmişti. Toplum, 1914 yılında kadınları çekip çıkardığı yere –diğer bir deyişle, köle gibi itaat ve hizmet ettikleri konuma– geri döndürmek için büyük uğraş verse de genç ve özellikle şehirlerde yaşayan neslin direnciyle karşılaştı. Savaş yüzünden çok sayıda insan yaşamını yitirdiğinden, zaten bu kadınların birçoğu artık kocasız kalacak ve şehir onlara geçimlerini sağlamak için yeni fırsatlar sunacaktı: stenograf, santral operatörü, sayıları artıp gelişen mağazalarda satış görevlisi olarak. O halde kendinizi modası geçmiş bir rolü oynamaya zorlamanın ne gereği vardı? Kadınlar korselerinden daha yeni kurtulmamışlar mıydı? Artık herkesin bildiği gibi, her an ortadan kalkabilecek o sözde güvenceyi elde etmek adına özgürlükten vazgeçmenin ne gereği vardı? Şimdi kadınlar dans etmek, âşık olmak, kutlamak, kendilerini gecenin coşkusu içinde kaybetmek –yani tam gaz yaşamak– için aile yaşamının durağanlığından kaçma eğilimindeydiler.

1923 yılında, La Paix Caddesi'ndeki Paris modaevi Dornac tarafından tasarlanan bu şık manto, dönemin hayata karşı geliştirdiği yeni tavrı kusursuz biçimde yansıtır. Eski örneklerinden daha kısa, kadınsılıktan uzak ve geniş, torba biçimli kollarıyla neredeyse androjen bir havaya sahiptir. Sert kumaşı ve geniş yakası, onun terasta oyalanmak için değil; hareket etmek, dışarı çıkmak, belki de kentten uzaklaşmak –hem de çoğu zaman tek başına– için giyilen bir manto olduğunu gösterir. Ve hepsinden önemlisi, harika bir adı vardır *manteau 100 à l'heure,* yani "100 mil mantosu". Bu isim kadınlar için yeni bir *hobiyi* temsil eder. Her kesimden kadın araba kullanmaya başlamıştı. Kadınlar, 1900'lerin başındaki uzun saç örgülerini, uzun etekleri ve uysal tavırlarıyla birlikte bisikletlerini de geride bırakmışlardı. Artık çağdaştılar. Bu çağdaşlık; kısa saçları, tuhaf şapkaları, androjen saç kesimlerini, kırmızı ruju, dudak kenarındaki sigarayı ve hepsinden önemlisi hız tutkusunu ifade ediyordu.

İskoçya'da Dorothée Pullinger savaş yıllarında becerilerini gösterdikten sonra, otomobil üreten babasının aile şirketine katıldı ve 1921'de, ilk kadın mühendislerden biri olarak kadınlar için özel tasarlanmış ilk otomobili, Galloway'i ortaya çıkardı. Bu model, babasının bazı teknik çizimlerini Fiat 501 gövdesini andıran bir tasarımla birleştiriyordu. Bir dergi, Dorothée'nin yönetiminde artık Süfrajetlerin yeşil–mor–beyaz renklerine bürünen bu yeni modelin, "kendi cinsleri için, kadınlar tarafından üretilmiş bir otomobil" olduğunu yazıyordu. O devirdeki birçok şey –ve halen günümüzdeki çoğu şey gibi– arabalar da çoğunlukla kadınların bedenlerine uygun tasarlanmıyordu. İlk modellerde, kadın şoförler çoğu zaman ya direksiyona ya pedallara, ya da en azından her ikisine birden aynı anda uzanamıyorlardı. Ama bu dönem artık geride kalıyordu. Bundan böyle araba kullanmak kadınların da hakkıydı; nitekim yaklaşık elli yıl sonra Françoise Sagan bunu şöyle özetleyecekti: "Bir otobüste ağlayacağıma bir Jaguar'da ağlamayı tercih ederim."

Daha önce bahsi geçen mimar Eileen Grey de muhtemelen benzer bir şey söylemişti. 1920'lerde, Saint-Germain-des-Prés sokaklarında üstü açık arabasıyla dolaşırken arka koltukta sevgilisinin panteri oturuyordu – evet, bildiğiniz panter. İnsanlar –hele ki kadınların arabalara karşı giderek artan ilgisini bir türlü kabullenemeyen erkekler– onun ardından hem hayranlıkla hem de şaşkınlıkla bakakalıyor, başlarını inanamaz bir ifadeyle sallıyorlardı. Belki de, kadınların araba kullanamayacak kadar aptal oldukları söylentisi bu dönemden kaynaklanır; en azından Berlin'de yaşayan gazeteci Ruth Landshoff-Yorck, "Beygir Gücü Düşük Kız" başlıklı makalesinde, erkeklerin, yanından arabayla son sürat geçen bir kadın karşısında çoğu zaman aptal gibi göründüğünü yazıyordu. En iyisi onları yanılgılarıyla baş başa bırakıp en azından biraz çaresizmiş gibi davranmak; o zaman hepsi cesurca ve nazikçe koşa koşa yardıma gelirdi ve sen de gaza basıp, erkekler geçidinden bağıra çağıra ve çığlıklar atarak son sürat uzaklaşırdın. Yorck, *Die Dame* dergisindeki köşesinde, bunu işte bu şekilde tasvir edip anlatıyor ve şu sonuca varıyordu: "Bir kadının arabası bir bebek kadar sevimli olmalı." *Die Dame* dergisinden bahsetmişken, "yeni kadının" simgesel imajını ve tam da bunun gibi bir mantoyu gösteren bir tablo bu dergi için resmedilmişti: Polonyalı ressam Tamara Lempicka'nın *Tamara Yeşil Bir Bugatti*'de olarak bilinen otoportresi şöyle doğmuştu: Bir dergi editörü, Lempicka'ya, arabasında otururken ne kadar havalı göründüğünü söyleyip kapağa kendisini mutlaka arabasının içinde resmetmesi gerektiğini önerince, Lempicka da bu fikri benimsedi; ancak sarı Renault'sunu yeterince etkileyici bulmadığından, tuvalde kendini yeşil bir Bugatti'ye oturttu. Resimde hızla oradan geçip gidiyormuş gibi mantonun bir kısmı görünür; boynundaki yaka da burada yer alan mantonun yakasını andırır. Uzağa bakan gözlerinde ise meydan okuyan, kendinden emin bir ifade vardır. Lempicka'nın bu tablosu bugün bile 1920'lerin kadınını simgeler: kendi yaşamını yöneten kadın. O güne dek, bu sadece bir erkeğin yapabileceği bir şeydi.

Bir erkek mi? Hayır, "yeni kadın" gençti. Artık gündüzleri bulvarlarda kol kola yürüyen ya da geceleri Paris'in kulüplerinde çarliston dansı yapan kadınlara, Fransız romancı Victor Margueritte'in *garçonnes* (erkek kızlar) diye yeni bir lakap takması boşuna değildi. 1922 yılında *Erkek Kız* adlı romanını yazdığında, bu yeni nesil kadınlara bir isim vermiş oldu ve ayrıca ülke çapında bir skandala yol açtı. Ulusal Onur Nişanı geri alındı ve yaptığı bu betimlemeyle Fransız kadınını kirletmekle suçlandı. Feministler bile öfkelenmiş, yazarı, özgürleşmiş kadını kafasını seksle bozmuş bir müptezel olarak betimlemekle suçlamışlardı (İngiliz ve Alman kadınlarının aksine, Fransız kadınları hâlâ seçme ve seçilme hakkına sahip değillerdi, haliyle itibarları konusunda kaygılıydılar). Gerçekten de roman mükemmel değilse de eğlenceliydi. Başlığı ve hayat karşısında aldığı tutum nokta atışıydı; ne de olsa, yeni kadın sadece bir oğlan gibi davranmak değil, aynı zamanda oğlan gibi görünmek istiyordu. Delage D-6 marka bir araba kullanan Josephine Baker, bir defasında Paris'e vardığında kadınların hâlâ kıvrımlı vücutları ve uzun saçları olduğunu söylemişti. Sonra, birdenbire bütün kadınlar zayıfladı, saçları kısaldı; 100 mil mantolarıyla yepyeni havalı arabaları içinde saatte 60 mille basıp gittiler.



CHANEL N°5
1921

Garçonne'lar özgür olabilir, dans edebilir, sigara içip arabalarla dolaşabilir; eğlenceli de olabilirler ama *–mon dieu–* kokuyorlar! Bunu söyleyen eski devrimci yazar Colette, ne yazık ki bu tür durumlarda sıkça görüldüğü üzere, kendisinden sonra gelenlerle pek anlaşamıyordu. Kitaplarıyla yirmi yıl öncesinin kızlarını gönüllerince yaşamaları için cesaretlendirmişti, ancak şimdi tam da bunu yapan genç kadınlarla anlaşmakta güçlük çekiyordu. Ancak, Colette'in epey küçümseyici bu yorumunda bir parça gerçeklik payı da vardı. O'Dorono markası, ABD'de ilk modern deodorantları 1919 yılında piyasa sürmüştü, ancak pembe ve mavi renkli bu küçük şişelerin Avrupa'ya ulaşması İkinci Dünya Savaşı'nı buldu. Neyse ki Colette ve kötü kokan *garçonne*'lar için aşağı yukarı aynı zamanda –1921 yılında– Fransa'da, bir başka ürün, kokunun bütün kodlarını değiştirmek üzereydi. Bu, Chanel No. 5 olarak bilinen –ya da insanların zaman zaman büyük bir gururla övünerek "yüzyılın kokusu" diye nitelendirdikleri– parfümdü.

Geçmişte, parfüm epey çetrefilli bir meseleydi. Atalarımızın ne tür keskin kokularla yaşadıklarını, hangi kokulardan tiksindiklerini

ve hangilerini beğendiklerini hayal etmemiz zor. Örneğin Napolyon, 1800 yılında Marengo Savaşı'nda kazandığı zaferin ardından Josephine'e şöyle yazmıştı: "Üç güne evdeyim. Yıkanma!" Yine de 1920'lerde, bir kadının günlerce yıkanmaması pek de seksi bulunmuyordu. İnsanlar parfüm kullanıyorlardı ama bunların notaları günümüzdeki parfümlerde burnumuzun algıladığı kokulardan epey farklıydı: O dönemlerde parfümler tek boyutluydu ve sadece bir çiçeğin kokusunu aynen yansıtıyorlardı. Gül ya da yasemin, gardenya ya da müge çiçeği gibi kokabilirdiniz. En sonunda bir kadın ve çok geçmeden de bütün dünya parfüm alışkanlıklarını ve kalıplarını değiştirmeye karar verene kadar: Matmazel Coco Chanel. Anlaşılan o ki, Coco Chanel o sıralarda, yani Paris'in Cambon Caddesi'ndeki ilk mağazasını açmadan on ve "küçük siyah elbiseyi" tasarlamadan altı yıl önce, "bir gül gibi değil, bir kadın gibi" kokmasını sağlayacak bir parfüm istiyordu. Chanel'e göre bu, parfümün artık yüzünde sadece tatlı bir gülümseme olmayan yeni kadınla uyumlu, basit bir gül kokusundan daha karmaşık ama aynı zamanda "yeni ovalanıp temizlenmiş bir cilt" gibi kokması gerektiği anlamına geliyordu.

Bu parfümün yaratılışıyla ilgili birçok efsane var. Bunlardan birine göre Coco Chanel, 1920 yazının son günlerinde, o zamanki sevgilisi Rus Grandükü Dmitri Pavloviç'le Güney Fransa'da seyahat ederken bir öğleden sonra Rus asıllı Fransız parfümörü Ernest Beaux'nun laboratuvarını ziyaret etmişti. Beaux, eskiden Rus çarlarının parfümcüsü olan Rallet&Co. firmasında koku uzmanı olarak çalışmış ve Bolşevik Devrimi'nin ardından firma Grasse'da bir Fransız üretici tarafından satın alınınca Fransa'ya dönmüştü. 1913 yılında, hâlâ Rus İmparatorluğu için çalıştığı sırada, Romanov Hanedanlığı'nın 300. yıldönümü anısına Rallet No°2 olarak da bilinen, *Bouquet de l'Impératrice Catherine II* (Çariçe II. Katerina) parfümünü yaratmıştı. Chanel No°5'in bu parfümün farklı bir yorumu, diğer bir deyişle, Beaux'nun Büyük Katerina onuruna ürettiği kokunun bir taklidi olduğu söyleniyordu. Kimilerine göre Bouquet

parfümünü Fransız burnuna ve zevkine uyarlamaya çalışan Beaux, on farklı formül geliştirmişti. Matmazel Chanel bunlardan beşincisini seçmiş ve parfüm de ismini böylece almıştı. Ya da Beaux'nün anlattığı üzere: "Büyüyen bir modaevinin sahibi olan Matmazel Chanel kendisi için bir parfüm yaratmamı istedi. Ona, 1'den 5'e ve 20'den 24'e kadar numaralandırılmış serileri gösterdim. Matmazel 5 numaranın da olduğu birkaç koku seçti. 'Bu parfüme ne ad verelim?' diye ona sordum. Matmazel Chanel de, 'Koleksiyonu Mayıs'ta, beşinci ayın beşinci günü tanıtacağım. O yüzden bu parfümün halihazırdaki numarasını değiştirmeyeceğiz. Onun şanslı sayısı beş' dedi. İtiraf etmeliyim ki, Matmazel yanılmıyordu."

Evet, gerçekten de yanılmıyordu. Parfümün Fransa'da elde ettiği popülariteden hareketle, dünyanın herhangi bir yerinde, her otuz saniyede bir şişe Chanel No°5 satıldığı öne sürülüyordu. Bu büyük olasılıkla abartı olsa da parfümün piyasaya çıkar çıkmaz rağbet gördüğü doğruydu. Gül, ylang-ylang, sandal ağacı, yasemin ve o dönem için hem yepyeni hem de çok önemli olan aldehitlerin sıra dışı bir karışımı olan No°5, koca bir yüzyılın koku alma ve parfüm anlayışını dönüştürdü. Bu parfüm, sonrasında hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağı bir koku devrimiydi; *Vogue*'un Ekim 1923'te yazdığı gibi, "modern kadının ruhu" bu parfümde vücut bulmuştu. Üstelik özel olan yalnızca kokusu değildi –gizemli ama hafif, birkaç on yıl sonra Yves Saint Laurent'in yarattığı skandal Opium'dan çok farklı– aynı zamanda şişesi ve ambalajı da benzersizdi. Çiçeklerle süslenmiş, kıvrımlı, kadın yüzleriyle bezeli, şairane isimlerle pazarlananlar yerine, yaratıldığı çağa uygun bir parfüm çıkmıştı ortaya. Köşeli cam şişesinde doğrudan laboratuvardan çıkıp gelmiş gibi görünüyordu ve "No°5" kulağa bilimsel bir deney adı gibi geliyordu. Tıpkı çağdaş kadın gibi, hem samimi hem de hoş görünüyordu. Paris'in kurtuluşunun ardından, Amerikan askerlerinin özgürlüğün kokusundan birkaç şişe almak için doğrudan Cambon Caddesi'ne gittikleri konuşuluyordu. Chanel No°5 kullanan en ünlü Amerikalı,

kuşkusuz Marilyn Monroe'ydu. 1952'de *Life* dergisinde yayımlanan ve tarihe geçen "Yatağa sadece birkaç damla Chanel No°5 ile giriyorum" sözü aslında bir yanlış anlamadan ibaret de olabilir. Chanel Modaevi'nin arşivlerinden çıkarılan bir görüntüde Monroe, o röportajda kendisine hafif kışkırtıcı bir sorunun yöneltildiğini anlatır: "Biliyorsunuz, bana böyle sorular sorarlar... Mesela: 'Gece yatarken ne giyersiniz? Pijamanın üstü mü? Altı mı? Gecelik mi?' Ben de 'çıplak' demek istemedim, 'Chanel No°5' dedim, çünkü bu doğruydu. Yani neredeyse... doğru!"



GILLETTE MILADY KADIN TIRAŞ BIÇAĞI

1920'LER

1990 yılının Nisan ayında *Aşk Engel Tanımaz* adlı film İngiliz sinemalarında gösterime girdiğinde, muhtemelen kimse bu dokunaklı romantik komedinin günün birinde feminizmle ilişkilendirileceğini düşünmemişti. Filmde Julia Roberts'ın, "Ben de yalnızca bir erkeğin karşısına geçmiş ve ondan kendisini sevmesini isteyen bir kızım" gibi cümleler sarf eden ünlü yıldızı canlandırdığı ve Hugh Grant'in de sakar bir kitapçı rolünde olduğu düşünülürse, filmin özgürleşmeyi haykıran bir yanı olduğu pek söylenemez. Ta ki Londra'daki galada çekilen birkaç fotoğraf gün yüzüne çıkana ve Julia Roberts kendini geleneksel güzellik normlarına savaş açmış halde bulana kadar. Çünkü o akşam, kimsenin beklemediği bir şey olmuştu: Julia Roberts kırmızı payetli elbisesi içinde sinema salonunun önünde hayranlarına el sallarken, koltuk altında görülen pürüzsüz beyaz bir cilt değil, kestane rengi kıllarıydı. Yirmi beş yaş altı her dört kadından birinin koltuk altı kıllarını almadığı ve Instagram'da "Kıllı Ocak Ayı" trendlerinin hüküm sürdüğü günümüz dünyasından bakınca

Roberts'ın 1990'daki koltuk altı, bir duruş sergiliyordu. "*Ataerki defol!*" diyordu. Fakat, anlaşılan o ki, kast edilen bu değildi. Bir süre önce konuk olduğu programda Roberts, sadece galada giydiği elbisenin kol uzunluğunu yanlış hesapladığını ve her yerin görünebileceğini hiç düşünemediğini açıkladı.

Koltuk altı tıraşı, sahiden de elbiselerin kol uzunluğunun değişmesiyle bir mesele olmuştu. 20. yüzyılın ilerleyen dönemlerinde –tam olarak 1920'lerde– yatak odası dışında giyilen neredeyse hiçbir kıyafet kadınların koltuk altını açıkta bırakmıyordu. En kısa kol kesimleri bile üst kolun en az üçte birini kapatıyordu ve kimsenin koltuk altlarınızı görecek fırsatı olmuyordu. Hayranlarınıza ne kadar sık el sallarsanız sallayın, kimse bir şey göremezdi. Ancak yeni kadına ait yeni moda kıyafetlerle, Coco Chanel ve Jeanne Lanvin'in tasarladığı –sadece bacakları, sırtı ve aynı zamanda kolları ve omuzları değil, buna bağlı olarak koltuk altlarını da açıkta bırakan– bol kesimli, geniş yüzgeç ve kanatlardan esinlenerek stilize edilmiş dökümlü elbiselerle mesele gündeme geldi: Bu kıllarla ne yapacağız? Gösterebilir miyiz yoksa çok mu mahrem kaçar? Çarliston yaparken, tenis oynarken, yüzerken, araba kullanırken... kadınların birden edindiği ve hareket ve genişlik gerektiren tüm bu yeni hobiler sayesinde kıllar görünecekti; sıkıca saran, dar elbise kollarının yerine, rahat ve genişçe, sere serpe hareket eden kollar. Bu açıdan bakıldığında, tıraş olma modaya uygun özgürleşmenin bir yan etkisi, ama aynı zamanda güzelliğin yeni idealiydi. O dönemde amaç, kadından çok bir oğlan, henüz ergenliğe ulaşmamış gibi görünmekti. Göğüssüz, kalçasız ve elbette koltuk altı kılları olmayan bir insan.

Devrin güzellik endüstrisi ve güçlü moda dergileri, yeni bir norm yaratmak ve ürün satmak için kendi içinde kısa ömürlü olan bir akımdan yararlandı. 1920'lerin başlarına gelindiğinde, *Harper's Bazaar* gibi dergiler koltuk altı kılı "sorununa" değinen reklamlarla doluydu ve çözümü de sunuyordu: Gillette firmasının ürettiği,

özellikle kadınlar için geliştirilmiş bir tıraş aleti olan Milady Décolleté emniyetli tıraş bıçağı. Bu alet, "en mükemmel haliyle" dört dörtlük olmak isteyen "çağdaş kadının" işini görüyordu ve onu uygunsuz durumlardan kurtaracaktı: 1917 yılında yayınlanan ilk reklamlardan birinde, "Milady Décolleté Gillette dünyanın her yerinden kadınlar tarafından kabul görüyor, artık iyi giyinmenin ve bakımlı olmanın bir özelliği de koltuk altlarını beyaz ve pürüzsüz tutmak" diye ilan ediliyordu. Tıraş bıçağı çağdaş kadına verilecek mükemmel bir hediye, zamana ayak uydurmak isteyen her kadın için olmazsa olmaz bir gereçti. Tıraş bıçağı işinde Gillette en bilinen markaydı. Firma 1900 yılı dolaylarında erkekler için "emniyetli tıraş bıçağını" geliştirmiş ve Birinci Dünya Savaşı sırasında Amerikan ordusuna tedarik etmişti. İlk tıraş olan kadınlar, kocalarının tıraş bıçaklarını ödünç alıyorlardı. Sonunda firma bunu fark edip, kadın tıraş bıçağı piyasasını "modaya uyan hanımlar" için özel olarak üretilmiş bu şık modelle fethedene kadar. Ama bunu satmaları da gerekiyordu. Sadece "dans partilerinde" kollarını havaya kaldırıp sallayan ve çok geçmeden ortadan kaybolacak olan üç beş kıza değil, bütün kadınlara. Ve baskı böylece yaratılmış oldu: O günden itibaren, kadın dergilerindeki reklamlarda, tek bir kılın dahi görünmesinin ne kadar da "utanç verici" olduğu sürekli tekrarlanmaya başlandı. "Utanç verici" ifadesi o kadar sık kullanıldı ki, koltuk altını tıraş etmek modadan ve giysinin kol uzunluğundan tamamen bağımsız olarak vazgeçilmez hale geldi.

Ve çok geçmeden, uzun ipek çorap bulmak savaş döneminde neredeyse imkânsız hale gelince, bacakları da tıraş etmek elzem oldu; Remington bu durumdan yararlanıp özel bir tıraş bıçağı üretti. 1950'lerde, bikininin icadına paralel olarak mahrem bölgelerin tıraşlanması eğilimi yavaş yavaş arttı; 1980 ve 1990'larda bir patlama yaşandı. Temel düşünce hep aynıydı: Pürüzsüz, beyaz cilt göze temiz ve seksi, dolayısıyla da çekici görünür; başınızın dışında vücudunuzun herhangi bir yerinde kıl olması iticidir. Ve bu düşünce genel

olarak 1920'lerin idealine dayanıyordu: Kadın, bir kadın gibi değil, bir kız çocuğu gibi görününce seksidir. 1960'larda, yaşları 15 ile 45 arasında olan Amerikalı kadınların yüzde 98'i güncel eğilimler ne olursa olsun kıllarını aldığını söylemişti.

Piyasanın neredeyse yüz yıl önce ortaya attığı bu norm bugün de pek değişmedi. Feminist eylemci Gloria Steinem 1970'lerin başında "özgür bacağı" savunup kültürümüzün "kılsız idealine" savaş açtığında, kadınlar onu ancak birkaç yıl boyunca takip ettiler. 1974 yılına gelindiğinde, *New York Times* gazetesinde genç kadınların "yine eskisi gibi bacaklarını tıraş ettiklerini" bildiren haberler yer almaya başlamıştı bile. Günümüzde aynı haber kaynakları, "Altı üstü kıl" gibi başlıkları olan yazılar yayımlayarak doğal güzelliğimizin kıymetini bilmemiz ve bedenlerimizi "kılı, tüyü ve her şeyiyle" bize bahşedilmiş bir "mucize" olarak görmemiz için bizi teşvik ediyor. Tıpkı kazara kahraman olmuş Julia Roberts gibi.



"CADI DANSI" MASKESİ
1920'LER

Bol kıyafetler giymiş maskeli bir figür sahnede oturur ve bir gong sesiyle hareket eder. Pusuya yatmış bekleyen bir hayvan gibi dizlerini toplayıp çömelir. Gongun ritmine uyarak kollarını havaya kaldırır ve sırayla bir kolunu havada tutup diğerini indirir. Bir yukarı bir aşağı, bir yukarı bir aşağı. Tırmanır gibi. Parmaklarını pençe gibi gerip ses dalgalarının ritmine uyarak titrer, öne doğru eğilir ve sanki bir sırrı açıklar gibi dizlerini birbirinden uzaklaştırarak açar. Açık bacaklarının üzerine doğru eğilerek kıvrılır, ardından beceriksizce bir hareketle kalçaları üzerinde sahnenin önüne doğru kayarak ilerler ve bu noktada olduğu yerde dönmeye başlar. Giderek daha hızlı ve giderek daha vahşi hareketlerle. Nihayet birden durur ve titreyen ellerle seyirciye doğru bir şeyler saçıyormuş gibi yapar.

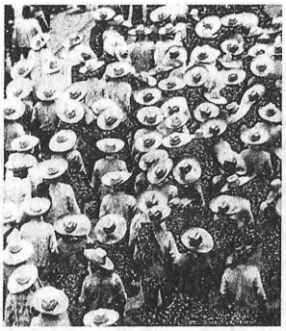
YouTube'da, 1930'lardan kalma bir film klibinde izlenebilecek bu performans "Cadı Dansı" olarak bilinir ve yüzünü maskenin arkasına gizleyen figür bir kadındır: Bu efsanevi gösterinin koreografı Mary Wigman. Alman dansçı bu sıra dışı gösteriyi ilk kez 1910'larda sergilediğinde, arkadaşı ve kendisi gibi Monte Verita komününün bir üyesi olan Suzanne Perrottet, Mary'nin o akşam korkunç göründüğünü,

sergilediği haşin hareketler ve yüzündeki maskeyle bir dansçının ideal imajına ve balenin kurallarına tam bir tezat teşkil ettiğini söylemişti. 19. yüzyılda point tekniğinin ortaya çıkmasıyla ve Marie Taglioni gibi prima balerinlerle birlikte, bale kadınların güzel, hafif adımlı ve kırılgan olması gerektiğini dayatıyordu – yani bir *Sylphide*, havaperisi gibi narin ve ağırlıksız bir figür. Kadın dansçı pasif olmalı, erkek dansçılar ise havada döndürüp kaldıran birer "taşıyıcı makineye" indirgenmeliydi; tüy kadar hafif, çocuksu bir imge öngörülüyordu. Kadın dansçı olsa olsa en fazla parmak uçlarıyla yere temas etmeliydi. Öte yandan Wigman, hantal ve zarafetten yoksun hareketlerle bir patates çuvalı gibi yere çömeliyordu. Sahnede tepiniyor, sesler çıkarıyor, utanmazca bacaklarını açıyor ve göze saf değil, vahşi arzuların, neredeyse hayvani bir şehvetin pençesindeymiş gibi görünüyordu. Asla zarifçe ölen bir kuğu gibi değil ama canlı ve meydan okuyan bir yaratık gibi. Wigman'ın muhtemelen arkadaşı Emil Nolde'nin tablolarından birinden kopyaladığı ve sanatçı Victor Magito'nun onun için yaptığı maske ise gösterinin bir parçasıydı ve kendisini tamamen koyvermesi, özgür bırakması ve onu ritüellerle ilişkilendirilen türden, mest olup kendinden geçtiği bir âleme ulaştırması amacıyla kullanılıyordu. Wigman'ın sloganı, "Kendinden geçip coşmadan dans olmaz!" idi. Ve artık bir noktada, insanlar onu bu yüzden sevmeye başlamıştı: Dediklerine göre Wigman 1932 yılında, New York'taki Carnegie Hall'da gösteri yaptığında, Yeni Alman dansının bu öncüsü salondakileri büyülemişti. Ne var ki 1910'lu yıllarda, insanlar henüz Wigman'a hazır değildi. İzleyici bu gösteriden nefret ediyordu –ya da Mary Wigman'ın yıllar sonra anımsayacağı gibi, "İnsanlar, 'Bu kadının yeri sahne değil, tımarhane!' diyorlardı."

Ama tabii ki terbiyesini takınıp uslu durmayan, kendinden beklendiği gibi hareket etmeyen, sevimli olmayan ve güzellikten çok kendini ifade etmeye önem veren bir kadına her zaman bir kaçık ya da cadı veya düpedüz kaçık bir cadı gözüyle bakılmıştı. 16. yüzyılda çılgınca dans eden ve surat asan kadınlar şeytanın metresleri

diye suçlanarak direklere bağlanıp yakılıyorlardı; 19. yüzyılda akıl hastanelerine kapatılıyorlardı. Fakat 20. yüzyılın başlarında bazıları gerçekten de kapatıldıkları yerlerden kurtulmayı başarıp sahneye çıktılar. Örneğin, Jane Avril. Bu genç kadın, yeni yüzyılın dönümündeki Paris'te, kitapta daha önce bahsi geçen Doktor Charcot tarafından yönetilen bir psikiyatri kliniğinden taburcu olmayı başarıp Moulin Rouge'da sahne alarak adından söz ettirdi. Avril, ünlü ressam Toulouse Lautrec'in ilham perisi, "Fransız Kankan Dansının Kraliçesi" idi ve akıl hastanesinde ıstırap çeken eski yoldaşlarının, "isterinin pençesinde kıvranan zihinsel özürlü" kadınların coşkulu hareketlerinden çokça esinlendiği danslarını, tımarhaneye tıkılmış bu kadınların çoğunun aslında hiç de deli olmadıklarını, sadece kelimelere dökemediklerini ifade etme gayretiyle bedenlerini devreye soktuklarını kanıtlamak için kullandı. Zaten yeni türeyen bu dışavurumcu dans tam da böyle bir şeydi: söyleyemediğiniz –ya da söylemenize izin verilmeyen– şeyleri söylemek için bedeninizi kullanmak. Edep ve görgü kuralları uğruna normalde baskılanan duyguları dışa vurmak, kendinizi özgürleştirmek, kısıtlayıcı bir varoluş ve hareket biçimine isyan etmek. Bu yeni tarz dansın kadınlarca geliştirilmesine ve hâlâ kadın koreografların hâkimiyetinde olmasına şaşmamak lazım; ne de olsa, kendilerini varoluşlarının dar ve kısıtlayıcı kalıplarından kurtarmaya ihtiyaç duyanlar onlardı. Bale yalnızca katı bir normun yansımasıydı. Örneğin, dansçı Isadora Duncan bir defasında en önemli katkısının kadınları korselerinden kurtarmak olduğunu söylemişti –ve eğer, *Saçma! Onu yapan Chanel*'di diye düşünen biri varsa, yanılıyor. Duncan, modacıdan bile önce (bu arada yeri gelmişken Duncan, Chanel'e dans dersleri vermişti) kadın bedeninin özgür bırakıldığı takdirde nasıl hareket edebileceğini bize göstermişti. Duncan, bir bale korsesi ve bale ayakkabıları içine zorla girmektense, yalınayak ve üzerinde dalgalanan dökümlü kıyafetlerle dünya sahneleri üzerinde sıçrayıp, havada süzülürcesine dans etti ve böylece bir devrimin yolunu açtı.

Duncan, dans ederken çekici ve güzel görünmeyi de başarıyordu. Öte yandan Mary Wigman, "Cadı Dansı" maskesi ve haşin hareketleriyle epey farklı bir şeyi ortaya koyuyordu: dişiliğin daha çılgın bir boyutunu, saf ve basit, zihin süzgecinden geçmemiş bir yanını. Hatta, çirkin görünme riskini bile göze almayı. Wigman, Naziler iktidara geldiğinde, yeni yetkililer tarafından tanınmak için ısrarlı girişimlerine rağmen (en son 1936 yılında Berlin Olimpiyat Oyunları'nın açılış töreninin koreografisini yapmıştı!) gözden düşüp "yozlaşmış sanatın" bir köşesine itildi ve gösterileri yasaklandı. Zihninde canlandırdığı dişilik betimlemesi Nazi Almanyası'nın normlarına uygun değildi; fazlasıyla hür, fazlasıyla sıra dışı, fazlasıyla farklıydı. Wigman, cadının "kökleri topraktan gelen, içgüdüleri dizginlenmemiş, doyumsuz yaşam arzusuna sahip, aynı bedende hayvan ve kadını birlikte barındıran bir yaratık" olduğuna inanıyordu ve bazı feministlerin bugün sorduğu sorunun aynısını soruyordu: "Her birimizin içinde saklı bir cadı yok mu?"



TINA MODOTTI'NİN FOTOĞRAFI: İŞÇİ YÜRÜYÜŞÜ

1926

Bu nesne, "İşçi Yürüyüşü" adlı Polaroid fotoğraf, bir zamanlar bir kadından diğerine verilen bir hediyeydi. Bu kadınlardan biri, sıkı bir komünist olan ve sanatını tümüyle bu fikre adayan İtalyan fotoğrafçı Tina Modotti'ydi. Diğeri ise komünist düşüncenin şekillenmesine katkı sunmuş ve birçok kadının siyasete katılmasına ilham vermiş Rus devrimci Aleksandra Kollontay. Modotti bu fotoğrafı ona muhtemelen 1926 yılında verdi. Kollontay, Finlandiya'daki ilk dış görevini tamamladıktan sonra Meksika'ya henüz taşınmış ve yerel sanatçıları –Tina, arkadaşı Frida Kahlo ve kocası Diego Rivera ve diğerlerini– Sergei Eisenstein'ın filmleri ve ideolojik anavatanından çıkan diğer estetik yeniliklerle tanıştırmıştı. Ne var ki, aynı yılın Temmuz ayında Kollontay'ın, *Cinsel Özgürlüğüne Kavuşmuş Komünist Bir Kadının Hayatı* adlı kitabında da yazdığı üzere –kim bilir, belki de aklında Modotti'nin fotoğrafı da vardı– kafasındaki esas mesele epey farklıydı: "Çalışan kadının tamamen özgürleşmesi ve yeni bir cinsel ahlakın yaratılması, eylemlerimin ve hayatımın nihai amacı olarak kalacak."

Kollontay'ın ne demek istediğini anlamak için birkaç yıl geriye saralım. Kollontay, İsviçre'de eğitim almak, Marksist ve feminist kuramları öğrenmek için kocası ile oğlundan ayrılmaya karar verdiğinde yirmi altı yaşındaydı. Ama, feminizm mi? Kollontay bir yandan büyük bir hevesle George Sand'ın romanlarını okurken (hatta, bir noktada onu, daha önce bahsi geçen "Sandizm"le suçlamak bile mümkündü), yazar aslında kendini asla ne bir feminist olarak nitelendirmiş ne de bu sıfatla anılmak istemişti. Bu konuda Kollontay'ın da ondan aşağı kalır yanı yoktu. Aleksandra'nın giderek daha çok sempati duyduğu Bolşeviklere göre feminizm, burjuvaziye özgü bir kavram gibiydi; onlara göre feministler ayrıcalıklı konumlarından yola çıkarak düşünen ve işçi sınıfı kadınlarının –daha iyi ve daha özgür bir yaşam sürmek, daha adil bir toplumda yaşamak ve sadece kâğıt üzerinde değil, gerçek hayatta da karşılık bulan değişimler gibi– seçme ve seçilme hakkından çok daha acil meseleleri olduğunu anlamaktan aciz kadınlardı. Kollontay, arkadaşları Rosa Luxemburg ve Clara Zetkin'le bunun uğruna mücadele vermek istiyordu. 1907 yılında, Stuttgart'taki Birinci Uluslararası Sosyalist Kadınlar Konferansı'na katılan Zetkin'e eşlik etti; 1909 yılında, İngiliz Sosyalist Partisi'ni Süfrajetlere karşı yürüttüğü mücadelede desteklemek için birlikte İngiltere'ye gittiler. Daha önce bahsettiğimiz gibi Süfrajetlere, biraz ses yükseltmeyi seven ama asıl meseleleri –yani proletaryayı etkileyen gerçek sorunları– kavrayamayan, fildişi kulelerinde yaşayan burjuva üyeleri olarak tepeden bakılıyordu. Önemli olan kadınlar değil, tıpkı Modotti'nin Polaroid fotoğrafındaki gibi halktı, kitlelerdi. Mesele, yeni bir dayanışmaydı.

1917 yılının Şubat ayında, yaklaşık 100.000 kadın işçi o zamanlar Petrograd diye bilinen kentin sokaklarında demokrasi ve çarın tahttan çekilmesi talebiyle yürüyüş yapıp bir devrimin fitilini ateşlediklerinde, Kollontay bu yeni Rusya'yı "Sosyal Hizmetler Halk Komiseri" sıfatıyla şekillendirmeye yardımcı olmak üzere sürgünden döndü. Kadınların tartışılmaz kabul edilen annelik gibi rollerinde

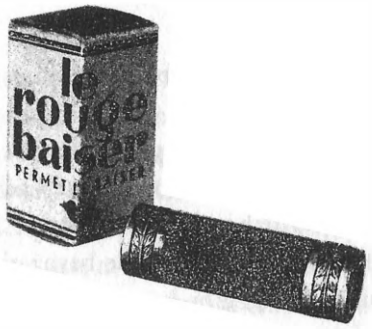
nasıl daha iyi daha iyi desteklenebileceği, kadın sosyalistlerin uzun zamandır önem verdiği ve uluslararası kongrelerinde düzenli olarak tartışılan bir konuydu. Kollontay değindikleri bazı konuları hemen hayata geçirdi. Rus Devrimi'ni bir Amerikan gazetesinde haber yapan ve Kollontay'a büyük hayranlık duyan gazeteci Louise Bryant şöyle yazıyordu:

> *Kollontay'ın yıllardır en büyük hayallerinden biri, nekahet dönemindeki anneler için Annelik Sarayı olarak bilinen bir ev kurmaktı. Bu çalışma fiilen yürütülüyor ve Petrograd'da kalan az sayıdaki doktor bu konuyla yakından ilgileniyor. Kollontay'ın önerisi üzerine, Bolşevik Hükümeti kadınlar için loğusalık dönemi ve sonrasında on altı haftalık ücretsiz bakım sağlayan bir koruma yasası geçirdi. Kadınlar evden ayrıldıklarında eğer iyi hissetmiyorlarsa geri dönebiliyorlar ve işe döndükten sonraki ilk ay fabrikalarda sadece dört saat çalışmaları gerekiyor. İster evli ister bekâr olsun bu tüm kadınlar için geçerli.*

Bu önlemlerin ardında yatan düşünce de gerçekten çok önemliydi: Öncelikle çocuk büyütme işinin sadece kadınlara bırakılmaması, Charles Fourier'nin düşüncesine benzer şekilde, kreşler, anaokulları ve yemekhaneler sayesinde kolektif bir şekilde yürütülmesi ve bu sayede kadınların hayatının kolaylaştırılması amaçlanıyordu. Bir başka amaç –Fourier'nin düşüncelerine benzer biçimde– kadınların cinsel açıdan özgürleşmesiydi. Çocuk sahibi olmak artık yaşamı eskisi kadar zorlaştırmaz ve kadınlar toplum ile devletten daha fazla destek görürlerse, plansız gebelik korkusu da azalır, böylece cinsellik özgürce yaşanabilirdi. En azından kuram bunu öngörüyordu.

