

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Radyo-Televizyon ve Sinema
Anabilim Dalı

DEĞİŞEN BEDEN DEĞİŞMEYEN İKTİDAR: 90 SONRASI TÜRK
SİNEMASINDA İKTİDARIN YANSIMASI AÇISINDAN ERKEK
BEDENİ

DOKTORA TEZİ

Hazırlayan:

Nalan SINAY

Danışman:

Doç. Dr. K.Leyla BUDAK

İZMİR-2013

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum **“DEĞİŞEN BEDEN DEĞİŞMEYEN İKTİDAR: 90 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA İKTİDARIN YANSIMASI AÇISINDAN ERKEK BEDENİ”** adlı doktora tezinin tarafımdan, bilimsel ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

NALAN SINAY





T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA
TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : Nalan SINAY

Numarası : 92070003621

Anabilim Dalı : Radyo-Televizyon ve Sinema

Tez Başlığı (Türkçe) : Değişen Beden Değişmeyen İktidar:90 Sonrası Türk Sinemasında İktidarın Yansıması Açısından Erkek Bedeni

Tez Başlığı (İngilizce) : Changing Body Unchanging Power: Male Body in Terms of Reflection of Power in Post-1990 Turkish Cinema Tez Savunma Tarihi

Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık:

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Doç.Dr.Leyla BUDAK

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi (Tez İzleme Komitesi Üyesi)

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Nimet ÖNÜR

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi (Tez İzleme Komitesi Üyesi)

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Alev F.PARSA

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Doç.Dr.Ahsen ARMAĞAN (Uşak Üniv.)

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Yrd.Doç.Dr.Burcu BALCI

Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme

İmza :

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle ☒

Oy çokluğuyla ☐

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Doktora programlarında düzeltme alan öğrencinin 6 (altı) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

ÖZET

ABSTRACT

GİRİŞ İ

I.BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE İKTİDAR OLGUSU KAVRAMININ GELİŞİMİ 1

1. İKTİDAR OLGUSU OLARAK BEDEN..... 28

1.1. POLİTİK İMGE OLARAK BEDEN.....39

1.2. SOSYOLOJİK İMGE OLARAK BEDEN.....47

1.3. PSİKOLOJİK İMGE OLARAK BEDEN.....54

1.4. BİR İKTİDAR PRATİĞİ OLARAK BEDEN..... 59

II. BÖLÜM

TOPLUMSAL AÇIDAN ERKEK BEDENİ: İNŞASI, ALGISI VE PRATİKLERİ.....71

2.1. BATI TOPLUMLARINDA ERKEK BEDENİ.....94

2.1.1. ANTİK YUNAN'DA ERKEK BEDENİ.....97

2.1.2. ROMA'DA ERKEK BEDENİ.....105

2.1.3. ORTAÇAĞ'DA ERKEK BEDENİ.....114

2.1.4. RÖNESANS'DA ERKEK BEDENİ.....126

2.1.5. AYDINLANMA VE SONRASI ERKEK BEDENİ.....136

2.2.DOĞU TOPLUMLARI'NDA ERKEK BEDENİ.....161

2.2.1. OSMANLI'DA ERKEK BEDENİ.....168

2.2.2. CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE ERKEK BEDENİ.....177

III. BÖLÜM

90 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NIN TARİHSEL DEĞİŞİMİ VE GELİŞİMİ 183

3.1. İKTİDAR SÖYLEMİNİN NESNESİ VE ÖZNESİ OLARAK SİNEMADA BEDEN.....195

3.1.1. GERÇEKLİK, GÖSTERGE VE İKTİDAR ÖZNESİ OLARAK SİNEMADA ERKEK BEDENİ 209

3.2. 90 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA İKTİDARIN YANSIMASI AÇISINDAN ERKEK BEDENİ

3.2.1. 90 SONRASI TÜRK SİNEMASINA ERKEK BEDENİ İMGESİNDEKİ DÖNÜŞÜMLER AÇISINDAN BAKIŞ.....220

3.3. DEĞİŞEN ERKEK BEDENİ DEĞİŞMEYEN İKTİDAR: SEÇİLEN ÖRNEKLEM ... FİLMER ÇERÇEVESİNDE ELEŞTİREL ANALİZİ 225

3.3.1. DÖNERSEN ISLIK ÇAL	/ ORHAN OĞUZ	1992
3.3.2. GECE, MELEK VE BİZİM ÇOCUKLAR	/ ATIF YILMAZ	1994
3.3.3.EŞKIYA	/ YAVUZ TURGUL	1996
3.3.4. TABUTTA RÖVAŞATA	/ DERVİŞ ZAİM	1996
3.3.5. USTA BENİ ÖLDÜRSENE	/ BARIŞ PİRHASAN	1997
3.3.6. DAR ALANDA KISA PASLAŞMALAR	/ SERDAR AKAR	2000
3.3.7. BÜYÜK ADAM KÜÇÜK AŞK	/ HANDAN İPEKÇİ	2001
3.3.8. YAZI TURA	/ UĞUR YÜCEL	2003
3.3.9. TAKVA	/ ÖMER KIZILTAN	2005
3.3.10. ISSIZ ADAM	/ ÇAĞAN IRMAK	2008
3.3.11. VAVİEN	/ TAYLAN BİRADERLER	2009
3.3.12. BEHZAT Ç. Seni Kalbime Gömdüm	/ SERDAR AKAR	2011
3.3.13. ZENNE	/ CANER ALPER-MEHMET BİNAY	2012

SONUÇ.....294

KAYNAKÇA.....300

ÖZET

İnsanların bedensel deneyimleri özünde varoluşun bir tarihidir. Bundan dolayı Durkheim'den beri, insan bedeni, sosyal ve kültürel anlamların önemli sembolü kabul edildiğinden bedenlerimiz aynı zamanda, benliklerimizin ve dolayısıyla kimliklerimizin dışavurumları olarak görülmektedir. Bunun için, sosyal düşüncede beden, toplum halinde varolmanın koşulu olarak, kontrol edilmesi zorunlu olan ilk ve merkezi güçtür. Bedeni kontrol etmek, toplum olabilmek ve toplumsal yaşamın devam edebilmesi için benliklerin ve kimliklerin kontrolünü de zorunlu kılmıştır.

Bu doğrultuda, bedeni kısıtlayıcı düzenlemeler, dolayısıyla benliklerin kültürel oluşumu, Hobbes'un anladığı anlamda bir düzen sorunu haline dönüşmüştür. Böylece beden üzerinde kurgulanan "İktidar" aynı zamanda da bir yansıma olarak kendini var etmektedir. Bu durum, tam da Foucault'nun Biyo-İktidar kavramına denk düşmektedir. Biyo-iktidar kavramı, bilgi/iktidar kuramının gündelik hayattaki yansımalarıdır. Bu kavram hayatın her alanına girerek bireylere ve toplumlara hükmetmektedir. Özellikle bu konumun öznesi olan "Erkek" bedeni ve kimliği birincil olarak etkilenen konumdadır.

"Erkeklik" kavramı biyolojik cinsiyet olarak erkeğin toplumsal yaşamda nasıl düşüneceğini, duyacağını, davranacağını belirleyen, ondan salt erkek olduğu için beklenen rolleri ve tutum alışları içeren bir pratikler toplamı olarak İktidarın en önemli temsilcisidir. Dolayısıyla kültürler arasında değişim gösterebileceği gibi aynı kültür içerisinde de farklı erkek kimliklerini işaret eden "Erkeklik" algıları görmek mümkündür. Başka bir deyişle toplumsal cinsiyet olarak erkekliğin biyolojik olandan farklı olarak ezeli ve ebedi bir tanımı yoktur, bu tamamıyla kültürel bir kurgudur.

Bu bağlamda erkeklik kavramı üzerine düşünürken "erkeklik"i hegemonik ilişkiler içerisinde ele almak gerekmektedir. Yani ittifak, egemenlik ve boyun eğme ilişkilerini de göz ardı etmemeliyiz. Başka bir ifade ile "erkeklik" tanımı üzerinde yürütülen hegemonik bir iktidar mücadelesi, "toplumsal cinsiyet politikaları" söz konusudur.

Hegemonik erkeklik kavramı geleneksel toplumlarda erkekler üzerinde yaptığı "erkek" tanımı ile en büyük engel gibi görünen geleneksel söylemin de incelenmesini sağlamaktadır. Özellikle ülkemizde "erkeklik" tanımının ataerkil iktidarı güçlendiren geleneksel bir söylem ile modern bir söylem olarak adlandırılabilir bir karşı duruşla olan mücadele içinde biçimlenmektedir.

Toplumsal düzende erkeğin edindiği hakim konumun, narsisizm ile bezenmiş akıl aracılığıyla, düzenin nevrotik olarak inşasına yol açtığı iddia edilebilir. Bu bağlamda sosyo-

ekonomik ve kültürel değişimler göz önüne alınarak 90 sonrası Türk Sinemasında üzerinde iktidarın kurgulandığı “Erkek Bedeni ve Kimliği”nden söz edilebilir. Çünkü 90 sonrası Türkiye’nin toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel tablosu son derece hareketli, renkli ve yeniliklerle doludur. Bireyin öne çıkışı ile oluşan görece özgürlük ortamı toplumun her alanında etkisini göstermiştir. Doğal olarak bu ekseninde gelişen 90 sonrası Türk Sinemamızda son derece hareketli ve birçok yeniliğin başladığı bir sürece girmiştir. Özellikle Dünyada ve Ülkemizde yaşanan teknolojik gelişmelerin Sinemamızda gözle görülür etkileri vardır. Dolayısıyla teknik, dramatik, sanatsal, sosyo-kültürel ve politik açıdan sinemamız farklı bir sürece girmiştir. Artık bu dönemde nicelik açısından büyük bir artış görülürken nitelik açısından da son derece çeşitlilik görülmektedir.

Bütün bunlar ışığında iktidar kavramı merkez alınarak, 90 sonrası Türk Sinemasında “Erkek Bedeni”ni çeşitli iktidar yapılarıyla olan ilişkisi şekillendirecektir. Dolayısıyla iktidar söyleminin nesnesi ve öznesi olarak “Erkek bedeni” açmazları ve çelişkileri ile ele alınacaktır. Özellikle bilgi/iktidar kuramı ekseninde ilerleyecek olan tez söylemsel, içeriksel ve görsel çözümlemelerle eleştirel bakış açısını ortaya koyacaktır. Bu doğrultuda, ele alınan filmlerle birlikte yapılan çözümlemeler “değişen beden değişmeyen iktidar” savını desteklemeye yönelik olacaktır.

ABSTRACT

Bodily experiences of people are essentially a history of existence. Therefore, since Durkheim, human body is accepted as an important symbol of social and cultural meanings, as well as the expressions of our identities in the final instance. Thus, in social thought, body is the first and central power which should be controlled as a condition of existence as a society. Controlling the body also made it necessary to control the self and the identity in order to become a society and continue the social life.

Accordingly, regulations that restrict the body, or cultural construction of the self has become a problem of order as understood by Hobbes. Therefore, the “Power” built on the body also exists as a response. This point exactly corresponds to Foucault’s concept of Biopower. The concept of Biopower is the reflection of the knowledge/power theory in the daily life. This concept reigns individuals and societies by penetrating every realm of life. Especially the “Male” body and identity, which is the subject of this position, is affected primarily.

The concept of “Masculinity” is the most important representative of the Power as a totality of practices which defines how a biological male should think, perceive, and act in social life, the roles and behaviours that are expected from him only because he is male. Thus, while it may vary across cultures, different perceptions of “Masculinity” that point towards different male identities also may appear within the same culture. In other words, there is no all-encompassing definition of masculinity as a social gender independent of the biological one; and this is completely a cultural construct.

In this context, thinking about “masculinity”, it should be considered within hegemonic relations. This means that alliance, sovereignty and obedience relations should not be ignored. To put it differently, there is a hegemonic power struggle, and “social gender politics” goes on the definition of “masculinity”.

The concept of hegemonic masculinity, with its definition of “male” upon the males of traditional societies makes it also possible to investigate the traditional discourse. Especially in Turkey, the definition of “masculinity” takes shape within the struggle between a traditional discourse that reinforces patriarchal power and its opposition which could be termed as a modern discourse.

It can be claimed that the dominant position that the male has achieved in social order has led to the neurotic construction of the order with the help of a narcissistic mind. In this context, existence of a “Male Body and Identity” on which power is constructed in post-1990 Turkish cinema can be argued for, taking into consideration socioeconomic and cultural transformations. Because, social, political, economic and cultural landscape of post-1990

Turkey is very lively, colourful and innovative. The relative freedom that has appeared with the prominence of the individual could be observed in every realm of the society. Naturally, post-1990 Turkish cinema has also entered a period which is very vivid and with many innovations. The technological developments which have emerged in the world and in Turkey have positive effects on Turkish cinema as well. Consequently, Turkish cinema has entered a different process technically, dramatically, artistically, socio-culturally and politically. In this period, there has been a dramatic increase in quantity, as well as diversity in quality.

In the light of all of the above, the relation of the “Male Body” in post-1990 Turkish cinema with various structures of power will be demonstrated around the concept of power. For this purpose, the “Male body” will be scrutinised with its dilemmas and contradictions as an object and subject of the power discourse. Specifically, the thesis which will progress upon the theory of knowledge/power will put forward a critical point of view with discursive, contextual and visual analyses. Accordingly, the analyses that will be made with the selected films will attempt to support the thesis of “changing body, unchanging power”.

GİRİŞ

Kültürümüzde başka hiç bir kimlik simgesi yoktur ki, bireylerin gündelik davranışları ve kendilerini sembolik tasarımıylaşıları ve iletişimleri üzerinde cinselliğinkiyle karşılaştırılabilecek derece ağırlıklı etkisi olsun.

Gitta Mühlen Achs

İnsanlık serüveninin başından itibaren bir iktidar serüveninin, iktidarı ele geçirme çalışmasının olduğu bilinmektedir. Ancak iktidar nedir, iktidar nerelerdedir ve iktidara sahip olan kimdir sorularına bugüne kadar her düşünür farklı bir yorum ile karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla iktidar toplumsal kuramın inşasında ve pratiklerin yönlendirilmesinde merkezi öneme sahip bir olgudur. İktidarın etkileri ve sonuçlarını tespitinde ciddi sorunlarla karşılaşılmasa da, iktidarın ne olduğu üzerine hala çeşitli tartışmalar yapılmaktadır. Diğer taraftan iktidar olgusunun tam bir tanımın yapılamaması, belirli bir tanıma yerleştirilemezliği ve çok boyutluluğu düşünülerek göz ardı edebileceğimiz bir sorun da değildir.

İktidar, bedenler üzerinde kurduğu denetim ve şekillendirme süreçleri ile bir şekilde tahakkümünü güçlendiren ve devamlılığını sağlayan koşulları oluşturmaktadır. Tez bağlamında iktidar ve beden ilişkisi tarihsel perspektifte hegemonik bir yapıda ele almakla birlikte, özellikle erkek bedeni ve kimliği üzerinde çalışılacaktır. Erkek bedeni araştırmaları doğu ve batı olmak üzere iki ana bölüm olarak incelenecek ve çeşitli alt bölümler olacaktır.

İktidar ve beden arasındaki diyalektikten “nesneleşmiş bedene” yöneldiğimizde bu “disipline edilmiş, oldukça “normalleştirilmiş” bir beden tasavvurudur.” Düzeltilmiş olan beden bir şekliyle de bilinç olarak da yönlendirilebilir hale gelmektedir. Bedenin denetiminden, bilincin denetimine atlanmaktadır.

Bu doğrultuda yapılan araştırmalar sonucunda iktidar kavramının tarihsel gelişimi iki ana başlık altında toparlanabilir. Tarihsel süreçteki kırılma noktası modernizm olarak değerlendirilmelidir. Dolayısıyla araştırma modernizm öncesi ve modernizm sonra olmak üzere iki ana eksen üzerinden ilerlemelidir.

İktidar kavramı Marx'ın siyaset bilimi, Nietzsche'nin felsefesi, Weber'in sosyolojisi, Foucault'nun insan bilimleri çerçevesinde tartışılması tezin gelişimi açısından önemlidir. Bu nedenle bu düşünürler ve onları önceleyen diğer düşünürler tezin başlıca araştırma alanıdır.

İktidar bir ağ gibi her yere uzanmakta ve modern dönemde olduğu gibi günümüzde de geçiş yolu olarak bedenleri kullanmaktadır. 17. yüzyılda kapatılma evleri ile temeli atılan akıl hastaneleri, psikiyatri kurumları, hapishaneler gibi etkinliği tartışmaya açık denetim ve ıslah kurumları, postmodern dönemde de bireyi kontrol altında tutmak için devletin en önemli uzantıları olarak varlığını devam ettirmektedir.

Modern dönemde daha çok kurumlar düzeyinde etkinlik gösteren disiplin teknikleri, postmodern dönemde teknolojiyi de içine alarak hakimiyet alanını almaktadır. Panoptisizm, her şeyi gözetleme düşüncesi, kitleleri denetim altında tutmaya yarayacak kontrol mekanizmalarının icadında önemli bir esin kaynağıdır.

Günümüzde iktidar, sözde güvenlik ve denetim amacıyla şehir merkezlerine, kamusal binalara yerleştirdiği kamera ve benzeri kontrol araçlarıyla sürekli görünürlüğü sağlamakta böylece şeffaf bedenler ve şeffaf mekanlar yaratmaya çalışmaktadır. Bu anlamda bireylerin yaşamları da kısıtlamakta ve denetim altına almaktadır. Özellikle kamusal alanlarda kullanımı yaygınlık kazanan ve giderek çeşitlenen bu denetim araçlarıyla bedenler uysallaştırılmaya ve özdenetimlerini sağlamaya yönlendirilmektedir.

Dolayısıyla iktidar belli bir yaşam tarzını bedenlere ve zihinlere empoze etmektedir. Kapitalist sistemin arzularına hizmet eden bu araçlar, bedenlerimizi yeniden yapılandırmayı arzulamamıza neden olan sayısız göstergelerle, davranışlarımızı yöneten, bize ne yapmamız gerektiğini buyuran ve bunu kesintisiz sürdüren bir güce sahiptir. İdealize edilmiş örnekler, verili olanla yetinmememize, her gün yenilenen göstergelerle aslında hiç ulaşamayacağımız ideallerin pesinden sürüklenmemize neden olur.

Yasadığımız yüzyıl, modern dönemin baskı altına alan, denetleyen mantığının tersine, bireye sınırsız özgürlüklerin sunulduğu bir dönem olarak gösterilse de, hücrelerimize kadar işleyen iktidarın varlığı yadsınamaz. Değişen çağ ile birlikte, iktidarın değiştirdiği şey, çağa uygun olarak, yeni medyalarla, beden üzerinde denetim kurma yollarını gündelik yasama taşımaktır.

Bedenler bir nesne olarak kullanıp sürekli denetleme, ıslah etme, normalleştirme edimi içinde olan iktidara binlerce yıldır itaat etmektedir. Her dönemin iktidar pratikleri ve bedensel yapılanmaları farklı olsa da özünde değişmeyen bir iktidar anlayışı ve değişen beden imgesi bulunmaktadır.

İnsanların bedensel deneyimleri özünde varoluşun bir tarihidir. Bundan dolayı Durkheim'den beri, insan bedeni, sosyal ve kültürel anlamların en önemli sembollerinden biridir. Bu açıdan bedenlerimiz, benliklerimizin ve kimliklerimizin yansımaları olarak kabul edilmektedir. Tam da bu noktada beden, toplumsal yaşamın varlığı için kontrol edilmesi zorunlu olan ilk ve merkezi güç olarak değerlendirilmektedir. Böylece bedeni kontrol etmek, toplum olmak ve kalmak için benliklerin ve kimliklerin kontrolünü de zorunlu hale getirmektedir.

Birey, toplumsalın içinde kendini tanımlarken aynı zamanda da kavramlaştırmaktadır. Bunu yaparken de “Öteki” olarak algıladığı bireylerle kendini kıyaslamakta farklılığını belirlemektedir. Aslında, bu bireyin kendi tanımını tarihsel olarak inşa edilmiş bir temsiller sistemine göre kurgulamasıdır.¹ Birey, geçmiş ve bugünün yeniden yorumlandığı noktada kimlik olarak adlandırdığımız kendi tanımına ulaşmaktadır. Bu kimlik, toplumsal varoluşumuzdaki amacımızı, değerlerimizi ve bizi biz yapan her şeyi onama niteliği olan “benlik” denilen dediğimiz kavramdır. Yani, kimlik, benliğin toplumsalın içinde sosyal olarak ortaya konmuş halidir. Bu durumun tasarımı da bedenlerimizdir.

Bu bağlamda benliği belirleyen beden, günlük hayatın pratiklerindeki deneyimlerimizin ve yaşantıladıklarımızın doğurduğu bir şekillenmedir. Bireyin kimliği de bu anlamda günlük hayattaki her türlü etkileşime göre inşa edilmiş bir sosyal tanım olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, yaşadığımız mekanlar, bu çerçeve de, sadece bedeni korumanın yolu değil, benliğin ve kimliğin ve kültürel oluşumların dışa vurumu sembolik, bir anlatımı olarak düşünülmektedir. Aynı şekilde giyinme ve yemek alışkanlıklarımızda bu şekilde değerlendirilmektedir.

İnsanların beden imajları ve anlamları kendi benlik ve kimlik kavramlaştırmalarıyla beraber içinde yer aldıkları maddi ve sosyal çevre ilişkilerini belirlemektedir. Bunun için, beden, sadece sembolik ve kültürel bir alan değil, aynı zamanda, toplumsal denetimin aracı ve alanıdır. Beden yaşantısal olarak, öteki ile ilişkimizi tanımlayan, benliğimizin/kimliğimizin,

¹ Nuri Bilgin; Kollektif Kimlik, Sistem Yay. 1995 İst. s:78.

dolayısıyla öznel gerçekliğimizin dışavurumudur. Sosyal olarak beden, sosyo-kültürel anlamların üretilmesinde ve yansıtılmasında önemli bir araçtır. Siyasal olarak beden, iktidar ilişkilerinin öznesi ve nesnesidir.²

Bu doğrultuda, bedeni kısıtlayıcı düzenlemeler, dolayısıyla benliklerin kültürel oluşumu, Hobbes'un anladığı anlamda bir düzen sorunu haline dönüşmüştür. Dolayısıyla beden üzerinde kurgulanan "İktidar" aynı zamanda da bir yansıma olarak kendini var etmektedir. Bu durum, tam da Foucault'nun Biyo-İktidar kavramına denk düşmektedir. Bio-iktidar kavramı, bilgi/iktidar kuramının gündelik hayattaki yansımalarıdır. Bu kavram hayatın her alanına girerek bireylere ve toplumlara hükmetmektedir. Özellikle bu konunun öznesi olan "Erkek" bedeni ve kimliği bu durumdan birincil olarak etkilenen konumdadır.

Foucault, modern dönemi, beden açısından büyük bir kapatılmanın ve tutsaklığın alanı olarak görmektedir. Foucault'ya göre hapisane, ıslahevi, akıl hastanesi, askeri kışla gibi kurumlar aracılığıyla iktidar bedenlerin "büyük gözaltı"na alınmasını amaçlamaktadır. Disiplin ve sürekli denetleme ile bedenin uysallaştırılması ve ıslah edilmesine dayanan bu mekanizma, kaynağını Jeremy Bentham'ın suçluları sürekli gözetlemeye olanak verecek bir biçimde tasarladığı panoptik mimari tasarımlardan almaktadır. 18. yüzyıl sonunda Avrupa'da Foucault'nun "disiplinci iktidar" olarak adlandırdığı bu yeni iktidar türüyle, bireyi bedensel pratikler yoluyla uysallaştırmanın ve verimli hale getirmenin yöntemi olan şiddet ve bedensel zorlamadan ziyade sürekli denetim ve ıslaha yönelmektedir.

Foucault iktidarı tamamen üstyapıya bağlı bir kavramsallaştırma olarak görme eğiliminden uzaktır. Foucault'nun analizlerine göre iktidar, tek bir egemen gücün varlığını temel alan klasik iktidar anlayışının tersine "mikro-iktidar"lar dizgesini içermektedir. Disiplin ve denetim temelli bu olgu, klasik iktidar anlayışını asan güce ve karmaşaya sahiptir; bireylerin bedenlerine erişen, tavırlarına, söylemlerine, öğrenimlerine ve gündelik yaşamlarına kadar sinen bir var olma pratiğidir.

Biyolojik olarak, cinsiyet özelliklerine göre, kadın ve erkek tanımlamasını içeren toplumsal cinsiyet; bedenin konumlandığı, edime dönüştüğü, sorgulandığı ve meydan okunduğu yer olarak, cinsiyet ile birlikte ele alınmaktadır. Beden ile özdeşleştirilerek, tanımlanan ve kültür

² Ali Yaşar SARIBAY; "Cinsellik Kutsallık ve Kimlik: Toplumsal Düzenin Bedensel İnşası", Türkiye Günlüğü Dergisi, S. 45 (Mart-Nisan 1997), s. 47-56.

tarafından belirlenen toplumsal cinsiyet; temsil ve kimlik ideolojileri bağlamında erkek bedeni üzerindeki etkileri ile iktidar bağlamında ele alınmalıdır.

Toplumsal cinsiyetin, biyolojik olan gibi doğal olmayıp kültürel olduğunun fark edilmesi ile erkeğe atfedilen bütün geleneksel rollerin aslında onu ezen, baskılayan unsurlar olduğu ortaya çıkmaktadır. Erkekler “erkeklikleri”ni sadece kadınlarla olan iktidar ilişkileri ile değil, birbirlerine de ispat ve sürekli yeniden inşa etmek zorundadırlar. Erkekler kendilerine biçilen bu rollerden ve ilişkilerden rahatsızlık duymaktadırlar. Ancak aynı zamanda da geleneksel olanın içselleştirdiği tavır ve davranışları devam ettirmektedirler. Çünkü iktidar vazgeçilmesi kolay bir yapı değildir. Bu bağlamda iktidar afrodizyak bir yapıdır.

Bu bağlamda “Erkeklik Tasarımları” üzerinden yapılan incelemelerde Psikanalitik kuramın, özellikle de Freud ve Lacan'ın kuramlarının, yapısalcı ve Marksist kuramların, Feminist kuramın büyük etkisi olmaktadır. Örneğin Scopophilia denen bakıştan çıkan haz bir erkek hazzıdır ve sinemada 'bakış' erkeğe aittir. Bu bakış açısı erkek egemen toplumun sinema üzerindeki etkisini göstermesi açısından psikanalizle ilişkilidir. Erkek egemenliği ve phallocentrism (penis merkezcilik) esasen birbiriyle ilişkilidir; fallus gücün/iktidarın, sahip olmanın simgesidir. Örneğin silah imgesi sinemada gücün dolayısıyla fallusun simgesidir. Kadının fallusu yoktur, iğdiş edilmiştir. Bu da kadının fallusu olmadığından eksik ve bu nedenle de değersiz olduğunu öne süren Freudyen kuramla ilişkilidir.

İlk insandan günümüze görsel hafızamıza yerleşen beden imgelerinin temsil ve sunum biçimleri bireylerin toplumsal yapı içerisinde üstlendikleri roller ve konumlar arasındaki ilişkinin yansımasıdır. Beden bir kurgudur. Dolayısıyla toplumsal bir tasarım sürecini gerektirmektedir. Bundan dolayı beden, her bireyin doğuştan getirdiği biyolojik cinsiyetinin yanı sıra kültürel ve sosyal yapı içinde ortaya çıkan toplumsal cinsiyetinin oluşturulduğu bir süreçtir. Beden, toplumsal olanla biyolojik cinsiyetimiz arasındaki uzlaşma ya da çelişkinin mekânıdır. Bundan dolayı iktidarın hem öznesi hem de nesnesi konumundadır. Bu noktada Foucault'nun “ Söylemsel Özne” kavramını ödünç almamız gerekmektedir. Yani insan bedeni sadece fizyolojik bir yapı değil aynı zamanda da kültürel ve sosyal yapı olarak, bir söylem biçimidir. Dolayısıyla bedenin göstergesel bir niteliği vardır. Bundan dolayı söylem maddi varoluşunu bedende ortaya koymaktadır.

İnsanlık tarihinin her döneminde ortaya çıkan farklı iktidar pratiklerinin insan tasarımı ve dünya görüşü, oluşturdukları beden imgesinde ve bu imgenin somutlanması olan gündelik varoluş

ve eylemlerinde ortaya çıkmaktadır. Böylece iktidar insan bedeninde elle tutulur gözle görülür bir form kazanmaya başlamaktadır.

Sanayi Devrimi ile birlikte beden son derece önemli ve farklı bir niteliğe bürünür. Makineleşme süreci bedeni yepyeni bir tasarıma doğru taşımaktadır. Güçlü, kuvvetli ve kaslı bedenler üretim sürecinin en önemli gereksinimleridir. İş gücüne duyulan ihtiyaçtan dolayı kadın bedeni de artık üretim sürecine dâhil edilmektedir. Sanayileşmeyle birlikte büyük bir artış yaşayan üretim sürecinin beraberinde tüketim sürecinin de gelmesi kaçınılmazdır. Dolayısıyla, kapitalizmin yarattığı tüketim kültürünün öncelikli hedefi bedenlerdir. Bu bağlamda, kapitalizmin kültürel kodları, doğrudan tüketimi ve üretilen nesnelerin tüketimini sağlayacak bedenleri esas almaktadır.

Kapitalist sistemde iktidar, bireyleri, makineler aracılığıyla kullandırmış (makinesel kullandırma), makineye dönüştürmüş ve sosyal boyun eğmelerini sağlamıştır. Böylece bedenler sadece iktidarın atıl ve onaylayıcı hedefleri değil, onun aracısı haline dönüşmüşlerdir. ³Diğer bir deyişle, iktidar bedenleri geçiş yolu olarak kullanmaktadır. İktidar, onları beden ve ruhlarıyla o şekilde içine alır ki, kendilerine sunulan şeylere hiç direnmeden kapılırlar.

Bedenin, hareketlerin, söylemlerin, arzuların bireyler olarak tanımlanması ve tasarlanması tam olarak iktidarın birincil amacıdır. Yani beden, iktidarın dışında ve karşısındaki şey değil, iktidarın birincil derecedeki yansımasıdır. Beden iktidarın bir etkisi ve aynı zamanda, bir etkisi olduğu ölçüde de aracıdır: İktidar kurduğu birey üzerinden işler. ⁴ İktidar, tıpkı bir ağ gibi, oluşturduğu bedenlerden ve kimliklerden geçiş yapmaktadır. Bütün bireylerin bedeninde iktidar vardır.

Erkek bedeni iktidarın hem öznesi hem de nesnesi olarak her dönem ve kültürde farklı erkeklik tasarımlarını beraberinde getirmektedir. Bu doğrultuda erkek ve iktidar pratiklerini Parsons cinsiyet rolleri kuramında psikolojik nedenlerde ararken, bazı kuramcılarda erkeğin de erkeklik rolü tarafından ezilmekte olduğu görüşüne dayanan “cinsiyet rolü kuramı”nı geliştirmektedir.

Andrew Tolson, alternatif bir yaklaşımla sosyolojik perspektif ile kapitalist iş kültürünün erkekliğin inşasındaki rolünü incelemektedir. Tolson, işçi sınıfı erkeklerinde “fiziksel güç,

³ Akal, Cemal Bali; İktidarın Üç Yüzü, Dost Yay., Ankara 2003, s.49

⁴ FOUCAULT, Michel; Cinselliğin Tarihi, Ayrıntı Yay., İstanbul 2003, ss. 71-72

dayanıklılık ve erkekler arası dayanışma”, orta sınıf erkeklerinde “rekabet, hırs, toplumsal sorumluluk duygularını belli etmeme”, bürokratik görevlerdeki erkeklerde ise “görev duygusu ve kendini disipline edebilme” ilkeleri üzerine kurulmuş “erkeklik” inşası olduğunu savunmuştur.⁵

Erkeklik kavramı hegemonik ilişkiler içerisinde ele alınmalıdır. Çünkü bir kültür içerisinde belli bir dönemde var olan birden çok erkeklik tanımı vardır. Bunlar arasındaki “ittifak, egemenlik ve boyun eğme ilişkileri” son derece belirleyicidir. Başka bir ifade ile “erkeklik” tanımı üzerinde yürütülen hegemonik bir iktidar mücadelesi, yani “toplumsal cinsiyet politikaları” vardır. Örneğin eşcinsellik üzerinde yürütülen mücadele bu politikaların en görünür hale geldiği söylemsel düzlemi oluşturur.

“Hegemonik erkeklik” kavramı herhangi bir tarihsel dönemde ve kültürde erkeklik tanımını ve erkekleri inşa edenin “erkekler ile diğer erkekler ve kadınlar arasındaki toplumsal iktidar ilişkileri” olduğunu ileri sürmektedir. Dolayısı ile “erkeklik” farklı birçok söylemi içinde barındırır; bunlardan egemen olanı “kadınlar ve diğer erkekler üzerinde ataerkil bir iktidarı” içermektedir.

Hegemonik erkeklik kavramı, erkeklerin kendilerini sadece kadınlar üzerindeki değil, diğer erkekler üzerindeki kontrol ve egemenlik ilişkileri üzerinden de tanımladıklarını ifade etmektedir.

Bu kavram aynı zamanda Türkiye gibi geleneksel toplumlarda erkekler üzerine yaptığı “erkek” tanımı ile en büyük engel gibi görünen geleneksel söylemin de incelenmesine olanak verir. Ülkemizde “erkeklik” tanımının ataerkil iktidarı pekiştiren geleneksel bir söylem ile “modernleşmeci resmi söylem” olarak adlandırabileceğimiz bir karşı duruşla olan mücadele içinde biçimlendiği söylenebilir.⁶

Ataerkil iktidar erkeğe kendisini aile ve toplum içerisindeki ilişkileri ile tanımlama imkânı verirken modernizmle birlikte artık erkeği tanımlayan emeğidir. Dolayısıyla eğer bir erkeğin işi yoksa harcadığı emek olmadığı için bir hiçtir. Bu noktadan hareketle modernizmin nasıl bir erkeklik tasarımı gerçekleştirdiğini ve bunun toplumsala nasıl yansıdığını açıkça görebiliriz.

⁵ MARAL, Erol; İktidar, Erkeklik, Teknoloji, Toplum ve Bilim Dergisi, Birikim Yay. İstanbul 2004, sayı.101, s. 128

⁶ Foucault, Michel; İktidarın Gözü, Ayrıntı Yay. İstanbul 2007, s. 88

Bu bağlamda modern toplumu önceki dönemden ayıran öncelikle kapitalist piyasa ilişkileridir. Bu durum toplumu ticari bir toplum olmaya doğru evriltmektedir. Bu yüzden dönemin yükselen değeri rasyonelleşmedir. Beraberinde gelen kamusal ve özel hayat ayrımı kadın erkek ilişkilerinin ve dolayısıyla iktidarın tanımlandığı ana düzlemi oluşturmaktadır. Aslında anılan öğeler her toplumda mevcuttur, bunların modern toplumun karakteristiği olarak anılmasının nedeni modern hayatın merkezi ve yaygın özellikleri haline gelmeleridir.

Piyasa ilişkilerinin gelişmesinin en önemli sonucu işbölümüdür. İşbölümü bireyi önceki toplumlarda görülmeyen düzeyde diğer bireylere bağımlı hale getirmektedir. Kapitalist sistem bir yanda bireyi rasyonel düşünen, kendi çıkarlarını maksimize etmeye odaklı bir bilince sahip tasvir ederken bir yandan da arzularını keşfetmeye ve doyurmaya çağırılmaktadır Modern birey açısından ilk çelişki bu noktada ortaya çıkmaktadır. Arzu yönelimli, benmerkezci, empati yoksunu bir bireyin yeniden üretilerek sisteme katılması son derece sıkıntılı olmaktadır. Modern birey kendini çıkar ilişkileri üzerinden kavrayan olabildiğince soyut bir kimliklenme biçimine sahiptir.

Nitekim kurumsal ya da nesnel anlamda bir rasyonelleşme, buna maruz olanların düşünce ve davranışında bu rasyonelleşmeye tekabül eden rasyonalite tarzları yaratır. Rasyonel aklın içinde hüküm süreceği tek düzen modern olan, toplumsal cinsiyet rollerinden “erkek” olan, alanlardan da kamusal alandır.⁷

Dolayısıyla rasyonel birey olarak kamusal hayatta var olma mücadelesi veren “erkek”tir. Piyasa ilişkileri alanına girmeyi talep eden kadından ise erkek aklın yarattığı düzene uyması beklenmektedir.

Erkek kamusal ve özel hayat ayrımının kamusal kısmında rekabetçi piyasa koşullarında rasyonel düşünüp davranacak bireydir. Kadın ise özel hayat kısmında erkeği işgücü olarak yeniden üreterek sistemin devamını aile kurumu dolayımın da sağlamakla görevli irrasyonel bireydir. Erkeğin öncelikli amacı ailesinin geçimini sağlamaktır. Geçimi sağlayabiliyorsa kamusal alanın iktidar düzeninin küçük bir prototipini ailede kurmaktadır. Yani ekonomik gücü ile ailenin nihai karar mercii olmaktadır. Erkekler ev içinde kamusal hayatın, kamusal hayatta da ev hayatının temsilcisi rolünü oynamaktadırlar. Ev içinde oynadıkları rol kamusal dünyanın bir prototipini özel alana taşır, bu yolla kamusal dünyanın ihtiyaç duyduğu birey sadece fiziksel olarak değil, zihinsel temsilleri ile de evde inşa edilir

⁷ Foucault, Michall; İktidarın Gözü, Ayrıntı Yay. İstanbul 2007, s. 82

Özel alandaki başarılar bireylerin bedenlerinin kimliklerinin parçasıdır. Erkeklerin kamusal alandan farklı olarak işsizlik gibi bir krizi özel alanda özkimliklerine yönelik bir tehdit olarak kavraması bundandır.

Bu toplumsal kimlikler ve bedenler aracılığıyla kadınların ve erkeklerin kendileri ve birbirleri hakkında düşünce sistemi oluşmaktadır. Rasyonel zihin duygusal ve ailevi olan ne varsa kadına atfederek kamusal alandan dışlamamaktadır. Çünkü düşünme biçimi rasyonel olan kamusal alan, duygusal olanı marjinalleştirip ötekileştirerek kendi sınırlarını çizmektedir. Bireyin duygusal olan yanı bu nedenle irrasyonel olarak kabul edilir, *toplumsal var oluşun kamusal ve özel alanları arasındaki ayrımın modern biçimini damgalayan şey işte bu özel dışlama ve tabiyet yapısıdır.*⁸

Kamusal ve özelin bu ayrılığı kamusal yaşamda erkeklerin egemen olmasından değil tam tersine iktidarın özel ve kamusal alanı kadına ve erkeğe özgüymüş gibi tasarlamasıdır. Bu açıdan kamusal yaşamın eril niteliklerle donandığı kabul edilmektedir. Kapitalizmin bir değer olarak yarattığı iktidar türü dönüştürme, yaratma, denetleme, örgütleme ve sınırları aşma dürtüsüdür. Bunları gerçekleştirecek olanın erkek aklın rasyonel mantalitesi olduğu kabul edilmektedir.

Her dönemin iktidar pratikleri erkek kimliği ve bedenini kendi argümanlarına göre şekillendirmiş ve tasarlamıştır. Dolayısıyla günümüzde kitle iletişim araçları üzerinde yürütülen iktidar politikaları da beraberinde yeni erkeklik tasarımlarını getirmektedir. Özellikle 90 sonrası yaşanan teknolojik gelişmeler sinema ve reklamcılık sektörünün gelişmesine ve çeşitlenmesi neden olmuştur.

Yaşadığımız çağ görsellik çağıdır. Bak, arzula ve uygula komutları benliklerimizi, kimliklerimiz ve son tahlil de bedenlerimizi kuşatmaktadır. Bu kuşatılmışlık hali bir erkeklik tasarımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle 90 sonrası gelişen ve değişen Türk Sinemasında toplumsalda iktidarın kurguladığı erkek bedeni ve kimliğini bir erkeklik tasarımı olarak erkek bedenleri üzerinden ideolojik bir okuma yapmamıza imkân vermektedir.

90 sonrası Türkiye'nin toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel tablosu son derece hareketli, renkli ve yeniliklerle doludur. Bireyin öne çıkışı ile oluşan görece özgürlük ortamı

⁸ MARAL, Erol; İktidar, Erkeklik, Teknoloji, Toplum ve Bilim Dergisi, Birikim Yay. İstanbul 2004, sayı.101, s.129

toplumun her alanında etkisini göstermektedir. Doğal olarak bu ekseninde gelişen 90 sonrası Türk Sinemamızda son derece hareketli ve birçok yeniliğin başladığı bir sürece girmektedir.

Özellikle dünyada ve ülkemizde yaşanan teknolojik gelişmelerin sinemamızda gözle görülür etkileri vardır. Dolayısıyla teknik, dramatik, sanatsal, sosyo-kültürel ve politik açıdan sinemamız gelişmekte ve değişmektedir. Artık bu dönemde nicelik açısından büyük bir artış görülürken nitelik açısından da son derece çeşitlilik görülmektedir.

Dönemin politik, ekonomik ve toplumsal yapısının değişimine paralel olarak çok sayıda yabancılaşma, iletişimsizlik, zaman, yollar, terk edilmiş kasabalar ve bireysel iç dünyalar gibi bireyi ele alan filmler üretilmektedir. Özellikle bu dönem filmlerde aidiyet sorunu ve taşra kimliği üzerinde durulmaktadır. Bu içeriksel yöneliş beraberinde biçimsel denemeleri de getirmektedir.

90'lı yıllar sanat filmleri, bağımsız filmler ve ticari filmlerin yanı sıra yepyeni bir sinema dilinin yaratılmaya başladığı bir süreçtir. Bu bağlamda özellikle önceki dönemlerin “erkeklik tasarımları”ndan imgelemde ve pratikte kurtulmaya başlayan erkek kimliği ve bedeni yepyeni bir tasarım sürecine girmektedir.

1990 sonrası Türk sinemasının en önemli ayağını bağımsız filmler oluşturmaktadır. Bu dönemde birçok yeni yönetmen film çekmeye başlamışlar ve de yeni bir tarz oluşturmuşlardır. Artık 90'lı yıllardan sonra sanat filmi ile ticari filmlerin ayrışmaya başladığı, yeni bir sinema dilinin ortaya çıktığı bir dönem söz konusudur. Bu dönem filmlerde rastlanan konular, temalar, biçimsel yaklaşımlar açısından ilgi çekici bir çeşitlilik görülmektedir. Bu bağlamda, Yeşilçam'ın kalıplarından kurtulmaya başlayan Türk Sineması artık daha özgür ve özgün eserler ortaya koyabilmektedir.

“90'ların onca toz bulutu içinde en önemli yanlarından biri de kendi kişisel dünyalarını daha küçük ölçekli öyküler ve filmlerle anlatmak isteyen yönetmenlerin, artık belli bir düzey tutturan yapıtlarla seyirci önüne çıkmalarıydı,”

Kendi kişisel dünyalarını aktarmak isteyen yönetmenlerin varlığı marjinal konularında sinemaya aktarılmasında son derece önemlidir. Çünkü bu filmler sayesinde toplumsalın içinde tabu olan konular konuşulmakta ve tartışılmaktadır. Örneğin, Atıf Yılmaz lezbiyenlik ve

eşcinsellik temalı 1993 yapımı Gece, Melek ve Bizim Çocuklar ve Orhan Oğuz'un 1992 yapımı Dönersen Işık Çal filmleri bu dönem sinemamızın önemli örneklerinden biridir.

“Kişisel üslupların cesurca ifadesini bulduğu, “auteur” sinemacılara özgü tematik ve görsel ilgilerin, takıntıların bir filminden diğerine sürdürüldüğü, kitlesel bir seyirci topluluğunu hedeflemeyen ancak kendi seyircisi de olan bir sinema ortaya çıktı,”

Bu dönemde çekilen sanat filmlerinin izlenme oranlarına baktığımızda, her biri üzerinde çok konuşulan filmler olmalarına rağmen, az sayıda seyirci tarafından izlendikleri görülmektedir. Fakat 1990 sonrası dönemde çekilen, çok iyi iş yapan ve sadece ticari film olarak nitelendirilemeyecek, nitelikli filmler de vardı. Bunlara en tipik örnek Yavuz Turgul'un Eşkiya'sıdır.

Bu noktada 1990 sonrası çekilen filmlerin tarz ve tema açısından genel olarak incelenmesi yerinde olacaktır. Örneğin, yabancılaşma, iletişimsizlik ve zaman temalarını, ikonografik dünyalarını yollar, suskun ya da terkedilmiş kasabalar, eski fotoğraflar ve saat kuleleri ile zenginleştirdiği filmler 90'lı yıllar sinemasının temel yapısını oluşturmaktadırlar. 90'lı yıllarda çekilen filmlere genel olarak baktığımızda bir “aidiyet” sorununun –ki bu bir yer, cinsiyet, ülke ya da aile olabilir- ve de “taşra” kimliğinin üzerinde durulmaktadır.

1990'lardan bu yana Türkiye ekonomik, sosyal ve siyasal anlamda krizlerin yaşandığı bir ülkedir. Bu dönemde toplumsalın her alanında yaşanan “değişim”, “dönüşüm” ve “yeniden yapılanma” talepleri, “küreselleşen dünyayı yeniden yakalama” söylemi içinde dile getirilmektedir.

Türkiye'nin genel durumunda yaşanan bu karmaşa çekilen filmlere de yansımaktadır. Karakterlerin hep bir aidiyet krizi yaşadığını, ait olamama, ait hissedememe sorunlarıyla boğuştuklarını görürüz. Aidiyet kavramı söz konusu olduğunda “aileyle, kültürel kökenle, ulusla kurulan aidiyet ilişkilerinin tümünde, söz konusu aidiyetin, aslında vazgeçilemez, terk edilemez olmasından kaynaklanan kaçınılmaz bir ‘metazori’ durum söz konusudur. İçine doğulan kültür özneliği biçimlendirici bir rol oynamaktadır. Bu nedenle de, aslında aidiyetlerden kaçmak, kaçınmak pek de mümkün değildir. Bu durum 1990 sonrası filmlerde rastlanan sıkıntı ve sarsıntıların da nedenidir.

1990 sonrası Türk sineması'na baktığımızda yeni bir sinema dilinin oluştuğunu ve Türk sinemasının klasik anlatım yapılarından sıyrılmaya başladığını görürüz. Bu dönem devletin de sinemaya daha çok destek vermeye başladığı, Eurimages üyeliğinin gerçekleştiği ve böylece daha büyük ölçekli yapımların gerçekleştirilebildiği bir dönem olmuştur. Bunun yanı sıra özel televizyon kanalları ve sponsorluk destekleriyle birlikte çekilen film sayısında artış olmuştur. Ama hiç kuşkusuz, 1990 sonrası Türk sinemasını oluşturan ve taşıyanlar sanat filmleridir. Bağımsız çalışan yönetmenlerin çektiği bu filmler Türk sinemasında iz bırakmış ve yurt dışında ödüller almıştır. 90 sonrası Türk sineması böylelikle klasik Yeşilçam anlatısından sıyrılmış ve de yeni bir dil geliştirmiştir. Minimalist sinemanın yanı sıra, daha deneysel filmler de çekilmiş, 90lar sonrası Türkiye'sinin sorunları tartışılmış ve tüm bunlar gerçekliğin daha çok katmanlı biçimde gösterildiği filmlerde yer bulmuştur.

90 sonrası yaşanan siyasi, sosyal ve ekonomik karmaşanın çalkantılı yansımalarının sıkça yer verildiği filmlerin yanı sıra bir dönemin artık tamamen bittiğinin yeni bir dönemin başladığının habercisi olan filmlerde söz konusudur. 90'ların sonlarında ortaya çıkan ve 2000'li yılların sinema anlayışını etkileyen bir tür olarak muhalif ya da politik sinema örnekleri karşımıza çıkmaktadır.