Bunun için de kadınların tek bir partnerle yetinmesini dayatan eski moda anlayışların terk edilmesi gerekiyordu. Aleksandra Kollontay'a göre, cinselliğin özgürleşmesi ve çekirdek ailenin dar sınırlarının genişlemesi, kapitalist kötülüğün kaynağını oluşturan

anne-baba-çocuk modelinin klostrofobik yapısını yıkmanın anahtarıydı. Kürtajı yasallaştırmayı –1920 yılında yasa zorla geçirilmiştive hepsinden öte basitleştirilmiş bir boşanma sürecini de bu nedenle savunuyordu. 1926'dan itibaren, eşinize bir kartpostal göndererek evliliğinizin bundan böyle resmen hükümsüz kılındığını bildirmek mümkün hale gelmişti. Evet, yöntem merhametten yoksun –ve "Sex and the City" dizisindeki "Post-it" bölümünü akla getiriyor– olabilir ama Kollontay bunun iyi bir şey olduğunu düşünüyordu: Evlilik kadınları köleleştiriyor, arzularını bastırıyor ve tüm bunlar erkek bencilliğinin yararına işliyordu; aşk anlatısı şimdiye kadar kadınları erkeklerin arzularına uyum sağlamaya ya da en azından bu arzuları tatmin etmek için köle gibi uğraşarak haddinden fazla zaman geçirmeye teşvik etmişti. Kadın için cinsel ilişki "bir bardak su içmek" kadar basit ve doğal olmalıydı – anlaşılan o ki Ernst Lubitsch'in *Ninotchka* adlı filmine ilham kaynağı olan kadın böyle düşünüyordu. Kollontay, aşkın özgür bırakılması ve bireylerin de dar kalıplardan kurtarılması gerektiğini savunuyordu. Elbette bu görüşü herkes tarafından sıcak karşılanmadı. Kollontay saldırıya uğradı, hatta tehdit edildi; bazıları onun özgür aşk fikirlerini –sıkı durun– utanılacak derecede burjuva olmakla suçladı. Sonunda, etrafındaki erkekler Kollontay'dan o kadar rahatsız oldular ki, yetkilerini elinden alıp onu makamından indirdiler. Ve böylece kendini Meksika'da, Modotti'nin yanında buldu. Cinsellik ve aşk konusundaki görüşleri onu biseksüel fotoğrafçı ve onun arkadaşı Frida Kahlo ile ittifak kurmaya itmiş gibi görünüyordu. Bu yeni cinsel dünyadan sonuçta ne çıkacağını onlar bile kestiremiyorlardı: "Bu dönüşüm geçirmiş Eros nasıl görünecek? Bu soruya en cesur hayal gücü bile cevap veremez."



LE ROUGE BAISER
1927

Kadın düşmanlığını şık bir elbise gibi gururla taşıyanların birleştiği yegâne varsayım: Kadınlar, erkeklere (ki bildiğimiz gibi her şeyin dayanak noktası onlardır) çekici gelmeyecek kadar "çirkin" oldukları için feministtirler. Böyle düşünen erkeklerin pek çoğu da çekici sayılmaz ama konumuz bu değil. Feministlerin çirkin, öfkeli, libidosu düşük, bakımsız ve kötü kokan kadınlar oldukları miti çok eskilere dayanır. Çünkü ne de olsa kadınların tüm derdi erkekleri baştan çıkarmaktır, oysa feministler müzmin erkek düşmanları ve cinsiyetsiz varlıklardır, değil mi? Bu, güvensiz alfa erkeklerin kendilerini rahatlattıkları bir hikâyedir: Feminist mücadelede bile, nihayetinde her şey yine onların arzulayan ya da arzudan yoksun bakan gözlerine bağlıdır.

Ve tamamen çaresizlikten, 20. yüzyılın başlarındaki Süfrajetler kısır ve/veya frijit olarak yaftalandı; seslerinin bu kadar yüksek ve öfkeli çıkması da buna bağlandı. Oysa, tam da aynı dönemde –1910'larda ve 1920'lerde– Süfrajetler ve gelişen güzellik endüstrisi arasında güçlü bir köprü inşa ediliyordu. Ne de olsa, bu kadınlar görülmek ve duyulmak istiyorlardı; "sessiz ve görünmez" olmak

gibi bir ilkeleri asla olmamıştı. Bu bağlamdaki en iyi hikâyelerden biri şöyle: Tarih 6 Mayıs 1912'ydi ve Amerikalı Süfrajetler Manhattan'da, 59. Cadde'den Washington Meydanı'na kadar yürüyor, her zamanki gibi, "Kadınlara oy hakkı! Kadınlara oy hakkı!" sloganını atıyorlardı. O bahar günü, neredeyse 20.000 kadın ve 500 erkek yürüyüşe katılmıştı. Hepsi de beyaz giyinmişti ve daha sonra her gazetenin yazacağı gibi, kırmızı ruj sürmüştü. Gerçekten de bu detay gerekiyor muydu? Evet, çünkü bu, orta sınıfın ahlak kurallarıyla köprüleri atıyordu. Çoğu erkeğin gözünde ve *Ladies Home Journal* dergisine göre, kırmızı "cinsellik ve günahın simgesi" idi. Kırmızı ruj süren biri ya bir fahişeydi ya da böyle yaftalanmayı umursamıyordu. 5. Cadde boyunca kalabalık ilerlerken, güzellik sektörünün kraliçesi Elizabeth Arden, yalnızca iki yıl önce açtığı salonundaydı. Görünüşe göre yürüyüş onu öylesine heyecanlandırmıştı ki, birkaç Red Door rujunu kapıp şaşkın müşterilerini öylece bırakarak tek kelime etmeden dışarı fırladı ve protestoya katıldı. Elbette, bir yandan da birkaç ruju katılımcılara dağıttı – markası için fena sayılmayacak bir reklam.

Kırmızı boyalı dudaklar o yıllarda bir işaret, kadınların erkeklere, "Bundan sonra görünüşüm hakkında ne düşündüğünüz umurumda değil" deme yoluydu. Artık, kadınlar nasıl görüneceklerine kendileri karar verecek; diledikleri kadar gösterişli, cinsel ve özgür olacaklardı. Ağızlarını o kadar çarpıcı bir görünüme sokuyorlardı ki, erkekler o dudakları görünce muhtemelen ürperiyordu: Acaba şimdi o dudakların arasından ne tür bir slogan çıkacaktı? Sırada ne vardı? Geçmişin o solgun, o her zaman sımsıkı kapalı ve sessiz dudaklarına ne olmuştu?

Burada resmi yer alan ruj markası piyasaya birkaç yıl sonra, 1927'de çıktı ama hemen ikonikleşti. 19. yüzyılın bitmesine on yıl kala, piyasaya ilk sürülen ruj –Guerlain'in *Ne m'Oubliez Pas* (Beni Unutma) markası– sadece ismi sayesinde bile geri dönüşü olmayacak bir biçimde özgür ve sefahat düşkünü yaşam tarzı fikriyle ilişkilendirilmiş, fakat *Le Rouge Baiser* (Kırmızı Öpücük) işi bir

adım ileri götürmüştü. Markanın isminden de anlaşılacağı gibi, bu devrin kadınlarının istedikleri sadece unutulmamak değildi; öpmek de istiyorlardı. *Embrassez qui vous voulez!* (Kimi İstersen Öp!) 1920'lerin kadınları araya gizemli bir mesafe koyup, uzak durmak istemiyorlardı; cinselliklerini özgürce deneyimlemek ve dışa vurmak istiyorlardı. Bu ruj, işte tam da bunu vadediyordu: *Permet Le Baiser* (Öpüşme İzni). Kelimenin tam anlamıyla. Ne kadar da pervasız. Markanın ünlü afişi René Grau tarafından tasarlanmıştı: Gözleri siyah bir kumaş şeritle kapalı, yalnızca parlak kırmızı ağzı görünen bir kadın silueti vardı. Ne yapıyorsa yapıyordu ama ailesiyle akşam yemeğinde olmadığı kesindi. Süfrajetlerin bir zamanlarki amacı –seçme ve seçilme hakkı kazanmak için dikkat çekmek– çok gerilerde kalmıştı. Le Rouge Baiser'e gelince, farklı bir hak söz konusuydu: cinsel ilişki hakkı. Bu kırmızı dudaklı kadınların sembolik cinsel gücünden birçok erkeğin korktuğu, Hollywood'daki *femme fatale* figüründen açıkça belliydi: Gözleri sürmeli, dudakları koyu kırmızı bu kadın baştan çıkarıcı, aynı zamanda biraz da ölümcüldü. Bu, kadın "doğasını" ve onunla birlikte dişilikle ilişkilendirilen tüm o karakteristik özelliklerini değiştirmişti. O artık nezaketin, iyiliğin, yumuşaklık ve sıcaklığın somut bir örneği değil; süslenip püslenmiş, içten pazarlıklı ve kurnaz bir cadalozdu. Seksi olmaya seksiydi, ama aynı zamanda korkutucuydu.

Ve ne yazık ki kadınların tarihçesinde sıkça görüldüğü üzere, güzellik endüstrisi sonunda suç ortaklığını düşmanlığa dönüştürdü. 1920'lerin Süfrajetleri ve özgür düşünceli genç kadınları cesaret ve güçlerini simgelemek adına dudaklarına ruj sürüp güzelliği yetki ve güç sahibi olmak için bir silah olarak kullanırken, 1940'lardan itibaren kadınlar katı güzellik normlarına ve yeni ideal imajlara boyun eğdiler. O günden sonra, ve birkaç nesil boyunca, ruj sürmek, benliğini ortaya koymak adına isyankâr davranmanın tam tersi bir eylem oldu ve "terbiyeli, bakımlı" kadının yükümlülüğü haline geldi.



GRETA GARBO'NUN TÜKENMEZKALEMİ

1927

1934 yılında Amerikan film dergisi *Picture Play,* "Cinsiyetlerin Savaşı" başlıklı makalede şunları yazıyordu: Burası hâlâ bir erkek dünyası olabilir ama Hollywood bir kadınlar şehridir; güzelliği ve zekâsıyla hükmeden modern bir Amazonya. Bu kadınlar, ihtişam tahtlarından sancağını dünyanın dört bir köşesine savurur." Ve ardından ekliyordu: "Hollywood bir kadınlar şehridir, çünkü Hollywood'u yıldız ve kraliçeye dönüşmeden önce yaratanlar kadınlardı."

Sunset Bulvarı filmindeki kurgusal karakter Norma Desmond da benzer bir şey söyler: "Ayrıca şu arkadaşına da biraz terbiye ver. Ben olmazsam Paramount Stüdyosu da olmazdı, söyle ona." Daha önce bahsi geçtiği üzere, Hollywood'un ilk dönemlerinde, kadınlar yönetmen, yapımcı, kameraman, montajcı gibi görevler üstlenmiş, ses kaydı ve film renklendirme yöntemleri icat etmişlerdi. Belki daha da önemlisi senaryo yazmalarıydı. Örneğin, sessiz sinema döneminin yıldızı Mary Pickford'un en iyi dostu Frances Marion o ilk yıllarda dünyanın en çok –herhangi bir erkekten açık ara daha fazla– kazanan senaristiydi. George Cukor'un yönettiği

1933 yapımı klasik film *Sekizde Akşam Yemeği* onun kaleminden çıkmıştı; Marion, en iyi senaryo dalında, üstelik de konusu "kadınsı olmadığı" varsayılan yapımlarla iki Oscar Ödülü kazanan ilk sinemacıydı: Bunlardan biri hapishanede geçen *Büyük Ev* adlı bir dram, diğeri ise *Şampiyon* adlı boks filmiydi. Marion aynı zamanda sessiz sinema yıldızı Greta Garbo'nun ilk konuşmalı rolünü yazmıştı. *Anna Christie* adlı bu film "Garbo konuşuyor!" sözleriyle kendi reklamını yapmıştı ve belki de İsveçli oyuncunun birçok meslektaşının aksine sessiz sinemadan sesli filmlere geçişinde Marion hiç de azımsanmayacak bir rol oynamıştı. Ne de olsa, sinema perdesinde duyulan o ilk, efsanevi kelimeleri Garbo'ya söyleten Marion'du: "Bana bir viski, yanında da zencefilli gazoz ver... Elini de korkak alıştırma, yavrum." Aynı yıl, Garbo ilk kez Oscar'a aday gösterildi. Teşekkürler Marion!

Ucundan sarkan G harfiyle görünen bu şık altın kaplama tükenmezkalem Greta Garbo'ya aitti. Aslında bu kalem tarihçenin çok da önemli bir unsuru değil. Fakat sadece oyuncu kadınların değil, aynı zamanda kadın senaristlerin yarattığı etkiyi temsil etmek üzere burada yer alıyor: Garbo gibi oyuncular için özellikle yazılmış ilginç rollerin arkasında bu kadınlar vardı. Dolayısıyla, sinemadaki ilk kadın karakterler ürkek değil, kendilerini canlandıran kadın oyuncular kadar güçlü ve özgüvenliydi. Örneğin, Garbo'nun başrolü paylaştığı erkek oyuncunun kendisinden sekiz kat fazla kazanmasını kabullenmeye hiç niyeti yoktu ve 1927 yılında eşit ücret talep etmişti. Louis B. Meyer eğer bu kadar dik kafalı olursa onu İsveç'e geri göndereceklerini söylemişti. Garbo da, "Hiç sorun değil; ben de giderim o zaman" diye yanıtlamış, sonunda Meyer ve stüdyosu MGM pes edip gelecekte Garbo'ya haftada 5.000 dolar gibi dudak uçuklatıcı bir ücret ödemeyi kabul etmişti. Sırf eğlencesine, Garbo'nun yeni sözleşmesini bu tükenmezkalemle imzaladığını hayal edelim. Louise Brooks bir defasında, Garbo'nun bu hamlesiyle bütün Hollywood'u etkilediğini söylemiş, MGM'in diğer ortağı

Samuel Goldwyn de, *The New Movie* dergisine verdiği röportajda bıkkın ve pes etmiş bir ifadeyle, "Hollywood'u kadınlar idare ediyor" demişti.

Ne var ki, Goldwyn'in 1935 yılında söylediği bu sözle kast ettiği, kadınların yönetmen, senarist ya da astronomik maaş çekleri alan bireyler olarak değil, daha çok hedef izleyici kitlesi olarak Hollywood'u yönettiğiydi: Öğleden sonralarını karanlık odalarda geçirip sinema perdesinde izledikleri karakterlerle kendilerini özdeşleştiren onlardı. 1930'larda ve 1940'larda sinema seyircisinin yüzde 70'i kadındı, dolayısıyla her şeyi onlara uyacak şekilde düzenlemek gerekiyordu. Ve bu seyirciler perdede kadınları görmek istiyordu. Claudette Colbert, Norma Shearer, Greta Garbo, Joan Crawford, Bette David, Katherine Hepburn. Nasıl ki romanlarda çoğu hikâye kadınlar için yazılıyorsa Hollywood'un altın çağında çoğu film de kadınlar için çekiliyordu. *Bir Gecede Oldu* ve *Philadelphia Hikâyesi* gibi filmlerden itibaren, bu dönemdeki birçok filmin hedef kitlesi kadınlardı: Bir kadının bir erkeği, erkeğin de kadını özlediği, ama kavuşana dek aralarına giren her türlü engelin anlatıldığı aşk hikâyeleri. Ancak, o yıllardaki kadın karakterler beklenenden farklıydı. Küstah, iradeleri güçlü, cesur, hatta bazen düpedüz kötü karakterlerdi; inanılmaz derecede zekilerdi ve asla boyun eğip kolayca kabullenen tipler değillerdi. Eğer kocaları onları aldatırsa, onlar da *Boşanmış Kadın* filmindeki gibi kocalarını aldatıyordu. Anita Loos'un yazdığı ve George Cukor'un yönettiği *Kadın* filminde, erkek kahraman o kadar önemsizdi ki perdede bir kez olsun görünmemiş ve filmin tamamı kadın oyuncularla çekilmişti. Böyle filmler, kadın temsiline dair kullanılan basit bir ölçüt olan Bechdel testini bile geçiyor olabilir; yani filmde en az iki kadın karakterin, birbirleriyle ve erkeklerden başka bir şey hakkında konuşup konuşmadığını sorgulayan test. En azından, Greta Garbo, Katherine Hepburn ve Bette Davis gibi oyuncular, 1980 ve 1990'ların aktrisleri gibi asla ellerinde bir kutu

dondurmayla telefonun yanında oturup, kendilerine âşık olmayan bir erkeğin aramasını beklerken ağlamamışlardı.

Ve bu durum gerçekten dikkat çekici. Gerçek hayatta kadınlar türlü yasaklarla, taleplerle ve baskılarla kuşatılmışken, sinema perdesinde kadın izleyicilere bambaşka bir şey gösteriyorlardı: yeni bir farkındalık, düşünsel özgürlük ve kendi ayakları üzerinde durabilen bir bağımsızlık. Çünkü bizzat kadın oyuncular bunun için mücadele veriyordu. Eğer rolleri fazlasıyla basmakalıp ya da yeterince karmaşık değilse, 1936'da Bette Davis'in yaptığı gibi film stüdyosunu hiç vakit kaybetmeden dava ediyorlardı. Yapımcı Nora Ephron, kadınların rollerinin zaman içinde giderek tek boyutlu hale geldiğini söylemişti ve bu gelişmeyi ekonomik etmenlerle açıklamıştı: Savaştan sonraki izleyici kitlesi farklıydı. Kendileri için talep etmeye cesaret edemedikleri şeyleri beyazperdede görmek isteyenler artık salt kadınlar değil, özellikle savaşın fırtınasında savrulmuş erkekler, sinemanın hâlâ eski düzenin –o klişeleşmiş erkeklik ve kadınlık kalıplarının– geçerli olduğunu doğrulamasını istiyordu. Kadınlar artık zeki, romantik, soğukkanlı, özgüvenli ve karmaşık değil, tek boyutluydular: ya seksi ve katil ruhluydular ya da sevimli ve saf. Uzun zaman boyunca, bu pek az değişikliğe uğradı ve ikinci feminizm dalgası sırasında bile aynı kaldı. *Thelma ve Louise* filminin senaristi Callie Khouri şöyle yazıyordu: "Aksine, sanki feminist devrim giderek daha da zayıflayan ve basmakalıp hale gelen ekran karakterler yaratmış gibi." Ne var ki, yakın geçmişte, gittikçe daha fazla kadın –hemcinsleri için sağlam ve karmaşık roller yazmak üzere– eline tükenmezkalemini almaya başladı.



DÜNYA KADINLAR GÜNÜ ARMASI
1930

Birkaç yıl önce, Batı'da uzun süre görmezden gelinen bir gün uluslararası takvimde yeniden öne çıktı: 8 Mart Dünya Kadınlar Günü. Yakın bir zamana kadar, çoğu insan Anneler Günü'nü kadınlara atfedilmiş tek gün olarak kutluyordu. Yaş günü dışında bir kadına çiçekler alınan, ona kek pişirilen, *"İyi ki benim annemsin"* türünden mesajlar içeren kartlar yazılan tek gün Anneler Günü'ydü. Babalar, dünyaya bir çocuk getirdikleri ve onu büyüttükleri için eşlerini ya da kız arkadaşlarını tebrik ediyorlardı. Bunların hepsi hoş olsa da gerek tercih gerek koşullar yüzünden anne olmayan diğer kadınlara biraz haksızlık oluyordu. 8 Mart hakkında tekrar düşünmeye başlamamız gayet yerinde oldu. 8 Mart her ne kadar fazladan birkaç buket çiçek satmak için bir sebep olarak görülse de değişmeyen bir gerçek var: bugün dünyanın dört bir yanından kadınlara ait. Genç ya da yaşlı, çocuklu ya da çocuksuz, kadın olarak doğmuş ve kadın hisseden herkese. Bu gün, gönüllerini hoş tutmak adına kekler pişirip, çiçekler verip sonrasında onları hor görmekten öte kendi çevrelerinin dışında kendileri gibi başka kadınlar olduğunu da hatırlatmak için var. Onlara hakları için mücadele etmek ve bu

haklardan mahrum kalma tehlikesi doğarsa masaya yumruğunu vurmak üzere hazır bekleyen uluslararası bir ağ olduğunu anlatmak için var. En azından bir zamanlar bu düşünce hâkimdi. Günümüzde yaklaşık 25 ülkede 8 Mart resmi tatil: Örneğin, Ermenistan, Gürcistan, Nepal (sadece kadınlar için), Çin, Küba, Burkina Faso, Belarus, Rusya (hiç şüphesiz), Vietnam, Uganda, Türkmenistan ve diğerleri. Almanya'da bile kadınlara atfedilen bir tatil günü yakınlarda gündeme geldi. Berlin'de zaten var. Ayrıca bu günün daha önce bahsettiğimiz efsanevi Alman eylemci Clara Zetkin'in fikrinden doğduğunu düşündüğümüzde daha da anlamlı.

Tarih 27 Ağustos 1910'u gösteriyordu. Kopenhag'da düzenlenen İkinci Uluslararası Sosyalist Kadın Konferansı'nın son gününde Zetkin ve Sosyal Demokrat siyasetçi Käte Duncker, on yedi ülkeden gelen yüz delegenin önünde ayağa kalkarak bir öneride bulundu: Dünyadaki kadınlara seçme ve seçilme hakkıyla beraber daha iyi yaşam ve çalışma koşulları talebi için ortak bir protesto günü belirlemeye ne dersiniz? Öneri oybirliğiyle kabul edilse de belli bir gün üzerinde anlaşmaya varılamadı. Anlaşılan o ki, protesto günü fikrini Zetkin'in kafasına sokan Amerikalılardı. İki yıl önce, 1908 yılının Mart ayında, aralarında Avrupa'dan gelen birçok genç göçmenin de olduğu 15.000 tekstil işçisi kadın, daha iyi çalışma koşulları, seçme ve seçilme hakkı, çocuk işçiliğinin önüne geçilmesi ve daha iyi ücret talebi için Manhattan sokaklarını doldurmuştu. Bunun sonucunda, Amerikan Sosyalist Partisi Kadınlar Komitesi, işçilerle dayanışma içinde bir ulusal kadınlar günü ilan edilmesini istedi. Buna benzer bir gün ilk kez 28 Şubat 1909'da kutlanmış, Avrupa da 1911 yılında onlara uymuştu. 13 Mart günü, Zetkin'in gazetesi *Die Gleichheit (Eşitlik),* kadınları harekete geçirmek için yaptığı bir çağrıyla, "Yoldaşlar! Çalışan kadınlar ve kızlar! 19 Mart sizin gününüzdür" diye ilan ediyordu. Etkinliğin devrimsel emellerini vurgulamak ve 1848 yılında Viyana ve Berlin'deki Mart Devrimi'nde yitip giden "Mart kurbanlarını" anmak için 19 Mart günü özellikle seçilmişti.

Dünya Kadınlar Günü'nün o ilk kutlamasında sadece Almanya, İsviçre, Danimarka, Avusturya ve ABD yer alsa da Zetkin bunu "kadın özgürleşme hareketi tarihçesinde, kadınların seçme ve seçilme hakkı için düzenlenmiş en önemli miting" olarak nitelendirdi. Birkaç gün sonra New York'taki bir fabrikada çıkan yangında yaklaşık 150 kadın işçi canından olunca bu gün daha da önem kazandı ve o tarihten itibaren gerginlik içinde geçen gösterilerle kutlandı.

8 Mart'ın resmi tarih ilan edilmesi için Rusların müdahil olması gerekecekti. Kadınların 8 Mart 1917 günkü ayaklanması Rus Devrimi'nin fitilini ateşlemişti – eski sistemlerin çöküşünü ve kadın iyimserliğinin ruhunu temsil etmesi için bundan daha iyi bir gün olabilir miydi? Kadınların seçme ve seçilme hakkı talep eden sloganların yanında, bu "Kadınlar Günü" sözlerinde "ekmek ve gül" olan şarkılarla kutlanıyordu. Ekmek, çünkü birçok kadın sürekli açlıkla mücadele ediyordu; gül, çünkü erkek egemen toplumda çiçek, kadın emeğinin takdir edilmesini ve duyulan minneti simgeliyordu.

1930 yılından kalma bu Kadınlar Günü arması, Alman kadınlarının 1918'de elde ettiği seçme ve seçilme hakkının hikâyenin sonu olmadığını gösterir. Uğruna mücadele edilecek daha çok özgürlük vardı. Önlerine atılan eşitlik kırıntılarıyla yetinmeyecek, tüm haklarını söke söke alacaklardı. Alman kadınlar ise kadınlar ve kadın işçiler için mücadele etmenin ötesine geçerek yükselen faşizm ve gelmekte olan savaşa karşı da durdular. Üç yıl sonra Alman kadınları siyasi iklimi protesto etmek için bunun gibi armalar takarak sokaklara indiğinde, Nasyonal Sosyalist darbeciler gösterilerin yapıldığı gün tüm eylem ve kutlamalara son verdiler. 1933'ten 1945'e kadar Kadınlar Günü tamamen yasaklandı. Artık isyankâr kadınlar, hatta genel olarak kadınlar anma ve kutlama yapamıyordu. Sadece Ari ırktan ve sadece anneler için kutlama mümkün olmuştu. O tarihten sonra on yıllar boyunca Kadınlar Günü sadece Anneler Günü olarak kutlandı.



REVISTA SUR
1931

Coco Chanel, Victoria Ocampo'yu ilk ziyaret ettiğinde onu çok tuhaf bulmuştu. O sıralar Ocampo, 1931 yılında Buenos Aires'te yayın hayatına başlayan bu derginin sahibiydi ve Coco Chanel'in en yakın dostlarından biri olan model Misia Sert, Chanel'i gidip Ocampo'yla tanışması için zorlamıştı. Arjantinli zengin bir ailenin mirasçısı olan Ocampo, fanatik bir Fransa hayranıydı ve muhtemelen potansiyel bir müşteri olarak gerçekten de ilgi çekici biriydi. Fakat Matmazel Chanel'e henüz anlaşılmaz gelen şeyler vardı: Para sıkıntısı çekmediği apaçık ortada olan bir kadın, neden Paris'in şık 16. Bölgesindeki apartman dairesini sadece beyaz mobilyalarla, La Redoute adlı mağazadan alınmış ucuz eşyalarla döşemeyi tercih etmişti? Ocampo'nun bir süreliğine kiraladığı bu daire biraz dergisinin kapağını andırıyordu: yeşil ve beyaz. Dairenin orasına burasına konmuş bitkiler yeşildi, (Chanel'e göre) anlam veremeyeceğiniz kadar basit ve sıradan mobilyalar yüzünden de beyaz. Güney Amerika'nın kör edici güneş ışığı gibi beyaz, Arjantin'in başkentinin parkları gibi yeşil. Bu derginin bu şekilde adlandırılması boşuna değildi: *SUR* bir bildiriydi. Güney'in çağrısıydı.

Arjantin'de tanınmış bir dergi olan *Revista Sur*'un kurucusu, bir nevi ulusal kahraman ilan edilmişti. Evita'dan sonra Victoria'nın adı anılıyordu. İki kadın çok farklı hayatlardan gelseler de ulusal kültüre, özellikle de feminist açıdan damgalarını vurmuşlardı. Evita en alt sınıftan, Victoria kaymak tabakadan; biri halktan ve Arjantin'in kırsalındaki uçsuz bucaksız arazilerden, diğeri Güney Amerika oligarşisinden ve başkent Buenos Aires'in şık semti San Isidro'dan. Her ikisi de ülkelerinin kadınlarını siyasi açıdan savunmuş, her ikisi de –kendilerince– değişim getirmişti. Burada esas odaklanacağımız konu ise bambaşka; derginin ve kurucusunun oynadığı aracılıktan bahsedeceğiz.

Edebiyatın, felsefenin, gastronominin, modanın –güzel ve heyecan verici olan hemen her şeyin– ilk dönemlerinde fikirleri, akımları, efsaneleri ya da zevkleri bir yerden diğerine taşıyan çoğu zaman kadınlar oldu. Kurulacak aile birliğinin avantajları nedeniyle evlenip bir ülkeden diğerine gelin giden kadınlar âdetleri, gelenekleri ve fikirleri kafalarında ve şapka kutularında eski vatanlarından yenisine taşıdılar. Köprüleri çabucak kuruyorlar, ülkeleri büyük sözleşmeler yerine sezgisel ve kültürel unsurlarla birbirine bağlıyorlardı: bir ninni, hoş bir koku veya bir tatla, belli bir giyim tarzı ya da dünya görüşüyle. Kadınlar, daha yazı yazmalarına bile izin verilmiyorken tercümanlık yapıyorlardı. Bir dilden başka bir dile düşünceleri aktardılar; bazen yazarları ilahlaştırmakla fazlasıyla meşgul olsak da nakletmek ve tercüme etmek, yazmak kadar önemli, değerli ve zordur. Ne de olsa, vatanının sınırlarını hiç aşmayan, insanları heyecanlandırıp tutuşturmayan bir fikir ya da yeni bir dünya görüşünün ne kıymeti, nasıl bir etkisi olabilir ki?

Toplumdaki konumu gereği İngilizce ve Fransızca eğitim alarak yetişen Ocampo, kendine sık sık bu soruları sormuş olmalı. Güzel cümlelerin ve fikirlerin bir ülkede sıkışıp kalmasının ne anlamı vardı? Neden Arjantinliler Avrupalı halkların ne düşündüğünü ve yazdığını öğrenmekten mahrum kalsınlardı? Neden Avrupa Yeni

Dünya'nın seslerini duymasındı? Neden bunlar birbirlerini besleyip dünyayı daha büyük, daha geniş ve daha bağlantılı bir yer yapmasındı? *SUR*, bu sorulara verilmiş bir cevaptı: tüm "sınır tanımayan insanlar" için bir dergi. Günümüzde, zaman zaman Victoria Ocampo'nun bir ilham perisi olduğunu anlatan yazılara denk gelebilirsiniz, ama Ocampo olsa olsa köprüler inşa eden biriydi. İnsanları bir araya getiren, onlara okyanusun öte yanından seslenen ve *"Birbirinizi tanımalıyız. Birlikte bir şeyler yapmalıyız"* diyen Atlantik ötesi bir *ev sahibesi*. O "bir şeyler" *SUR* dergisiydi. Dergi, Avrupa ile Amerika'nın en iyi düşünürlerini ve yazarlarını bir araya getirerek birbirinden çok farklı bu seslerin diyalog kurmasını sağlayacaktı. 1930'larda –hele bir kadın için– böyle bir girişim büyüklük hezeyanı gibi görülse de işe yaradı. Ki bunun en iyi örneği de usta yazar Jorge Luis Borges'ti.

1931 yılında, *SUR* dergisinin bu baskısı hazırlanırken, bizzat ilk romanını yazma aşamasında olan genç Borges, Ocampo'nun kar beyazı evinde derginin kurucu editör kadrosunun bir üyesi olarak oturuyordu. Ocampo ile Borges arasında karmaşık bir ilişki vardı. Ocampo'nun aşırı müdahaleci tavrı ve edebi figürlere karşı beslediği tutkulu hayranlık Borges'i rahatsız ediyordu; Borges, Ocampo'nun eşsiz bir deha olan yazar kız kardeşi Silvina Ocampo'yla daha iyi anlaşıyordu. Ancak, bu kadına ve onun çılgın *SUR* fikrine ne kadar çok şey borçlu olduğunun da farkındaydı. Her şeyden önce, Ocampo ona gerçekten inanan ve iş veren ilk insandı. Ayrıca, Borges'in ilk romanları Ocampo'nun bağlantıları sayesinde Fransa'ya, oradan da Avrupa'nın geri kalanına ulaşmıştı. Ocampo'nun bu heybetli adamı ve eserlerini tek başına okyanusun öte yanına taşıdığı söylenebilirdi.

Ocampo, bunun karşılığında birkaç Avrupalı yazarın eserlerini –tercüme ederek– aksi yönde taşıması için Borges'i mecbur etti. Bunlardan ilki şüphesiz Virginia Woolf'tu. 1936 yılında, Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* başlıklı uzun makalesi *SUR* dergisinin

bünyesindeki yayıneviyle İspanyolca olarak yayımlandı ve bir yıl sonra da *Orlando* romanı yayımlandı. Woolf'un da, yüksek sesle konuşan, sürekli tanıdığı ünlülerin isimlerini sohbete katan ve kuş yuvasına benzettiği küpeler takan Arjantinli bu tuhaf kadına alışması zaman almıştı. Fakat iki kadın bir şekilde anlaşmayı becerdiler. Woolf, "büyük kelebeklerin ve uçsuz bucaksız arazilerin ülkesi" diye betimlediği Arjantin'deki Ocampo'ya eğlenceli mektuplar yazarak, oradaki yaşamı zihninde nasıl canlandırdığını anlatıyordu: "Her seferinde Güney Amerika'ya ait bir başka manzara uyduruyorum. Evini zihnimde nasıl hayal ettiğimi görünce şaşıracaksın." Virginia Woolf gibi bir yazarın eserlerini yayımlamanın, Güney Amerika'daki kadınların yaşamındaki etkisini ya da Jorge Luis Borges'in Avrupa kültürüne neler kattığını tam olarak kestirmek zor. Belki SUR, ayrıcalıklı bir sınıftan gelen edebiyat tutkunu bir kadının çılgın hayaliydi; ancak Buenos Aires'te özellikle kadın edebiyatından bahsedildiğinde Ocampo ve *SUR* dergisinin Arjantin kültür hayatındaki önemi yadsınamaz.



ÜNLÜ KADINLAR YEMEK TAKIMI
1932

20. yüzyıl feminist sanatının en tanınmış eserlerinden biri, Amerikalı sanatçı Judy Chicago'nun *The Dinner Party* adlı enstalasyonudur. Geçmişten birçok önemli kadının etrafında oturduğu yuvarlak –daha doğrusu üçgen– bir masa: Sappho, Amazonlar, Christine de Pizan, Bingenli Hildegard, Akitanyalı Eleanor, Artemisia, I. Elizabeth, Margaret Sanger, Sojourner Truth, Susan B. Anthony ve diğerleri. Her biri tabak üzerine boyanmış veya figür halinde işlenmiş bir vulva ile temsil ediliyordu. *The Dinner Party* adlı bu enstalasyon 1970'lerde, tam da kadın tarihçilerinin geçmişi kadınların gözünden anlatmaya başladığı dönemde sergilendiğinde, şimdiye kadar görmezden gelinen kadın kahramanlara yapılmış ilk gerçek saygı duruşu olarak kabul edildi.

Aslına bakılırsa, Judy Chicago'nun çalışmasının sergilenmesinden neredeyse kırk yıl önce, Virginia Woolf'un kız kardeşi Vanessa Bell, sevgilisi Duncan Grant'la çok benzer bir şey yapmıştı. Burada gördüğünüz tabak, 1932 yılına ait "Ünlü Kadınlar Yemek Takımı" adlı koleksiyonu oluşturan elli parçadan biri. Koleksiyonda sadece Virginia Woolf değil, Pocahontas, Greta Garbo,

Sappho (tabii ki), balerin Anna Pavlova, Sarah Bernhard, Jezebel, öncü Japon romancı Murasaki, George Sand, İsveç Kraliçesi Christina, Madam de Staël ve yakın dostu Madam de Récamier, Charlotte Brontë ve Çariçe Büyük Katerina da yer alıyor. Bu sıra dışı yemek takımının hikâyesi ise oldukça eğlenceli: 1930'ların başlarında, İngiliz sanat tarihçisi Kenneth Clark ve karısı Jane, Vanessa Bell ve Duncan Grant'a bir yemek takımı sipariş etti. Sanatçı çift, Londra'nın Bloomsbury semtinde Omega adını verdikleri atölyelerini 1913 yılında açmışlardı; burası tasarım, resim ve etkinliklerin –diğer bir deyişle sanat ve yaşamın– iç içe geçtiği çok yönlü bir sanat mağazasıydı. Muhtemelen Clark, yemek takımının Omega'nın estetik anlayışıyla bağdaşan sanatsal bir çalışma olmasını bekliyordu. Fakat Bell ve Grant'ın aklında epey farklı bir şey vardı. Yemeğinizi sürekli önemsiz desenlerle süslenmiş tabaklardan yemenin anlamı yoktu. Yalnızca *ne* yediğiniz değildi, yemeği neyin içinde yediğinizin de anlamlı olabileceğini ve politik sohbetleri tetikleyebileceğini düşünüyorlardı. O halde neden tarihin unutulmuş kadın kahramanları betimlenmiyordu? Anlaşılan o ki, Jane Clark bu fikirden haberdardı ve bunun harika bir proje olduğunu düşünüyordu; öte yandan yemek takımı nihayet tamamlanıp önüne konduğunda Kenneth'in şaşkınlıktan ağzı açık kalmıştı. Sonradan Kenneth, ortaya çıkan sonucun pek de beklediği gibi olmadığını söyledi; bu motif seçiminin, Vanessa'nın sözde Bloomsbury Grubu'nda kurduğu kadın egemenliğini yaymanın bir yolu olduğuna inanıyordu. Grubun gerçekten de ne denli kadın egemen olduğunu söyleyebilmek zor. Adını, kurulduğu yer olan Londra'nın Bloomsbury semtinden alan topluluk, Vanessa Bell, Virginia Woolf ve kocası Leonard Woolf, Duncan Grant, Roger Fry, Vanessa'nın kocası Clive Bell ve çevrelerindeki diğer birkaç insandan oluşuyordu. En azından, topluluğa üye kadınların bu gruptaki yeri, katı Victoria Dönemi toplumundaki konumlarından çok daha farklıydı.