90'ların ortalarından sonra sayıları hızla artan fakirlik, evsizlik, agorafobi, 90'lar sonrasının siyasi suçları, devlet-mafya ilişkileri, evsizler, tinerci çocukların yaşamları birçok yönetmen tarafından sinemaya aktarılmaktadır. Toplumdan dışlanan bu kişilerin de duyguları olabileceğini marjinal bir hayatın içinde olan bitenin aslında tüm toplumun sorunu ve sorumluluğu olduğunun altı çizilmiştir. Ama elbette ki bu altı çizilmiş durumlar yine iktidar ilişkilerinin kurguladığı “erkeklik tasarımları” üzerinden ilerlemektedir.

İktidarı ve onun pratiklerini içselleştiremeyen erkek hem bedensel olarak hem de toplumsal olarak ötekileştirilmektedir. Bu yüzden de evsiz, tinerci, fakir ya da siyasi suçlu olarak toplumsalın dışına itilmektedir. Üretim biçiminin postfordizme yaşamın postmodernizme evrildiği günümüzde post kimlikler ve bedenler gibi “erkeklik” de parçalanmış, belirsiz, kaygan ve istikrarsız olduğu için ancak süreç halinde kavranabilecek söylemsel kimliklere dağılmaktadır.

Postfordizmin seri hareket etme, her an değişime hazır olma, risk alma, düzenlemelere daha az bağlanma beklentileri de eklenince günümüz postmodern erkeği “kararsız, yönünü kaybetmiş ve çoğu zaman da kederli” bir ruh haline büründürmektedir. Postfordizm erkekten

çok daha esnek olmasını talep etmektedir. Çünkü esneklik kaygı, güvensizlik ve risk yaratmaktadır.

Bu durumun yansıması olarak son dönem filmlerimizde görülen “erkeklik tasarımı” rasyonel aklı ile piyasa koşullarında var olma savaşı veren, kimliğinin muğlâk sınırlarını özel alandaki kadına bakarak çizen ya da çizemeyen bireylerdir. Piyasa ilişkileri onu benmerkezli, arzu yönelimli yaparken, rasyonel mantık başkalarının çıkarlarını düşünmekten alıkoymakta, kamusal/özel alan ayrımı da tüm bu bakış açılarını özel alana özgü kılarak kamusal olanı sorgulamaksızın meşrulaştırmakta, özel alan üzerinde hâkim kılmaktadır.

Sonuç olarak iktidar bağlamında ele alınan genelde beden özelde erkek bedeni ve kimliği bir tasarım sürecidir. Bundan dolayı beden iktidarın en önemli denetim aracı ve alanıdır. Çünkü beden siyasallaşmış ve bir tüketim nesnesi haline dönüştürülmektedir. Böylece bedenin her açıdan tüketilmesi değişim değerine indirgenmesine yol açmaktadır. Yani erkek bedeni de ticari bir yatırım haline gelmektedir. Ten bile artık giysi gibi görünmektedir. Aslında binlerce yıldır insanoğlunun acı çeken beden imgesinde öz itibarıyla bir değişim yoktur. Yüzyıllar içerisinde değişen tek şey bedenlerdir. Değişmeyen tek şey ise iktidardır. Bundan dolayı 90 sonrası Türk Sinemasında erkeklik tasarımı dediğimiz süreç Modern ve Postmodern dinamiklerin toplumsalda meydana getirdiği değişim dönüşümlerin bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan “Değişen Beden Değişmeyen İktidar” savı yüzlerce yıldır kendi matrixini yaratmakta ve içinde taşımaktadır.

I.BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE İKTİDAR OLGUSU KAVRAMININ GELİŞİMİ

*Eğer toplum yaşamı toplumsal istekleri
doyuracaksa bu, toplum yaşamının iktidar
aşkından türemeyen bir felsefeye
dayanması gerekir. Bertrand Eussel*

İktidar kavramı insanlık tarihinin her döneminde var olan bir olgudur. İnsanlığın geçirdiği evrimler; yaşama biçimlerini, yaşama bakışlarını, iktidar biçimlerini ve iktidara bakışlarını değiştirmektedir. Böylece her dönemde ve her toplumda, iktidar farklı görünümelerde ortaya çıkmaktadır.

Sosyolojinin temel konularından biri olan iktidar olgusu, toplumsal kuramın inşasında ve pratiklerin yönlendirilmesinde merkezi bir öneme sahiptir. Bu olguyu incelerken tarihselleştirmek, yani tarih içinde aldığı biçimlerin analizini yaparak, iktidarın belirli tarihsel söylemler ve pratikler yoluyla nasıl kurulduğunu ve toplumsal yaşamı nasıl belirlediğini ortaya koymak önemlidir.

İktidar olgusunun geçirdiği aşamalar, etkileri ve sonuçları da dikkate alındığında ortaya çıkan çok boyutlu yapısı belirli bir tanıma yerleştirmemizi zorlaştırmaktadır. “Kavram genellikle aynı söylem içinde, hem bir özneyi, hem bir yönetme biçimini, hem o öznenin konumunu, gücünü ve hakkını anlattığında, bir başka deyişle “iktidardaki iktidarın iktidar iktidarını” anlatmak için kullanıldığında, ortada anlaşılır bir şey kalmamıştır.”¹ Çünkü iktidar kelimesi belirli bir döneme ait olmayan bir bakıma soyut bir kavramı ifade etmektedir. İktidar ait olduğu dönem ve toplumsalın içinde zaman ve yer bağlamında özelleşerek tanımı da buna bağlı olarak ortaya çıkacaktır. Dolayısıyla iktidar analizi yaparken biçim ve içeriğine uygun olarak Modernizm Öncesi ve Modernizm Sonrası olmak üzere iki ana eksen den bahsedebiliriz. Çünkü Modernizm Öncesi İktidar anlayışı ile Modernizm Sonrası İktidar anlayışı arasında temel farklar bulunmaktadır.

Bu konuda Terry Eagleton’ın modern iktidar ile Antik dönemdeki iktidar arasındaki farklılığı şu şekilde yorumlamaktadır, “Bir egemen grup veya sınıf kendi iktidarı için

¹ AKAL, Cemal Bali; İktidarın Üç Yüzü, Dost Yay., Ankara 2003, s.343

gerekli rızayı ideolojik araçlarla sağlayabilir; ama aynı ölçüde, vergi sistemini desteğine gereksinim duyduğu kesimin yararına olacak şekilde değiştirerek, ya da nispi olarak refaha ulaşmış ve dolayısıyla siyasi yönden uyuşuk bir işçi tabakası yaratarak da hedefine ulaşabilir; ya da hegemonya, ekonomik olmaktan çok siyasi bir biçim alabilir: Batılı demokrasilerde parlamenter sistem, halka kendini yönettiği yanılsamasına yol açtığından, bu tür iktidarın son derece önemli bir biçimidir. Bu tür toplumların siyasi biçimini diğerlerinden ayıran başlıca şey, halkın kendi kendini yönettiğine inanmasını beklemesidir; Antik dönemde hiç bir köleden ya da orta çağda hiç bir serften böyle bir inanca sahip olması beklenmezdi.”² Özellikle Modernizmle birlikte toplumsal yapıda yeniden tanımlanan özne, iktidar olgusuna yeni bir anlam kazandırmaktadır.

Bu bağlamda iktidar olgusunun ne olmadığı konusunda pek çok ortak nokta oluşurken; ne olduğu konusunda ise birbirinden farklı düşünceler, yorumlar ve kuramlar ortaya çıkmaktadır. Kavramın psikolojik, sosyolojik, ekonomik boyutları bulunmakla beraber iki dünya savaşı arasındaki dönemden beri iktidar siyaset biliminin temel kavramını oluşturmuş ve bugün ise ana konusu olmuştur.³ İktidar nedir, iktidara sahip olanlar kimdir ve iktidar nerelerdedir sorularına bugüne kadar birçok düşün insanı farklı bir yorum getirmiştir. Bu noktada da önemli olan iktidar kavramına hangi açıdan baktığımızdır.

İktidar kavramını genel olarak Marks siyaset bilimi, Nietzsche felsefe, Weber sosyoloji, Foucault insan bilimleri çerçevesinde ele almaktadır. Çünkü iktidar, tarihsel ve toplumsal ilişkilerin toplamıdır. Dolayısıyla her teorisyen yaşadığı dönem ve toplumsal olaylardan dolayı farklı iktidar algılarına sahiptir.

İktidar olgusunun analizini yapmadan önce kelimenin etimolojik yapısının incelenmesi gerekmektedir. Çünkü kelimenin geçirdiği evrimler hem biçim hem de içerik olarak önemli noktaları içinde barındırmaktadır.

İktidar kavramı Türkçe’de batı dillerindeki güç kavramının karşılığı olarak kullanılmaktadır. Türkçede kullanılan ‘iktidar’ kelimesi, Arapça kökenlidir. Kadir, kudret, muktedir, kelimeleriyle aynı kökten gelmektedir. Dilimizde ki en erken örneği Sinan Paşa'nın “Tazarrûname” adlı eserinde karşımıza çıkmaktadır. “Fiili olarak yönetme gücü”

² EAGLETON, Terry, İdeoloji, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2005, s.164

³ ÇAM, Esat; Siyaset Bilimine Giriş, Der Yay. İstanbul 1994, s. 81

diye tanımlanmaktadır. Yani en yaygın ve genel tanımıyla yönetimi elinde bulunduran herkesin temelde sahip olduğu üstünlüğe “iktidar” denmektedir. ⁴

Avrupa’da ise iktidar sözcüğü evrim geçirmiştir. Önceleri Roma’da “tribünlerin yetkisi” olarak kullanılan sözcük sonra “bölünebilir ve dağıtılabilir” bir nesne olarak adına “potestas” denmiştir. Roma’nın yıkılışından sonra kelime gücünü yitirmiştir. Ortaçağ’da iktidarı bölen, dağıtan Papa zayıfladıkça, eliyle iktidara getirdiği krallar güçlenmiş, iktidarı kendileri dağıtmaya başlamışlardır. Bu noktada kavram tekrar bir dönüşüm geçirerek Latince kökü olan “potis” ve M.S. 1300’lerden itibaren “power” sözcüğüne evrilmiştir. 1726 yılından beri İngilizce’de uluslararası bir kavram olarak, iktidar anlamında kullanılmaktadır. ⁵

Bu bağlamda iktidar İngilizce “power”, Fransızca “pouvoir” Almanca “macht” kelimelerinin karşılığı olarak değerlendirilmektedir. Ancak İngilizcedeki “power” kelimesinin anlamsal boyutluluğu tanımının sınırlarını aşmaktadır. Çünkü hem insanın, hem de doğanın gücünü işaret eden bir anlamı içermektedir. Oysa dilimizde güç kavramı iktidar kavramı kadar çok boyutluluğu içinde barındırmaz. Her iktidar bir güçtür ama her güç iktidar değildir. İktidar kavramı gücü elinde bulunduranla ona itaat eden arasındaki ilişkiyi ortaya koyarken, güç kavramı ise sadece güce sahip olanı ifade etmektedir.

Sözlük tanımlarına baktığımızda İktidar; “Bir işi yapabilme gücü, erk, kudret” “Bir işi başarabilme yetki ve yeteneği”, “Devlet yönetimini elinde bulundurma ve devlet gücünü kullanma yetkisi”, “Bu yetkiyi elinde bulunduran kişi ve kuruluşlar”⁶ , “Herhangi bir topluluk içinde, tabî, maddî ve manevî etkenler sonucu bazı kişi, grup veya kurumların emir verme ve verilen emirleri yaptırma gücü”⁷ olarak tanımlanmaktadır.

Felsefe sözlüğünde ise İktidar; *"bir şeyler yapabilme doğal gücü ya da yeteneği;" "etkide, ya da eylemde bulunma imkanı veren hukuki, siyasi ya da ahlaki güç;" "devlet yönetimini elinde bulunduranların, bir toplumu yönetenlerin siyasi, hukuki ve fiili gücü;" "yönetenlerin, yönetme yetkisini elinde bulunduranların kendileri, hükümet", "bir toplulukta veya kuruluştaki idareyi elde bulundurma"* olarak değerlendirilmektedir.⁸

⁴ NİŞANYAN, Seven; Sözlerin Soyağacı, Alfa Yay., İstanbul 2009, s. 136

⁵ AĞAOĞULLARI, Mehmet Ali ve Köker, Levent; İmparatorluktan Tanrı Devletine, İmge Yay. Ankara 2011, s.159

⁶ TDK; Büyük Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yay. Ankara 2012, s.

⁷ Meydan Larousse; Büyük Lûgat ve Ansiklopedi, IX.Cilt. SABAH Yayıncılık. İstanbul,1992. s.43

⁸ CEVİZCİ, Ahmet; Felsefe Sözlüğü, Paradigma Yay. İstanbul 2005, s.

Her toplumun kendine özgü üretim tarzı, yaşama biçimi ve düşünce yapısı vardır. Dolayısıyla her düşüncenin iktidar yapısı farklı olduğu gibi, iktidar tanımı da farklıdır. Fransız siyaset bilimcisi Maurice Duverger iktidarı şöyle tanımlamaktadır: "Biz başkalarının otorite dediği şeye iktidar diyoruz. İktidar, kullanıldığı toplumun normlarına, inançlarına ve değerlerine uygun şekilde oluşan bir etki (ya da güç) biçimidir."⁹ Bertrand Russel ise iktidar için "İnsanoğlunun sınır tanımayan isteklerinin en belli başlıları, iktidar ve şan kazanma istekleri"¹⁰ olarak tanımlamaktadır.

Nevzat Can ise iktidarı kelime anlamı olarak; "doğal yetenek, kabiliyet, insanın yapabileceği şey, güç, insanın yapabilme gücü, belli bir etki yaratma yeteneği; fiziksel güç, kuvvet, kudret, siyasal, endüstriyel, askeri güç, nüfuz, etki, erk ve başkaları üzerindeki denetim anlamlarına geldiği gibi; yönetim, yönetme yetkisi, salahiyet, yasaların, kuralların tanıdığı veya resmi bir mevkiin verdiği eylemde bulunma hakkı, güç sahibi kimse, etkili birisi, nüfuz sahibi, erk ve yönetme gücü olan topluluk, ulus, devlet vb. anlamlarına gelmektedir."¹¹ şeklinde tanımlamaktadır.

Bu tanımlamalar doğrultusunda iktidar ile ilişkili bazı sorular sormak olgunun tarihsel gelişimini ortaya koyabilmek için önemlidir.

"... İktidar sahip olunan bir şey midir yoksa bir ilişki mi? Bir potansiyel midir yoksa fiilen mevcut olan bir şey mi? Bir kapasite midir yoksa bir kapasitenin kullanılması mı? İktidarın sahibi kimdir ya da nedir veya onu kim ya da ne uygular? (Tek tek ya da topluca) taşıyıcılar mı, yoksa yapılar veya sistemler mi? Kimin ya da neyin üzerinde uygulanır: (Tek tek veya topluca) taşıyıcıların mı yoksa yapıların veya sistemlerin mi? ... Ne çeşit sonuçlar üretir: çıkarları, seçebilme gücünü tercihleri, politikaları ya da davranışları değiştirir mi?... Asimetrik bir ilişki midir? Birilerinin iktidar uygulaması başkalarının iktidarını azaltır mı? (Yani sıfır-toplamlı bir kavram mıdır?) Yoksa iktidarın uygulanması toplam iktidarı aynı düzeyde mi tutar ya da bunu arttırabilir mi? ... İktidar kavramından sadece bir çeşit çatışma veya karşı koyma varken mi söz edilebilir? Şayet öyleyse çatışma aşıkâr mı olmalıdır yoksa gizliden gizliye sürebilir mi? Çatışma, açıklanmış tercihler

⁹ DUVERGER, Maurice; Siyaset Sosyolojisi, Varlık Yay., İstanbul, 1995.

¹⁰ RUSSEL, Bertrand; İktidar, (Çev. Ergin, Mete) Cem Yay., İstanbul 1990. s.11

¹¹ CAN, Nevzat; Siyaset Felsefesi Problemleri, Elis Yay., Ankara 2005, s. 81.

arasında mı olmalıdır yoksa her nasıl tanımlanmış olursa olsun gerçek çıkarlar mı işin içine katılmalıdır?... ”¹²

İktidar, sahip olunan bir ilişki biçimidir. Dolayısıyla içinde güç, baskı ve dayatma vardır. Bu durum sistematik olarak bir grup, kişi ya da toplum tarafından uygulanabildiği gibi gündelik yaşamın sıradan ilişkilerinde bile karşımıza çıkmaktadır. Bu konuda Canetti'nin “Kitle ve İktidar” adlı kitabında verdiği örnekle iktidarın gündelik yaşamın sıradan ilişkilerinde ne kadar doğal olarak gerçekleştiğini göstermektedir. “Yolda birini durdurur, belirli bir binanın ne binası olduğunu sorarız ve sorunun cevabı bize söylenir ve yolumuza tatmin olmuş bir şekilde devam ederiz. Bir an için yabancıya hızla sahip olmuş ve onun dikkatini zorlamışızdır. Cevabı ne kadar net ve ikna ediciyse, gitmesine o kadar çabuk izin veririz. Ancak bazen soran bununla yetinmez ve fazla soru sorar. Bu soruların ardı kesilmezse, soruların muhatabı olan kimse kısa sürede usanır; yalnızca fiziksel olarak alıkonmuş olmakla kalmaz, aynı zamanda verdiği her cevapla, kendisine ait daha çok şeyi açığa vurmaya zorlanır... Böylelikle cevaplayanın usanması kısa sürede kuşkuya dönüşür. Soranın üzerindeki etki ise artan bir iktidar duygusudur. Bundan hoşlanır ve sonuç olarak daha çok, daha çok soru sorar; aldığı her cevap bir boyun eğme edimidir. Kişisel özgürlük, büyük oranda, sorulara karşı bir savunmaya sahip olmayı içerir.”¹³ İktidar bazen de eşit olmayan güç ilişkilerinde karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada iktidar bir tarafın öteki taraftan daha fazla avantaj sağlayacağı, ama avantajsız durumda olanında değiş tokuştan yüzde yüz zararlı çıkmayacağı, eşitsiz bir güç ilişkisi¹⁴ olarak tanımlanmaktadır.

İktidarın var olabilmesi için etken ve edilgen iki yapının karşılıklı olarak bir ilişki içinde olması gerekmektedir. Bu ilişki içinde de etken olma arzusu sürekli bir çabayı ve dolayısıyla mücadeleyi gerekli kılmaktadır. Bu noktada Max Weber iktidarı şöyle yorumlamaktadır; “İktidar, sosyal ilişkiler çerçevesi içinde bir iradenin ona karşı gelinmesi halinde dahi yürütülebilmesi imkanındır. Siyasal yönüyle ise, yönetenlerin iradelerini yönetenlere gerektiğinde zorla kabul ettirebilmesi olgusudur. Devlet, belli bir ülkede, belli bir insan topluluğunu yönetmek için örgütlenmiş en üstün gücün hukuk planındaki varlığıdır.”¹⁵ Bu tanımdan hareketle iktidarla ilgili şu tespitte bulunmak mümkündür: Etkenlik ve edilgenlik bir mücadele sonucu kabul edilip benimsenen konumlardır. Etkenlik arzusu sürekli bir çabayı ve dolayısıyla sürekli mücadeleyi gerekli kılmaktadır.

¹² LUKES, Steven, İktidar ve Otorite, Kırmızı Yay., İstanbul 2006, s. 627

¹³ CANETTİ, Elias; Kitle ve İktidar, (Çev. Aygen, Gülşat) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998. s.284

¹⁴ AKALI, Cemal Bali; Sivil Toplumun Tanrısı, Afa Yay. İstanbul 1990, s. 40

¹⁵ WEBER, Max; Sosyoloji Yazıları, Hürriyet Vakfı Yay., İst., 1993, s.80.

“Tip’i ya da kaynakları, meşrulanma biçimi, hedefleri, kullanım yöntemleri ne olursa olsun, iktidar en genel anlamıyla, bazı kişiler ya da kümelerin, başka kişiler ya da kümeler üzerindeki etkisini anlatır. Robert A. Dahl’de, iktidar kavramını aynı doğrultuda tanımlamıştır: A’nin B’ye, A2nin müdahalesi olmasaydı yapamayacağı şeyi yaptırma yeteneği...”¹⁶

Bu bağlamda iktidar kavramını egemen olanla egemen olunan arasındaki ilişki olarak ele alabiliriz. Dolayısıyla iktidar her toplumsal düzeyde kendisini üretmektedir. Bu üretimin gerçekleşmesi için karşılıklı ilişkinin olması gerekmektedir. Toplumu oluşturan en önemli öğelerden biri de iktidar ilişkileridir. Bu açıdan bakıldığında ikili her yapıda iktidarın varlığı içkindir diyebiliriz. İktidar ilişkilerinin bu düalistik yapısı yani egemen olanla egemen olunan arasındaki mücadeleyi içermektedir. Bu noktada egemen olan iktidarını koruyabilmek için sürekli yeni iktidar pratikleri geliştirirken egemen olunan da iktidara karşı direnme odakları oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu durum güç ilişkilerini de beraberinde getirmektedir.

“İktidar derken, belli bir devlet içinde vatandaşların bağımlılığını garanti eden kurum ve aygıtlar bütünü olan iktidardan söz etmek istemiyorum. İktidardan anladığım, şiddetin tersine kural biçimini taşıyan bir uyruklaştırma kipi de değil. Bir öge ya da bir grup tarafından bir başka grup üzerinde kullanılan ve etkileri birbirini izleyen türemelerle toplumsal bünyenin bütünüünün içinden geçen bir egemenlik sistemi de değil iktidardan anladığım. İktidar kavramından yola çıkılarak yapılan çözümleme, ilk veri olarak devletin egemenliğini, yasanın biçimini ya da bir egemenliğin bütünsel birliğini ele almamalıdır; bunlar daha çok iktidarın nihai biçimleri olacaktır. Bana göre iktidardan ilk önce uygulandıkları alana içkin olan ve kendi örgütlenmelerini kuran güç ilişkileri çokluğunu anlamak gerekir; yani, mücadeleler ve karşı karşıya gelmeler yoluyla bu ilişkileri dönüştüren, güçlendiren tersine çeviren hareketi anlamak; bu güç ilişkilerinin, bir zincir ya da sistem, ya da tersine onları birbirlerinden tecrit eden farklılıklar ve karşıtlıklar oluşturacak biçimde birbirlerinde buldukları dayanakları anlamak ve nihayet, genel çizgisi ya da kurumsal saydamlaşması devlet aygıtlarında, yasanın formüle edilmesinde ve

¹⁶ AKAL, Cemal Bali; İktidarın Üç Yüzü, Dost Yay., Ankara 2003, s.49

toplumsal hegemonyada gelişen stratejileri- söz konusu güç ilişkileri bu stratejilerin içinde etkili olurlar- anlamak. ”¹⁷

Görüldüğü gibi Foucault’ya göre iktidar, güç odakları arasındaki ilişkilerden kaynaklanmaktadır. Toplumsal yaşamın her alanında bu güç ilişkisi olduğuna göre iktidar toplumsala ve bireye içkindir. Dolayısıyla iktidar bir ilişkiler ağıdır ve yaşamın her noktasındadır.

Bu noktada iktidar kaçınılmaz bir olgudur. İnsanın doğayla, diğer insanlarla ve kendisi ile olan ilişkilerinde iktidar vardır. Karşılıklı etkileşim sonucunda ortaya çıkan iktidar kavramı her ilişkide vardır. Dolayısıyla iktidarın bu ilişkisel boyutu iktidar kavramının niteliğini belirlemekte ve kavramı meşrulaştırmaktadır. Yani iktidar olgusundan söz edebilmemiz için karşılıklı bir eylemin ya da karşılıklı bir ilişkinin olması gerekmektedir. Richard Sennett iktidarın bu ilişkisel yapısını şöyle açıklar; “İki kişi arasındaki iktidar, bir kişinin iradesinin diğer kişinininkine üstün olmasına dayanır”¹⁸ Bu açıdan bakıldığında iktidar ilişkileri bize siyasi, sosyal ve kültürel olarak toplumsal ilişkiler ağını işaret etmektedir.

Kısacası her türlü iktidarın siyasi olduğunu söylememiz mümkündür. İlkel toplumlardaki iktidar ilişkilerinden kurumsallaşmış iktidar ilişkilerine kadar her toplumda var olan kurallar ve uygulamalar kavramın siyasi niteliğini ortaya koymaktadır.

“İlişkisel iktidar tanımları iktidarı sosyal olana dönüştürürken, her şeyden önce, siyasi iktidarı devletle özdeşleştiren yaklaşımları devre dışı bırakmışlardır. Sosyalliğin ortaya çıktığı her yerde kurallar ve kurallara göre davranma zorunluluğu saptanmıştır. En basitinden en karmaşığına kadar, her sosyal düzenlemede, toplumun üyeleri kurallara itaat eder ve bunlara uymayanlar cezalandırılır. Kuralların varlığı ve bunlara boyun eğme yükümlülüğü, boyun eğme aynı zamanda rızayla donatıldığından bir siyasi iktidar ilişkisinin bulunduğunu gösterir. Bir başka deyimle çok basit, çok kapalı, çok az nüfuslu olsa da, en azından bir ilk kuralla belirlendiğı için toplum adını her düzenleme, mutlaka siyasi iktidar ilişkisi içeren bir

¹⁷ FOUCAULT, Michel; Cinselliğin Tarihi, Ayrıntı Yay., İstanbul 2003, ss. 71-72

¹⁸ SENNETT, Richard; Otorite, Ayrıntı Yay. İstanbul 1992, s. 176

yapılanmanın ifadesidir. Bu anlamda en basitinden en karmaşığına, her toplum siyasi iktidarlı ve siyasi toplumdur.”¹⁹

Görüldüğü gibi iktidar kavramı insanlık tarihi kadar eski ve toplumsal yaşamın ortaya çıkışından beri var olan bir olgudur. İnsanlık tarihinin değişmez gerçeğı, insanların ilk çağlardan günümüze toplumsalı oluşturan örgütlü yapısıdır. Bu örgütlülük zaman içerisinde insan-doğa, insan-insan gibi karşıtlıklarla farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Çünkü insan öncelikle doğa karşısında daha sonra farklı insan toplulukları karşısında güçlü olmak için bir arada ve örgütlü olmak zorundadır.

Bu bağlamda, her toplum var oluş pratiklerine göre kendi iktidarını kendi yaratmaktadır. Dolayısıyla tarih boyunca farklı iktidar uygulamaları farklı iktidar kuramlarını beraberinde getirmiştir. *“Büyük jeopolitik stratejilerden konut, kurumsal mimari, sınıf ya da hastane düzenlenmesindeki küçük taktiklere kadar, ekonomik-siyasi tesisleri de unutmadan uzamların tarihini tümüyle yazmak gerekir: Bu aynı zamanda iktidarlarda tarihi olacaktır.”*²⁰ Bu açıdan bakıldığında insanlık tarihinin en genel anlamda üç aşamadan geçtiğini söyleyebiliriz. Harper tarihsel olarak toplumların evrimini avcılık-toplayıcılık, tarım-yerleşik düzen ve sanayi olarak değerlendirmektedir. Bu noktada Harper, her toplum tipinin doğa ile olan ilişkilerini açıklayan ve meşrulaştıran egemen paradigmaları tanımlamış ve her toplum tipinin doğa ile kendine özgü bir ilişki biçimi yarattığını ve toplumun egemen paradigmasının bu ilişki biçimini meşrulaştırdığını ifade etmiştir.²¹ Dolayısıyla bu noktada toplumsal her türlü değişim ve dönüşümün temeli ekonomiktir. Bu durum ise iktidarla doğrudan bağlantılıdır.

Avcı-toplayıcı döneme baktığımızda kurumsallaşmış bir iktidardan söz edemeyiz. Çünkü bu toplumlarda artı değerın üretilmediğı, ihtiyaç fazlası malın olmadığı dolayısıyla olmayan malların kimin elinde olduğu gibi bir sorun olmadığı için iktidar kavramı farklı bir konumdadır. Bu tarz toplumlarda şahsa bağılıktan öte “hakemlik makamına” oturtulmuş biri ve bu makama saygı çerçevesinde bir iktidar ilişkisi söz konusudur. Zira bu ilişki zora değil rıza esasına dayanmaktadır. Dolayısıyla bu toplumsal örgütlenme biçiminde, iktidar çoğunlukla hitabeti ve ikna kabiliyeti yüksek kişilerin elinde toplanmaktadır.

¹⁹ AKAL, a.g.e., s.350

²⁰ FOUCAULT, Michall; İktidarın Gözü, Ayrıntı Yay. İstanbul 2007, s. 88

²¹ TUNA, Muammer; Yatağan Termik Santralının Çevresel ve Toplumsal Etkileri, Muğla Üniversitesi Yay., Muğla 2001, s.11

Bundan dolayı, Zor'un değil Rıza'nın, Güç'ün değil Söz'ün, Biriktirme'nin değil Paylaşım'ın esas olduğu ilkel komunal toplumlarda iktidar genel anlamda tabana yayılmış bir görüntü vermektedir.

Üretim ilişkilerine göre üç döneme ayırdığımız insanlık tarihi aynı zamanda iktidar ilişkilerine göre de toplumsal olarak üç ana başlıkta toplanmaktadır.

“1-farklılaşmamış ya da asgari düzeyde farklılaşmış siyasi iktidarlı toplumlar

2- farklılaşmış ve kutsallaşmış siyasi iktidarlı toplumlar

3- farklılaşmış ve kişiselleşmiş(kral-devlet) ya da kurumsallaşmış (ulus-devlet) siyasi iktidarlı toplumlardır.”²²

Bu bağlamda ilkel-komunal toplum iktidarın örgütlenişi açısından birinci sıradaki topluma işaret etmektedir.

İkinci tip toplumlarda artık bir lider vardır. Bu lider kural koyma hakkına sahiptir ve aynı zamanda kutsallığı temsil etmektedir. Bu dönemde iktidar özellikle doğa olaylarını anlamlandıramayan toplum için büyücülerin elinde toplanmıştır. Çünkü toplum doğa olayları karşısında kendini var edebilmek için kendi dışında bir şeylere kutsal bir nitelik yüklemektedir. Tam da bu noktada iktidarı elinde bulunduranlar büyücüler olarak kutsalla kutsal olmayan arasında önemli bir aracı görevi üstlenmektedir. Dolayısıyla tıpkı bir önceki toplumda olduğu gibi toplumun denetimi söz konusudur.

Toplumların yerleşik yaşama geçmeleri farklılaşan iktidarın en önemli göstergelerinden biridir. Çünkü tarım toplumlarında tarımsal üretim artı değeri yaratmaya başlamıştır. Toplumsal yapıda da yöneten-yönetilen, efendi-köle gibi ayrımlar ortaya çıkmıştır. Artık elde edilen artı değerın gelişigüzel değil belirli bir otoritenin denetiminde toplumsala dağıtılması söz konusudur. Bu noktada artık toplumlar ikinci sıradaki toplum tipinden yukarıda belirttiğimiz kişiselleşmiş ya da kurumsallaşmış siyasi iktidarlı toplum tipine geçmektedirler.

Antik Yunan, kent devleti dört aşiretin birleşmesinden oluşmuş, halk soylular, zanaatkarlar ve köylüler olmak üzere üç toplumsal sınıfa ayrılmış ve siyasal iktidar soylular tarafından seçilen krallara verilmiştir.²³ Dolayısıyla Atina'daki iktidarın yapısı

²²AKAL, a.g.e., s.165

²³ DENIS, H., Ekonomik Doktrinler Tarihi I, , Sosyal Yay., İstanbul 1973, s.14

siyasal iktidar ile köylü sınıfı arasında yaşanan çatışmacı bir ilişki şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada siyasal muhalefete dönüşen köylü sınıfının paranın kullanılmaya başlaması ile ortaya çıkan sıkıntıları siyasal iktidara yansıtabilecekleri siyasal alandan dışlanmış olmaları, bu sınıfın Megara, Sisam ve Samos bölgelerinde isyanlarına neden olmuştur.²⁴ Özellikle çıkan isyanların güç kullanılarak bastırılması iktidarın baskıcı ve güce dayalı yapısını göz önüne sermektedir. Görüldüğü gibi ekonomik eşitsizlikler iktidarın yapısını belirlerken aynı zamanda da uygulanma pratiklerini de ortaya koymaktadır.

Tarihsel süreçte ilkel komunal toplumların ardından tarıma dayalı köleci toplumların ortaya çıkması ve bu toplumun en önemli göstergesi Roma İmparatorluğudur. *“Roma’nın ekonomik düzeni kölecilik üzerine kurulmuştur. Köleci ekonomik düzenin temel yapısı tüm hayatı efendisinin tasarrufunda bulunan ve konuşmak dışında diğer hayvanlardan ayrı görülmeyen kölelerin özellikle tarım ve ticaret hayatında çalıştırılmasından elde edilen büyük kazanca dayanmıştır.”*²⁵ Tarihsel açıdan son derece önemli olan Roma’nın çok geniş bir araziye hükmetmesi ve askeri örgütlenmesinin olması, bu dönemde özelde Avrupa’da ve genelde bütün dünyada merkezileşmiş ve kurumsallaşmış iktidarın bütün yönleriyle uygulandığına tanık oluruz.

Ortaçağ boyunca iktidarın Tanrı’dan kaynaklandığı ve bu iktidarın da İsa tarafından St. Paul’e verildiği düşünülmektedir. Bütün iktidarın Tanrı’dan geldiğini savunan bu düşünce, kiliseyi Tanrı’nın iktidarının dünyadaki temsilcisi olarak ortaya koymaktadır. Dolayısıyla kilisenin buyruklarına tabi olması gerekmektedir. Elbette ki kilise adına bu iktidarı kullanacak olan da Roma Kilisesi’nin başı olan Papa’dır. Bu noktada iktidarın çizgilerini net olarak görmek mümkündür. Çünkü iktidarın kim olduğunu ve gücünü nereden aldığını, merkezden nasıl yayıldığını gözlemlemek söz konusudur. Çünkü iktidar açık ve nettir. Canetti bu durumu şöyle açıklar; “Tanrıya inanan herkes sürekli onun iktidarı altında olduğuna inanır ve bu iktidarla kendi tarzına ulaşır.”²⁶

Ortaçağ’daki iktidar ilişkilerini Foucault “Pastoral İktidar” üzerinden tartışmaktadır. Pastoral İktidarın kökü çoban sürü ilişkisine dayanmaktadır. Çoban sürüsünü sürekli gözetlemek ve emniyetlerini sağlamak zorundadır. Böylece iktidar çobanın sürüye olan sorumluluğunu meşru bir zemine taşımaktadır. Bu iktidar tipi özellikle Ortaçağ boyunca

²⁴ SAVAŞ, V., İktisatın Tarihi, Siyasal Kitabevi, Ankara, 2000, s.31

²⁵ NIKITIN, P. I., Ekonomi Politik, Sol Yay., İstanbul, 1990, s.30

²⁶ CANNETI, Elias, Kitle ve İktidar, çev.Gülşat Aygen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s.280

Feodal toplumun hiyerarşik yapısında kendine yer bulmuş ve gelişmiştir. Foucault pastoral iktidarı; “insanların varlığını ayrıntılarıyla ve doğumlarından ölümüne kadar gelişimlerini üstlenmek isteyen ve bunu, onları belirli bir biçimde davranmaya, dua etmeye zorlamak için yapan bir iktidar” olarak tanımlamaktadır.²⁷ Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi iktidarın özü aynı olsa da uygulanma biçimi ve stratejileri bir değişime uğramıştır. Dolayısıyla artık karşımızda baskıcı değil tam tersine üretken bir iktidar anlayışı vardır. Özellikle Hristiyanlıkla birlikte başlayan bu değişim yeni iktidar biçimlerini ve pratiklerini beraberinde getirmektedir.

“1-Bu iktidar, nihai amacı bireyin öbür dünyadaki selametini emniyet altına alan bir iktidar biçimidir.

2-Bu iktidar, salt emir veren konumundaki bir iktidar biçimi değildir; bunun yanında, sürünün yaşamı ve selameti uğruna kendini feda etmeye hazır olmak zorundadır. Dolayısıyla, tahtı kurtarmak uğruna tebaasından kendilerini feda etmelerini isteyen krallık iktidarından farklıdır.

3- Sadece bütün topluluğu değil; ayrıca özel olarak toplumdaki her bireyi, ömrünün sonuna kadar gözetten bir iktidar biçimidir.

4-Nihayet bu iktidar biçimi insanların kafalarının içinde ne olduğu bilinmeden, onların ruhlarına nüfus etmeden, onları içlerindeki en derin sırları açığa vurmaya yöneltmeden uygulanamaz. Bu da, bir vicdan bilgisini ve buna yön verme beceresini gerektirir.”²⁸

Hristiyanlıkla birlikte ortaya çıkan bu iktidar tipi toplumsal ve siyasal örgütlenme biçimi ve bu doğrultuda şekillenen özneye doğrudan ilişkilidir. Pastoral İktidar öncelikle “onu tanıyacak, keşfedecek, öznelliğini ortaya çıkaracak, kendisiyle ve kendi vicdanıyla olan ilişkisini yapılandıracak biçimde özel olarak her bir unsurun sürüdeki herkesin selametine göz kulak olmayı görev ve temel amaç edinir”.²⁹ Dolayısıyla sanayi ve disiplin toplumlarından önce ortaya çıkan pastoral iktidar temelde bireyin kendi varlığının bilincinde olmasını amaçlamaktadır. Bireyleştirici bir iktidar olarak değerlendirebileceğimiz pastoral iktidar kendi teknikleriyle ortaya koyduğu belirli bir yaşam bilgisi formatıyla her bireyin özelde kendisini yönetmesini hedefliyordu. Burada

²⁷ Foucault, Michel; Entellektüelin Siyasi İşlevi, Ayrıntı Yay., İstanbul 2005, s.211)

²⁸ Foucault, Michel; Özne ve İktidar, Ayrıntı Yay., İstanbul 2005, s.65

²⁹ Foucault; a.g.e.; s. 211-212

iktidarın asıl amacı, bireylerin dürtülerini ve toplumsalın içindeki davranışlarını kontrol altına almak ve sürekli özdenetimi sağlamaktır. Çünkü ortaçağ insanı modern insandan daha fazla dürtüleriyle hareket etmektedir. Bu da iktidar açısından önemli bir sorun olarak görülmektedir.

Ortaçağ feodal düzeninin baskıcı tutumlarının ardından gelen Renaissance ve Reform Hareketleri toplumsal olarak köklü değişim dönüşümlere sebep olmuştur. Ortaçağ'ın cemaatçi yapısına karşın Renaissance'ın bireyi ön plana çıkaran yapısı ekonomik, siyasi ve kültürel olarak yeni bir sınıfın yani burjuvazinin doğmasına neden olmaktadır. Bu dönemde bireycilik anlayışı aslında iktidara direnmeyi de beraberinde getirmektedir. Toplumsalın her alanında bireyler giyim kuşamdan, inanç ve ahlaka kadar alanda direnç gösterdiler. Örneğin Protestanlık, kiliseye karşı yapılan bir başkaldırıdır.

“Bütün bu değişimde, Batı'daki iktisadi gelişmenin, doğan kapitalizmin ortaya çıkardığı yeni bir sınıfın, yani burjuvazinin yaşam anlayışı ve yaşayışının büyük payı vardır. İktisadi gelişmenin bu sınıf yararına yarattığı zenginlik ve refah, Ortaçağ'ın ve Hristiyanlığın sıkıcı ahlak kurallarını eğip bükecekti ister istemez.”³⁰

XVIII. y.y'da yaşanan bu iki önemli gelişme burjuva sınıfının giderek güçlenmesine ve siyasal sisteme egemen olmasına neden olmuştur. Fransız Devriminde burjuvazi, aristokrasinin iktidarına son vererek, egemenliğin halka ait olduğunu ilan etmiş ve böylece siyasal iktidarı ele geçirmiştir. Burjuvazinin iktidarı ele geçirmesi ile yüzyıllardır Avrupa toplumlarında yönetimi elinde tutan aristokrasinin toplumsal-siyasal işlevine de son verilmiştir. Sanayi Devrimi ise burjuva sınıfının ekonomik bakımdan giderek güçlenmesine neden olmuştur. Aynı zamanda da burjuvazinin karşısına yeni bir sınıf olarak Proletarya çıkmıştır. Bu iki sınıfın varlığı iktidarın yapısını ortaya koymaktadır. “Endüstri devriminin bir sonucu olarak iktidar ve bilimin mahiyetleri değişmiştir. İktidarın meşruluk temeli geleneksel ya da demokratik rızadan uzaklaşarak rasyonel sorumluluğa doğru kaymıştır.”³¹ Dolayısıyla toplumsal ve siyasi ilişkilerin rekabetçi olduğu ve mahiyeti itibariyle çatışmalı olduklarının varsayıldığı söylenebilir.³²

³⁰ TANİLLİ, Server; Uygarlık Tarihi, Say Yay. İstanbul 1981, s. 63

³¹ FERRAROTTİ, Franco; Bilim ve İktidar, Tübitak Yay., Ankara, 2000,s.41

³² LUKES, Steven, İktidar ve Otorite, Ayraç Yay., Ankara 2002, s.630

Renaissance ile başlayan birey merkezli bakış açısı modernitenin ana dinamiğini oluşturmaktadır. Aydınlanma düşüncesinin temeli rasyonaliteye dayanmaktadır. Aydınlanma dönemi düşünürleri tarafından formüle edilen “modernite projesi” rasyonel düşünce etrafında gelişen bir değişim tasarısıdır. Dolayısıyla modern dönem insan aklının ilerlemesidir. Bu bağlamda gelişen Modernite projesi, biçimsel anlamda meydana gelen değişimlerden çok daha geniş anlamlar içermektedir.³³ Bu noktada Marks’ın Modernlik tanımı da oldukça dönemin iktidar anlayışını ortaya koyması bakımından son derece önemlidir; “Üretimdeki sürekli devrim, tüm toplumsal koşulların kesintisiz biçimde değişmesi, sürekli var olan belirsizlik ve rahatsızlık, burjuva dönemini bütün öncekilerden ayırır. Bütün bu sabitlenmiş ve dondurulmuş ilişkiler, eski ve saygı duyulan önyargı ve düşünceler silsileleri ile birlikte silinip süpürülür; yeni biçimlenmiş olanlar da daha kemikleşmeden modası geçmiş hale gelirler. Katı olan her şey buharlaşır; kutsal olan her şey kirletilir; insanoğlu da sonunda ciddi duyularla, yaşamın gerçek koşullarıyla ve kendi türü ilişkileriyle yüz yüze gelmeye zorlanır. Burjuvazi yok olmak istemeyen tüm ulusları, burjuvazinin üretim tarzını benimsemeye zorluyor; onları uygarlık denen şeyi benimsemeye, yani burjuva olmaya zorluyor.”³⁴

Görüldüğü gibi Marks bu yeni dönemin iktidar anlayışını ve iktidarını yani burjuvaziyi çelişkileriyle ve açmazlarıyla ele almaktadır. Bu noktada Marks için iktidar ekonomi-politik açıdan Kapitalizm’dir. Dolayısıyla O Modern Devlet İktidarını “tüm burjuva sınıfının ortak işlerini yürüten bir komiteden başka bir şey değildir” şeklinde tanımlamaktadır. Çünkü devleti, üretim araçlarının mülkiyetini ve denetimini elinde tutan egemen sınıf yani iktidar olarak görmektedir.

“Devlet ile toplumun yapısı, siyaset bakımından iki ayrı şey değildir. Devlet toplumun yapısıdır. Devlet, toplumsal yapıların kötülüğünü kabul ettiği ölçüde, bunları ya hiçbir insan gücünün üstesinden gelemeyeceği doğal yasalara yahut Devletten bağımsız olan özel yaşayışa ya da devlete bağlı olan idari yetersizliklere yorar... Devlet, bir yanda yönetimin amaç ve iyi niyetleriyle, öte yanda araç ve kaynakları arasındaki çelişkiyi, kendisini yok etmeden ortadan kaldıramaz, çünkü kendisi bu çelişkiye dayanmaktadır.

³³ HARVEY, David; Postmodernliğin Durumu, Metis Yay., İstanbul 2003, s. 25

³⁴ MARX, Karl, F. ENGELS, Komünist Parti Manifestosu, NK Yay., İstanbul, 2005, s.14

Devlet, kamusal yaşayış ile özel yaşayış arasındaki, genel ve özel çıkarlar arasındaki çelişkinin üstüne kurulmuştur.”³⁵

Foucault’da iktidar kavramını açıklarken Devletin varlığını ve önemini göz ardı etmez. Ancak iktidar kavramını sadece devlet sorunu yani egemen sınıf üzerinden açıklamamaktadır. Devletin dışında çok daha küçük yani mikro düzeyde iktidar mekanizmaları olduğunu savunmaktadır. Foucault’ya göre, “iktidarın işlevi sadece bastırmak, engel çıkarmak, cezalandırmaktan ibaret değildir. İktidar, yalnızca sansür, dışlama, engel, içeriye atma kipiyle isliyor olsaydı, yani yalnızca negatif bir biçimde isliyor olsaydı çok dayanıksız olurdu. İktidarın gücü bilgi düzeyindeki ve arzu düzeyindeki pozitif etkilerinden kaynaklanır. Arzuyu ve zevki kışkırtarak, bilgiyi üreterek, bastırma ve engelleme yoluyla, cezalandırmaktan çok daha fazlasını yapmayı amaçlar; iktidar bedeni çalıştırır, davranışlarına nüfuz eder, arzu ve zevkle iç içe girer. Öyle ki, iktidardan kurtulmak çok zordur.”³⁶ Dolayısıyla iktidar dediğimiz kavram sadece güçlü olanı yani iktidar olanı anlatmaz, güçsüz olan yani tabi olanda aynı zamanda iktidarın taşıyıcısıdır.

Nietzsche ise iktidar kavramını açıklarken aslında tüm fikirlerinin temelinde varolan “güç istenci” odağından hareket etmektedir. Bu noktada “güç istenci” güce duyulan arzudur. Dolayısıyla Nietzsche gücü arzulanan bir kavram olarak insanın varlığının merkezine yerleştirmesi iktidar tartışmaları önemli bir noktasını oluşturmaktadır. Nietzsche’ye göre “İnsanın en korkunç ve en esaslı talebini kudrete yönelik içgüdüsü”³⁷ oluşturmaktadır. Yani insan varlığının temelini güç istenci meydana getirmektedir. Nietzsche iktidar karşısında edilgin hale gelen bireyleri eleştirmekte ve tam tersine gücü isteyen, üstinsana doğru yönelmektedir. Dolayısıyla O’nun iktidar algısı güçlerin çekişmesi içinde kaosu hisseden bireyin aklının sınırlarını aşmaya çalıştığı noktada başlamaktadır.

19.yüzyılda iktidar sahibi olarak Tanrı’nın ölmesi dolayısıyla modern yaşamın isteklerine cevap veremeyen kilisenin güç kaybetmesi ile boşluğa düşen insan güçlü olmak ve kendini aşmak zorundadır. Gerçeklik yaşadığımız dünyadır. Bu yüzden insan bu dünyaya odaklanmalı ve sürekli eylem halinde olmalıdır. Çünkü en üst noktaya ulaşmalıdır. Bunun içinde üst insana ihtiyaç vardır. Nietzsche’nin üstinsan adıyla nitelediği bir mucize harikası ya da masal kahramanı değil, kendisinden önceki insanın önüne geçen

³⁵ TUNÇAY, Mete; Batı’da Siyasal Düşünceler Tarihi 3, Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, Mart 2004, ss.126 - 127

³⁶ FOUCAULT, Michel (2003), İktidarın Gözü, İstanbul: Ayrıntı Yay., s: 49

³⁷ NIETZSCHE, Friedrich ; Güç İstenci Bütün Değerleri Değiştirir, Birey Yay. İstanbul, 2002, s.355

insandır.³⁸ İnsanın kendini aşması güç sahibi olmasına, kendisinin ve toplum üzerinde işleyen güç, iktidar mekanizmalarını farkına varması ile gerçekleşmektedir.

“Güç istenci, istencin akıldan daha temel olduğunu ima eder. Bilgi zihin tarafından keşfedilmez, istenç tarafından dünyaya dayatılır veya yansıtılır. Değişmez sabit bir düzen olmadığına göre, yorum her zaman için sadece gücün ifadesidir. Özgün hiçbir şey yoksa, sadece metin varsa, bilgi de yoktur; sadece yorum vardır. Metni kendi arzularımıza uyacak şekilde kurarız, çünkü başka türlü yapamayız.”³⁹

Bu bağlamda iktidar kavramını açıklarken güç kavramının da önemi ortaya çıkmaktadır. Çünkü insanın güce yönelik arzusu eyleminin devamlılığını sağlamaktadır. Böylece eylem yaşama eşlik etmekte ve bilginin varolmasına neden olmaktadır. İnsan bilginin hangi eyleme neden olduğuna hakim olmak zorundadır. İnsan bu dünyada güçlü bir yaşam yaratmalıdır. Kısacası Nietzsche’nin üstinsanı iktidar arzusu olan, gücü var eden ve elinde tutan asil insandır. İnsan hem güçlü olmak zorundadır hem gücü istemektedir. Görüldüğü gibi isteme ve zorunluluk iktidara içkindir. Güç bilgiyi elde etmenin hem bir yolu hem de bilgiye ulaşmanın aracıdır. Dolayısıyla özne bilgiyi elde etmek için güçlü olmalı ve böylece iktidarı elinde tutabilmelidir.

Bu açıdan Marks ve Nietzsche eyleme son derece önem vermektedirler. Ancak aralarındaki fark Nietzsche bireye Marks ise toplumsala vurgu yapmaktadır. Bu noktada Weber iki düşünürün belirli yönlerini kendi felsefesinin içinde barındırmaktadır. Weber, toplumsal olguları ele alırken bir yandan Marks’a yaklaşıırken diğer yandan bireylerin bu olgulardaki etkilerini çözümleyerek Nietzsche’ye yaklaşmaktadır. Çünkü Weber için olayların düşünsel, ruhsal, dinsel, siyasal, ekonomik, boyutları önemlidir. Dolayısıyla iktidar çözümlemelerini Weber bu doğrultuda yapmaktadır.

Weber iktidar kavramını egemenlik, bürokrasi ve kapitalizmin protestan ahlakına dayalı rasyonalizasyonu açısından ele almaktadır. Bu doğrultuda Weber iktidarın tanımı şu şekilde yapmaktadır. O’na göre İktidar “Erk (Macht), bir toplumsal ilişki içinde, neye dayalı olursa olsun, kendi istencini, dirençleri bile aşıp yerine getirebilme olasılığını anlatır”⁴⁰ Dolayısıyla burada bir eşitsizlikten ve asimetrik ilişkiden söz etmektedir. Çünkü

³⁸ HEIDEGGER, Martin, Nietzsche’nin Platonculuğu Tersine Çevirmesi, ,Cogito, sy. 25, 2001, s.140

³⁹ BERKOWITZ, Peter, Nietzsche: Bir Ahlâk Karşısının Etiği, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2003, s.35

⁴⁰ WEBER, Max, Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı, İmge Kitapevi, İstanbul 1995, s.92

toplumsal ilişkilerde mücadele ve çatışma esastır. İktidarın bu çatışmaya dayalı yapısı beraberinde denetim, bağımlılık ve eşitsizliği de getirmektedir. Dolayısıyla iktidar olgusu toplumsal yaşamın tam da ortasındadır. Hatta toplumsal ilişkilerin kendisi haline dönüşmüştür.

Weber'e göre gerçeğe ulaşmanın tek bir yolu yoktur. Çünkü ekonomik temelli her sürecin kültürel olarak nasıl bir toplumsal rasyonalizasyona dönüştüğünü açıklamaktadır. "Weber'in bilgi kuramını ve toplum bilimi felsefesini temelden belirlemiştir. Nietzsche'nin Tanrının ölümü, perspektivizm (bakışaçısıcılık) ve görecelik üzerine görüşleri Weber'in toplumbilimdeki bütün bir ussallaşma izleği, Nietzsche'nin bilgi, kurumlar ve iktidar arasındaki ilişkileri ele alış biçiminden türemiştir ve ondan besleniyordu."⁴¹

Weber iktidarı bir olasılık olarak yorumlamaktadır. Çünkü güçlü olanın güçsüz olanlara rağmen kendi iradesini gerçekleştirebilme olasılığıdır. Buradan da anlaşılacağı gibi toplumsal her alanda ve ilişkide güçlü ve iradesi olanı iktidar olarak görmektedir. Dolayısıyla toplumsal alandaki her tür ilişkide iktidarın varlığı söz konudur. Bu nedenle Weber, iktidarı çözümlerken egemenlik kavramına önem vermektedir.

*"Egemenlik, belli içerikteki bir buyruğa boyun eğmeye hazır belli kişilerin bulunması olasılığı demektir, belli bir bireyler kümesi içinde edinilmiş bir alışkanlık sonucu, anında kendiliğinden ve kalıplaşmış biçimde boyun eğmenin görülmesi olasılığına ise sıkıdüzen diyoruz."*⁴²

Böylece Weber İktidarı güç ve egemenlik arasındaki ilişkiden ve etkileşimden doğan bir kavram olarak ele alır. Egemenlik devlete ait bir kavram olarak bir yaptırım gücünü ifade etmektedir. Dolayısıyla bu noktada da gücün kullanımı devlete aittir. Aynı zamanda da bu güç kullanımı meşru ve meşru olmayan olarak ayrılmaktadır. "Meşruiyet, bir hükümetin otoritesine boyun eğenlerin buna (güç kullanımına) rıza göstermeleri anlamına gelmektedir"⁴³ Emir verme ve itaat etmeye dayalı bir iktidar anlayışı söz konusudur.

İktidar sadece kaba güce dayanmaz. Ama bu kaba güç her zaman vardır ve oradadır. Bireyler bunu bilir ve duyumsarlar. Ancak çıkarlar devreye girdiğinde çıkar çatışmaları olduğunda kaba gücün kullanımı söz konusu olur. Dolayısıyla güç ve çatışma arasında sadece dikey bir ilişki olmak zorunda değildir.

⁴¹ STAUTH, G. - B. S. TURNER, Nietzsche'nin Dansı, s.31

⁴² WEBER, Max, Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı, s.92

⁴³ GIDDENS, Anthony, Sosyoloji, Ayraç Yayınevi, İstanbul, 2000, s.361

“Elbette güç kullanımı çoğu kez çatışmaya yol açar veya mücadele bağlamında ortaya çıkar. Bunun nedeni, güç ve çatışma arasında kaçınılmaz bir ilişki olması değil, aksine çoğunlukla güç çatışma ve çıkarlar arasında temel önemde ilişkiler bulunmasıdır.”⁴⁴

Bu açıdan bakıldığında egemenlik kavramının yerine otorite kavramına vurgu yapılması gerekmektedir. Çünkü “Egemenlik olgusu, yalnızca başkalarına başarıyla komuta eden bir bireyin varlığın bağlıdır; ama ne bir yürütme ne de bir kuruluş yöneticiliğinin varlığına hiçbir biçimde bağlı değildir. Bir kuruluşun üyeleri bu nitelikleriyle, yürürlükteki kurallar gereğince egemenlik ilişkilerine bağlı oldukları ölçüde, bir egemenlik kuruluşunun varlığından söz edilebilir.”⁴⁵ Oysa otorite kavramı emir vereni ön plana çıkartarak, itaat edeni önemsizleştirmektedir.

Otorite kavramını geleneksel, ussal ve karizmatik otorite olarak sınıflandırabiliriz. Geleneksel otorite gücünü; geleneklerden ve kurumsallaşmış inançtan almaktadır. Dolayısıyla gündelik hayatın pratiklerinden çok mitlerden ve efsanelerden beslenmektedir. Ussal otorite ise kurallara ve yasalara göre emir verene göre oluşmaktadır. Bundan dolayı bu otoritenin gerekçeleri açıklanabilir ve akla uygundur. Son olarak karizmatik otorite bir kahramana, bireyin ustalığına ya da örnek alınacak kişiye dayanmaktadır. Weber’e göre insanlar, yetkisinin meşru olmadığını düşündükleri kişilere itaat etmezler.⁴⁶ Bu noktada “rıza” kavramı otoritenin dolayısıyla da iktidarın var olabilmesi için gereklidir.

İktidarla yakından ilişkili olan bir diğer kavramda Bürokrasi kavramıdır. Weber bu kavramı akılcı hukuksal meşrulaştırma düzeni içinde tartışmaktadır. Ona göre bu kavram *“konulan kuralların yasallığına ve bu yasalar gereğince egemenlik konumuna getirilenlerin buyruk verme hakkı olduğuna inanma”⁴⁷*ı ifade etmektedir. Bürokrasi iktidarın hiyerarşik yapısı içinde yazılı kurallar, görevler, ücretler ve uzmanlaşmayla oluşan ağır ve hantal bir yapıdır. Bundan dolayı Weber bürokrasiyi demir kafes metaforu ile ortaya koymaktadır. Bu noktada birey araçsal aklın mantığı ile hareket ederek kendini toplumsalda var edebilmektedir. Böylece birey araçsal akıl bağlamında disipline edilerek devlet, bürokrasi ve dolayısıyla iktidar tarafından denetlenmektedir. *Birey tüketim kültürünün giderek egemen hale geldiği dünya tarafından güdümlenip yönetilen belli yapıp*

⁴⁴ GIDDENS, Anthony, Sosyal Teorinin Temel Problemleri, s.244

⁴⁵ WEBER, Max, Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı, s.92

⁴⁶ SENNETT, Richard; Otorite, Ayrıntı Yay. İstanbul 1992, s. 25

⁴⁷ WEBER, Max, Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı, s.315

etme biçimlerinca denetlenir.⁴⁸ Sonuç olarak bireyin bürokrasi içinde yok olması iktidarın rasyonalize olarak görünmez hale gelmesi demektir. Aslında Modern dünya, Weberci bürokrasi ile Foucaultcu disiplinin bir kişisel denetimler sistemi içerisinde kaynaşmasını temsil eder.⁴⁹

İktidar kavramına getirdiği eleştiriler ile kavrama yeni bir boyut katan Foucault için iktidar temel bir kavramdır. O'na göre iktidar, "somut olarak her bireyin elinde bulundurduğu ve bir iktidar, siyasi hükümlanlık oluşturmak için devredebilecek olduğu şeydir."⁵⁰ Foucault iktidarı günlük hayatın rutin ilişkileri içinde ele almaktadır. Böylece İktidar gündelik toplumsal ilişkilerde somutlaşmaktadır. Öznenin varoluşunda ve ortaya çıkışında ana dinamik iktidar kavramıdır. Dolayısıyla Foucault iktidar çalışmalarına özneyi çözümleyerek başlamıştır.

*"Gerçi iktidar sorununa epey bulaşmış durumdayım. İnsan öznenin, bir yandan üretim ve anlamlandırma ilişkilerine girerken, öbür yandan ve aynı derecede, çok karmaşık bir nitelikte olan iktidar ilişkilerine de girdiğimi anlamam uzun sürmemiştir. Bana kalırsa, ekonomi tarihi ve kuram üretim ilişkileri açısından iyi bir araçtı. Linguistik ve göstergebilim ise anlamlandırma ilişkilerini incelemenin araçlarını sunuyordu. Ama iktidar ilişkilerini incelememiz için elimizde bir araç yoktu. Bir tek yasal modeller temelinde iktidar hakkında düşünme yollarına, 'iktidarı meşru kılan nedir?' sorusuna başvurabilirdik. Ya da kuramsal modellere dayalı iktidar hakkında düşünme yollarına, yani 'devlet nedir?' sorusuna başvurabilirdik. Bu yüzden, bu tanımdan öznenin dışsallaştırılmasını incelerken yararlanmak isteniyorsa, iktidar tanımının boyutlarını genişletmek bir zorunluluktur."*⁵¹

Buradan da anlaşılacağı gibi iktidarla bilgi birbirine içkindir. Bilgiyi üreten iktidardır. Aynı zamanda da iktidarı üreten bilgidir. İktidarı uygulayan özne iktidar uygulanan nesne konumundadır. Bu açıdan iktidarın var olduğu üç ana iktidar alanı söz konusudur. Birinci grup konuşan özneyi nesneleştiren genel dilbilgisini (grammaire generale), filolojiyi, dilbilimi, emek harcayan özneyi nesneleştiren ekonomi ve kalkınmayı, yaşayan özneyi nesneleştiren doğa tarihi ve biyolojiyi kendilerine 'bilim statüsü kazandırmaya çalışan

⁴⁸ STAUTH, G. - B. S. TURNER, Nietzsche'nin Dansı, s.67

⁴⁹ STAUTH, G. - B. S. TURNER, A.g.e. s. 68

⁵⁰ FOUCAULT, Michel; İktidarın Gözü, Ayrıntı Yay. İstanbul 2003, s. 29

⁵¹ FOUCAULT, Michel, Özne ve İktidar, , Ayrıntı Yay., İstanbul, 2000, s.110

araştırma kipleri’ olarak ele almaktadır. Öznenin nesneleştiği ikinci grup ‘bölücü pratikler’ olarak adlandırılan, özneyi kendi içinde ya da başkalarından bölen, - deli ve akıllı, hasta ile sağlıklı, suçlu ile iyi çocuklar gibi - yaşam pratikleridir. Üçüncü nesneleştirme kipi insanın kendisini nesneleştirdiği iktidar alanıdır; örneğin cinsellik öznesi olarak bireyin kendisi ile ilişkisini tanımlayarak sınıflandırmasıdır.⁵²

Foucault modern çağda öznenin nasıl oluştuğunu incelemektedir. Çünkü özne geleneksel yapıdan modern bir yapıya geçmektedir. Dolayısıyla özne bedeni ve kimliği ile inşa edilen bir yapıdır. İnşa eden ise özneyi tahakkümü altında tutan iktidardır. “Foucault iktidarın ne bir kapasite ne de bir sahip olma olduğunu ifade eder. İktidar ekonomiye karşı ikincil bir konumda ya da onun hizmetinde olan bir şey de değildir. İktidar ilişkilerinin egemenden ya da devletten yayılmadığını özellikle vurgular; ne de iktidar belli bir bireyin ya da sınıfın özel mülkiyetinde olan bir şey olarak kavramsallaştırılabilir. Elde edilebilecek ya da gasp edilebilecek bir mal değildir iktidar, daha çok bir ağ niteliği taşır; iplikleri her yere uzanır. Foucault herhangi bir iktidar çözümlemesinin bilinçteki niyet düzeyine yoğunlaşmakla değil, iktidarın uygulanması üzerine yoğunlaşarak yapılması gerektiğini öne sürer. Başka bir deyişle, dikkatleri ‘iktidar kimin elinde?’ ya da ‘iktidar sahiplerinin niyetleri ve amaçları nedir?’ gibi sorulardan iktidarın yol açtığı sonuçlara bağlı öznelere oluşum süreçlerine yöneltir.”⁵³

Bireyler, kurumlar ve söylemler iktidarın taşıyıcısıdır. O yüzden bu noktalar iktidarın varlığının gözlemlendiği yerlerdir. Bundan dolayı da özne kendini oluşturan iktidar ilişkilerinin hem öznesi hem de nesnesi konumundadır. Toplumsal yaşamın her alanında ilişki söz konusudur. Bu nedenle nerede ilişki varsa orada iktidar hep vardır. Amacı ve hedefi olmayan iktidar yoktur. Burada iktidarın rasyonalitesi karşımıza çıkmaktadır.

“İktidarın işleyişinden söz ettiğimde yalnızca devlet aygıtı sorununa, yönetici sınıf, hegemonik kastlar sorununa gönderme yapıyor değilim, bireylerin gündelik davranışlarında, bedenlerine varıncaya kadar işleyen giderek daha da incelen, tüm mikroskobik iktidarlara dizisine gönderme yapıyorum.”⁵⁴

⁵² FOUCAULT, Michel; A.g.e., s. 58

⁵³ SARUP, Madan; Post-yapısalcılık ve Post-modernizm, Bilim ve Sanat Yay, Ankara 2004, ss.111-112

⁵⁴ FOUCAULT, Michel, İktidarın Gözü, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2003, s.48

Foucault iktidar çözümlemesinde ortaya koyduğu iktidarı “Modern dönemle birlikte insanın yaşamasına, çalışmasına ve konuşmasına ilişkin kurumların (hastane, hapishane, fabrika, okul) ve söylemlerin (tıp, hukuk, ekonomi, eğitim..) birlikte ortaya çıkardıkları bilginin benin bireyselleşmesini gerçekleştirmek amacıyla kullanılmasının doğurduğu bir dış iktidardır.”⁵⁵ şeklinde tanımlamaktadır.

Bilgi ve iktidar sürekli olarak karşılıklı etkileşim içinde oldukları için birbirlerini üreterek ve çoğaltarak toplumsal yapının ana dinamiğini oluşturmaktadırlar. Aynı zamanda bu iki kavram etik ekseninde öznenin kimliğinde karşımıza çıkmaktadır. Bilgi kavramlar, teoriler, hakikatler üretirken, iktidar belli normlar ve kurallar oluşturmaktadır. Bundan dolayı her bilgi iktidar üretir ve her iktidar bilgi kurar, bilimsel niteliği gereği iktidar tarihsel ve oluşturunucudur.⁵⁶ İktidar üretken ve ilişkiseldir. Tüm topluma yayılmıştır. Bu yüzden iktidar her yeredir. Tıpkı bir ağ gibi bütün toplumu sarmakta ve bir noktadan ötekine uzanmaktadır. Dolayısıyla iktidar sadece bir kurum, kişi ya da yapıya indirgenemez. Foucault iktidarın merkezilik ve sahiplenici yoğunlaşma yoluyla değil de dağılmış yerelleşmiş mikro iktidar ağları yoluyla işlediğini çözümler.⁵⁷

Bilgi ile şekillenen iktidar özgür özneleri gerektirmektedir. Böylece iktidar sadece özgür özneler üzerinde işleyebilir. “İktidarın uygulanması başkalarının eylemlerine göre pratikte gösterilen bir edim tarzı olarak tanımlandığında, bu edimler insanların başka insanlar tarafından yönetilmesiyle karakterize edildiğinde önemli bir unsuru daha kapsar: özgürlük. İktidar yalnızca özgür özneler üzerinde ve yalnızca onlar özgür oldukları sürece uygulanır. Bununla kastettiğimiz, çeşitli davranış biçimlerinin, çeşitli tehlikelerin ve değişik tavırların benimsenebileceği bir ihtimaller alanıyla yüz yüze bulunan bireysel ya da kolektif öznelerdir. Belirleyici faktörlerin bütünü emdiği yerde iktidar ilişkisinden söz edilemez; kölelik insanın zincire bağlandığı zamanki bir iktidar ilişkisi değildir. Sonuç olarak birbirlerini dışlayıcı birer niteliğe sahip bulunan iktidar ile özgürlüğün yüz yüze karşılaşmalarında vardır. Bu oyunda özgürlük, iktidarın uygulanmasının koşulu olarak görünebilir (yani aynı zamanda hem özgürlük iktidarın kullanılması amacıyla var olması gerektiğinden onun ön koşulunu, hem de boyun eğmeme ihtimali dışında iktidar fiziksel bir belirlenimle eşdeğerli hale geleceğinden onun sürekli desteğini oluşturur)”.⁵⁸ Bu yüzden özne üreten iktidar aynı zamanda da onları bastırmak ve disipline etmek

⁵⁵ URHAN, Veli; Michel Foucault ve Arkeolojik Çözümleme, Paradigma Yay. İstanbul, 2000, s.9

⁵⁶ CANPOLAT, Nesrin; Kadife Karanlık; Bilginin Arkeoloğu Michel Foucault, Su Yay. İstanbul 2005, s. 101

⁵⁷ CONNOR, Steven, Postmodernist Kültür, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2001,s.84

⁵⁸ CANPOLAT, Nesrin;A.g.e. s. 119

zorundadır. Dolayısıyla nerede iktidar varsa orada direnme vardır. İktidar ilişkileri direnme noktalarının varlığında ortaya çıkmaktadır. Direniş aslında iktidar ilişkilerinin varlığının temelidir. Bu yüzden her şey sıradan bir itaat sorunu olmanın ötesindedir.

Modernizm öncesi ve sonrası dönemde öznenin değişen konumu iktidarın şeklini ve uygulama alanlarını da belirlemektedir. Daha öncede bahsettiğimiz gibi tarihsel bir kırılma süreci olan monarşi iktidarı ile disiplinci iktidar için Foucault; “Genelde feodal dizgelerde sanıldığı gibi tersine iktidar gelişi güzel ve gevşek olmaya eğilimlidir. Oysa modern toplumlarda cezalandırma araçları, yaygın kişisel olmayan bir gözetleme dizgesi yardımıyla bireyin psikolojisine gittikçe artan bir ölçüde dikkat sarfeden bir ıslah etme tasarımının parçası haline gelmiştir. Böylece suçu işlemekten çok suça niyet etmek artık temel suçluluk ölçütü olmuştur... Monarşi iktidarının tersine, disiplinci iktidarda her koyun kendi bacağından asılır görüşü doğrultusunda içselleştirilen bir gözetleme dizgesi söz konusudur. İktidar böylece sürekli olarak olabilecek en az maliyetle uygulamaya konur.”⁵⁹ şeklinde bir karşılaştırma yapmaktadır. Aslında bu karşılaştırmanın temelinde Panoptikon adlı mimari yapı bulunmaktadır.

*“Panoptikon halka biçimli bir binadır, ortasında bir avlu ve avlunun ortasında bir kule vardır. Halka, hem içeriye, hem dışarıya bakan hücrelere bölünmüştür. Bu küçük hücrelerin her birinde, kurumun hedefine uygun olarak, yazı yazmayı öğrenen bir çocuk, çalışan bir işçi, ıslah edilen bir mahkum, deliliğini yaşayan bir deli vardır. Merkezi kulede bir gözetmen vardır. Her hücre hem içeriye, hem dışarıya baktığından gözetmenin bakışı tüm hücreyi katedebilir; hiçbir karanlık nokta yoktur ve sonuç olarak bireyin yaptığı her şey bir gözetmenin bakışına açıktır; bu gözetmen kendisinin her şeyi görebileceği, buna karşılık kimsenin kendisini göremeyeceği şekilde panjurları yarı açık bölme pencereleri arasından gözlemde bulunur. Panoptikon, aslında, bir toplum ve bir iktidar türünün ütopyasıdır; bunlar aslında, fiilen gerçekleşmiş olan ütopya. Bu tür bir iktidar panoptizm adını tam olarak alabilir. Panoptizmin egemen olduğu bir toplumda yaşıyoruz.”*⁶⁰

Panoptikon metoforu öznenin yaşamını gözetlemeye dayanmaktadır. Birey gözlemlendiğini hem farkındadır hem de değildir. Bu yüzden de kendi kendisinin polisi

⁵⁹ SARUP, Madan, Post-yapısalcılık ve Postmodernizm, s.102

⁶⁰ FOUCAULT, Michel, Büyük Kapatılma, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2005, s.224

olmaktadır. Dolayısıyla bu iktidar türü bireylerin yaşamları boyunca gözetlenmesi ve denetlenmesi böylece disipline edilmeleri sağlamaktadır. Bu noktada iktidar alanı tüm yaşam pratiklerinin gerçekleştiği, baskı altına almanın değil şekil vermenin amaçlandığı bir alan olarak ortaya çıkmaktadır. Bu alanda ortaya çıkan iktidar insanları bedensel olarak etkisi altına alan bio-iktidar'dır. Bio iktidarın kapitalizmin gelişmesinin vazgeçilmez bir ögesi olduğu kuşku götürmez; çünkü kapitalizm, bedenlerin denetimli bir biçimde üretim aygıtına sokulması ve nüfus olaylarının ekonomik süreçlere göre ayarlanmasıyla sağlanmıştır.⁶¹

Biyo-iktidarın amacı bireyleri normalleştirerek kurallara göre biçimlendirerek denetim ve disiplin altına alınmış bir toplum yaratmaktır. Aslında bu durum öznenin ölümünü beraberinde getirmektedir. Foucault biyo-iktidarın iki şekilde uygulandığından bahsetmektedir. İnsan bedenine bir makine olarak yaklaşan birinci biçimi disiplinci bir iktidardır. Amacı bedeni disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirmektir. İkinci biçimiyse insan bedenine bir doğal tür olarak yaklaşır ve nüfuzu düzenleyici bir denetim üzerinde yoğunlaşır. Biyo-iktidar kapitalizmin gelişmesinde vazgeçilmez bir unsur ve olmazsa olmaz bir koşuldur.⁶² Çünkü bedenin yönetilmesi son tahlilde toplumun yönetilmesidir.

Ancak bu noktada Foucault'yu Marksist iktidar anlayışından net bir şekilde ayırmamız gerekmektedir. Çünkü Marksist iktidar anlayışı devletin ideolojik aygıtları üzerinden şekillenmektedir. Dolayısıyla baskı kavramına, bilinçli özne kavramından daha fazla değer vermektedir. Foucault ise arzuyu, zevki belirleyen bir iktidarın varlığını ortaya koymaktadır.

“İktidarın yalnızca baskı uygulamaktan –bastırmak, engel çıkarmak, cezalandırmak- ibaret olmadığını, arzuyu yaratarak, zevki kışkırtarak, bilgiyi üreterek bundan daha derine nüfuz ettiğini de göstermelidir. O kadar ki, iktidardan kurtulmak çok güçtür, çünkü iktidarın tek işlevi, Freudcu bir üst-ben gibi dışlamak, bastırmak ya da cezalandırmak olsaydı, bu etkilerini ortadan kaldırmak ya da bu iktidarı yıkmak için bilinçlenmek yeterli olurdu.... İktidar kendini bastırmakla, gerçeğe erişmeye sınır çekmekle, bir söylemin ifade edilmesini engellemekle sınırlamaz: İktidar bedeni çalıştırır, davranışa nüfuz

⁶¹ FOUCAULT, Michel, Cinselliğin Tarihi I, Afa Yay., İstanbul, 1994, s.144

⁶² CANPOLAT, Nesrin;A.g.e. s.102

*eder, arzu ve zevkle iç içe girer, işte onu bu çalışma içinde suçüstü yakalamak gerekir, yapılması gereken şey bu analizdir, bu da güç bir şeydir”*⁶³

Bu noktada Marksist geleneğin bir devamı olarak nitelendirebileceğimiz Frankfurt Okulu içinde iktidar kavramı genel olarak, üretim araçlarına sahip olan egemen güçlerin iktidarın da sahibi olmasıdır. Daha açıkça ifade etmek gerekirse iktidar sermayeyi ve tekniği elinde tutanların iktidarındır. Adorno ve Horkheimer “Aydınlanmanın Diyalektiği”nde bu durumu şöyle anlatmaktadırlar:

*“Ekonomik üretkenliğin artışı bir yandan adil bir dünya için gereken koşulları yaratırken öte yandan teknik aygıt ve bunu elinde tutan sosyal gruplara halkın geri kalan kısmı üzerinde hadsiz hesapsız bir üstünlük kurmalarını sağlıyor. Ekonomik güçler karşısında birey tamamen hükümsüz bırakılıyor ve bu güçler toplumun doğa üzerindeki egemenliğini akla hayale gelmez bir düzeye çıkarıyor. Birey kullandığı aygıtın önünde görünmez hale gelirken geçimi yine bu aygıt tarafından çok daha iyi bir şekilde sağlanıyor. Kendilerine dağıtılan metaların niceliğiyle birlikte kitlenin acizliği ve güdülenme olasılığı adil olmayan bir şekilde artıyor. Alt katmanların yaşam düzeyinin maddi yönden büyük ölçüde, sosyal yöndense hayal kırıklığı yaratacak şekilde yükseltişi, aklın ikiyüzlülüğe yakışan yaygınlaşmasında yansıyor.”*⁶⁴

Modern dönemin iktidar anlayışına ve düşünürlerin iktidar çözümlemelerine baktığımızda Steven Lukes tek boyutlu, iki boyutlu ve üç boyutlu iktidar çözümlemeleri ile önemli bir noktada karşımıza çıkmaktadır. Lukes, A ve B arasındaki çatışmalardan hareketle Davranışçı Yöntemi kullanarak siyasal kararların oluşumunu incelediği iktidarın tek boyutudur. İktidarın iki boyutu ise aslında tek boyutunun eleştirinden ortaya çıkmıştır. Bu noktada da resmi alanın dışındaki konuları da çözümlemiştir. Buna göre iktidar çoğulcu şartlarda alınan kararlara yansıyabileceği gibi, iktidar sahiplerinin karar alma alanlarını belirlemelerine de yansıyabilir (iktidarın ikinci yüzü). Bunun sonucunda güçsüzler karar alanının dışına itilir ve iktidar olumsuz bir niteliğe bürünür. Üç boyutlu iktidar ise iktidarın etkisi bireyin çıkarlarına göre değişmektedir. Dolayısıyla iktidarı kullanmanın en iyi yolu

⁶³ FOUCAULT, Michel, İktidarın Gözü, s.48

⁶⁴ ADORNO Theodor, W. HORKHEIMER Max; Aydınlanmanın Diyalektiği 2, Kabalcı Yay., İstanbul 1996, s. 15

B'yi çıkarlar doğrultusunda kullanmaktır.⁶⁵ Lukes'in iktidarı kurumlar ve sınıf analizinin bir adım ötesine taşımıştır.

İktidar ne devlette ne de bir sınıfın elinde yoğunlaşmıştır. Her yerdedir ve bireylerin gündelik yaşamlarında aranmalıdır. Lukes bu noktada sanki Foucault ile aynı ekseninde gibi görünmektedir. Ancak Lukes'i Foucault'dan ayıran en önemli nokta iktidarı bir çıkar ya da niyet ekseninde incelemesidir. Sonuçta Foucault için iktidar niyet ve amaçtan yola çıkarak değil, bireyler arası toplumsal ilişki ve kurumlar içindeki sonsuz ilişkiler ağı ile yayılan bir yapıdan hareketle incelenmelidir.

Modernizm rasyonalite ve yasallıkla donanmış iktidarı farklı boyutlarda değerlendirmektedir. Rasyonalite temelinde ele alınan iktidar toplumsal ve ekonomik ilişkiler, mücadele, egemenlik ve otorite gibi kavramlar çerçevesinde daha çok makro düzeyde çözümlenmiştir. Özellikle II. Dünya savaşından sonra modernitenin sorgulanmaya başlanmasıyla iktidar; makro ilişkilerden toplumsal ilişkilerin, kültürün ve gündelik hayatın pratiklerine indirilerek artık mikro ilişkiler düzeyinde ele alınmaya başlanmaktadır. Dolayısıyla modernizm sonrası ortaya çıkan Postmodern dönem artık yeni bir iktidar anlayışı ortaya koymaktadır.

Postmodern iktidar modern iktidarın aksine evrensel ve bütünsel olan her şeyi parçalamaktadır. Bunun sonucunda da iktidar belirsizleşmektedir. İktidar artık gündelik yaşama, her türlü kültürel olaya, günlük konuşmaya ve kişisel alanın merkezindedir. Yöneten-yönetilen, devlet-halk gibi ikili yapıların arasındaki fark belirsizleşerek iktidar hiyerarşik ikiliklerin dışına taşınmaktadır.

“Postmodernist hareket, böylece, dünyanın modernist tasarımının en uç noktasına ulaşır. Toplumsal yaşamın alanlarıyla, -sanat, iktisat, siyaset-, yine o toplumsal yaşamın tamamlayıcısı olan, bu alanların her birinin araçsal akıl kullanımı arasındaki işlevsel farklılaşmayı reddeder. Böyle yapmakla toplumsal yaşamın, toplum ötesi garantörlerine –akıl, tarih ya da işçi sınıfının kurtuluşu- gönderide bulunan, hem toplumsal ve siyasal hem de estetik yüksek kitle kültürü arasındaki ayrımı da reddeder.”⁶⁶

⁶⁵ Ayrıntılı bilgi için bakınız; LUKES, Steven; Power; London, Macmillan 1977,

⁶⁶ TOURAİNE, Alain; Moderliğin Eleştirisi, Yapıkredi Yay., İstanbul 1995, ss. 210-212

Postmodern iktidar belirsizlik ve olağanlıktan dolayı dil ve psikanaliz üzerinden oluşturulmaktadır. Simgesel gerçekliklere vurgu yapan Lacancı psikanaliz ve söylem etkisine vurgu yapan dil postmodern iktidarı ortaya koyan iki önemli alandır. Artık yeni iktidar anlayışı söylem ve kültürde çözümlenmektedir. İktidar anlamların çokluğu ve hareketliliği içinde söylem çoğulluğu ve farklılığı ile değerlendirilmelidir. Bu noktada dil içinde aranacak olan iktidarın merkezi yoktur. Yayılmış ve parçalanmıştır. Dolayısıyla dilin yardımıyla üretilen ve üreten bir iktidar olacaktır.

Postmodernizmle birlikte iktidar kültür ve söylemin içinde çözümlenmektedir. Bu konuda özellikle Kültürel Çalışmalar Ekolü kültürü dil, ideoloji ve hegemonya bağlamında ele alarak iktidar kavramıyla ilgili önemli tespitlerde bulunmuşlardır. 1964 yılında Ricahard Hoggart tarafından kurulan Birmingham Kültürel Çalışmalar Merkezi, kültürü disiplinlerarası bir konu olarak ele almaktadır.⁶⁷

Bu bağlamda Stuart Hall iktidar kavramına dil içinden bakmaktadır. Anlam toplumsal bir pratikse anlamlandırmada söylemin iktidarını oluşturmaktadır. Böylece ideoloji bir mücadele alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü anlamlandırmalar dil içinde aranan iktidar mücadelesine ve sınıf çatışmasına neden olmaktadır.

“Dil doğanın bölünmemişliğini noktalamalar aracılığıyla kültürel bir sisteme çevirerek anlam inşa ediyordu; bundan dolayı, böylesi eşdeğerlilik ya da mütakabiliyetler farklı bir şekilde işaretlenecekti. Nitekim her sözcük ve referansı arasında doğal bir çakışma yoktu. Her şey dilsel kullanım uzmanlaşmalarına ve bir anlam vermek için dilin doğaya müdahale etme tarzına bağlıydı.”

Dolayısıyla dil ve söylemin içinde var olmayan bir şey yaşamın içinde yoktur. Bundan dolayı ideoloji ve kültür gündelik yaşamın pratiklerinden anlamlandırma çabalarından ortaya çıkmaktadır. Böylece iktidar kültürün ve ideolojinin belirlediği dil ve söylemden kaynaklanmaktadır.

İktidar her şeyden önce hayatta kalmanın bir yolu, yaşama dört elle sarılmanın bir göstergesidir. Yani iktidar bir istençtir. Dolayısıyla gerçek ve bilgi arayışı iktidar arayışının yansımasıdır. İktidarın iki bileşeni vardır. Güce sahip olan ve gücü kabul edenin varlığı

⁶⁷ STEEVES, H. Leslie; Medya, İktidar, İdeoloji, Ark Yay., Ankara 1994, s.106

iktidarın kanıtıdır. Çünkü ortada toplumsal olarak bir bölüşüm vardır. Zaten iktidar da bu bölüşümün iktidarındır.

Özne iktidar tarafından şekillendirilmektedir. Dolayısıyla özne ve nesne arasındaki her türlü ilişki bir iktidar ilişkisidir. İktidar kavramı sadece negatif bir anlam çağrıştırmamalıdır. Kavramı baskıcı ve zorlayıcı bir güç olarak ele alırsak gerçekliğinden uzaklaşırız. Oysa iktidarın pozitif yönü koruyucu baba, devlet baba gibi imgelerle zihnimize kazınmıştır.

İktidar pozitif ve negatif yönleriyle toplumsalın içinde rasyonelize edilerek çelişkileri, çatışmaları ve gücü içine alan bir kavramdır. Güç kavramı bu noktada son derece önemlidir. Gücün görünür kullanımı baskıcı iktidarlarda bireyin özgürlüğünü kısıtlamaktadır. Oysa gücün görünmez olarak kullanıldığı toplumsalın içinde bir ağ gibi yayıldığı iktidarlarda birey özgürlük tutkusunu tatmin eder.

İktidar alanı her daim bir mücadele alanıdır. Çünkü iktidar sahibi gücünü kaybetmemek için tabi olanı sürekli olarak baskı altında tutmak zorundadır. Tabi olanda iktidarı ele geçirebilmek için mücadele etmektedir. İşte bu mücadeleler ilk insandan günümüze, geleneksel toplumdan modern topluma, ilkel toplumdan postmodern topluma kadar tarihsel süreç içinde var olmaktadır.

İktidarın her dönemde sorgulanması bireylerin ve toplumun farkındalığını yaratmaktadır. İnsanlık tarihiyle birlikte aşlayan iktidar serüveni insanlık tarihi ile beraber var olmaya devam edecektir. Bu açıdan iktidar kaçınılmaz olandır.

Modernizmle birlikte iktidar görünür bir gerçeklik olarak bir sınıfın ya da grubun elinde meşrulaşmaktadır. Egemen devlet ve iktidar aynı gerçekliği ifade etmektedir. Çünkü devlet tüm kurumları ve kurallarıyla iktidarı somutlaştırmakta ve görünür hale getirmektedir. Dayanağını da rasyonel düşünceden ve bilimden almaktadır. Dolayısıyla evrensel gerçekleri, ilerlemeci tarih anlayışını ve akli ön plana çıkaran bir Aydınlanma Miti söz konusudur.

Terry Eagleton'ın modern iktidar ile Antik dönemdeki iktidar arasındaki çelişkiye ele alışı Nietzsche'nin güç istenci örtüşmektedir.

“Bir egemen grup veya sınıf kendi iktidarı için gerekli rızayı ideolojik araçlarla sağlayabilir; ama aynı ölçüde, vergi sistemini desteğine gereksinim

duyduğu kesimin yararına olacak şekilde değiştirerek, ya da nispi olarak refaha ulaşmış ve dolayısıyla siyasi yönden uyuşuk bir işçi tabakası yaratarak da hedefine ulaşabilir; ya da hegemonya, ekonomik olmaktan çok siyasi bir biçim alabilir: Batılı demokrasilerde parlementer sistem, halka kendini yönettiği yanılsamasına yol açtığından, bu tür iktidarın son derece önemli bir biçimidir. Bu tür toplumların siyasi biçimini diğerlerinden ayıran başlıca şey, halkın kendi kendini yönettiğine inanmasını beklemesidir; Antik dönemde hiç bir köleden ya da orta çağda hiç bir serften böyle bir inanca sahip olması beklenmezdi.”⁶⁸

Nietzsche’ye göre her türlü hakikatin ancak belirli bir noktada hakikat olması ile, Foucault’nun hakikatin ne olduğunun değil ne amaçla söylendiğinin önemli olduğu fikri ile örtüşmektedir. Dolayısıyla gerçek özneler göre değişmektedir. Bu sadece doğru yanlış meselesi değil öznenin bunu nasıl şekillendirdiğidir. Böylelikle hakikat “şeylerin özünü” yakalamaya çalışan özne için sorgulanması ve üzerinde düşünülmesi gereken bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü hakikat iktidarın aracıdır. Bu noktada bilginin dönüşüm sürecine tanık oluruz. Dolayısıyla hem bilgi, hem de hakikat her zaman şüpheli kavramlardır. Ancak daima iktidarın yansımaları, tercihini ve uygulama biçimini göstermektedirler.

Modern çağda iktidar bilgi olmadan var olamaz. Dolayısıyla dil söylemler yoluyla bilgiyi oluşturmaktadır. Her çağın kendine özgü ekonomi-politiği, dili ve söylemi olduğuna göre iktidar kavramı insan bilimleri çerçevesinde ele alınmaktadır. İktidar, bilgi ve söylem içiçedir. Söylem iktidarı meşrûsataran en önemli araçtır. Bu nedenle iktidar ve söylem birbirine içkindir. Ne iktidar söylemsiz ne de söylem iktidarsız var olabilmektedir. Modern dönemde iktidar mutlak, bölünmez ve devredilemez bir karaktere sahiptir. Opstmodern dönemde ise iktidarın parçalılığı, göreliliği ve farklılığı söz konusudur. İktidar teknoloji ve iletişim olanaklarını kullanarak her alan yayılmaktadır. Artık iktidar makro düzeyden mikro düzeye inerek gündelik hayatın bütün alanlarında var olabilmektedir.

Tarihsel süreçte iktidarın işleyiş ve etki mekanizmaları her çağın kendi gerçekliği içinde değişmektedir. Ancak değişmeyen tek şey iktidarın varlığı, bütünlüğü ve amacıdır. Bu noktada iktidar kavramını değişmeyen ve insanlık tarihi boyunca var olacak bir yapı olarak değerlendirilmektedir.

⁶⁸ EAGLETON, Terry; A.g.e. s.78

1. İKTİDAR OLGUSU OLARAK BEDEN

Çağımızın tasviri nesneye, kopyayı aslına, temsili gerçekliğe, dış görünüşü öze tercih ettiğinden kuşku yoktur. Çağımız için kutsal olan tek şey yanılısama, kutsal olmayan tek şey ise hakikattir. Dahası, hakikat azaldıkça ve yanılısama çoğaldıkça çağımızın gözünde kutsal olanın değeri artar, öyle ki bu çağ açısından yanılısamanın had safhası, kutsal olanın da had safhasıdır.
Feurbach

Beden her şeyden önce bir yapıdır. Kendi içinde tutarlılığı olan bir bütündür. Her bedenin kendine özgü bir yapısı vardır. Tıpkı dil gibi toplumdan topluma, yüzyıldan yüzyıla farklılık göstermektedir. Bundan dolayı herhangi bir bildirimin iletilmesinde, taşınmasında son derece önemli toplumsal merkezi bir güçtür. Beden bu yönüyle bir iletişim aracı ve toplumsalın en başat ögesidir. Bu bağlamda fiziksel bir olgu, tasarım ve işlevsel bir bütündür.

Beden hem tarihsel hem de evrimsel bir oluşumdur. Bu nedenle her çağ bedeni kendi bilgisine göre farklı biçimlerde oluşturmaktadır. İlkçağlardan günümüze bedene yaklaşımda dinsel bir bakış açısı söz konusudur. Bedenin hem toplumsal hem de bireysel olmak üzere birbirinden ayıramayacağımız iki temel özelliği vardır. Dolayısıyla beden, bireysel bir seçim ve varoluştur. Bu yönüyle de hem toplumsal hem de bireyseldir. Yani beden hem bir olgu hem de bir kurgudur.

Beden nedir? sorusu aslında konunun kendini ortaya koymasını sağlayacaktır. Bu yüzden bedenle ilgili tanımlamalar kavramsal çerçevede şu şekilde ele alınmaktadır.

“Beden (Alm. Leib) (Fr. corps) (İng. body) (Lat. corpus)

- 1- *insan ruhunu bu dünyadaki yaşamı sırasında içinde tutsaklayan canlı varlık.*
- 2- *(Aristoteles’te) Ruhun etki aracı ve aygıtı. Aristoteles’te ruh bedenin biçimleyici ilkesidir, entelekhela’sıdır.*
- 3- *(Descartes’ta) Ruhun yanı sıra insanın başka bir bağımsız kurucu ögesi.*
- 4- *Ruhsal yaşamın doğal temeli.*
- 5- *Yaşamın görünen somut biçimi.”⁶⁹*

⁶⁹AKARSU, Bedia, Felsefe Terimleri Sözlüğü; Savaş Yay., Ankara 1984 s. 14-15

Afşar Timuçin ise bedeni “canlı varlıkların maddesel yanı. İnsanın cisimsel yapısı. İnsan ruhsallığına karşıt olarak insan organizması”⁷⁰ olarak tanımlamaktadır.

Merleau-Ponty ise beden kavramına felsefî açıdan ele alarak bedeni bütünselliğe doğru taşımaktadır. *Bedenim uzamda yan yana gelmiş organların bir toplamı değildir benim için. Bedenim beni dünyaya açan ve bana durum aldırان şeydir.*⁷¹

Bu bağlamda karşımıza beden-özne, beden ruh düalizmi/ikiliği çıkmaktadır. Dolayısıyla tek bir bedenden değil birçok bedenden söz etmemiz gerekmektedir. Roland Barthes’a göre, çok basit bir şeymiş gibi görünüyor insan gövdesi, çok nesnel çok fizikselmiş gibi geliyor ilk bakışta –bu konuda herhangi bir anlaşmazlığa düşebileceğimiz kimsenin aklının ucundan bile geçmiyor-, oysa birbirinden çok ayrı bilimlerin, bilim dallarının kendilerine göre birer gövde seçtikleri, bu gövdelerin de, nasıl diyeyim, kendi aralarında iletişim kurmakta bile zorluk çektikleri bir gerçektir.⁷² Dolayısıyla bedenin tarihsel yolcuğu boyunca beden bilimsel bir nesne haline dönüşmektedir.

Beden ile olan ilişkimiz tarihsel süreçte değişimlere uğrayarak, farklı fiziksel, simgesel ve sosyokültürel kodlar altında ele alınmaktadır. Bundan dolayı tarihsel süreklilik içinde karşımıza çıkan beden, algılanan ve görünümle olan ilişkisi, kendi iç işleyişi, toplumsalın içinde insanlar ve cinsiyetler arasındaki etkileşime ne şekilde katıldığı ve toplumdaki ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel ilişkiler içinde nasıl bir yer tuttuğunu içeren birçok sorgulamanın ortasında bulunmaktadır.

Antik Yunan düşüncesinde beden son derece önemlidir. Bu dönemde beden yüceltilmekte, Tanrı ve Tanrıçaların gücü, mükemmelliği bedenlerinin kusursuzluğuyla simgeselleştirilmektedir. Beden gücün, özgürlüğün, cesaretin, dürüstlüğün ve egemenliğin göstergesi olarak kısaca, varlığın simgesidir. Bu nedenle çıplaklık Antik Yunan’da kutsanmaktadır. Teşhir edilen çıplak bir beden zayıf değil, güçlü bir kişinin, dahası medeni bir kişinin varlığına işaret ediyordu.⁷³

“Çıplaklığa yüklenen değer kısmen Perikles dönemi Yunanlılarının insan bedeninin içi hakkında düşünme tarzından kaynaklanıyordu. İnsan fizyolojisinin anahtarı vücut sıcaklığıydı: Vücut sıcaklıkları üzerinde en fazla

⁷⁰ TİMÜÇİN, Afşar, Felsefe Terimleri Sözlüğü, Bulut Yay., İstanbul 2000 s. 48

⁷¹ A. g. e., s. 48

⁷² BARTHES, Roland; “İnsan Gövdesi Üstüne”, Çağdaş Eleştiri, İstanbul 1984, s.26

⁷³ SENNETT; Richard; Ten ve Taş, Metis Yay., İstanbul 2001, ss. 25-26

yoğunlaşır onu tanzim edebilenlerin giysiye ihtiyacı yoktu. Üstelik sıcak vücut, soğuk ve miskin bir vücuda göre başkalarına daha rahat tepki verebiliyordu ve daha ateşliydi; tepki verdiği kadar harekete geçebilecek ısıya da sahip olan vücutlar güçlüydü.”⁷⁴

Bu bağlamda insan fizyolojisinin kilit noktasını vücut sıcaklığı kavramı oluşturmaktadır. Bu aynı zamanda eylem ve söz birliğini de beraberinde getirmektedir. Çünkü insan hareket halindeyken ya da konuştuğu zaman vücut ısıları da yükselmektedir. Bu aynı zamanda arzularının da yükseldiğinin göstergesidir. Bu farklar en bariz biçimde cinsiyet ayrımında görülmektedir. Çünkü kadınların erkeklerin daha soğuk bir versiyonu oldukları düşünülüyordu. Kadınlar şehirlerde çıplak olarak boy gösteremiyorlardı. Genelde evin içinde olan kadınlar, ışısız iç mekanlarda dizlere tunikler, sokakta ise ayak bileklerine kadar uzanan kaba, mat kumaştan tunikler giyiyorlardı.

Antik Yunan’da söz-eylem birliği sadece erkeklere aittir. Yani Yunanlılar vücut ısısı bilimini tahakküm ve boyun eğme kurallarını belirlemek için kullanmaktadırlar. Dolayısıyla bu dönemde beden bireyselleştirilmekten çok idealleştirilmektedir.