Şüphesiz sahiplenmek onlar için bir sorun değildi: Vanessa evliydi ama çoğunlukla sevgilisi Grant ve ondan olan kızıyla birlikte yaşıyordu. Genelde erkeklerle birliktelik yaşamayı tercih eden Grant ise sevgililerini kendisi, Vanessa ve çocuklarla birlikte yaşamaları için sık sık evlerine davet ediyordu. Vanessa'nın kocası Clive'ın başka hikâyeleri vardı. Ve eğer herhangi biri bu yaşam ve ilişki tarzını yargılamak şöyle dursun, toplumsal ahlak ve normların süzgecinden geçirerek değerlendirmeye bile kalksa hemen azar işitiyordu: "Görebildiğim kadarıyla, kendilerini toplumun geleneklerine ya da başkalarının arzularına uyarak yaşamaya zorlayanların, canları istediği gibi yaşayanlardan 'daha iyi' olduklarını ortaya koyan hiçbir kanıt yok" diye yazmıştı Vanessa Bell bir defasında fazlasıyla meraklı bir tanıdığına. Virginia Woolf'un da yazar Vita Sackville-West'le evlilik dışı bir ilişki yaşadığı herkesçe biliniyordu. Fakat o kadar da kesin olmayan bir şey varsa, o da şair ve yazar Dorothy Parker'ın bir defasında, "karelerde yaşamak, üçgenlerde sevişmek" diye nitelendirdiği kavramı ilk kimin ortaya attığıdır. Vanessa mı? Erkeklerden biri mi? Söylemesi zor. Belli ki, insanın hayatını başkalarının ne düşündüğüne göre değil, kendi uygun göreceği şekilde yaşaması konusunda hemfikirdiler. Ve Vanessa'nın tabaklara resmettiği kadınların hepsi tam olarak bunu yapmıştı. Fakat bundan bağımsız olarak, Bloomsbury Grubu'nun yaşamlarında birlikteliğin, yemeğin ve zevklerin önemini vurgulayan bu yemek takımı, Virginia'nın yazarlığı bağlamında da önemlidir.

Woolf zaman zaman ruhani, sinirsel rahatsızlıkları olan, anoreksik ve "maddi yaşam"la –hele ki yemekle– pek de sıkı fıkı olmayan bir yazar olarak tahayyül edilir. Ne var ki yemek konusu salt *Mrs. Dalloway* romanında değil, başka kitaplarında da sıkça karşımıza çıkar. *Kendine Ait Bir Oda*'da, yiyeceğin temel alındığı durumlar, bir kadın olarak hayata dair derin düşüncelerine ivme bile kazandırır. Woolf, bir erkek kolejinde yediği bir öğünü ve bir kadın kolejinde yediği başka bir öğünü tasvir ederken, bu iki grubun ne

kadar farklı beslendiğini vurgular. Erkeklerin yediği öğle yemekleri (Woolf, erkek yazarların –sanki hiç önemli değilmiş gibi– bu konuda tek kelime yazmadıklarını fark eder) ölçüsüz ve abartılıdır: Sofrada şarap ve dilbalığı, bıldırcın, soslar, salatalar, patates, karnabahar ve "aşırı şekerli" muhallebi bulunur. Oysa kadınlar için akşam yemeği sıkıcı ve yavan bir iştir. Çorba, lapa gibi sebzeler, sinirleri alınmamış yavan bir et. Woolf'un meşhur sözü akla gelir: "İyi yememişsen iyi düşünemez, iyi sevişemez, iyi uyuyamazsın." Yazamazsın da: "Öğle yemeği ve akşam yemeği bir sürü soruyu harekete geçirdi. Neden erkekler şarap, kadınlar su içiyor? Neden bir cinsiyet zenginleşirken öteki bu kadar yoksul kalıyor? Yoksulluğun kurgu üzerinde nasıl bir etkisi var?" Ev ve ailenin (dolayısıyla kadının) alanının bir parçası olan tabaklar her zaman önemsiz ve sadece dekorasyon olarak görülse de aslında hep bir savaş alanı olmuştu. Uzun zaman boyunca –ve bugün bile dünyanın bazı yerlerinde– erkekler, özellikle de genç erkekler etin en güzel yerini yer, arta kalanlar da kadınlara verilir. Vanessa ve Virginia'nın çok önceden fark ettiği gibi, tabaklar ve içindekiler hiçbir zaman önemsiz değildi.



MARJORİE HILLIS'İN "YALNIZ YAŞA KEYFİNE BAK" KİTABI
1936

Bugün bile, bir kadının yalnız yaşayıp bundan hoşlanabileceği düşünülemiyor. Bir kadının kocasının veya karısının olmaması, kendi başına olması çoğu insan tarafından garip karşılanır. "Zavallı şey" ya da "vah canım" lafları eşliğinde (ve elbette bunun kadının hatası olduğunu, kimseyi "elinde tutamadığını" düşünerek) onu biriyle –belki Peter'ın biraz kıt zekâlı şu mesai arkadaşıyla– tanıştırmaya çalışırlar. Kadın her ne kadar yalnız yaşamanın bir seçim olduğunu, hatta keyfinin yerinde olduğunu, kendini yalnız değil bilakis özgür hissettiğini dilinde tüy bitene kadar tekrarlasa da insanlar hâlâ kadının mutlu olmadığını, aslında yalnızca yaşadığı o derin mutsuzluğu belli etmemeye çalıştığını düşünerek, "Hı, hı, evet, evet" diye karşılık verir. İngiliz yazar Deborah Levy'nin yakın bir zamanda söylediği gibi: "Mutlak surette bir eşle yaşamamız gerektiği, aksi takdirde hepimizin yalnızlıktan öleceği düşüncesi sürekli beynimize işlenmiştir. Saçmalığın daniskası."

Bağımsız kadının hikâyesi ilginçtir, çünkü o uzun zamandan beri var olan bir "tür" değildir. Yüzyıllar boyunca kadın ancak bir

erkeğe bağlı olarak tanımlandı: birinin kızı, kız kardeşi, yeğeni, karısıydı – yalnızsa da dul kalmış olmalıydı. Referans noktası olarak eşi erkek olmayan kadın bir birey düşünülemezdi; bu kalıba uymayan biri toplumun gözünde mevcut değildi. Bazı çağlarda, yalnız yaşayan kadınlar toplum normlarına karşı bir tehdit olarak görüldükleri için zulme uğradılar; Ortaçağ'da koca ya da aile sahibi olmak istemeyen bir kadın, peşini bırakmayan meraklı sorulardan kaçmak için bir manastıra kapanıyordu. Rahibeler bir anlamda tarihteki ilk "bekâr kadınlardı" ve de İsa'yla "evli" idiler. Bu durum 17. ve 18. yüzyıla kadar böyle sürdü, ta ki gittikçe daha çok insan bu durumu sorgulamaya başlayana dek: Bir kadın, toplumdan dışlanmadan bir erkekten bağımsız yaşayamaz mıydı? Örneğin, Fransız filozof Gabrielle Suchon, 1700 yılında yazdığı *Du célibat volontaire* (Gönüllü Bekârlık) adlı eserinde, bir kadının manastıra kapanmak zorunda kalmadan da tek başına yaşamasının mümkün olması gerektiğini ileri sürüyordu. Ne var ki Suchon'un bekâr yaşam önerisine pek kulak asan olmadı.

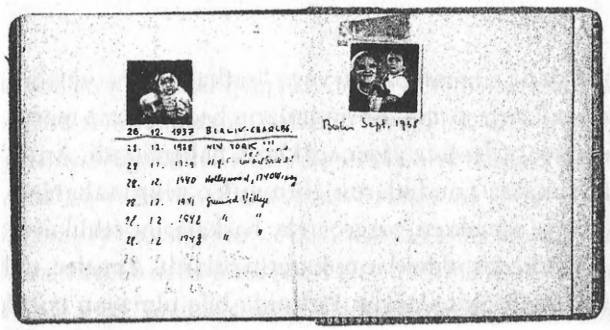
Suchon'un aksine bu şirin, küçük kitabın yazarı Marjorie Hillis aynı talebi iki yüzyıl sonra yineledi ve kitabı çoksatanlar arasına girip büyük başarı kazandı. *Live Alone and Like It: A Guide for the Extra Woman* (Yalnız Yaşa ve Keyfine Bak: Özel Kadın İçin Rehber) 1936 yılının en başarılı kişisel gelişim kitaplarından biriydi. Söylenene göre Başkan Roosevelt bile yaz tatilinde kitabı okumuştu; Hillis'in pervasız önerilerine içtenlikle güldüğü bir fotoğrafı mevcut. Artık birinci ve ikinci feminizm dalgalarının arasında bir yerde, kadın hakları savunucuları ile *garçonne*'lerin devrinin sona ermek üzere olduğu, 1929 küresel mali krizinin yaşamı temelinden sarstığı ve aşırı muhafazakâr görüşlerin yeniden canlandığı bir döneme geliyoruz. Böyle bir atmosferin içinde, *Vogue* dergisinin editörü kırk yedi yaşında bir kadın ortaya çıkar ve neşeli bir üslupla, kadınlara hayallerindeki beyaz atlı prensi bekleyerek olmayacak arzuların özlemi içinde kendilerini yıpratmaktan vazgeçmeleri ve

hayatlarını tamamen kendi başlarına güzelleştirmeye başlamaları gerektiğini anlatır. Hillis kimseyi tek başına yaşamanın birlikte yaşamaktan daha iyi olduğuna ikna etmeye çalışmıyor –herkesin kendi kararı– ama bir kadının mutlu olmak için ille de bir erkeğe ihtiyacı olmadığı fikrini aktarmaya çalışıyordu. Hillis, tek başına yaşanmış bir hayatın, yanlış bir eşle yaşanmış bir hayattan daha tatmin edici olabileceğini düşünüyordu ve bu fikir bir çağrışıma yol açıp etki yaratmışa benziyordu. Kitap birkaç yüz bin kopya sattı ve Hillis, ABD turnesine çıkarak bekâr olmanın avantajları üzerine değerli tavsiyeler verdi.

Hillis'in argümanları şöyleydi. Bir: Yalnız yaşarken başkasını düşünmenize gerek kalmaz – "Gün batımından şafağa kadar, canınız ne isterse onu yaparsınız; sonuçta, herkesin çok fazla uyumlu olmasının beklendiği bir dünyada bu epey ayrıcalıklı bir durumdur." Kitap okuyabilir, uyuyabilir, bir şeyler içip dans edebilir; kısacası canınızın istediği şeyi istediğiniz zamanda yapabilirdiniz. Hillis'e göre, "Yaşamın En Büyük Nimetlerinden" biri de banyo ve tuvaletin size ait olmasıydı. Ayrıca başkasının sizi harekete geçirmesini beklemek yerine, yalnızlığın tadını çıkarmak da mümkündü: tek kişilik bir akşam yemeği için süslenmek, temizlik yaparken kendinizi iyi hissettiren bir pantolon giymek, uyurken şık ama rahat bir gecelik seçmek gibi... Yatakta kahvaltı edecekseniz (yine başka bir "Nimet") üzerinize zarif bir sabahlık geçirebilirdiniz. Marjorie Hillis'in dediği gibi, "Kimse görmüyor" bahanesi geçerli değildi; bunları erkekler için değil, kendiniz için yapmalıydınız. "Kişisel bakım" bugün size gayet sıradan gelebilir; ama yıl 1936 olunca işler farklıydı. O zamanlarda, bir kadının başkalarının yanı sıra kendine de bakabileceği fikri yalnızca bir yaşam tarzı tercihi değildi; neredeyse yıkıcıydı.

Hillis'in önerileri, dönemin pek çok kadın magazininin neredeyse depresif sayılabilecek önerilerinin yanında çok daha komik ve özgüvenli geliyordu. Örneğin, Hillis kitabında sözünü ettiği kadının

(ki asla "bekâr" terimini kullanmıyor ve onu "yalnız yaşayan biri" diye nitelendiriyordu) bir erkeği nasıl elde edeceğinden bir kez bile bahsetmiyordu. Hem kadın neden bunun için uğraşsın ki? Tek başına yaşamak zaten yeterince keyifli: Eğlenceli akşam yemeği davetlerine ev sahipliği yapabilir, en güzel kokteylleri hazırlayabilir, yatakta kahvaltı edebilir, New York'ta gönlünüzce gezebilir ve gerçekten de sadece yapmaktan keyif aldığınız şeyleri yapabilirsiniz. Hillis'in tarif ettiği kadın –hafiften Dorothy Parker'la karışık– Holly Golightly ile Carrie Bradshaw melezi gibi geliyordu. Sadece cinsellik konusunda ne yapacağınızdan pek açıkça söz edilmiyordu. Hillis, satır aralarında gönül maceralarının olasılığından bahsetse de bunları açıkça dillendirmiyordu. "Tek Kişilik Yatağın Zevkleri" başlıklı bölüm muhtemelen her şeyi yeterince açıklıyor. Yaklaşık yirmi yıl sonra, 1962'de, sonradan *Cosmopolitan* dergisinin yazı işleri müdürü olacak Helen Gurley Brown, *Yalnız Yaşa Keyfine Bak* kitabının bıraktığı yerden devam ederek, belli belirsiz değinilen bu cinsellik meselesini *Sex and the Single Girl* (Seks ve Bekâr Kız) adlı kitabında daha doğrudan ele aldı. Kitap büyük ilgi gördü ve onu başka kitaplar, hatta "Sex and the City" ve "Girls" gibi diziler takip etti. Ancak bunlardan çok daha önce, ta 1930'larda, bekâr kadın konusu bu zekâ ve espri dolu kişisel gelişim kitapçığında olumlu bir bakış açısı ve içtenlikle anlatılmıştı.



MASCHA KALÉKO'NUN SÜRGÜN GÜNLÜĞÜ

1941-1944

Sığınmacılardan bahsederken genellikle erkeklerin kast edildiği bir dönem vardı. Savaştan, zulümden ya da yoksulluktan kaçıp daha iyi ve daha güvenli bir yaşam arayışına giren genç adamlardan. Sürgün bir ölçüde erkeklere özgüydü, ancak 2022 yılının Şubat ayından, Ukrayna'daki savaştan bile önce bu yolculuklara kadınların da çıktığını biliyorduk. Onlar da teknelere tırmanıyorlar ya da tek başlarına veya kucaklarında çocuklarıyla, tam olarak nereye gittiklerini, o yabancı topraklarda kendilerini neyin beklediğini bilmeden yürümeye başlıyorlardı. Kendilerini yolculuğun ve getireceği tehlikelerin insafına bırakıyorlar ve evde kalıp kocalarını ya da erkek kardeşlerini uğurlasalar bile yolculuğu teşvik ve organize edenler genelde onlar oluyordu.

En azından Nazi Almanyası'nda böyleydi. 1933 yılından itibaren, yeni rejimin izlediği politikaların fiziksel etkilerini ilk hissedenler kadınlardı. O yılın Temmuz ayında geçirilen kısırlaştırma yasası, Almanya'da herkesin çocuk sahibi olamayacağı anlamına geliyordu. 1933 ile 1939 yılları arasında, yaklaşık 150.000 Yahudi, Çingene

ve fiziksel ya da zihinsel özürlü veya "safkan" olmadığı iddia edilen kadın zorla kısırlaştırıldı. Bu kadınların bedenlerinin maruz bırakıldığı muamele, gelecekte yaşanacakların habercisiydi. Artık Yahudi kadınlar sokakta tanıdıklarını görmezden gelip, sabahları komşularıyla kahve içmekten vazgeçerek, başkalarını tehlikeye atmayarak iyi bir arkadaş olduklarını kanıtlıyorlardı. Anneler, daha önce Yahudi kökenli olduklarının farkında bile olmayan çocuklarının şimdi okulda zorbalığa uğramasına seyirci kalıyordu. Çalışanlar yeni rejimin daha ilk aylarında işlerinden olmuşlardı. Belki de genelde erkeklerden daha öngörülü olan kadınların göç etmekte daha aceleci ve ısrarcı davranmalarının sebebi de buydu. Ya da o dönem Dortmund hahamının karısı olan Marta Appel'in söylediği gibi: "Çocuklarımızın geleceği, Nazi ideolojisi ve cinayetleri karşısında tamamen anlamsız bir direniş göstermekten çok daha önemli değil mi? İstisnasız tüm kadınlar aynı fikirde [...] oysa erkekler farklı biçimlerde direnerek bu görüşe karşı çıkıyorlar. Kadınların erkeklerden daha cesur ve öncü davranmaları yeni bir şey değil." Appel'e göre, kadınların kaybedecek daha az şeyi –daha az sosyal statüsü, daha az parası– vardı ve her şeyin iyiye gidebileceğini, bu çılgınlık rüzgârlarının tersine dönebileceğini umarak vakit kaybetmiyorlardı.

Burada resmi yer alan nesneye, Alman Yahudisi olan Polonyalı şair Mascha Kaléko'ya ait kitaba gelirsek, yolculuğu kimin başlattığı net değil– muhtemelen ikisi birden; bu kitap Kaléko'nun genç oğlu Avitar için tutmaya başladığı bir günlüktü. Günlük sondan başa doğru okunuyor ve burada görülen iki sayfa, kitabın en arkasında –diğer bir deyişle başında– yer alıyor. Altında, "Berlin 1938" ifadesi okunan sağdaki resim, Avitar'ı yaşlı bir kadının kollarında gösterir, ki bu, muhtemelen ailenin Charlottenburg'daki evinde çekilmiş en son fotoğraflardan biridir. Aynı ay içinde, Kaléko, Kaléko'nun "küçük göçmenim" diye bahsettiği iki yaşındaki oğlu ve kocası, Chemjo Vinaver Berlin'den kaçıp Hamburg, Paris ve Le Havre üzerinden paslanmış, eski bir gemiyle New York'a seyahat ederler. Müzisyen olan

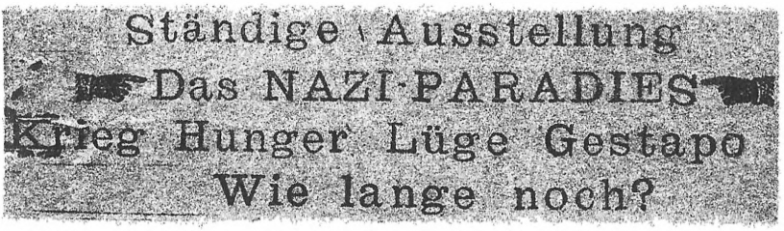
Chemjo, çok geçmeden sahneye geri döner ve adını duyurmaya başlar. Mascha için, dilini bilmediği yabancı bir ülkede işler daha zordur: *"Yakın geçmişte yaşanan olaylar / Beni Almanya'dan kopardı / Şimdi çok uzaklarda, New York'ta oturup / Almanca şiirler yazmaktan başka hiçbir şey yapmıyorum."* Kaléko'nun gerçekten de kocasına kıyasla kaybedecek daha fazla şeyi vardı. 1920'lerin Berlin'inde, Romanesk Café'siyle* ünlü Berlin'de, Kaléko bir yıldız, canlı ve hareketli başkent yaşamının günlük olaylarını kaydeden bir tarihçiydi; oysa şimdi, dünyanın diğer ucunda, sadece "Bayan Chemjo Vinaver"di.

Bir zamanlar özgür olan birçok kadın da benzer bir deneyim yaşamıştı. Genellikle savaş döneminde kaçarken ya da sürgündeyken geleneksel roller yeniden devreye girer. Avitar'ın yaşamındaki dönüm noktalarını vurgulayan bu günlükteki düzenli kayıtlar –örneğin, Amerikalıların kulağına daha anlaşılır gelmesi için isminin Steven olarak değiştirilmesi– Kaléko'nun yaşadığı büyük umutsuzluk ve yalnızlığın kanıtıdır: *"Giderek daha da kötüleşiyor. Hiç paramız yok. Arkadaşımız yok. Tanıdığımız yok. Umudumuz kalmadı. Paranın olması her şeyi çözmüyor. Ama beş parasız kalmak da berbat. Seyahat edecek para yok. Ayakkabı yok. Steven'a ilaç alacak para yok. Eğer ödeme yapmazsak okuldan atılacak."* Kaléko, "Vatan Hasreti" adlı şiirinde şöyle yazıyordu: *"Bir zamanlar güzel bir anavatanım vardı / diye şarkı söyledi mülteci Heine / O Ren Nehri'ne uzanmış / ben Mart kumlarına. / Hepimizin bir zaman bir yurdu vardı / vebadan tükenmiş, ölümle dağılmış / Ey, bozkırda açmış küçük gül, / sevinçten aldığın güç seni parçaladı / bülbüller artık suskun / sığınacak güvenli bir yer arayışında, / ve şimdi akbabaların çığlıkları işitiliyor yükseklerde / sıra sıra mezarların üzerinde. / Bir daha asla olmayacak eskisi gibi, / farklı bile olsa. / Küçük çanın tatlı sesi bile duyulsa, / kılıçlar artık bir daha çarpışmasa da. / Sanki hissediyorum ara sıra / kalbim kırılmış gibi sanki / Bazen vatan*

* Berlin'de dönemin sanatçılarının uğrak ve buluşma yeri olan ve adını Neo-Romanesk mimari tarzından alan kafe. (ç.n.)

hasretiyle yanıp tutuşuyorum. / Ne için olduğunu bilmiyorum."

Bu, vatanlarıyla –birdenbire onlardan sökülüp alınan ve muhtemelen artık sonsuza dek yitip giden evleriyle– yeni yaşamları, her zaman o acı kayıptan kaynaklanacak yeni hayatları arasında yapılan yolculuktaki durakları ve tarihleri listeleyen hem ilginç hem de dokunaklı bir kitaptır. Kitabı okurken, o yolculuğu daha somut ve elle tutulur hale getirme ve böylece, belki de çekilen zulmü azaltma yönünde bir gayret hissedilir; sanki Kaléko, oğlu için Almanya ve Amerika arasında incecik bir iplikle ördüğü bağla, yolculuk sırasından kaybolabilecek bir köken bilincini koruma çabasındandır. Sığınmacılar ve özellikle sürgünde yaşayanlar için, eski vatanlarıyla, hikâyeleriyle, yiyecekleri, şarkıları ve gelenekleriyle bir bağ kurma görevini üstlenen çoğunlukla kadınlardır; artık yitip gitmiş bir dünyanın muhafızı olan kadınlar. Hannah Arendt'in *Biz Mülteciler* kitabında yazdığı gibi, yeni bir yaşam inşa etmek için çok iyimser olmak gerekir. Ve görünen o ki, bu iyimserliği gösteren ve bunu ailelerini motive etmek için kullanan kadınlardır. 1940 yılında, "sürgündeki kadınlar" meselesini incelemek için bir kongre toplandığında, o dönemde Mascha Kaléko'nun da çalıştığı ve Almanca konuşan Yahudi göçmenler için çıkarılan *Aufbau* adlı dergide şunlar yazıyordu: "Göçmen ailelerin omuzlarındaki yük [...] her zaman aynı şekilde dağılır ve çoğu zaman bu yükten en ağır pay kadınların omuzlarına düşer [...] Göçmen bir ailenin yazgısı çoğu zaman kocadan çok karısına bağlıdır."



KIZIL ORKESTRA DİRENİŞ GRUBU AFİŞİ
1942

1933 yılının bahar aylarında, Betty Scholem, Filistin'e göç eden oğlu, Alman Yahudisi düşünür Gershom Scholem'e Berlin'den bir mektup yazdı: "Yaşananları görmezden gelmekle kalmayıp protesto edecek on bin, hatta sadece bin Hristiyan bile çıkmamasını aklım almıyor." Bildiğimiz gibi, Nazilere gösterilen direniş ne yazık ki özellikle de o ilk yıllarda şaşırtıcı boyutta zayıftı; ilk başlarda, "Bu terör ve dehşet dönemi yakında sona erecek" diye umutlananlar bile çok geçmeden rejime boyun eğdiler. Yine de, ilkelerine sırt çevirmektense her şeyi tehlikeye atmayı tercih eden az sayıda insan da mevcuttu. Her meslek ve her kesimden bazı Hristiyanlar, komünistler, sosyal demokratlar ve muhafazakârlar ve en önemlisi, kadınlar.

Direnişin anılmaya başlandığı 1950'lerin ortalarından beri, 1944'te Adolf Hitler'e düzenlenen başarısız suikast girişiminin tarihi olan 20 Temmuz, Almanya'da her yıl törenle anılır. Saldırıyı organize eden isim olan Claus Schenk Graf von Stauffenberg tanınmış

biriydi; ayrıca, belki de Helmut Graf von Moltke, Peter Graf Yorck von Wartenburg ve Kreisau Grubu'na üye diğer birkaç erkeğin de isimleri biliniyordu. Ancak kadınların –suikast girişimini takip eden hafta ve aylarda vatan haini olarak infaz edilen yaklaşık iki yüz erkeğin karılarının– isimleri tamamen unutulmuştu. Bu kadınların isimleri Marion, Freya, Nina, Clarita, Elisabeth, Anna, Rosemarie, Annedore idi. Birkaç düzine, hatta belki de birkaç yüz kadının tamamının plandan haberi vardı ve bazıları doğrudan bu girişimin içindeydi; kocalarını yitirme, hapse girme ve sorgulanıp işkence görme ihtimalini göze almışlardı. Hatta çocuklarının kendilerinden ayrılıp Bad Sachsa kentine götürülmesini bile...

Direnişi düşündüğümüzde aklımıza ilk silahlı adamlar gelir ya da en azından senelerce sadece onlar aklımıza getirildi. Gizli bir buluşma ayarlamak; el ilanları düzenlemek, basmak ve dağıtmak; kaçakları saklamak, evrak hazırlamak, iletişim ağlarını sürekli kılmak, tercüme etmek, bilgileri ele geçirmek ve yiyecek vb. bulmak gibi farklı direniş biçimleri olduğu gerçeğini nadiren dikkate alır, kadınların rolünü nadiren hatırlarız. Kadın direnişçilerden neredeyse hiç bahsetmeyiz, bahsetsek de sadece Sophie Scholl'un ismi geçer. Almanya Hristiyan Demokrat Birliği (CDU) / Bavyera Hristiyan Sosyal Birliği (CSU) ve Almanya Sosyal Demokrat Partisi (SPD) üyesi politikacıların direniş sırasında Nasyonal Sosyalizme karşı savaşan kadınları da onurlandırmak için ortak girişimi ancak 2019'da gerçekleşti. Bu konudaki girişimi başlatan parlamento üyesi Elisabeth Motschmann şöyle diyordu: "Alman direniş harekâtı, salt isimlerini gayet iyi bildiğimiz erkekleri kapsamıyordu; harekâtın içinde kadınlar da vardı. Bu kadınların isimleri ve eylemleri büyük ölçüde bilinmiyor. Ve bu da hiç adil değil." Motschmann ayrıca şunu da vurguluyordu: "Aradan yetmiş beş yıl geçtikten sonra bu kadınların hâlâ kimliği belirsiz hayaletler olarak görülmesi kabul edilemez. Onlar da tarihimizin unutulmuş kadın kahramanları arasında yer almalıdır."

Liane Berkowitz bu isimsiz kahramanlardan biriydi. Yirminci yaş gününden iki gün önce, 5 Ağustos 1943'te Berlin'deki Plötzensee Hapishanesi'nde giyotinle idam edildiğinde hâlâ öğrenci genç bir kadındı. Bundan beş ay önce, Liane hapiste bir kız çocuk doğurmuştu; Nazi Almanyası Askeri Mahkemesi'nin, hamileliği gerekçe gösterilerek hapisten salınması yönündeki tavsiyesi bizzat Adolf Hitler tarafından reddedildi. Liane ve Kızıl Orkestra direniş grubunun yüzden fazla üyesi hakkındaki suçlamalar, "vatana ihanet ve düşmana yardım ve yataklık" olarak özetlenebilir. Daha somut ve ayrıntılı ifade edecek olursak, Liane ve yoldaşları, 17 Mayıs 1942 gecesi bu afişlerden yaklaşık yüz tanesini Kurfürstendamm ve Uhlandstraße metro istasyonlarına yapıştırmıştı. Yapıştırılan afişlerde, "Sürekli Sergi – Nazi Cenneti – Savaş – Açlık – Yalanlar – Gestapo– Ne zaman bitecek?" diyor ve o sıralarda Berlin'in Lustgarten parkında süren propaganda sergisi kast ediliyordu. "Sovyet Cenneti" diye adlandırılan ve Alman halkının düşmanlarına karşı benimsedikleri olumsuz imajı körüklemeyi amaçlayan sergide, Sovyetler Birliği'ndeki yoksulluk ve sefalet görüntüleri yer alıyordu. Birkaç ay sonra, Eylül'de, Liane ve teşkilatın diğer üyeleri eşzamanlı olarak tutuklandılar. Libertas Schulze-Boysen ve kocası Harro Schulze-Boysen, ayrıca Berlin'in muhtemelen en önemli direniş hareketinin "kurucusu" Arvid Harnack, 1942 yılının Aralık ayında katledildiler; Arvid'in Amerikalı karısı ise bir ay sonra Şubat ayında infaz edildi. 5 Ağustos 1943'te Liane Plötzensee'de idam edilirken, 34 yaşındaki Hilde Coppi, 22 yaşındaki Cato Bontjes von Beek, 33 yaşındaki Maria Terwiel, 38 yaşındaki heykeltıraş Oda Schottmüller ve diğer birçok kadın da onunla birlikte öldürüldü.

Yine hapiste doğum yapan Hilde Coppi, grubun beyin takımındandı. Afişleri hazırlamak için kullanılan kâğıtları tedarik etmiş ve o gece Berlin'in bir başka bölgesindeki metro istasyonlarının duvarlarına bunları yapıştırmıştı. Öte yandan, Cato Bontjes von Beek, "Halk Almanya'nın Geleceğinden Kaygı Duyuyor" başlıklı broşürün

yazarlarından biriydi. Broşürdeki bildiri şöyleydi: "İnsani değerlere sadık kalanlar, Alman adının gamalı haç sembolü altında giderek derinleşen bir itibarsızlık bataklığına gömülmesini dehşetle izliyor. Bugün ülkenin dört bir yanında yüzlerce, hatta binlerce insan vatanlarına bağlı kalmaktan başka hiçbir suçu olmadan askeri mahkemelerde yargılanıyor ve keyfi olarak vuruluyor ya da asılıyor." Ve: "SS'leri yüz karası olarak lanetleyin! Bırakın insanların katillere ve casuslara tüm benlikleriyle derin bir nefret duyduğunu hissetsinler!" İsimleri anılmalı – bu ve diğer gruplarda hem üye olarak hem de tek başlarına mücadele eden kadınların, insanlara uyanış çağrısı yapmak için böyle bildiriler dağıtan ve bu uğurda ölen kadınların isimleri. Sayıları belki azdı; çoğunluk veya sessiz çoğunluk bile değillerdi. Ama vardılar. Ve o baskı ve göz yumma ikliminde, cesaretleri katbekat daha büyüktü.



HAVA KUVVETLERİ KADIN PİLOTLAR MASKOTU

1943-1944

Mascha Kaléko ve diğer göçmenlerin yeni ortamlarına uyum sağlayıp, Amerika savaşa girdikten kısa bir süre sonra New York'ta yeni bir hayata başladıkları sıralarda, ABD Hava Kuvvetleri yeterince bombardıman uçağı olmasına karşın, yakında bunları kullanacak pilotu kalmayacağını –dehşete kapılarak– fark etti. Eğer tüm erkekler savaşmak için cephelere gittiyse, uçakları bir noktadan diğerine, fabrikadan üsse kim uçuracaktı? Test uçuşları gerçekleştirmek, güvenlik kontrollerini yapmak, uçakları ilk kez havalandırmak ve pilotları en son model uçakları kullanmak üzere eğitmek gibi görevleri kim üstlenecekti?

Bir yandan beyler bu sorulara kafa yorup bir türlü cevabı bulamazken, dönemin iki ünlü kadın pilotu Jackie Cohran ve Nancy Love ortaya tamamen çılgınca bir fikir attılar: Peki ya kadınları askeri uçak uçurmaları için eğitemez miyiz? Elbette o yıllarda, uçak kullanan kadınlara pek sık rastlanmıyordu ama kadın pilot kavramı yeni değildi. Amerikalı pilot Amelia Earhart daha o dönemde bir yıldızdı; Earhart 1928'de Atlantik'i uçakla geçen ilk kadındı;

ne var ki o uçakta bir yolcu –ya da kendi ifadesiyle "bir patates çuvalı"– olarak bulunuyordu ve 1932'de, bu kez aynı rotayı kendi kullandığı uçakla kateden ilk kadın pilot olacaktı. Earhart kitaplar ve köşe yazıları yazdı ve ülke çapında turneye çıktı; okullarda genç kızlara konuşmalar yaparak onları evliliği ertelemeye ve mühendislik gibi "erkeğe özgü" konularda eğitim almak için üniversiteye gitmeye teşvik etti. Evleneceği gün, kocasına o kadar içten bir cümle yazmıştı ki, burada anmadan geçmek olmaz: "Ara sıra başımı alıp, kendimi dinlemek zorunda kalabilirim, zira altından bile olsa, sürekli bir kafesin içinde yaşamaya katlanamam." Earhart, 1937 yılında o "altın kafesten" yani evliliğinden son bir kez, Lockheed Electra modeli uçağıyla uçtu. Dünyanın çevresini uçakla dolaşan ilk insan olmayı umuyordu ama 2 Temmuz günü, Pasifik Okyanusu üzerinde geride hiçbir iz bırakmadan kayboldu. Bu, onu bir efsane (zaten efsaneydi ama) ve altından da olsa kafeslerinden fazlasını arzulayan pek çok genç kadın için bir rol model haline getirdi. Belki de Earhart'ın emsal oluşturması, belki de zamanın doğru ya da ihtiyacın büyük olması nedeniyle 1942 yılında kadınlar için ilk defa Hava Kuvvetleri eğitim kampları kuruldu. Yirmi beş bin Amerikalı kadın başvuru yaptı; yaklaşık bin kadın eğitimi başarıyla tamamladı.

Bu kadınlar WASP (Women Airforce Pilots – Hava Kuvvetleri Kadın Pilotları) olarak biliniyordu ve maskotları, Walt Disney tarafından çizilen bu figürdü. Maskotun ismi Fifinella –kısaca Fifi– idi ve kökeni Roald Dahl'ın *Gremlinler* adlı hikâyesine dayanıyordu. Bizzat Dahl, Kraliyet Hava Kuvvetlerinde pilotluk yapmıştı ve "gremlinler" pilotların hayatını zorlaştıran teknik sorunlara verdiği addı, bir tür küçük canavarlardı. Fakat elbette Fifinella farklıydı. O bir canavardan çok bir periydi. Fifi, bir melek ile bir süper kadının karışımıydı ve uğurlu maskot rolüyle sadece kadınların bombardıman pilotu ceketlerini değil, bu pilotların Teksas'taki ilk eğitim kampının çatısını da süslüyordu. WASP kadınları üzerine

yayımlanan "Uçur onları Fifinella!" başlıklı bir haberde, "sıradan kızlar olarak eğitime katılıp ABD ordusuna pilot seçilen" bu kadınların, "erkeklerin ihtiyaçları doğrultusunda onların dünyasına girdikleri" yazıyordu. Reklamlarda, "Uçmanın kadınlara göre bir meslek olmadığını sakın söylemeyin onlara: Nasılsa size inanmayacaklar!" gibi sloganlar kullanılıyordu. Neden inanasınız ki zaten? Bu sıra dışı deneyin sürdüğü iki yıl içinde, WASP'lar ceket göğüslerinde taşıdıkları Fifinella maskotuyla havada yaklaşık 60 milyon mil katettiler. Mevcut tüm askeri uçakları kullandılar –yaklaşık yetmiş farklı model– ve bunları ülkenin dört bir yanındaki hava üslerine naklederken test ve alıştırma uçuşları yaptılar. Kimi zaman erkeklerin bile gönüllü olmadığı görevler üstlendiler. Mesela B-29 Superfortress uçaklarını kullanmak gibi. Savaşın en ağır ve en etkili silahı olan bu ağır bombardıman uçakları, o dönemde daha çok yeniydi ve güvenilir olmayan bir araç olarak görülüyordu. İlk test uçuşlarında pilotlar hayatlarını kaybetmişlerdi; bu uçaklara "dul bırakan" diye lakap takılmıştı ve bu yüzden kimse kokpite oturmak istemiyordu. Nihayet biri bu dört motorlu canavarların test uçuşlarını WASP'ların yapması fikrini ortaya attı. Verilmek istenen mesaj açıktı: B-29'u bir kadın bile uçurabiliyorsa, erkeklerin de bunu yapamaması için hiçbir neden yoktu! Beyler bu saçma mantığı derhal yuttu. İki WASP kadın pilot, tüm hava üslerinde test uçuşları gerçekleştirdikten sonra, 1944 yılının Mayıs ayında B-29 hizmete sokuldu. Ne yazık ki, B-29 sonradan Hiroşima ve Nagazaki'ye atom bombasını atan uçak olarak ünlenecekti.

Fakat 1945 yılının yazında, atom bombaları atıldığında, WASP'lar çoktan tarihe karışmıştı. Yurtdışındaki görevlerini tamamlayan erkekler 1944'te döndüler, kadınların yerlerini aldığını görünce şaşırdılar ve genç kadın pilotlara tereddüt etmeden kapı gösterildi. Kadınları silahlı kuvvetlere kabul etme sözü hiçbir zaman tutulmadı ve ticari pilot olarak iş bulmaya çalışanlara, kendilerine daha çok yakışacağı söylenen hosteslikte şanslarını denemeleri kesin

bir dille ifade edildi. Bir generalin dediği gibi, ABD savaşı, WASP'ler ve Fifinella olmadan "kazanamazdı", fakat bunu herkes unutmuştu. Kadın pilotlar tarihten silinip gittiler. Nihayet ABD Hava Kuvvetleri 1970'te resmi olarak kadınları da kabul etmeye başladı. Gazeteler bu gelişmeyi "askeri uçak uçuran ilk kadınlar" olarak haber yapınca "Fifinella Şeref Rütbesi" sahibi kadınların sabrı taştı. "*İlk pilotlar bizdik. Hem de otuz yıl önce!*" diyerek seslerini yükselttiler ve o günden itibaren toplum bilincinde hak ettikleri yere yavaş yavaş geri döndüler. Nihayet 2010 yılında, ABD'de sivillere verilen en büyük ödül olan Kongre Altın Madalyası'yla onurlandırıldılar. Bu elbette güzel ve anlamlı bir ödül olsa da bu kadınlar için gerçekten önemli olan başka bir şey vardı. Eski bir WASP üyesinin, Amelia Earhart'ın özgürlük tutkusuna yakışacak şekilde ifade ettiği gibi: "Ödül çok da umurumda değil, yeter ki uçak uçurmamıza izin versinler."