“Antik çağın Yunan bedeni; anatomik bir çizimde olduğu gibi birbirine bağlantılı organları grup halinde gösteren bir morfoloji olarak ortaya çıkmadığı gibi bir portre de olduğu gibi her birimize özgü fiziksel tikellikler formunda da ortaya çıkmıyordu. Bu beden bir hanedan arması gibi ortaya çıkıyordu.”⁷⁵

Roma da ise durum biraz daha farklıdır. Çünkü Romalıların imgeleme ve özellikle bedensel geometriye duydukları inancı bedene aktarmaları son derece ilginçtir. Romalılar insan bedeninin de keşfetmiş oldukları simetriler ve görsel dengeler sistemini bir iktidar aracı olarak kullanmaktadırlar. Bu bedensel geometri Romalılara emperyal fetihler, şehir kurmak ve dünyaya düzen getirmek gibi ayrıcalıklar sağlamaktadır. Bu sayede Romalılar bakma ve inanma arzusunu bakma ve itaat etme komutuyla tamamlamaktadırlar.

“Romalıların imge takıntısı belli bir tür görsel düzenden kaynaklanıyordu. Geometrik düzendi bu; Romalılar bu teminat verici

⁷⁴ A.g.e. s.27

⁷⁵ A.g.e. s.74

geometrinin ilkelerinin kağıt üzerinde değil bizzat kendi bedenleri üzerinde bulunduğunu seziyorlardı.”⁷⁶

Roma’ında mimaride, tapınaklarda ve anıtlarda olduğu gibi bedende de iktidarın izleri bulunmaktadır. Dolayısıyla Roma inançlar sayesinde görünmeyen bir dünyayı görünenden daha önemli görüyorlardı. *“Romalı bakacak ve inanacaktı; kalıcı bir rejime bakacak ve itaat edecekti. Roma’nın kalıcılığı insan bedenindeki zamana, bu büyüme ve bozulma zamanına, tutmayan ya da unutulmuş planların zamanına, yaşlanma ve ümitsizlik yüzünden bulanıklaşan çehrelerin anısına ters yönde akıyordu. Bizzat Hadrianus’un bir şiirde belirttiği gibi bir Romalı’nın kendi bedenine ilişkin deneyimi “Roma” denen kurmaca yerle çatışıyordu.*”⁷⁷

Ortaçağ’da artık beden antik dönemdeki gibi yüceltilen bir yapıda değildir. her türlü siyasal iktidarın Tanrıdan kaynaklandığına inanılan bu dönemde beden dini iktidarın içine hapsedilmiş durumdadır. Çünkü her türlü otoriteye itaat etmenin Tanrısal bir yükümlülük olarak algılanması beden algısını da değiştirmektedir. Bu yüzden bedenin yüceltilmesi değil tam tersine aşağılanması ve acı çektirilmesi söz konusudur. Dolayısıyla beden dünyevi otorite ile Tanrısal (ruhani-kutsal) otorite arasındaki gerilimli ilişkinin tam ortasında yer almaktadır.

“Jacques Le Goff’un belirttiği üzere, Ortaçağ toplumunda bedenin yüceltilmesiyle aşağılanması arasındaki gerilim korkunçtur. Beden, hem bu dünyadaki mükafatın hem de cezanın uygulama alanıdır.”⁷⁸

Özellikle Hristiyanlıkla birlikte gelişen, daha öncede belirttiğimiz, Pastoral İktidar bedene yönelik söylem ve pratikleriyle Ortaçağ’ın bedensel oluşumunu ortaya koymaktadır. Çobanın iktidarı ve sürünün varlığı aslında sadece çobanın özne konumunu değil aynı zamanda da sürünün çoban dolayımıyla kendi varlığının bilgisine ulaşması anlamını taşımaktadır. Pastoral iktidar kendi bedenini kendi doğasına uygun tekniklerle yaratmaktadır.

“...onu tanıyacak, keşfedecek, öznelliğini ortaya çıkaracak, kendisiyle ve kendi vicdanıyla olan ilişkisini yapılandıracak biçimde özel olarak her bir

⁷⁶ A.g.e. s.77

⁷⁷ A.g.e. s.77

⁷⁸ ARPACI, Murat; Modernitenin Eşiğinde Toplumsal Cinsiyet Rejimi, Doğu-Batı Yay., Sayı: 63, Ankara 2013, s. 136

*unsurun sürüdeki herkesin selametine göz kulak olmayı görev ve temel amaç edinir”*⁷⁹

Görüldüğü gibi Hristiyanlık kendi iktidarını ve varlığını bedenler üzerinde sürdürebilmek için pastoral iktidarı kullanmaktadır. Sürü baştaki çobana inanacak ve itaat ederek onun kurallarından dışarı çıkmayacaktır. İtaat eden bedenler ödüllendirilecek karşı gelenler ise cezalandırılacaktır. Dolayısıyla pastorallik ile hakikat ve bu hakikatin üretimini içeren bir dizi teknik ve usul toplumsal yaşama sokulmuştur.⁸⁰ Bunun için Hristiyan düşüncesi bir yol göstericinin varlığına gerek duymaktadır. Bu da din adamının ve kilisenin beden üzerindeki iktidarını ortaya koymaktadır. Çünkü, Hristiyanlıkta din adamı yani papaz, bireyleri koruyacak, kollayacak ama aynı zamanda da mutlak itaati sağlamak için zorlayacaktır. Bunu yaparken de Tanrının göstergesi olan kutsal kitabın buyruklarını esas almaktadır. Dolayısıyla ahlaklı olmak, kilisenin buyruklarına göre yaşamak için bireyleri ve aynı zamanda da bedenleri kontrol altına almak söz konusudur. Bu noktada bilgi papazın elinde olduğu için iktidar ve otoritede onun varlığında cisimleşmektedir. Böylece gerçek ve bilme onun kimliğinde var olur. Kontrol altına aldığı bedenler ve kimlikler onun bilmediği herhangi kötü ya da yanlış bir şey yaptıklarında yani günah işlediklerinde günah çıkartmak zorundadırlar. Çünkü papazın bilmediği bir şey bu dünyada olmamalıdır. Buradaki en önemli amaç maddi dünyada bireylerin bedenlerini kontrol ederek onlar üzerinde egemenlik kurmaktır. Beden üzerinde Hristiyanlığın ve onun kurumsallaşmış temsilcisi olan kilisenin egemenliği bedenleri kontrol altına almakta ve denetlemektedir.

Aynı şekilde monarşilerde de kralın bedeni toplumun bedenini temsil etmektedir. Burada söz konusu kralın ya da iktidar olanın iki bedeni vardır. İlki fiziki beden ikincisi tanrının yeryüzündeki temsilcisi olan bedendir. Bu beden monarşiyi ve toplumu temsil etmektedir.

“Hobbes Leviathan’ın 1651 yılındaki ilk basımının kapağında egemeni, bedeni bir dizi küçük insandan oluşmuş bir adam biçiminde resmeder. ‘Ölümlü Tanrı’, bu insanları-uyruklarını- yutmuş gibidir ya da en azından gücünün özünü onlardan çekip almaktadır. Leviathan’ın bu resmi, içeren ile içerilen şeklinde birbirinden ayrı olmakla birlikte birleşmiş kral ile halkını, bir başka

⁷⁹ FOUCAULT, Michel; Özne ve İktidar, Ayrıntı Yay., İstanbul 2005, s.211

⁸⁰ FOUCAULT, Michel; A.g.e. s. 229

deyişle egemen monarkın hükmü altında organik bir kimliğe sahip bütünleşmiş siyasal toplumu ifade eder.”⁸¹

Görüldüğü gibi kralın bedeni egemenliğin ve gücünü göstergesidir. İşte bu yüzden ulusa ait bir beden monarşilerde söz konusu değildir. Ancak bu durum Fransız Devrimine kadar sürmektedir. Fransız Devrimiyle birlikte tek bir beden anlayışını ortaya çıkmaktadır. Bu da ulusun bedenidir. Artık Aydınlanma ile birlikte beden kilisenin ve Hristiyanlığın egemenliğinden kurtularak aklın iktidarının egemenliği altına girmektedir. Aydınlanma hareketini temel amacı, insanları köleleştirdiğine inanılan mit, inanç ve hurafelerden, aslında dinin egemenliğinden kurtarmak ve özgürleştirici olduğuna inanılan aklın düzenine sokmaktır.⁸²

“Aydınlanma hem Avrupa modernliğini başlatan bir olay hem de rasyonalite ve teknoloji biçimlerinin, bilginin özerkliği ve otoritesinin gelişmesi ve yerleşmesinde kendini göstermiş kalıcı bir süreç olarak kabul edilmektedir.”⁸³

Aydınlanma aklı ön plana çıkararak, akıl ve beden arasındaki karşıtlıkta “beden”i diğer fiziki nesnelerden farksız bir nesne durumuna indirgemektedir. Bedeni sadece canlı ve biyolojik özellikleriyle değerlendirmektedir. Oysa Descartes’in zihnin bedenle olan ilişkisi üzerinde durmaktadır. Düşünüyorum öyleyse varım diyen Descartes’a göre var olmak ancak akılla kavranabilmektedir. Soyuttur. Beden ise elle tutulur ve gözle görülebilir olduğu için somuttur. Bilincin var olduğu yer bedendir. *Beden tıpkı bir makine gibi mekanik parçalardan oluşan bir yapıdır. Dolayısıyla beden Kartezyen pencereden bakıldığında sadece Tanrı tarafından biçimlendirilen bir araçtır. bir makineden ibarettir;*⁸⁴ Burada beden ve akıl düalizmi söz konusudur ve bedeni akıldan kopartılmıştır. Artık beden üzerinde iktidarın işlediği bir nesne haline gelmektedir. Özellikle hukuk bedeni iktidarın en önemli pratiği olarak bedeni her taraftan kuşatmaktadır.

Modern iktidarın amacı; üretim güçlerini korumak, yeniden üretmek ve sürekli geliştirmektir. Bunu yaparken de en önemli nokta bedenleri nasıl ürettiği ve yeniden

⁸¹ AĞAOĞULLARI, Mehmet Ali; Halk Ya da Ulus Egemenliği’nin Kuramsal Temelleri Üzerine Birkaç Düşünce, SBFD, C.XLI, No. 1-4, Ocak-Aralık 1986,s.138

⁸² Ahmet Çiğdem, Aydınlanma Düşüncesi, İletişim Yay., İstanbul 1997, s.13-14.

⁸³ FOUCAULT, Michel; Özne ve İktidar, Ayrıntı Yay., İstanbul 2005, s.171

⁸⁴ IŞIK, Emre; Beden ve Toplum Kuramı, Bağlam Yay., İstanbul 1998, s. 121

ürettiğidir. Çünkü iktidarın uygulama pratikleri bir yandan bedeni kontrol altına alırken bir yandan da bedenleri kurumlar aracılığıyla üretmekte ve yeniden üretmektedir.

“iktidar kuramında, hukuk ve şiddet, yasa ve yasa dışılık, istenç ve özgürlük, özellikle de devlet ve egemenlik (bu egemenlik artık hükümdarın değil de kolektif bir varlık çerçevesinden sorgulansa da) sorununa verilen önem bundan kaynaklanır”⁸⁵

David Hume ise, dünyaya ilişkin tecrübemizin tamamen bedensel duyu organlarımıza bağlı olduğunu kabul ederek, insan bedeni üzerinde durmaktadır.⁸⁶ Oysaki bilgiyi sadece düşünerek elde etmemiz mümkün değildir. Bedensel deneyimlerimiz bilgin oluşum sürecinde son derece önemlidir.

Zihni bedenle ilişkilendirmek akla ve dolayısıyla rasyonaliteye vurgu yapmaktır. Aydınlanma aklı, akıldışına karşı konumlandırarak, zihni bedene, erkeği de kadına karşı yani akıl, zihin ve erkeklikle tanımlanan bir kuram oluşmaktadır. Dolayısıyla bu dönem biyolojik bir varlık olarak bedeni nesnelleştirmekte, akıl ve beden ilişkisi gibi bedeni sadece fizyolojik açıdan ele alarak, aynı zamanda bir zevk aracı olarak yeniden nesnelleştirmektedir.

Bedenin toplumsal olanla ve insan doğasıyla ilişkisini ele alan Marcel Mauss’a göre beden, insanın ilk ve doğal bir aletidir. Fiziksel bedenin toplum ve kültür tarafından biçimlenmesi insanların bedenlerini kullanmalarına dair bilgiler üretmektedir.

Bedenin biyolojik olarak ele alınmasının yanı sıra toplumsal süreçte de ele alınması, bedenin sosyalleşmesiyle açıklanmaktadır. Böylece sosyalleşen beden; insan tarihsel gelişimini, toplumsal olarak üretilmesini, toplumsal temsilini ortaya koymakla birlikte toplum ve kültür arasındaki ilişkiler açısından değerlendirilmektedir. Bundan dolayı beden politikaları bedenin hem dışına hem de içine yönelik düzenlemeler içermektedir. *Beden, yorumlama ve temsiliyetlerin dış yüzeyi, yapı ve düzenlemelerin de iç çerçevesidir.*⁸⁷

İnsanların beden imajları ve anlamlarını kendi benlik/kimlik kavramlaştırmalarıyla beraber toplumsalın içinde belirlenmektedir. Bunun için, beden, sadece sembolik ve kültürel bir yapıntı değil, aynı zamanda, toplumsal denetimin aracı ve alanıdır.

⁸⁵FOUCAULT, Michel; Cinselliğin Tarihi, Ayrıntı Yay. İstanbul 2010, s.69

⁸⁶ EDGAR, A. & Sedgwick, P.; Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar, Açılım Kitap Yay., İstanbul 2007, s.52

⁸⁷ IŞIK, Emre; A.g.e., s.122

Dolayısıyla sembolik/kültürel yapıntı ve bir denetim aracı ve alanı olan bedenin toplumsalın içinde önemi kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Fiziksel olarak beden, öteki ile ilişkimizi tanımlayan, benliğimizin/kimliğimizin, dolayısıyla öznel gerçekliğimizin yansıması konumundadır. Sosyal olarak ise beden, sosyo-kültürel anlamların üretilmesinde ve yansıtılmasında önemli bir araçtır. Siyasal olarak beden, iktidar ilişkilerinin öznesi ve nesnesidir.

“Bedenin daima egemenlik mücadelelerinin çatışma alanı olduğunu vurgulayan Foucault, iktidarın bedenler üzerinde iktidar-egemenlik ilişkileriyle kodlandığını belirtmektedir. Burada iktidarı salt kurumlaşmış bir erk olarak değil, iktidarın uygulandığı alandaki güç ilişkileriyle açıklamaktadır.”⁸⁸

Birey, toplumsalın içinde dünyayı kavrayabildiği ölçüde kendini tanımlamakta ve kavramlaştırmaktadır. Bundan dolayı da öteki olarak algıladığı bireylerle kendini kıyaslamakta ve farklılığını belirlemektedir. *Aslında, bu bireyin kendi tanımını tarihsel olarak inşa edilmiş bir temsiller sistemine göre kurgulamasıdır.*⁸⁹ Birey, geçmişi ve bugünü yorumlayarak kimlik olarak adlandırdığımız kendi tanımına ulaşmaktadır. Bu kimlik, toplumsal ve bireysel gerçekliğimizin ifadesi olan, insani olarak neyin önemli olduğunu onayan benlik denilen bir öze sahiptir. Yani kimlik, benliğin sosyal olarak inşasıdır. *Bu kimlik anlayışı, merkezde duran ve varlığın özünü oluşturan Kartezyen özneyle bağdaşır. Bu kimlik mantığı S. Hall’a göre modern hayatta bireyin iç huzurunu sağlamaktadır.*⁹⁰

Benliği belirleyen ise bedendir: Bedensel deneyimlediğimiz her şey aslında benliklerimizin deneyimleridir. Bundan dolayı, bedensel değişimler benliği oluşumunu belirlemektedir. Elbette bu durum basit bir kendindelik hali olarak değerlendirilmemelidir. Çünkü beden, gündelik hayatın pratiklerinde ve toplumsalın içinde yaşantılanan bir şekillenmedir. Bu anlamda kimliğin oluşumu gündelik yaşamdaki etkileşim örüntülerine göre inşa edilmiş sosyal bir süreçtir. Örneğin, giyinme, bu çerçevede, bedeni korumanın basit bir aracı değil, benliğin ve kimliğin dışa vurumu sembolik, bir anlatımı olarak görülebilir.⁹¹

⁸⁸ Foucault, Michel; Cinselliğin Tarihi, Ayrıntı Yay. İstanbul 2010, s.76

⁸⁹ BİLGİN, Nuri; Kollektif Kimlik, İstanbul 1995, s. 78

⁹⁰ IŞIK, Emre; Beden ve Toplum Kuramı, Bağlam Yay., İstanbul 1998, ss.90-91

⁹¹ GIDDENS, Anthony; Modernite ve Bireysel Kimlik, Say Yay., İstanbul 2010, s.62

Beden bir kurgudur. Çünkü beden imgelerinin temsil ve sunum biçimleri ve bu imgelerle bireylerin toplum içindeki rolleri ve konumları arasındaki ilişkinin sonucunda ortaya çıkan bir yapıdır. Bundan dolayı iktidar ve arzu odağı, toplumsal olanın ve biyolojik olanın birbirine karıştığı, birbirini belirlediği bir mekan olarak değerlendirilmektedir.

Her insan biyolojik olarak eril ya da dişi bedenle doğmaktadır. Ama toplumsal cinsiyet(gender) biyolojik cinsiyetle örtüşmemektedir. Örneğin erkeğin toplumda bir erkek olarak tanımlanması salt onun bedeninin özelliklerinden ortaya çıkmış bir tanım değildir. Bu süreçte beden, iktidar pratikleri tarafından düzenlenmekte ve kurgulanmaktadır. Foucault bu noktada ‘söylemsel özne’ kavramını geliştirmektedir. Özne söylemler aracılığıyla inşa edilmektedir. İnsan bedeni de bir söylem biçimi olarak yalnızca fizyolojik bir kendilik değil, aynı zamanda da kültürel bir kendiliktir. Bu bedenin göstergesel yönüdür. Dolayısıyla söylem bedende maddileşmektedir. Bu noktada Foucault bedeni söylemlerin etkisiyle kurumsal-yönetsel pratiklerin içinde ele almaktadır. Ona göre; cinsel ve tıbbi söylemlerle tıp, eğitim, hapishane gibi disiplinler kurumlar sayesinde “bilgi ve iktidar sayesinde bedenin yönetsel yordamlar aracılığıyla üretilmesi ve düzenlenmesi” söz konusudur.⁹²

İktidarın bedenle ilişkisi son derece eski ve dayatmacıdır. İktidar, önce kişinin kendi bedeni üzerinde iktidar kurmasıyla başlamaktadır. Kendi bedeninde iktidar kurabileceğini kavramak, diğer bedenler üzerinde iktidar kurulabileceğinin bir göstergesidir. Farklı ideolojilerin insan tasarımı ve dünya görüşü, oluşturdukları beden imgesinde ve bu imgenin somut belirleşleri olan gündelik var oluş ve eylemlerinde dışsallaşmakta ve görünür hale gelmektedir. Bunlar “üniter bir bütün olarak yapılanmak, istencini yasayla özdeşleştirmek, yasaklama ve yaptırım mekanizmaları yoluyla hareket etmek”⁹³ olarak iktidarın beden politikasını oluşturmaktadır. Özellikle kurumlar aracılığıyla oluşturulan iktidar bedende elle tutulur gözle görülür bir form kazanmaktadır. Bu duyusalılık ve algılanabilirlik formu içinde düşünsel çatışma bedensel çatışmaya dönüşmektedir.

“Kaçış dönüşümleri, yararsız oldukları hissedildiği için terk edilince melankoli başlar. Melankoli durumundaki bir kişi kovalamacanın bittiğini ve çoktan ele geçirildiğini hisseder. Kaçamaz, yeni metamorfozlar bulamaz. Girişimde bulunduğu her şey boş çıkar; kaderine razı olur ve kendisini bir av

⁹² FOUCAULT, Michel; Özne ve İktidar. İstanbul: Ayrıntı Yay., İstanbul 2000, s.64

⁹³ FOUCAULT, Michel; Cinselliğin Tarihi, Ayrıntı Yay., İstanbul 2010, s.68

olarak görür; önce bir av olarak, sonra yemek olarak ve son olarak da leş ya da dışkı olarak. Kendi kişiliğini giderek daha da değersiz kılan kıymetten düşme süreci mecazi olarak suçluluk duygusu diye ifade edilir... İnsan birine borçluysa o borcun büyüklüğü kadar o kişinin iktidarı altındadır. Kendini suçlu hissetmek ve bir av olarak düşünmek böylelikle temelde aynı şeydir. Melankolik insan yemek yemek istemez ve yemeği reddetme gerekçesi olarak da bunu hak etmediğini söyleyebilir. Ama asıl neden kendisini yenmiş hissetmesidir; yemeğe zorlanırsa bunu hatırlar. Kendi ağzı kendisine doğru döner; sanki önüne bir ayna tutulmuştur ve bu aynada kendi ağzını görmüş, bir şeyin yendiğini görmüş gibidir. Ama bu bir şey kendisidir. Her zaman yemiş olmanın cezası birdenbire ve kaçınılmaz bir biçimde önüne çıkar. Yenen bir şeye dönüşüm bütün kaçıışı sona erdiren son dönüşümdür. Bu dönüşüm, hangi şekli alırsa alsın, yaşayan şeylerin kaçmasını önleyecektir.”⁹⁴

Bedenini iktidarın eylem alanı olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla bedeni cinsellikten deliliğe kadar öznenin toplumsalın her alanında disipline edilmesi Weber’in rasyonalizmin beden üzerindeki disipline edici yansımalarına dayanmaktadır.

“Foucault bedeni söylemlerin etkisi ve kurumsal-yönetmelik pratiklerin sonucu olarak ele aldı. Tıpkı Weber’in dinsel çileciliği, bürokrasiyi ve askeriye bedenin bir düzenlenişi olarak ele alması gibi, Foucault’da disiplini bedenin bir yönetilişi olarak ele aldı. Aslında Foucault’un disiplini ele alma biçiminin basitçe Weber’in usallık çözümlemesinin çağdaş bir uyarlaması olduğu savunulabilir; bu usallığın bürokrasi ve yönetimde kurumsallaştığı durumlar için özellikle böyledir. Bedenin yönetilmesi, sonuç olarak toplumun yönetilmesinin temelidir.”⁹⁵

Bedene hâkim olma, beden bilinci, ancak iktidarın bedeni kuşatmasıyla elde edilebilmiştir: Jimnastik, idmanlar, kas geliştirme, çıplaklık, güzel bedenin yüceltilmesi tüm bunlar, çocukların, askerlerin bedeni üzerinde, sağlıklı beden üzerinde iktidarın uygulama pratikleridir. Bu sayede iktidar beden içinde yol almaktadır. Böylece iktidarın güçlenmesi ama aynı zamanda da saldırıya uğramasının da nedeni olmaktadır. İktidar her yerdedir ama direnişte her yerdedir.

⁹⁴ CANETTİ, Elias; Kitle ve İktidar, s.350

⁹⁵ STAUTH, G. - B. S. TURNER, Nietzsche’nin Dansı, s.273

İktidarla beden arasındaki diyalektik düşünöldüğünde “nesneleşmiş” bedene dolayısıyla normalleştirilmiş ve disipline edilmiş bedene ulaşmaktayız. Bu noktada kurgulanmış olan beden aslında bilinç olarak da yönlendirilmektedir. Bedenin denetim altına alınması bilincinde denetimini beraberinde getirmektedir. İktidar bunu söylemler yoluyla kurumsal ve yönetsel pratiklerle yapmaktadır.

“Disiplinin uygulanması, bakışlar aracılığıyla gerçekleştirilen bir düzenleme; görmeye olanak veren tekniklerin iktidarın olanaklarını arttırdıkları ve bunun yansıması olarak, baskı altına alma araçlarının, bu baskıların uygulandığı kişileri açıkça görölebilir hale getirmektir.”⁹⁶

Yani Foucault’ya göre beden bilgi ve iktidar tarafından disiplin kurumları aracılığıyla üretilmekte ve düzenlenmektedir. Bu durumu da, cinsel ve tıbbi söylemlerle tıp, eğitim, hapisane gibi disiplinler kurumları analiz ederek ortaya koymaktadır.⁹⁷

Bundan dolayı kurumsal yapılanmalarda beden hep ön plandadır: Hapsedilme, kırbaç yeme, yakılma gibi bedensel acılar söz konusudur. Evlilik kurumu yasalarla yüceltilmekte ve toplumsal olarak kabul edilmeyen bedensel eylemler yasalarla cezalandırılmaktadır.

Beden tarihsel süreçte iktidarın en önemli aracı ve uygulama alanıdır. Bu yüzden beden iktidar mücadelelerinin çatışma alanı haline gelmektedir. Günümüzde bu durumu sadece kurumsallaşmış bir güç olarak değil gündelik yaşamın her alanında var olan bir süreç olarak görmek gerekmektedir.

Sonuç olarak iktidarın işlevi sadece bastırmak, engel çıkarmak, cezalandırmaktan ibaret değildir. İktidar, yalnızca sansür, dışlama, engel, içeriye atma kipiyle isliyor olsaydı, yani yalnızca negatif bir biçimde isliyor olsaydı çok dayanıksız olurdu. İktidarın gücü bilgi düzeyindeki ve arzu düzeyindeki pozitif etkilerinden kaynaklanır. Arzuyu ve zevki kışkırtarak, bilgiyi üreterek, bastırma ve engelleme yoluyla, cezalandırmaktan çok daha fazlasını yapmayı amaçlar; iktidar bedeni çalıştırır, davranışlarına nüfuz eder, arzu ve zevkle iç içe girer. Öyle ki, iktidardan kurtulmak çok zordur.⁹⁸

⁹⁶ FOUCAULT, Michel; Özne ve İktidar. İstanbul: Ayrıntı Yay., İstanbul 2000, s.256

⁹⁷ FOUCAULT, Michel; Özne ve İktidar. İstanbul: Ayrıntı Yay., İstanbul 2000, s.64

⁹⁸ FOUCAULT, Michel; İktidarın Gözü, İstanbul 2003, Ayrıntı Yay., s.49

1.1. POLİTİK İMGE OLARAK BEDEN

Beden bir söylem biçimi olarak yalnızca fizyolojik bir yapı değil aynı zamanda da sosyo-kültürel bir örüntüdür. Bundan dolayı beden politik bir imge olarak toplumsalın içinde yer almaktadır. Bu açıdan beden sosyal, ekonomik ve politik süreçlerle ilişkili olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla günümüzde bu süreçlerin tam ortasında duran yapı kapitalizmdir. Kapitalizmin ürettiği tüketim kültürüyle ilgili olarak beden gündelik hayatın içinde politik imge olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tüketim kültüründe “gündelik hayatın politikası”nın düzenlenmesinde beden, merkezî bir konum teşkil etmektedir. Bu açıdan bedeni anlamak, farklı düzey ve içerikteki toplumsal ilişkileri anlayabilmek ve belki de onarabilmek açısından kilit bir önem taşır. Bedenimiz, sınıfımızın, cinsiyetimizin, mesleğimizin, inandığımız ideolojinin vs. görüntüsü gibidir. Simgesel olanın/görüntünün bu denli öne çıkması, bireyin dış dünya ile kurduğu ilişkinin sınırının onun bedensel varlığına indirgendiğini gösteriyor.⁹⁹

“Doğrudan” beden imgeleri olan kadın, erkek, genç, yaşlı, çocuk, sakat, transseksüel v.b. ya da çağrışımlı “dolaylı” beden imgeleri kürt-laz, sekreter-mühendis-manken v.b. toplumsal bir varlık olarak bedenin politik etki alanının genişliğini açıkça göstermektedir. Yani bireysel olan aynı zamanda da politik olanın somutlaşmış halidir.

Bu bağlamda bedenlerimiz, toplumsal deneyimlerimizin sonucu olduğu kadar ait olduğumuz toplumsalın normları ve değerleri tarafından oluşturulmaktadır. Bunun yanı sıra daha öncede bahsettiğimiz gibi var olan iktidar yapılarının etkileri de bedeni şekillenmektedir. Çünkü beden fiziki özelliklerinin yanı sıra kişinin sosyal konumu, toplumsal ve kültürel etkilerle politik bir dile dönüştürülmektedir.

“...bedensel işaretler, uzun veya kısa saçlar, kılık kıyafetin çok önemli rolü vardır. Sınıf duygusu bedenin en derinine işlemiş, sınıfla bir ilişkisi olan gövdeyle ilişkisi ve dahası bilinç ve bilinçlendirme diye adlandırılan bir şey vardır.”¹⁰⁰

⁹⁹ MORTAŞ, Nihan; “Bedenle Mücadeleye Dönüşen Bir Yaşlanma Pratiği”, Doğu Batı Dergisi, S. 48, İstanbul 2009: 174

¹⁰⁰ DEMEZ, G; Sınıfsal ve Bireysel Kimlik Oluşumunda Beden Sorunu: Habitus. Toplumbilim, Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, sayı: 24, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 23

Söz konusu politik dilin oluşturulmasında devletin ve onun araçlarının etkisi son derece önemlidir. Bu bağlamda Foucault da devleti ve onun araçlarının önemini yadsımamaktadır. Ancak iktidar kavramını yalnızca devlet aygıtı sorunu, yönetici sınıf, hegemonik kastlar sistemi sorunu olarak ele almaz. Devlet aygıtının dışında, üstünde, yanında çok daha küçük düzeyde işleyen iktidar mekanizmaları olduğundan bahsetmektedir. Bireylerin gündelik davranışlarında bedenlerine varıncaya kadar üzerlerine işleyen, giderek daha da incelen, tüm mikro-iktidarlar dizisini ortaya koymaktadır.¹⁰¹

Dolayısıyla beden biyolojik varoluşun ötesinde güç, iktidar ilişkilerinin merkezinde yer aldığı için daima politik bir alan olarak görülmektedir. Zevk, bilgi ve iktidar üzerinden yürütülen politikalar bedeni toplumsal mücadele alanına dönüştürmektedir.

“Böylece cinselliğin yükümlülüğünü üstlenen iktidar bedenlere dokunmayı bir görev bilir, onları gözleriyle okşar, belirli bölgelerini yoğunlaştırır, yüzeyleri elektriklendirir, karışıklık anlarını dramlaştırır. Cinsel bedeni belinden kavrar, burada söz konusu olan kuşkusuz etkinliklerin artırılması ve denetlenen alanın genişletilmesidir.”¹⁰²

Beden toplum tarafından politik olarak şekillendirilmekte, sınırları belirlenmekte hatta yeniden yaratılmaktadır. Bu noktada politik imgelerin bedenlere nasıl yansydıkları ve onları ne şekilde etkilediklerini görülmektedir. Bedene atfedilen niteliklerin, anlamların ve bedensel sınırlamaların hepsi politik mesajlar olarak tanımlanmaktadır. Bundan dolayı beden biçimlendiği toplumsalın içinde çözümlenmektedir.

Beden aynı zamanda politik kimliğimizi simgelemektedir. Bedensel işaretlerde bu açıdan son derece etkilidir. Bireysel ve toplumsal hayat için, bedenin fiziksel deneyimlerinin önemi kültürel ve biyolojik yapının devamlı etkileşimi sonucunda algılarımızın ve deneyimlerimizin oluştuğu varsayımına dayanmaktadır.¹⁰³ Dolayısıyla

¹⁰¹ FOUCAULT, Michel İktidarın Gözü, İstanbul: Ayrıntı Yay. 2003, s.48

¹⁰² FOUCAULT, Michel; Özne ve İktidar. İstanbul: Ayrıntı Yay. 2000, s.74

¹⁰³ DEMEZ, G.; Sınıfsal ve Bireysel Kimlik Oluşumunda Beden Sorunu: Habitus. Toplumbilim, Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, sayı: 24, Bağlam Yay., İstanbul 2009, s. 25

beden toplumsalın içinde çeşitli etkileşimlerle oluşmakta ve insan bedenine toplumsal anlamını veren dış görüntüsü “beden imgesi” olarak tanımlanmaktadır.

Foucault’nun güç, iktidar, söylem merkezli çalışmaları bu doğrultuda önemli açılımlar sağlamaktadır. Çünkü Foucault’ya göre beden daima egemenlik mücadelelerinin çatışma alanıdır. Bundan dolayı iktidarı sadece kurumlaşmış bir erk olarak değil gündelik yaşamın her alanında karşımıza çıkan bir süreç olarak değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda kimlikler de sabit değil, zaman içinde oluşan ve iktidarla geliştirdikleri ilişkilerce belirlenen olgulardır.

Bu açıdan modern dönemin beden üzerindeki etkilerini gözlemlemek son derece önemlidir. Bedenin kuşatılması modernizmle birlikte Okullarda, hastanelerde, kışlalarda, atölyelerde, sitelerde, konutlarda, ailelerde disiplin politikalarıyla başlamaktadır. Oysa feodal toplumlarda bedenin kuşatılması özellikle cezalandırılma biçimlerinde karşımıza çıkmaktadır. Sonuçta buradaki amaçta bedeni disiplin altına almaktır. Böylece beden bir tiyatro sahnesi gibi halkın önünde çeşitli işkenceler yapılarak disipline edilmeye çalışılmaktadır. Ancak 18. Yüzyıl’da Avrupa’da örgütlenmekte olan monarşi ve burjuva düzeninin politik tavrını ortaya koyduğu ve Foucault’nun da “Büyük Kapatılma” olarak adlandırdığı kurum bedenleri kontrol altına almak ve disipline etmek üzere kurulmuştur. Bu dönemde bedenler politik imge olarak ikiye ayrılmaktadır. Normal Bedenler ve Anormal Bedenler olarak toplumsalın içinde beden imgeleri oluşturulmaktadır. Farklı olan, normalin dışında iç ve dış yapıya sahip olan herkes kapatılmaktadır. Bunlar deliler, hastalar, fakirler, eşcinseller, özürlüler gibi normalin dışında özellikleri olan bedenlerdir. Tabii ki bunlar aynı zamanda gerek bedensel yetersizliklerden dolayı gerekse zihinsel yetersizliklerden dolayı toplumsalın içinde var olamayan kişilerdir. Önceleri hiçbir ayırım gözetmeden hepsi aynı yere kapatılıyorlardı. Bu sürecin nedenleri ekonomik ve siyasidir.

“Büyük bir ihtimalle, İspanyol ekonomisinde meydana gelen bir kriz sonucunda Batı dünyasını etkisi altına alan ve ücretlerin düşmesine, işsizliğe ve para kıtlığına neden olan ekonomik bir kriz. Kapatılma, öncelikle ekonomik kriz anında aç kalan ıssız ve aylak kesimin başkaldırma tehlikesine karşı güvenli bir önlem almak ve kapatılmış olanların kriz geçtikten sonra ucuz ve

*kolay denetlenebilir bir işgücü oluşturmak gibi ikili bir işlevi yerine getirecektir .”*¹⁰⁴

Böylece bireyler bedensel olarak sınıflandırılarak ayrıştırılmakta ve kapatılmaktadırlar. Ancak 18. yüzyıla kadar akıl hastanesi, hastane ya da hapishane gibi modern kapatılma kurumları yoktur. Bu bağlamda uzun süreli bir kapatma ya da cezalandırma mekanı olarak hapishane kurumunun temelleri de atılmaktadır. Fransız Devrimiyle birlikte kapatılan mekan artık tek değildir. Deliler akıl hastanesine, suçlular hapishaneye ve hastalar hastaneye kapatılmaya başlamıştır.

Bir yandan bu gelişmeler yaşanırken bir yandan da çağın yükselen ruhu kapitalizmin özünü oluşturan emek gücünün kaynağı olan insan bedeni ve bu bedenin sahip olduğu üretim gücünün doğrudan doğruya ekonomik ve siyasi müdahalelerin nesnesi haline gelmektedir.

Bu bağlamda 18.yy boyunca karşımıza başka bir iktidar teknolojisi çıkmaktadır. Bu Foucault’nun adlandırdığı biyo-iktidar kavramıdır.

*“ilkini dışlamayan, disiplin tekniğini dışlamayan ama onu içine alan, onu kısmen değiştiren ve özellikle, bir biçimde onun içine yerleşerek ve gerçekten de önceden var olan bu disiplinci teknik sayesinde iyice yerleşerek onu kullanacak olan bir iktidar teknolojisidir bu. Bu yeni teknik, disiplinci tekniği ortadan kaldırmaz, çünkü çok basit olarak, disiplinci teknik başka bir düzeye aittir, başka bir ölçektir. Başka bir dayanak yüzeyi vardır ve çok başka araçlardan yararlanır. Disiplin, insanların çokluğunu yönetmeye çalışır öyle ki bu çokluk gözetlenecek, eğitilecek, kullanılacak, belki de cezalandırılacak bireysel bedenlere dönüşebilmeli ve dönüşmelidir. Ve sonra, yerleşen yeni teknoloji, insanlar asal olarak bedenlerden ibaret oldukları için değil, tersine yaşama özgü ve doğum, ölüm, üretim, hastalık vesaire gibi süreçler olan toplu süreçlerden etkilenen, global bir kitle oluşturmaları nedeniyle insanların çokluğuyla ilgilenir.”*¹⁰⁵

Görüldüğü gibi biyo-iktidarın amacı bireyleri toplumsalın kurallarına uymaya zorlayarak ve onları normalleştiren bir toplum yaratmaktır. Bu da aslında öznenin yok olmasının bir göstergesidir.

¹⁰⁴ FOUCAULT, Michel; Büyük Kapatılma, Ayrıntı Yay. İstanbul 2005, s.12

¹⁰⁵ FOUCAULT, Michel; Toplumun Savunmak Gerekir, Yapıkredi Yay., İstanbul 2003, s.248

*“insan bedenine bir makine olarak yaklaşan birinci biçimi disiplinci bir iktidardır. Amacı bedeni disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirmektir. İkinci biçimiye insan bedenine bir doğal tür olarak yaklaşır ve nüfuzu düzenleyici bir denetim üzerinde yoğunlaşır. Biyo-iktidar kapitalizmin gelişmesinde vazgeçilmez bir unsur ve olmazsa olmaz bir koşuldur.”*¹⁰⁶

Dolayısıyla, artık müdahalenin alanı bireyin davranış biçimleri ve bedenleri üzerinden yapılan bir ıslah etme çabasıdır. “Eski müdahale biçiminin araçları, darağaçları, kızgın kerpetenler, kaynar yağlar vb. yerini düzenli etkinlikler, orta çalışma, sessizlik saygı ve iyi alışkanlıklara bırakmıştır. Amaç itaatkar, kurallara, düzene ve kendini kuşatan otoriteye boyun eğmiş ve otoriteyi içselleştirmiş birey yaratmaktır.”¹⁰⁷

Biyo-iktidarın amacının iki bileşeni vardır. Bunlar insan bedeni ve nüfus kontrolüdür. Bunu biyo-kapitalizm olarak değerlendirebiliriz. Bu noktada iki yönlü bir politikadan bahsedebiliriz. Birincisi bedenlerin var olmasına ve varlığını devam ettirmesine yönelik biyo-politikalar; üreme, doğum, ölüm, sağlık vb. ve bedenin disipline edilmesi ile ilgili olan bedenin anatomo-politiğidir.

Bu açıdan bakıldığında beden hem fiziksel hem bireysel hem de toplumsal bir yapıdır. Dolayısıyla kültürel bir üretim biçimi olduğu için kamusaldır. Bundan dolayı da davranış ve eylemleri politiktir.

Biyo-iktidar kapitalizmin vazgeçilmez bir unsurudur. Çünkü bedeni disipline etme ve nüfusu denetleme üretim ve tüketimin temelidir. Bu yüzden aile, okul, ordu, kilise gibi kurumlar bedeni politik olarak düzenleyen, disipline eden iktidar pratikleridir.

Kapitalizmin temel dayanağı olan sermaye, özü itibariyle ölü emektir. Artı-değeri arttırmak için yürütülen politikalar nedeniyle sermaye, insanları zor koşullar altında çalışmaya zorlayarak, onların gerçek yaşam süresini kısaltmakta ve buna karşın onların üretim sürelerini uzatmaktadır. Sermaye bunu doğal bir hakkı olarak görmekte ve emekçinin bedeninin tahrip edilmesinin koşullarını yeniden üretmektedir.

Günümüzde artık küreselleşme olarak adlandırılan kapitalizm, insandan çok sermayeyi ve kârı önemsemektedir. Kapitalizmde amaç sermayeyi mümkün olabildiğince arttırmaktır.

¹⁰⁶ CANPOLAT, Nesrin; Kadife Karanlık, Su Yay., İstanbul 2003, s. 102

¹⁰⁷ CANPOLAT, Nesrin; A.g.e., s. 101

Bunun için de insanın emeğinin sömürülmesi, onun kendisine, işine, çevresine ve topluma yabancılaştırılması, ayrıca fiziksel olarak çöküntüye uğratılması ve bedeninin tahrip edilmesi oldukça önemsenmektedir.

Yine, kapitalizmin varlığı, üretilen metaların satılmasına bağlıdır. Bunun için de kapitalizm, insanları, sürekli olarak tüketime yönlendirmektedir. Kapitalizmin biçimlendirdiği sistemde insanlar aşırı derecede tüketen obur yaratıklardır. Bu noktada kapitalizmi bedeni oburlaştırma tasarımı olarak da ele alabiliriz. Kapitalizm, yarattığı tüketim kültürü sayesinde insanları oburlaştıran bir sistemdir.

İşte, çağımızda bedenin önemsenmesi, kapitalizmin bu mantığı ve doğasının bir sonucudur. Çünkü kapitalist üretim biçimi temel dayanağını bedenlerden almaktadır. Beden varsa üretim vardır. Ne kadar üretim varsa o kadar tüketim ve dolayısıyla da kar vardır. Böylece bedenler “fizikî, biyolojik, psişik, sosyal, fiilî olabilirler, bunlar daima gövdedirler veya derlemedirler”¹⁰⁸ ve kapitalizmle birlikte daha önce hiç olmadığı kadar önemsenmektedirler.

Kapitalizm doğası gereği bir haz üretme makinasıdır. Kapitalizmle birlikte, insan bedeninin her organı bir makineye dönüşmüştür: yeme- makinesi, anal-makine, konuşma-makinesi ve nefes alma-makinesi gibi.¹⁰⁹ Dolayısıyla insan bedeni de haz almanın aracı konumundadır. Özellikle tüketim kültürü üzerinden ilerleyen arzu ve haz kavramı cinsel, midesel ve fiziksel olarak karşımıza çıkmaktadır. Artık politik bir alan olarak kullanılan beden heyecan verici, büyüleyici, çıldırtıcı ve mest edicidir. Baudrillard’ın dediği gibi, hazzı çağrı ve hap çağında yaşıyoruz.¹¹⁰

Günümüz de beden küreselleşme ve tüketim kültürü sayesinde öne çıkan bir alandır. Burada amaç, bedenin güzelliği, düzgünlüğü, sağlıklı ve güzel görünümüdür. Bunun içinde diyet, estetik ameliyat, spor ve kozmetik gibi alanlarla beden adeta yeniden yaratılmaktadır. Bir proje olarak ortaya konan beden artık bir meta konumundadır.

“uygarlığın takdir etmesini beklediğimiz gereksizliğin güzellik olduğunu hemen fark ederiz. Uygur insandan, doğada rastladığı güzelliği takdir etmesini ve nesnelerde, el emeğiyle yapabildiği ölçüde, bu güzelliği üretmesini talep

¹⁰⁸ DELEUZE, Gilles ve PARNET, Claire; Diyaloglar, Bağlam Yay., İstanbul,1990, s. 78

¹⁰⁹ IŞIK, Emre; “Toplumsal Teoride Beden: Beden Tekniklerinden Şizo-Analize”, Toplumbilim Sayı: 5, İstanbul 1996, s. 38

¹¹⁰ BAUDRILLARD, Jean; Baştan Çıkarma Üzerine, Ayrıntı Yay., İstanbul 2001, s.29

ederiz. Uygarlıktan beklediklerimiz bu kadarla da kalmaz. Temizlik ve düzen de görmek isteriz. Shakespeare'in stratford'daki babaevi önünde büyük bir gübre yığını bulunduğunu okuduğumuzda, o dönemde İngiltere'deki taşra kasabalarının kültürü hakkında pek olumlu şeyler düşünmeyiz. Viyana Ormanı'nın yollarının atılmış kağıtlarla dolu olduğunu gördüğümüzde köpürür ve bunu 'uygar'ın karşısı olan- 'barbarca' buluruz. Pisliğin hiçbir türü uygarlıkla bağdaşmaz gibi gelir bize. Temizlik talebini insan bedenine de yayar, güneş kral'ın ne denli kötü koktuğunu işitince hayrete düşeriz; isola bella'da, napolyon'un sabah temizliği için kullandığı küçük hamam tasını görünce kafamızı sallarız. Hatta birinin tutup da sabun kullanmayı uygarlığın ölçüğü sayması bizi şaşırtmaz’’¹¹¹

Böylece bedenin daha güzel görünmesi, sağlığı ve kontrolü, modern tüketim toplumunun temel hedefi olarak ortaya çıkmaktadır.¹¹² Bu durum özellikle bedenlerin zevk üretmesi ve bedenin giysisi olan tenin bir cinsel sembolizm olarak, cinsellik üretmek için kontrol altında tutulmasını sağlamaktadır. Bu açıdan kültürel kodlar üretim ve tüketimi sağlayacak bedenleri esas almaktadır. Moda ve reklam sektörü bu konuda son derece etkin bir rol oynamaktadır.

“moda ve reklam tüm hatlarıyla yumuşak bir oto-erotik görüntü oluşturmaya ve bu görüntünün gelişmesini yönlendirmeye çalışmakta ve: vücudunuzdan siz sorumlu olduğunuza göre onunla ilgilenmek ve ona bakmak zorundasınız’’¹¹³

Burada amaç bedenlerinden başka sermayesi olmayan insanlardan oluşan bir toplum yaratmaktır. Çünkü bireyler kültürel sermayeden yoksundur. Dolayısıyla bedensel sermayeleriyle toplumsalın içinde var olmak zorundadırlar. Artık, düşünen, sorgulayan, tartışan ve eleştiren özne yerine nesne konumuna indirgenmiş tüketen insanların varlığı söz konusudur. Tüketme eylemini gerçekleştirecek olan ise bedenlerdir. Özne olmaktan çıkan nesne haline gelen şeyleştirilmiştir.

“insanların en mahrem tepkileri bile kendilerine kıyasla o kadar eksiksiz şekilde şeyleştirilmiştir ki, kendine özgü olma düşüncesi sadece en

¹¹¹ FREUD, Sigmund; Uygarlığın Huzursuzluğu, Metis Yay., İstanbul 1999, s.51

¹¹² IŞIK, Emre; Beden ve Toplum Kuramı, Bağlam Yay. , İstanbul 1998. S.15

¹¹³ BAUDRILLARD, Jean; Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul 2002, s. 176

aşırı soyutluklarda yaşamaya devam etmektedir. Personality kavramı artık onlara parlak beyaz dişlerden ve koltuk altlarının terlememesinden, heyecan duymamaktan başka bir şey ifade etmemektedir”¹¹⁴

Bugün artık, bütün kurum ve yapılarıyla kapitalizmin tüm bedenlere yayılması söz konusudur. Sermayenin politik yansıması olan iktidar ise yaşamımızın her alanına girerek bir ağ gibi toplumsal ve bedeni sarmaktadır.



¹¹⁴ HORKHEIMER, Max ve ADORNO, Theodor W.; Aydınlanmanın Diyalektiği II, Kabalcı Yay., İstanbul 1996, s. 62

1.2. SOSYOLOJİK İMGE OLARAK BEDEN

Beden ilkçağlardan beri felsefeyi ilgilendiren bir konu olarak düşünülmektedir. Bu açıdan klasik sosyoloji de bedenle fazla ilgilenmemekte ve onu söyleminin dışında tutmaktadır. Oysa insan sosyal bir varlıktır. Bundan dolayı bedenin sosyolojik olarak incelenmesi gerekmektedir. Klasik sosyoloji doğal bilimlere karşı gösterdiği tavrını zedelemeyecek şekilde varlığını kabul ettiği bedene ‘görünmez’ bir nitelik atfetmiştir; beden vardır ama görünmemektedir.¹¹⁵

Marx, Durkheim ve Weber gibi klasik sosyologlar genellikle feodal toplumdan endüstri toplumuna geçiş ve Avrupa’daki büyük toplumsal dönüşümler gibi makro ölçekli konularla ilgilenmektedirler. Klasik sosyoloji, antropolojinin sorguladığı doğa/kültür ilişkisini sorunsallaştırmadığı gibi, genellikle, burada Marksizm’i dışta tutarak, uzun tarihsel süreçleri de ele almamıştır.¹¹⁶ Görüldüğü gibi klasik sosyoloji insanı daha çok endüstrileşmiş ve yabancılaşmış toplum içerisinde değerlendirmektedir.

Bedenin hem biyolojik olarak hem de toplumsal olarak ele alınması, sosyalleşmesiyle açıklanmaktadır. Çünkü sosyalleşen beden; insanın toplumsalın içerisinde gelişiminin yanı sıra toplum ve kültür arasındaki ilişkiler açısından değerlendirilmektedir. Dolayısıyla beden kurgulanmış ve kültürel olarak inşa edilmiş bir örüntü olarak beden sosyolojisi çerçevesinde ele alınmaktadır.

“Sosyo-biyolojik yaklaşımı temel alan biyologlar, genetikçiler ve tıpçılar bedeni kendi doğası ve sınırları olan bir varlık alanı şeklinde tanımlarken, sosyolojik yaklaşımı temel alan sosyal bilimciler bedenin toplumsal ve kültürel açıdan tümüyle inşa edildiğini savunmaktadırlar.”¹¹⁷

Özellikle 1980’li yıllardan itibaren gelişmeye başlayan “beden sosyolojisi” birey ve toplum arasındaki ilişkinin kültürel kodlarını sorgulayarak, bedenle ilgili sosyolojik çalışmalara önemli bir alan oluşturmaktadır. Bedenlerimizin toplumsalın içinde, bedenimizi nasıl hissettiğimiz, başkalarının onları nasıl algılayıp, nasıl işledikleri hatta nasıl davrandıkları kültürün alanı olarak değerlendirilmektedir. Kültürel araştırmalara göre

¹¹⁵NAZLI, Aylin; “‘Görünmeyen’ Beden’den ‘Görünen’ Beden’e: Beden’in Sosyolojisi”, Sosyoloji Araştırmaları Dergisi, Sayı:2, Ankara 2005, s.73

¹¹⁶ IŞIK, Emre; Beden ve Toplum Kuramı, Bağlam Yay. İstanbul 1998, s. 126

¹¹⁷ CANATAN, Kadir; Beden Sosyolojisi, Açılım Yay. İstanbul 2011, s. 16

beden anlamının var olduğu bir yer olarak tarif edilmektedir. Bundan dolayı bedenin tanınması son derece önemlidir.

Bedenin sosyolojik bir imge olarak toplumsalın içinde yer alması bir kimlik olarak var olmasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla beden sadece biyolojik ve maddi bir varlık olarak değil aynı zamanda toplumsal anlamlarla yüklü sosyal bir yapıdır. Bireysel bir var oluş olmasının yanı sıra kültürel ve toplumsal bir üretilerdir.

Klasik sosyolojinin temelleri atılırken, aktörü, eylemi, tercihi ve amaçları tanımlamada iktisat ve hukuk temel alındığı için beden metaforun ötesine geçememektedir. Ancak fonksiyonalist sosyologlar, toplumsal dengenin oluşumunu ele alırken insan bedeniyle ilgili klasik sosyolojiden farklı çalışmalar yapmışlardır. Bu sayede beden sosyolojik söylemde önemli bir yer edinmiştir.

Bu bağlamda bedenin zaman içinde sosyolojik çözümlemelerin odak noktası haline geldiğini görmekteyiz. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra tüketim kültürünün hızlı yükselişi, postmodernizmin ortaya çıkışı, feminist hareketin ivme kazanması, nüfus artışı gibi toplumsal etmenler insan bedeni üzerine yapılan çalışmalar ve çözümlemeler yoğunlaşmaktadır.

“Bedenin tamamen biyolojik bir varlık olduğu fikrine karşı çıkan görüşe göre, beden toplum tarafından şekillendirilip, sınırlandırılmakta hatta yeniden yaratılmaktadır. Sosyal ortamlarda var olan sosyal güçlerin bedenlere nasıl uzandıklarını ve onları ne şekilde etkilediklerini farklı görüşlerle savunan yaklaşım; bedene atfedilen niteliklerin, anlamların ve bedensel sınırlamaların hepsini de sosyal ürünler olarak tanımlamakta ve sosyal olanın bedeni biçimlendirdiği temel görüşüne dayanmaktadır.”¹¹⁸

Beden kimliğın, kişiliğın ve benliğın algılanmasında ilk ve en önemli merkezi güçlerden biridir. Birey kendini ve kendi dışındaki insanları öncelikle bedensel özelliklerine göre tanımlamaktadır. Bu tanımlamaların başında cinsiyet yer almaktadır. Daha sonra tarihsel ve kültürel pratiklerin yarattığı toplumsal normlara göre yaş, boy, kilo, sağlık, güzellik gibi tanımlamalar yapılmaktadır. Bütün bunlar bedeni tanımladığı kadar kimliği, benliği ve kişiliği de ortaya koymaktadırlar. Böylece toplumla etkileşim içinde

¹¹⁸ NAZLI, Aylin; Sosyolojik Bakışın Eşiğindeki Beden. Toplumbilim, Beden Sosyolojisi Özel Sayısı sayı: 24, Bağlam Yay. 2009, s.64

gelişen benliğin “güzel”, “sağlıklı” vb. gibi algılandığı bedensel özellikler ortama göre değişmektedir. ¹¹⁹Beden imgesi, algısı ve inşası içinde var olduğu kültüre, topluma ve çağa göre değişmektedir.

Bu bağlamda Pierre Bourdieu, toplumsal sınıflar arası beden algısının nasıl değiştiğinin analizini yapmaktadır. Bourdie, “beden”i üç sermaye türüyle sosyal sermaye, kültürel sermaye ve ekonomik sermayeden farklı olarak değerlendirmektedir. Bu toplumsal sınıflamanın ilki, bedenin yani bireyin sosyal konumu, diğeri habitus’un cisimleşmesi, sonuncusu ise beğeni alanındadır.¹²⁰ Sosyal konum insanın gündelik yaşamını ve bedeninin gelişimi sağlayan koşullardır. Bu durum ise habitusla ilişkili olarak değerlendirilmelidir. Habitus kavramı ise bireyi eyleme geçiren kurlu toplumsal yapılardan oluşan bir sistemdir. Bourdie, bu kavramı şartlanmanın ve uyum sağlamanın bir sonucu olarak ele almaktadır. Aslında kavram bu haliyle Rasyonel Eylem Teorisine bir karşı duruştur.

“Habitus, sadece deneyimlerin algısını ve deneyimleri düzenleyen bir yapı değildir. Ama o, ayrıca, yapılandırılmış bir yapıdır: Toplumsal dünyanın algılanmasını düzenleyen, mantıksal sınıflara ayırmanın kuralı kendi içinde toplumsal sınıflara bölünmenin içselleştirilmesinin ürünüdür.”¹²¹

Beden aynı zamanda sınıfsal bir gösterge olarak sınıfsal beğenilerinde cisimleşmesidir. Bu noktada seçkincilik teorisi sosyolojik bir imge olarak bedenin çözümlenebilmesi için ele alınması geren önemli bir noktadır. Bu bağlamda sınıfsal olarak seçkincilik anlayışının başlangıcı olarak insan kendi bedeninden yola çıkmaktadır. Dolayısıyla beğenilerde bedenin ilişkide olduğu her şey sınıfsal olarak seçilmekte ve düzenlenmektedir. Böylelikle sınıflar, kendilerine özgü yaşam biçimlerini oluşturarak, bedeni bu açıdan şekillendirmektedirler.

“Bedenin güçlü olmasına şekilden daha fazla dikkat eden işçi sınıfları, bu nedenle hem ucuz hem de besin değeri yüksek gıdalara yönelir. Profesyonellerin oluşturduğu sınıflar ise lezzetli, sağlıklı, hafif ve

¹¹⁹ USER, İnci; Biyoteknolojiler ve Kadın Bedeni, Ayrıntı Yay., İstanbul 2010, s. 133

¹²⁰ IŞIK, Emre; Beden ve Toplum Kuramı, Bağlam Yay. İstanbul 1998, s. 138

¹²¹ Aktaran; Işık, Emre; A.g.e. s.139

şışmanlatmayan gıdalara yönelirler. Beğeni doğallaşmış sınıf kültürüdür; cisimleşen bu sınıf kültürü, sınıfsal bedenin şekillenmesine yardımcı olur.”¹²²

Görüldüğü gibi bireysel olan aynı zamanda kültürel olanın somutlaşmış halidir.¹²³ Dolayısıyla beden sosyolojik bir imge olarak toplumsal eylemin baş aktörüdür. Bedenin sosyolojik bir imge olarak algılanması ve bedene biçilen değer tüm bu pratiklerin sonucunda oluşmaktadır. Bu anlamda bedenlerimiz, toplumsal deneyimlerimizin yanı sıra içinde var olduğumuz toplumsalın normları ve değerleri tarafından etkilenmekte ve iktidar pratikleri tarafından da şekillenmektedir.

Sosyolojik bir imge olarak beden çeşitli düşünürler tarafından farklı şekillerde yorumlanmaktadır. Bedenin toplumsallığını ele alan Emile Durkheim “Homo duplex” kavramıyla bedenin sosyolojik bir imge olarak ele alınmasında farklı bir değerlendirme yapmaktadır. Bilicin çifte kanatlanması olarak nitelendirilen bu kavram bedensel olarak da ikili bir konumu ifade etmektedir. Beden bir taraftan bedensel arzuların ve dürtülerin egemenliğindeyken diğer taraftan da toplumsal normların ve değerlerin egemenliğindedir. Dolayısıyla bir yönüyle bireysel olan beden aslında toplumsal olan bir bedene dönüşmektedir.

“...toplumsal grupların kendini tanımlamasında toplumsal sembolizmin önemli unsuru haline gelen bu dönüşüm, beden üzerine damgalanmış imajla varolan en önemli temsil tarzı olarak ifade edilmektedir.”¹²⁴

Dolayısıyla toplumun sembolik düzeni içerisinde beden son derece önemli bir konumdadır. Bir yandan bedeni görünen algısıyla değerlendirirken bir yandan da toplumsallaşma süreciyle yani toplumsal eylem, toplumsallık ve kültür boyutlarıyla değerlendirilmektedir.

Bedenin sosyolojik bir imge olarak algılanmasında felsefi ve fenomenolojik yaklaşımlar son derece önemlidir. Çünkü felsefenin temel sorunsallarından biri olan “insan nedir?” sorusu özü itibarıyla beden sosyolojisine dayanmaktadır. Fenomoloji ise kültürün ve toplumsalın insan üzerindeki etkisini sorgulamasıyla beden sosyolojisine katkı da bulunmaktadır.

¹²² Aktaran; Işık, Emre; A.g.e. 140

¹²³ BOURDİEU, Pierre, Wacquant, Loic, J. D.; Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar, İletişim Yay., İstanbul 2003, s. 65

¹²⁴ DURKHEİM, Emile; Din Hayatının İptidai Şekilleri. Tanin Yay., İstanbul 1995, s. 61

“1) İnsan bedenleşmesi hem bir dizi baskının kaynağını, hem de sosyo-kültürel gelişmelerin potansiyelini oluşturur.

2) İnsan cinselliği ile sosyo-kültürel gereklilikler arasında belirli çelişkiler vardır. Batı felsefi geleneğinde ki ifadesiyle, “insanı ihtiyaçları değil, arzuları yaratır”.

3) Arzu veya ihtiyaç gibi “doğal olgular toplumsal cinsiyetlere göre farklı deneyimlenmeye tabidir.”¹²⁵

Bu bağlamda bedeni, iç ve dış beden olarak kimlik ve benlik kavramlaştırmalarıyla birlikte içinde bulundukları toplumsal yapı ve ilişkiler belirlemektedir. Bundan dolayı beden imajları ve anlamları sadece kültürel ve sembolik bir örüntü değil aynı zamanda da toplumsal bir denetim aracı ve alanıdır. Dolayısıyla toplumsal eylem içinde beden çok önemli bir konuma sahiptir. Toplumsal eylemi anlamak için ihtiyaç duyulan bir toplumsal aktör ve özelde ise yaygın akıl-beden Kartezyen ayrımını aşabilecek bir cisimleşmiş aktör fikridir.¹²⁶

Beden sosyolojik bir imge olarak öteki ile olan ilişkimizi belirlemekte ve benliğimizin, kimliğimizin yansıması olarak bireysel gerçekliğimizin göstergesidir. Bunun yanı sıra sosyo-kültürel anlamların üretilmesinde merkezi bir konuma sahiptir.

“...bedenin ne olduğu, anlamı, ahlaki değeri, bedenin sınırları, toplumsal ve sembolik değeri, özetle, bedenin fiziksel ve toplumsal olarak nasıl tanımlandığı, zaman boyunca ve insandan insana değişiklik gösteren geniş bir alandır.”¹²⁷

Foucault’ya bedenin sosyal yönüne vurgu yaparak, bedenin sosyal olarak inşa edildiği savunmaktadır. Çünkü beden biyolojik varoluşun ötesinde güç, iktidar ilişkilerinin merkezinde bir konuma sahip olarak tanımlanmaktadır.¹²⁸ Bedenin toplumsal çözümlemesini zevk, bilgi ve iktidar olmak üzere üç temel dinamik üzerinden yapan Foucault bedeni aynı zamanda toplumsal mücadele alanında konumlandırarak açıklamaktadır.

¹²⁵ SARIBAY, Ali Yaşar; "Cinsellik Kutsallık ve Kimlik: Toplumsal Düzenin Bedensel İnşası", Türkiye Günlüğü Dergisi, Sayı: 45, Mart-Nisan 1997, s. 50

¹²⁶ Aktaran; Işık, Emre; A.g.e. s.143

¹²⁷ SYNNOTT, Anthony; The Body Social Sybolism, Self and Society, London, Routledge 1993, s.4

¹²⁸ FOUCAULT, Michel; Özne ve İktidar. Ayrıntı Yay. İstanbul 2000, s. 74

Sosyolojik bir imge olarak beden doğa ve kültürün birleşme noktasında yer almaktadır. Dolayısıyla beden hem fiziki varoluşu hem de toplumsal varoluşu bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada bedensel imajlarımız dış görünüşümüzü oluştururken toplumsalı oluşturan yapı ve düzenlemeler de benlik ve kimliklerimizi oluşturmaktadır.

Dolayısıyla bedensel olarak iç ve dış ayrımı modern ve postmodern toplumlarda bedenin kontrolü için zorunludur. Batı kültüründe arzu, bedenin içindedir ve bu aletizmin rasyonelleştirilmiş pratikleri tarafından denetlenmektedir. Bireylerin bedeni Turner’a göre, benzer biçimde nüfusun çıkarları doğrultusunda düzenlenir ve kontrol edilir.¹²⁹ Beden aynı zamanda sosyolojik bir imge olarak siyasal mücadelenin merkezinde yer almaktadır.

“ Hiçbir toplum sosyal yeniden üretimi bireylerin özgür iradesine bırakmaz... Nüfusun bedeninin düzenlenmesi, zaman ve mekanın iki boyutunda oluşur. Bu politik/kentsel uzamda, nesiller ve nüfusun düzenlenmesi arasında yeniden üretim regülasyonudur. Bu nedenle arzu üzerinde otorite kurma mücadelesiyle ilgilendiğinden, beden sosyolojisi bir siyasi sosyolojidir. ”¹³⁰

Toplum ile bireyin dış görünüşü arasındaki ilişkiden beden olgusuna ulaşan Norbert Elias bu durumu uygarlaşma kavramı çerçevesinde ele almaktadır. Elias’a göre uygarlaşma, toplumsalı oluşturan normlar ve değerlere kadar uzanan geniş bir çerçevede yaşamın farklılaşması sürecidir. Bu statik bir durum değil sürekli değişen ve devinim halinde olan bir durumdur. Bundan dolayı da Elias, bedeni “hem bitmemiş biyolojik bir süreç hem de devam eden toplumsal bir süreç”¹³¹ olarak tanımlamaktadır.

Toplumdan topluma değişen uygarlaşma süreci kendi dinamiğini kendi içerisinde barındırmaktadır. Elias özellikle bu kavramın Batı Toplumlarındaki algılanış biçimleri üzerinde durmaktadır.

“Bu kavramla Batı toplumu kendi özel karakteri ve övünç duyduğu yönlerini açıklamayı ister. Bu kavramla teknolojinin düzeyi, görgü kurallarının doğası, bilginin gelişimi ya da dünya görüşünü ve daha bir çok kendine özgü olan yönlerini açıklamak istemektedir. ”¹³²

¹²⁹ IŞIK, Emre; A.g.e. s.146

¹³⁰ Aktaran; Işık, Emre; A.g.e. s.146

¹³¹ IŞIK, Emre; A.g.e. s.131

¹³² Aktaran: Emre Işık, a.g.y., s. 131

Gündelik yaşamın içinde beden yeniden ve yeniden üretilmektedir. Elbette bu üretim her çağa ve topluma göre değişen ve devinim halinde olan ihtiyaçlar doğrultusunda gerçekleşmektedir. Dolayısıyla gündelik yaşam pratiklerini belirleyen üretim biçimleri bedeni belirleyen en önemli unsurlardır. Dolayısıyla kapitalist üretim biçiminin meydana getirdiği yaşam pratikleri aynı zamanda sosyolojik bir imge olarak bedeni de şekillendirmektedir. Dolayısıyla feodal toplumdan modern topluma geçişte değişen üretim biçimleri beden algılarını da değiştirmektedir.

*“Aristokratik bedenin uzun ömürlülüğü sorununun yerini is disiplini ve verimlilik almıştır. Yirminci yüzyılda, arzunun kontrolü çerçevesinde iç bedenin kontrol edilmesi sistemi yerini, kısmi olarak dış bedene duyulan ilgiye bırakmıştır.”*¹³³

Sosyolojik bir imge olarak beden bir gösterge olarak toplumsalın başat ögesi konumundadır. Bu açıdan beden, var olduğu toplumsal içinde sosyo-kültürel-ekonomik ve politik her türlü toplumsal değişim ve dönüşümlerin ana dinamiği konumundadır. Bu nedenle beden-toplum arasındaki birbirine içkin olan bu ilişkiyi de birbirinden soyutlayarak değerlendirmek mümkün değildir.

¹³³ Aktaran: IŞIK, Emre; A.g.y., s.147

1.3. PSİKOLOJİK İMGE OLARAK BEDEN

Psikolojik imge olarak beden dediğimiz zaman bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışında yaşantıladığımız deneyimlerden ve davranışlardan oluşan bir yapıdan söz etmekteyiz. Özellikle bilincin ortadan kalmasıyla oluşan “normal dışı” bireyler söz konusu olduğunda psikoloji bilimi devreye girmektedir. Psikologlar insanların “normale” dönmelerini sağlamak için çalışmaktadırlar. Ancak XX. yüzyılda bu durum Freud ile birlikte insan psikolojisi daha derin ve farklı yönlere doğru evrilmiştir. Freud insan davranışları ve yaşantılarını ele alırken cinsellikten hareket etmekte ve çözümlemelerini bu doğrultuda yapmaktadır.

Kimlik ve benliğimizin dolayısıyla da bedenlerimizin oluşumunda Freud’un ortaya attığı bilinçdışı kavramı son derece önemlidir. Çünkü çocukluğumuzda yaşadığımız cinsel tecrübelerin ileriki yaşlarda kimlik ve kişiliğimizin oluşmasında etkilidir. Dolayısıyla bu oluşuma göre var olan bedenlerimiz psikolojik bir imge olarak oluşmaktadır. Freud’a göre, bireyler, sadece biyolojik zorunlulukların önceden belirlenmiş sonuçları olmadıkları gibi sosyal ilişkilerin basit sonuçları da değildirler. Bilinçdışı kendi dinamiklerine, kurallarına ve tarihine sahiptir ve bedenin biyolojik olanakları onlar sayesinde bir anlama sahip olmaktadır.

“Bilinçdışı, fikirler, istekler, arzular ve hepsinden önce cinsel arzuların çatışma alanıdır. Bu istek ve arzular, zihinsel baskı gücüyle bilinçli hayata sokulmazlar, ama rüyalar, dil sürçmeleri, şakalar, nevrotik semptomlar ve sapkın davranışlar şeklinde her zaman bilinci rahatsız ederler. Bilinçdışını yaratan, esasen gerçekliğin talepleri karşısında bastırılmış olan istekler ve arzulardır.”¹³⁴

Bilinçli hayata katılma yolunda birtakım istek ve eğilimlerimiz bastırma yoluyla kendilerini gerçekleştirme imkanı bulamadıkları nispette bilinçdışına itilerek duygusal önemlerine uygun bir dile geliş ve bir boşalmaya varmak isterler.¹³⁵ Böylece bilinçli şekilde bir söyleme yerleşmeye yönelmektedirler. Bu açıdan bir nesnenin ne kadar çok unutturulması isteniyorsa, o kadar bilinçdışına zorlayarak dile getirilmektedir. Diğer yandan da bilinçdışı karşıtlıkların parçalanmasıyla bilinçte belirmektedir.

¹³⁴ FREUD, Sigmund; Psikanalize Giriş Dersleri, Öteki Yay. Ankara 1994, s. 87

¹³⁵ A.g.e. s. 85

Cinselliğin çocukluktaki en önemli ve ilk göstergelerinden biri “emme” refleksidir. Yeni doğan bir çocuk, annesinin memesinden emerek aldığı zevki her şeyi emerek almak istemektedir. Dolayısıyla bu aşamada her şeyi bedenine almaktadır.

“Emme zevki çocuğun bütün dikkatini alır, sonra onu uyutur ya da ona hareket verici tepkilere, bir tür orgazma götürür. Yine sık sık emme, göğsün ve dış üreme kısımlarının, tekrarlı dokunmasına eşlik eder. Böylece, çocuklar çoğu zaman emmeden mastürbasyona geçerler.”¹³⁶

Bu dönemde çocuğun bir benlik oluşturmaya mümkün değildir. Çevresindeki her şeyi birer nesne olarak algılamaktadır. Dolayısıyla bu nesnelerle kurabildiği tek ilişki onlardan zevk alma üzerine kuruludur. Ancak anne memesini bırakan çocuk kendi bedine yönelmekte ve doyuma ulaşmaya çalışmaktadır. Freud bunu “Otoerotik” dönem olarak adlandırmaktadır. Çünkü çocuk daha önceki eyleminde olduğu gibi bu eyleminde de haz ramaktadır.

“Bu, çocuğun, yaşamdaki ilk ve temel etkinliğidir; ona anne memesini ya da onun yerini alan şeyi emmeyi öğretmiştir.”¹³⁷

Bu noktada dudaklar erojen bölge işlevi görmektedir. Aslında cinsel etkinlik olarak değerlendirilen bu durum ilk önceleri yaşamı idame ettirme işlevi görmesine rağmen daha sonra onlardan ayrılmakta ve bağımsızlaşmaktadır. Çünkü artık dişlerin çıkmasıyla cinsel doyumu sağlama gereksinimi beslenme gereksiniminden ayrılmaktadır.

Kısaca oral dönem olarak adlandıracağımız bu evrede erojen bölge ağızdır. Yani libido ağız yoluyla tatmin edilmektedir. İkinci dönem olan anal evre de ise libido dışkılama yoluyla tatmin edilir. Bu dönemde nesne libidosu da gelişmeye başlamaktadır.

Çocuğun haz alması sadece her şeyi bedenine almasından ibaret değildir. Bedeninden çıkan dışkı, gaz ve idrar da çocuğa rahatlama ve dolayısıyla haz duygusu vermektedir. Çocuk dışkıyı bedeninin bir parçası gibi görür; onun için bu dışkı, veriyorsa uysallığını, reddediyorsa inatçılığını kanıtlamaya çalışan bir armağandır.¹³⁸

Anal dönemi fallik dönem izler ve bu dönemde nesne libidosu ağırlık kazanmaktadır. Artık erojen bölge genital organdır. Libidinal dürtüler karşı cinsten ebeveyne yönelirken

¹³⁶ FREUD, Sigmund; Cinsiyet Üzerine, Say Yay., İstanbul 1993, s. 58

¹³⁷ A.g.y., s. 59

¹³⁸ A.g.y., s. 64

Oidipus Kompleksi oluşmaya başlamaktadır. Bu noktada artık kız ve erkek çocuğunun benlik ve kimlik oluşumu farklı biçimlerde oluşmaya başlamaktadır. Oidipus Kompleksi Hadım olma korkusu ve penise gıpta kavramlarıyla ilişkili olarak merkezi bir öneme sahiptir.

Kız çocuğu annesi gibi hadım edildiğini farkına vardığı zaman kadınlık kimliğini kazanmaktadır. Bundan dolayı annesinden nefret ederek libidonel arzusunu babaya yöneltmektedir. Çünkü bütün arzusu kendisinde olmayan penise ulaşma arzusudur. Bu durum onun ileriki yaşlarda ya aşağılık kompleksine sahip olmasına ya da bunu bastırma yoluyla terk etmesine neden olmaktadır.

“Anatomisi nedeniyle kız çocuğu babanın iktidarına sahip olamayacak olması, heteroseksüel kimliğinin belirleyicisidir.”¹³⁹

Erkek çocuk ise hadım edilme korkusu yüzünden parçalara ayrılmaktadır. Bir yandan anneye olan arzusunu babası tarafından hadım edileceği korkusuyla bastırırken bir yandan da babasıyla özdeşleşmektedir. Bu dönemde bastırma mekanizmaları yoğun bir şekilde çalışmaktadır. Dolayısıyla kadın ve erkeğin ileriki yaşlarda oluşacak olan ahlak anlayışları da farklılıklar göstermektedir.

Erkeklik ve kadınlık bağlamında oluşan kimliklerimiz ve benliklerimiz dolayısıyla bedenlerimiz psikolojik imge olarak hem anatomik farklılıklardan hem de psikoseksüel gelişim içinde meydana gelen değişimlerle belirlenmektedir. Bu açıdan toplumsal oluşturan bireyler ve bedenler arasında libidonal bir ilişki söz konusu olmaktadır.

“Toplum üyeleri arasında güçlü özdeşim (identification) kurmasının, toplumsal bağın güçlendirilmesinin en önemli yolu, amacı engellenen libidodan yararlanmaktır. Bu amaçların gerçekleştirilebilmesi için cinsel yaşamın kısıtlanması şarttır.”¹⁴⁰

Bu yüzden Foucault, günümüz toplumlarının bir cinsellik toplumu haline geldiğini söylemektedir. Gündelik hayat pratiklerinden, piyasa ilişkilerine, özneler arası ilişkilere ve devlet politikalarının oluşumuna kadar “cinselleşmiş” bir dünyada yaşamaktayız.

Psikolojik bir imge olarak beden ve cinsellikle ilgili Freud’un psikanaliz kuramını bir adım daha ileriye taşıyan Lacan, insanın biyolojik bir varlık olmasının ötesinde kültürel bir

¹³⁹ İŞİK, Emre; A.g.e. s. 68

¹⁴⁰ FREUD, Sigmund; Uygarlık, Din ve Toplum, Öteki Yay. Ankara, s. 292

özne olmasının aşamalarını incelemektedir. Freud'un anal, oral ve genital dönemlerine karşılık gelecek şekilde insanın psikoseksüel aşamalarını üç kavram üzerinden incelemektedir. Bunlar gerçek, imgesel ve simgesel kavramlarıdır.

Gerçek doğal tamamlanmışlık ve birlik halinin yaşandığı yerdir. Dolayısıyla daima simgelerin ötesinde aranmalıdır. Gerçeklik aşaması imgesel aşamasına kadar yani ayna evresine kadar sürmektedir.

“gerçeğin ancak simgesel aracılığıyla işlemesi ve ona ancak simgesel aracılığıyla ulaşılabilmesi, bize onu simgesele içkin bir etken olarak görme yetkisi vermez: Gerçek tam da simgeselin kavrayışına direnen ve ondan kaçan, dolayısıyla simgesel içinde ancak ondaki bozukluklar kılıfına girerek tespit edilen şeydir. Kısacası gerçek, simgesel yasanın nedenselliğini bozan namevcut nedendir.”¹⁴¹

Pre-ödüpal aşam ise hayali olanı ve sembolik düzenin karşı tezi niteliğindedir. Bu noktada çocuk, kendisinin ve annesinin bedeni arasında herhangi bir ayırım yapamaz. Bundan dolayı da kendini tanımlayamamaktadır. Bu aşamada ne fark vardır ne de eksiklik ve bu yüzden cinsiyet kimliği de söz konusu değildir.

Ayna evresinde ise kendi görüntüsü ile karşılaşan çocuk bir kimliklenme sürecine girmektedir. İlk kez benlik kavramı ortaya çıkmaktadır. Çünkü bu noktaya kadar kendisini annesinin bir parçası gibi gören çocuk aynayla kendi varlığını farkına varmaktadır. Aslında buradaki karşılaşma aynadaki yansımadan ibarettir. Yani kendisi değil imgesidir. Dolayısıyla Lacan benin bir yanlış kavramıyla oluşmaya başladığı üzerinde durmaktadır.

“Ayna aşaması bebeğin, cinsel kimliğini kazanacağı ve dili kullanmak yolu ile sembolik düzene adım atacağı aşamadır. Ama bu aşama da hayalinin içinde anlaşılır. Aynaya bakan çocuk, imajı ve kendi arasındaki ayrımı fark eder, hayalinden sembolik düzene doğru geçecektir. Çocuk aynada yansıyanın kendi olduğunu fark eder. ‘Bir olmak için iki olur’. Bu aşamadaki, kendini aynada görmeye gelme, etkisini ileride de gösterecek ve özne hep kendini ‘Öteki’ndeki yansıması yoluyla bulmak isteyecektir.”¹⁴²

¹⁴¹ ZİZEK, Slavoj; Kırılğan Temas, Metis Yay. İstanbul 2002, s. 41

¹⁴² IŞIK, Emre; A.g.e. s. 75

Lacan ayna aşamasının, yalnızca bir kimliklenme (identification) aşaması olarak anlaşılması gerektiğini vurgulamaktadır.¹⁴³ Yeni bir sembolik düzene geçişle birlikte artık hakimiyet anneden babaya geçmektedir. Anne ile kendisini bir bütün olarak gören çocuk için artık karşısına öteki olarak babası çıkmaktadır. Bu aşamaya kadar erkek ve kız çocuklarının psikoseksüel gelişimleri arasında ayırım yoktur. Ama artık bu aşamayla birlikte penise sahip olma ya da olmama diyalektiği ortaya çıkmaktadır.

*“Erkek, Lacan’a göre, Babanın Kanunu kabul eder, bu gerçek baba değil, ölü olan, oedipus söylemindeki, katledilen babadır. Ama kız çocuğunun durumu anatomik farktan dolayı farklı bir doğrultuda gelişir. Ayna karşısında, eksikliği fark eder. Penisin olmayışı, onun bu kompleksleri asmasına engel teşkil edecektir.”*¹⁴⁴

Bu aşama önemli bir dönüm noktasıdır. Çünkü çocuk artık dilin ve kültürün hegemonyasında Öteki ile olan ilişkisini kurmaktadır. Çocuk artık anne ve babasından ayrı bir varlık olduğunu dil sayesinde kavramaktadır. “Lacan’ a göre psikanalizin (teori ve pratiğin) nesnesi olan bilinçdışı, dilin mantıki bir sonucudur. Dil bilinçdışının koşuludur.”¹⁴⁵ Çocuk dilin ve kültürün içine doğmaktadır. Dolayısıyla aile bu kavramların kurumsallaşmış hali olarak psikolojik bir imge olarak bedeni söylemler yoluyla oluşturmaktadır.

Psikolojik bir imge olarak benlik ve kimliğin dolayısıyla bedenin gelişimi için Lacan’a göre Oedipus yani ‘Babanın Yasası’, yaşanması gereken bir süreçtir. Çünkü bu durum özne olarak bireyin oluşumunu, kendini ve ötekini ayırt etmeyi sağlamaktadır. Böylece birey ilk olarak Ben ile Öteki’ni, içsel olanla dışsal olanı ayırt etmeye başlamaktadır. Böylece öznenin ötekilerle ilişkisi bedenler aracılığıyla belirlenmektedir. Dolayısıyla bir beden başka bir beden için özneyi temsil etmektedir.

Bu noktada Deleuze göre üretimi yapan biliçdışıdır. Dolayısıyla arzu biyolojik bir mücadelenin ötesinde organsız bedenler ve sabit olmayan öznelerle açıklanmaktadır. Bu noktada Deleuze’ün arzu temasını, Foucault’nun ortaya koyduğu disiplinler, baskıcı ve pasif beden gibi açıklamalarından daha farklı bir noktada konumlanmaktadır.

¹⁴³ IŞIK, Emre; A.g.e. s. 73

¹⁴⁴ TURA, Saffet Murat; Freud’dan Lacan’a Psikanaliz, Kanat Kitap, İstanbul 2005, s.160

¹⁴⁵ TURA, Saffet Murat; A.g.e. s.166

“Burada artık ne insan, ne de doğa kalmıştır; yalnızca birini diğerinin içinde üreten ve makineleri birbirine bağlayan süreçten söz edebiliriz; geride Deleuze ve Guattari’ ye göre, içerisi ve dışarısı, kendi ve kendi olmayan kalmaz. İnsan-doğa, endüstri-doğa, toplum-doğa ilişkisi içinde kurulan ve onların ayırımından sorumlu oldukları, üretim, dağıtım ve tüketim gibi, göreceli bağımsız alanlar da ortadan kalkarlar. Her şey üretimdir, üretimin üretimi, dağıtımın üretimi, tüketimin üretimi; aynı ve tek bir üretimin sürecidirler.”¹⁴⁶

Kapitalizmin şizo-dinamiğini oluşturan beden, arzulan makinalar, organsız bedenler, modern dünyada cisimleşmenin yapısal konumu şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bedenin toplumsal boyutu nedeniyle beden hem etkilenmekte hem de etkilemektedir. Nietzsche’nin tanrının ölümü ve Foucault’nun insanın ölümü temalarından sonra, Deleuze; insanın artık ne insan, ne de tanrı formunda olmayacağını dile getirmektedir.

1.4. BİR İKTİDAR PRATİĞİ OLARAK BEDEN

Bir iktidar pratiği olarak beden özellikle kapitalizmle birlikte çeşitli şekillerde kullanılmaya başlanmaktadır. Bu açıdan beden iktidarın hem öznesi hem de nesnesi olarak merkezi bir öneme sahip konumdadır. *İktidar materyalistleşti. Özünde hukuksal olmaya son verdi. Beden, hayat gibi bu gerçek nesneleri ele almak zorunda. Hayat iktidarın alanına giriyor.*¹⁴⁷

Beden, iktidarın en önemli araçlarından biridir. İktidar bedenleri geçiş yolu olarak kullanılmaktadır. *“Bireyi temel bir çekirdek, ilkel bir atom, iktidarın uygulandığı ya da cezalandırdığı çoğul ve atıl bir şey olarak; iktidarı da bireyleri böylece bastıran ya da parçalayan bir şey olarak düşünmemek gerekir. Aslında bir bedenin, hareketlerin, söylemlerin, arzuların bireyler olarak tanımlanması ve kurulması tam olarak iktidarın birincil etkilerinden biridir. Yani birey iktidarın dışında ve karşısındaki şey değil, bence iktidarın birincil etkilerinden biridir. Birey iktidarın bir etkisi ve aynı zamanda, bir etkisi olduğu ölçüde de aracıdır: İktidar kurduğu birey üzerinden işler”¹⁴⁸*

İktidar, bir ağ gibi işlemekte ve oluşturduğu bireylerin bedenlerinden geçiş yapmaktadır. Bundan dolayı bütün bireylerin bedeninde iktidar vardır. İktidar, bireylerin

¹⁴⁶ IŞIK, Emre; “Toplumsal Teoride Beden. Beden Tekniklerinden Şizo-Analize” İstanbul, Toplumbilim Dergisi, Bağlam, Kasım 1996, sayı 5, s.47

¹⁴⁷ FOUCAULT, Michel; Özne ve İktidar-Seçme Yazılar 2, Ayrıntı Yay., İstanbul 2000, s.153

¹⁴⁸ FOUCAULT, Michel; Entelektüelin Siyasi İşlevi-Seçme Yazılar 1, Ayrıntı Yay., İstanbul 2000, s.107

bedeninden geçiş yapar ya da yayılır.¹⁴⁹ İktidar, bedenleri kuşatarak disipline etmekte ve aynılaştırmaktadır. Bu yüzden bedensel pratikler ,yeme-içme-giyinme-üreme-dışkılama vb., iktidar tarafından düzenlenmektedir.

*“New York’da elektriklerin kesildiği bir gece TV seyredemeyen Amerikalı çiftlerin hepsi aynı gün sevişip, aynı gün çocuk yapmıştır. Yine New York’da TV programlarında, reklamlar sırasında herkes aynı anda tualete gider, öyle ki bu saatlerde itfaiye gelir, tıkanan kanalizasyon yollarını açmak zorunda kalır.”*¹⁵⁰

Beden üzerinde uygulanan en eski iktidar pratiği cezalandırmadır. Feodal toplumlarda bedenin cezalandırılması kamusal alanda çeşitli işkencelerle yapılmaktaydı. Suçlunun bedeni sanki bir tiyatro sahnesi gibi halkın gözünün önünde ibret olsun diye çeşitli işkence teknikleriyle cezalandırılmaktaydı.

Modern dönemde ise beden üretim ilişkilerini etkilemeyecek hatta emek gücünü arttıracak şekilde yöntemlerle ıslah edilmektedir. Bedeni zorlayıcı ve üretim ilişkilerinden yoksun bırakıcı eski teknikler (hapishane, ıslahevi, akıl hastanesi, askeri kışla gibi kurumların zorlayıcı yönetimlerini örnek alan büyük fabrikalar vb.) artık modern dönemde geçerliğini yitirmektedir.

Artık kapitalist üretim biçiminin gerektirdiği bedenlerin varlığı söz konusudur. Bu da bedenin disiplin altına alınması ve uysallaştırılması ile gerçekleştirilmektedir. Bu disiplinler yapı bireyler tarafından benimsenip içselleştirilmesine ve gönüllü olarak uygulanmasına dayanmaktadır. Ortaya çıkan bu yeni iktidar biçimini Foucault “disipliner iktidar” olarak tanımlamaktadır. Bu iktidarın uysallaştırma ve verimli hale getirme yöntemi ise şiddet ve bedensel zorlamayı değil, insanlara belli öznellik biçimlerinin dayatılmasını esas alan daha etkili bir sistemdir.¹⁵¹

“...disiplin toplumları bireylerin bilinçleri ve bedenlerine tamamen nüfuz etme noktasına, bireyleri eylemlerinin bütünlüğü içinde ele alma ve örgütlenme noktasına erişememişti. Buna karşılık, iktidar bütünüyle biyopolitik hale geldiğinde, bütün toplumsal bünye iktidar mekanizması tarafından tasarlanır ve onun virtüelliği çerçevesinde gelişir. Bu ilişki açık, nitel ve

¹⁴⁹ FOUCAULT, Michel; Toplumunu Savunmak Gerekir, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2002, s.43

¹⁵⁰ AKAY, Ali; Tekil Düşünce, Afa Yay., İstanbul 1991, s.110

¹⁵¹ FOUCAULT, Michel; Büyük Kapatılma, İstanbul 2005, Ayrıntı Yay., s.14

duygulanımsaldır. Toplumsal yapı ve gelişme süreçlerinin sinir uçlarına kadar erişen bir iktidar altında toplum tek bir bünye gibi tepki verir. İktidar böylelikle insanların bilincinin ve bedenlerinin aynı zamanda bütün toplumsal ilişkileri derinliklerine işleyen bir kontrol mekanizması olarak kendini gösterir.”¹⁵²

Bu bağlamda disipliner iktidarın bedenler üzerinde uyguladığı en önemli pratiklerden biri de gözetlemedir. Foucault’un Panoptikon olarak adlandırdığı bu sistem kaynağını mimarı bir yapıdan almaktadır. Bu yapı Jeremy Bentham tarafından 1791 yılında tasarlanan ve yapılan cezaevi projesidir. *Toplumsal fayda düşüncesinden yola çıkan cezaevi önerisi panoptikon, “normal” olmadığı varsayılan toplumun dışına itilmiş bireyleri, sosyal durumları ve toplumsal ilişkileri “ıslah” etmeyi amaçlamaktaydı.*¹⁵³

Bedenleri ıslah etme son derece önemlidir. Bu gözetleme sistemi sayesinde de bedenlerin ve bedensel her türlü deneyim ve etkileşimin denetim altında tutulması amaçlanmaktadır. Bu durum öncelikle mekanlaşma üzerinden ilerlemektedir. Bentham’ın tasarımına göre bu mekan şu şekilde oluşturulmaktadır.

“Çevrede, halka seklindeki bir binanın tam ortasında bir kule yer alacaktır. Çevre bina hücrelere ayrılmıştır ve hücrelerin her biri bina boyunca derinlemesine uzanır. Bu hücrelerin iki penceresinden biri içeriye doğru açıktır ve bu kulenin pencerelerine denk düşer, diğer pencere ise dışarıya bakarak, ışığın hücreyi bir baştan bir başa katetmesini sağlar. Karanlıkta kalan merkezi kuleye yerleştirilen gözcü tamamen aydınlatılmış ve her birine bir kişinin düştüğü hücreleri yirmi dört saat rahatça gözetleyebilecektir.”¹⁵⁴

Görüldüğü gibi Bentham’ın tasarımında gözcü ve karanlık son derece önemlidir. Çünkü karanlık sayesinde denetleme yetisi kendisine verilmiş olan gözcü mutlak olarak egemen olandır. Tutuklular ise sürekli olarak aydınlıkta ve gözcünün gözlerinin denetimindedir. Bu noktadaki psikolojik baskının nedeni sürekli denetlenenlerin görünebilirlik bağlamında ahlaklı olmaya yöneltilmesidir.

¹⁵² NEGRI, Antonio; HARDT, Michael.; İmparatorluk, Ayrıntı Yay. İstanbul 2001, s. 48

¹⁵³ SARGIN, Güven Arif; “Modern Panopticon: Metropolis”, Arredamento Mimarlık Dergisi S. 07-08, İstanbul 2005, s.49

¹⁵⁴ FOUCAULT, Michel; İktidarın Gözü, Ayrıntı Yay., İstanbul 2003, s. 86

Panoptikon metaforu göre bireyin sürekli olarak gözetim altındadır. Dolayısıyla bu gözetimi farkında olan birey gözlendiğinden emin olmaksızın aslında kendi davranışlarının polisi olmaktadır.

“Panoptikon halka biçimli bir binadır, ortasında bir avlu ve avlunun ortasında bir kule vardır. Halka, hem içeriye, hem dışarıya bakan hücrelere bölünmüştür. Bu küçük hücrelerin her birinde, kurumun hedefine uygun olarak, yazı yazmayı öğrenen bir çocuk, çalışan bir işçi, ıslah edilen bir mahkum, deliliğini yaşayan bir deli vardır. Merkezi kulede bir gözetmen vardır. Her hücre hem içeriye, hem dışarıya baktığından gözetmenin bakışı tüm hücreyi katedebilir; hiçbir karanlık nokta yoktur ve sonuç olarak bireyin yaptığı herşey bir gözetmenin bakışına açıktır; bu gözetmen kendisinin herşeyi görebileceği, buna karşılık kimsenin kendisini göremeyeceği şekilde panjurları yarı açık bölme pencereleri arasından gözlemde bulunur... Panoptikon, aslında, bir toplum ve bir iktidar türünün ütopyasıdır; bunlar aslında, fiilen gerçekleşmiş olan ütopyadır. Bu tür bir iktidar panoptizm adını tam olarak alabilir. Panoptizmin egemen olduğu bir toplumda yaşıyoruz.”¹⁵⁵

Ancak bunların yanı sıra bu mimari yapıda dikkatimizi çeken bir başka nokta da mekansallaşma ile üretim arasındaki ilişkidir. Disiplin altına alınan, gözetlenen ve uysallaştırılan bedenler aynı zamanda da üretken hale getirilmektedir. Hücrelere yerleştirilen dokuma tezgahı, marangoz tezgahı gibi çalışma platformları ile bedenler üretimin içine sokulmaktadır. Çünkü kapitalizm temel amacı bedenden en etkili biçimde verim almayı ve üretkenliğin sınırlarını zorlayan ya da bu sınırların dışında kalan özneyi, devletin araçlarıyla yola getirmeyi sağlamaktır.

Bu bağlamda artık bedene acı çektirme teknikleri cezalandırma sisteminde yoktur. Bu noktada Foucault, ceza uygulamalarının bedene değilse o halde neye yönelik olduğu sorusunu sormaktadır. Bu soruyu şöyle yanıtlar; *“Bedeni kudurtan kefarete cezasının yerine kalp, düşünce, irade, ruhsal durum üzerine derinlemesine etki eden bir ceza geçmelidir.”¹⁵⁶* Dolayısıyla artık müdahalenin bedenin maddi varoluşundan ziyade manevi varoluşuna yönelik olduğunu söylemektedir.

¹⁵⁵ FOUCAULT, Michel, Büyük Kapatılma, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2005, s.224

¹⁵⁶ FOUCAULT, Michel; Hapishanenin Doğuşu, İmge Yay., Ankara 1992, s. 19

Bedenin iktidar pratikleri sayesinde nesneleşmesi, ordu, din, fabrika, okul ve aile gibi disiplinler iktidarın kurumlarında da tıpkı hapishanede olduğu gibi işe yarar ve verimli hale getirilmektedir. Dolayısıyla hapishanenin tarihi aynı zamanda, ordu, din, okul ve fabrika gibi kurumlarda bedenlerin işe yarar hale getirilişinin, insanlara dışarıdan verilen bilinçle, insanların nasıl makine haline getirildiğinin tarihidir.

“La Mettrie'nin makine-insan'ı aynı anda hem ruhun maddeci bir indirgenişi, hem de genel bir terbiye etme teorisidir; bunların merkezinde, çözümlenebilir bedene, yörgümlenebilir bedeni ekleyen "itaatkârlık" kavramı hüküm sürmektedir. Tabi kılınabilen, kullanılabilen ve geliştirilebilen bir beden itaatkâr bir bedendir.”¹⁵⁷

Bir iktidar pratiği olarak beden ve bu eylem alanı içerisinde cinsellikten deliliğe kadar öznenin kendi kendisi ile olan ilişkisinde disipline etmesinin kökleri Weber'in rasyonalizmin beden üzerindeki disipline edici teknikleri ile aynı kökten gelmektedir.

“Foucault bedeni söylemlerin etkisi ve kurumsal-yönetimsel pratiklerin sonucu olarak ele aldı. Tıpkı Weber'in dinsel çileciliği, bürokrasiyi ve askeriye bedenin bir düzenlenişi olarak ele alması gibi, Foucault'da disiplini bedenin bir yönetilişi olarak ele aldı. Aslında Foucault'un disiplini ele alma biçiminin basitçe Weber'in usallık çözümlemesinin çağdaş bir uyarlaması olduğu savunulabilir; bu usallığın bürokrasi ve yönetimde kurumsallaştığı durumlar için özellikle böyledir. Bedenin yönetilmesi, sonuç olarak toplumun yönetilmesinin temelidir.”¹⁵⁸

Bir iktidar pratiği olarak beden bir bütün olarak ele geçirilmenin yanı sıra hareketler, jestler ve tavırların düzenlenmesiyle de ele geçirilmektedir. Dolayısıyla beden sonsuz sayıda bölünebilir iktidar alanlarının varlığını göstermektedir. Ruhun ele geçirilmesinin dışında hareketlerinde iktidar tarafından örgütlenmesi söz konusudur. Dolayısıyla disiplinler ağırlıkla beden üzerinde denetim kurma ve itaatkarlık dayatmasıdır.