ROBERT CAPA FOTOĞRAFI: CHARTRES'IN SAÇLARI KAZITILMIŞ KADINI

1944

Bu bölüm kuşkusuz başka bir hikâye anlatmalı. Belki de Ravensbrück gibi çalışma kamplarında katledilen binlerce kadını, soykırımın milyonlarca Yahudi kurbanını anlatmalı. Ya da belki kurtulanlarla ilgili olmalı. Saklanmayı başarabilenler, ama o yerin onlara sırf iyilik olsun diye verilmediğini daha yeni anladıklarımızı. Ama bu bölüm savaşın hikayesini değil, sonunu anlatacak – kurbanları değil, faillerin hikâyesini. Bedenleri çatışma sahnesi haline gelen kadınlardan söz ediyoruz; her yerde görülen ama özellikle Fransa'da güçlenmiş ve bilhassa kurtuluşun ardından gelen aylarda yıldırım hızıyla yayılan bir olguydu bu. Robert Capa'nın "Chartres'ın Saçları Kazıtılmış Kadını" adlı fotoğrafı da işte bu hikâyeye ait bir kayıt.

Capa, 1944 yılının yazında bu fotoğrafı çektiğinde Nazi işgalinden kurtuluşun fotoğrafçısıydı. 6 Haziran'da Müttefiklerle Normandiya'ya çıkmış, Almanların mermi yağmuru altında çıkartma gemilerinden inip karada sürünerek ilerleyen ve ağır teçhizatlarıyla

suda bata çıka yürüyen askerleri fotoğraflamıştı. Capa, Paris'in kurtuluşu için oradaydı ve zafer coşkusu içinde Champs-Élysées Bulvarı'nda ilerleyen araçlardan birinin içindeydi. O gün başkentte çektiği fotoğraflar, bize böyle bir andan bekleyebileceğimiz şeyleri gösteriyor: sokaklara ve bulvarlara akan kalabalıklar ya da balkonlarda bayrak sallayan insanlar. İnsanlar havalara uçuyor, haykırıyor, kahkahalarla birbirlerine sarılıyorlardı. Hemşireler askerleri öpüyor, küçük oğlan çocukları Amerikan tankları üzerinde burunlarını karıştırıyorlardı. Mutluluk ve ardından gelen o rahatlama anlarının fotoğraflarıydı bunlar. Ne var ki o Ağustos'ta, Paris'ten sadece birkaç gün önce, Capa çok daha farklı bir kurtuluş fotoğrafı çekmişti. Tam şu gördüğümüz. İlginç değil mi? Madalyonun bir yüzü –buna "coşkulu kurtuluş" diyelim– çoğunlukla erkeklere aitti. Polisler, askerler, caddelere taşan kahramanlar. Madalyonun diğer yüzünde ise General de Gaulle'ün savaş sona erdiğinde ortaya attığı ve yıllarca sürdürdüğü söylemin aksine Fransızların çoğunun direniş göstermediği gerçeğinin utanç verici yüzü olan bir kadın duruyor. Hem de bir anne.

Bu fotoğraf, 16 Ağustos 1944 günü, Paris'e altmış milden daha az bir mesafedeki Chartres kentinde çekildi. Fotoğrafta yirmi üç yaşındaki Simone Tousseau'yu kazıtılmış saçları ve kucağında üç aylık bebeğiyle görürüz. Koyu renk saçları annesinin saçsız kafasıyla tam bir tezat oluşturan bu kız bebeğin babası ise Erich Göz adında bir Alman askeriydi. Tousseau o gün, düşmanla sözde işbirliği yapan ya da onun tarafını tutan herkesin yargılanmadan infaz edildiği, *Épuration légale* (Yasal Tasfiye) diye adlandırılan bir sürecin kurbanı olmuştu. Erkekler bir duvarın arkasında sorgusuz sualsiz gizlice vurulmuş, kadınlar ise damgalanmıştı. Kafaları –ayrıca bazen de kadınlık organları– tıraş edilmiş ve sokaklarda gezdirilip teşhir edilmişlerdi. Bu tıraşlama işi yeni değildi. Saç her zaman dişilikle eşanlamlı görülmüş, dişilik de çok uzun zaman boyunca kadının tek kimliği olmuştu. Kadının saçlarını kazımak,

onu kimliksizleştirmek demekti. Antik dönemlerden bu yana, eşini aldatan kadınların kafaları kazıtılıyordu. Cadı avlarında "şeytanın işaretini" bulmak ya da yaşattıkları utançla onları itirafa zorlamak için sık sık kadınların kasık kılları tıraşlanıyordu. Birinci Dünya Savaşı'nda, bir Fransız askeriyle ilişki yaşadığı söylenen Alman kadınlarının başları kazıtılıyordu; Danimarka ve Norveç'te, *tyskertøs* denen Alman kızları 1940'tan beri bu muameleye maruz kalıyordu. Fakat Fransa'da, bu olgu daha önce görülmemiş boyutlara ulaştı: Nazi işgalinden kurtuluşa giden süreçte ve özellikle de kurtuluş sonrasındaki günleri takip eden 1944 yazında, yaklaşık 20.000 (belki de daha fazla) kadın bu barbarlığa maruz kaldı.

Evlerinden yaka paça sürüklenen kadınların saçları kesildi, köy halkı önünde makasla kırpıldı ve tıraşlandı; oyuncak bebekmiş gibi fotoğrafları çekildi. Alınlarına kızıl gamalı haçlar çizildi ve üzerlerinde *poules à boches* (Nazi fahişeleri) yazan kamyonlara tıkılıp intikam çığlıkları atan kalabalıklara teşhir edildiler. Hakarete maruz kaldılar, dalga geçildiler, üzerlerine tükürüldü ve insanlar ellerine ne geçtiyse onlara fırlattı. Daha sonra bu kadınların çoğu zorla köyden kovuldu ve Marguerite Duras'nın senaryosunu yazdığı *Hiroşima, Sevgilim* filminde anlatıldığı gibi saçları uzayana kadar aylarca gizlendiler. *Tondues* (Kırpılmış) denen bu kadınlar her şeyin ötesinde tek bir şeyle suçlanıyordu: aşk ya da "yatay işbirliği". Bir zamanlar George Brassens'in, "Prusya kralıyla yatan güzel" adlı bir şarkısı vardı, ancak bu kadınların tümünün sırf aşk ya da fırsatçılık uğruna bir "Prusyalıyla" yatmış olması kesinlikle mümkün değildi. Çoğu, birçok erkeğin sergilediği davranışın aynısını sergilemişti: Kahramanlık peşinde koşmamış, bazen birer zalim olmuş ama çoğu zaman sadece kendi kurtuluşlarını amaçlamış, yani düpedüz korkakça davranmışlardı. Kadınların bu kadar hızlı ve herkesin gözü önünde yargılanması, işbirlikçi olarak adlandırılması da epey manidar; hele de ne kadar çok savaş suçlusu ve cinayet failinin saçının bir kılına bile zarar gelmeden kurtulduğunu düşünürsek.

Kurtuluşun ardından dalga dalga kabaran duygu sağanağı çoğunlukla kadınların kafalarına düştü: 1940 yılındaki şartlı teslimin utancı, devlet düzeyindeki işbirliği rezaleti, geçmiş yılların tüm o korku ve aşağılanma hisleri, hatta belki de, insanın kendi korkaklığı ya da kendilerine duyduğu öfke. Kadınları cezalandırmak erkekler için zedelenmiş maskülen gururlarını tamir etmenin bir yoluydu: *Direniş* erkek, *işbirliği* kadın kimliğiyle özdeşleştirildi. Capa bu fotoğrafı *Life* dergisinde iki sayfayı kaplayacak şekilde yayımladıktan birkaç hafta sonra, Fransız şair Paul Éluard bu kadınları anmak için en güzel şiirlerinden birini yazdı: *"Kim anlayacak ki beni / kaldırım taşında hareketsiz yatan bahtsıza duyduğum pişmanlığı / Meşru kurban / Yırtılmış elbisesi içinde / yitik bir çocuğun bakışı var gözlerinde / Ölümü akla getiriyor görüntüsü / Arzu edildiği için yaşamını kaybetmiş kadının."*



BİKİNİ
1947

Aslında her yıl aynı şey yaşanır. Ekimden diyelim ki haziranа kadar, kadınlar vücutlarıyla haşır neşir olmazken güneş iki saat kendini gösterir göstermez, kat kat kıyafetlerden kurtulur kurtulmaz kadınlar ideal formlarına nasıl kavuşacakları üzerine tavsiye yağmuruna tutulurlar. "Beden olumlama" denilen kavramın geçerli olduğu bu çağda bile, birçok kadın dergisi, "Dört Adımda Bikini Vücudu" gibi yazılar yayımlamaktan geri durmaz; hatta bu ifadeyi tam kullanmayanlar için bile eninde sonunda tavsiye benzerdir: Bikini denen bu kıyafetin hakkını verebilmek için yaz aylarında kendinize acımayın. Sonra gelsin bikini.

İki parçadan oluşan bu kıyafet ilk kez 1946 yılının Temmuz ayında sahneye çıktı. Yer, Paris'teki Le Molitor adlı spor ve eğlence tesisinin havuzuydu. Burada Fransız revü ve erotik dansçısı Micheline Bernardini, bikininin yaratıcısı Louis Réard tarafından tasarlanmış yeni bir modeli üzerinde teşhir etti ve vücudunda sadece üç küçük üçgen gibi duran bu ince kumaş parçası Bernardini'nin çağdaşlarını dehşete düşürmeye yetti. Bundan yaklaşık kırk yıl önce, yüzücü Annette Kellerman görünüşe göre çok dar, tek parça bir

mayo giyerek kamu zararına yol açmaktan tutuklanmıştı. Yaz tatilinin icadıyla artık bu gibi olaylara eskisinden daha az tutucu bir tavırla yaklaşılıyor ve gittikçe daha çok kadın 1920'lerden beri kumsallarda yüzme kıyafetleri ve mayolarla boy gösteriyordu; fakat bikini hâlâ çok cüretkârdı. "Patlayıcı" bile sayılabilirdi. En azından Réard bunu böyle hayal etmişti. Bernardini'nin Molitor'daki gösterisinden birkaç gün önce, ABD ilk nükleer bomba denemesini Pasifik'teki Bikini Mercanadası'nda gerçekleştirmiş ve bu yeni tarz mayo da adını "ilerleme" adına bu denemelerin yapıldığı mercan adalardan almıştı.* Hatta, Bernardini'nin modelliğini yaptığı bu mayonun resmi, atom bombası denemesini haber veren gazete başlıklarıyla birlikte basıldı. Bikininin, çağdaşlığın ve kadının özgürleşmesinin simgesi olması amaçlanıyordu. Buna karşın Bernardini –en azından hapsedilmese de– tuhaf bakışlara maruz kaldı ve bikiniye çok sayıda insan karşı çıktı. Örneğin, İspanya ve İtalya bikiniyi tamamen yasakladı; kadınların göbek deliğini görmek Papa'yı çok kızdırmıştı; ayrıca *Modern Girl* adlı Amerikan dergisi "Nezaketli ve terbiyeli herhangi bir kızın böyle bir şeyi giymesi akla hayale sığacak bir şey değil" diyerek, bu bir avuç kumaş parçası için tek bir kelime dahi etmeyi gereksiz görmüştü. Ancak, belli ki bazıları göbeklerinde güneşi hissetmek için nezaket ve terbiyeden ödün vermeye istekliydi. Örneğin Brigitte Bardot, Marilyn Monroe, Bond kızı Ursula Andress ve daha birçok yıldız. 1960'ların sonunda, el kadar bikiniyi toplum nazarında kabul ettirdiler. Ve, böylece, sonraki yirmi otuz yıl, tek parça mayo epey modası geçmiş kabul edildi.

Burada resmi yer alan altın rengindeki bu bikini, Miss Réard güzellik yarışmasının kazananı için tasarlanmıştır ve bikinilerin ikinci aşamasını temsil eder. Çünkü bu cüretkâr yeni mayo tarzı, bir dönem kadın özgürlüğünün simgesi sayılsa da, kısa sürede

* 1946'da 167 kişilik ada halkı, o sırada yeni olan nükleer bombaların test edilmesinin insanlık açısından büyük önem taşıdığı şeklinde bilgilendirildikten sonra, Pasifik'te başka bir adaya yerleştirilmeyi kabul etti. (ç.n.)

bambaşka bir amaca da hizmet edebileceği anlaşıldı: kadın bedenini cinsel bir objeye dönüştürmek. 1950'lerin aşırı erotize edilen poster kızları, eşlerini çirkin mutfak önlükleri içine hapseden erkeklerin düşlerini süslüyor, bikini onlar için adeta bir üniforma işlevi görüyordu. Ve o sıralarda yeni düzenlenmeye başlanan güzellik yarışmalarında, bikini teşhiri en son ve en önemli disiplin oldu. Yarışmaların bu bölümünde, kadınlar hemen hemen tümü erkeklerden oluşan jürilerin önünde, yarı çıplak geçiş yaparken bir yandan da gergin bir beklenti içinde beylerin vereceği kararı merak ediyorlardı: Güzel miyim? Evet mi? Hayır mı? Hatta 1951'de düzenlenen yarışmada seçilen ilk Dünya Güzeli, podyuma bikiniyle çıkmıştı. Ve her ne kadar bu tür şeyler daha sonra kaldırılmış, yarışmacıların derecelerini alırken daha kapalı kıyafetlere izin verilmiş olsa da kalçalarını "üçgen"de sunma zorunluluğundan kurtulmak mümkün olmadı – 1960'ların ortalarından itibaren feministlerin giderek artan rahatsızlığının nedeni buydu. Bugün hâlâ efsane olan protestolarında belki bikininin kendisine değil, ama kadınları neye çevirdiğine şiddetle itiraz ediyorlardı: birer besi hayvanına.

1968 Miss America yarışması öncesinde New Jersey sokaklarını dolduran pankartlarda en azından böyle yazıyordu; "hayvan pazarı" dedikleri şeyin pervasızca sahnelenişini protesto ediyorlardı. Hatta protestolara katılan üç yüz kadının arasında bir koyun da vardı; koyun, boynunda bir Miss America kurdelesiyle kalabalığın arasında koşup durmuştu. Diğerleri ise bir kadının çıplak vücudunu, tıpkı kasaplardaki dana resimlerinde olduğu gibi –kaburga, gerdan, but vs.– kısımlara ayrılmış olarak gösteren ve üzerinde "Et Pazarı Geleneğine Son" yazan pankartlar bile salladılar. Sutyen yakmakla ilgili o meşhur anekdot da bu protestolara dayanır ama bunun uydurma olma olasılığı mevcut: Kadınlar gerçekten de sutyenlerini çıkarıp çöp kutularına atmıştı, ama onları tutuşturan öfkeleriydi.

O protestodan bile daha çok bilinen bir başka olay ise 20 Kasım 1970'te yaşandı; birkaç feminist, o yıl Londra'daki Royal Albert

Hall'de düzenlenen Dünya Güzellik Yarışması finaline gizlice sızdı. Ancak zarif giyimli kadınlar olarak kılık değiştiren bu feministlerin el çantalarında alışılmışın dışında nesneler vardı: su tabancaları, un bombaları ve insanları korkutmak için makineli tüfek sesi çıkaran bir çıngırak. Planları, yarışmanın en küçük düşürücü bölümü olan bikinili geçiş sırasında bir saldırı başlatmaktı. Ne var ki, yarışmanın sunucusu o akşam birbiri ardına kadın düşmanı şakalar yapıp feministlerin sabrını birden taşırınca, çıngırak planlanandan çok daha erken devreye sokuldu. Birden un ve pis koku bombaları yağmur gibi sahneye yağmaya başladı ve öfkeli bağırışlar duyuldu: "Çirkin değiliz! Güzel de değiliz! Öfkeliyiz." Genç feministler tutuklandı ve o akşam ilk kez siyahi bir kadın Dünya Güzeli seçildi. İlginçtir ki bikinili geçiş 2014'te kaldırıldı –o dönemde, yarışmanın kadınların kalçalarından çok beyinleriyle ilgili olduğu düşünülüyordu– ama düşen izlenme oranları nedeniyle tekrar devreye sokuldu.

Bu arada, kadınların mayo modası bağlantılı olarak bedenleri üzerine tartışmalar alevlendi. Bir zamanlar insanlar, bikininin haddinden küçük bir kumaş parçası olmasını hararetle tartışırken, bu sefer 2016 yılının Ağustos ayında Fransa'daki manşetlerde "çok fazla kumaş" vakası vardı: kadını tepeden tırnağa örten ve "muhafazakâr giyim" diye tabir edilen burkini mayo, o yaz bir skandala yol açtı. Plajlarda tutuklananlar oldu, yüzme havuzlarının başında "burkini* yasak" tabelaları görülmeye başlandı ve katılımcıların çoğunun erkek olduğu tartışmalar yapıldı. Nihayetinde tatmin edici bir cevaba varılamadı, zira bir kadının havuzda ya da plajda ne giyeceği sorusunun tek bir cevabı vardı: kadının istediği kadar çok ya da az kumaş.

* Kelime, burka ve bikini kelimelerinin birleştirilmesiyle elde edilmiştir. (ç.n.)



SIMONE DE BEAUVOIR HEYKELCİĞİ
1946

Simone de Beauvoir, anılarını anlattığı *Koşulların Gücü*'nün üçüncü cildinde şöyle yazar: "[...] önümdeki boş kâğıda bakıyordum. Parmak uçlarımda yazma isteğini, boğazımda kelimelerin tadını hissediyordum ama nereden ya da nasıl başlayacağımı bilmiyordum." 1948 yılında Paris'teki Café Les Deux Magots'da geçirdiği bir öğleden sonrayı anlatıyordu. Karşısında oturan arkadaşı Alberto Giacometti, ona "Ne kadar vahşi görünüyorsun!" dedi. De Beauvoir da karşılık verdi: "Çünkü yazmak istiyorum ama ne yazacağımı bilmiyorum." Giacometti şöyle dedi: "Bir şeyler yaz işte." De Beauvoir, işte tam o anda, kendisi hakkında, bir kadın olarak yaşam üzerine yazmak istediğini fark etti. Bu kısa ve öz konuşma, De Beauvoir'nın ertesi yıl *İkinci Cinsiyet*'i yayımlamasıyla sonuçlanacaktı.

Giacometti ve De Beauvoir, savaştan önce, 1930'larda tanışmışlardı. Giacometti'nin o yele gibi dağınık saçları, "kaya gibi sağlam" duruşu ve "bir elf'ten daha özgür" görünüşü kadar zihninin gücü de Simone De Beauvoir'yı büyülüyordu. De Beauvoir bir keresinde, "Giacometti meselenin özüne doğrudan dalar, sonsuz sabrı ve tükenmez merakıyla her şeyi didik didik incelerdi" demişti. Bu

özellikler bir bakıma Alberto'nun 1946'da yaptığı küçük heykelde de görülür. Heykelcik, heykeltıraşın modelinin özünü yansıtır; Simone'un bugün hâlâ hayranlık uyandıran yanını, yani kafasını öne çıkarır. Onun o zarif, zaman zaman sert hatlarını, o efsaneleşmiş kabarık saçlarını. De Beauvoir o dönemde üç roman yayımlamıştı; belli çevrelerde tanınıyordu ama onu dünya çapında üne kavuşturacak devrimci eserini henüz yazmamıştı. Buna karşın De Beauvoir'nın dostu Giacometti, birkaç yıl sonra onun bir ikona dönüşeceğini sanki daha o zamandan görmüştü. Heykeltıraş, onu bugün hâlâ bildiğimiz haliyle betimlemişti: Bir beden değil, bir akıl; parlak bir düşünür ama olduğundan epeyce olgun, biraz sert ve acımasız bir kadın olarak. Başı bir kaide üzerinde duran, dünyaya serinkanlı, tahlil edip inceler bir tavırla yukarıdan baktığı izlenimini veren ve gerçek anlamda nadiren duygulanan bir figür olarak. Simone de Beauvoir zaman zaman duygusuzlukla, aşırı entelektüel ve gerçek dünyadan kopmuş olmakla suçlanırdı. Aynı zamanda, cinselliği bu denli açıkça tartıştığı için de tepki toplayıp eleştirilirdi, hatta *İkinci Cinsiyet* yayımlandıktan sonra François Mauriac, *Les Temps Modernes* adlı dergiye şöyle yazmıştı: "Patronunuzun vajinasına dair hiçbir şey sır değil artık benim için." Daha önce hiçbir filozof kadınların ilk regli, ilk cinsel deneyimi ya da bedenleri hakkında yazmamıştı. Bu, salt devrim niteliğinde değil, aynı zamanda sarsıcıydı da.

Oysa Simone de Beauvoir, kitaplarının aksine, günlük yaşamında mesafeli ve soğukkanlı bir entelektüel görünmeye büyük özen göstermişti. Bedeninden "arındırılmış" kadınların daha ciddiye alındığını bilir gibiydi – ki bu, öteden beri böyleydi. Çocukluk arkadaşı Zaza'nın tutku peşinde helak oluşundan beri, bir kadının mesafeli, kendi düşünceleriyle baş başa ve kalbine yenik düşmeye fırsat vermeden yaşamasının daha iyi olduğunu anlamıştı. Simone'un aşk hayatı anıldığında akla ilk gelen hep Jean-Paul Sartre olur: Üniversitede tanıştığı, ömrü boyunca yanında olan hayat arkadaşı, entelektüel ortağı; ama hiçbir zaman tutkulu bir aşkın öznesi olmayan Sartre.

Onunla kurduğu ilişki, zihni besleyen ama bedene pek alan tanımayan bir dostluktu. Eğer hayatında "yalnızca" bu türden bir bağ olsaydı, kadın olmanın ne anlama geldiğine dair düşünceleri belki de çok farklı şekillenirdi. Gelgelelim, *İkinci Cinsiyet*'in anlattığı şeylerden biri tam olarak buydu: Toplumlarımızda "kadın" hâlâ "erkeğe göre" tanımlanır; öteki, ikinci olarak. Kadının kendini bu ilişkinin içine yerleştirmesi her zaman risklidir; çünkü çoğu zaman fark etmeden eski rol kalıplarına, edilgenliğe ve kendini feda etmeye doğru itilir. De Beauvoir'nın kuşağındaki kadınlar çalışabiliyor, okuyabiliyor, araba kullanabiliyor ve Paris sokaklarında bisiklete binebiliyorlardı; bağımsız olup gönül macerası yaşayabiliyorlardı ama bir ilişkiye girdiklerinde neler oluyordu? Samimi ve uzun süren bir ilişkiye? Bu ilişki içinde özgürce var olabilirler miydi, yoksa bir kez daha sessizce ve sinsice o eski konuma boyun eğmeye, kendini feda etmeye doğru mu itilirlerdi? Erkeklerin aksine, kadınlar şu seçimi yapmak zorunda kalmaz mıydı: aşk mı, ihtiras mı?

Simone de Beauvoir *İkinci Cinsiyet*'i yazarken, muhtemelen tam da bu soruları kendine soruyordu; belki de hayatında ilk kez gerçekten âşık olmuştu; Amerikalı yazar Nelson Agren'e. De Beauvoir 1947 yılında arkadaşı Giacometti'ye poz verdikten bir yıl sonra ABD'ye yaptığı bir yolculukta yazarla tanışmış ve yıldırım aşkına tutulmuştu. Biyografisinde itiraf ettiğine göre, ilk orgazmını onunla yaşamıştı; Algren'le bambaşka bir kadın oluyordu. Simone'u hep Sartre'ın yanında "soğuk", umursamaz, mesafeli bir sevgili olarak düşünenler, Algren'e yazdığı mektupları okuyunca şaşkına döner: Bambaşka bir Beauvoir çıkar karşımıza. Heyecanlı, coşkulu, sevgi dolu, kırılgan... Hatta zaman zaman bayağı romantik ve –inanması güç ama– evcimen hayaller kuran biri. Yıllarca evliliğe karşı çıkan bu kadın, bir anda Algren'in "karıcığı" olmak, onun için yemek pişirmek, ona her şeyini vermek ister hale gelmişti. Belki de –bu sadece bir varsayım ama uzak ihtimal değil– bu ilişki sayesinde (Sartre ile yaşadığı ilişkiden çok daha farklı bir şekilde ona dokunduğu için)

o cinsiyet rollerinin ne kadar derine işlediğini, yüzyıllar boyu süregelen özveri ve fedakârlıklardan zihinsel anlamda kurtulmanın ne kadar zor olduğunu ve ne kadar düşünceli ve bilinçli bir kadın olursa olsun, aslında kendisine ve yaşamdan beklediği her şeye tamamıyla yabancı olan o kalıpların onu ne kadar çabuk ele geçirebileceğini ilk kez bizzat deneyimleyecekti. Belki de Simone de Beauvoir, bu ilişkide, çağdaşı olan kadınların gerçekleştirdikleri tüm ilerlemelere rağmen bazen zorlu ve acı veren bir seçim yapmak zorunda kaldıklarını fark etti: Ben mi, o mu? Gerçekten özgür ve eşitlikçi bir "biz" henüz var olmamıştı.

Simone de Beauvoir'nın neyi seçtiğini biliyoruz. *İkinci Cinsiyet*'i tamamladıktan bir yıl sonra Nelson Algren'den ayrıldı. Ona, "Sana hayatımı değil, kalbimi verdim" diye yazdı ve şunu ekledi: "Ve böylece, romantik hayatım sonsuza dek bitti – bu, sıcak bir kalbi ve canlı bir bedeni olan biri için pek de hoş bir düşünce değil." Neyse ki yanılıyordu. Bundan kısa bir süre sonra kendisinden on yedi yaş küçük Claude Lanzmann ile tanıştı ve ne kalbinden ne bedeninden vazgeçti. Ama haklıydı da: Erkekler, aşk ve arzu gelip geçiciydi; onun elinde daima kalacak tek şey ise güçlü kafası, düşüncesiydi. Giacometti'nin yaptığı bu heykelcik ise ölümüne kadar çalışma masasının üzerinde duracaktı.



ALMANYA FEDERAL CUMHURİYETİ ANAYASASI

1949

1 Eylül 1948 günü, parlamento komisyonu, yeni kurulan Almanya Federal Cumhuriyeti için anayasa oluşturmak üzere kurdele kestiği sırada, Bonn şehrindeki Koenig Müzesi'nde düzenlenen bu resmi törende bir köşede duran sıra dışı bir konuk göze çarpıyordu. Bir zürafa. Efsaneye göre, –genellikle müzenin orta avlusunda diğer birkaç doldurulmuş hayvanla birlikte duran– bu zürafa, tören boyunca bir perdenin arkasından bakıp, Bach'ın *D Minör Uvertürü*, Beethoven'in *Leonore* uvertürleri ve resmi görevlerini yerine getirmek üzere orada bulunan altmış beş seçilmiş milletvekiline çağrıda bulunan konuşmalara kulak kabartmıştı. Ve kuşkusuz zürafa, karşısında duran kalabalık erkek grubuna bakıp, "Kadınlar yine mi ortada yok?" diye düşünmüştü.

O gün çekilen fotoğraflar ve izleyen aylarda Bonn'da yapılan oturumlara bakınca bütün katılımcıların erkek olduğunu görüyoruz. Görünen o ki, bir kez daha, bir grup kravatlı, bu kez "yeni bir Almanya" için kuruluş metnini yazmak üzere toplanmıştı. Fakat o toplantıda kadınlar da bulunuyordu. Tam dört kişiydiler. Bunlar

daha sonra "Anayasanın Anneleri" olarak anılacak Frieda Nadig, Elisabeth Selbert, Helene Weber ve Helene Wessel'di. Bu kadınları neredeyse hiçbir fotoğrafta görmesek de bunu biliyoruz. Bunu biliyoruz çünkü Anayasa kitabının daha en başında, Üçüncü maddenin ikinci fıkrasında, "İnsan onuru dokunulmazdır", "Herkes kişiliğini serbestçe geliştirme hakkına sahiptir" ve "Herkes kanun önünde eşittir" ifadelerinin hemen ardından, kadınlar–Bayan Nadig, Weber, Wessel ve özellikle de Selbert– olmasa kaleme alınmayacak bir cümle vardır: "Kadınlar ve erkekler eşit haklara sahiptir."* Son derece basit. Son derece kısa ve öz. Ancak yine de çok zor kazanılmış bir hak. Esasen o maddede tamamen farklı, Weimar Cumhuriyeti kadar eskiye dayanan bir ifade yer alacaktı: "Erkekler ve kadınlar aynı medeni hak ve görevlere sahiptir."

Sözcükler benzer olsa da tamamen anlam açısından farklılar. İfade bireyin devletle olan ilişkisiyle ilgili olsa da erkeklerle kadınlar arasındaki güç dengesi hakkında sözü yok. İmparatorluk döneminden kalma, erkeğin ailenin reisi olduğunu ve hayatın en önemli meselelerine dair nihai karar yetkisine sahip bulunduğu hükmüne temkinle bile yanaşmıyor. Bahsi geçen geniş etkili cümlenin müellifi avukat Elisabeth Selbert'in özellikle değişmesini arzu ettiği tamamen çağdışı bir anlayıştı bu. Weimar Cumhuriyeti'nde iki çocuk annesi Selbert, geç yaşta lise diplomasını almış, ardından hukuk tahsili yapmıştı; 1934'te Nazilerin kadınların mesleğe girişini men etmesinden evvel baroya kabul edilen son kadınlardan biriydi. Nazi rejimi tarafından zulme uğrayan ya da boşanmak isteyen kadınların avukatlığını üstleniyordu ve defalarca tanık olduğu durumu şöyle özetliyordu: "Bu kadınlar boşandıktan sonra hiçbir şeyleri kalmayacağını bildiklerinden korkuyorlar, çünkü Alman Medeni Kanunu'na göre kocalarının işinde çalışmak zorundalar, ancak kazanılmasına yardım ettikleri kârdan veya servetten pay alma hakları yok."

* Bu bölümdeki tüm alıntılar Almanya Federal Cumhuriyeti Anayasası'ndandır.

Selbert, yeni devletin temeli atılırken kadınlara özgürlük tanıyan türden bir eşitliğin gerekli olduğunu düşünüyordu. Ve beklendiği gibi, çok sayıda öfkeyle çatılmış kaşla karşılaştı. Ortaya attığı taleple tüm Anayasa yazım sürecini aksatmakla, hatta belki de tehlikeye atmakla suçlandı. Dahası, Alman halkı istikrar istiyordu; bu gerçekten de kutsal kurumun, yani ailenin temellerini sarsmak için Uygun bir zaman değildi. Üstelik, erkekler zaten huzursuzdular, onları daha da huzursuz etmenin ne anlamı vardı? Frieda Nadig bile ilk başlarda Sosyal Demokrat Partili meslektaşının önerisinin gerçekçi olmadığını düşünmüştü. Aile hukuku uzmanı olarak, söz konusu fıkranın mütevazı görünse de yeniden kaleme alınmasının bütün bir dizi yeni kanunu gerekli kılacağını biliyordu. Diğer iki hanım, yani Helene Weber –ki Weimar Cumhuriyeti'nde müsteşar olan ilk kadındı ve "siyasi olarak güvenilmez" biri olarak görülüp 1933 yılında Naziler tarafından görevine son verilmişti– ve özellikle de Helene Wessel ilk başta değişikliğe karşıydılar. İlk önerge on bir oya karşı dokuz oyla reddedildi; ikinci önerge de kabul edilmedi. Eşitlik açısından durum pek iyi görünmüyordu ama Selbert pes etmedi. Ve meslektaşları onu dinlemek istemedikleri için derdini halka anlattı: fabrikalarda ve kadın gruplarında konuşmalar yaptı, radyoda demeçler verdi, gazetelere makaleler yazdı ve kadınlara, tam olarak neyin tehlikede olduğunu açıkladı. Sonunda parlamento komisyonu mektup yağmuruna tutulana kadar çabalarını sürdürdü. Kadınlar (hatta belki de birkaç erkek) 3. maddenin 2. fıkrasını o kadar güçlü bir şekilde savundular ki, 1949 yılının Ocak ayında milletvekilleri isteksizce de olsa yeni ifadelerin yasada yer alması yönünde oy kullandılar. Eşit hakların temel ilkesi bu yasada devredilemez bir hak olarak ortaya kondu ve müteakip gelişmelerin temelini attı.

Eşitliğin fiilen hayata geçmesi için daha uzun bir yol vardı önümüzde; açık söylemek gerekirse, hâlâ oraya varmış değiliz. Günümüzde, Almanya'daki kadınlar erkeklerden yaklaşık yüzde 18

daha az kazanıyor ve halen ev işleri ile bakım vermenin çoğu onlara düşüyor. Belki de bunun nedeni kısmen "Anayasanın Annelerinin" eşitlik için mücadele etmiş olmalarına rağmen, ilk başta neredeyse hiç kimsenin bunu uygulamaya koymakla ilgilenmemiş olmasıdır. Federal Cumhuriyet'in ilk yıllarında, ekonomik ilerleme çoğu insan için –bu arada, çoğu kadın için de– kadın haklarından daha önemli görülüyordu. Bir kadının kocasının rızası olmadan, hatta onun arzusu dışında çalışabileceğine hükmeden bir yasanın çıkarılması 1957'yi buldu. Almanya'nın 1990'da yeniden birleşmesinden sonra, bu yasayı düzenlemek üzere tekrar bir komisyon kuruldu; komisyon, 3. maddenin 2. fırkasını belirleyici, ama hâlâ tam olarak hayata geçirilmemiş bir cümleyle genişletti: "Devlet, kadınlar ve erkekler için eşit hakların fiili olarak uygulanmasını teşvik eder ve mevcut dezavantajları ortadan kaldırmak için adımlar atar."


DAILY NEWS
EX-GI BECOMES BLONDE BEAUTY
Operations Transform Bronx Youth
A World of a Difference

THE DAILY NEWS GAZETESİ MANŞETİ
1 ARALIK 1952

1952 yılında, Bay ve Bayan Jorgensen, Danimarka'dan şaşırtıcı bir mektup aldılar. Mektupta şöyle yazıyordu: "Doğa bir hata yaptı ve ben de onu düzelttim. Artık sizin kızınızım." Mektupta "Christine" imzası vardı. Jorgensen'lerin neler olup bittiğini anlamaları birkaç dakika sürmüş olmalı. Bronx'lu çiftin bir kızı ve bir oğlu vardı: Dolly ve George. Bahsi geçen George, bir önceki yıl, teyzesini ziyaret etmek ve bir fotoğrafçı olarak isim yapmak için Kopenhag'a seyahat etmişti; ancak şimdi karı koca Jorgensen'ler onun bu seyahati epey farklı bir amaçla yaptığını ve George'un oğulları olarak geri dönmeyeceğini öğreniyorlardı. George artık Christine'di; oğulları kadın olmuştu. George, çocukken bir keresinde annesine neden Dolly gibi olamadığını, neden kendisinin de bir kız olmadığını sormuştu. Yirmi yıllık şüphe ve kendine dönük öfkenin ardından, çok uzun zamandır bir kadın olduğunu anlamıştı. Yanlış olan hisleri değil, bedeniydi ve artık bunu düzeltmenin vakti gelmişti.

1950'lerin başındaki o testosteron yüklü, kahramanlara tapılan savaş sonrası yıllarda bu yeni bir kavramdı. Seksoloji –özellikle

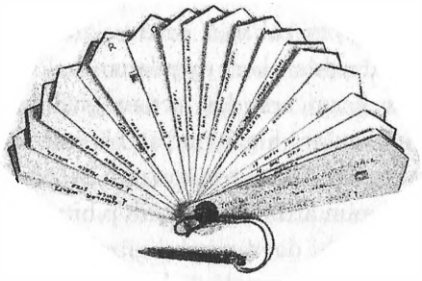
Alman doktor Magnus Hirschfeld tarafından yürütülen araştırma– "ara cinsiyetlerin" veya onun deyimiyle "üçüncü cinsiyetin" varlığını adlandırmış ve incelemişti. 1920'lerde, Hirschfeld'in Berlin'deki Cinsel Bilim Enstitüsü, kendilerini "farklı" hisseden herkes için bir sığınak olmuştu: eşcinsel, transseksüel, biseksüel. Ancak operasyonlar hâlâ deneysel, tehlikeli ve haliyle nadirdi. 1930'da, Hirschfeld'in meslektaşı Kurt Warnekros, Danimarkalı ressam Lili Elbe'ye beden uyum ameliyatı yapmış, ancak hastası operasyon sonrası yaşanan komplikasyonlar sonucu ölmüştü. Bu gibi birkaç başka vaka daha yaşanmış olsa bile, bunlar halk arasında pek bilinmiyordu. Özellikle de seksolojinin Alfred Kinsey tarafından kurulan bir enstitü sayesinde ilk adımlarını attığı ve bu tür konuların genellikle konuşulmadığı ABD'de. Bu bağlamda, Christine Jorgensen'in mektubu o kadar şaşkınlık ve merak uyandırıcıydı ki, şahsi bir mesele olarak kalamazdı. Christine daha eve bile dönmeden haber yayıldı ve genç kadın, Caitlyn Jenner'ın *Vanity Fair* dergisinin kapağında yer almasından en az yetmiş yıl önce bütün gazetelerde manşet oldu. Burada görülen, *New York Daily News* gazetesi 1 Aralık 1952'de, "Eski asker sarışın güzel oldu" manşeti attı ve iç sayfalarda, Christine'nin ailesine gönderdiği mektubu (muhabir onları, birinci elden bilgi yayımlamanın kızlarının yararına olacağına inandırmıştı) yayımladı. Okuyucular, makale ve mektubun yanında, ameliyat "öncesi ve sonrasını" gösteren fotoğrafları görebilirlerdi: asker George ve göz alıcı güzellik Christine.