“Disiplinlerin tarihsel ara, yalnızca becerilerinin gelişmesini veya bağımlılığının ağırlaştırılmasını değil de, aynı zamanda onu aynı mekanizma içinde daha fazla yararlı hale getirdiği ölçüde daha da fazla itaatkâr kılan (ve

¹⁵⁷ FOUCAULT, Michel; Hapishanenin Doğuşu, İmge Yay., Ankara 1992, s. 169

¹⁵⁸ STAUTH, G. - B. S. TURNER, Nietzsche'nin Dansı, s.273

tersine) bir ilişkiyi oluşturmayı hedefleyen bir insan bedeni sanatının doğduğu andır. Bu andan sonra artık, beden üzerinde bir çalışma, onun unsurlarının, hareketlerinin, davranışlarının hesaplı kitaplı bir manipülasyonu olan bir baskılar siyaseti oluşmaktadır, insan bedeni, onun derinlerine inen, eklemlerini bozan ve onu yeniden oluşturan bir iktidar mekanizmasının içine girmektedir”¹⁵⁹

Foucault’un iktidar kavramı daha öncede değindiğimiz gibi güç ilişkilerine dayanmaktadır. Dolayısıyla geleneksel iktidar anlayışındaki gibi hükümdarın kişiliğinde somutlaşan, hükümdarı ele geçirmekle alınan bir iktidar söz konusu değildir. İktidar, bedenlerde var olan, görünmez, sınırsız hareket kabiliyetine sahip bir eylem ve ilişki biçimidir

Marx iktidarı sınıf kavramında, Nietzsche perspektivizmde, Weber geleneksel ve bürokratik yapılarda tartışırken Foucault gündelik hayatın pratiklerinde tartışmaktadır. Çünkü iktidar gündelik hayatın toplumsal ilişkilerinde ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla insanın olduğu her yerde toplumsal ilişki olduğu için toplumsalın içindeki her ilişki de iktidar vardır.

“İktidarın işleyişinden söz ettiğimde yalnızca devlet aygıtı sorununa, yönetici sınıf, hegemonik kastlar sorununa gönderme yapıyor değilim, bireylerin gündelik davranışlarında, bedenlerine varıncaya kadar işleyen giderek daha da incelen, tüm mikroskobik iktidarlara dizisine gönderme yapıyorum”¹⁶⁰

Böylece beden bir iktidar pratiği olarak, gözaltı ve denetim ağları aracılığı ile toplumsalın içinde var olmaktadır. Aynı zamanda da bireyselleşen ve toplumsallaşan beden bilgi ile meşrulaştırılan iktidar alanı haline gelmektedir. Geleneksel model, iktidarı yasa, yasaklama ve itaat sistemi olan hükümdarlık alanı olarak söz konusudur. Oysa Foucault’ya göre, *modern dönemle birlikte insanın yaşamasına, çalışmasına ve konuşmasına ilişkin kurumların (hastane, hapishane, fabrika, okul) ve söylemlerin (tıp, hukuk, ekonomi, eğitim..) birlikte ortaya çıkardıkları bilginin benin bireyselleşmesini gerçekleştirmek amacıyla kullanılmasının doğurduğu bir dış iktidardır.*¹⁶¹

¹⁵⁹ FOUCAULT, Michel; Hapishanenin Doğuşu, İmge Yay., Ankara 1992, s. 170

¹⁶⁰ FOUCAULT, Michel, İktidarın Gözü, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2003, s.48

¹⁶¹ URHAN, Veli, Michel Foucault ve Arkeolojik Çözümleme, Paradigma Yay., İstanbul 2000, s.9

Bir iktidar pratiği olarak disiplin ve gözetlemenin denetlediği bedenlerin, *dört cins bireysellik veya daha doğrusu dört nitelikle donatılmış bir bireysellik yarattığı* söylenebilir: *disiplin hücreseldir(mekânsal dağıtımlar sayesinde); organiktir (faaliyetlerinin şifrelenmesi sayesinde); oluşumsaldır (zamanın birikimli hale getirilmesi sayesinde); birleştiricidir (güçlerin birleştirilmesi sayesinde). Ve disiplin bunu yapabilmek için devreye dört büyük teknik sokmaktadır: Tablolar inşa etmekte; manevraları hükme bağlamakta; icatlar dayatmakta ve son olarak da taktikler düzenlemektedir.*¹⁶²

Bir iktidar pratiği olarak cinselliğin denetim altına alınması beden kavramı açısından son derece önemlidir. Cinselliğin denetimi öncelikle otoerotizmin denetlenmesidir. Bu süreç doğumla birlikte önce aile başlamakta sonra toplumsalın içinde diğer devletin ideolojik aygıtları tarafından denetlenmeye ve baskı altına alınmaya devam etmektedir.

*“...çocukların bedeni üzerine aileleri aracılığıyla denetim oluşturulmuş, cinsellik gözetlenmeye, bedenlere işkence edilmesi yoluyla denetim altına alınmaya başlanmıştır.”*¹⁶³

Bu anlamda cinsellik baskı altına alınmaktan çok aslında şekillendirilmektedir. Dolayısıyla bu durum biyo-iktidar pratiklerini beraberinde getirmektedir. “Bio iktidarın kapitalizmin gelişmesinin vazgeçilmez bir ögesi olduğu kuşku götürmez; çünkü kapitalizm, bedenlerin denetimli bir biçimde üretim aygıtına sokulması ve nüfus olaylarının ekonomik süreçlere göre ayarlanmasıyla sağlanmıştır.”¹⁶⁴

Foucault’un nüfusun bio-politiği olarak adlandırdığı bu durum kapitalizmin ihtiyaçlarına göre bedenlerin dizayn edilmesidir. Çünkü amaç bedenlerin etkinliği ve üretkenliğidir. Ancak bu durum Foucault için endişe vericidir. *Foucault’nun iktidarın belli gruplar ya da bireylerin tekelinde bir şey olarak düşünülmemesi gerektiği biçimindeki görüşü Weber’in geleneksel baskı biçimlerinden yasal ussal tahakküm biçimlerine geçişe ilişkin yaptığı açıklamanın ışığı altında anlaşılmalıdır. O nedenle modern toplumlarda iktidar bireylerin cesaretine ya da itibarlarına dayanmaz; daha çok soyut birtakım kurallar doğrultusunda işleyen kişisel olmayan yönetsel makineye bağlı olarak uygulanmaktadır.*¹⁶⁵

¹⁶² FOUCAULT, Michel; Hapishanenin Doğuşu, İmge Yay., Ankara 1992, s. 250

¹⁶³ FOUCAULT, Michel; İktidarın Gözü, Ayrıntı Yay., İstanbul 2003, s.40

¹⁶⁴ FOUCAULT, Michel; Cinselliğin Tarihi I, Afa Yay., İstanbul 1994, s.144

¹⁶⁵ SARUP, Madan; Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 2004, s. 106

Bir iktidar pratiği olarak beden üzerinde uygulanan bio-iktidarın amacı; insan bedenine bir makine olarak yaklaşan biçimi “disiplinci” bir iktidardır. Bedenin anatomo-politiği olarak adlandırılan bu biçimin amacı, insan bedenini disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek daha verimli ve uysal kılmak ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirmektir.¹⁶⁶

Görüldüğü gibi modern dönemde bedenin, her türlü aşırılıkları iktidar tarafından denetim altında tutulmakta, yönetilen ve yönlendirilen bir nesne konumuna indirgenmektedir. Modernizmin denetim altında tuttuğu üretici ve disipline edilmiş beden postmodern toplumda görece özgürleştirilmiş gibi görünmektedir. Çünkü beden artık kamusala ait olmaktan çok özel mülk haline getirilmiş konumdadır. Modernliğin baskılarla yönetilen bedeninin karşısında, postmodern bedenin yönetimi bireyin özdenetimine bırakılmaktadır.

Cinselliğin denetimi bile postmodern dönemde modern dönemin katı kuralları çerçevesinde yapılmamaktadır. 1960’larda meydana gelen ‘cinsel devrim’ ile birlikte cinsellik (özellikle de kadın cinselliği) eril, kamusal, otoriter, ahlaki kodların dışında bir alan oluşturmaya başlamıştır. Modernliğin evrenselci, katı, disiplinler ahlakı yerini hazcı, özgürlükçü bir etik anlayışa bırakmaya başlamıştı.¹⁶⁷

Bedenin postmodern toplumlarda hem bir sermaye hem de tüketim nesnesi olması farklı bir iktidar pratiğini de beraberinde getirmektedir. Tüketim kültürünün bedenler üzerinde uyguladığı iktidar pratiği duyum alıcı ve hazcı oluşumdur. Bu açıdan beden sürekli olarak uyarılmaya açıktır. Cinsel, fiziksel, biyolojik olarak hazla beslenmeyi arzulamaktadır.

“Arzu, Haz, Tahrik ve Tatmin” adlı makalesinde konuya cinsellik açısından yaklaşarak yaptığı değerlendirmede arzusunun tatmin edileceği yönündeki beklentinin tamamen bir illüzyon olduğunu öne sürer. Kapitalizm, arzuyu sadece tahrik eder. Sürekli tahrik edilen şeyin tatmin edilmesiye esyanın doğasına aykırıdır. Tanımı gereği yanlıştır. Kapitalizm, tahrik piyasasına sürekli yenilikler bulup sunarak, tatmini sürekli olarak erteler. Bu da sadece tüketicinin artmasına yol açar.”¹⁶⁸

¹⁶⁶ KESKİN, Ferda; Özne ve İktidar, Ayrıntı Yay., İstanbul 2011, s. 17

¹⁶⁷ ÇABUKLU, Yasar; Toplumsalın Sınırında Beden, Kanat Kitap, İstanbul 2004, ss.35-36

¹⁶⁸ KAHRAMAN, Hasan Bülent; Cinsellik, Görsellik, Pornografi, Agora Kitaplığı, İstanbul 2005, s. 21

Baudrillard'ın da belirttiği gibi *bir tüketim toplumu olan çağımız toplumunda, en güzel, en essiz ve en kıymetli tüketim nesnesi bedendir.*¹⁶⁹ Böylece beden, reklâmlarda, modada, kitle kültüründe etrafını kuşatan sağlık, perhiz, tedavi kültü, gençlik-zariflik, erillik/dişilik saplantısı, bedenle ilgili bakımlar, rejimler, fedakâr uygulamalar, bedeni kuşatan arzu söylemi bir iktidar pratiği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Modern dönemin iktidar pratikleri bedenin mükemmel, ölçülü, dingin, ılımlı ve istikrarlı hale getirilmesi üzerine kuruludur. *Modern dönemde beslenme konusu bile, sağlığın korunması ve güçsüzlüğün önlenmesi, iş-askerlik standartları için gereken miktarda gıdanın alınması gibi bir çerçevenin içinde sınırlandırılıyordu. Bu miktarın üzerindeki her şey lüks sınıfına giriyordu ve lüks şeylerin tüketilmesi savurganlığın, tasarrufu ise ölçülülüğün ve ahlakın işareti olarak görülüyordu.*¹⁷⁰

Postmodern iktidar pratikleri ise bedeni tam tersine, aşırılıklardan oluşan bir yapıda kurgulamaktadır. Bu aşırılıklardan oluşan gerilim iktidarın temel ögesidir. Çünkü bedenler bu gerilim sayesinde denetlenmekte ve kontrol altına alınmaktadır. Bir taraftan sonsuz sayıda sunulan lezzetleri tüketen beden, diğer taraftan sunulan mucize zayıflama reçeteleriyle sağlık ve bedensel güzellik bakımından uğradığı zararları gidermeye çalışan bir beden olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu durum görece bir özgürlük gibi gözükse de temelde kapitalizmin kendi varlığını bedenler aracılığıyla devam ettirme çabasından başka bir şey değildir. Arzunun sürekli kışkırtılması ve tatmin edilmesi için sunulan sonsuz seçenekler sayesinde beden aslında hiç olmadığı kadar iktidar tarafından saldırıya uğramaktadır.

Tüketim toplumunda beden bir ilgi ve saplantı nesnesi olarak karşımıza çıktığı ölçüde tüketimin yani iktidarın merkezinde yer almaktadır. Beden fetiş nesne düzeyinde anlamlandırılan bir çizgide toplumsalın içinde bir göstergedir. Kitle iletişim araçlarında sunulan diri, sağlıklı, bronzlaşmış, seksapalitesi ön planda olan kadın ve erkek vücudu tüketimin kendi mantığı çerçevesinde standartlaştırılmaktadır. İnce kaslı, uzun biçimli bir vücuda sahip olmak özendirilmektedir. Oysa genel fiziksel ölçüler bu şekilde değildir. Estetikleşme yoluyla ürün çevresinde cazibe alanı kurma çabası ideal bedenlerle desteklendiği ölçüde insan bedeni nesne ve hizmetin tüketiminde şeyleşmektedir. Bu da iktidarın bedenler üzerinde uyguladığı bir politikadır.

¹⁶⁹ BAUDRILLARD, Jean; Tüketim Toplumu, Ayrıntı Yay., İstanbul 2004, s.163

¹⁷⁰ BAUMAN, Zygmunt; Parçalanmış Hayat, Ayrıntı Yay., İstanbul 2001, s.156

Bu açıdan iktidar pratiği olarak ürün ve beden ticari felsefenin içinde aynılaşmaktadır. Bedenin kitle iletişim araçlarında, modada, kitle kültüründeki mutlak varlığı, bedenin etrafını kuşatan sağlık, perhiz tedavi kültü, gençlik, erotik çekicilik saplantısıyla bedenle ilgili bakımlar, rejimler yoluyla tüketim kültürüne sunulmaktadır. Baudrillard bir tüketim nesnesi olarak bedenle ilgili şunları söylemektedir.

“Tüketilen şeyler arasındaki nesnelerden daha güzel, daha kıymetli, daha eşsiz bir nesne vardır: Be nesne bedendir. Bedenin statüsü bir kültür olgusudur. Hangi kültür olursa olsun bedenle ilişkinin örgütlenme tarzı şeylerle ilişkinin örgütlenme tarzını ve toplumsal ilişkinin örgütlenme tarzını yansıtır. Bedenimizi daha iyi tanımak için değil ama tamamıyla fetişist ve gösterisel bir mantık uyarınca bedeni en parlak, en mükemmel, en işlevsel nesne olarak dışarıdan kuşatılır.”¹⁷¹

Günümüzde beden, güzellik ve erotizmin birbirinden ayrılmaz ilişkisi içinde sayısız toplumsal göstergelerden biri olarak güdümlenmektedir. Aynı zamanda da iktidar pratiği olarak bir kültür varlığı gibi çekip çevrilmekte, düzenlenmekte ve metalaştırılmaktadır.

“Zorunlu tüketim nesneleri otomatik olarak cinselleştirilir. Her yerde cinselliğin patlaması, erotizmin tırmanması söz konusu. Cinsellik tüketim iletişimin “bir numarası” haline geldi. Görmeyi ve dinlemeyi gerektiren her şey bir cinsel tını aldı. Tüketilmesi gereken her şey cinsel teşhir peşinde. Aynı zamanda elbette tüketime sunulan cinselliğin kendisi.”¹⁷²

Beden kapitalist amaçlara bağlı olarak üzerinde iktidar uygulanan bir alandır. Tüketim düşüncesinin merkez çekim alanını oluşturmaktadır. İhtiyaçları ve seksüel göstergeleri endüstrileşmiş bir düzende diyetten kondisyon merkezlerine, masajdan bakım kürlerine, iç çamaşırdan parfüme kadar *toplumsalın* içinde doyurulmaktadır. İnsan ve insana bağlı her şeyin kar oranları ve yatırım nesnesi olarak tüketim kültürü insanı metalaştıran, yabancılaştıran ve edilgen kılan bir dayatma olarak kapitalist ideolojinin temelini oluşturmaktadır.

Bu bağlamda beden tüketim toplumunda bir iktidar pratiği olarak ritüelleştirilmiş bir süreklilik içinde bir tekrardan diğerine doğru tüketme eyleminin döngüsellğinde

¹⁷¹ BAUDRİLLARD, Jean; Tüketim Toplumu, Ayrıntı Yay., İstanbul 1997, s. 155

¹⁷² BAUDRİLLARD, Jean; A.g.e.s 175

kaybolmaktadır. İktidarın bedeni kavradığı en önemli nokta ise bedenin yeni bir tüketim nesnesine duyduğu arzu ve en iyi ihtimalle de geçici bir tatmine kavuştuğu andır. Bu noktada bir anlam yitimi oluşmaktadır. Zaten iktidarın varlığını koruduğu yerde tam olarak burasıdır.

“Gerçekte ve hakikatte bir rahatsızlık hüküm sürüyor. İlkesel olarak genelleşen tatmine “değerler”in, fikirlerin, felsefenin, sanatın, kültürün genelleşmiş bir krizi eşlik ediyor. Anlam kayboluyor fakat başka bir biçimde yeniden ortaya çıkıyor. Dev bir boşluk, retoriğin haricinde hiçbir şeyin dolduramadığı bir anlam boşluğu beliriyor, fakat bu durumun bir ya da birden fazla anlamı var yine de. Bu anlamlardan biri, “doygunluğun” bir hedef sunamayacağı, bir ereğe sahip olmadığı, anlamdan yoksun olduğudur. Tatmini, zevki mutluluğu birbirinden açıkça ayırmak gerkiyor. Aristokrasi zevke ulaşmış ve onu tarif edebilmişti. Burjuvazi ise en iyi ihtimalle tatmine ulaşıyor. Peki mutluluğu kim anlatacak, kim tarif edecek?”¹⁷³

Bedenin materyalist bakış açısı için önemli olmasının nedenlerinden biri de tüketim alanında doğum sağlama yoluyla insanların iktidara tabi kılınmasıdır. Çünkü tüketim toplumlarının materyalist tabiatında ilişkiler, deneyimler ve başarılar bedenin metalaştırılması anlamında önemlidir. Tüketim kalıplarının ve bicilerinin sürekli değişmesi iktidarın beden politikalarını da etkilemektedir. Ancak değişmeyen tek şey tüketimin gerekliliği vurgusudur. Şeylere sahip olunamazsa tüketimi arttıramazsınız önerileri ile insanın ve insani değerlerin edilgin kılındığı materyalist yaşam biçimi bedenler üzerinde kurulan iktidar tarafından pekiştirilmektedir.

“Birey kimliğini geliştiren tüketim kalıpları ön plana çıkarsa, insanların var olabilmek için her şeyi mübah görerek bireysel servet avcılığına kapılmaları da normal karşılanmalı, öyle karşılanıyor zaten. İki milyon kişinin alabileceği bir Swatch yerine bir kişinin alabileceği Rolex saat edinmek, yine bir kişinin alabileceği bir Jaguar’a binmek, yeni değerlerin puanlama sistemine göre, birey olabilmenin çok farklı ve çok özel biri olabilmenin en kolay yolu artık.”¹⁷⁴

¹⁷³ LEFEBVRE, Henri; Modern Dünyada Gündelik Hayat, Metis Yay., İstanbul 1996, s. 84

¹⁷⁴ KOZANOĞLU, Can; Cilalı İmaj Devri, İletişim Yay., İstanbul 1992, s. 125

Günümüz toplumunda insan tüketim toplumundaki metalaşmış görünümünü muhafaza eden bir düzlemde “daima tüketim” ilkesi uyarınca mekanikleşmiş bir döngüde tüketim edince metalaşan, değersel anlamda kendini hiçleyen ve kendini çevresini kuşatan nesneler dolayısıyla ifade eden bir çizgidedir. Tüketim değerleri siteminde insan, özsel değerlerini sürekli bir şekilde nesne ve hizmetlere atfeden görünümüyle giderek yalnızlaşmakta ve yalnızlığını gidermek için de sürekli tüketmektedir. Bu döngüde tüketim nesnesi insanı yalnızlaştırmakta ve edilgin bir kimlikte metalaştırmaktadır.

“Modern dünyada tüketici neyi temsil ediyor: Hiçbir şeyi. Tüketici ne olabilir? Her şey ya da hemen hemen her şey. Milyonlarca yalnızın yanında tek başına kaldığı için tüketici çıkarların merhametine kalmıştır. Ve bireyci ideolojinin bunda önemli bir rol oynadığını söylemek gerekir. Tüketim nesneleri ve mallarına sahip olmak bireyselleştirici, dayanışma kırıcı, tarih dışılaştırıcıdır. İnsan yalnız hale gelir, kendi köşesine çekilir, olsa olsa sürü halinde yaşar (aile içinde televizyon, stadyum ya da sinema seyircisi gibi). Tüketim nesnesi yalnızlaştırır.”¹⁷⁵

Sonuç olarak bir iktidar pratiği olan beden tüketim toplumunda tükettiği kadarıyla toplumsalın içinde var olmaktadır.

¹⁷⁵ BAUDRİLLARD, Jean; A.g.e.s 96

II. BÖLÜM

TOPLUMSAL AÇIDAN ERKEK BEDENİ: İNŞASI, ALGISI VE PRATİKLERİ

Toplumsal hayatın bir parçası olan bedenin ayırt edici en önemli özelliği cinsiyet olgusu kavramıdır. Cinsiyet düalistik¹⁷⁶ bir kavramdır. Dualizm, felsefi metafizik olandır. *Ruh ve madde ya da ruh ve beden karşıtlığı düşüncede oldukça eski bir ikicilik örneğidir, bu ikicilik özellikle Descartes Felsefesinde önemli bir yer tutar.*¹⁷⁷ Bundan dolayı hepimiz eril veya dişil bir bedenle doğmaktayız. Dolayısıyla birey doğduğu andan itibaren, sahip olduğu cinsiyet organlarına bakılarak ya kadın cinsiyet grubuna ya da erkek cinsiyet grubuna ait olarak kimliklenmektedir. Aynı zamanda da bedenin biçimlendirilmesi içerisine doğulan kültüre, topluma, sınıfa ve kişiye bağlıdır.

*“Bedenim uzamda yan yana gelmiş organların bir toplamı değildir benim için. Bedenim beni dünyaya açan ve bana durum aldırان şeydir”*¹⁷⁸

Dolayısıyla toplumsal cinsiyet dediğimiz kavram (gender), cinsiyetin (sex) kültürel bir yorumudur. Böylece cinsiyet belirlenime, toplumsal cinsiyet etkileşime vurgu yapmaktadır.

Cinsiyet kimliği, kişilik ve davranış olarak gösterilen kadınlık ya da erkekliğin kişisel ve içsel anlamıdır; bir erkek ya da kadın olmanın öznel halidir.

Toplumsal cinsiyet örüntüsü olarak “Erkeklik” kavramı “bir biyolojik cinsiyet olarak erkeğin toplumsal yaşamda nasıl düşünüp duyup, davranacağını belirleyen, ondan salt erkek olduğu için beklenen rolleri ve tutum alışları içeren bir pratikler toplamı”¹⁷⁹ olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla bu kavram kültürler arasında değişiklik gösterebileceği gibi aynı kültür içerisinde de farklı “erkeklik” pratiklerini beraberinde getirmektedir. Erkeklik pratiklerini incelerken toplumsalın içinde inşası biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet olarak iki farklı açıdan ele alınmalıdır. Başka bir deyişle toplumsal cinsiyet olarak erkekliğin biyolojik olandan farklı olarak ezeli ve ebedi bir tanımı yoktur, bu

¹⁷⁶ Dualizm; İkicilik (alm. dualismus) (Fr. dualisme) (İng. dualism): Birbirinden ayrı, birbirinden bağımsız, birbirine geri götürülemeyen, birbirinin yanında ya da karşısında bulunan iki ilkenin varlığını kabul eden görüş. Şu türleri vardır: 1- (Dinsel görüşte) iki Tanrının (biri iyi biri kötü) var olduğunu öne süren anlayış (Mani dini). 2- (Tanrıbilimde) inanç ve bilgi, yaratan ve yaratılan karşıtlığını savunan görüş. 3- (Fizik ötesinde) varlık ve oluşun, idea ve görüngünün, beden ve ruhun, ben ve ben-olmayanın, bilinç ve cisimler dünyasının birbirine karşıt ilkeler olarak var olduğuna inanan görüş. Bakınız: Akarsu, Bedia, A.g.e., s.93

¹⁷⁷ TİMUÇİN, Afşar; Felsefe Sözlüğü, s. 271

¹⁷⁸ TİMUÇİN, Afşar; Felsefe Sözlüğü, s. 48

¹⁷⁹ ATAY, Tayfun; Erkeklik’ En Çok Erkeği Ezer, Toplum Bilim Dergisi, Birikim Yay., Sayı: 101, İstanbul 2004, s. 17

tamamıyla kültürel bir kurgudur. Yani erkeklik kültürel bir inşadır. Her kültür kendi ihtiyacı olan erkeklikleri üretmektedir.

“Erkeklik” çalışmaları sosyal bilimlerde 1970’lerden sonra ikinci dalga feminist hareketin ve gay hareketin yükselişi artmaktadır. Erkekler toplumsal düzenin, bilimin aklı ve gözü olduğu için feminist hareketin getirdiği açılımlardan önce, kendilerini nesne olarak asla görmemekte ve olması gereken oldukları için kendilerini sorgulamamaktadırlar.

“Erillik” (masculinity) “erkek”in eş anlamlısı olarak kullanılan eski bir kelime olmasına rağmen İngilizce’nin günlük diline bile ancak 19.yüzyılın son yirmi yılında girebilmiştir”¹⁸⁰

Erkeklığı erkeklerin olduğu şey olarak ele alan pozitivist tanımlara, erkeklığı erkeklerin olmak zorunda olduğu şey olarak ele alan ve rol modellerine göndermede bulunan normatif tanımlardan, erkeklığı dışıl olmayan şeyleri kapsayacak şekilde karşılamayı seçen, fallusun ana gösteren olduğu sembolik düzene ve farklara göndermede bulunan semiyotik tanımlara uzanan bir çeşitlilik göstermektedir.

“temsil edildiği şekliyle “erkeklik” daima tamamlanmamış olan, aynı ölçüde hem toplumsal hem ruhsal bir gerçeklik üzerine kurulu bir varoluş özelliğidir. Erkeklerin ideal olarak sahip oldukları farklı iktidar biçimleri içinde –kadınlar üzerinde, diğer erkekler üzerinde, kendi bedenleri üzerinde, makinalar ve teknoloji üzerine kurdukları iktidarlar içinde- var olurlar.”¹⁸¹

Kuramsal düzeyde “erkeklik” araştırmaları öncelikle biyolojik özelliklerinin erkekleri kadınlar karşısında dezavantajlı hale getirdiğine dair bilimsel araştırmalardan yola çıkarak ele alınmaktadır. Parsons ise cinsiyet rolleri kuramıyla erkeklerin iktidarını psikolojik nedenlerde aramaktadır. Bu bağlamda *erkeğin de erkeklik rolü tarafından ezilmekte olduğu argümanına dayanan çalışmalar ile sahaya “cinsiyet rolü kuramı” egemen olmuştur. Bu kuram tarihselliği dışladığı, apolitik ve psikolojik indirgemeci olduğu için eleştirilmiştir.*¹⁸²

¹⁸⁰ CENGİZ, Kurtuluş&TOL, Uğraş Ulaş&KÜÇÜKURAL, Ender, “Hegemonik Erkeklığın Peşinden”, Toplum Bilim Dergisi, Birikim Yay., Sayı: 101, İstanbul 2004, s.54

¹⁸¹ SEGAL, Lynne; Ağır Çekim Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler, Ayrıntı Yay. İstanbul 1990, s. 161

¹⁸² ALEMDAROĞLU, Ayça; DEMİRTAŞ, Neslihan; Biz Türk Erkeklerini Böyle Bilmezdik, Toplum Bilim Dergisi, Birikim Yay., Sayı: 101, İstanbul 2004, s.210

Erkeklik kavramı biyolojik olanın ötesinde tarihsel, kültürel ve toplumsal bir kurgu olarak eril iktidarı ve hegemonik ilişkileri içinde barındırmaktadır. Bu bağlamda cinsiyet kavramı cinsel kimliği, sahip olunan biyolojik farklılıklar temelinde tanımlarken, toplumsal cinsiyet kavramı ise cinsiyetin toplumsal ilişkiler ağı içinde tanımlamaktadır

“Toplumsal cinsiyet, her bir cinsiyet üyesi için, uygun diye görülen davranış hakkındaki toplumsal beklentileridir. Toplumsal cinsiyet erkek ve kadınların birbirlerinden farklı olmasına yol açan fiziksel niteliklere değil, erkeklik ve kadınlık hakkındaki toplum tarafından oluşturulmuş, özelliklere göndermede bulunmaktadır.” ¹⁸³

Bu bağlamda erkekliğin toplumsal olarak nasıl inşa edildiğini, nasıl algılandığını ve erkeklik pratiklerini anlamak aynı zamanda eril tahakkümü ve cinsiyete dayalı iktidarı anlamak demektedir. Dolayısıyla erkeklik denen toplumsal konumu iktidar ilişkilerinden bağımsız olarak ele alınmamaktadır.

“Erkekliğin, diğer toplumsal cinsiyet konumlarında olduğu gibi, bir iktidar ilişkisi bağlamında inşa edilip farklı bağlamlara eklemlenerek hareket edebilmesi için sahip olunan/yitirilen bir meta gibi düşünülmesi ve “erkek olan erkek” ile “erkek olmayan erkek” arasında bir ayrım yapmayı olanaklı kılması gerekir. Diğer bir deyişle erkeklik, sınırları ve kaybedilme koşulları her zaman belirsiz, değişken, geçişli ve gündemde olan bir iktidar inşa stratejisi olmak durumundadır.” ¹⁸⁴

Tüm bu tanımlamalardan da anlaşılacağı gibi; erkeklik toplumsal olarak inşa edilen bir kurgudur. Bir yanılsama ve fantezidir ama aynı zamanda bir gerçekliktir. Yaşama dair, yaşamsal bir fantezidir. İçinde gerçekliği yaşadığımız bir fantezi dünyasıdır. İnsanların olmazsa olmazı, onsuz yapamadığı bir iktidar ve arzu odağıdır. Toplumsalın ve biyolojik olanın birbirine karıştığı, birbirinin içinde eridiği, birbirini belirlediği, birinin diğeri, diğerinin öteki olduğu bir alandır. Hava gibi soluduğumuz, hissettiğimiz, üzerimizde varlığını her an duyumsadığımız bir oluşturmaktadır.

“Güç, akıl, aktiflik, çatışmadan kaçınmamak, şiddet uygulayabilmek, rekabet becerisi, teknolojik bilgiye ya da uzmanlığa sahip olmayı istemek, risk

¹⁸³ GİDDENS, Antony; Sosyoloji, Ayraç Yay. İstanbul 2000, s. 621

¹⁸⁴ SANCAR, Serpil; Erkeklik: İmkansız İktidar, Metis Yay. İstanbul 2009, s.19

alma ve macera peşinde koşma arzusu ve kahramanlık istencine sahip olmak erkeklik belirtisi olarak kabul edilmektedir.”¹⁸⁵

Erkeklik, bir grup içinde erkeksi olanın ne olduğuna ve ne olması gerektiğine dair paylaşılan inanç dizgesidir. Erkekliğin yaşanış ve algılanış şekilleri toplumdan topluma farklılık göstermektedir. Bu bağlamda farklı erkeklik örüntülerinin söz edilebilir. Söz konusu bu farklı erkeklik örüntüleri içinde hakim olan, kendini toplumsal cinsiyetin hiyerarşik yapısı içinde diğer erkekliklerden üstün bir konuma yerleştiren, sert, güçlü ve heteroseksüel olan erkeklik örüntüsü, kendi devamlılığını sağlamak ve hegemonyasını sürdürmek için, tanımlanan ideallerin dışında kalan “diğer”lerini ötekileştirerek tabi kılmaktadır.

Erkek bedeninin inşası, algısı ve pratiklerinin oluşumun altında toplumsal süreçler yatmaktadır. Bu yüzden toplumsal ilişkilere, kurumlara ve psikanalitik açılımlara ilişkin sosyolojik analizleri gerekli kılmaktadır.

Bu bağlamda erkekliğin toplumsal olarak inşası ve dolayısıyla bedensel var oluşu öncelikle işe dayalı bir erkek kültürünü beraberinde getirmektedir. Rekabet, hırs, sorumluluk ve duygusal katılık ilk insandan günümüze erkekliği ve erkek bedenini biçimlendiren başlıca unsurlardır. Sosyolojik açıdan kapitalist iş kültürünün erkekliğin inşasındaki rolünü Andrew Tolson incelemiştir. Erkeklik kavramı bu açıdan temel olarak emek, iktidar ve arzu kavramları çerçevesinde ele alınmaktadır. Aile, okul, işyeri, devlet ve kamusal alanlar bu kavramların toplumsalın içinde var olmasını sağlayan başlıca kurumlardır.

“Egemen erkeklik değerleri ve bunları ayrıcalıklı kılan kurumsal destekler ve kültürel pratikler etrafında çeşitli mesafelerle yer almış farklı erkekliklerin –aralarındaki her türlü çatışmaya rağmen- bir biçimde karşılıklı onay ile işleyen ilişkiler içinde eklemlenmiş bir bütünlük, bir tür küresel eril ittifak düzenine işaret etmektedir.”¹⁸⁶

Erkek bedeni ve kimliği sınıfsal bir bakış açısıyla tarihsel, toplumsal ve kültürel pratikler içinde ele alınmaktadır. Bu bağlamda işçi sınıfı erkeklerinin bedenleri ve bilinçleri fiziksel güç ve dayanıklılık doğrultusunda emek bağlamında

¹⁸⁵ SANCAR, Serpil; A.g.e. s. 29

¹⁸⁶ SANCAR, Serpil; A.g.e. s. 17

değerlendirilmektedir. Dolayısıyla kolektif çalışma ve emek, kolektif bedenleri ve bilinçleri beraberinde getirmektedir. Örneğin öğle yemeği toplu mekanlarda toplu olarak yenmesi toplumsallaşmış bedenin göstergesidir. Öte yandan kas gücü, sertlik ve sendikalaşma işçi sınıfı erkeklik oluşumlarıdır. Dolayısıyla be erkeklik biçimi kadınları ve sert olmayan erkekleri dışlamaktadır. Bedeni ve tavırları efemine olarak değerlendirilen ya da kılıbık olarak nitelendirilen erkekler bu erkeklik pratiklerinin içinde her şeyden önce bedensel olarak varlık gösterememektedirler.

“Tolson’a göre; işçi sınıfı erkeklerinde “fiziksel güç, dayanıklılık ve erkekler arası dayanışma”, orta sınıf erkeklerinde “rekabet, hırs, toplumsal sorumluluk duygularını belli etmeme”, bürokratik görevlerdeki erkeklerde ise “görev duygusu ve kendini disipline edebilme” ilkeleri üzerine kurulmuş “erkeklik” inşası olduğunu savunmuştur.”¹⁸⁷

Tolson’unda bahsettiği gibi orta sınıf ve bürokratik erkeklik işçi sınıfı erkekliğinden daha farklı inşa, algı ve pratikler içinde var olmaktadır. Bireysel, özdisiplinli ve sertli olan bir erkeklik kültürüdür. Erkekler arası dayanışma söz konusudur. Ama bu dayanışma işçi sınıfındaki gibi emek üzerine olan bir dayanışma değildir. Erkeğin kendi kimliğine ve bedenine yönelik kulüp ve dernekler vasıtasıyla tamamen erkeklere özgü ritüelleri içeren bir dayanışmadır.

Hegemonik ve heteroseksüel bir erkekliğin oluşturulmasında egemen iktidar ve devlet, aile, okul, ordu, polis gibi kurumlarla belirleyici rol oynamaktadır. Bu bağlamda erkeklik kavramı üzerine düşünürken “erkeklik”i hegemonik örüntüler yani ittifak, egemenlik ve boyun eğme ilişkileri içerisinde ele almak gerekmektedir.

Dolayısıyla toplumdaki cinsiyetçi yapı bilincimizi belirlemektedir. Bilincimiz bu toplumsal pratiğe göre kurgulanmakta ve bedensel deneyimlerimize yansımaktadır. Bu cinsiyetçi yapı geleneksel ataerkil rollerin sürdürülmesi üzerine kurulmaktadır. Ataerkil söylem zihinleri kontrol ederek sistemi yeniden üretmektedir. Böylece zihni kontrol edilen insanın bedenide kontrol altına alınmaktadır. Ataerkil kodlar erkeğe ait değerlerin yüceltilmesinden oluşmaktadır. Böylece cinsiyetler arasında bir hiyerarşi ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla ataerkillik hegemoniktir. Burada hegemoniklik kavramı Gramsci’nin egemen sınıf açısından ortaya attığı anlamıyla kullanılmaktadır.

¹⁸⁷ MARAL, Erol; İktidar, Erkeklik, Teknoloji, Toplum ve Bilim Dergisi, Birikim Yay. İstanbul 2004, sayı.101, s.129

Gramsci'nin Hegemonya Kuramı'nın temelinde altyapının üstyapıyı belirlemesinin ardından üstyapının da altyapıyı belirleyeceği fikri söz konusudur. Böylece üstyapının sistemin yeniden üretimine katkısı zihinsel süreç üzerinden gerçekleşmektedir. Dolayısıyla bu noktada sistem hegemonikleşmektedir. Artık egemen sistemi üretim araçları kadar zihinlerin ve dolayısıyla bedenlerinde kontrolü söz konusudur.

Hegemonya, bir grubun bir başka grup üzerinde baskın olma durumunu ifade etmektedir. Buna göre bu durumu elde etmek için yürütülen savaşıma "hegemonik mücadele" olarak adlandırılmaktadır. Hegemonya doğrudan, açık, zor ya da güç kullanımı ile elde edilen ve sürdürülen bir iktidar türü değildir. Tam tersine zor kullanmaksızın elde edilebilen tahakküm edebilme konumudur. Egemen grup (ya da sınıf) iktidarı, öteki grupların rızasıyla elde etmektedir. Burada kilit nokta "rıza" kavramıdır. Gramsci'nin kuramında önemle üzerinde durduğu bu rızanın nasıl yeniden ve yeniden üretilebildiğidir.

“Hegemonik erkeklik kavramı ise herhangi bir tarihsel dönemde ve kültürde erkeklik tanımını ve erkekleri inşa edenin “erkekler ile diğer erkekler ve kadınlar arasındaki toplumsal iktidar ilişkileri olduğunu ileri sürer. Dolayısı ile William Connell’e göre erkeklik farklı birçok söylemi içinde barındırır; bunlardan egemen olanı “kadınlar ve diğer erkekler üzerinde ataerkil bir iktidarı” içermektedir.”¹⁸⁸

“Hegemonik erkeklik” erkeğe yönetilen yoğun eleştiriler karşısında ortaya çıkan ve kavramın dönüşüm sürecini anlatan ve ifade eden kuramsal yaklaşımdır. Kavramın “heteroseksüellik, homofobi ve kadınlar üzerindeki iktidar” yaklaşımlarından farklı boyutlarda incelenmesine imkan vermektedir. *Bu sayede örneğin Donaldson’ın dikkat çektiği gibi erkeklerin kendilerini sadece kadınlar üzerindeki değil, “diğer erkekler üzerindeki kontrol ve egemenlik” ilişkileri üzerinden de tanımladıklarını ifade etmek mümkün olur.*¹⁸⁹

Hegemonik erkeklik kavramı geleneksel toplumlarda yaptığı “erkek” tanımı ile geleneksel söylemin de incelenmesini sağlamaktadır. Ülkemizde “erkeklik” tanımının ataerkil iktidarı pekiştiren geleneksel bir söylem ile “modernleşmeci resmi söylem”

¹⁸⁸ ALEMDAROĞLU, Ayça; DEMİRTAŞ, Neslihan; Biz Türk Erkeklerini Böyle Bilmezdik, Toplum Bilim Dergisi, Birikim Yay., Sayı: 101, İstanbul 2004, s.211

¹⁸⁹ ALEMDAROĞLU, Ayça; DEMİRTAŞ, Neslihan; A.g.e., s.212

olarak adlandırılabilir bir karşı duruşla olan mücadele içinde biçimlendiği söylenebilir.¹⁹⁰

Erkekliğin egemen söyleminin ötekileştirerek tabi kıldığı en önemli gruplardan biri eşcinsellerdir. Söz konusu tabi kılma sürecindeki en etkili araç homofobidir. Bu bağlamda homofobi, egemen erkeklik örtüsünün, eşcinselleri tabi kılmak için kullandığı güçlü ve önemli araçtır. Genel olarak eşcinsellik, toplumsal cinsiyet örüntülerini muğlaklaştıran ve toplumsal düzeni bozan bir olgu olarak algılanmaktadır. Bu bağlamda erkek eşcinselliği de erkekliğin onaylanmayan bir örüntüsü ve erkekliği tehdit eden bir pratik olarak değerlendirilmektedir.

“Çünkü eşcinsellik, bir yönetici “toplumsal mantık olarak” heteroseksüelliğin ve kurumların itinayla çizilmiş, heteroseksüelliği “asıl”, “normal” ve “sağlıklı” sayan, diğer cinsel yönelimleri ya cezalandıracak, tedavi edecek, en iyi ihtimalle de gizlenecek bir sapkınlık olarak gören ya da liberal bir anlayışla mevcudiyetlerini ve kendilerini ifade edebilme haklarını tanıyan ancak çeşitli örtülü siyasi mekanizmalarla cinsel vatandaşlık ekseninde gerçek eşitliği engelleyen sınırları yıpratır. Cinsiyet düzeni ve onun içinde işleyen muhtelif cinsiyet rejimleri, tek yapısal hakikatin istikrarlı devamlılığı için hegemonik erkekliği daima heteroseksüelliğe ve heteroseksüel bir erkeklik anlayışına yaslar, eşcinsel erkekliği de (varlığına izin verdiği oranda) güçsüzleştirir ve marjinalleştirir.”¹⁹¹

Bu bağlamda ordu erkeğin bedensel ve zihinsel olarak eril kodlarla kurgulandığı en önemli hegemonik kurumlardan biridir. Bu kurumda eşcinsellere ve kadınlara yer yoktur. Ayrıca bedensel ve söylemsel şiddetin uygulandığı kurumsal bir yapı olduğu için heteroseksüel erkek kimliğinin ve bedeninin düzenlenip denetlenmesinde önemli rol oynamaktadır. Her türlü kadınsılığın dışlandığı katı bir cinsiyet hiyerarşisinin uygulandığı bu kurum “Kahraman Erkek” miti üzerine kurulmaktadır. Dolayısıyla bu kurumda militarize edilmiş bir erkek bedeni ve kimliği inşa edilmektedir. Cinsiyetlendirilmiş eril bir kurum olarak ordu, askerlik hegemonik erkeklik değerlerinin ve söylemlerinin üretildiği ve yeniden üretildiği önemli bir yerdir.

¹⁹⁰ A.g.e., s.212

¹⁹¹ ÖZBAY, Cenk; Türkiye’de Hegemonik Erkekliği Aramak, Doğu-Batı Dergisi, Doğu Batı Yay., Sayı.63, Ankara 2012, s. 200

“Ordu şiddet kullanma yetisi olan devlet kurumudur. Meşruiyetini büyük ölçüde, abartılmış cinsiyet ideolojisinden alır: Güçlü, aktif, koruyucu erkekler zayıf, pasif ve savunmasız kadınları korumalıdır. Erkeklerle verilen askerlik eğitimi özellikle belirli bir saldırgan erkek tipini yaratmayı amaçlar; orduda talim çavuşları acemi erlere, askerce bir erkeklik vererek “sertleştirmek” için “karı gibi”, “ibne” gibi oldukça sık rastlanan hakaretlerde bulunurlar. Ayrıca erkeklerin askeri teknoloji üzerindeki denetimleri ve onlara profesyonel savaşçı rolü verilmesi, erkek egemenliği ideolojisinin ve ritüellerinin somut göstergeleridir. Erkeklerin askeri eğitimi ve bunun bir “Top Gun” , “Rambo” erkekliği ile kültürel alanda kutsanarak temsil edilmesi, hem genelleşmiş bir kadın düşmalığı hem de bir çok erkeğin günlük hayatta kadınlara ve diğer erkeklerle yönelik şiddeti benimsemelerini ve uygulamalarını sağlamıştır.”¹⁹²

Ordu aynı zamanda bedensel bir pratik olarak erkeği sert, düzenli, dayanıklı ve duygusal olarak katı kurgulamaktadır. Tavrılar, jestler ve mimikler keskin, sert ve duygusuzdur. Aynı zamanda belirli bir boy, kilo ve sağlıklı vücut tipinin olması zorunludur. Bunların dışında kalan erkek bedenleri orduya kabul edilmez. Örneğin orduda 1.60 boyunda ve 100 kilo bir erkek bedenine rastlamak mümkün değildir.

Aynı şekilde sakal, bıyık ve uzun saç ordu kurumunun yarattığı erkek bedeni ve kimliğinde söz konusu bile değildir. Böylece cinsiyetlendirilmiş bir kurum olarak ordu hegemonik ve heteroseksüel erkeklik değerlerinin ve erkek bedeninin inşa edildiği en önemli yer haline gelmektedir.

“...yenilmez irade sahibi erkekler olmak, şerefini korumak için acıları, ölümü göze alabilecek üstün erdemlere sahip olmak, korkusuz olmak, gerekli disiplin ile kendini eğitime ve bedenin çekeceği acılara, sıkıntılara göğüs gerebilecek güçlü bir bedensel yapıya sahip olmak, sıkıntıdan kolay etkilenmeyen metin bir kişiliğe sahip olmak, fiziksel dayanıklılık, en iyisini başarmak için rekabeti göze almak, korkusuz ve riskten kaçmayan bir maceraseverlik, bağımsız karar verme gücünün gelişmişliği, “erkek cinsel gücü”ne sahip olmak, koruyucu “patriarkal” değerlere önem vermek...”¹⁹³

¹⁹² SEGAL, Lynne; Ağır Çekim Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler, Ayrıntı Yay. İstanbul 1990, s. 133

¹⁹³ SANCAR, Serpil; A.g.e. s.156

Görüldüğü gibi bunlar hegemonik ve heteroseksüel erkeklik değerleri olarak aynı zamanda da militarist ve savaşçı erkeklik politikalarının ve uygulamalarının karakteristik özellikleridir. Artık karşımızdaki erkek bedeni militarist değerlerle kuşatılmış “Militar Erkek Bedeni”dir.

Erkek bedeninin inşasında, algısında ve pratiklerinde diğer önemli bir unsur olan içine doğulan aile kurumu eril düzenin, ataerkil rollerin verildiği yer olarak son derece önemlidir. Ailede erkeğe atfedilen ayrıcalıklı konum babadan oğula geçmekte ve iktidarın uygulayıcısı olarak vurgulanmaktadır. Freudyen yaklaşımla aile kurumu cinsel kimliklerin bilinç, bilinçaltı ve bilinçdışında yapılandırıldığı bir yer olarak erkek bedeninin inşa edildiği ilk ve merkezi bir güçtür.

“...Freud için asıl sorun kadın ve erkeğin biyolojik doğası değildir. Sorun kadın ve erkeğin biyolojilerinin bir aynası olan psikolojileridir. Çocuk dışı cinsiyetle doğmuşsa, içinde büyüdüğü kültür ve aile sayesinde dişiliği, erkek doğmuşsa erkekliği kazanacaktır.”¹⁹⁴

Sözü geçen psikolojik yapı önce ailede sonra içine doğulan kültür ve toplumda oluşmaktadır. Bu açıdan erkek bedeninin inşası biyolojik, psikolojik ve sosyolojik olarak tamamlanmaktadır. Dolayısıyla Freud’un süpereo olarak tanımladığı toplum ve kurallar dizgesi hem erkek bedeninin biyolojik yapısını hem de psikolojik yapısını belirlemektedir. Ayrıca aile kurumunda cinsellik ve üreme de kontrol altına alınmakta ve normalleştirilmektedir. Aile ve toplum birey, doğal ve normal davranması gerektiğini, cinsellik konusunda heteroseksüel cinsellikle davranması gerektiğini hissettirmektedir.¹⁹⁵ Dolayısıyla biyolojik işleyişler, duyular, hazlar ve davranışlar kontrol altına alınarak normalleştirilmektedir. Burada sözü geçen normalleştirme kavramı ahlakla ilintili olarak kullanılmaktadır.