Bu manşetin, bir cinsiyetten diğerine "geçişi" çok daha olağanüstü ve dikkat çekici gösterebilmek için iki klişeyi kullanması çarpıcıdır. Savaş sonrası Amerika'da erkekliğin beden bulmuş hali olan askere karşı, poster güzellerinin ve Hollywood cazibesinin klişesi olan "sarışın güzel". Bu anlatıma göre Christine kendini, keskin sınırları olan "erkek" kategorisinden tam karşıtı "kadın" kategorisine atmıştı. Bu kategorilerin her zaman kesin çizgilerle ayrılmak zorunda olmadığı, aksine daha akışkan olabileceği fikri; insanların

henüz idrak edemediği bir kavramdı. 1957'de bir röportajda Jorgensen, "Siz bir kadın mısınız?" sorusuna şöyle cevap verdi: "Her insanın ya bir erkek ya da bir kadın olduğunu varsayıyorsunuz... Aslında her insanda her iki cinsiyet de değişen oranlarda mevcuttur." Gazetelerin olayları aktarma şekli her halükârda tamamen abartılıydı: Habere göre, Christine'in bir gün Avrupa'yı kurtarmak için yola çıkan ve Zafer Günü ertesinde kadın olarak dönen bir asker olduğu anlaşılıyordu. Oysa gerçekler farklıydı. Birincisi, Christine hiç cephede bulunmamıştı; ikincisi, ameliyatı savaş bittikten sonra gerçekleşmişti. Ancak iki olay arasındaki geçiş böyle tasvir edildiğinde çok daha çarpıcı ve ilginç görünüyordu. *Boston American* gibi diğer gazeteler daha az sansasyon yaratacak ama biraz alaycı bir üslup kullandı: "New Yorklu çiftin mutlu oğluyken şimdi kızı oldu." Bu manşet, Jorgensen'leri sağlıklı, sarışın, çekici, yirmi altı yaşında bir kıza sahip olmaktan çok mutlu olarak tanımlayan bir makalenin üstünde yer alıyordu.

Birkaç hafta sonra Christine nihayet New York'a inince, kalabalık bir grup onu karşılamak için havaalanına akın etti. Hayranlar, gazeteciler, meraklı izleyiciler için "sarışın güzel" ilgi çekici ve heyecan uyandırıcıydı. Hazırlıksız bir basın toplantısı düzenlemek zorunda kalmıştı ve genç bir kadın olarak *normal* bir hayat sürebileceği yanılgısına kapılsa da, 1953 yılının o Şubat günü şüphesiz ona yakın zamanda böyle bir şeyin olmayacağını göstermişti: "Herkesin hayatımla bu kadar ilgili görünmesine şaşırmıştım... Zaman geçtikçe bunun dünyanın gözünde önemli bir adım olduğunu anladım." Christine'in aradan uzun yıllar geçtikten ve tüm o röportajların, hayatına dayandırılarak yapılan filmin, Broadway ve Hollywood'daki gösterilerinin ardından kavuştuğu üne alışmasından çok sonra dediği gibi, hikâyesi artık salt ona değil, birden herkese ait olmuştu. Kişisel sorulara ve cinsel organıyla ilgili ayrıntı vermesi taleplerine genellikle kaçamak ve üstünkörü cevaplar veriyordu: "Elbette asla çocuk sahibi olamam ama bu, doğal bir

ilişkiye giremeyeceğim anlamına gelmez; şu anda, rahim ameliyatı olmuş bir kadınla aynı durumdayım." Şimdi o röportajları izlerken, ona bedeninin en mahrem yerleriyle ilgili nasıl da doğrudan sorular sorulduğunu görmek ne acı. Ancak bu soruların röntgencilikten veya onu alenen utandırma niyetiyle değil, o zamanlar çoğu insanın henüz kavrayamadığı bir şeye ışık tutma arzusuyla sorulduğu da anlaşılıyor. Sonunda Jorgensen kendi kendinin sözcüsü oldu. Hikâyesini açıklamak için her fırsatı değerlendirdi, hatta 1967'de her şeyi, *Christine Jorgensen: A Personal Autobiography* adlı kitabında yazdı ve medyadaki varlığını, insanın hem fiziksel bedeninin hem de benliğinin algılanması için o zamana kadar var olmayan kelimeler içeren bir dil yaratmak için kullandı. Christine'in popülaritesi sadece birçok insanın kendini olduğu gibi kabul etmesine yardımcı olmasıyla değil, aynı zamanda Amerikalı trans öncü Harry Benjamin gibi araştırmacıları ilerletmekle de anılıyor. 1970'lerde, "toplumsal cinsiyet" giderek daha çok konuşulmaya başladığında, Christine Los Angeles'taki California Üniversitesi'nde verdiği bir derste şöyle dedi: " Cinsel devrimi biz başlatmadık ama ona iyi bir çelme taktık!"



DANS KARTLI YELPAZE

1950'LER

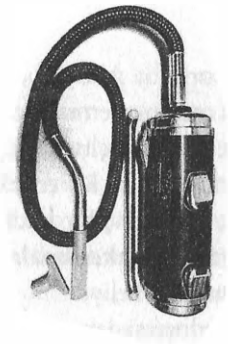
İngiliz romancı ve ressam Leonora Carrington, 1939 yılında öyle tuhaf bir hikâye yazmıştı ki, burada anmasak olmaz. Hikâyenin adı "Sosyeteye Takdim Edilen Genç Kız"dı, konusu da şöyleydi: Genç bir kız, ilk balosuna katılacağı gün hayvanat bahçesinde, arkadaşı sırtlanın kafesinin yanında durur ve ona yakınır: "Bu akşam baloma gitmem gerek, ne büyük saçmalık." Sırtlan şaşırır; baloya seve seve gidebileceğini söyler. "Dans edemem belki ama eğlenirim" der. Böylece ikisi anlaşır. Sırtlan genç kızın yerine geçer. Kız, sırtlanı balo elbisesi içine tıkıştırır, ona yüksek topukların üzerinde nasıl yürüyeceğini öğretir ve hayvanın patilerini bir çift eldivenin içine gizler – peki ya suratını nasıl gizlemeli? Ona da çözüm bulurlar: Sırtlan, oda hizmetçisi kızı öldürür (zaten açtır, iyi denk gelmiştir) ve onun yüzünü "ödünç alır". Her şey yolunda giderken, sırtlan baloda bir pot kırar. Kız evinde oturmuş *Gulliver'in Gezileri*'ni okurken, sırtlan yemek sırasında biraz da gizemli bir ifadeyle, "Kötü koktuğumun farkındayım. Ne yapayım pasta yemiyorum ki ben" der. Ardından da ödünç aldığı suratı çekip çıkarıp yer ve pencereden atlayarak kaçar.

Carrington'ın hikâyesi rahatsız edici ve abartılı olsa da birçok genç kadının 18. yüzyıldan beri uygulanan balo geleneğine karşı hislerini dile getirir. Kızın, arkadaşı sırtlanı giydirmesi gibi, anneler de kızlarını belki de onlara hiç uymayan bir role zorluyordu: feminen mükemmeliyetçilik. Kızın kostümü tam istendiği gibi olmalıydı, ancak o dış görünümün ardında neler olup bittiğinin önemi yoktu – yeter ki kız sırtlan gibi davranıp bu güzel ortamı mahvetmesin. Kuşkusuz diğer kızlar da "gerçek yüzlerini" göstermek veya pencereden atlamak isterdi, ancak çoğu sessiz kaldı ve kaderlerine teslim oldu. 1950'lere dayanan ve Yeni Zelanda'da dans kartı olarak da kullanılan buradaki bu yelpaze, genç kadınları hayvanat bahçesinde sergilenen hayvanlara benzer bir şeye dönüştüren özel bir geçiş ayininin bir parçası; ancak bu tür yelpazeler 19. yüzyıldan beri vardı. Çoğunlukla daha gösterişli ve zarif görünümlü bu yelpazeler bazen fildişinden, bazen de altından yapılıyor; bazen bir kitap, bazen de bir mücevher şeklinde olabiliyordu. Buradaki düşünce, genç bir kadının dans etmeyi kabul ettiği her erkeğin adını not etmesiydi; böylece gecenin sonunda kendisi ve annesi, böylesine güzel bir fokstrot veya vals yaptığı gencin tam olarak kim olduğunu kontrol edebilirdi.

"Genç kızların sosyeteye takdim edilmesi" geleneği Reform sonrası İngiltere'de başlatıldı: Genç kadınlar, miras alma hakları olmadığından, yakışıklı bir seyise değil, saygın bir beyefendiye âşık olmalıydılar. Ve bunu gerçekleştirmek üzere her sene evlenme çağındaki genç kadınlar, balolardaki danslara umut bağlayarak söz konusu beyefendilerle birlikte bir odaya konuluyordu. Bunu, hızlı flörtün dansla yapılanı gibi düşünün: İkna edici bir izlenim bırakmak için sadece beş dakikanız var ve bir sürü genç, zengin, çekici kadınla rekabet halindesiniz. Öne çıkmayı ve herhangi bir talibiniz olmasını umuyorsanız ciddi bir çaba göstermeniz gerekiyordu –isimlerini elbette dans kartınıza yazabilirdiniz– ve bu nedenle anneler çılgınca masrafa girip, kızlarını görgü kuralları ve bir erkeği nasıl büyüleyecekleri üzerine tavsiyelerle yıldırıyorlardı. Gelinin kilisede sunağa doğru yürüdüğü düğün gününden farklı olarak, genç bir kadını baloya götüren kişi annesiydi. Erkekler

elbette tek başlarına geliyorlardı. Aile yadigârı gümüşler gibi pırıl pırıl parlamıyorlardı; kimseyi memnun etmek zorunda değillerdi, ancak en son çıkan ürünleri incelemek ve seçimlerini yapmak için –ya da belki de başka bir amaçla– oradaydılar. Bir erkek sosyete balolarında istediği kadar dolaşabilirdi; ama genç bir kadın, son kullanma tarihine doğru yani bir sene sonra elden çıkarılmalı ve kendisine "kız kurusu" lakabının yakıştırılmasını önlemeliydi.

Başlangıçta, sosyete balosu sadece soylular arasından düzenlenen bir etkinlikti, ancak aristokrasinin gözden düşmesinden çok sonra bile varlığını sürdürdü. Özellikle ABD'de, finansal elit, çoğu genç kadının ıstıraplı ve son derece stresli olarak tanımladığı bu tür törenleri coşkuyla düzenlemeye devam etti. Örneğin, sözde "sosyetenin karşısına çıkma" töreni 1902'de New York'taki Waldorf Astoria'da gerçekleşen Eleanor Roosevelt bu deneyimden nefret etmiş, kendini tamamen aptal biri gibi hissedip erkenden eve dönmüştü. Edith Wharton ise bunu, "uzun ve ürpertici bir utangaçlık ıstırabı" olarak nitelemişti. Kısa bir süre sonra balolar, hırslı ailelerin kızları aracılığıyla şöhrete kavuşmaları için bir fırsat haline geldi. Örneğin, "sosyeteye takdim edilen kız" olarak uluslararası alanda üne kavuşan ilk kadın Brenda Frazier'di. Frazier, 1930'ların sonlarında bir nevi Paris Hilton'du: Zengin –hayır, yeni zengin– ve sırf ünlü olduğu için ünlüydü. Annesinin onun için düzenlediği balo o kadar muhteşemdi ki, Frazier *Life* dergisine kapak bile oldu. Ne yazık ki, tüm bunlar ona pek mutluluk getirmedi. Alkol ve uyuşturucu bağımlısı oldu, anoreksiye yakalandı ve genç yaşta öldü. Bir keresinde "takdim edilmesi" hakkında şöyle demişti: "Dürüst olmak gerekirse, 'sosyeteye takdim edilen kız olmak' bir zevk değil... bir ticaret." Ama bunun bir önemi yok. Günümüzde bile bazı çevrelerde bu geleneğe her zamankinden daha fazla uyuluyor. Ancak gariptir ki, 1956 yılının Mayıs ayından kalma bu özel dans yelpazesinde her dans için bir isim yazılı, ancak hiçbiri bir erkeğe ait değil. Hepsi kadın ismi. Belki de davetliler arasında gizli bir Leonora Carrington –ya da kim bilir, törene sızan bir sırtlan– vardı.



MIELE ELEKTRİKLİ SÜPÜRGE
1951-1961

1950'lerin Amerikalı ev kadınları için düzenlenen parodi tadındaki "pratik yöntem ve öneriler" kılavuzlarında kadınlara şöyle akşamüstü senaryosu öneriliyordu: Avdan dönen mağara adamı kocası akşam eve geldiğinde, kadın zarif kıyafetleri ve güzelce yapılmış makyajıyla onu kapıda karşılıyor, gülümseyerek ona bir içki hazırlıyor ve gününün nasıl geçtiğini soruyor. Ne var ki, kocasına eften püften düşünceleriyle ve önemsiz kaygılarıyla sıkıntı vermesi ise asla tavsiye edilmiyordu. Ne de olsa adam tüm gününü çalışarak geçirmiş, kadın ise yan gelip yatmıştı.

Elbette bu abartı olsa da gerçeğe uzak değildi. 1950'ler, ev kadını klişelerinin algılarımızla muhtemelen en çok uyuşan dönemiydi. Özellikle Almanya ve ABD'de, orta sınıfın yoğun olduğu bölgelerde, çoğu kadın zamanının büyük bir kısmını ev işleri, çocuk bakımı ve kocasının gönlünü hoş tutmakla geçiriyordu. Kadınlar savaş döneminde dünyanın dört bir yanında fiilen görev aldıktan sonra, çatışmaların sona ermesiyle kibar ama kesin bir tavırla evlerine geri gönderildiler ve onları evde tutmak adına sosyal bir sistem ve çerçeve de yaratıldı. Üniversite mezunu kadınlar bile, mezun olur olmaz kendilerini

mutfak önlükleriyle buldular. Bu kısmen, kadınların ilgi duydukları işlere erişimlerinin olmamasından ve evli çiftler için gelir bölüşümünü kapsayan vergi yasalarının kadının çalışmasının gelirden daha çok gidere yol açacağı şekilde tasarlanmasından, kısmen de 18. yüzyıl ev hanımı idealinin yeniden canlandırılıp yeni bir görünüme kavuşturulmasından kaynaklanıyordu. Bundan böyle, kadının evde kalabilmesi bir "ilerleme" olarak nitelendirilecekti. Yüzyılın başında bağımsızlık için savaşan kadınlara acıyan gözlerle bakılıyordu. Ev hanımı olmaktan daha büyük bir lüks var mıydı? Argüman basit, hatta makuldü ve bugün sosyal medyada bu alışılagelmiş rollere kendini teslim eden bazı genç kadınlar tarafından "geleneksel eşler" terimi olarak hâlâ kullanılıyor. Kadınlar her zaman çalışmak mecburiyetinde kalmıştı –zengin olanlar bile hizmetçilerini yönetmek zorundaydı– ancak şimdi, ilk kez, kadınların sözümona en sevdiği şeyi yapabiliyorlardı, yani yan gelip yatıyorlardı.

Ev işlerinin aslında iş olmadığına dair görünüşte sarsılmaz düşünce kısmen işte bu tür nesnelerle alakalı: Miele'nin "Annecim, Miele'yle yapar" sloganıyla tanıtılan ve burada resmi yer alan Model A elektrikli süpürgesi. Bir zamanlar bir evi yönetmenin zor bir iş olduğu gerçeği herkesin hemfikir olduğu bir şeydi: Çamaşırları yıkamak ve sıkmak, tüm bir evi süpürmek ve fırçalamak veya mikser olmadan yumurta beyazlarını çırpmak neredeyse fiziksel bir egzersizdi. Oysa şimdi, işler değişmişti; bunun gibi efsanevi "ev yardımcıları" sayesinde, temizlik, silme, yıkama ve pişirme işi kendi kendine halloluyordu. Keyifli bir hobiydi bu, hem de eğlenceliydi. Bir kadının elektrikli süpürgesini, yepyeni bir buzdolabını, çamaşır makinesini veya diğer ev elektroniğini bir sevgiliymiş gibi kucakladığını gösteren reklam bombardımanından kaçamıyordunuz. Elektrikli süpürgeyle öpüşmenin çok yalnız ve biraz da hüzünlü bir eylem olduğu kimsenin aklına gelmiyordu. Bunun yerine, kadınların, tıpkı iyi bir arkadaş gibi artık onlar için her şeyi yapan makinelere sahip olmaktan mutluluk duydukları anlayışı hâkimdi.

Kadınlar ve ev aletleri arasındaki ilişkinin, çağdaşlığın resmi olarak algılanması yeni bir şey değil, kökeni 1920'lere kadar uzanıyor. Bekârlar hızlı arabalarıyla Paris sokaklarında son sürat ilerlerken, diğer kadınlar yakın zamanda icat edilmiş son model bir Calor buharlı ütü sergisi için ev eşyası fuarlarında bekliyorlardı. Bu dönemden bir reklam posteri, AEG tarafından üretilen Vampyr marka ilk elektrikli süpürgeyi, şu sloganla tanıtıyordu: "Bir ev hanımı, ama yine de her bakımdan hanımefendi." Poster, aktris Edmonde Guy'i, kırmızı bir şalın altında havalı kısa küt saçları ve dore pijamalarıyla, metal bir tapire benzeyen bu elektrikli süpürgeyi zarif bir mekânda kullanırken gösteriyordu. Mesaj şuydu: elektrikli süpürgeler ve özgürleşme el ele. Bugün bile hâlâ aynı şey söyleniyor: Ev elektroniği kadınları özgürleştirdi; sonunda hobilerine daha fazla vakit ayırabiliyorlar. Bu kısmen doğru olabilir. Yine de makineler kadınların evde yaptıkları işi önemli ölçüde değersizleştirdi, yeni ve daha yüksek standartlar yarattı. Mükemmellik artık bir zorunluluktu ya da başka bir deyişle, tüm bu "yardımlara" rağmen pırıl pırıl bir ev ve aynı ölçüde pırıl pırıl bir dış görünüm elde edemeyen herkes sadece tembel olabilirdi. Simone de Beauvoir, "Sisifos'un işkencesine ev kadınlığından daha çok benzeyen pek az iş vardır" diye yazmıştı. Ne kadar da doğru. Sisifos'a da, bir kayayı yokuş yukarı tepeye yuvarlamanın gerçekten önemli bir iş olmadığını, hatta çocuk oyuncağı olduğunu söyleyen insanlar olsaydı şüphesiz o da üzülür ve öfkelenirdi.

Ev hanımları için de durum hemen hemen aynı. 1950'lerin sonlarında, uluslararası bir anket, Batılı kadınların mutsuz olduğunu ortaya koymuştu. Epey şaşkınlık yarattı. Bu nasıl olabilirdi? Her şeye sahip değiller miydi? İç eteklikleri, güzel çocukları, kocaları, evleri, ön bahçeleri ve harika elektronik cihazları vardı. Bir kadın daha ne isteyebilirdi? Verilen cevaplara ya kulak asılmadı ya da zengin dünyanın sorunu olarak adlandırılarak küçümsendi. Kadınlar yalnız kaldıklarını ve hissizleştiklerini söylediler; işe yaramaz

oldukları ve aslında var olmadıkları hissine kapıldılar. Betty Friedan, *Kadınlığın Gizemi* kitabında, Amerikan banliyö ev hanımlarının belirsiz bir şekilde huzursuz, uyuşuk ve melankolik hissettikleri için toplu halde psikiyatristlere koştuklarını ve bunun nedenini anlayamadıklarını yazıyordu. Bunun yanında, "normal" bir kadının isteyebileceği her şeye sahip olduklarına inanıyorlar ve memnun olmadıkları için utanıyorlardı. Friedan bunu "adı olmayan sorun" diye adlandırdı. Friedan'ın günümüzde tartışmalı olan makalesi, yeni ortaya çıkan ikinci dalga feminizmin temel taşı oldu. 1972'deki "Ev İşi İçin Ücret" kampanyasının arkasındaki İtalyan feministler de sorunu farklı bir yerden ele aldılar: Kadınların temelde bakım ve ev işlerine karşı bir itirazları olmadığını söyleyerek ev işi karşılığında ücret talep ettiler –sonuçta, birinin bunu yapması gerekiyordu– ancak sorun, herkesin bu gibi ev işlerini bir iş gibi görmemesiydi, çünkü iş ücretliydi. Ve kadınların da maaşa ihtiyacı vardı. Maaşlarının olmaması, toplum veya ekonomik ilerleme için bu işlerin gereksiz olduğunu veya hayatın onlarsız da devam edeceğini iddia etmekti. Şu oldukça bariz veya öyle olmalı: 1950'lerin takdire şayan ekonomik mucizesi, evlerini elektrikli süpürgeyle karşılıksız tüm o ev kadınları olmasaydı asla gerçekleşemezdi.



TUPPERWARE SAKLAMA KABI

1950'LER

1950'lerden kalma bir Dr. Oetker reklamında öne sürülene göre bir kadının hayatında iki soru vardır: "Ne giyeceğim?" ve "Ne pişireceğim?" Reklamdaki otuz yaşlarında genç bir kadın alışveriş poşetleriyle dolu bir mutfağa ilerler. Uzun eteği ve fönlü, kahverengi kısa saçlarıyla tüm kadınların amaçladığı sözde yaşam hedefine ulaşmış gibidir: Kendine bir koca bulmuştur. Yaşasın! Ancak, reklamın bir uyarısı da vardır: "Elde ettiği başarılarla yetinebileceğini fikrine sahip herkes aklında başka bir fikirle kalakalır: Bir erkeği her gün kazanmak gerekir." Peki nasıl? Elbette, sıcacık bir kekle. "Kekle gönlünü kazandığınız erkek, satın aldığınız elbisenin 100 mark fazla olmasını bile dert etmez."

1950'ler ve 1960'ların başlarında ev hanımlarının hayatına tekdüzelik ve melankoli (ve çoğu zaman da bir alkol sorunu) hâkimdi. Ne Betty Friedan ne de Xanax bunu değiştirebildi. Ve ilk bakışta, bu nesne, Tupperware kabı, kadın özgürlüğünün tabutuna çakılan bir çivi daha gibi görünse de aslında mutfaklarına zincirlenmiş kadınların,

"Artıklarla ne yapacağım?" sorusunu yanıtlamaya yardımcı olan bir nesneydi. Hepimiz çocukluğumuzdan bu pastel renkli plastik kapları hatırlıyoruz. Tupperware, ev hanımları için bir aksesuardı; bu şekilde bakıldığında tam olarak bir bağımsızlık ve özgürleşme timsali değildi. Ama aslında, elektrik süpürgesinin tam tersiydi; kamufle edilmiş bir baskı aracı değil, pek de gösterişsiz bir özgürleşme öğesiydi.

Ya da en azından 1950'lerin Amerikan banliyölerindeki kadınlar için öyleydi. Bunu anlayıp takdir etmek için en başa dönmemiz gerekiyor: İkinci Dünya Savaşı'ndan kısa bir süre sonra Massachusetts'li bir plastik üreticisi olan Earl Tupper, savaştan geriye kalan tüm plastiği satın almıştı ve nasıl olsa aklına bununla ne yapacağına dair bir fikir geleceğini düşünüyordu. Ve birkaç aylık deneme ve deneyden sonra, öyle de oldu: Bay Tupper ilk "Tupperware" parçasını imal etti. Pastel tonlarda üretilen, "Tupperware geğirmesi" diye adlandırılan fazla havayı dışarı atan kapağıyla tüyden hafif bir kap. Tupper icadının patentini aldı, küçük bir koleksiyon tasarladı ve 1949'da bunu "Milyoner Serisi" adıyla piyasaya sürdü. Genç bir adamken, otuz yaşına geldiğinde milyoner olmaya yemin etmişti; henüz hedefine ulaşamamıştı ve görünüşe bakılırsa bu hemen olmayacaktı. Tasarım açısından, Tupperware ilginç, modern, kullanışlı ve zamana uygun bulundu. Temiz çizgilerini ve canlı renklerini övseler de kimse satın almıyordu. Sonunda, Brownie Wise sahneye çıkıp Tupper'ın fiyaskosunu inanılmaz bir başarı hikâyesine dönüştürene kadar kaplar mağaza raflarında tozlandı.

Adını kocaman kahverengi gözlerine benzeyen kekle paylaşan Brownie, otuzlu yaşlarının ortasında bekâr bir anneydi ve ev eşyalarını kapı kapı dolaşıp pazarlayan bir satış temsilcisi olarak neredeyse her şeyi satabileceğini kanıtlamıştı. Brownie, Tupper için çalışırken, doğal pazarlama yeteneğini bir sisteme dönüştürdü. Tupperware'i anlatmak için kokteyller ve kanepeler eşliğinde kadınların bir araya geldiği "Tupperware partileri"ne herkes aşinadır. Kadınlar yer, içer,

sohbet eder ve günün sonunda, geçirdikleri güzel öğleden sonranın keyfiyle, uzun bir Tupperware sipariş formu veya koltuk altlarına sıkıştırılmış birkaç ürünle eve dönerlerdi. Günümüzde bu sistem erotik oyuncaklar için kullanılıyor, ancak Bay Tupper için bu parlak konsepti ilk ortaya atan Brownie Wise'dı ve muazzam bir başarı gösterdi.

Kısa bir süre içinde Wise o kadar çok Tupperware satmıştı ki üretim hızı buna ayak uyduramadı. Öte yandan Bay Tupper karşısındakinin bir deha olduğunu açıkça fark etti ve genç kadını "ev partileri genel müdürü" yaptı. Ardından Wise onu mağaza satışını tamamen unutmaya ve bunun yerine tüm enerjilerini partilere yoğunlaştırmaya ikna etti. İşin özgürleştirici yönü işte burada devreye giriyor: *Business Week* dergisinin kapağına çıkan ilk kadın olacak kadar başarı sağlayan sadece Brownie Wise değildi. Diğer birçok kadın da onu takip etti. ABD'nin her yerinde, mutfaklarında sıkılmış ve bunalmış kadınlar, serbest Tupperware partisi ev sahibi olarak çalışmaya başladılar. Çalışmalarına imkân tanınan diğer işlerde kazanabileceklerinden daha fazla para kazandılar, iş ve aile hayatını birleştirip neredeyse hiçbir kocanın itiraz edemediği, sessiz ve rollerine uygun görünen bir devrim yarattılar. Söylenene göre, çok kazançlı olduğundan karısının Tupperware işine ortak olmak için kendi işinden istifa eden bazı kocalar bile vardı.

İlk bakışta, Brownie Wise ve Tupperware kadınları kesinlikle feminist rüyanın somut örneği falan değildi. Sattıkları ürünler kadınları ev ve mutfağa bağlıyordu; ancak onlara bir iş, para ve yeni kazanılmış bir özsaygı veren Wise sayesinde, bu boşlukları yeni bir anlamla doldurabildiler. Tupperware kadınları, her yeni elbise istediklerinde kocalarına kek pişirmek ya da onları yatıştırmak veya bir şey için onlara yalvarmak zorunda değillerdi. Yeni bir elbise istiyorlarsa, çıkıp kendileri satın alıyorlardı.



ENVOİD DOĞUM KONTROL HAPI
1957

ABD pazarına resmi olarak 18 Ağustos 1960'ta Searle&Company tarafından üretilerek giren "Envoid"in hikâyesi iki yerde başlar. Bunlardan biri, 1951'de New York'ta düzenlenen ve kâr amacı gütmeyen Planned Parenthood adlı örgütün kurucusu Margaret Sanger'ın (aynı zamanda William Moulton Marston'ın *Wonder Woman*'ına ilham kaynağı olmuştur), ana yemek ile tatlı arasında biyolog Gregory Pincus'a dönüp, "Doğum kontrol hapı geliştirmenin maliyeti ne kadar olabilir?" diye sorduğu bir akşam yemeği davetidir. Sanger böylece, hem bir araştırma hattının hem de bu hattan çıkacak nihai ürünün doğmasına önayak oldu.

İkincisi ise, neredeyse kırk yıl öncesine gidersek, 1914'te, mükemmel başlığı "İsyankar Kadın" olan sekiz sayfalık bir broşürün yayımlanmasıdır. Seçme ve seçilme hakkının ötesinde kadınların ancak kendi bedenleri ve özellikle doğurganlıkları üzerinde kontrol sahibi olduklarında gerçek anlamda özgür olacaklarının farkında olan Sanger, bunu genç kadınları bastırmak için bir araç olarak kullanılan cehalete karşı çıkmak ve kızlara cinsel eğitim verilmesini savunmak amacıyla yazmıştı. Görünüşe göre, "doğum kontrolü"

terimi ilk kez bu broşürde ortaya çıktı. Ne yazık ki, doğum kontrolüyle ilgili bilgilerin yayılmasını yasaklayan sözde Comstock Yasası'nın kurbanı olmadan önce sadece birkaç sayı boyunca varlığını sürdürebildi. Bir süre sonra, Sanger Brooklyn, New York'ta kadınlara sadece tavsiyelerde bulunmakla kalmayıp aynı zamanda ellerine diyafram verdiği dünyanın ilk doğum kontrol kliniğini açtığında, manşetlere taşınan bir davaya konu oldu. Yine de yukarda bahsi geçen 1951'deki akşam yemeğinde, Sanger muhtemelen tüm bunların üzerinden çok uzun bir zaman geçtiğini düşünmüştü. O sıralarda, Planned Parenthood ABD'deki kadınlara halihazırda birkaç yıldır yasal tavsiyelerde bulunuyordu; ertesi yıl, örgüt ve aile planlaması kavramı uluslararası alanda genişledi. Yine de Sanger, kadınları istenmeyen gebeliklere karşı koruyacak bir doğum kontrol ilacı hayal etmeye devam etti ve o akşam, Bay Pincus'u da işe aldı. O da, jinekolog John Rock'la işbirliği yaptı ve böylece Enovid 1957'de piyasaya sürüldü.

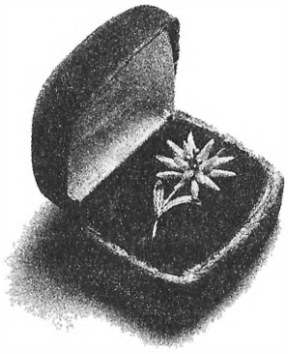
Ancak bir doğum kontrol hapı olarak değil. Enovid, başlangıçta sivilce ve regl sancıları için bir ilaç olarak satıldı; doğum kontrol yönü bir yan etkiydi. Hapın gerçekte ne olduğu sonunda itiraf edildiğinde bazıları "doğum kontrolü" lafını "çok rahatsız edici" bulmuştu. İlaç başlangıçta salt evli ve dahası çocuk sahibi olan kadınlara reçete ediliyordu. Kadınlar "doğal sayılan" görevlerinden bu kadar kolay kaçamayacaklardı; ancak daha sonra, 1960'ların sonlarından itibaren hap, bebek patlamasına son darbeyi indirdi. Yine de 1961'de, Almanya'da eczanelerde Anovlar markalı ilk Alman versiyonu bulunduğu duyulunca, *Stern* dergisi bunu "tarihi bir gün" olarak adlandırdı. Öyleydi de. Bu bir kadın devrimiydi. Belki de tarihin en önemlisi. O zamana kadar, kadınların çocuk sahibi olmadan birlikte olmak adına çok az seçeneği vardı. Seçim cinsel perhiz, timsah pisliğine batırılmış ve vajinaya yerleştirilen bezler veya gebeliği önleyen muskalar arasındaydı. Daha önce tanıştığımız bideyle yıkanabilirler veya erkeklere prezervatiflerin kesinlikle

onları "hadım etmenin" bir yolu olmadığını veya erkekliklerine bir saldırı olmadığını açıklayarak kullanmalarını umabilirlerdi. Çömelip hapşırabilirler veya görmezden gelip ve o kısa anın bedelini yasadışı bir kürtajla ve hayatlarıyla ödeyebilirlerdi.

Şimdi, bu ufacık hap sayesinde, kendini koyvermek artık bir ölüm tehlikesiyle eşdeğer değildi. Şimdi, kadınlar için olduğu kadar erkekler için de seks gündelik ve kaygısız bir şey olabilirdi. İnsanlık tarihinde ilk kez, cinsellik ve doğurganlık temelde birbirine bağlantılı değildi ve birbiri ardına gelişebilecek olayların varlığının tedirginliği artık gündelik olmaktan çıkmıştı. Bugün bize hayal etmesi zor gelse de bu özgürlük hissi o zaman için baş döndürücü olmalı. Diğer yandan da artık kadınlar bedenlerinin düşmanları olmak zorunda değildi. Yazar Annie Ernaux'nun bir zamanlar söylediği gibi, bu artık onların ilerlemesini "engelleyen" bir şey değildi. "Seksin tadını çıkarmak" ile "arzulu olmak" artık çelişmiyordu. Sadece o ilk yılda, 400.000 şişe Enovid reçetesiz satıldı; 1963'te fiyat düştüğünde, ilacı kullanan kadınların sayısı 2,3 milyona yükseldi ve Kilise'nin yaşadığı büyük hüsran ve kedere rağmen bu rakam 2000'li yıllara kadar artmaya devam etti. Yüzyıllar boyunca Kilise herkese ama özellikle kadınlara, cinsel ilişkinin ancak çocukla sonuçlanması gereken bir günah olduğunu söylüyordu ve şimdi bu küçük şişe, tüm o zahmetli ikna çabalarını boşa çıkarmıştı. 1968'de Papa VI. Paul, *Humanae Vitae* (İnsan Hayatı Üzerine) başlıklı genelgesinde haplarla doğum kontrolünü kınadı; Papa'ya göre bu, evlilik dışı cinsel ilişkiyi teşvik ediyor ve "ahlaki standartların genel olarak düşmesine" katkıda bulunuyordu. Bu doğru muydu? Kesinlikle! Ama bu da iyi bir şeydi. Yalnızca kadınlara uygulanan ahlaki standartların canı cehenneme!

Ne yazık ki hapın karanlık bir tarihi de var. Sanger ve biyolog arkadaşı Katharine McCormick, Pincus ve Rock'ı doğum kontrolü üzerine araştırma yapmaya teşvik ettikten sonra, bilim insanları kısa sürede şu sonuca vardılar: Yeni bir hamileliği önlemenin

yolu, vücudu zaten hamile olduğuna inandırmaktı. Bu da onları, hamilelik hormonu olan progesteronun yapay olarak üretilmesine yöneltti. Şimdi, bunun test edilmesi de gerekiyordu. Ve işler bu noktada tatsızlaşmaya başladı. 1950'lerin Amerikası'nda, kimse doğum kontrolü hakkında bir şey bilmek istemiyordu; Amerikalı kadınların kobay olarak kullanılması söz konusu olamazdı. Ancak, diğer ülkeler kobay olarak kullanılabilirdi. O sıralarda, bağımsız bir ABD toprağı olan Porto Riko'da patlayan doğum oranı büyük bir sorun haline gelmişti ve zorla kısırlaştırma bile ihtimaller arasındaydı, hapı burada denemek şüphesiz en iyi çözümdü. Birçok kadın, zorla kısırlaştırılmadan kurtulma umuduyla gönüllü olsa da hiçbirinin olacaklar hakkında fikri yoktu. Deney hakkında bilgilendirilmemişlerdi, bilinmeyen yan etkilere maruz kalabilecekleri söylenmemişti. Üç kadın, yüksek bir dozdan hayatını kaybetti ve diğer birçok kadın depresyon, mide bulantısı ve hızla halı altına süpürülen başka "yan etkiler" yaşadı. Orada olanların hiçbiri hapın önemini azaltmadı. Ancak, bazı kadınların özgürleşirken diğerlerinin bunu canıyla ödemesi gerçeği, hafızalarımızda hazin bir anı olarak yer etti.



HANNAH ARENDT'İN BROŞU
TARİHSİZ

Birkaç yıl önce, *The New Yorker* dergisinde filozof Hannah Arendt ve feminizm hakkındaki görüşleriyle ilgili eğlenceli bir anekdot yayımlandı. Makalenin yazarı, profesörünün kendisine anlattığı bir hikâyeyi aktarıyordu. 1970'lerin başında Arendt, Chicago'daki bir üniversitede siyasi teori dersi veriyordu, söz konusu profesör de öğrencilerinden biriydi. Bir gün, ikisi asansörde karşılaştılar ve herkes gibi asansörde hiç konuşmadan yere baktılar, ta ki Arendt, öğrencisinin ceketindeki Chicago Kadın Özgürleşme Hareketi rozetini fark edene kadar. Ardından Arendt rozeti işaret etti, yüzünü buruşturdu ve yoğun Alman aksanıyla, "Bu ciddi bir şey değil" dedi.

Burada görülen iğne –altın, inci ve üç elmastan yapılmış bir broş– herhangi bir hareketi, hele ki felsefecinin pek de önemsemediği feminist hareketi değil, bizzat Arendt'in kendisini temsil ediyor. Biraz da abartırsak, bunun kadın felsefesi tarihindeki en ünlü broş olduğunu söyleyebiliriz. Görünüşe göre bu, Hannah Arendt'in en sevdiği mücevheriydi ve 28 Ekim 1964'te Günter Gaus'un "Zur Person" adlı TV programında takmıştı. Bir saatten fazla süren kayıt, YouTube'da bir milyondan fazla izlenerek bir entelektüelle yapılan ve en çok

izlenen röportaj olarak tarihe geçti. Ayrıca Arendt, bu programda röportaj yapılan tek kadındı. Gaus, konuğunu "Hannah Arendt, siz bu dizide hayatı anlatılan ilk kadınsınız. Hem de bazılarının erkeğe özgü görebileceği bir mesleğiniz var, bir filozofsunuz" diye tanıtıp hemen ilk sorusuna geçti: "Sahip olduğunuz takdir, tanınırlık ve saygıya rağmen, bir kadın olduğunuz için filozoflar arasındaki rolünüzü alışılmadık veya tuhaf görüyor musunuz?"

Hannah Arendt'i, "totalitarizm" ve "özgürlük" gibi karmaşık kavramlar hakkında derinlemesine düşünen ve "kötülüğün sıradanlığı" ifadesini ortaya atan sigara tiryakisi biri olarak kafasında canlandıran herkes, bu röportajda onu bir insan olarak görme şansını yakalar. Arendt, hem hayranlık uyandıran bir yetkinliğe hem de karşı konulmaz bir çekiciliğe sahipti. Filozof olmadığının altını çizer, çünkü onun alanı siyaset teorisidir. Ancak yine de ekler: "Felsefenin genellikle erkeğe özgü bir meslek olarak kabul edildiğini söylüyorsunuz. Ama bu mesleğin erkeğe özgü olarak kalması gerekmiyor. Bir gün bir kadının filozof olması mümkün." Arendt daha on dört yaşındayken felsefenin kendisi için doğru alan olduğunu biliyordu; Kant'ı okuması hayattan ne istediğini fark etmesini sağladı: anlamak. Düşünerek anlamak, yazarak anlamak: "Benim için mesele şuydu: ya felsefe okurum ya da kendimi yok ederim." Kendi deyimiyle *biraz eski kafalı* olsa da, bir kadının bazı şeyleri, en azından *kadın gibi* görünmek istiyorsa, yapmaması gerektiğini düşünüyordu; örneğin *emir vermek* gibi. Yine de toplumun bu tür beklentilerine hiç aldırmadı. "Her zaman yapmak istediğimi yaptım. Bunun bir erkek işi olduğunu aklıma getirmedim. Hatta bu konuda hiç düşünmedim" demişti stüdyoda. Ve yayın boyunca, bu broş yakasında parlıyordu. Programda, Hannah Arendt'i hem bir düşünür hem de çağının kadını olarak görüyoruz. Sadece bu mücevher yüzünden değil, aynı zamanda konuşurken tırnaklarını sanki bir manikür salonunda oturuyormuş gibi eğlenceli bir şekilde incelemesi yüzünden de. O ciddiye alınmak adına kadınlığını bastırmak ya da maskülen görünmek gerektiğini düşünen entelektüellerden değildi.