Bu bağlamda mastürbasyon genelde bedenin özelde erkek bedeninin ilk cinsel pratiklerinden biridir. Tarihsel olarak “tek kişilik günah”, “Onan’ın Günahı”¹⁹⁶ olarak

¹⁹⁴ DİREK, Zeynep; Judith Butler: Toplumsal cinsiyet ve bedenin Maddeleşmesi, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2009, s. 70

¹⁹⁵ BURR, Vivien; Sosyal İnşacılık, Nobel Yay., Ankara 2012, s. 41

¹⁹⁶ CORBİN, Alain; COURTİNE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges; Bedenin Tarihi 1, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2008, s. 168; Kitabı Mukaddes’te, Tekvin, 38, 6-10’da geçer. Yahuda’nın büyük oğlu Er, Tanrı’nın gözünde kötü olduğu için ölür. Bunun üzerine kardeşi Onan’ın karısıyla evlenmesi gerekir. “Kayınbiraderlik görevini yap. Kardeşinin soyunu sürdür.” Fakat Onan doğacak çocukların kendine ait olmayacağını düşündüğü için kardeşinin karısıyla her birlikte olduğunda kardeşine soy yetiştirmemek için tohumunu yere boşaltır. Bu

bilinen mastürbasyon hem doğaya hem de toplumsala aykırı olarak değerlendirilmektedir. Kendi kendini tatmin eden erkek heteroseksüel ilişkilerin ve üremenin önünü kapatmaktadır. Bu da ahlaki ve toplumsal açıdan onaylanması mümkün olmayan bir davranış biçimi ve erkeklik pratiğidir.

“17.yüzyılda kendi kendini tatmin etmek hayati güçlerini söndürerek genç erkeklerin büyümelerini engelleyebilirdi. Mastürbasyon merakı fiziksel ve zihinsel gelişmeyi sekteye uğratabilirdi. Tıpkı genç insanın gücünün üstünde bir iş yapması gibi. Kısacası hekimler ve teologlar genç erkekler konusunda hemfikirdirler. Mastürbasyon erkek çocuklarına özgü bir günah olarak 17. Yüzyılda teolojinin söyleminde de boy göstermeye başladı. 18. Yüzyılda ise mastürbasyon bir günah olmaktan çıkmıştı. O artık insanı ölüme sürükleyebilen bulaşıcı bir musibetti. 19 yüzyılda ise mastürbasyon kitlesel bir paranoya yaratacaktı.”¹⁹⁷

Mastürbasyon erkeğin tek başına yaptığı bir bedensel pratik olmasına karşın erkek bedeninin inşasında, algısı ve pratiklerinde önemli yer tutan diğer bir nokta ise erkeğin sünnet edilmesidir. Sünnet tüm dünyada uygulanan en eski cerrahi girişimlerden birisidir. Erkeğin sünnet edilmesinin tarihi, toplumsal ve psikolojik boyutu ilk çağlara kadar dayanmaktadır.¹⁹⁸ Öyle ki Antik Mısır mezarlarında ve mağara resimlerinde sünnet tasvirlerine rastlanmaktadır.

Sünnet erkek çocuk için travmatik bir olaydır. Çünkü beden bütünlüğü bozulan erkek çocuk ruhsal açıdan zarar görmektedir. Bu noktada erkek bedeninde değişen imgesi sonucunda erkekte ileriki yaşlara taşıyacağı üzüntü; kaygı, depresyon, cinsel problemler;

nedenle ilk başta rahim içine boşalmama yöntemi, sonra daha çok mastürbasyon “Onan’ın Günahı” ya da Onanizm olarak adlandırılmıştır.

¹⁹⁷ CORBİN, Alain; COURTİNE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges; A.g.e. , ss.169-170

¹⁹⁸ YAVUZ,Dr. Mesut; DEMİR, Dr. Türkay; DOĞANGÜN; Dr. Burak; Sünnetin Çocuk Ruh Sağlığı Üzerine Etkisi, Türk Psikiyatri Dergisi, BAYT Bilimsel Araştırmalar Basın Yay., Ankara 2012; sayı. 23, s. 65; Sünnet hijyenin yanında ahlaki, ruhani ve entelektüel gelişimin bir parçası olarak görülmüştür. Antik Mısır’da esir alınmış savaşçılar köleliğe alınmadan önce sıklıkla sünnet edilirdi. Ama sünnet sonrası yan etkiler çok sıkı ve sonuç olarak köle sayıları azalmıştı. Fenikeliler ve daha sonra geniş oranda esirleştirilen Museviler sünneti benimsemiştir ve gelenekselleştirmiştir. Zamanla sünnet Musevilik dini uygulamasına dahil edilmiş ve tanrı ile insan arasındaki anlaşmanın görünür bir işareti olarak kabul edilmiştir. (Dunsmuir ve Gordon 1999). Günümüzde sünnet esas olarak Musevilik ve İslamiyet dinlerinde uygulanmaktadır. Musevilik inancında Yaratılış kitabına göre tanrı İbrahim’e kendisini ve erkek çocuğunu sünnet etmesini emretmiştir. Tevrat’ta tanrının İbrahim’e “Aranızdaki her erkek sünnet olmalıdır ve bu benimle sizin aranızda anlaşma olarak kabul edilmelidir, aranızda 8 günlük olanların hepsi nesiller boyunca sünnet edilmelidir” şeklinde emrettiği yazmaktadır (Dekkers ve ark. 2005). İslamiyet inancında ise sünnet işlemi peygamberin sözleri ve davranışları ile belirlenen bir kavram olan “sünnet” üzerine kurulmuştur. Sünnet için Hz. Muhammed’in “Erkekler için kanun, kadınlar için ise onurun korunması” şeklinde vurgu yaptığı belirtilmiştir.

kayıp ile ilgili konulardan kaçınma ve obsesyon gibi psikolojik sorunlar meydana gelmektedir.

“Freud, yaşamın 4. ya da 5. yılında ilginin cinsel bölgeye yoğunlaştığını ve bu dönemde cinsel organın narsisistik bir önem kazandığını belirtmiştir. Fallik-oidipal dönem olarak adlandırılan bu evre, çocuğun temel anatomik farklarını keşfetmesi ve kendi cinsel kimliğinin temellerinin oluşumu için önemlidir. Fallik-oidipal dönemde erkek çocukta anneye karşı güçlü cinsel bir ilgi ve ona sahip olma arzusu gelişir. Bu ilgi genellikle 3 yaşlarında görünür hale gelir ve 4-5 yaşlarında zirveye ulaşır. Bununla birlikte çocuk en büyük rakibini, yani babasını ortadan kaldırmak ister. Çocuk babasına karşı saldırgan arzularından dolayı ondan ciddi bir cezalandırma bekler ve bu beklenti iğdiş edilme kaygısına yol açar (Freud 1905).”¹⁹⁹

Dolayısıyla fallik-oidipal dönemde erkek çocukların cinsel organına yapılacak müdahalelerin iğdiş edilme korkusuna neden olmaktadır. Böylece sünnet çocuk tarafından, kendisine karşı bir saldırı olarak algılanmakta ve benliğinin, kimliğinin oluşumunda negatif etkiler yaratmaktadır.

Ancak tüm bunların yanı sıra sünnet, tarihi, dini ve kültürel olarak toplumsalın içinde önemli yer tutmaktadır. Bu açıdan olumlu anlam ifade etmektedir. Çünkü erkek çocuğunun çocukluktan erkeklığe geçişi olarak yorumlanmaktadır. Toplumumuzda bir erkelik göstergesi olarak nitelendirilen sünnet olunması zorunlu bir durumdur. Sünnet olmayan erkek kendini kusurlu ve eksik hissetmektedir.

Sünnet ataerkilliğin göstergesidir. Çünkü penis her zaman gücün simgesi ve övünülen bir imgedir. Bu yüzden erkeklığe geçiş düğünlerle, hediyelerle tüm topluma duyurularak kutlanmakta oysa kadınlığa geçiş olarak nitelendirebileceğimiz kız çocuğunun adet (regl) görmesi bir tokatla geçiştirilmekte ve asla toplumsalın içinde dillendirilmemektedir. Dolayısıyla erkek bedeni eril, ataerkil ve fallosentrik olarak inşa edilmektedir. Bu açıdan da erkeklik verilen bir şeydir. Bundan dolayı geri alınabilir bir yapısı da bulunmaktadır.

Bu bağlamda erkek bedeni dilsel yasa ve fallik düzen çerçevesinde ele alındığında fallosentrik bir analist olan Lacan'ın erkek iktidarını her yerde, hep hazır ve nazır

¹⁹⁹ YAVUZ, Dr. Mesut; DEMİR, Dr. Türkay; DOĞANGÜN; Dr. Burak; A.g.e., s. 66

olmasının simgesel temsili olarak fallus'u ele alması erkek bedeninin inşası, algısı ve pratikleri açısından son derece önemli kavramsal açılımlar sağlamaktadır.

“İktidar olarak fallus imgesinin neredeyse evrensel bir yaygınlığa sahip olduğu su götürmez. İlkel kabilelerin ve Eski Yunanlıların bereket simgelerinden pornografinin kullanıldığı dile kadar, penis hep bir silah, bir araç, korkutucu bir güç kaynağı olarak betimlenmiştir.”²⁰⁰

Bu açıdan bilinçdışı kavramı erkek bedenini görünen gerçeğinin ardında gizli gerçeğiyle ortaya çıkarmak açısından ele alınmalıdır. Daha öncede bahsettiğimiz gibi bilinçdışı bir dil gibi yapılanmaktadır. İnsan dil içinde ve dil sayesinde var olmaktadır. Dolayısıyla bu noktada simgesel düzen öznelliğin oluşumunda başlıca etkindir.

Fallus kadın cinsel organı gibi görünmez değildir. Bu durum fallusun gücünü pekiştirmektedir. Bu noktada bilinçdışında oluşan fallik anlamlar ve temsiller ister istemez bireyin bilincine yansımaktadır. İşte zaten kadında tam bu noktada erkek kimliğinin ve bedeninin ötekisi olarak kurgulanmaktadır.

“Kadının aynı zamanda erkek kadar tabi olduğu simgesel bir düzene bir nesne olarak yerleştirilmesi onun için üstesinden gelinmez bir şeydir. Ancak Lacan kadınları bir eksiklik düzeyinde, erkekleri bir eksiklik tehdidi düzeyinde kuran bir şey olarak fallus düşüncesinin hayali bir iktidar –fallusa fantezilerle sahip olunması- olarak fallustan farklı olarak bir farklılık yarattığında ısrar eder. Çünkü fallus penis değil, penisin iktidar ve arzu imgesi olarak temsil edilişidir. Biyolojik sahiplikten çok ataerkil söylemin ürünüdür. Fallus erkeklerin sahip olduğu bir şey değil, cinsel farklılığı ve babanın yasasını temsil eden, kadınları da erkekleri de esareti altına alan zamandan bağımsız, simgesel bir düzendir.”²⁰¹

Erkek egemenliğinin toplumsal gerçekleri sadece kadın üzerinde değil aynı zamanda erkek bedeni ve kimliği üzerinde de varlığını göstermektedir. Örneğin bedensel anlamda bakış egemenlik kurmanın en etkili araçlarından biridir. Konuşurken birine bakmamak onun otoritesinin inkar edilmesidir. Bu yüzden egemen söylem daima “seninle konuşurken yüzüme bak” emir cümlesini çok sık kullanmaktadır.

²⁰⁰ SEGAL, Lynne; Ağır Çekim Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler, Ayrıntı Yay. İstanbul 1990, s. 117

²⁰¹ SEGAL, Lynne; Ağır Çekim Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler, Ayrıntı Yay. İstanbul 1990, s. 122

Dolayısıyla bakış erkeğe aittir. Eril tahakkümün en önemli göstergelerinden biri olan kadını bakılacak bir nesne olarak erkeği ise bakan özne olarak konumlandırmasıdır. Dolayısıyla “seyreden erkek” imgesi eril iktidarın inşasında önemli bir kavramdır. Bu eril bakış kadın bedenini itaatkâr hale getirmektedir. Bourdieu, eril tahakkümün kuruluşunda ‘namusun korunması’ görevinin erkeklere verilmesi sayesinde erkeklerin gözetleme hakkının eril şiddeti meşrulaştıran önemli bir faktör olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda erkeğin bakışı fallosantriktir. Aktiftir, delip geçmektedir. Bu anlamıyla fallik bir işlevi de yerine getirmektedir. Erkeklik imgeleri bu yüzden daima aktif ve eylem halindedir. Özellikle çalışma ve spor yapma, gelişmiş kaslara sahip olma bedene yansımış önemli erkeklik imgeleridir.

Bu açıdan erkek bedeni daima duruşu, giyimi ve görünümüyle aktif, sert ve kassal olanı çağrıştıracak şekilde biçimlenmektedir. Bunlar egemen, saldırgan, ataerkil ve eril imgelerdir.

Bu noktada Lacan imgelemeye öncelik ve önem tanırken, Saussure imgelenen ve imgelenin önemini eşit olarak ele almaktadır. Bu bağlamda Lacan analizlerini bir yandan Heidegger’in varoluş²⁰² anlayışı çerçevesinde ele alırken bir yandan da Hegel’in bilinç²⁰³ metafiziği açısından ele almaktadır. Bu yüzden kültürel fallosentrizm düşünsel yapısının ve kuramının temelini oluşturmaktadır. Erkek bedeni bu açıdan kültürel fallosentrizmin hiyerarşilerini içermekte ve simgesel olarak bunları üzerinde taşımaktadır.

“İşte tam da bu noktada simgesel düzenin önemi ortaya çıkmaktadır.

Lacan’a göre fallusun cinsel hiyerarşinin oluşumunda etkisi sadece simgenin

²⁰² Varoluş tarzındaki Var olan, insandır. Sadece insan var olmaktadır. Kaya vardır, fakat var olmamaktadır. Ağaç vardır, fakat var olmamaktadır. At vardır, fakat var olmamaktadır. Melek vardır, fakat var olmamaktadır. Tanrı vardır, fakat var olmamaktadır. Ayrıntılı Bilgi İçin Bakınız; HEIDEGGER, M.; Metafizik Nedir? Türkiye Felsefe Kurumu Yay., Ankara 2009, s.16

²⁰³ Hegel’e göre bilinç, dış dünyaya üzerinde düşünme ve tanıma kaygısıyla ve bunun sonucu olarak da seyirsel ve edilgin bir biçimde yönelen ben, nesnede erimiş, kendini orada unutmuş olan bilinçtir. Nesneyle bu tarz ilişkisinde bilinci kendine geri gönderecek, özbilinç olmaya itecek bir etken mevcut değildir. İnsan kendi bilincine dünya ile kendisi arasındaki ayrımı bilerek değil, diğer bilinçlerle somut ilişkiye geçerek ulaşır, yani toplumsallık her türlü kuramsal etkinlikten önce gelir. Bilinç, öz-bilinç olarak, iki nesneye sahiptir: "Birincisi öz-bilinç için olumsuz bir karakter arz eden-duyu ve algının harici nesnesidir: ikincisi. "doğru özün [öz-bilincin] kendisidir ve başlangıçta [duyu ve algı] nesnesine karşıt bir konumdadır. Dolayısıyla kuramsal bilincin ya da nesne bilincinin Kant ve Descartes’te olduğu gibi düşünsel/yansımali bir özellik taşıması, onun, daha önceden Hegel’e göre, metafizik kuşku kuramsal bilincin bu formunu hazırlayacak olan kölelik deneyiminin ardından ortaya çıkacaktır. Ayrıntılı Bilgi İçin Bakınız; BUMİN, Tülin; Hegel, Yapı kredi Yay., İstanbul 1998, ss.32-33

iktidarına dayanmaktadır. Her tür iktidar gibi meşru iktidarlarında simgeye dayandığını ileri sürmektedir.”²⁰⁴

Bu noktada karşı çıkmamız gereken şey simgesel olanın toplumsal olandan soyutlanmasının mümkün olmadığıdır. Simgesel olanda tıpkı dil gibi toplumsalın içinde iktidar ve onun pratikleriyle etkileşim halindedir. Tabii ki Lacan’ın önemi Erkekliğin (tıpkı dişilik gibi) herhangi sabit içsel bir öze veya herhangi bir nitelikler dizisine indirgenemez olduğunu kavramasında yatmaktadır. Erkeklik dil ve anlamların öznellik ve bilinç etkileşiminde ortaya çıkmaktadır.²⁰⁵

Bu bağlamda kadın ve erkeğin tarihsel konumunda, değişen toplumsal yapılar ve iktidar ilişkilerinde fallusa yaklaşan anlamlar erkek bedeninin inşasında, algısında ve pratiklerinde birincil derecede önemlidir.

“Erkeklik herhangi bir bağlamda ve dönemde biyolojik cinsiyetin var oluş kazanmasının bireysel, kültürel ve kurumsal yolları olarak tanımlandığından daha geniş bir toplumsal cinsiyet kuramından bağımsız ele alınamaz.”²⁰⁶

Foucault’nun söylem kuramı erkekliğin söylemsel pratiklerle inşa edildiğini ortaya koymaktadır. Foucault’nun söylem kuramına tarihe bağlıdır. Tarih, yapısal etkilenmelerin yeniden yapılanması içinde pratikler/kurallar, görünen/görünmeyen, bilgi/güç sınırlarında çalışmaktadır. Bilgi/güç ne görünürdür ne de görünmez. Fakat bilgi, güç görünenin pratik halidir. Çünkü bilgi/güç sadece görünürde düzenleyicidir. Foucault’ya göre söylemin üretimi, birikimi, dolaşımı ve işleyişi olmadan iktidar ilişkileri ne yerleştirilebilir, ne güçlendirilebilir ne de üretilebilmektedir. Foucault, insan/ruh, birey, insan bilimleri gibi modern kavramların aslında, iktidarın insan bedenini kuşatmak için geliştirdiği söylemin ürünü olduklarını ortaya koymaktadır. Böylece söylemi, bilgi ve iktidar ilişkilerinin iç içe geçtiği bir öge olarak tanımlamaktadır. Foucault, ayrıca söylemin, iktidarın bilgiyi ortaya çıkardığı, bilginin de bu iktidarı genişletip güçlendirdiği bir çark olduğunu söylemektedir. Foucault’ya göre her toplumun doğru olarak kabul ettiği ve işlev yüklediği belirli söylem türleri; doğru ve yanlışların ayırt edilmesini sağlayan mekanizmalar ve bu mekanizmalara onay verilmesini sağlayan araçlar, teknikler ve yordamlar vardır. Üzerinde durulması

²⁰⁴ SEGAL, Lynne; A.g.e. s. 125

²⁰⁵ SEGAL, Lynne; A.g.e. s. 127

²⁰⁶ SEGAL, Lynne; A.g.e. s. 127

gereken söylemlerin etkilerinden çok, ideoloji teriminin kullanılışıdır. İdeolojinin gerçek bir gönderme noktası olabilir; ama bu artık silikleşmiş ve belki de yitirilmiştir.²⁰⁷

Bu bağlamda ortaya çıkan söylem türleri erkek bedenini ve konumunu oluşturmaktadır. Böylece söylemleri bedenini oluşturan erkeklerin daha egemen, aktif, otoriter tavırlar sergiledikleri görülmektedir. Bedensel bir pratik olan eril cinsel dürtü sahip olma/ hakim olma ve üstün olma söylemlerini beraberinde getirmektedir.

Erkek bedeninin inşası, algısı ve pratiklerinin oluşunun altında toplumsal süreçler yatmaktadır. Bu yüzden toplumsal ilişkilere, kurumlara, psikanalitik açılımlara ilişkin sosyolojik analizleri gerekli kılmaktadır.

Cinsiyet farkları bedenlerde cisimleşmektedir. Dolayısıyla beden tıpkı bir makine gibi sürekli cinsiyet farkları üretmektedir. Bu bakış açısı cinsiyeti değişmez bir biyolojik gerçeklik olarak ele almaktadır. Aynı zamanda da bu gerçekliği toplumsal rollere ve kurumlara bağlamaktadır. Bu açıdan beden toplumsal ilişkilerin anlam kazandığı bir mekan olarak toplumsalın içinde var olmaktadır.

*“Erkek bedeni üzerindeki her tür kültürel kurgu bir yerde serbestçe hareket hakkının varlığına işaret eder. Erkek egemenliği ve üstünlüğü erkeklerin bedenleriyle olan ilişkisinde yani bedenin jestleri, duruşları, mekânda yer kaplama tarzları, aktif hareket biçimleri, fiziksel ilişkilene tarzları oluşur. Erkek bedeni evrende bir yer kaplayan aktif bir bedene sahip olduğu algısını geliştiren sonsuz bedensel edim ve eylem ile kendi sınırlarının farkına varma açısından serbestlik içerir.”*²⁰⁸

Bu bağlamda erkek bedeninin oluşmasında ve pratiklerinde mekanlarında önemli bir yer tuttuğunu belirtmemiz gerekmektedir. Hegemonik erkekliğin mekânsal bir boyutu vardır. Zaten ataerkil iktidarın yarattığı eril iktidar kamusal alan ve özel alan ayrımıyla bu mekânsal belirlenimi cinsiyetlendirmektedir. Böylece erkek egemen toplumlarda ‘cinsiyetlendirilmiş erkek mekanları’nın varlığı cinsiyet farkları rejimini yeniden üretilmesine neden olmaktadır. *Kahvehane veya kıraathaneler erkeklerin kendi aralarındaki iktidar ilişkilerini görünmez kılarak toplumsal cinsiyet konumlarına bağlı engellemelerden ve sıkıntılardan kaçıp kendilerini terapi ettikleri, kendi aralarında*

²⁰⁷ CANPOLAT, Nesrin; Kadife Karanlık: Bilginin Arkeoloğu Michel Foucault, Su Yay., İstanbul 2005, ss. 105-112

²⁰⁸ SANCAR, Serpil; A.g.e. ss. 244-250

*mahremiyet ilişkilerini inşa ettikleri ve kadınlara kapalılığı nedeniyle bir tür erkeklik travmalarının sağaltıldıkları yerler.*²⁰⁹

Cinsiyetlenmiş diğer erkek mekânları olan pavyon, meyhane, genelev, yatılı erkek okulları, erkek yurtları ve asker koğuşlarında da erkek egemen değerler kutsanmakta ve farklı erkeklik değerleri bastırılarak dışlanmaktadır. Bu tarz mekanlar erkek bedenini, algısını ve pratiklerini güçlendiren ve yeniden üreten, erkekleri egemen erkeklik davranışlarına uyumlu hale getiren yerler olarak son derece önemli bir işlev görmektedirler. Dolayısıyla bu mekanlar erkekliğin tarihsel, kültürel ve toplumsal bir kurgu, bir yapı olduğunun altını çizerek eril iktidarın gücünü bir kez daha vurgulamaktadır.

Bu noktada rol modellere gönderme yapılan erkeklik özünde erkeklerin olmak zorunda olduğu şey olarak ele alınmaktadır. Aynı zamanda dişil olmayan mekanları kapsamaktadır. Bundan dolayı da daima fallusun ana gösteren olduğu sembolik düzene ve farklara göndermede bulunmaktadır.

Erkek bedeninin inşası, algısı ve pratiklerinin dolayısıyla toplumsal olarak inşa edilmesini sağlayan önemli mekanizmalardan biri de spordur. Boks, futbol, karate, güreş, halter gibi erkeklere sporlar erkek gücünü ve dayanıklılığını temsil etmektedir. Aynı zamanda da, erkek ve kadın bedenleri arasındaki farklara vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla kas gücü ve dayanıklılık açısından bir eril bir üstünlük ve hangisinin daha güçlü olduğunun yeniden yeniden üretilmesidir. Bu bağlamda spor eril beden iktidarının göstergesi olarak egemen erkeklik değerlerinin yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Burada amaç bedenin korunması ve gelişimini sağlamanın yanı sıra; gücün sembolü olan erkek ve onun göstergesi olan erkek bedenini kurmaktır.

*“Kas gücü ile özdeşleşen erkek bedeni, güçlülüğü ve kahramanlığa gönderme yapar. Nagel erkek bedeninde somutlanan eril iktidarı koruma, dölleme ve geçindirme işlevlerini tekeline almak olarak tanımlar.”*²¹⁰

Sporun bedensel kapasitenin kas gücü ve fiziki aktivite becerisini arttırması ve bunun da erkek bedeni ile özdeşleştirilmesi spora eril üstünlük kazandırmaktadır. Böylece kazanılan toplumsal güç, kas gücü ve bedensel güçle özdeşleştirilmektedir. Dolayısıyla

²⁰⁹ POLAT, Nuri; Cinsiyet ve Mekân: Erkek Kahveleri, Toplum Bilim Dergisi, Birikim Yay., Sayı: 112, İstanbul 2008, ss.147-157

²¹⁰ ALTINAY, Ayşe Gül; Vatan, Millet, Kadınlar, İletişim Yay., İstanbul 2000. S.65-102.

bu da erkeklik ve erkek bedeni ile eşleştirilerek karşıtlıkları meydana getirmektedir. Güçlü-zayıf, dayanıklı-dayanıksız, aktif-pasif gibi bedensel kapasitelere dayalı tanımlamalar kadınlar ve ötekileştirilen erkeklikler üzerinde cinsiyetçi anlamlar taşımaya başlamaktadır.

Erkek bedenine atfedilen bu özellikler aynı zamanda toplumda öncelik ve ayrıcalık sağlayan erkeklik değerleridir. Ağır işleri yapma beceresi, dayanıklılık, sert ve şiddet içeren davranışlara yatkınlık nedeniyle savaşçı olabilme gibi toplumsal ve biyolojik özellikler erkek bedeninin inşasında son derece önemli etkenlerden biridir.

Eril Tahakküm kavramı Bourdieu'nün toplumsal eylem ve iktidar ilişkilerinin kurulmasıyla ilgili genel eyleme teorisinin cinsiyet ayrımı ekseninde bir açılımı olarak düşünülebilir.²¹¹ Eril tahakküm sembolik şiddet uygulanmasına yani hükmedenle hükmedilen arasındaki ilişkiye dayanmaktadır. Bu noktada Bourdieu'nün habitus, pratik ve saha kavramları eril tahakkümü dolayısıyla erkek bedenini ve pratiklerini anlayabilmemiz için önemli açılımlardır.

Habitus²¹², bireylerin toplumsalın içinde var oluşunu anlatan bir kavramdır. Bu haliyle özeldir. Bedensel ve kültürel pratikleri içeren çeşitli davranış biçimleri için nesnel bir zemin oluşturan bir olgudur. Habitus hem bireysel tarih bilincini hem de toplumsal üzerinden gelişen kolektif bir tarih bilinci ile birlikte var olmaktadır. Bundan dolayı sürekli olarak kendilerini yeniden ve yeniden üreten bedensel eylemlerdir

“Bu kavram farklı toplumsal alanlarda yaşayan bireylerin sahip oldukları maddi ve sembolik sermayeyi artırma stratejisi ile davranırken yaptıkları şeylerin nasıl bireylerin kişisel deneyimleri haline dönüştüğünü ve yapılanmış çıkarlarla, tahakküm ilişkileri ile bağlantılı hale geldiğini anlatır. Toplumsal cinsiyet, aile ve özel yaşam gibi tek bir toplumsal alana ait değildir, farklı toplumsal alanların hepsinde farklı habituslar olarak var olan bir habitustur; özellikle okul, kilise, devlet gibi kamusal alanlardaki toplumsal cinsiyet habitusu aile ve ev içi alanlardakinden daha kurucu niteliktedir.

²¹¹ ÖZTİMUR, Neşe; Feminist Teoride Pierre Bourdieu Tartışmaları, İletişim Yay., İstanbul 2007, s. 594

²¹² Marcel Mauss'a göre Habitus; Latince alışkanlık kelimesinden daha iyi bir biçimde Aristoteles'teki “exis”, “edinme”, “yetenek” anlamlarını ifade etmektedir. Söz konusu bu alışkanlıklar sadece kişilere ve onların taklitlerine göre değişmezler; özellikle toplumlara, eğitim biçimlerine, zevke, moda ve prestij değerlerine göre de değişirler. Genelde ruhtan ve onun tekrarlama yeteneklerinden başka bir şeyin görülmediği yerde, kolektif ve bireysel pratik bilincin yarattığı eseri ve teknikleri görmek gerekir. MAUSS, Marcel; Sosyoloji ve Antropoloji, Doğubay Yay., Ankara 2006, s. 471

Toplumsal dünya, farklılaşmış ama üst üste çakışan eylem alanlarından, dolayısıyla her alan özgü habituslardan oluşur.”²¹³

Bu tanımlamadan da anlaşılacağı gibi, algıların üretimi, yaşam tarzları, sosyal zevkler ve bunlara ait pratikler habitus üzerinden gerçekleştirilmektedir. Tam da bu noktada saha kavramı karşımıza çıkmaktadır. Sosyal ilişkilerin ve rekabetin yürütüldüğü sistemin adı olan saha günümüzde homojen ve bütünsel bir yapıyı işaret etmemektedir. Birçok saha vardır. Dini saha, akademik saha, kültürel üretim sahası gibi farklılaşmış sahalar bulunmaktadır. Pratik ise verili bir habitus ve saha sonucu ortaya çıkan ilişkiler toplamıdır.

Bu bağlamda habitus, saha ve pratik bedenın toplumsalın içinde var olabilmek için edindiğı bilgi türüdür. Toplumsalın içinde bir konum elde edebilmek farklı olmak ve farklılaştırmak için uygulanan pratikler sermaye ve sınıf bağlamında oluşturulmaktadır. Toplumsal alanın nesnel yapıları ile bu yapıların erkek ve kadın bedenleri üzerine dokuduğı eğilimlerin yarattığı dairesel nedensellik ilişkisi bu tahakkümün arkasındaki dinamiklerin canlı kalmasını sağlamaktadır.²¹⁴

“Toplumsal cinsiyet bu anlamda bedenın bilinçli olarak yaptığı bir eylem değildir. Toplumsal cinsiyet basitçe mekanik davranışların öğrenilmesinden oluşmaz; bedenın inanarak yaşadığı bir pratiktir, bir mimesis’tir, taklittir.”²¹⁵

Eril Tahakküm habitus, saha ve pratik üçlüsüne dayanan bir tahakküm analizi erkek bedeni, algısı ve pratiklerinin nasıl oluşturulduğunu ve işlediğini göstermektedir. Cinsel farklılıklara göndermede bulunan kültürel ve toplumsal kodlar zıtlıklarda kendini göstermektedir. Yukarı/aşağı, üst/alt, kamusal/özel, kuru/ıslak, sağ/sol, aktif/pasif, hareketli/hareketsiz gibi zıtlıklar erkek bedeninin inşasında son derece önemlidir.

“Erkek sadece algısal alanda “üst”te yer almamaktadır. Bu zıtlıkların büyük bir bölümü cinsel birleşme eyleminde de karşılığını bulan zıtlıklardır. Söz gelimi; kadının bir cinsel birleşme sırasında üstte olması bir yönetme emaresi olarak görüldüğü için “şeylerin düzeni”ne aykırıdır ve buna uygun olarak da reddedilir. Eril tahakküm “şeylerin düzeni” içinde saklıdır.

²¹³ SANCAR, Serpil; A.g.e. s. 193

²¹⁴ BOURDİEU, Pierre; Masculine Domination, Polity Press, Cambridge 2001, s. 56

²¹⁵ SANCAR, Serpil; A.g.e. s. 194

Farklılıklar ve eşitsizlikler sadece düşünsel kategorilerde değil, jestlerde, davranışlarda, bireylerin tüm eylemlerinde somutlaşırlar. Toplumsal cinsiyetin kendisi de “cinsel biçimde (sexually) karakterize edilmiş bir habitus”tur.”²¹⁶

Erkeklik kendilerini biçimlendiren bu “habitus”tan en az kadın ve gay hareketinin “erkeklik”e yönelik saldırıları kadar rahatsızlık duymaktadırlar. Toplumsal cinsiyetin, biyolojik olan gibi doğal olmayıp kültürel olduğunu ve erkeğe atfedilen bütün geleneksel rollerin aslında onu ezen, baskılayan unsurlar olduğu da yadsınamaz bir gerçekliktir.

“Erkekler “erkeklikleri”ni sadece kadınlarla olan iktidar ilişkileri ile değil, birbirlerine de ispat ve sürekli yeniden inşa etmek zorundadırlar. Bu bakış açısından “erkek olmak” bitimsiz bir süreçte “büyük bir imkansız peşinde koşmaktır.”²¹⁷

Bu noktada toplumsal olanla cinsel olanın iç içe geçmişliği söz konusudur. Cinsellik ve cinselleştirilmiş beden toplumsalın içinde erkeklik olarak belirlemektedir. Toplumsal bir beden olarak düşünürsek karşımıza cinsel olarak tanımlanmış bir gerçeklik çıkmaktadır. Kadın erkek arasındaki biyolojik ve anatomik farklılıklar toplumsal olarak kurgulanmış farkların meşrulaştırılmasından ibarettir. Bu sayede beden iktidar tarafından şekillendirilerek habitusun kaynağı ve aracı olarak inşa edilmektedir. Eril tahakküm sadece şeylerin düzeninde değil bedenlerin varlığında ve hareketlerinde de yeniden üretilmektedir.

“Erkek çocuğunun ilk kez saçının kesilmesi, algısal olarak dişil özellik taşıyan saçın eril bedenden ayrılışı ve erkek çocuğun dişil taraftan, annesinin tarafından babasının tarafına geçişinin bir işaretidir. Giyim kuşam, yürüyüş, konuşma, davranış ve cinsel pratikler temelde aktif erkek-pasif kadın ayrımı üzerinden sınıflandırılmıştır ve bu sınıflandırma dişil arzusun itaatkarlığını ve eril sahip olma tutkusunu “yaratır, düzenler, ifade eder ve yönlendirir” . Bourdieu için eril tahakküme dayalı dünya görüşünün kurucu ögesi fallus değildir; aksine bu dünya görüşünün kendisi fallusu kurumsallaştırmıştır.”²¹⁸

Eril tahakkümün bir aracı olan sembolik şiddet erkek bedeni inşası, algısı ve pratiklerinin bir parçasıdır. Bedeni, beden hareketlerini ve tercihlerini kontrol eden bir

²¹⁶ BOURDİEU, Pierre;A.g.e. ss.3-18

²¹⁷ ATAY, Tayfun; A.g.e., s.23

²¹⁸ BOURDİEU, Pierre;A.g.e. ss.21-22-26

yapıdır. Sembolik şiddet erkek bakışı üzerinden kadına uygulanmaktadır. Erkek üzerinden erkeğe uygulanması ise erkekliği göreve olarak yerine getirmeyen erkekler yani eşcinsel, kılıbık ve trans bireyler üzerinde uygulanmaktadır. Bu açıdan fiziksel şiddet eğilimi erkek olmama korkusundan kaynaklanmaktadır.

Erkek bedeninin erkek olarak inşa edilmesi, erkek olarak algılanması ve erkeklik pratiklerinin uygulanması iktidar ve kurumlar tarafından bireylere kodlanmaktadır. Erkekliğin kurulması ve devam ettirilmesinde kurumlar cinsel eşitsizliğin dayandığı toplumsal alanlardır. Bu kurumlar erkeğin dışıl gözükmelerini ve eşcinsel olmasını engelleyecek ve koruyacak yerlerdir. Dolayısıyla hegemonik erkeklik kavramı eril tahakküm çerçevesinde ele alınmalıdır. İkna ve rıza pratiklerinin üretilmesinde sembolik şiddetin rolü de yadsınmamalıdır.

Söylemsel mücadele alanında “erkek” söylemleri daha öncede bahsettiğimiz gibi tüm kadınsı davranış ve özelliklerden kaçınma; başarı, statü kazanımı ve ekmeğini kazanma yetkinliği; güç, güven ve bağımsızlık; saldırganlık, şiddet ve cesaret kavramları çerçevesinde ilerlemektedir. Bu bağlamda kimliğini, bedenini ve pratiklerini bu kavramlar aracılığıyla kuran ve toplumsalın içinde ispat etmek zorunda kalan erkeğin benliği son tahlil de kimliği altında ezilmektedir. Böylece ataerkil düzen erkekleri hem iktidar ilişkilerinin efendisi, hem de kölesi haline getirmektedir.

Erkeklik pratiği olarak ve erkek bedeninin inşasında bir erkek jargonu olan küfür’ün önemli bir yeri vardır. Küfür erkeklerin tekeliinden çıkarak toplumsalın içinde ortak kullanım alanlarına doğru yayılmaktadır. Toplumsal yaşamın içinde özellikle erkeklerin en çok kullandıkları formlardan biri olan küfür dilin ve bedenin iç dinamiklerinden kaynaklanmaktadır. Küfür kavramı toplumsal açıdan namus, onur ve kişiliğe yönelik kaba, çirkin, ağza alınmaz sözcükler değerlendirilmektedir. Aynı zamanda kelime anlamı olarak sözlükte, *tanrının varlığı ve birliği gibi dinin temellerinden sayılan kanıları yadsıma ve bu yolda söylenen sözler olarak tanımlanmaktadır.*²¹⁹

Pars Tuğlacı ise küfür kavramını benzer şekilde ifade etmektedir. Bir kimseye ağır ve çirkin sözler söyleme, sövmek için söylenen söz, eski dilde nankörlük gibi anlamlarının yanı sıra dinsel içerikli tanımlamalarına da rastlamaktayız. Kafirler Müslüman olmayanlar, kutsal şeyleri inkar etme, İslam’ın kurallarına aykırı davranma,

²¹⁹ Türkçe Sözlük; Türk Dil Kurumu Yay., Ankara 1966, s. 479

garimüslimlik, bir inancı reddetme, tanrının varlığı ve birliği gibi dinin temellerinden sayılan inanışları yadsıma ve ret olarak tanımlanmaktadır.²²⁰

Görüldüğü gibi küfür bir erkeklik pratiği olarak iktidarı yadsıyan bir niteliğe sahiptir. Bir yanıyla erkekler için özgürlük ve başkaldırı pratiği olurken diğer yanıyla da erkek bedeni ve kimliğinin inşasında eril söylemin en güçlü pratiklerinden biridir. Bunun yanı sıra küfür formunun en yakın dilsel pratiği olan Argo'da erkeğe ait bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Zaman zaman ortak anlamlar içerse de Argo Küfür'den farklıdır.

Argo toplumsalın içinde belli bir gruba ve sınıfa özgü olarak dil çerçevesi içinde kullanılan bir formdur. Erkeğe özgü bir alandır. Erkek kimliğinin ve bedeninin oluşmasında önemli bir dilsel pratiktir. Küfür kadar yalnızca erkeğe ait değildir. Kadınlarda bu dilsel ve zihinsel pratiği kullanılmaktadır.

“Argo; özellikle bir grubun, bir meslekte olan kişilerin bir sosyal sınıfın kullandığı sözcüktür.”²²¹

Bu tanımlamalar doğrultusunda bir erkeklik pratiği olarak *“bir erkek neden küfür eder?”* ya da *“küfür neden erkeğe ait bir alandır?”* sorusu erkek bedenini ve erkekliği anlamak açısından son derece önemlidir.

Freud bu konuda genelde insanın özelde erkeğin doğuştan beraberinde getirdiği iki temel eğilim üzerinde durmaktadır. Cinsellik ve Saldırganlık. Bu iki temel unsur erkeğin toplum içinde uyumlu bireyler olarak yaşamasını zorlaştırdığından bireyin sosyalleşmesinde önemli rol oynadıkları için iktidar tarafından baskı altında tutulmakta ve perdelenmektedir. Bu yüzden duygular bilinçaltına itilir ve kaybolmazlar. Güçlü bir uyarıcı etkisiyle belli bir süzgeçten geçirilerek ifadeye dönüşürler.

Freud'a göre insan “id” adını verdiğimiz içgüdüsel enerji ile dünyaya gelmektedir. İd yaşamak için gerekli olan cinsellik ve saldırganlık içgüdülerinin deposudur. İd sürekli olarak haz alma ve doyurulma çabası içerisindedir. Süperegoo ise toplumun istek ve sorumluluklarını içermektedir. Süperegoo bireye ailesi ve toplum tarafından öğretilen toplumsal değerlerin temsilcisidir. Ödül ve ceza mekanizmalarıyla yaşam boyunca güçlendirilmektedir. Süperegoo bireyin davranışlarının doğru ya da yanlış olduğuna karar verip toplum tarafından onaylanan yargılara göre davranmasını sağlamaktadır. İd'in

²²⁰ TUĞLACI, Pars; Okuyan Ansiklopedik Sözlük, Cem Yay., İstanbul 1983, s. 1744

²²¹ DEMİRAY, Kemal; Temel Türkçe Sözlük, İnkilap Yay., İstanbul 1944, s. 22

sürekli haz almak istemesi süperego'nun onu engellemesi, erteleme ve bastırması bireyde çatışma, huzursuzluk ve kaygının yaşanmasına neden olmaktadır. Bu da bedensel pratiklere yansımakta ve bedenin şekillenmesinde önemli rol oynamaktadır. Ego İd'i denetim altında tutmakta ve gerçek dünya ile id arasında bağ kurma işlevini görmektedir. Ego akılcı ve pratik olarak İd'in arzu ve isteklerini mümkün olduğunca yerine getirmeye çalışmaktadır.

Bu üç öğeden birinin bozukluğu kişilik ve davranış bozukluklarına yol açmaktadır. Dolayısıyla bedensel pratiklerde bu doğrultuda gelişmektedir. Örneğin *ego'nun yeterince gelişemediği ya da kaygının çok fazla olduğu durumlarda denge bozulabilir ve kişi savunma mekanizmalarını kullanmaya başlar. Ancak savunma mekanizmalarının fazla kullanılması da bazı bozuklukların ortaya çıkmasına neden olabilir.*²²²

Bu bağlamda küfür bir tepki olarak erkeğin kendini ifade ediş biçimi olmaktadır. Bu durum kişisel olduğu kadar toplumsal ve psikolojik bir tavidir. Dolayısıyla bu savunma mekanizmaları bilinçaltına bastırma, yansıtma, inkar, yön değiştirme, mantığa bürünme, özleştirme, özdeşleşme, yüceltme, gerileme, saplanma, dönüştürme, çözülme, duygusal soyutlanma, yapma bozma, karşıt tepki, neden bulma, duygudaşlık ve boyun eğme, hayal dünyasına kaçma, telefî parçalanma edimlerine sığır. İşte bu edimlerin yön değiştirme ile ilgili tarafı bizi küfürle ve dolayısıyla erkeklik pratiklikleriyle karşı karşıya getirmektedir.

Bu bağlamda erkek toplumsalın içinde süperegosunun üstüne bir söylem ve beden kurgulamaktadır. İşte bu form küfür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir erkek pratiği olan küfür aynı zamanda baba nefreti ve anne saplantısı olarak da değerlendirilmektedir. Ancak fenemolojik yaklaşım erkeğin davranışını Freudyen psikoanalitik yaklaşımdan daha farklı ele almaktadır.

“Fenemolojik yaklaşım bireyin davranışlarını anlayabilmek için onun kendine özgü algılayışını ve yaşantısını bilmemiz gerektiğini savunur. Bireyin davranışlarını ne çevre koşulları ne de organizmada ki biyolojik dürtüler, istekler belirler. Bireyin davranışını biçimlendiren en önemli etken onun

²²² CÜCELOĞLU, Doğan; İnsan ve Davranışı, Remzi Kitapevi, İstanbul 1994, s.412

kendini ve çevreyi o andaki anlamlandırış biçimi, başka bir deyişle bireyin o andaki fenomenidir.”²²³

Küfür’ün erkek bedeninde fizyolojik olarak meydana gelirken izlediği yol anatomik olarak da bir kadından daha farklıdır. Bir erkek küfür ederken bedensel jestleri kaba ve yüzü sertleşmektedir. Söyleme ek olarak el kol ve ağız hareketleri de küfürü destekler ve hatta şiddetini artırır niteliktedir.

“His, duygu ve davranışlarımızın oluşması, derecesi ve kontrolü hipotalamus, limbik sistem ve frontal korteks’in ön kısmı tarafından yapılır. Prefrontal korteks, şahısların kişilik ve davranışları ile ilgili merkezleri içerir. Birden çok kortikal ve subkortikal merkezden buraya gelen veriler değerlendirilerek kişilerin duyarlılığını tayin eder. Aynı zamanda da kişilerin şahsiyetleri üzerinde etkili olur.”²²⁴

Erkeğin toplumsalın içindeki konumlanması, içgüdüleri, sosyolojisi, algıları ve kültürü bu formun kullanım biçimlerini şekillendirmektedir. Bu formların gündelik hayatta kullanılışı sıklığı, şiddeti ve kaballığı erkeğin içinde bulunduğu erkeklik pratikleri ile orantılıdır. Yani sınıfsal açıdan alt sınıftan olan bir erkek küfürü serbesçe kullanırken, orta sınıf küçük burjuva erkeği bu pratiği daha dikkatli ve az kullanmaktadır. Daha çok etkiye karşı verilen tepkiler olarak kullanılmaktadır.

Cinsellik ve saldırganlık mantığı üzerine kurulan küfür formunda temel yönelim dışıl olanadır. Maksimalist bir yönelim olan küfür erkeğin abartılı ve aşırı cinsel eylemlerini içermektedir. Daha çok arabesk kültüre sahip erkeklerde görülen bir pratiktir. Erkek bedensel olarak; hırsla, bütün kaslarının kuvvetiyle, dişlerini sıkarak ve el kol hareketleriyle söylemini desteklemektedir. Şiddet ve saldırganlık bir erkeklik pratiği olarak bedenin ve söylemin merkezine oturmaktadır.

²²³ CÜCELOĞLU, Doğan; İnsan ve Davranışı, Remzi Kitapevi, İstanbul 1994, s.32

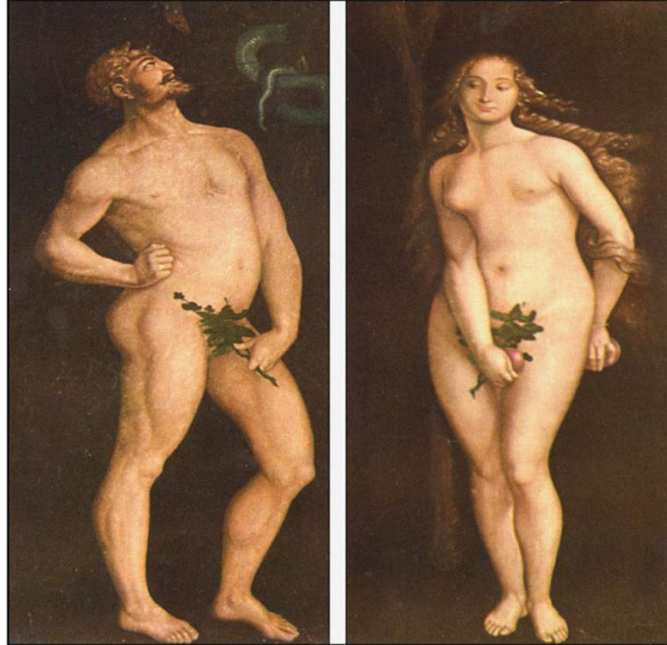
²²⁴ ARINCI, Kaplan; ELHAN, Alaattin; Anatomi, Güneş Kitabevi Yay., Ankara 1995,s. 389

2.1. BATI TOPLUMLARINDA ERKEK BEDENİ

Batı toplumları ve onun kültürü aydınlatmanın, güzelliği yüceltmenin ve günlük gerçekleri övmenin sanat olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla batı genelde bedeni özelde de erkek bedeninin yüceltme ve övme üzerine inşa etmektedir.

Bu açıdan bedeni tarihsel açıdan ele almak, öncelikle maddi uygarlığın merkezinde olan şeyi, eylem ve hissetme biçimlerini, teknik yatırımları, doğal güçlere karşı verilen mücadeleyi; Lucien Febvre'in deyişiyle somut insanı, yaşayan insanı, etten kemikten insanı yeniden kurgulamak demektir. Bu bağlamda genelde bedenin özelde erkek bedeninin tarihi en başta, duyguların, ortamların ve fiziksel olanın bu asli dünyasını resmeder; maddi koşullara, yerleşim ya da alışveriş biçimlerine, nesneleri üretme yöntemlerine göre değişen hissedilebilir olanı algılamak ve kullanmak için farklı yollar sunan bir dünyadır.²²⁵

Sosyal, ekonomik ve kültürel koşulların erkek bedenini ve betimlemelerini nasıl etkilediğini tarihsel süreç içerisinde ele almak, tarihsel süreç içerisinde erkek bedeninin değişimi daha görünür kılmaktadır. Çünkü her çağın kendi dinamikleri kendi bedenini ve erkek bedenini yaratmaktadır.