Ama aynı zamanda, Simone de Beauvoir'nın aksine, dünyayı anlamaya ve düşünmeye bir "kadın" perspektifinden yaklaşan biri de değildi. Arendt için cinsiyeti bir olguydu, tartışma konusu değil.

Ve belli bir açıdan bakıldığında, bu söyleşi –onun oradaki varlığı, kendini gösterme biçimi– tam da bu nedenle çok anlamlıdır: Programa davet edilen tek kadın oydu, ama ona bu kimliğiyle soru sorulmadı. Orada "kadın sorunları", "özgürleşme", "eşit haklar" veya "doğum kontrolü" hakkında konuşmak için bulunmuyordu; Arendt, zamanın en önemli, zor ve karmaşık konularından biri olan Nazi soykırımıyla hesaplaşma konusundaki düşüncelerini paylaşmak için oradaydı. Arendt o gün oradaydı çünkü eski vatanı Almanya'da neler olduğunu düşünen ilk insanlardan biriydi; soykırımın nasıl gerçekleştiğini, hangi mekanizmaların iş başında olduğunu anlamaya çalışıyordu. Oradaydı çünkü o yıl, 1964'te, Adolf Eichmann'ın yargılanmasıyla ilgili son derece tartışmalı raporu Almanya'da kitap olarak yayımlanmıştı: *Kötülüğün Sıradanlığı: Adolf Eichmann Kudüs'te.* Bu kitap, *The New Yorker* dergisinde bir makale dizisi olarak yayımlandığında çok fazla eleştirildi. Suçlamalar –bazısı haklı olarak– Arendt'in eserinin yaygın ve şiddetli bir tartışma atmosferi yaratmasına sebep oldu. Fakat tam da bu nedenle, Shoah'a,* Auschwitz'e ve gaz odalarına karşı süreci de gerçekten başlatan onun düşünceleriydi. Gaus'la yaptığı röportajda, 1943'te Auschwitz'i ilk öğrendiğinde neler hissettiğini şöyle anlatıyordu: "Sanki yer yarılmıştı. O zamana dek her şeyin bir şekilde telafi edilebileceğini sanıyorduk. Siyasette neredeyse her şey bir noktada onarılabilir. Ama bu – bu asla olmamalıydı [...] İnsan hiçbir zaman bununla uzlaşamaz." Uzlaşmak mümkün değildi, ama anlamaya çalışmak mümkündü. Onun yazıları, başlattığı tartışmalar ve bu röportaj, bu yüzleşmenin kavramsal temelini oluşturdu, yani düşünülemez olanı düşünmenin bir yolunu. Ve artık bu dehşeti sessizliğe gömmek, görmezden gelmek mümkün olmayacaktı.

* Shoah: İbranice "felaket, yıkım" anlamına gelir; Yahudi Soykırımı (Holokost) için kullanılan bir terim. (yay.n.)



MİNİ ETEK
1966

19. yüzyılın ikinci yarısında Washington'a özgü bir söz vardı. Baharın dönüşünü iki şeyden tanıyabilirdiniz: Kongre'nin başkente geri çağrılması ve Susan B. Anthony'nin kırmızı şalıyla sokaklarda arzı endamı. Kırmızı şal, bir kadın olarak onun stiliydi, aynı zamanda ilk dalga kadın hareketinin de simgesiydi. Ne var ki, 1960'ların İngilteresi'nde, özgürleşmiş Britanyalılar, kadınlara özgü şallarını, eteklerini, bigudilerini bir köşeye attılar ve farklı bir giysi ilan ettiler: mini etek. Bu kumaş yoğunluğu az ürünü Fransız tasarımcı André Courrèges mi yoksa İngiliz modacı Mary Quant'ın mı tasarladığına dair tartışmalar hâlâ devam ediyor. Her iki modacı da hemen hemen aynı anda diz üstü etek ve elbiselerden oluşan koleksiyonlar çıkarmış, aynı boyutta bir şok ve heyecan yaratmıştı. Ancak Quant'ın tasarımı Courrège'in "uzay çağı" görünümünden daha ünlü oldu ve adı moda tarihine arkadaşları için mini eteği icat eden kadın olarak geçti.

Belki de bunun nedeni, Quant'ın bir zamanlar söylediği gibi, İngiliz kadınların bacaklarının daha güzel olmasıydı. Fransız kadınlarının harika göğüsleri, güzel belleri ve biçimli kalçaları olabilirdi

ancak konu bacaklara geldiğinde, İngilizlerin hakkını vermek gerekiyordu. Quant'ın dediğine göre Chelsea'deki kızlar "dünyanın en iyi bacaklarına" sahipti ve 1960'larda gerçekten de bacaklar revaçtaydı. Marilyn Monroe, Sophia Loren ve Brigitte Bardot gibi yıldızlar sayesinde 1950'lerde öne çıkan göğüs, kalça ve bel gibi vücut bölgeleri önemini korumuş olsa da "coşkulu 60'lar" dönemi, bu dolgun kadınsılığı ve kum saati biçimindeki cinsel çekiciliği küçümsedi; onun yerine androjen siluetlere hayranlık duymaya başladı. Yeni rol modeli, henüz on altı yaşına yeni girmiş Lesley Hornby, yani "Twiggy" gençti, zayıftı, neredeyse çocuksu denecek kadar narindi ve hiç de "feminen" sayılmazdı. Gizemli değildi ama küstahtı, etkileyici değildi ama cana yakındı; neşeliydi, komikti ve her şeyden öte aşırı özgürdü. Mini etek için biçilmiş kaftandı. Böyle bir etek salınmak için değil; dans etmek, zıplamak, koşmak, ne isteniyorsa onu yapmak içindi. Hanım hanımcık olmak için değil. Aynı yıl Twiggy, tarihteki ilk genç model "1966'nın yüzü" ilan edildiğinde, Quant da Paris'teki bir defilede boyları giderek kısalan etekleri sergiledi. Etkinlikte çekilen fotoğraflarda neredeyse boş bir mekânı ve şaşkın yüzleri görebilirdiniz; ardından ünlü restoran Maxim'deki akşam yemeğinde, Quant'ın ekibi mini elbiseleriyle ortaya çıktığında tüm oda sessizliğe büründü. Meslektaşlarından biri bir keresinde şöyle demişti: "Şok mu oldular, tiksindiler mi yoksa etkilendiler mi asla anlamadım." Eğer Coco Chanel'e sorsaydı, net bir cevap alırdı: Chanel'e göre mini etek kesinlikle "iğrençti."

Paris'teki durum böyle olsa da Londra giysiyi sevdi. Quant'ı da sevdi. O yılın ilerleyen günlerinde, Fransızlar İngilizlerin "kötü zevki" ve zarafet yoksunluğu hakkında ileri geri konuşurken, Kraliçe, Mary'ye Britanya İmparatorluk Nişanı verdi. Otuz iki yaşındaki kadın, nişanı alırken, siyah giysili, takım elbiseli ve şapkalı, kravatlı ve kürklü hanımlar ve beylerin kalabalığı arasında göze batan bu elbiseyi giydi. Ama kimse tek kelime etmedi. Kimse bunun utanç verici ve rezilce olduğunu düşünmedi – belki de onun bu görünümünün

geleceği temsil ettiğini biliyorlardı. Piyasadaki açığı fark eden yetenekli sanat öğretmeni Quant, King's Road'da açtığı ilk butiği ve özel tasarım kıyafetleriyle başkentteki gençlik hareketinin kalbini kazanmıştı. Jarse kumaş ve PVC gibi pek bilinmeyen malzemeleri parlak renklerde sunuyordu. Çalan müziği, ambiyansı ve Terence Conran tarafından tasarlanan iç mekânıyla üçüncü butiği hem 1960'ların alt gençlik kültürünü benimseyenler hem de genç kadınlar için yeni ve farklı bir yerdi. Kısmen doğum kontrol hapı sayesinde çocuk yapmayı ileride bir zamana kadar erteleyebilen kadınlar, bu yeni özgürlüklerini giysilerine de yansıtıyordu: Daha kısa etekler, daha parlak renkler. Mini etek, cinsel devrimin giysisiydi.

Ne yazık ki mini, kendisinden önce ve sonra gelen birçok giysi gibi aynı şekilde gözden düştü. Başlangıçta kadınlara yeni bir özgürlük, gençlik ve bedensel hareket alanı kazandırmıştı; ama çok geçmeden eril bakış tarafından dönüştürüldü ve anlamı tersyüz edildi. Örneğin, mini eteğin çıktığı ilk yıllarda, gazeteler düzenli olarak, şu ya da bu adamın, görünüşe göre mini etekli bir kadın gördüğü için önündeki arabaya çarptığıyla ilgili haberler yayımlıyordu: "Görüyorsunuz ya, memur bey, bu gerçekten de benim hatam değil; bana kazayı yaptıran mini etekti." Zamanla kısa etekler, giderek daha sık biçimde taciz, hatta tecavüzün bahanesi olarak kullanılmaya başlandı: "Neden bu kadar kısa bir etek giyip gece dışarı çıktın? Adamı sen kışkırtmadın mı?" 2000'lerin başında, Uluslararası Af Örgütü, cinsel saldırıya uğrayan kadınların dörtte birinden fazlasının mini etek giydikleri gerekçesiyle "suça ortak" sayıldığını açıkladı. Sırf çok az kumaş ve daha fazla ten, cinsel ulaşılabilirlikle eş görüldüğü için. Mary Quant'ın, hayat dolu bu tasarımının üzücü ve talihsiz bir şekilde çarpıtılması hakkında acaba ne düşünürdü?



"RESPECT" ALBÜMÜ
1967

Mary McCarthy, yakın dostu Hannah Arendt'e yazdığı bir mektupta "absürd ve Avustralyalı dev bir kadın" diye andığı eylemci ve feminist yazar Germaine Greer hakkında şöyle der: "Her kuşak Nina Simone'u yeniden keşfetmek zorundadır. O, kadın dehasının gerçek olduğunun kanıtıdır." Her hareket kendi sesine ihtiyaç duyar ve bu, geçmişte Süfrajetler için de geçerliydi: 1920'lerde çalışan kadınlar protesto yürüyüşlerinde "ekmek ve güller" hakkında şarkılar söylüyorlardı. 1960'lı yıllarda, sivil haklar hareketi –özellikle Kara Panterlere– Nina Simone çılgın piyanosu ve öfkeli vokalleriyle eşlik ediyordu. 1964'te Simone, "Mississippi Goddam" adlı şarkısında, "Benimle *yan yana yaşamak zorunda değilsin, bana eşitliğimi ver yeter*" diyordu. Bu şarkının sözleri, Afrika kökenli Amerikalı sivil haklar hareketi eylemcilerinin öldürülmesini ve Martin Luther King'in şiddetsiz direniş çağrısını aynı anda ele alıyordu.

Toni Morrison'ın bir zamanlar kendisinden, "Sayesinde hepimizin hayatı kurtuldu" diye bahsettiği Simone –kısmen kendisi de darbeleri indirme konusunda büyük bir arzu duyduğu için– inanılmaz bir mücadele ruhu uyandırdı. Burada gördüğümüz ve Simone'dan

neredeyse on yaş küçük olan Aretha Franklin ise müziğini farklı bir duyguyu aktarmak için kullandı: topluluk hissiyatı. Aktivist Angela Davis, Franklin'in ölümünden kısa bir süre sonra bunu şöyle tanımlamıştı: "Siyah feminizmin ortaya çıkışından önce Franklin *Respect* albümünde bunu işledi ve özgürlük özlemine katkıda bulundu. Aretha, soul müziğinin vücut bulmuş haliydi. Yaptığı müzik, size daha büyük ve önemli bir şeyin parçası olduğunuz hissini veriyordu." Ve gerçekten de 1960'ların sonunda, özgürlük ve eşitliğe biraz bile olsun değer veren herkes, soul müziğe ve insan haklarına inananlar, *Respect* adlı bu plağı ya duvarına asmıştı ya da pikabında çalıyordu. Şarkının ardındaki hikâye bile muhteşemdi: Şarkı aslında Franklin'e değil, Otis Redding'e aitti. 1965'te kaydettiği versiyon, pasif-agresif bir kocanın karısına söylediği türdendi: "Elbette ben yokken beni aldatabilirsin, ama eve döndüğümde bana biraz saygı göster." Aretha bir röportajında, "Şarkıyı radyoda duydum ve çok beğendim. Kendim kaydetmek istedim" demişti. "Kız kardeşim Carolyn yanımdaydı, Detroit'teki küçük dairemde piyanonun başında oturmuş, sokağı izliyorduk ve birden, bugün artık herkesin bildiği *'sock it to me-göster kendini'* nakaratı aklımıza geldi. Sonrası kendiliğinden geldi." Franklin'in şarkıda ne demek istediğini hatırlamak için tekrar dinlemeniz gerekebilir. Aretha Franklin, mahallesindeki kadınların sokakta kullandığı bu ifadeyi şarkıya eklemiş, birkaç dizeyi değiştirmiş, ardından tüm parçayı *"R-E-S-P-E-C-T / Find out what it means to me – S-A-Y-G-I / Benim için ne ifade ettiğini anla"* sözleriyle genişletmişti. Böylece, feminizmle hiç ilgisi olmayan bir şarkıyı dönüştürüp güçlü kadının marşı haline getirmişti.

Aretha Franklin'in yorumunda artık karısına neye sahip olduğunu söyleyen bir koca yoktur, çünkü kadın bunu zaten bilir: "Ne istiyorsan, bebeğim, bende var." Artık evè parayı getiren de o değildir; "Bütün paramı sana vermek üzereyim" der kadın kendi sesinden. Onun istediği şey, kocasının "aldatmasına izin vermesi" değildir; kadının talebi saygıdır – "sadece birazcık". 1967'de Atlantic

Records'un piyasaya sürdüğü şarkı hemen popüler oldu, Franklin'i dünya çapında ünlü yaptı ve sadece başkalarına değil, bizzat şarkıcısına da güç verdi. Franklin, başarı kazanan ilk parçası, "I Never Loved A Man The Way I Love You" da (Nina Simone dahil) birçok kadının kaçamadığı şiddet dolu bir ilişkiden bahsetmişti; çünkü, o adamı, kocası Ted White'ı seviyordu (ya da en azından sevdiğine inanıyordu). Ama şimdi, arka planda kendisine eşlik eden kız kardeşleri Carolyn ve Erna ile birlikte, her kadının kendisi için talep etmesi gereken tek şey hakkında şarkı söylüyordu: saygı. Elbette bunda biraz "cinsel çekim" de vardı; tıpkı Aretha Franklin'in şarkılarının çoğunda olduğu gibi, güç, cinsellik ve beden temaları iç içe geçmişti. Ancak bu bağlamda, bu o kadar önemli değildi. Çünkü şarkı ilk başlarda feminist bir isyandan çok "Mississippi Goddam"ın ardılı olarak dinlendi: sivil haklar hareketinin bir ilahisi ve Franklin'in ait olduğu topluluğa saygı duyulmasını açıkça talep edilmesi. Bu çok da yanlış değildi. Aretha, Dr. Martin Luther King'i çocukluğundan beri, babasının yakın bir arkadaşı olarak tanıyordu; genç bir kadınken, King'e birkaç etkinlikte eşlik etmiş ve onun için şarkı söylemişti. Yine de bir keresinde "Respect" şarkısını daha çok "kadın-erkek ilişkisi" açısından, toplumsal cinsiyet tartışmasına kendi katkısı olarak söylediğinden söz etmişti. Sonuçta, birinin diğerini dışlaması gerekmiyordu.

Şarkı, Nina Simone kadar açık olmasa da, en az onun kadar yoğun bir şekilde, tıpkı Aretha'nın kendisi gibi, hem siyasi harekete hem de Siyah feminizmin ortaya çıkışına eşlik etti. Angela Davis 1970'te tutuklandığında, Doğu Almanya'dan çocuklar ona üzerinde gül resimleri olan kartpostallar gönderdi, Nina Simone onu hapishanede dev bir kırmızı balonla ziyaret etti ve Aretha, bir basın toplantısında, ne kadar yüksek olursa olsun, Davis'in kefaletini ödemeyi açıkça teklif etti: "Babam ne yaptığımı bilmediğimi söylüyor. Elbette ona saygı duyuyorum, ancak inançlarıma bağlı kalacağım. Angela Davis serbest bırakılmalı. Siyahlar özgür

olacak. Ben de hapse atıldım Detroit'te huzuru bozduğum için ve huzur bulamadığınızda huzuru bozmanız gerektiğini biliyorum." İki yıl sonra Franklin, Simone'un genç yaşta trajik bir şekilde ölen bir oyun yazarı arkadaşı Lorraine Hansberry için yazdığı "Young, Gifted and Black" (Genç, Yetenekli ve Siyah) adlı şarkıyı kaydetti ve böylece *Respect*'in de ötesine geçti. Şimdi, genç Afrikalı Amerikalı erkek ve kadınlara şunu söylüyordu: Başkalarının saygısını beklemenize gerek yok; gelecek sizin ve uzanıp alın. "Genç, yetenekli ve siyahsınız / Gençlerimize söylemeye başlamalıyız / Seni bekleyen bir dünya var, seni!" 2008'de Washington'daki kürsüde ABD tarihindeki ilk Afrikalı Amerikalı başkanının yemin törenine eşlik eden kişinin Franklin olması da mantıklı ve yerindeydi. Ve birkaç yıl sonra, aynı başkan Barack Obama'ya gözlerinde yaşlarla "You Make Me Feel Like A Natural Woman" (Bana Kendimi Gerçek Bir Kadın Gibi Hissettiriyorsun) şarkısını söyletecekti. Ancak bu, başka bir hikâyenin konusu.



MAKAS
1970'LER

Kadınların tarihinde, makasın –tıpkı iğne ve çıkrık gibi– özel bir rolü vardır. Antik çağlardan 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar makas kadınların hayatıyla iç içe geçmiştir ve hep ellerinin altındadır. Örneğin Viktorya Dönemi'nde, çoğu kadın yanlarında küçük, süslü bir makas taşırdı; *chatelaine* adı verilen bel zincirine iliştirilen bu makas, adeta kadının İsviçre çakısıydı. Sonraki yıllarda kadınlar makaslarını boyunlarına asar oldular – her an bir şey dikmek, kesmek ya da onarmak gerekirse hazır bulunmak için.

Bu açıdan bakıldığında, yüzyıllar boyunca makas, özgürlüğe atfedilen bir nesne olarak görülmedi. Daha çok ev içi yaşamın ve sessiz özverinin, arka planda görülmeyen ama eksikliği halinde işlerin de yürümeyeceği kadın emeğini ima ediyordu. Bu durum 1960'lara kadar devam etti, fakat 1970'lerde asıl değişim geldi. Artık makas, ev içi işlerin değil, bambaşka bir alanın –beden ve performans sanatının– bir parçası haline gelmişti. Başka hiçbir sanatsal hareket kadınlara bu kadar söz hakkı vermemişti – ya da en azından, bu kadar söz hakkına sahip oldukları başka bir sanatsal hareket görülmemişti. Mesele rollerdi, bedenlerdi; kim kime bakıyor, bu bakış

bakılanı nasıl şekillendiriyor, o kişi bu bakış karşısında nasıl davranıyor ve tüm bunlar bakan kişi hakkında ne söylüyordu? Kadınlar, bu yeni sanatsal yönelimle bütün bu düzeni tersine çevirdiler: Eril bakış onların bedenlerini nesneye dönüştürmüştü; şimdi o bedenleri kendi amaçları için kullanacaklardı. Bir tuval, bir malzeme olarak. Bedenlerini sergilediler, açığa çıkardılar, kimi zaman kendilerini incittiler ya da incinmeyi göze aldılar; kadın olarak kamusal alanda üzerlerinde asılı duran o sürekli tehditleri adeta önceden canlandırır gibiydiler. Ve böylece, toplumsal cinsiyet düzenini temelinden sarstılar. O güzel, temiz, sessiz ve edilgen kadın imgesine ait tüm o dış kabukları söküp attılar. Artık kadınlar başkalarının onlar üzerinde bir şey yapmasını beklemiyordu; bazen pek de hoş olmayan eylemlerinin öznesi olmuşlardı. Bedenleri artık birer ilham perisine ait değildi. İzleyicisiyle bizzat yüzleşen etkin bedenlerdi.

Makas kullanılan en ünlü performanslarından biri 1964'te Kyoto'daki küçük bir sahnede gerçekleşti. O zamanlar otuz bir yaşında olan siyahlar içinde genç bir kadın, önüne dizdiği kesici aletlerle sahnede oturuyordu. Kurallar netti: İzleyiciler teker teker gelip giysisinin bir parçasını kesip alacaktı. Performans, Yoko Ono adındaki bu sanatçı, bunun bittiğine karar verene kadar devam edecekti. O günkü kayıtlarda, başlangıçta topluluğun belirgin bir rahatsızlık hissettiği seziliyor: İnsanlar gergin bir şekilde kıkırdıyor, küçük kumaş parçalarını dikkatle, usulca kesiyorlar. Sonra işler hızlanıyor: utangaçlığın yerini bir tür uyarılma alıyor, parçalar büyüyor, kıkırdamalar kesiliyor, seyirci özgüven kazanıyor ve bazıları, sahnede hareketsiz oturan Ono sanki avlarıymış gibi etrafında dönmeye başlıyor. Sonunda, belli ki gergin bir genç bir adam çıkıp Ono'nun tüm yeleğini ve sutyeninin askılarını kesince, Ono kollarını göğsünde kavuşturup kırılgan, derinden sarsılmış ve sahnede öylece oturup kalıyor. Kendini saldırıya uğramış gibi hissediyor, ama burada hem kurban hem fail konumunda. Ono, bu "oyunu" kurgulayan, sahneye koyan, tüm bunları kendi iradesiyle yaşamayı seçen kişiydi.

Buna benzer –ancak daha aşırı uçlarda ve daha yoğun bir kontrol kaybını içeren– bir gösteriyi on yıl sonra, 1974'te, o zamanlar yirmi sekiz yaşında olan Marina Abramović, *Rhythm 0* adlı altı saatlik bir performans davetiyle gerçekleştirdi. Seyirciler için yazılan talimatlarda, "Masada, üzerimde istediğiniz gibi kullanılabileceğiniz 72 nesne var [...] Ben de nesneyim. Bu süre boyunca tüm sorumluluk bana aittir" yazılıydı. Nesneler arasında su, şarap, ekmek, güller, bıçaklar, ayakkabılar, kelepçeler, tıraş bıçakları, zeytinyağı, üzümler, tek mermiyle dolu bir tabanca ve ayrıca çeşitli makaslar vardı. Yoko Ono'da olduğu gibi, seyirci başlangıçta nazik ve çekingen davrandı, ona su ve güller uzattı, ancak kısa bir süre sonra ruh hali tamamen değişti ve Abramović'in daha sonra sık sık anlattığı gibi, katılımcılar neredeyse çıldırdı. Giysilerini kestiler ve karnına gül dikenleri batırdılar, bir adam Abramović'in boğazını kesti ve kanını içti, bacaklarının arasına bir bıçak yerleştirerek onu masaya yatırdılar ve bir başka adam tabancaya uzandığında galeri sahibi silahı adamın elinden çekip alınca neredeyse kavga çıkacaktı. Altı saat boyunca bir oyuncak bebek muamelesi gören sanatçı, sonunda hareket edip seyirciye yaklaştığında insanlar paniğe kapılıp kaçtı. Onun bakışına dayanamıyorlardı; çünkü o bakış, onlara kendi içlerindeki bir yönü göstermişti – belki varlığından bile haberdar olmadıkları ya da en azından şimdiye dek başkalarının önünde hiç açığa vurmadıkları bir taraflarını.

Bu birbirinden farklı performanslarda Abramović ve Ono, makaslar ve diğer kesici aletleri kullanarak toplumun kadın bedenine, izin verildiğinde neler yapabildiğini görünür kıldılar. Görünüşün altında kaynayan ama genellikle sessizlikle bastırılan şiddet arzusuna dikkat çektiler. 1974'te, Brezilyalı sanatçı Anna Maiolino'nun bu sessizliği bir fotoğraf sergisi konusu yaptığı seride, sanatçının dev bir makasla dilini kestiğini görürüz. 1985'te New York'ta yaşadığı apartmanın otuz dördüncü katından şüpheli bir şekilde düşerek ölen Ana Mendieta ve *Facial Hair Transplant* (Yüz

Kılı Nakli, 1972) adlı eserindeki gibi, makası somut bir şekilde kullanan sanatçıların daha birçok örneğinden bahsetmek mümkün. Ama makasın ya da kesmenin daha çok metaforik bir anlam taşıdığı kadınlar da vardı; onların çıplaklığı gerçek bir "kesikten" değil, yalnızca üzerlerinde giysi olmamasından geliyordu; örneğin *S.O.S.* (Starification Object Series) adlı performanslar sergileyen Hannah Wilke, *Interior Scroll* (İçe Bükülme) performansıyla Carolee Schneemann veya 1969'daki *Genital Panic* (Organ Paniği) performansı veya için bacaklarını açarak bir kameranın önünde kot pantolonunun ağını kesen ve vulvasını sergileyen Avusturyalı sanatçı Valie Export gibi kadınlar da var. Export, kendi Doppelgänger adlı makas heykeline atıfla, makasın hem kırılganlığın hem saldırganlığın ifadesi olduğunu söylemişti. Öte yandan sanatçı Louise Bourgeois içinse makas, kadınlığın bir sembolü ve insana acı veren her şeyden "kendini kesip özgürleştirmenin" bir yoluydu. Yani, özgürleşmenin aracı olan bir nesne.



GOLDA MEIR AFİŞİ
1970'LER

1979'da, Büyük Britanya başbakanı seçilmesinden sadece birkaç gün önce yapılan bir röportajda Margaret Thatcher'a cinsiyetinin başarı şansını nasıl etkileyeceği soruldu. Thatcher, verdiği cevapta Kraliçe I. Elizabeth'e veya diğer güçlü İngiliz kadınlarına değil, kendisi gibi "demir" lakabı yakıştırılan ve 20. yüzyılda kadın devlet başkanlarının imajını şekillendiren bir kadına atıfta bulundu: İsrail'in eski başbakanı, daha bir yıl önce, 1978'de ölen Golda Meir. Thatcher, kısa bir geçmişe sahip İsrail'in Meir liderliğinde en zor dönemlerinden birini atlattığını söylemişti. Meir, kendisinden sonra gelen tüm kadınlar için "harika" bir rol modeldi ve harika bir başbakandı. Meir'dan sonra artık hiçbir kadın için böylesi bir konuma ulaşmak sorun olmayacaktı.

Bugün, bunun doğru olmadığını biliyoruz ve bir şekilde bu poster, kadınların bunu o zamanlar zaten hissettiğini öne sürüyor. Belki Golda Meir, Margaret Thatcher ya da birkaç başka kadın *istisna* olarak iktidar kazanacaktı; ama bu gerçekten *kadınlar* için bir şey değiştirecek miydi? Bu kadınlar, kendi cinslerinin temsilcileri olarak değil de istisna şahsiyetler olarak mı görülecekti? Kadınlar, ne kadar

yetkin olurlarsa olsunlar, yine de ikinci plana itilip değersiz rollere mi sıkıştırılacaktı? Ve sonuçta her seferinde yine şu cümleye mi varacaktı iş: "Diplomaların, güzel fikirlerin var ama söyle bakalım, daktilo yazabiliyor musun?" Linda B. Muller adında bir kadının, ABD Ulusal Kadın Örgütü için tasarladığı bu afiş, feminist gruplar arasında çok popülerdi ve başta üniversitelerde olmak üzere ABD genelinde binlerce kez kullanıldı. Afiş, tarihte (Sirimavo Bandaranaike ve Indira Gandhi'den sonra) demokratik olarak seçilmiş bir hükümet başkanı olan üçüncü kadını, İsrail devletinin kurucularından ve döneminin güçlü kadınlarından biri olan Golda Meir'i resmeder. Golda Meir, "İsrail'in Büyükannesi" olarak anılır ve ilk bakışta, elleri çantasının üzerinde, kolyesi, broşu ve tüm yüzüne yayılmış ifadesiyle daha çok arkadaş canlısı yaşlı bir kadına benzer. Diğerlerine kıyasla, Thatcher'ın aksine, Meir, bir canavar veya doğaüstü bir fenomen olarak değil, sempati uyandıran bir izlenim yaratmayı başarmıştı. En azından bu posterden üç yıl sonrasında iktidar koltuğuna mal olacak Yom Kippur Savaşı'na kadar. 1970'teki bir ankete göre, Meir o zamanlar ABD'deki oldukça popülerdi. Öyle cana yakın bir kadın olduğundan değil, her şeyden önce çok net bir gündemi olan, sert mizaçlı bir politikacı olduğundan.

Örneğin Nixon, bir keresinde Meir'in nasıl karşısında bacak bacak üstüne atarak bir sigara yakıp "Peki, İsrail'in ihtiyaç duyduğu bu uçaklar için ne yapacaksın?" dediğini anlatmıştı. Bruno Kreisky ile giriştiği sert tartışma herkesçe bilinir. Dışişleri Bakanı olarak Golda Meir, ABD Başkanı John F. Kennedy'yi iki ülke arasındaki ilişkinin özel olduğuna ve ancak ABD ile Britanya arasındaki yakınlıkla karşılaştırılabileceğine ikna etmişti. Meir, "Ölmeden önce görmeyi umduğum yegâne şey, halkımın artık sempatiye ihtiyaç duymamasıdır" demişti. Yakın tarihte yaşananlar ve dünyanın büyük ölçüde Yahudi soykırımına seyirci kalması, zaten uzun zamandır farklı biçimlerde var olan antisemitizmi daha görünür kıldı ve Yahudi halkının bir devlete duyduğu ihtiyacı artırdı. İsrail ulusunun babası olarak bilinen David Ben-Gurion, "Bir gün, tarih

yazıldığında, devleti kurmak için gereken parayı bulanın Yahudi bir kadın olduğu söylenecek" demişti. Gurion, 1948'deki bağış toplama turundan bahsediyordu; Golda Meir, İsrail'i Arap devletlerine karşı savunmak için birkaç hafta içinde 50 milyon dolar toplamıştı. Ben-Gurion'un, 14 Mayıs 1948 günü Rothschild Bulvarı'ndaki Tel Aviv Müzesi'nde İsrail devletinin bağımsızlık bildirgesini okuyup yeni ulusun kurucu tüzüğünü imzalamak üzere çağırdığı görevli yirmi beş parlamento temsilcisi arasında Golda da vardı. Adını kâğıda yazarken çok ağladığı rivayet edilir.

Meir, muhtemelen Amerikan kadın örgütü tarafından İsrail'e gönderilen bu afişi eğlenceli bulmuştu. Feminizmle ilgilenmese de rol model olmaktan memnundu. İtalyan gazeteci Oriana Fallaci ona kadın hareketini sorduğunda, Golda biraz şaşkınlıkla karşılık verdi: "Sutyenlerini yakan [...] ve erkeklerden nefret eden o çılgın kadınlardan mı bahsediyorsun?" Kendi başlarına zirveye ulaşmayı başarmış birçok güçlü kadın gibi, onun da harekete ayıracak fazla vakti yoktu, ancak yine de bir kadının genellikle bir erkekten iki kat iyi olması gerektiğini kabul ediyordu.

Ama en çok, daha mahrem ve bu yüzden nadiren ele alınan bir zorluktan bahsederdi: bir kadının, kendisine annelik rolüyle biçilen hayattan daha fazlasını istemesinin zorluğundan. Evde kalamayan kadınlardan biri olduğu için sık sık suçluluk duyduğunu söylerdi. Ev kadını ve anne olarak yaşamak ona yetmiyordu; daha büyük bir şeyin parçası olmak istiyordu. Çocuklarının "suçlayıcı bakışlarıyla" yüzleşmek ama yine de işe gitmek için evden çıkmak "insanüstü bir irade" gerektiriyordu. Ve Golda, bu anlamda, belki de birçok kadının hayatındaki en büyük zorluğa değiniyordu. Çoğu kadın, her nasılsa erkeklerin maço tavırlarıyla ve onları daktilo yazan sekreterlere indirgeme arzularıyla başa çıkmanın bir yolunu buluyordu. Asıl zor olan, kadınların hâlâ bugün bile sürdürdüğü içlerindeki o sesle mücadeleydi: onlara yerlerinin dışarısı ve zirve değil, evin içi olduğunu hatırlatan, öğrenilmiş o eski söylemler.



"LE NOUVEL OBSERVATEUR" KAPAĞI

5 NİSAN 1971

5 Nisan 1971 sabahı Fransa'da bir gazete bayine gitseydiniz gözünüzü fal taşı gibi açacak bir başlıkla karşılaşacaktınız. *Le Monde* gazetesinin durgun ekonomiyi anlatan ciddi bir manşetinin yanında *Le Nouvel Observateur* dergisi mahrem bir gerçeği haykırıyordu: "Kürtaj Oldum." Daha doğrusu: "'Kürtaj Oldum' Bildirgesini İmzalama Cesaretini Gösteren 343 Fransız Kadın." Söz konusu listede ünlü isimler de vardı: Françoise Sagan, Marguerite Duras, Violette Leduc ve Monique Wittig gibi yazarlar, Catherine Deneuve, Jeanne Moreau, Bulle Ogier, Delphine Seyrig ve Anne Wiazemsky gibi oyuncular, yönetmen Agnes Varda ve tiyatrodan meslektaşı Ariane Mnouchkine, filozof Simone de Beauvoir ve kız kardeşi Hélène, avukat Gisèle Halimi, şarkıcı Brigitte Fontaine ve daha niceleri. İfşa eden 343 kişinin arasında önemli Fransız kadın şahsiyetlerinin yanı sıra bir komşu, meslektaş, tanıdık bir öğretmen, kocalarının sekreterlerinin, fırıncının veya temizlikçinin ismine de rastlanabiliyordu. Çünkü Halimi'nin o dönemde verdiği bir röportajda dediği gibi, "Tüm kadınlar kürtaj yaptırır. Hatta politikacıların eşleri ve

bakanların sevgilileri bile. Herkes. Sadece kimse bunu söylemiyor – bu yüzden şimdi biz söylüyoruz."

Le Nouvel Observateur'da yayımlanan metin, Simone de Beauvoir tarafından hem derginin hem de feminist grup Mouvement de Libération des Femmes'ın (MLF) talebi üzerine yazılmıştı. Şöyle deniyordu: "Fransa'da her yıl bir milyon kadın kürtaj oluyor. Gizliliğe mahkûm edildikleri için tehlikeli koşullarda kürtaj oluyorlar. Oysa bu basit prosedür tıbbı gözlem altında kolaylıkla yapılabilir. Toplum milyonlarca kadını susturuyor. Ben, onlardan biri olduğumu ilan ediyorum. Kürtaj yaptırdığımı ilan ediyorum. Nasıl ki ücretsiz doğum kontrolüne erişim talep ediyorsak, aynı şekilde kürtaj hakkı ve özgürlüğünü de talep ediyoruz." Bugünkü #MeToo hareketine benzer şekilde, manifesto insanların görmezden gelmekten vazgeçmesini talep ediyordu: İmzacılara göre bu azınlığa ait değildi, toplumun tamamını etkiliyordu. Bu, orta sınıf evlerin sofralarına taşınan bir meydan okumaydı: Bırakın bu ikiyüzlülüğü! 1971 yılındayız – devlet sorumluluk alsın! Kadınların gebeliklerini sonlandırmak için yalnız bırakılmaları; örgü şişleri, elbise askıları veya titreşen çamaşır makinelerinden medet ummaları ve ölüm riskiyle karşı karşıya kalmaları kabul edilemez. Bunu söylemek büyük cesaret istiyordu; çünkü hem itibarlarını hem de özgürlüklerini riske atıyorlardı. Kürtaj hâlâ suçtu, para cezası ya da hapisle cezalandırılıyordu. Son kez bir kadının kürtaj yaptırdığı için idam edilmesinin üzerinden henüz otuz yıl geçmişti.

Ama bütün bu cezalar, kadınların yaşadığı korku, çaresizlik ve yalnızlığın yanında nedir ki? Yasadışı kürtajın tehlikesiyle ya da istenmeyen bir hamileliğin genç bir kadının hayatında açtığı yarayla kıyaslanabilir miydi? Yazar Annie Ernaux, 1963'te hamile kaldığında, bedeninin ona "Buraya kadar, ne yaparsan yap ulaşacağın yer bu" dediğini hissetmişti. *Olay* adlı kitabında, neredeyse kan kaybından hayati tehlike atlattığı kürtaj deneyimini ve bedenine bütünüyle teslim olmanın dehşetini anlatır. Tam da bu nedenle, manifestodaki

kadınlar, "Rahimlerimiz bizim" diyerek seslerini yükseltti. *Çocuk – eğer istersem ve ne zaman istersem* sloganı kısa sürede Paris ve Berlin sokaklarında yankılandı. 6 Haziran 1971'de *Der Stern* dergisi de "Kürtaj yaptırdık!" başlığıyla 374 kadının adını yayımladı. Alice Schwarzer öncülüğündeki bu kadınlar –aralarında Romy Schneider ve Senta Berger de vardı– Almanya'da kürtaj yasağının kaldırılmasını talep ediyorlardı.

Bir derginin kadınların hayatına bu kadar etki etmesine nadiren rastlanmıştır. Tam da bu süreç, Fransa'da bedensel özerklik hakkını siyasetin gündemine taşıdı. "343 Kadın Manifestosu"ndan üç yıl sonra, 26 Kasım 1974'te Sağlık Bakanı Simone Veil, Ulusal Meclis'te kürtaj yasa tasarısını sundu. Neredeyse tamamen erkeklerden oluşan salona hitap ederken, "Kürtaj hiçbir kadının kolayca aldığı bir karar değildir; her zaman kişisel bir trajedidir" dedi. Yasadışı kürtajlar nedeniyle her yıl sakat kalan yüzbinlerce kadının görmezden gelinemeyeceğini vurguladı. Auschwitz'ten sağ kurtulan Veil, "ceninleri gaz odalarına göndermekle" suçlandı, evine gamalı haçlar çizildi. Ama geri adım atmadı. "Loi Veil" adıyla bilinen yasa, gebeliğin on ikinci haftasına kadar kürtajı yasal hale getirdi. Aynı yıl Almanya'da da benzer bir düzenleme yapıldı; ancak Ceza Kanunu'nun 218. maddesi kürtajı teorik olarak suç saymaya devam ediyor.

Manifestonun toplumu sarsmasının üzerinden elli yılı aşkın süre geçti, ancak kürtaj hakkı hâlâ güvence altında değil ve özellikle kriz dönemlerinde yeniden tartışmaya açılıyor. Polonya'da neredeyse tamamen yasaklandı; Teksas ve Oklahoma'da ise "kalp atışı yasası" sayesinde kadınlar hamile olduklarını fark etmeden önce bile kürtaj hakkını kaybediyor. 2022'de ABD Yüksek Mahkemesi, kürtaj hakkını anayasal güvenceye alan Roe v. Wade kararını iptal etti. Öte yandan Arjantin ve Katolik İrlanda gibi ülkelerde kürtaj hakkı yeni yeni yasallaştı. Alice Schwarzer'ın dediği gibi: "O zaman da şimdi de özgürlük mücadelesi bedenlerimiz üzerinde veriliyor."



"DEEP THROAT" FİLMİNİN VHS KASEDİ

1972

Acaba *Deep Throat (Derin Gırtlak)* adındaki 1972 tarihli bu efsanevi porno filmi, günümüzde bile birçok erkeğin, klitorisin tam olarak nerede olduğunu bilmemesinin ve kadının boğazında bir yerlerde olduğunu sanmasının sorumlusu olabilir mi? Çünkü pornoların çoğu tam da bunu ima eder: oral seks –bu filmden sonra adıyla anılan eylem– cinselliğin başlangıcı ve sonudur. Öpüşme, dokunma ya da kadının haz aldığı herhangi bir şey önemsizleşir; önemli olan erkeğin zevkidir. Üstelik bu filmlerde, bunun kadını da tatmin ettiği iddia edilir.

Bu varsayım ne doğru ne de yanlış. Yine de kökeninin, gelmiş geçmiş en kârlı film sayılan 1972 yapımı *Deep Throat*'a dayandığını tahmin etmek zor değil (25 bin dolara çekilip 600 milyon kazandırmış; bunun yanında Titanic'in lafı bile olmaz). Film, oral seksin ya da filme anlatılan daha detaylı eylemin zafer yürüyüşünü başlattı. Hikâye basit: Linda Lovelace adlı gayet sıradan bir genç kadın seksten hoşlanıyor ama hiç orgazm olamıyor. Hatta arkadaşı Helen onun için bir orji düzenlediğinde bile sadece gıdıklanıyor. Sonunda

böyle olmamalı diye düşünüp Dr. Young adında bir doktordan randevu alıyor. Doktor onu muayene ettiğinde klitorisinin bacaklarının arasında değil, boğazında olduğunu "keşfediyor." Böylece Linda, "mutluluğa" ulaşmak için boğazının derinliklerinde sözde orgazmını aramaya koyuluyor. Ve sonunda "çılgınca çalan çanları, taşan barajları, infilak eden bombaları" duyuyor ve mutlu sona ulaşıyor. Film de burada bitiyor.

Eğer bunun pornodan çok komediye benzediğini düşünüyorsanız yanılmıyorsunuz, zira bu filmde birçok sahnede gülmekten kendinizi alamazsınız. Örneğin Helen, başını bacaklarının arasına daldırmış adama, "Sen yemek yerken sigara içmemin bir sakıncası var mı?" diye sorduğunda veya Lovelace gülümseyen Dr. Young'a, "Hayaların kulaklarında olsaydı nasıl hissederdin?" dediğinde. Büyük ihtimalle oral seksin 1970'lerin başında kabul edilebilir bir kültürel olguya dönüşmesinin nedeni de bu neşeli kaygısızlıktı. 1972'de Amerika'da bir sohbete dahil olmanın yolu yaklaşık altmış dakika süren bu filmi izlemekten geçiyordu. Watergate skandalıyla aynı dönemde, *Deep Throat* Amerika'nın en çok konuşulan konularından biriydi. *New York Times* bile "Porno Şıklığı" başlığıyla bu olguyu haber yaptı. Salonlarda artık trençkotlu sapıklar değil; yaşlı kadınlar, öğrenciler, ünlüler, politikacılar, hatta Jackie Kennedy bile görülüyordu. "Cinsellik dolaptan çıkıyordu" demişti yazar Erica Jong. Film, cinsel devrimin bir parçası, kadınlar için de özgürleşmenin simgesi sayıldı: Linda Lovelace kendi haz arayışına çıkıyor, klitoristen bahsediyor, *daha iyisini hak ettiğini* söylüyordu. Ama bütün bunların anahtarı, ironik biçimde, yine erkeklerin işine geldiği yerdeydi – boğazının derinliklerinde.

1972'de filmi yargılayan yalnızca devlet ya da sokağa dökülen muhafazakârlar değildi. Catharine MacKinnon, Gloria Steinem ve Pornografiye Karşı Kadınlar gibi feministler de *Deep Throat*'u ve ardından gelen porno furyasını kadınlar için ciddi bir tehdit olarak gördüler, çünkü sonraki filmler giderek ucuzlayıp aşırılaşmıştı. Bu

durum, kısa süre sonra icat edilen VHS kasetleriyle daha da yayıldı: Artık "müstehcen filmler" sinemalarda değil, evlerin mahreminde izleniyordu. Ne kadar sertse, o kadar iyi sayılıyordu. Hatta pornolar olmasaydı VHS'nin yaygınlaşamayacağı söylenir; 1970'ler ve 1980'lerde satılan kasetlerin en az yarısı pornografikti.

Pornografi, *Deep Throat* ve VHS piyasasından önce de bireysel vakalar üzerinden konuşuluyordu –örneğin Susan Sontag, 1960'larda bu konuda bir makale yazmıştı– ancak pornografi, bu filmin sansasyonel başarısıyla ciddi bir sosyopolitik konu ve her şeyden önce feminist bir mesele haline geldi. Bugün bile pornografideki kadın temsili hararetli biçimde tartışılıyor: Kadınlar her zaman kurban mı, bu imgeler gündelik cinselliği nasıl etkiliyor ve bir kadın hem feminist olup hem de belli bir teslimiyet biçiminden haz alabilir mi? Bu soruların tek bir yanıtı yok. Örneğin, 2000'lerin porno yıldızı olarak tanınan Sasha Grey, *hardcore* pornoyu daha güçlü bir birey olma fırsatı olarak görüyordu. Virginie Despentes gibi seks yanlısı yazarlardan da benzer şeyler duyuyoruz. Öte yandan, bu tür filmlerde böylesine bir iz bırakan Linda Lovelace, başarısından sadece birkaç yıl sonra Steinem gibi eylemcilere katıldı ve tüm bunları yapmaya onu başkalarının zorladığını ilan ederek, filmin uzun bir tecavüzden başka bir şey olmadığını söyledi, ardından da fikrini yine değiştirdi. Pornografi hakkında ne düşünürsek düşünelim, ister Erika Lust'ın yaptığı "feminist pornoları" ister daha sertlerini tercih edin veya hiç porno izlemeyin, porno balonunun ötesinde kabul edilecek bir gerçek var: Bir kadının klitorisi kesinlikle boğazında değil.



DESİKATÖR
1977

1937 yılının Ekim ayında, *New England Journal of Medicine* şu duyuruyu yaptı: "Deney kabında döllenme: Aldous Huxley'nin *Cesur Yeni Dünya*'sı gerçek oluyor." İki araştırmacı, bir tavşanın yumurtasını laboratuvar ortamında *(in vitro)* dölledi, ardından oluşan embriyoyu yeniden rahme yerleştirerek gebelik elde ettiler. Dergi, bu deneyin memelilerde başarıyla tekrarlanması halinde, embriyoların insan bedeni dışında oluşturulabileceğini öngörüyordu. Kırk yıl ve onlarca başarısız girişimden sonra, bu bilimkurguvari öngörü gerçek oldu: 25 Temmuz 1978'de, saat 23.47'de, üreme tıbbının öncüleri Robert Edwards ve Patrick Steptoe'nun gözetiminde, dünyanın ilk tüp bebeği Manchester'da doğdu. Kız bebeğin adı Louise Brown'dı; 2,6 kilo ağırlığındaydı ve rivayete göre annesinin kucağına verildiğinde parmak uçlarında mürekkep lekeleri vardı; doktorlar bu mucizeyi incelemek için hemen bebeğin parmak izlerini almışlardı.

Tıpkı 1930'larda olduğu gibi, 1970'lerde konu Aldous Huxley'ye dayanmıştı. Örneğin *The New York Times* gazetesi, Huxley'nin distopyasındaki insan çiftliklerine henüz ulaşmasak da, artık uzakta olmadığımızı yazdı; atom bombasından beri başka hiçbir

bilimsel gelişme, dünyanın ilk tüp bebeği kadar büyük bir fikir ayrılığı yaratmamıştı. Bazılarına göre bu olay, Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ının gerçeğe dönüşmesiydi; kimileri içinse, *Times*'ın yazdığı gibi, "iki bin yılın en çok beklenen doğumu" – bu kez bir kız çocuk olarak gelen ikinci bir Mesih'ti. İsrail başhahamı bunu ahlaksızlık sayarken, Müslüman din adamları evli bir çift söz konusu olduğu için sakınca görmedi. Vatikan ise "kadınla erkeğin doğal birleşmesinin" yerini aldığı gerekçesiyle karşı çıktı. Ama çocuk sahibi olmayı yıllarca başaramamış çiftler için Louise Brown umut ışığıydı: Evening News'un deyimiyle o bir "süper bebekti". Onun "süper gücü" üremeyi yeniden tanımlamak ve kısırlığın yol açtığı korkuya son vermekti. Unutulsa da yüzyıllar boyunca kısırlık kadınlar için istenmeyen gebelik kadar yıkıcı sayılmıştı; doğuramayan bir kadın hem "kadınlığını" hem de varlık nedenini kaybediyor, utançla yaşıyor ve dışlanıyordu. Louise Brown'ın doğumu bu zinciri kıran, kadın ve erkek için de yeni bir çağın başlangıcını simgeliyordu.

Bu çarpıcı gelişmenin kökeni, mutfakta reçel kavanozuna benzeyen mütevazı bir cam kaptaydı. Aslında bu, Lesley Brown'dan alınan yumurtaların eşi John Brown'un spermleriyle döllendiği desikatör idi – yani Louise Brown'ın oluştuğu "deney tüpü". İki adet embriyo, anne rahmine yerleştirildi ve dokuz ay sonra Louise dünyaya geldi. Yetişkinliğinde Brown, sık sık bu kavanozla fotoğraflandı; tıpkı bir aile fotoğrafı gibi. Otuz yaşına geldiğinde bu fotoğraflarda sadece kavanoz değil, yaşamını borçlu olduğu Doktor Robert Edwards da yer alıyordu. Bu, üreme sürecinin yumurta, sperm, cam kaplar ve doktorlar arasında bir ortaklık haline geldiği, "aile" ve "köken" kavramlarının yeniden tanımlandığı yeni bir çağın sembolüydü. Edwards ve Steptoe, 2010'da Edwards'ın Nobel Tıp Ödülü'nü almasıyla birlikte, mecazi anlamda dört milyondan fazla bebeğin "babası" olarak anıldılar.

Edwards ve Steptoe'nun çığır açan araştırmaları birçok insan için bir rüyayı gerçekleştirdi, ancak elbette biyoetik soruları da beraberinde getirdi. Ana rahmine yerleştirilmeyen embriyolara ne

olacaktı? Üzerlerinde deney yapılabilir miydi? Ve bu deney ne kadar süreyle yapılabilirdi? Bu soruların yanıtı, her dönem yeniden tartışılıp yeniden tanımlandı. Bugün artık, petri kaplarda oluşturulan embriyolar kimseye bilimkurgu gibi gelmiyor; her gün, tıpkı Brown ailesinde olduğu gibi, bir kavanozda, kadının partnerinin ya da bir donörün spermiyle döllenen yumurtalar yeni yaşamların başlangıcı oluyor. Bazı ülkelerde taşıyıcı annelik de mümkün; bu sayede rahmi olmayan kişiler de çocuk sahibi olabiliyor. Çin'deki bilim insanları ise şu anda, yapay zekâ destekli robot rahimlerde embriyo geliştirme üzerine çalışıyor. Kulağa çılgınca gelse de bu gelişmeler "kadın" kavramının kendisi açısından özellikle önemli. Artık erkeklerin de tıpkı kadınlar kadar iyi annelik yapabileceği kabul ediliyor; peki, o halde, tarih boyunca "dünyanın kökeni" olarak görülen kadın bedeni, üreme sürecinin zorunlu parçası olmaktan çıkarsa ne olur? Kadınlığın tanımını yüzyıllardır belirleyen doğurganlık bağı çözülürse, kadınlar o zaman gerçekten özgürleşmiş mi olacak? 1990'larda, *Junior* gibi (gerçekten çılgınca) filmler, erkeklerin bedenlerine –Arnold Schwarzenegger'in bedenine– laboratuvar ortamında geliştirilmiş embriyo hücreleri yerleştirmeyi ve doğum yapmalarına izin vermeyi hayal ediyordu. Soru şuydu: Her şey farklı mı olacaktı? Roller tersine mi dönecekti? Kesin olan şey, Louise Brown ve desikatörün, aile kavramının yeni biçimlerde var olabilmesinin önünü açtığı. Üstelik ne ahlaki değerlerimiz ne de insanlığımız bundan zarar gördü. Tam tersine, tüp bebek imkânı çok sayıda insanın daha iyi bir yaşama kavuşmasını sağladı.



VİBRATÖR
1984

Bu göz alıcı nesne, pek çok kadının hayatını bambaşka şekillerde güzelleştirdi: *Rabbit Pearl** belki de tüm zamanların en efsanevi seks oyuncağı. Gerçek yükselişi 1998'de, icadından neredeyse on yıl sonra başladı. Dönemin büyük ses getiren dizisi "Sex and the City"nin yapımcıları, "tavşan"ı dizide kullanmak için üretici firma Vibratex'le iletişime geçtiğinde, şirket yöneticisi Shay Martin dizinin tam olarak ne hakkında olduğunu bilmeden onay verdi. Böylece oyuncağın kaderi çizildi. Dizinin, "Kaplumbağa ve Tavşan" adlı bölümde Miranda, Tavşan'ın erdemlerini arkadaşı Charlotte'a över, bunun üzerine Charlotte bir dükkâna gidip kendine bir tane alır. Kısa bir süre içinde tamamen oyuncağın bağımlısı olan Charlotte, günlerce evinden çıkmaz. Artık yeni oyuncağıyla yatakta vakit geçirmekten başka bir şey yapmaz; yaşadığı orgazmlar o kadar iyidir ki, başka hiçbir şeyle ilgilenmez. Nihayet arkadaşları devreye girip aleti elinden alana kadar bu böyle devam eder.

Rabbit Pearl kısa sürede efsaneleşti. İki başlı tasarımı ve inci taneleriyle dolu döner mekanizmasıyla, dizideki sahnenin ardından yok

* Tavşan İncisi. (yay.n.)

sattı; farklı ve çeşitli biçimlerde bir düzine taklidi piyasaya sürüldü. Hatta Oprah Winfrey bile ona "seks oyuncaklarının Rolls-Royce'u" dedi. Bu ilgi yalnızca üreticisine olumlu olarak yansımadı, kadın mastürbasyonunun üzerindeki tabunun kalkmasına da hizmet etti. Kadınlar artık kendi bedenlerinden haz aldıklarını açıkça dile getirebiliyordu. Söylentiye bakılırsa pille çalışan seks oyuncakları –ki o zamanki vibratörler korkunç şeylerdi– 19. yüzyıl hekimleri tarafından kadın isterisini tedavi etmek amacıyla icat edilmişti.Güya doktorlar kadınları orgazm yoluyla iyileştiriyor, sonunda da işi kolaylaştırmak adına elektrikli bir masaj aleti geliştiriyorlardı. Güzel hikâye, ama tarihsel olarak doğru değil. En azından, "seks oyuncağı tarihçisi" Hallie Lieberman'a göre tamamen uydurma.

Gerçek şu ki, ilk vibratörler bu adla anılmıyordu; onlara "masaj aleti" deniyordu. Mide ağrısından baş ağrısına, kas gerginliğinden uykusuzluğa kadar her derde deva oldukları iddia ediliyordu. Bebeğinizi sakinleştirmek ya da kuaförde baş masajı yaptırmak için de kullanılabiliyordu, ama asla cinsellikten, hele ki kadınlardan söz edilmiyordu. Bu aletlerin görünüşü de oldukça mekanikti; bir zımpara makinesini andırıyordu. Ayrı satılan farklı uçları vardı; çoğu düz plastik disklerden oluşuyor ve belki biraz ısrar edilirse uyarıcı da olabiliyordu. Ta ki birkaç tasarımcı, kadınların haz almak için biraz daha "fallik" bir şeye ihtiyaç duyduğunu fark edene kadar. Daha doğrusu, her detayıyla birebir taklit edilmiş penise. Bu üreticilerin bir kısmı, "Evet, işte tam da böyle olmalı; kadın başka nasıl orgazm olabilir ki?" diye düşünmüş olmalı.

O dönemlerde –1960'lar ve 1970'lerden bahsediyoruz– her şeyin aslına sadık kalmak o kadar önemliydi ki, oyuncağın kalitesi neredeyse unutulmuştu. Ve bu arada feministler de korkuya kapılmıştı: o zamanın bir sloganını yorumlamak gerekirse, şiddet erkeğe özgüdür, penisler de öyledir; bir feminist olarak, günlerinizi ataerkil düzenle savaşarak geçirdiğinizi, ancak geceleri kalıptan çıkmış plastik bir fallusla kendinizi tatmin ettiğinizi kabul etmek akla hayale sığmaz

bir düşünceydi. Dildolar ve seks oyuncakları feminizm karşıtıydı, ataerkil düzenin Truva atı olarak görülüyordu. Ta ki, Gosnell Duncan diye biri ortaya çıkıp yeni bir çağı başlatana kadar. Bu adam, trajik bir hikâyenin içinden doğan katkısıyla anılmayı fazlasıyla hak ediyordu: otuz yedi yaşında geçirdiği bir kaza sonucu belden aşağısı felç kaldığında, eşi tamamen cinsellikten uzak bir yaşamı kabullenmek istemedi. Nihayet, sorunu çözmek için, silikon dildoyu icat etti.

Duncan, o zamanlar New York'taki tek feminist seks dükkânı olan Eve's Garden'da icadını tanıttığında, dükkân sahibi Dell Williams'ın ona şöyle dediği söylenir: "Tamam, bir deneyelim; bu aslına sadık kalma saçmalığı artık yeter. Kadınlar gerçekçi görünümlü, ten rengi penisler istemiyor; işe yarayan şeyler istiyor." Silikondan üretilmiş ve "Venüs" denen ilk "feminist" dildo, bir penisten çok eğri bir parmağa benziyordu; sonraki versiyonları ise bej ve kahverengi değil, (Duncan Karayipliydi ve beyazı asla kabul etmiyordu) pembe, yeşil ve maviydi. Bir bakıma, Williams ve Duncan kadın mastürbasyonu ve cinsel arzunun üzerindeki tabuları yıkan Rabbit Pearl'ün önünü açtılar. Bu arada, Rabbit'in klitorisi uyaran tavşan kulakları tasarımı kadınların onu "şirin" bulması için değildi, ki TV dizisinde Charlotte "Ah, ne kadar da sevimli!" diyordu, Japonya'daki ahlak polislerini atlatmak için yapılmış bir hileydi. Zira o dönem vibratör üretimi serbestti ama açıkça fallik biçimlere izin verilmiyordu.



DIOR'UN "HEPİMİZ FEMİNİST OLMALIYIZ" TİŞÖRTÜ

2016

Eğer 1960'lar ve 1970'ler ikinci dalga feminizme aitse, 1980'ler bu değişimlerin günlük hayata yerleştiği dönemdi ve 1990'lar da şu sorunun sorulduğu yıllardı: *Gerçekten artık her şey daha mı iyi?* Aslında, bu soruyu soran medyaydı. Gazeteler ve dergiler, kadınların artık –seçme ve seçilme hakkı, cinsel özgürlük, doğum kontrol hapı, kürtaj, tıpkı bir erkek gibi kariyer yapma şansı gibi– diledikleri her şeye sahip olduklarını iddia ediyorlar ama bir yandan da şu iddiayı da ortaya atıyorlardı: Tüm bu "her şeye sahip olma" fikri kadınları hiç de mutlu etmemişti. Bilakis, kadınlar stresli, depresif, çok çalışmaktan yorulmuş ve bunalmışlardı; aşk hayatları ya karmakarışıktı ya da hiç yoktu. "Erkek kıtlığı" ve bir "doğurganlık krizi" söz konusuydu; tek başlarına ve yapayalnızdılar ve bir kadının hayatındaki en "güzel" şey olduğu varsayılan anneliği ikinci plana atmışlar, hatta kariyerlerine feda etmişlerdi. Ne kadar da üzücü.

1980'lerin sonu ile 1990'ların başında bir kadın için, bir gazete bayisinin önünden geçmek neredeyse imkânsızdı; mutlaka bir iki manşet üstünüze üstünüze gelip kıkırdar gibi sorardı: "E, özgürleşme

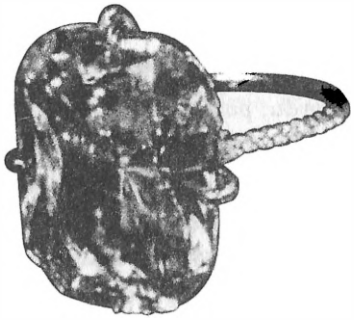
nasıl gidiyor? Pek de iyi değil galiba?" Amerikalı yazar Susan Faludi, *Backlash* adlı kitabında bu tuhaf dalgayı çözümlerken, bunun kadın hareketini kadınların hayatındaki her aksaklığın günah keçisi ilan eden, feministleri de bir çeşit öcüye dönüştüren ince ama sinsi bir strateji olduğunu söylüyordu. Muhtemelen amaç, kadınları "daha fazlasını talep etmeyin" noktasına geri itmeyi sağlamaktı. Ve bugün kulağa ne kadar tüyler ürpertici gelse de, epey işe yaradı. 1990'larla birlikte kadın hakları açısından değişim yaratan bir yüzyıl sona ererken, tiyatrolar *Vajina Monologları* gibi oyunlar sahneliyor, bu yeni "kız gücü"ne övgüler düzen pop şarkıları yazılıyor, Ally McBeal ve Bridget Jones gibi kuruntulu figürler kusurluluğun yeni kadın ideali olarak ün kazanıyordu; ancak artık kimse feminizm hakkında bir şey bilmek istemiyordu. Feminist? Kim ben mi? Yok canım, ne münasebet! "Feminist" kulağa sert mizaçlı ve kıllı, talepkâr ve kaba biri gibi geliyordu. Hani şu girdiği ortamın havasını kaçıran, ne zaman duracağını asla bilmeyen sevimsiz kadınlar gibi. "Ufacık" bir çaba gösterse ve bazı şeyleri "biraz" hazmedip sineye çekebilse aslında her şeye sahip olduğunu veya sahip olabileceğini görebilecekken işyerindeki cam tavanlardan, cinsiyetler arası ücret farklılıklarından ve birazcık ev işinden şikâyet etmekten artık vazgeçmesi gereken kadın. Bu ifade, erkek düşmanı, korkunç kıyafetlere, kötü saç kesimlerine, kirli tırnaklara, havalı olmayan işlere sahip ve muhtemelen "haddinden fazla gergin" olduğu için seksten, en azından iyisinden, hoşlanmayan kadınları akla getiriyordu.

Feminist, sanki geçmişte kalmış "tarihöncesi" bir figürmüş gibi sunuldu; toplumun huzuru adına kenara itildi ve yerine daha "sevimli" *girl power* ya da talepkâr olmayan, "uysal" bir kadın imgesi kondu. Bu tablo uzun süre değişmedi. Hatta 2010'lu yıllarda İngiltere'de yapılan bir araştırmaya göre, katılımcıların yarısından fazlası (1990'larda iddia edilenin aksine) cinsiyet eşitliğinin henüz gerçekten var olmadığını düşünüyordu, ancak yine de kimse feminist olarak anılmak istemiyordu. Bu sözcük ve çağrıştırdıkları

dayanılmaz ölçüde "ışıltısız" ve "seksapalitesi düşük" geliyordu – ta ki Fransız modaevi Dior bu tişörtle onu bir moda beyanına, hatta başlı başına bir "moda"ya dönüştürene kadar. Paris'te 2016 sonbaharı ve Moda Haftası'nın dördüncü günüydü. Geleneklere bağlı bir modaevi olan Dior'un göreve getirdiği İtalyan kadın modacının ilk defilesinde podyum uzun, uçuşan eteklerle, siyah, beyaz ve kırmızı renkte bolca tülle, korse tarzı bluzlar ve düşük yakalarla doluydu ama defilenin yıldızı bir tişört oldu. Burada resmi yer alan tişört. Üzerinde "Hepimiz Feminist Olmalıyız" yazan, sade beyaz bir tişört. On yıl önce olsa, söz konusu kadın tasarımcı Maria Grazia Chiuri (Linda Nochlin'in "Neden kadınların arasından büyük bir sanatçı çıkmadı?" gibi başka feminist sloganlı tişörtler de üretmişti), muhtemelen böyle bir hareket yüzünden kovulurdu. Tişört yüzünden değil, üzerine basılmış kelimeler yüzünden. Ama şimdi böyle bir hareketi bir kez daha yapmak için uygun zamandı. Ya da en azından pazarlamak için: Görüşünü, Dior markasıyla göğsünde taşımak isteyen herkes 650 avroyu gözden çıkarmak zorundaydı.

Bu cümle, Nijeryalı romancı Chimamanda Ngozi Adichie'nin 2012'de yaptığı bir TED konuşmasından alınma. Yazar, "Hepimiz Feminist Olmalıyız" başlıklı konuşmasında, o zamana kadar epeyce yanlış anlaşılan ve yaygın şekilde eleştirilen feminizm hareketine dair yeni bir bakış açısı sunuyordu. Adichie'ye göre feminizm, erkeklerin yerini sorgulamak değil; kadınlara eşit haklar tanımak ve kız çocuklarına erkekleri korkutmamaları, kendilerini geri plana atmaları gerektiği düşüncesini aşılamayı bırakmak demekti. Yani korkuya dayanmayan, karşılıklı saygıya dayalı bir birlikte yaşamın savunusuydu bu. Chimamanda Ngozi Adichie'nin feminizme dair berrak ve güçlü düşünceleri, feminizmi yeniden saygın kıldı. 2014'te Beyoncé, "Flawless" adlı şarkısında Adichie'nin şu tanımına yer verdi: "Feminist, toplumsal, siyasal ve ekonomik olarak cinsiyetler arası eşitliğe inanan kişidir." İki yıl sonra bu sözler bir Dior tişörtüne basıldı, ardından da "feminist" ürünler patladı. Artık kadınlara hitap eden

neredeyse hiçbir marka kendini "feminist" olarak konumlandırmaktan geri kalmıyordu; pembe pazarlama kampanyaları ve *femvertising* (feminist reklamcılık) her yeri kasıp kavuruyordu. Kremler, şampuanlar, ayakkabılar, kitaplar, diziler, ünlüler... hepsi bu dalgaya kapıldı. Çünkü feminizm artık itici değil, modaydı. Ancak bu modanın gerçekten ne ölçüde işe yaradığı tartışmalı. Bir yandan feminizmin tozlu imajını tazeledi, kadın haklarını yeniden kamusal gündeme taşıdı. Öte yandan, sanki parayla bir "özgürleşme" tişörtü alıp katkıda bulunma yanılgısını da besledi. Belki de bu yanılsamayı ortadan kaldırmak için bir sonraki tişörtün üzerine Amerikalı gazeteci ve kadın hakları aktivisti Gloria Steinem'ın şu sözleri basılmalı: "Bu bir halkla ilişkiler hareketi değil, bu bir devrim."



KIM KARDASHIAN'IN YÜZÜĞÜ
2016

Popüler kültür ve kadın tarihi açısından 23 Ekim 2016, hareketli bir pazar günüydü. O gün, gerçek isminin gizli kalmasını tercih eden ve yıllardır takma adla yazan ünlü yazar Elena Ferrante'nin kimliğinin kendi isteği dışında ortaya çıkarılmasıyla başladı, sabah saat üç civarında reality şov ve sosyal medya yıldızı Kim Kardashian'a yapılan bir saldırıyla sona erdi. Kardashian, Moda Haftası için Paris'teydi ve La Concorde Meydanı yakınlarındaki otel odasında yalnız olduğu bir sırada maskeli adamlar onu silahla tehdit edip kötü bir İngilizceyle tekrar tekrar "Yüzük! Yüzük!" diye bağırmışlardı. Kastettikleri şey, Kim'in eski kocası Kanye West'in ona ikinci evlilik yüzüğü olarak verdiği ve birkaç saat önce Instagram'da bir selfi ile paylaştığı on beş karatlık pırlantaydı.

Her iki olayın da yankısı büyük oldu. İlkinde, yapılan muamele eleştirilerin hedefindeydi: Eğer biri kimliğini gizli tutmak istiyorsa, buna hakkı vardı. İkincisindeyse ağırlıkla bir tür "oh olsun" duygusu hâkimdi: Bu kadar gösteriş yaparsan, başına geleni hak edersin. Ancak tüm bunların ötesinde, her iki vaka da, önemli iki soruyu gündeme getirdi. Birincisi, bir kadın bir şekilde "bedel ödemek"

zorunda kalmadan önce ne kadar başarı elde edebilir? İkincisi, bir kadın 21. yüzyılda ne kadar teşhirde bulunabilir ya da ne kadar mahremiyet talep edebilir ve daha da önemlisi, bunların sınırlarını ne ölçüde kendi belirleyebilir? Her iki kadın da, üstelik birbirinden tamamen zıt yönlerden, "ya hep ya hiç" diyerek kamusal bir kimlik inşa etmişti ve her ikisi de hâlâ olağanüstü başarılı. Konu uzun zamandan beri tartışmalı olsa da konu yalnızca görünürlük ya da moda meselesiyle sınırlı değil. Çok yakın bir tarihe, 19. yüzyılın sonlarına dek, kadınların kendi evlerinin penceresinde görünmeleri bile teşhircilik olarak görülüyordu. Bugünse, görünür olmayı seçen kadınlar hâlâ "patolojik narsisizmle" suçlanıyor; buna karşılık, görünmez kalmak isteyenler de gizlendikleri yerden dışarı çekiliyor. Ferrante vakasında, yazarın kimliğini deşifre eden gazeteci, başarılı bir yazarın gerçek kimliğini gizlemekte ısrar etmesinin doğru olmadığını iddia etti; okurların, çok sevdikleri kitapları kimin yazdığını bilmeye hakkı vardı. Haberi yayımlayan dergiye göre, Ferrante'nin gerçek kimliğinin ifşa olup maskesinin düşmesi "kaçınılmazdı". Öte yandan, Kim Kardashian vakasında, saldırı Kardashian'ın kadın kibrine verilmiş bir tür ceza olarak görülüyordu: Eleştirmenler sinsice gülerek, hayatını ve servetini bu şekilde sergileyip Instagram'da hava atan bir kadının, başına gelenlere de şaşırmaması gerektiğini söylüyorlardı. Hatta daha acımasız olanlar, Kardashian'ın manşetlere çıkmak için bunları sahnelediğini bile öne sürdü. Genel olarak, her iki kadın da kişisel tercihlerinden dolayı değil, piyasayı manipüle etmeyi ve daha fazla para kazanmayı amaçlayan bir pazarlama stratejisinin parçası olarak kendilerini gizlemeyi veya göstermeyi seçmekle suçlandılar.

Ferrante vakasında, yazarın anonimliğinin ne ölçüde hayranlık uyandırdığını, şöhretinin ve servetinin ne ölçüde büründüğü gizemden kaynaklandığını söylemek zor. Ama bu doğru olsa bile, kime ne? Konu Kim Kardashian'a geldiğinde onun işinin özel hayatını veya herkesin görmesini istediği hayatını sergilemek olduğunu gayet iyi

biliyoruz. Bu kariyer biçimini saçma ya da yüzeysel bulabilirsiniz ama işe yaradığı ortada: Bugün Kardashian ve ona ait markaların toplam değerinin neredeyse bir milyar dolar olduğu tahmin ediliyor. O Ekim gecesi parmağında böyle bir yüzük takıyor olması da boşuna değildi. 17. yüzyıldan ve sabah bakımı (günümüzün "güzellik rutini") yapan kadınların ilk resimlerinden beri, onların mahrem hayatlarının içyüzünü anlamak için insanların can attıklarını biliyoruz. Kadınların uzun süre gözlerden uzakta tutulup "kadınlara ait yaşam alanlarında" gerçekten neler olup bittiğinin bilinmemesi, insanları meraka sevk etmişti. Kardashian, çok eski çağlardan gelen bu merakı sadece tersine çevirdi: Ünlüler, özellikle de kadın ünlüler, onlarca yıl çalıların arkasında, şapkalarının veya büyük güneş gözlüklerinin ardında basından saklanıp yangın çıkışlarından kaçmaya çalışırken Kardashian, görmeyi istediğimizi bile bilmediğimiz şeyleri bize teşhir ederek röntgenciliği tersyüz etti. Kim Kardashian'ın seks kaseti 2006'da medyaya sızdırıldığında, Kardashian herkesin yapabileceğini yapıp pişmanlıkla saklanmadı, bunun yerine saldırıya geçti ve utanç verici bir anı kendi lehine çevirdi: Ailesiyle bir yaptığı "Keeping Up with the Kardashians" adlı reality şov kendi çapında bir marka haline geldi ve Kardashian'lar yakın zamanda ortaya çıkan sosyal medyayı kendi uzantıları gibi kullanarak kendi ürünleri için kalıcı bir reklam platformu oluşturdular.

Katıksız bir teşhircilik ya da modern bir ifade biçimi. En azından kendini bu tür bir sunma alanı, kadınların ne zaman ve nasıl görüleceklerine karar verme, imajlarını istedikleri gibi şekillendirme ve bununla para kazanma gücü elde ettikleri ilk mecra. Kim Kardashian, saldırıdan birkaç ay önce, 2016 yazında, başarılı bir iş kadını olarak *Forbes* dergisinin kapağında yer aldığında, bazılarının kendini teşhir etmenin bir yetenek olmadığı eleştirisiyle nefret söyleminde bulunanlara şöyle bir tweetle cevap verdi: "Yeteneksiz bir kız için hiç de fena değil." Makaleye eşlik eden fotoğraflarda ise Kardashian'ın parmağında aynı yüzük görülüyordu. Buradaki yüzük.



CEP TELEFONU
21. YÜZYIL

Kendine güvenen, bağımsız kadınlar ve telefonlar –daha doğrusu, cep telefonları– uzun zamandır ayrılmaz bir ikili. Bu, Kim Kardashian ve diğerlerinin telefonlar sayesinde servet kazanmasıyla başlamadı. 1990'ların kült filmi *Clueless*'ın afişini hatırlayın: Jane Austen'ın *Emma* romanının modern uyarlaması olan filmde, Alicia Silverstone yani "Cher", iki arkadaşıyla birlikte merdivenlerden inerken elinde devasa bir cep telefonu tutar. O dönemde bu yalnızca bir aksesuar değil, güç ve özgüven göstergesiydi. Cep telefonu olan genç bir kadın, artık sıradan biri değil, bağımsız, önemli ve başarılı biriydi ya da en azından bu yolda ilerliyordu.

Bu her zaman böyleydi. 1870'lerde, cep telefonu henüz ortada yokken ve telefonu icat eden erkekler yeni icatlarıyla baş etmeye çalışırken, yeni teknolojiyi coşkuyla benimseyenler kadınlardı. Erkekler dışarıda insanlarla doğrudan iletişim kurabiliyordu, kadınlarsa çoğunlukla evdeydi; bu yüzden telefon onlar için dünyaya açılan bir pencere, hatta bir özgürlük aracıydı. Artık bir şey gerektiğinde kocalarına muhtaç olmadan kendi başlarına hareket edebiliyorlardı: tesisatçıyı arayabiliyor, alışveriş yapabiliyor, çocukları

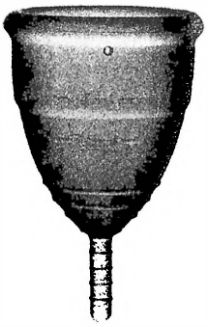
hastalandığında doktora, şiddet gördüklerinde polise ulaşabiliyorlardı. Bugün de cep telefonu, kadın cinayetleriyle mücadelede hayati bir araç. Bir aramayla başlayan o zincir, kadınlara yalnız olmadıklarını hatırlatıyor; onlara güç ve cesaret veriyor.

Gündelik hayatta telefon, kadınlara eşlerinden ya da ailelerinden bağımsız biçimde başkalarıyla konuşma imkanı sağlıyordu. Kimse duymadan, kulaktan kulağa sırlarını paylaşabiliyorlardı. Bugün Hindistan'ın bazı bölgelerinde cep telefonlarının kadınları "yoldan çıkardığı" gerekçesiyle yasaklanması gerektiğine inanıldığı gibi, o dönemde de kimi erkekler, genellikle mutfakta –yani "kadının alanında" – asılı duran bu yeni aletin eşlerine fazla özgürlük kazandıracağından endişe ediyordu. Haksız da sayılmazlardı. Sevgilinizle yapılan bir telefon görüşmesi bir mektuptan daha gizliydi. Tinder'dan çok önce, telefon kadınların aşk hayatına yeni bir hareket getirmiş, kadın sesine bambaşka bir anlam kazandırmıştı. Artık uzun mektuplar yazmak ya da dondurma kâsesinin ardından utangaç bakışlar atmak yerine, yalnızca ahizeyi kaldırmak yeterliydi. Daha doğal, daha rahat, daha doğrudandı. Ama belki de en önemlisi, ilk kez bir kadının cazibesi yalnızca dış görünüşüne indirgenmiyordu. 1911'de Life dergisi erkek okurlarına, müstakbel gelecekteki eş adaylarıyla yüz yüze tanışmak yerine telefonda konuşmalarını öneriyordu: "Bencillik, sempati, yüzeysellik, adap, özdenetim veya sıkıcılık –bunların hepsi bir kadının sesinde gün yüzüne çıkar." İngiltere'de genç kadınlara özel hitabet dersleri verilmeye başlanmıştı, çünkü artık "güzel ses" kadın çekiciliğinin yeni ölçütlerinden biriydi. Sesin neşeli, nazik ama aynı zamanda tok olması bekleniyordu. Daha sonra bu anlayış değişti ya da kadınlar sesleriyle "hoş" olma baskısına daha az önem vermeye başladılar. Buna rağmen araştırmalar, kadın sesinin 20. yüzyıl boyunca istikrarlı biçimde kalınlaştığını gösteriyor.

Yine de, kadın sesine duyulan ama yavaş yavaş kaybolan bu saplantının kökleri muhtemelen o ilk günlere ve o zamanlar bu tür

seslerin nasıl duyulduğuna dair tamamen yeni bir ilgiye dayanıyor. Doğrusu, o zamana kadar kadınların hiç konuşmaması tercih ediliyordu, ancak şimdi onlar da kelimelerle baştan çıkarabiliyordu. Örneğin, ilk santral operatörleri, kendileriyle sohbet ve flört etmek, şakalaşmak isteyen erkeklerden gelen tekliflere boğuluyordu. Bunu, François Truffaut'nun *Kadınları Seven Adam* gibi 1970'lerin filmlerinde görüyoruz: Filmdeki kahramanın birkaç sevgilisi var, ancak en önemli ilişkilerinden biri bir santral operatörüyle olan. Santral operatörlerinden söz etmişken –tıpkı bugün akıllı telefonların birçok kadına evinden çalışabilme ve kendi işini kurma olanağı vermesi gibi– o yıllarda da telefon yeni bir istihdam alanı yaratmıştı. Kaba ve sabırsız genç erkekler santralde popüler olamayınca yerlerini genç kadınlara bıraktılar. Bu kadınlar gün boyu yüzlerce kez ahizeye "Numara, lütfen" diye fısıldıyor, az para kazanıp çok çalışıyorlardı; yine de bu iş, bağımsızlığa giden bir adımdı –ve en kötü ihtimalle fabrikada çalışmaktan iyiydi.

Bugün, şehirlerimizin güçlü kadınları ve kadın patronları elinde en az iki veya üç tane çalan ve titreşen telefonla yaşıyor. Dünyanın başka yerlerinde ise cep telefonu hâlâ erkeklere özgü sayılıyor. Oysa birçok kuruluş yıllardır bu "mobil cinsiyet uçurumunu" kapatmak için çalışıyor. Çünkü, tıpkı o zaman olduğu gibi bugün de, bir akıllı telefona erişim kadınlara daha fazla bağımsızlık, özgüven ve hareket alanı, dolayısıyla da özgürlük kazandırıyor.



MENSTRÜEL KAP

2010'LU YILLAR

Stephen King'in hem korkunç hem de büyüleyici romanı *Carrie*'nin 1976 tarihli sinema uyarlamasında olayların fitilini ateşleyen en çarpıcı sahne regl sahnesidir. Beden eğitiminden sonra duşa giren Carrie, ilk kez regl olur ama başına ne geldiğini bilemez. Görünüşe göre, kimse ona bir gün kanamaya başlayacağını söylememiştir. Panik içinde ölmekte olduğunu zanneder ve sınıf arkadaşlarından yardım ister. Ne var ki, arkadaşları ona gülmekle kalmaz, üzerine tampon ve hijyenik ped fırlatırlar. Daha sonra, Carrie'nin fanatik dindar annesi, "kadın olmanın" günah olduğunu düşünerek kızını tokatlar ve süpürge dolabına kilitler. İşte o anda Carrie'nin hikâyesi –utanç, bastırılmış arzu ve yeni uyanan kadın öfkesinin gücüyle– başka bir yöne evrilir.

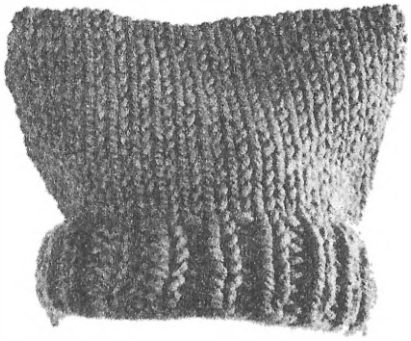
Steven King hikâyesini yirmi otuz yıl sonra yazsaydı, belki de insanlar Carrie'ye gülmez ve tüm o dehşet daha yaşanmadan sona ererdi. Diğer kızlar, Carrie'nin başına gelenlerden utanmasına, bunun kirli ve iğrenç bir şey olduğu hissine kapılmasına neden olmayabilir, bunun normal olduğunu söyleyebilirlerdi. Regl olmak her zaman hoş bir deneyim olmayabilir ama utanç verici ya da

gizlenmesi gereken bir şey de değil. Ona ped veya tampon atmak yerine, belki de çağdaş ve çevre dostu menstrüel kabı önerebilirlerdi. Son birkaç yıldır, en azından Batı'da bu tür kaplar kadınlar arasında oldukça popüler. Sanki piyasaya yeni çıkmış gibi geniş çapta reklamları yapılsa da aslında menstrüel kaplar 1930'lardan beri var. O yıllarda, Amerikalı aktris Leona W. Chalmers, regl kanını toplamak için vajinaya yerleştirilen kauçuk bir kap tasarlamış ve bunun patentini almıştı. O dönemde kadınların seçenekleri sınırlıydı: kanı akışına bırakmak, emici malzemeleri kendi kendine bir araya getirmek ya da rahatsız edici "hijyenik kemerler" kullanmak. Chalmers, regl döneminde bile beyaz elbiseler giyebilmek istiyor, kemerin görünür olmasından ve sızan lekelerden utanıyordu. Bu nedenle, yirmi yıl önce başka biri tarafından tasarlanmış olmasına rağmen menstrüel kabı yeniden piyasaya sürdü. Ancak ürün pek ilgi görmedi. Bunun olası bir nedeni, tamponun kısa bir süre sonra piyasaya çıkması ve kullanımının daha kolay kullanılmasıydı. Bir diğer neden de, kabın kadınları her ay kendi bedenlerinden akan kanla doğrudan yüzleşmeye, toplumun hâlâ "ayıp" saydığı şeyi görmeye zorlamasıydı.

Simone de Beauvoir, bir kızın ilk kez regl olduğunda korkunç bir iğrenme hissine kapıldığını yazar. Kana duyulan tiksinti, çürüyen menekşelerin kokusundan iğrenme, renge ve değişen vücuduna duyulan tiksinti: *İkinci Cinsiyet* kitabında De Beauvoir, "Âdet dönemi, kızın vücudunun kendisine yabancılaşmış, anlaşılmaz bir şey olduğunu en yoğun şekilde hissettiği zamandır" diye yazmıştır. Yüzyıllardır süregelen regl tabusu –menstrüel kaplar ve modern farkındalık kampanyalarına rağmen– hâlâ tam anlamıyla kırılmış değil. Günümüzde bile, Batı toplumlarında bazı genç kızların ilk regl haberini anneleriyle paylaştıklarında tokatla karşılandığı oluyor: "Kadınlığa hoş geldin!" jesti, biraz da ceza gibidir. Tarih boyunca regl kanı "kirli" ve "tehlikeli" görüldü; regl olan kadınlar kiliseden, mutfaktan ve gündelik yaşamdan uzak tutuldular. Ortaçağ'da

İsa'nın kanı kutsanırken, regl kanı bir masaya dokunduğunda onu haftalarca "kirli" sayacak kadar korku yaratırdı. Regl döneminde cinsel ilişkiye giren erkeklerin bile "kadının kaderini paylaşarak" kendini tecrit etmesi gerekirdi. Rönesans dönemi cadı avlarında ise hem regl kanı hem de menopoz şeytanla bağlantının kanıtı sayıldı – o kırmızı parlayan iblisle özdeşleştirildi. Ve hatta, sonraki yüzyıllarda, kanın hamile kadınlarda süte dönüştüğü ve böylece bir anlamda beslenmeye yaradığı düşünülse bile, yaşanan utanç azalmadı. 19. yüzyılın sonunda bazı "bilim insanları" regl döneminde kadınların daha saldırgan ve suça eğilimli olduklarını bile iddia etti. Ne diyelim...

Regl, feminist bir mesele haline yalnızca 21. yüzyılda gelmedi. 1970'lerde Germaine Greer, *İğdiş Edilmiş Kadın* adlı kitabında şöyle yazar: *"Eğer özgürleştiğini düşünüyorsan, regl kanının tadına bakmayı dene; mideni bulandırıyorsa, katedeceğin çok yol var, bebeğim."* Bugün elbette çoğu kadın bu kadar ileri gitmek istemiyor ya da buna ihtiyaç duymuyor. Güncel tartışmalar artık kanın tadından çok, regl kanının görünürlüğünü normalleştirmek üzerinde yoğunlaşıyor. Örneğin, mavi sıvı yerine kırmızı sıvı kullanan hijyenik ped reklamlarıyla sizden kan görüntüsünü esirgemeyen bu gibi menstrüel kaplar aracılığıyla. Bu arada, renklerin tarihine göre kırmızı utancı değil; gücü, neşeyi, aşkı, yani kısacası hayatı temsil eder.



PUSSYHAT*
2017

Uzak bir gelecekte biri 21. yüzyılın başına dönüp kadınların durumuna baktığında 2017, özellikle çığır açıcı –ya da en azından oldukça çarpıcı ve gürültülü– bir yıl olarak öne çıkacaktır. Sosyal medya ve bazı dergilerin iddia ettiği gibi, bu yıl "kadın devriminin", hatta belki de "ataerkilliğin sonunun" başlangıcı olarak anılabilir; çünkü o dönemde birkaç ataerkil figür devrilmiş, diğerlerinin gücü ise ciddi biçimde sarsılmıştı. Ve bu hareketli yılın feminist uyanışının en belirgin politik simgesi, *pussyhat* adı verilen bu yün başlık oldu.

Yılın hemen başında bir direniş sembolü olarak ortaya çıkan bu başlık, 2017 Şubat'ında *Time* dergisinin kapağında yerini aldı. Pembe yün bere, soluk gri bir zemine yerleştirilmişti; arkasına, her an köşeyi dönüp tüm kadınların intikamını alacakmış gibi görünen gölgesi vuruyordu. Başlığın üstünde büyük pembe harflerle şu sözler yazılıydı: "Direniş Büyüyor: Yürüyüşün Harekete Dönüşümü." Evet, konu yürüyüş ve direnişti ama gördüğümüz yalnızca küçük, sade, hatta biraz da çirkin sayılabilecek pembe bir bereydi. Yine de *pussyhat*, bu

* Pussyhat, 2017'deki Kadın Yürüyüşü sırasında kadınların taktıkları pembe kulaklı örgü bere. (ç.n.)

mütevazı görünümüne rağmen, hızla büyüyen bir protesto hareketinin en güçlü sembolü haline geldi. O kadar ki bugün Smithsonian, British Museum ve Londra'daki Victoria & Albert Müzesi gibi kurumlarda "çağdaş tanık" olarak sergileniyor. Abartmak gerekirse, onu Fransız Devrimi sırasında devrimcilerin taktığı Frig başlığıyla kıyaslayabiliriz. Her ikisini de mevcut iktidara meydan okuyan ve eşitlik talep eden insanlar takmıştı. Ancak Frig başlığı tarihsel olarak erkek devrimcilerle özdeşleşmiş, kadınların takması hoş karşılanmamıştı. Oysa *pussyhat* kadınlar tarafından kadınlar için tasarlanan, yine de hiçbir cinsiyeti dışlamayan bir dayanışma simgesiydi.

Hadi gelin, bunun hangi bağlamda yaratıldığını hızlıca hatırlayalım. 2016 yılının Ekim ayında, artık bir komediye dönmüş ABD seçim kampanyası sırasında sızdırılan bir kasette, Cumhuriyetçi aday Donald Trump, ünlü olmanın "kadınlarla istediğini yapabilme" ayrıcalığı sunduğunu övünerek anlatıyordu: "Onları apış aralarından tutabilirsiniz. Her şeyi yapabilirsiniz." Trump'ın zarif bir beyefendi olmadığı biliniyordu, ancak bu sözlerine rağmen destekçilerini kaybetmedi. O dönemde çoğumuz, bu kadar açıkça kadın düşmanı birinin başkan seçilmesinin imkânsız olduğuna inanıyorduk, ama yanıldık. Sonunda Trump'ın Aralık 2016'da ABD'nin elli üçüncü başkanı seçilmesi, kadınların ve azınlıkların haklarının umursanmadığını açıkça belli eden bir toplumun bundan utanmadığını da herkesin yüzüne çarptı.

Şapkanın hikâyesi de işte burada başlıyor. Kaliforniyalı iki genç kadın, Krista Suh ve Jayna Zweiman, Trump'ın seçilmesini protesto etmek için 21 Ocak 2017'de –yani göreve başlamasının ertesi günü– Washington'da yapılacak Kadın Yürüyüşü'nü duyduklarında, dikkat çekici bir dayanışma simgesi yaratmanın yollarını düşünmeye başladılar. Görsel sembollerin gücünü ve yürüyüşlerinin havadan çekileceğini bildiklerinden akıllarına bir başlık fikri geldi: *pussyhat*. Yapımı kolaydı, neredeyse hiç masraf gerektirmiyordu, pembe renkteydi ve şekli kedi kulaklarını andırıyordu. Bu tasarım, Trump'ın

"Kadınları apış aralarından yakalayın" sözlerine doğrudan bir cevaptı. Trump'ın zayıflık simgesi olarak gördüğü kadın bedenini bu kadınlar güç, dayanışma ve isyan simgesine dönüştürüyordu.

Pussyhat, Baubo'nun gücünün beklenmedik bir yeniden doğuşuydu ve örgüyle isyanı birleştiren uzun bir geleneğe dayanıyordu. Fransız Devrimi'nden beri kadınlar –*tricoteuse* denilen devrimci örgücüler– kadın kulüplerinde ve Ulusal Meclis'te oturup örgü örerlerdi, hatta rivayete göre, giyotinin önünde, kafalar ayaklarının dibine yuvarlanırken bile şişlerini şakırdatırlardı. Birinci Dünya Savaşı'nda casusların gizli mesajları atkılarına işledikleri, Amerikan Bağımsızlık Savaşı'nda ise örgü örmenin dikkat dağıtma taktiği olarak kullanıldığı söylenir. Örgü ören kadın imgesi, anaç ve tehditkâr olmayan biriyle özdeşleştirilmişti; ancak *pussyhat* bu algıyı tamamen tersine çevirdi. 21 Ocak 2017'de, ABD tarihinin en büyük gösterilerinden birinde, ülke çapında altı yüzden fazla noktada milyonlarca insan –kadınlar, erkekler, LGBTQ+ bireyler, beyazlar, siyahlar, Latinler, gençler ve yaşlılar– bir araya geldi. Gösteri fotoğraflarında ise tek tek figürler değil, kocaman pembe bir deniz görülüyordu. Bir dayanışma, direniş ve güç denizi.

Bu şapka, yaratıcılarından birinin dediği gibi, kelimelere gerek duymadan "Yalnız değilsin. Sesini yükselttiğinde, yalnız değilsin" mesajı vermek için tasarlanmıştı. Bu yönüyle *pussyhat*, 2017 Ekim'inde, Kadın Yürüyüşü'nden yalnızca birkaç ay sonra patlak veren #MeToo hareketinin öncüsü sayılabilir. Her iki hareket de aynı şeyi söylüyordu: Şiddet ve gücün kötüye kullanımı yalnızca Hollywood'da değil, her yerde var. Yalnız değilsin; biz çokuz. Ve artık susmayacağız." Yılın sonunda *Time* dergisinin kapağında, tek başına duran küçük bir başlık yerine, Harvey Weinstein'ın çöküşüne katkı sağlayan ve küresel #MeToo dalgasını başlatan kadınların grup fotoğrafı vardı. Bu, yeni bir devrimin başlangıcıydı.



BİR TUTAM SAÇ
2022

Bu bölüm bir itirafla başlamalı. Bir nesnenin neden dahil edilmediğine dair bir açıklamayla. Antik çağlardan beri kadınların toplumsal konumuyla yakından ilişkilendirilen, kimi zaman bir kadının erdeminin ya da günahının simgesi, kimi zaman bir aidiyet göstergesi olarak yorumlanan; tarihin bazı dönemlerinde baskının, bazı dönemlerinde ise güçlenmenin ifadesi haline gelen bir nesne bu. Yorumlanması, bakan kişinin kim olduğuna, hangi dönemde ve dünyanın neresinde yaşadığına göre değişiyor. Bu yüzden de her zaman tartışmaların odağında yer alıyor. Söz konusu nesne, başörtüsü.

Bunu bir nesne olarak dahil etmeme, kitaptaki 100 nesneden biri olarak ele almama kararı, bilinçli verilmiş bir karardı. Bunun nedeni, birçok kadın için büyük önem taşıyan bir konuyu görmezden gelme isteği değil, daha çok bu temanın sadece üç sayfada tartışılmayacak kadar karmaşık ve ağır olduğuna dair derin hissiyattı. Özellikle de, bu kitabın yazarı olarak kendimi bu tartışmaya yeni bir şey katmaya yeterli ve yetkin görmediğim gerçeği göz önüne alındığında; ayrıca kadınların bu giyim eşyasıyla özgürlük –veya özgürlük eksikliği– duygularını ilişkilendirebileceği konusunda kültürel geçmişimden

yola çıkarak yargılarda bulunmayı da pek düşünmüyorum. Bunun yerine altında gizlenen şeye –daha doğrusu, genellikle altında gizlenildiği varsayılan şeye– bakıyoruz. Toplumların savaşlarını üzerlerinde sahnelediği, travmalarını onlarla bastırdığı, erkekliklerini ve iktidarlarını ispatlamak için kurban ettiği (bkz. "Chartres'in Saçları Kazıtılmış Kadını"), ulusların "ilerici" ya da "gerici" kimliklerinin sembolü haline getirdiği kadın saçları. Ve o saçları, bazı kadınların bugün dünyadaki tüm saygıyı hak eden, neredeyse efsanevi bir cesaretle geri alışlarına. Bu, İranlı kadınların isyanı ve buna bağlı olarak, 21. yüzyılın başlarındaki en önemli kadın ayaklanmasının sembolü haline gelen kadın bedeninin bir parçasıyla ilgili. Daha doğrusu, bir saç örgüsüyle ilgili. Bir tutam saçla.

Kadınların saçları yüzyıllardır arzunun ve denetimin, özgürlüğün ve baskının kesiştiği bir sembol oldu. Ancak İranlı kadınların bu alandaki mücadelesi; biçimi, kararlılığı ve enerjisiyle benzersizdir. Her şey 13 Eylül 2022'de, 22 yaşındaki Kürt kadın Jina Mahsa Amini'nin başörtüsünü "çok gevşek bağladığı" gerekçesiyle Tahran'da ahlak polisi tarafından gözaltına alınmasıyla başladı. Saatler sonra hastaneye kaldırılan genç kadın, üç gün sonra da resmi açıklamaya göre kalp yetmezliğinden öldü. Amini'nin ani ve şüpheli ölümü, ülke genelinde eşi benzeri görülmemiş bir öfke dalgasını tetikledi. 17 Eylül'deki cenazesinde binlerce kişi, molla rejimini ve kadınlara yönelik baskıyı protesto etmek için bir araya geldi; birçok kadın başörtüsünü çıkarıp "Jin, jiyan, azadi" – "Kadın, yaşam, özgürlük" sloganını haykırdı. Protestolar dinmedi. Kadın erkek binlerce insan, rejimin sona ermesini talep etmek için sokaklara döküldü; kimileri tutuklandı, kimileri idam edildi, kimileri ise iz bırakmadan kayboldu.

Bu ayaklanmanın –belki de yeni bir devrimin– en güçlü sembollerinden biri sadece başörtülerinin çıkarılması ya da "Diktatöre ölüm!" sloganları değil, saçların kesilmesiydi. Kadınlar (ve erkekler), sokakta ve internette makas ya da tıraş bıçaklarını ellerine alıp bir tutam saç

kestiler, bazen kafalarını tamamen kazıttılar. İran'da saç kesmek yas tutmanın bir işaretiydi; bu nedenle Mahsa Amini'nin uğradığı adaletsizliğe ve benzer baskılara karşı kolektif bir yas anlamı taşıyordu. Ama aynı zamanda bir direniş eylemiydi: "Bu saçlar bize ait. Uğruna bir kadının öldüğü bu birkaç tel, bizim özgürlüğümüzün sembolü" diyordu. Baskının hedefi olan bu başlar artık özgürlük için savaşmaya kararlıydı. Ve bu kez, bu çığlık İran'ın sınırlarını aştı. Sonbaharda Juliette Binoche ve Isabelle Huppert gibi Avrupalı oyuncular saçlarını keserek dayanışma gösterdiler; Ekim ayında İsveçli milletvekili Abir Al-Sahlani, Avrupa Parlamentosu kürsüsünde saç örgüsünü kesip "Kadın, yaşam, özgürlük!" diyerek havaya kaldırdı.

Bu, kadınların başlattığı ilk ayaklanma ya da devrim değil. 18. yüzyıl Fransası'nda Versailles'a yürüyüp kralı Paris'e dönmeye zorlayanlar da, Rusya'da ekmek, barış ve çarın tahttan çekilmesini isteyenler de kadınlardı. Ancak bu örneklerde mesele kadınların varoluşu ya da hakları değildi. Kitlelerin böyle bir davanın arkasında durma ihtimali düşüktü. İran'daki isyanı benzersiz kılan ise tam olarak bu: Kadınlar, kadınlara yönelik şiddet ve baskıya karşı ayaklandı. Adaletsizliğe karşı ses çıkarıp saçlarını –kadınlığın sembolü olan o tutamları– havaya kaldırdılar, "Kadın, yaşam, özgürlük" diye haykırdılar. Böylece parçalanmış muhalefeti, hatta uluslararası kamuoyunu bir araya getirmeyi başardılar. Bu bir başörtüsü tartışması değil; kendi bedenine ve yaşamına sahip çıkma ve özgürlük mücadelesiydi. Kadınlar, birey olarak başlarıyla, saçlarıyla, bedenleriyle, hayatlarıyla konuşuyorlardı. Ve belki de ilk kez, ellerinde saç tutamlarıyla, kadın haklarının ayrıcalık ya da lüks değil, ertelenemeyecek temel insan hakları olduğunu herkese anlatmayı başardılar. Çünkü kadınların haklarını çiğneyen bir toplum, diğer hiçbir temel hakkı da koruyamaz.

Bu yüzden: Kadın. Yaşam. Özgürlük.

TEŞEKKÜRLER

Fikirleri, destekleri, tüm sohbetleri, akşam yürüyüşleri ve tükenmek bilmeyen sabrı için editörüm Johanna von Rauch'a; bu kadın tarihinin her yüzyılında bana eşlik eden ve en tuhaf hikâyeleri parlak düşünceleriyle yorumlayan arkadaşım Carolin Würfel'e; önemli önerileri ve verdiği cesaret için arkadaşlarım Miriam Stein, Alexandra Link, Nadia Pantel, Jonathan Drews ve Niklas Maak'a; Dante Bad seanslarımız için Tarun Kade'ye; kadın tarihine karşı gösterdiği beklenmedik coşkusu için babam Uve'ye ve ayrıca annem Danièle'e ('o olmasa bu kitabı asla bitiremezdim), her şey için kocam Olivier'e, Olive'e teşekkürlerimi sunarım.

KAYNAKÇA

Actes d'un procès pour viol en 1612, 1984, Éditions Des Femmes, Paris.

Appignanesi, Lisa, *Mad, Bad, Sad: A History of Women and the Mind Doctors From 1800 to the Present*, Virago, Londra, 2008.

Arendt, Hannah & Mary McCarthy, *Between Friends: The Correspondence of Hannah Arendt and Mary McCarthy 1949-1975*, Harcourt Brace, New York, 1995.

Auffret, Séverine, *Une histoire du Féminisme de l'Antiquité grecque à nos jours*, L'Observatoire, Paris, 2018.

Badinter, Élisabeth, *Anne Sevgisi: Bir Duygunun Tarihi*, çeviren Şule Demirkol, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999.

Banti, Anna, *Artemisia*, çeviren Işıl Saatçioğlu, Metis Yayınları, İstanbul, 2014.

Bashkirtseff, Marie, Journal: 1873-1877, Hard Press, Londra, 2019.

Beauvoir, Simone de, *Dünyanın Halleri*, çeviren Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul, 1976.

Beauvoir, Simone de, *İkinci Cinsiyet I: Olgular ve Mitler*, çeviren Gülnur Acar Savran, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2020.

Beauvoir, Simone de, *İkinci Cinsiyet II: Yaşanmış Deneyimler*, çeviren Gülnur Acar Savran, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2021.

Beauvoir, Simone de, *Koşulların Gücü I ve 2*, çeviren Betül Onursal, Payel Yayınevi, İstanbul, 2000.

Beauvoir, Simone de, *Nelson Algren'e Aşk Mektupları*, çeviren Tülay Evler & Pınar Öztamur, Alfa Yayınları, İstanbul, 2019.

Bell, Quentin, *Bloomsbury Recalled*, Pimlico, Londra, 1995.

Benamou, Rebecca, *Sur la bouche: Une histoire insolente du rouge à lèvres, 1er Parallèle*, Paris, 2021.

Benstock, Shari, *Women of the Left Bank: Paris 1900-1940*, Virago, Londra, 1987.

Berly, Cécile, *Lettres de Madame de Pompadour*, Perrin, Paris, 2014.

Blume, Dorlis, Monika Boll & Raphael Gross, *Hannah Arendt und das 20. Jahrhundert*, Piper, Münih, 2020.

Bly, Nellie, *Akıl Hastanesinde On Gün*, çeviren Sibel Özbudun, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2022.

Bly, Nellie, *Dünyayı Yetmiş İki Günde Dolaşan Kadın*, çeviren Derya Önder, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014.

Bock, Gisela, *Avrupa'nın Kadınları: Ortaçağ'dan Günümüze*, çeviren Nermin Öztürk, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

Borges, Jorge Luis & Victoria Ocampo, *Dialogue*, Bartillat, Paris, 2014.
Bovenschen, Silvia, *Die imaginierte Weiblichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt, 2003.
Braude, Ann, *Radical Spirits: Spiritualism and Women's Rights in Nineteenth Century America*, Indiana University Press, Bloomington, 2001.
Brent, Linda, *Bir Köle Kızın Hayatı*, Dorlion Yayınları, İstanbul, 2024.
Bretonne, Restif de la, *L'Anti-Justine*, Paris, 1798.
Brontë, Charlotte, *Jane Eyre*, çeviren Can Moran, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2023.
Brontë, Emily, *Uğultulu Tepeler*, çeviren Naciye Akseki Öncül, Can Yayınları, İstanbul, 1983.
Burman, Barbara & Ariane Fennetaux, *The Pocket: A Hidden History of Women's Lives 1660-1900*, Yale University Press, New Haven, 2020.
Carrère d'Encausse, Hélène, *Alexandra Kollontai*, Fayard, Paris, 2021.
Capellanus, Andreas, *De Amore: The Art of Courtly Love*, Columbia University Press, 1990, New York.
Chollet, Mona, Cadı: *Kadınların Yenilmez Gücü*, Işık Ergüden, İletişim Yayınları, İstanbul, 2022.
Cohen, Claudine, *Les femmes de la préhistoire*, Tallandier, Paris, 2021.
Cohen, Claudine, *Tarihöncesi Kadınları*, çeviren Meltem Cansever, Alfa Yayınları, İstanbul, 2023.
Colette, *Le Pur et l'Impur*, Le Livre de Poche, Paris, 1991.
Colette, *Chéri*, çeviren Pınar Kür, Can Yayınları, İstanbul, 2022.
Colette, *Les Claudine*, Albin Michel, Paris, 2019.
Colette, *Saf ve Kutsal*, çeviren Saadet Özen, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2021.
Cooney, Kara, *Dünyayı Yöneten Kadınlar: Mısır'ın Altı Kraliçesi*, çeviren Ebru Kılıç, Alfa Yayınları, İstanbul, 2020.
Desroches Noblecourt, Christine, *Hatshepsut: Esrarengiz Kadın Firavun*, çeviren Nihal Önol, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2010.
Duby, Georges & Michelle Perrot (der.), *Kadınların Tarihi*, 5 cilt, çeviren Ahmet Fethi Yıldırım, Alfa Yayınları, İstanbul, 2025
Duby, Georges, *Dames du XIIe siècle*, Folio Histoire, Paris, 2020.
Duras, Marguerite, *Hiroşima Sevgilim*, çeviren Berna Günen, Can Yayınları, İstanbul, 2021.
Elkin, Lauren, *Flanöz: Şehirde Yürüyen Kadınlar*, çeviren Doğacan Dilcun Doğan, Nebula Kitap, İstanbul, 2018.
Ernaux, Annie, *Olay*, çeviren Siren İdemen, Can Yayınları, İstanbul, 2022.
Fourier, Charles, *Geleceğin Aşk Dünyasından*, Pencere Yayınları, İstanbul, 1993.
Friedan, Betty, *Kadınlığın Gizemi*, çeviren Nazım Eryılmaz, Sander Yayınları, İstanbul, 2022
Gilman, Charlotte Perkins, *Kadınlar Ülkesi*, çeviren Ferit Burak Aydar, İş Kültür Yayınları, İstanbul, 2022.

Girod, Virginie, *Les femmes et le sexe dans la Rome antique*, Tallandier, Paris, 2013.
Goncourt, Edmond & Jules Goncourt, *La femme au 18ème siècle*, Flammarion, Paris, 1993.
Greer, Germaine, *İğdiş Edilmiş Kadın*, çeviren Mefkure Bayatlı, Pencere Yayınları, İstanbul, 2000.
Griffin, Susan, *The Book of the Courtesans: A Catalogue of Their Virtues*, Broadway Books, New York, 2002.
Hartmann, Elke, *Frauen in der Antike*, C. H. Beck, Münih, 2021.
Hillis, Marjorie, *Live Alone and Like it*, Virago, Londra, 2017.
Hunt, Margaret R., *Women in Eighteenth Century Europe*, Routledge, Londra, 2009.
Hustvedt, Asti, *Medical Muse: Hysteria in 19th Century Paris*, Bloomsbury, Londra, 2011.
King, Margaret L., *Women of the Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago, 1991.
Klagsbrun, Francine, *Lioness: Golda Meir and the Nation of Israel*, Schocken, New York, 2021.
Kollontay, Aleksandra, *Cinsel Özgürlüğüne Kavuşmuş Komünist Bir Kadının Hayatı*, çeviren Ömer Kerim, Dorlion Yayınları, İstanbul, 2022.
Laqueur, Thomas, *Bedene Yazılanlar: Antikçağdan Freud'a Cinsiyetin İnşası*, çeviren Nilgün Tutal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2020.
Lazard, Madeleine, *Les Aventures de Fémynie*, Fayard, Paris, 2001.
Lecoq, Titou, *Les grandes oubliées de l'histoire*, L'Iconoclaste, Paris, 2021.
Lieberman, Hallie, *Buzz: A Stimulating History of Sex Toys*, Pegasus Books, New York, 2017.
Lindemann, Uwe, *Das Warenhaus*, Böhlau Verlag, Köln, 2015.
Lutz, Deborah, *The Brontë Cabinet: Three Lives in Nine Objects*, W. W. Norton, New York, 2015.
Malcolm, Janet, *Forty-One False Starts, Farrar*, Straus & Giroux, New York, 2014.
Margueritte, Victor, *Erkek Kız*, çeviren Aykut Tanyeri, May Yayınları, İstanbul, 1971.
Marx, Karl & Engels, *Friedrich, Kutsal Aile ya da Eleştirel Eleştirinin Eleştirisi*, Sol Yayınları, İstanbul, 1994.
Mayor, Adrienne, *Amazonlar: Kadınlar Erkeklerle Eşitti*, çeviren Aysun Babacan, Alfa Tarih, İstanbul, 2021.
McCarthy, Mary, *Grup*, çeviren Nihal Yeğinobalı, Altın Kitaplar, İstanbul, 1965.
Messbarger, Rebecca, *The Lady Anatomist: The Life and Work of Anna Morandi Manzolini*, University of Chicago Press, Chicago, 2010.
Miles, Tiya, *All That She Carried*, Random House, New York, 2022.

Mill, John Stuart, *Kadınların Köleleştirilmesi*, çeviren Ahmet Özcan, Bilge Kültür Sanat, 2017.
Mitford, Nancy, *Madame de Pompadour*, Tallandier, Paris, 2010.
Morrison, Toni, *Sevilen*, çeviren Püren Özgören, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2024.
Murasaki Shikibu, *Genji'nin Hikâyesi*, çeviren Oğuz Baykara, Vakıfbank Kültür Yayınları, İstanbul, 2025.
Müller, Lothar, *Freuds Dinge*, Die Andere Bibliothek, Berlin, 2021.
Ocampo, Victoria, *Mi vida es mi obra*, Sur, Buenos Aires, 1961.
Patou-Mathis, Marylène, *L'homme préhistorique est aussi une femme*, Allary, Paris, 2020.
Peirce, Leslie P., *Harem-i Hümayun: Osmanlı İmparatorluğu'nda Kadın ve Egemenlik*, çeviren Ayşe Berktay, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2012.
Pernoud, Régine, *La femme au temps des cathédrales*, Le Livre de Poche, Paris, 1997.
Perrot, Michelle, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Flammarion, Paris, 1998.
Perrot, Michelle, *Mon histoire des femmes*, Seuil, Paris, 2006.
Pomeroy, Sarah, *Goddesses, Whores, Wives & Slaves*, The Bodley Head, Londra, 2015.
Postrel, Virginia, *The Fabric of Civilization*, Basic Books, New York, 2021.
Power, Eileen, *Ortaçağ Kadınları*, çeviren Ayşe Meral, Alfa Yayınları, İstanbul, 2021.
Proust, Marcel, *Sodom ve Gomorra /Kayıp Zamanın İzinde*, çeviren Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2020.
Ramirez, Janina, *Femina: A New History of the Middle Ages, Through the Women Written Out of It*, Penguin Random House, Londra, 2022.
Reilly, Maura, Women Artists: The Linda Nochlin Reader, Thames & Hudson, Londra, 2015.
Rosenkranz, Jutta, *Mascha Kaléko*, dtv, Münih, 2012.
Rulffes, Evke, *Die Erfindung der Hausfrau: Geschichte einer Entwertung*, Rowohlt, Berlin, 2021.
Sagan, Francoise, *Günaydın Hüzün*, çeviren Nihal Önol, Doğan Kitap, İstanbul, 2000.
Sand, George, *Gabriel*, çeviren İsmet Birkan, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2019.
Sand, George, *Hayatımın Hikâyesi*, çeviren Birsel Uzma, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2020.
Sand, George, *Lavinia*, çeviren Neslişah Leman Başaran Lotz, Can Yayınları, İstanbul, 2021.
Sand, George, *Indiana*, çeviren Birsel Uzma, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2008.
Sand, George, *Küçük Fadet*, Kurtuluş Yayınları, 1981.

Sand, George, *Şeytanlı Göl*, çeviren Kemal Demiray, Cumhuriyet Kitapları, İstanbul, 1999.
Schellhammer, *Maria Sophia*, Die wohlunterwiesene Köchin, Almanya, 1697.
Scutts, Joanna, The Extra Woman, Liveright, New York, 2017.
Stanton, Elizabeth Cady; Susan B. Anthony; Matilda Joslyn Gage & Ida Husted Harper (ed), *History of Woman Suffrage*, 6 cilt, New York / Rochester: Fowler & Wells ve National American Woman Suffrage Association, 1881-1922.
Steele, Valerie, *Corset: A Cultural History*, Yale University Press, New Haven, 2003.
Steinbach, Susie, *Women in England 1760-1914*, Phoenix, Londra, 2004.
Thurman, Judith, *Secrets of the Flesh*, Ballantine Books, New York, 2011.
Toklas, Alice B., *Yemek Kitabı*, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2004.
Tyldesley, Joyce, *Daughters of Isis*, Penguin, Londra, 1995.
Veil, Simone, *Une vie, Le Livre de Poche*, Paris, 2009.
Virgili, Fabrice, *La France Virile*, Payot, Paris, 2019.
Woolf, Virginia, *Kendine Ait Bir Oda*, çeviren İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2019.
Zingsem, Vera, *Lilith: Adem'in İlk Eşi*, çeviren Devrim Doğan Yüzer, İlya Yayınevi, İzmir, 2007.
Zola, Émile, *Hanımefendiler Cenneti*, çeviren Sabahattin Ali, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.

Annabelle Hirsch, titiz araştırması, coşkulu ve çarpıcı anlatımıyla dünya tarihine yeni ve feminist bir yaklaşım sunuyor.
Lauren Elkin

Bu kitap, kadınların tarihe katkıları hakkındaki düşüncelerinizi değiştirecek.
The Independent

Uyluk kemiğiyle bikininin, daktiloyla platform topukların ortak noktası ne olabilir? İlk insanların mağara duvarlarına bıraktığı el izlerinden Sappho'nun papirüsüne ya da Kim Kardashian'ın yüzüğüne nasıl bir yol uzanır? Sahi, rahibe tacının çamaşır tokacıyla ne ilgisi var?

Cevap, elbette kadınlarda ve kadınların tarihinde yatıyor.

100 Nesnede Kadınların Tarihi, tarih sahnesinde çoğu zaman görmezden gelinen kadınların izini, gündelik ve sıra dışı nesneler üzerinden sürüyor.

Annabelle Hirsch, büyük anlatıların arasından sızan küçük parçaları birleştirerek kadınların bastırılmış, unutulmuş ve çoğu zaman fısıltıyla aktarılan hikâyelerini görünür kılıyor.

Ve eksik bırakılmış bir tarihi cesurca ifşa ediyor.

Kadınlar her zaman sahnedeydi ve her zaman katkıda bulundular; bunu görmezden gelmek, tarihin tercihidir.

ISBN 978-625-94467-8-3