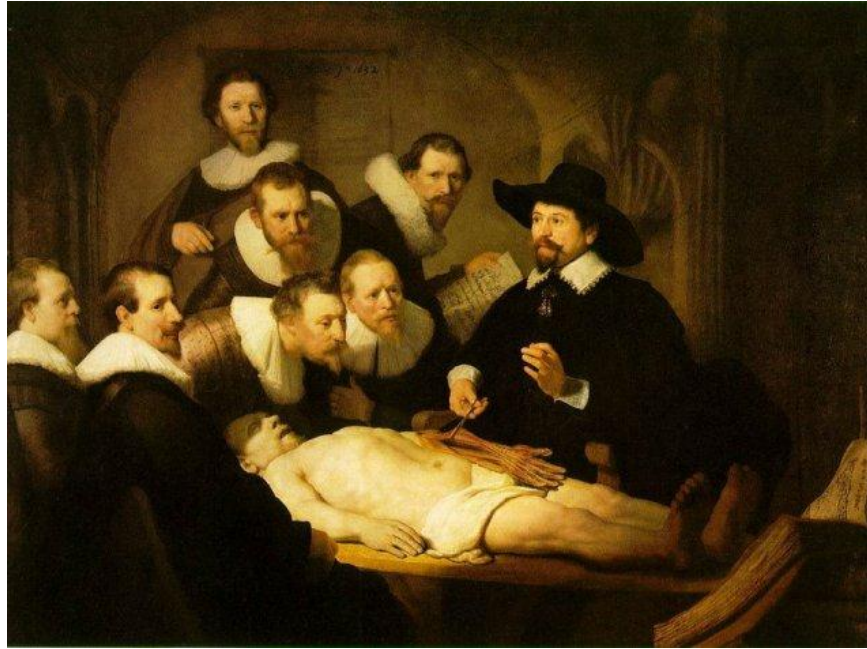


²²⁵ CORBİN, Alain; COURTİNE, Jean-Jacques; VİGARELLO, Georges; Bedenin Tarihi 1, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2008, s. 7

Batı toplumlarında Platon'dan itibaren insan mükemmelliğinin ölçütü erkektir. Erkek güç ve zeka ile ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda kartezyen anlayışta zihin, bedenden tamamen ayrı olmasından dolayı cinsiyetsizdir. O, ne eril, ne de dişil olan cisimler- dışı alana aittir. Spinozacı yaklaşımda ise tam tersine, beden ideası olarak zihin her ne kadar ne cinsiyetli ne de cinsiyetsizse de, her insan zihni, ideası olduğu bedenin cinsiyetli olmasından dolayı, kesin bir şekilde ya erkek ya kadın olmaktadır. Dolayısıyla buna uygun olarak bu bedenlerin ideaları da birbirinden farklı olmak zorundadır. Bunların farklılıkları sadece cinsiyetli beden üzerindeki fiziki ve toplumsal sınırlamaları değil aynı zamanda bu bedenlerin farklı simgesel yapılarıdaki farklılıklarını ifade etmektedir. Spinoza'nın karşı çıktığı kartezyen felsefe, toplumsal cinsiyet ile bedensel cinsiyet arasındaki keskin ayrımları vurgulamaktadır.

“Spinoza'nın zihni, bedenin ideası olarak alışı, bedene verilen anlamların nasıl olup da hem metaforik bir nitelik sunup hem de “gerçek” farklılıklar olarak (doğru bir şekilde) yaşantılanabildiklerini daha açık bir biçimde anlamamızı yardımcı olabilecek bir başlangıç noktası da sağlar.”²²⁶

Batı toplumlarında erkeklik ve erkek bedeni simgesel olarak, zihin alanını ve Tanrı'nın kendisini temsil etmektedir. Dolayısıyla erkeklik, bu sistem içerisinde simgesel olarak önce maddi dünyada, duyu- algısının karşıtı olarak insan zihni şeklinde ve daha sonra aşkın, cinsiyetsiz alanla özdeşleşmiş bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.



²²⁶LÖLYD, Genevieve, Erkek Akıl, Ayrıntı Yay. İstanbul , ss.13-14

Sartreci aşkınlık tıpkı Hegelci anlayışla yaşamın aşılması anlamına gelmektedir. Erkek hayatını aşmakta ve değerleri yaratmaktadır. Bundan dolayı erkek bedenini de aşmak zorundadır. Çünkü erkek akıllı bunun için vardır ve bedene yönelik tüm terbiye edici faaliyetler, “Bedeni aşma”, yani kadına özgü aşağı tensellikten kurtulma amacına hizmet etmektedir. Görüldüğü gibi akıl idealizmi erkeği merkezi konuma yerleştirerek kadını dışlamaktadır.

“İlerleme, der Philo, “aslında erkek olana yönelerek, kadın cinsiyetini terk etmekten başka bir şey değildir; çünkü, kadın cinsiyeti, maddidir, edilgendir, cisimsel ve duyu- algısaldır; oysa erke olan, etken, rasyonel, cisim-dışı ve zihin ve düşünceye daha yakın olandır.”²²⁷

Erkek aklın ortaya çıkışı mitolojik olarak şöyle anlatılmaktadır. Apollon çocukken yaşlı yeryüzü kahinini koruyan Python’u öldürür ve böylece yer tanrıçasının gücü kırılmış olur. Bunun üzerine Tanrıça erkeklerin zihnini bir ‘karanlık hayali gerçek’ bulutuyla örtecek olan rüya yorumcularını göndererek öç alır. Fakat Zeus ‘un araya girerek Delphi ‘ye akıl güçlerini yerleştirmesiyle bu karanlık sesler boğulmuş olur. Akıl kadının gücüyle bir arada anılan kuvvetlere üstün gelmiştir. Kültürel olarak rağbet gösterilen rasyonalitenin gelişimi boyunca bir kenara atılması gereken şeyler başlangıçtan bugüne simgesel olarak kadınlıkla ilişkilendirilmiştir

²²⁷ LOLYD, Genevieve, Erkek Akıl, Ayrıntı Yay. İstanbul , s.49

vücudu doğal tasarımda, yüzün çeneden alın üstüne ve saçların, en dipteki köklerine kadar, boy uzunluğunun onda biri olması öngörülmüştür. El açık olduğunda da, bilekten orta parmağın ucuna kadar aynı oran vardır. Baş çeneden başlayarak üste kadar sekizde bir, göğüs üzerinden, boyun ve omuzlardan saç diplerine kadar altıda bir, göğüs ortasından basın tepesine kadar da dörtte bir oranındadır. Yüzün kendi yüksekliğini alırsak, çene altından burun deliklerinin alt bölümüne kadar olan kısım bunun üçte biri, bunun da burun deliklerinin altından kasların arasındaki bir çizgiye kadar aynı orandadır. Oradan alını da içererek, saç diplerine kadar olan kısım yine çenenin üçte biridir. Ayak uzunluğu boy uzunluğunun altıda biri, ön kol ve göğüs genişliği ise dörtte biridir. Diğer uzuvlarında kendi bakışımı oranları vardır. Yine insan vücudunun merkez noktası doğal olarak göbeğidir. Çünkü bir adam elleri ve ayakları açık olarak arka üstü yattığı zaman el ve ayak parmaklarının uçları göbeğe yerleştirilen bir pergelin çizdiği dairenin çevresine degecektir. İnsan vücudundan dairesel bir şekil elde edildiği gibi kare bir şekil de çıkarılabilir. Doğa insan vücudunun organlarını çerçevenin tümüne oranlanacak şekilde yaratmıştır”²²⁸

İdeal erkek bedeni anlayışı Aristo'nun bakış açısıyla toplumsal işlevlerine uygun biçimde geliştirilmektedir. Antik Yunan'da erkek bedeni ideali, büyük savaşçının tasviridir. Dolayısıyla erkek bedeni değerli ve yüceltilen anlayışı üzerinde barındırmaktadır.

İdeal erkek bedeni asil, heybetli, kurallara dayalı olması ve kalıcılığı ile bir nevi aristokratik erkek bedenini oluşturmaktadır. Bu durum aslında; düzen fikrini ve tanrı adına toplumsalın eril denetim altına alınmasının göstergesidir. Örneğin mimari yapılar ve dolayısıyla eril mekanlar erkek bedeninin kendisini simgelemektedir.

Özellikle erkek bedenin de çıplaklık onaylanan bir durumdur. Erkek bedeni çıplak ve yalın bir güzelliğe sahiptir. Bedenin sağlıklı, zinde ve güzel olması da Antik Yunan Kültüründe son derece önemlidir. Bundan dolayı spor erkek bedenini biçimlendiren önemli faktörlerden biri olarak Antik kültürde karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan çıplaklıkla insan bedenindeki tanrısal güzelliğin birleştiği alan olan spor Olympia'daki dört yılda bir gerçekleştirilen oyunlarla erkek bedenini biçimlendirmektedir.

²²⁸ Vitruvius; Mimarlık Üzerine Ona Kitap, Yapı- Endüstri Merkezi Yay., İstanbul 1993, s.

Bu bağlamda Antik Yunan'da eril bir faaliyet olan spor, güçlü ve sağlıklı erkek bedeninin elde edilmesi için zorunlu ve otoriteler tarafından belirlenmiş meşru bir etkinliktir.



Resim 2: Disk Atan Erkek

Erkek çocuklar küçük yaşlardan itibaren beden eğitimine tabi tutulmaktadırlar. Çünkü zamanı geldiğinde kendilerini kanıtlamak zorundadırlar. Özgür birey olmanın birincil koşulu erkek bedenine sahip olmak ve her türlü gündelik hayat pratiği içinde bedeni eğitmektir. *Bu bedensel eğitimin sonucunda iyi vasıflı ve erdemli vatandaşların yetiştirilmesinin amaçlanması, sportif aktivitelerin meşru iktidarın beden politikalarından ayrı düşünülemeyeceğinin bir göstergesi niteliğindedir.*²²⁹ Böylece Antik Yunan'da özgür bireyler sadece erkeklerden oluşmaktadır. Kamusal alan erkeklere ve erkek bedenine

²²⁹ ÇOKBANKİR, N. "Antik Dönem'de Beden Terbiyesi ve Sporun Gelişimi", Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, Sayı: 24, 2009, s.78

aittir. Dolayısıyla kadınların kamusal/toplumsal alanda yeri yoktur. Bundan dolayı her türlü spor ve yeteneklerin kanıtlandığı olimpiyatlar eril bir temel üzerine kurulmaktadır.

Sporun temelinde yatan rekabet ve iktidar/güç ilişkileri erkek bedeninde imgelenmektedir. Böylece erkek bedeni düzenlenen, sınırlanan, geliştirilen ve dışsal bir amaca hizmet eden konumundadır. Zaten iyi ve erdemli bir vatandaş olarak kamusal alanda var olmanın temeli de budur.

Antik Yunan toplumunda yaşamın her alanında aşırılıktan kaçınma, uygun ve ılımlı davranışlar gösterme söz konusudur. Bu bağlamda erkek bedeni atletik ama aşırı kaslı değildir. İdeal olan, sağlıklı, dengeli, uyumlu ve doğal bir erkek bedeni anlayışıdır.

Antik Yunan'da bir erkeğin kendi bedenini teşhir etmesi bir yurttaş olarak sahip olduğu hakların toplumsal alanda gösterilmesine işaret etmektedir. Daha öncede bahsettiğimiz gibi beden güç kavramı çerçevesinde iktidar bağlamı içinde ele alınarak eril kültürün temeli haline gelmektedir.

Atina'da çıplaklık çok önemliydi. Hatta sanat eserlerinde savaşçılar neredeyse çıplak vaziyette, giysisiz bedenleri yalnızca kalkanlar ve mızraklarla örtülü bir halde tablolarla resmediliyordu. Şehirlerde delikanlılar gimnazyumlarda çıplaklık güreşiyorlardı. Erkeklerin sokaklarda ve kamuya açık yerlerde giydikleri giysiler gevşek giysiler, bedenlerini gözler önüne seriyordu. Antik Yunan'da çıplak insan gücün simgesi olarak algılanmaktadır. Çıplaklığa verilen değer Yunanlıların insan bedeninin içi hakkındaki düşünme tarzlarında kaynaklanmaktadır.

“Sıcak vücut, soğuk ve miskin bir vücuda göre başkalarına daha rahat tepki verebiliyordu ve daha ateşliydi; tepki verdiği kadar harekete geçebilecek ısıya sahip olan sıcak vücutlar güçlüydü.”²³⁰

Antik Yunan toplumunda vücut ısısı kavramı insanın oluşum sürecini belirlemektedir. Rahimde iyi ısınan ceninlerin erkek, bu ilk ısıdan yoksun kalanların kız olacağı düşünülmektedir. Rahimde yeterli ısının olmayışı erkeklerden daha yumuşak, daha akışkan, daha nemli ve bütünüyle daha şekilsiz bir yaratık çıkmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda Aristoteles Adet kanı ile sperm arasında bağ kurmaktadır. Aristoteles adet kanına soğuk kan, spermin ise sıcak kan olarak yorumlamaktadır. Bundan dolayı da

²³⁰ SENNET, Richard; A.g.e. s.27

sperm daha üstündür. Çünkü sperm vücuttan atılarak yeni bir hayatın başlamasına sebep olurken adet kanı ise sadece vücuttan atılarak işlevsizleşmektedir.

“Aristoteles, erkeği hareket ve yaratım ilkesine, kadını ise madde ilkesine sahip olarak nitelendiriyordu. Bu da bedenlerdeki aktif pasif güçler arasındaki karşılığın ürünüydü.” ²³¹

Bu konuda Hipokrat’ın da benzer söylemleri bulunmaktadır. Hem meni hem de vajinal sıvılarda biri zayıf diğeri güçlü olmak üzere iki cins sperm olduğunu söylemektedir. Eğer her iki partnerde güçlü sperm üretirse çocuk erkek, ikisi de zayıf sperm üretirse kız olmaktadır. Biri zayıf biri güçlü olursa sperm sayısı cinsiyeti belirlemektedir. Dişil olan soğuk, pasif ve zayıftan, eril olan ise sıcak, güçlü ve girişken olarak insan daha dünyaya gelmeden erkek olanın kadın olana üstünlüğü söz konusudur. .

Bu farklar en bariz biçimde cinsiyet ayrımında görülmektedir. Çünkü kadınların erkeklerden daha soğuk oldukları düşünülmektedir. Kadınlar şehirlerde çıplak olarak boy gösteremiyorlardı. Üstelik ışısız iç mekanlar onların fizyolojilerine daha uygunmuş gibi çoğunlukla evlerine kapanıyorlardı. Evde dizlere kadar uzanan ince malzemeden tunikler, sokakta ise ayak bileklerine kadar uzanan kaba, mat kumaştan tunikler giyiyorlardı.²³²



Atina Demokrasisi kamusal alanda erkeklerin bedenlerini ve yine erkeklerin düşüncelerini teşhir etmesi üzerine kurulu bir sistemdir. Demokrasi özü itibarıyla eril bir

²³¹ SENNET, Richard; A.g.e. s.34

²³² SENNET, Richard; A.g.e. s.37

kavramdır. Ancak kavramın geçirdiği değişim dönüşümler sonucunda bugün artık eşitlikçi bir anlayışa işaret etmektedir. Bedenlerin ve düşüncelerin teşhir edilmesi erkekler arasındaki bedensel ve zihinsel bağı kuvvetlendirmektedir. Bugün bu bağ erkekler arasındaki bağ olarak tanımlamaktadır. Elbette Antik dönemde bu bağ düz anlamıyla ele alınmaktadır.

“Bu dönemde bir başka erkeğe duyulan erotik aşkı ifade etmek için kullanılan sözcükler ile şehre duyulan bağlılığı ifade etmek içinde kullanılıyordu. Siyasetçiler bir aşık ya da savaşı gibi görünmek istiyorlardı. Gösterme, teşhir etme ve açığa çıkarma bunlar yaşamın her alanına yansımıştı.”²³³

Bu noktada erkek bedeni bireysel bir ifadeden daha çok ideal bir ifadeyi temsil etmektedir. Bu idealleştirmenin özünde tanrısallık yatmaktadır. Söz konusu bu idealleştirmenin tanrısallığı temsil etmesi uygarlığın erkek bedeni ve kimliğine dolayısıyla eril tahakkümün oluşumunun temelini teşkil etmektedir.

Antik Yunan Kültüründe karşımıza çıkan iki felsefi görüş erkek bedenini ortaya koyabilmek için önemlidir. Öncelikle Aristippos'un kuramı Hedonist²³⁴ yaklaşım bedeni ruhtan daha değerli görmekte ve bedensel hazlara yönelmektedir. Diğerisi ise Yunanlı filozof Epikür'ün Epikürizm²³⁵ kuramı ise ruhun bedenden daha önemli olduğunu savunmaktadır.

“M.Ö. 5. yüzyılda yaşayan Sokrat'a göre “beden, ruhun mezarı”ydı. Yani ruhun mükemmelleşmesini engelleyen bir unsurdu. Bu nedenle Sokrat, ölümlle cezalandırıldığında bunu, ruhunun beden mezarından kurtuluşu ve yücelmesi için bir fırsat olarak kabul etmiş ve baldıran zehrini içmekte tereddüt etmemiştir.”²³⁶

Platon göre beden ruhun hapisanesidir. Ruhun bedenden kurtulması gerekmektedir. Ama ruh doğruluk ve iyiliğe ancak yansıması olan beden sayesinde ulaşmaktadır. Yani gerçek olanla ideal olan söz konusudur. Dolayısıyla bedensel dış görünüş bireyin ahlak

²³³ SENNET, Richard; A.g.e. s. 29

²³⁴ Hazzın mutlak anlamda iyi olduğunu, insan eylemlerinin nihai anlamda haz sağlayacak bir biçimde planlanması gerektiğini, sürekli haz verene yönelmenin en uygun davranış biçimi olduğunu savunan felsefi görüş.

²³⁵ Yunanlı filozof Epikür'ün insanın mutlu olması için bedenini aşağılamadan ruhunu yüceltmesi gerektiğini savunan öğretisi.

²³⁶ ŞİŞMAN, Nazife; Emanetten Mülke, İz Yay., İstanbul 2006, s.21

göstergesinin bir simgesi olarak toplumsalın içinde yer almaktadır. Önyargı kavramının kökleri bu temele dayanmaktadır.

Aristo'ya göre ruh²³⁷, hayat ilkesidir ve yaşayan belirli bir beden²³⁸ formudur. Dolayısıyla beden ve ruh düalist felsefede olduğu gibi birbirinden ayrı düşünülemez.²³⁹ Aristo'nun form ile madde arasındaki farkı kapatma ve formu maddeye bağlama girişimi sonucunda; ruh beden anlayışı da Platon'dan farklılık arz etmiştir. Yani böylece ruh insanlarda bulunan, aslında başka bir yere ait olan tanrısal bir özellik olmaktan çıkmış, sadece beden²⁴⁰in formu haline gelmiştir.²⁴⁰

Antik Yunan kültüründe her konum ve statüye göre ideal erkek bedeni vardır. Genç erkek bedeni Apollon'u temsil etmektedir. Bu bağlamda Camille Paglia Batı Toplamlarını Apollonik olarak değerlendirmektedir. Arzusu, tanımlama ve sınıflandırma yoluyla, aklın soğuk ışığıyla, arkaik geceyi uzaklaştırmak ve onu yenmektir.²⁴¹ Dolayısıyla erkek bedeni apollonik olarak kabul edilmektedir.

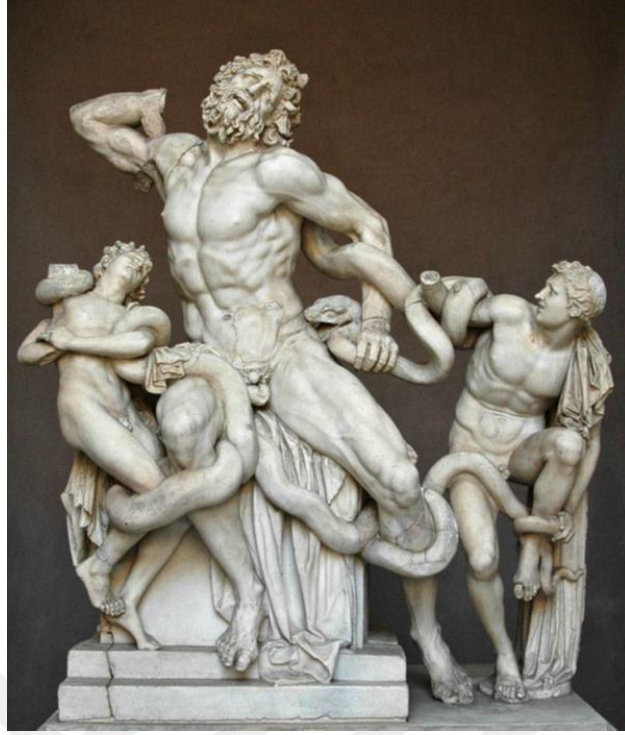
²³⁷ Ruh: (Alm. Seele) (Fr. âme) (İng. soul) (Lat. anima, animus) (Yun. Psyche) 1- Bedini etkin kılan canlılık ilkesi, beden²³⁸in yaşama gücü, yaşama soluğu. 2- Doğal–canlı yaşam ilkesi; Aristoteles'te bedeni canlandıran ilke, beden²³⁹in entelekhia'sı. 3- Töz olarak: a. ölümsüz ruh. (Beden yalnızca onun tutsak yeri sayılır.) b. Usun, düşüncenin, tinin yeri. c. Yalın, özdeksel olmayan tinsel töz. 4- öznel ilke olarak: a. Usa karşı gönül ve isteme ilkesi b. Bireysel kişilik çekirdeği. 5- Bilinç olaylarının toplamı; ben'in birliği.”7 Görüldüğü gibi “ruh” kavramı “canlılık ilkesi”, bedenden ayrı “ölümsüz töz”, “tinsel töz”, “kişilik”, “benlik” ve “bilinç” gibi kavramlarla çok yakın anlamlarda kullanılmaktadır. Yine başka bir sözlükte: “Yaşam ilkesi,yaşam ve düşünce ilkesi, madde dışı töz. Bakınız: Afşar, Timuçin; Felsefe Sözlüğü, s. 409

²³⁸ “Beden (Alm. Leib) (Fr. corps) (İng. body) (Lat. corpus) 1- insan ruhunu bu dünyadaki yaşamı sırasında içinde tutsaklayan canlı varlık. 2- (Aristoteles'te) Ruhun etki aracı ve aygıtı. Aristoteles'te ruh beden²³⁹in biçimleyici ilkesidir, entelekhela'sıdır. 3- (Descartes'ta) Ruhun yanı sıra insanın başka bir bağımsız kurucu ögesi. 4- Ruhsal yaşamın doğal temeli. 5- Yaşamın görünen somut biçimi. Bakınız: Akarsu, Bedia, Felsefe Terimleri Sözlüğü, ss. 14-15

²³⁹ GÖKBERK, Macit; Felsefe Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980, s.8

²⁴⁰ Genevieve LLOYD, Erkek Akıl: Batı Felsefesinde 'Erkek' ve 'Kadın', Ayrıntı Yay., İstanbul 1996, s.29

²⁴¹ PAGLIA, Camille; Cinsel Kimlikler, Epos Yay. Ankara 2004, s.17



Genç, kusursuz ve bu kusursuzlukları çıplaklık teşhir edilen erkeklerin yaptıkları iş ne olursa olsun yüzlerindeki ifade hep sakinlik söz konudur. Bu yüzden apolloniktir. Çünkü apollonik olan biçimle ilgilidir. Güzel olan, sınırları belli olandır. Hedefi ne olursa olsun ortaya koyduğu bedenler gözle görülür ve ölçülüdür. İnsanın kendisiyle kendisi olmayan şeyler arasında sınır çizerek, kendisinin olanı başkalarınınkinden ayırmakla, kendi kendine sınır koymakla kendini bilebilir, kendisi olabilir. Bu sınır, insanın kendisi olması yani apollonik olanın kendisidir. Dolayısıyla erkek bedeni Antik Yunan'da ahlaki açıdan da ölçülülüğün simgesidir.

Erkeklik, etkin, belirlenmiş formla, kadınlık da edilgen, belirlenmemiş maddeyle aynı safta yer alır. Bu eşleştirme için gereken uygun ortam, Yunanlılar'ın insanın üremesine ilişkin geleneksel anlayışınca hazırlanır; bu anlayışa göre baba, biçimlendirici ilkeyi sağlayandır, üremenin gerçek nedensel gücüdür; buna karşılık anne, sadece bu biçimi (formu) veya belirlenmiş olanı kabul eden maddeyi sağlayan ve babanın ürünü olan şeyi besleyendir.²⁴²

²⁴² Genevieve LLOYD, Erkek Akıl: Batı Felsefesinde 'Erkek' ve 'Kadın', Ayrıntı Yay., İstanbul 1996, s.24

2.1.2. ROMA'DA ERKEK BEDENİ

Roma Uygarlığı düşünsel yaşam alanından ziyade, kurdukları devlet ve hukuk sistemi ile yani pratik alanda çok ileriydiler. Bilindiği gibi kurdukları hukuk sistemi ve temel hukuki kavramlar, günümüz hukuk sistemlerinde bile etkisini sürdürmektedir. Özellikle özel hukuk alanındaki pek çok hukuk kurumunun kökeni Roma'ya dayanmaktadır.

Roma İmparatorluğu döneminde hâkim felsefe stoacılıktır²⁴³. Stoacılık, her şeyden önce insanın bağımsızlığını ve yetkinliğini amaçlayan bir ahlak öğretisidir. Henüz kuruluş aşamasındaki Hristiyan düşüncesi üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Bundan dolayı ruh/beden ikileminde ruh daha çok önemslenmektedir. Dönemin önemli felsefecilerinden Seneca “akıllı bir insan ruhunu bedeninden boşar” ya da “tabiat ruhumuzu bir manto gibi bedenimizle kaplamıştır”²⁴⁴ sözleriyle beden ve ruh arasındaki hiyerarşiyi ortaya koymaktadır. Seneca’nın beden üzerindeki hâkim görüşü kendinden önceki felsefeciler kadar sert değildir. Bedeni önemsemektedir.



Seneca, bedensel köleliğin hiç de önemli olmadığını ileri sürüp herkesin bir şekilde tutkularının, umutlarının, korkularının kölesi olduğunu belirtmektedir. Eğer kölenin ruhu

²⁴³ Stoacılık, Z.S. 1. Yüzyılda Roma topraklarında ortaya çıkmıştır. Romalı Stoacılar, stoa okulunun ahlak ve dinsel düşüncelerine bağlı kalmışlardır. Seneca, Epiktetos ve Marcus Aurelius önde gelen stoacılarıdır. Stoacılar ele aldıkları bilimlerin solünü şöyle tanımlıyorlardı: Mantık çit, fizik verimli toprak, etik de onun meyvesidir. Felsefenin başlıca işi etikle uğraşmaktır.; bilgi, bilgelik ve yaşama becerisi edinme yolundan başka bir şey değildi. Yaşam Stoacıların düşüncesine göre, doğayla uygunluk içinde yaşanmalıydı. Bilge kişinin ideali buydu. Mutluluk koşullarda kurtulmakta, zihinsel huzur ve dinginlikteydi. Yaşamda her şeyi önceden belirleyen şey yazgıydı. Yazgısına boyun eğen kişi, yazgısınca yaşardı; yazgısına karşı çıkan kişiye, yazgısına uğradı. Stoacılar doğa anlayışlarında maddeci olmakla birlikte maddecilikleri nominalizmle birleşmişti. Bakınız: ÇALIŞLAR, Aziz; Felsefe Sözlüğü, Cem Yay., İstanbul 1997, s. 447

²⁴⁴ ŞİŞMAN, Nazife; A.g.e. s.22

özgür ise bedenin köleleştirilmesi önemli değildir. Seneca, filozof köle Epiktetos ile filozof kral Marcus Aurelius'u konuşturduğu bir diyalogda, kişinin köle ya da kral olmasının talihin bir neticesi olduğunu belirterek, herkesin bu dünyada üstüne düşen görevi yerine getirdiğini iddia etmektedir.²⁴⁵ Ancak ruhla değerlendirdiğinde ruha göre beden ikincil bir öneme sahip olmaktadır. Bunun yanı sıra Romalıların bedeni ve bedensel hazları yücelten felsefeleri de söz konusudur.

Roma'da pratik felsefe ve ahlakın ön plana geçtiği bir dönemdir. Zihni temsil eden erkek olduğu için söz konusu özgürlük ve ahlak erkeğe aittir. Erkek logos, kadın ise pathosdur.

*“Erkek, aklın (logos) dünyanın üzerine kurulu olduğu ilkelerin temsilcisi olarak sürekli, istikrarlı ve değişmez olanla ilişkilidir. Kadının maddeyle daha yakın ilişkisi onu istikrarsız, değişken ve yozlaşabilir olan kategorisine sokar.”*²⁴⁶

Romalılar imgeleme ve özellikle Bedensel geometriye çok önem vermektedirler. Bu bağlamda insan bedenin de keşfetmiş oldukları simetriler ve görsel dengeler sistemini bir iktidar aracı olarak etkili bir biçimde kullanmaktadırlar. Bedensel geometriyi imparatorluk pratiklerine, kent tasarımlarına ve erkek bedenine aktarmakta son derece başarılıdır. Gözün sahip olduğu güçler pagan Romalıları büyülemekte ve duyarlılıklarını köreltmektedir. Dolayısıyla görkemli yapıları ve bedenleri (İmparatoru, savaşçıları ve gladyatörleri) seyretmek halkı ve köleleri pasifleştirmektedir. Böylece Romalılar bakma ve inanma isteğini bakma ve itaat etme kipine dönüştürdüler.

*“Roma İmparatorluğu görsel düzen ile İmparatorluk iktidarını birbirinden ayrılmaz şeyler haline getirmişti. İmparator iktidarın anıtlarda ve kamu binalarında görülmesini sağlamak zorundaydı. İktidarın taşla ihtiyacı vardı.”*²⁴⁷

Bu açıdan bakıldığında Roma'nın ekonomik düzeninin kölecilik üzerine kurulduğu görülmektedir. Kölecilik ekonomik düzenin temel yapısı tüm hayatı efendisinin tasarrufunda bulunan ve konuşmak dışında diğer hayvanlardan ayrı görülmeyen kölelerin özellikle tarım ve ticaret hayatında çalıştırılmasından elde edilen büyük kazançla

²⁴⁵ AĞAOĞULLARI, Mehmet Ali; KÖKER, Levent; İmparatorluktan Tanrı Devletine, İmge Yay. Ankara 1998, ss.73-74

²⁴⁶ BERKTAY, Fatmagül: Tek Tanrılı Dinler Karsısında Kadın, Metis Yay., İstanbul 2000., s.137

²⁴⁷ SENNET, Richard; A.g.e. s.76

dayanmaktadır.²⁴⁸ Özellikle askeri başarılarla desteklenen bu ekonomik sistem kölelerin daha ağır şartlarda, daha uzun süre ve yoğun işkence yöntemleriyle çalıştırılmasına neden olmaktadır.

Köleler vatandaş sayılmamaktadır. Dolayısıyla siyasal ve sosyal alanda temsil edilmemektedirler. Bu temsil aynı zamanda bedensel pratiklerine de yansımaktadır.

*“Romalılar kendilerini yöneten Pagan Tanrılarını doğrudan doğruya görebileceklerine inanmıyorlardı. Yere inip insanlar arasına karıştıklarında tanrıların tanınmamak için kılık değiştirdiklerini düşünüyorlardı. Ama insanlar eski tanrıların her yerde mevcudiyetlerine dair görünür izler bıraktıklarına inanıyorlardı. Roma hükümdarları da kendi saltanatlarını haklı çıkarmak için bu görünür izlerden yararlanıyor, Batı dünyasının dört bir yanına imparatorluk anıtları inşa ediyorlardı. Pantheon’da bizzat Roma’da insanların bakmalarını, inanmalarını ve itaat etmelerini sağlamak amacıyla yapılan bu tür binalardan biriydi.”*²⁴⁹

Görmenin iktidar Roma döneminin en önemli özelliğidir. Özellikle görünen ve görünmeyen arasındaki gerilimli ilişki erkek bedenine ve pratiklerine yansımaktadır. Dolayısıyla erkek fiziksel gücün temsilcidir. Antik Yunan toplumundaki gibi erkek kas ve kemiğin güzelliği yani ideal olanı yüceltilmemektedir. Çünkü Roma’da bedensel arzunun uyandırılmaması son derece önemlidir.

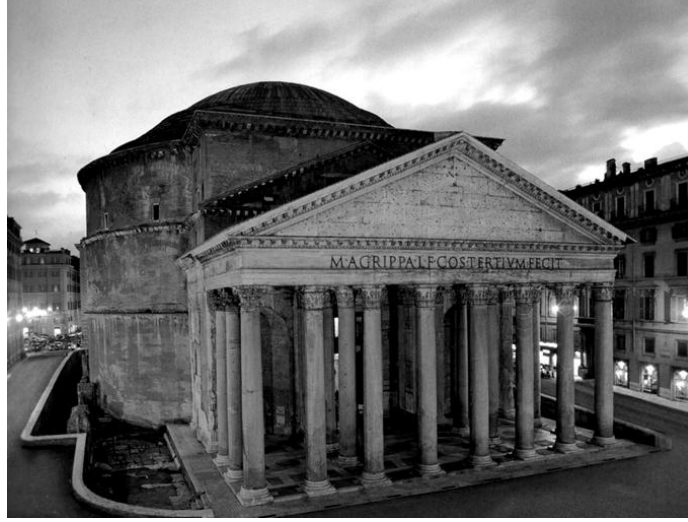
Bedensel arzunun ruhu kirlettiğine inanılmaktadır. Romalı bir erkeğe göre bedensel arzu; toplumsal uzlaşımlarla alay etmek, hiyerarşiyi bozmak, kategorileri birbirine karıştırmak, kaosa, yangına ve dünyanın yok olmasına yol açmak demektir.²⁵⁰

Roma imparatorluğunun merkezinde hem imgesel hem de simgesel olarak devlet kültü yer almaktadır. Çünkü bu durum hiyerarşi, tarih ve ulus kimliğinin oluşturulmasında en önemli araçlardan biridir. Tıpkı Roma’da erkek bedeni gibi devlet kültü de güçlü, sert ve diktir. Mimari açıdan kalın, sert, dik ve yüksek kolonlar estetikten ziyade işlevselliğe yönelik yapıdadır. Dolayısıyla Roma’da her konuda oluşan aşırılık yönetsel ve bedensel alanda da karşımıza çıkmaktadır.

²⁴⁸ NIKITIN, P. I., Ekonomi Politik, , Sol Yay., İstanbul 1990, s.30

²⁴⁹ SENNET, Richard; A.g.e. s.77

²⁵⁰ SENNET, Richard; A.g.e. s.77



Fotoğraf: Pantheon

Bu bağlamda Yunanlılar ölümlere çok fazla ilgi göstermediler. Ancak Romalılar bu konuda da aşırı bir davranış gösterdiler. Ancak bu ölü hazırlama ve anma ritüellerinde önemli olan nokta bu pratiklerin erkek bedeni üzerinden yapılmasıydı. Ölümsüzleştirilen Romalı beden erkek bedeni idi.

“Romalı atalar, ölümsüz erkeklerdi. Portreleri, imgeleri önceleri balmumundan olan maskeleri ve sonrasında taştan yapılma büstler olarak ev içindeki kutsal eşyaların muhafaza edildiği sandıkta tutulmuş ve cenazelerde boy göstermiştir.”²⁵¹

Roma’daki ekonomik sistem faydacılık üzerine kurulu olduğu için görünürlük estetikten daha önemlidir. Bu durum özellikle heykel sanatında karşımıza çıkmaktadır. Örneğin heykellerin görünen kısımları daha önemlidir. Arkası tamamlanmamış olabilir. Görünen kısmının etkileyici olması çoğu zaman yeterlidir.

²⁵¹ PAGLIA, Camille; Cinsel Kimlikler, Epos Yay. Ankara 2004, s.133



Roma İmparatorluğu'nda taş'ın önemi çok büyüktür. Taş toplumsal var oluşun bir göstergesidir. Aynı şekilde Romalı Erkek bedeni de toplumsal bir biçime atıfta bulunmaktadır. Erkek bedeni tıpkı taş gibi sertliği, ağırlığı ve yoğunluğu olan bir yapıdır. Bunun yanı sıra Romalı erkek iyi bir hatiptir.

Erkek bedeni Roma'da devletin, devlette erkek bedeninin temsilcisi ve yansımasıdır. Bu durum kahramanlığı da içinde barındıran bir adanmışlık formudur.

“Roma'nın Marcus Curtius, Lucius Brutus gibi kahramanları efsaneleri erkeğin devlete adanmışlığını konu alan didaktik hikayelerdir.”²⁵²

Erkek bedeni tıpkı politik erk gibi dayanıklılığın, kararlılığın, gücün ve zaferin simgesidir. Dolayısıyla beden gerçeğin temsilidir. Bedenin Antik Yunan'daki gibi yüceltilmesi söz konusu değildir. Antik Yunan'da erkek bedeni yüce bir tasarı ve aynı zamanda da tözü akıl olan idealize edilen bir yapıdır. Roma'da ise erkek bedeni ulusal

²⁵² PAGLIA, Camille; Cinsel Kimlikler, Epos Yay. Ankara 2004, s.134

ihtişamın manifestosu niteliğindedir. Dolayısıyla Roma'da devlet ve erkek bedeni Apollonik eril zihniyetin biçim verdiği anıtsal simgelerdir.



Fotoğraf: İmparator Augustus

Roma'da Logos ile Pathos'un gerilimi yani Apollonik olanla Dionizyak olan arasındaki çekişme bedenler arasındaki gerilime işaret etmektedir. Bu yüzden erkek bedenleri güçlü, savaşçı ve kendilerinden daha güçlü olacak onlarla beraber savaşacak bedenleri hem yaratmakta hem de yok etmektedir. Çünkü erkek kendi gücüne karşılık baskın güç onu kışkırtacak ve savaşacaktır. Mağlup olmayı kabul etmeyen bedenler, savaştan zaferle ayrılıncaya kadar ya savacak ya da ölecektir.



Bu çelişkili durum gladyatörlerde karşımıza çıkmaktadır. Gladyatörler devşirmedir. Kadın gladyatör yoktur. Birbirlerini öldürmeye yemin ederek hayatta kalmaya çalışan erkek bedenleri ve onların vahşi şiddetinden hoşlanan Romalılar tıpkı köleler gibi vatandaş olmayan erkek bedenlerini önemsememektedirler. Gladyatör okullarında edilen yeminin sonu bu açıdan ilginçtir, “Birkaç gün ya da yıl daha kazanman ne fark eder? Ölümden kimsenin kurtulamayacağı bir dünyaya geldik.”²⁵³ Görüldüğü gibi saf, katı ve kararlılığı gösteren bu yemin birbirlerini öldürmeye and içen Romalı erkeğin bedensel var oluşunun önemsizliğini ortaya koymaktadır.

“Romalılar yüzyıllarca birbirleriyle ölümüne dövüşen gladyatörleri seyretmişler, birbirlerini ve insanları paramparça eden aslanları, ayıları ve filleri keyifle izlemişler, suçluların, zındıkların ve asker kaçaklarının işkenceden geçirilmelerini, çarmıha gerilmelerini ya da diri diri yakılmalarını seyretmişlerdir.”²⁵⁴

²⁵³ SENNET, Richard; A.g.e. s.77

²⁵⁴ SENNET, Richard; A.g.e. s.85

Roma İmparatorluğu'nun rengi altın rengidir. Bu renk gücün, gaddarlığın ve zaferin rengidir. Bu aynı zamanda savaşçıların kıyafetlerinde hakim olan renktir. Bedensel görev bilincini de içinde barındırmaktadır.

Roma toplumu aktif, metodik, canlı, şüpheci, her türlü değişime açık, değişiklik ve modaya düşkün bir tarza sahipti. Sağlığına ve temizliğine özen gösterirdi. Politikadan vergilendirmeye kadar her şey tamamıyla yasalara bağlanmıştı ve kontrol altındaydı. Antik mekânların turistik ziyaretlerine, evde çeşitli koleksiyonlara, aydınlık gecelerde sabaha kadar süren gürültülü eğlencelere meyilliydiler.

Roma'da erkek bedenini erkeklik pratiklerine bakarak aristokrat sınıf, savaşçılar, gladyatörler ve köleler olarak sınıflandırabiliriz. Erkek ataerkil sistemin temel taşıyıcısıdır. Kadın erkeğe tabidir. Köleler ve gladyatörler dışında erkek vatandaşdır ve oy kullanma, mülk edinme hakları vardır. Her vatandaşın köle edinmesi söz konusudur. Köle onların malıdır. Dolayısıyla kölenin bedeninin önemi sadece işe yarar olmasından kaynaklanmaktadır. Yoksul halkın erkek bedeni ise uzmanlaştığı iş koluna göre şekillenmektedir. Ancak yine de çelimsiz ve gösterişsizdir. Güçlü ve gösterişli bedenler aristokrat sınıfa ve savaşçılara aittir.

“Taşraya baktığımda bedenlerin cazibeden yoksun olduğunu görüyorum; bütün dünyada bu kadar neşesiz bir şey olamaz. İnsanlara baktığımda insan demeye pek de layık olmadıklarını görüyorum; kurtlar bile onlar kadar acımasız ve vahşi olamaz. Soğuğa karşı kendilerini çıplak tenleri ve gevşek külot pantolonlarıyla korumaya çalışıyor, yontulmamış suratlarını da uzun saçlarıyla örtüyorlardı.”²⁵⁵

Romalılar beden temizliğine çok önem vermektedir. Yıkanma kültürü Roma döneminde son derece gelişmiştir. Bunun için hamamlar inşa edilmiştir.

Bu hamamlar sadece yıkanma yeri değil aynı zamanda fiziksel ve psikolojik rahatlama merkezleri olarak tasarlanmaktadır. Bu yapılarda bulunmak toplumsal bir statü sembolü haline gelmektedir. Sıcaklık, temiz su, parlayan mermer döşemeler, buhar odasının atmosferi ve masajla rahatlayan kentliler için hamamlar, uygarlığın ve günlük hayatın vazgeçilmez parçasıydı. Hamamlara giriş ücretlidir. Erkekler ve kadınlardan cüzi bir miktar giriş ücreti alınmaktadır.

²⁵⁵ SENNET, Richard; A.g.e. s.96

Roma’da cinsel ilişkide eşten çok rol dağılımı belirleyicidir. Aktif olan erkek kimliği tam olarak kabul etmekte pasif, edilgen olan ise dişilikle özdeşleştirilmekte ve ancak kadınlar ve oğlanların benimsemesi gereken rol olarak gör÷lmektedir.

Bu ilişki tarzında belirleyici olan rollerdir. Roma’da cinsel ilişkide doğal ve normalliğin ölçütü ‘aktif’(etken, yapan) ve ‘pasif’(edilgen, yapılan) rolleri olarak kurulmaktadır. Erkeklik rolü sadece erişkin erkek yurttaşa tanınmakta ve erkekliğin (maskülinite) nitelermeleri, savaşçı, yurttaş, koca ve oğlancı olarak belirlenmektedir.



Fotoğraf: NERON

2.1.3. ORTAÇAĞ'DA ERKEK BEDENİ

Ortaçağ, Roma İmparatorluğunun yıkılışıyla oluşan otoritelerin kendi alanlarında hakim olduğu, kilisece tanımlanmış uhrevi ve hemen hemen dünyevi alanlarda, nüfuzunu rakipsizce gerçekleştirdiği ve kilisenin kutsadığı imparatorun diğer otoritelerce tanındığı bir düzendi. Bu düzen, papa, imparator ve lokal güçlerin karşılıklı bağımlılığına dayanmaktaydı. Kilise, diğerlerinin otorite ve iktidarlarının meşruiyet kaynağı olarak dinsel ilkeler sunan aşkın güçtü. Dinsel meşruiyet bu dönem iktidar söylemlerinin ve genelde bedenin özelde erkek bedeninin temelidir.²⁵⁶

Ortaçağ dönemi yaklaşık 1000 yıllık bir süreçte, Yunan ve Roma'dan miras aldığı her türlü birikimi kilisenin içerisine hapsederek oluşmaktadır. Gittikçe gelişen ve gücü artan kilise ve din adamlarının etkisiyle dini inançlar her türlü sosyal yaşantıyı etkilediği gibi kaçınılmaz olarak beden ve güzellik anlayışında da belirgin değişimlere neden olmaktadır.



Ortaçağ'daki beden felsefesi Helenistik dünyanın devamı niteliğindedir. Neo-platoncu görüşe göre beden, beden ve ruh ikileminin daha değersiz kısmıdır ve sadece daha iyi bir

²⁵⁶ DUBY, George: Ortaçağ İnsanları ve Kültürü, İmge Yay. İstanbul 1990, ss.27-47

yaşam kurabilmek için mücadele alanıdır. Ruh ve beden bölünmesini bir adım daha ileriye götüren Gnostisizm’ e göre ise beden ruhun hapisanesidir. Sonuçta her iki düşünsel yapıya göre beden ve ruh arasındaki birliktelikte beden, daha değersiz görülmektedir. Hristiyanlık bu düşünce akımlarından beslenmekte ve bu noktalardan yola çıkmaktadır.

Ortaçağ’da bedene iki yönlü bir yaklaşım vardır. Beden çelişkili bir biçimde hem iyiliğin ve yüceliğin kaynağı olarak kutsal sayılırken, hem de kötülüğe ve bozulmaya neden olduğu için günahın kökeni olarak görülmektedir. Havva’nın yasak elmayı Âdem’e yedirmesiyle tüm insanlığı sonsuza dek günahkâr kılan nefsin esiri beden, sonsuza dek damgalanmaktadır. İyiliğin kaynağı ise yeniden beden bulma’ya yani enkarnasyona dayanmaktadır. Fakat Hristiyanlık genel olarak bedenle değil, ruhla ilgilidir ve geleneksel olarak, tensel olanı “tüm kötülüklerin kaynağı”²⁵⁷ olarak görmektedir. İsa ve azizler hem tinsel hem de tensel olarak model olmaktadır.

*“Bu, Tanrı’nın kendisini bir varlığa, Hz. İsa’ya dönüştürmesine dayanır; İsa tümüyle tanrısal, aynı zamanda tümüyle insanidir; insan yaşamının tüm yükünü kendi üzerine almıştır ve aslında bu enkarnasyon (gerçekten de etten yapılması) aracılığıyla evrensel kurtuluş aktörü olarak davranacaktır.”*²⁵⁸

Yeni Ahit’deki son akşam yemeği töreni, İsa’nın bedeninin ilahiliğini vurgulamaktadır. Havarilerin yediği ekmek İsa’nın eti, içtiği şarap ise onun kanıdır. Böylece iman edenlerin bedenlerinde de kutsal İsa’dan parçalar dolaşmaya başlamakta ve süfli insan bedeni kutsanmış olmaktadır. Yani artık beden kutsal ruhun tapınağı olarak nitelendirilmektedir.²⁵⁹

Ortaçağ Hristiyan dünyası için beden ruhun taşıyıcısı, maddi dünyaya ait ölümlü bir nesneydi. Bu nedenle Ortaçağ boyunca beden ve ruh arasındaki birliktelikte beden, daha değersiz görülmektedir. Beden kötülüğün kaynağı olarak görülmekte; Hristiyanlar bedeni dönüştürmeye ve ilk gınahtan önceki haline getirmeye çalışmaktadır.

²⁵⁷ Yasemin REİS, “Şişmanlık ve Zayıflığın Estetiği”, Asklepios Dergisi, Sayı:8, Plan B Yay. İstanbul 2005, s. 23

²⁵⁸ HERSEY, George L.;Cazibenin Evrimi, Say Yay., İstanbul 2003, 59

²⁵⁹ Nazife ŞİŞMAN, Emanetten Mülke, İz Yayıncılık, İstanbul–2006, s.23

*“Bu, Tanrı’nın kendisini bir varlığa, Hz. İsa’ya dönüştürmesine dayanır; İsa tümüyle tanrısal, aynı zamanda tümüyle insanidir; insan yaşamının tüm yükünü kendi üzerine almıştır ve aslında bu enkarnasyon (gerçekten de etten yapılması) aracılığıyla evrensel kurtuluş aktörü olarak davranacaktır.”*²⁶⁰

Antik dönemde insanın temel problemi bu dünyada mutluluğa erişmek ve mutluluğu için problemini kendi çözebilecek güce ve zekâyâ sahip olmalıydı. Bu yüzden beden önemliydi ve her türlü bakıma ihtiyacı vardı. Oysa Ortaçağ’da mutluluk bu dünyada değil öteki dünyadaydı. Bu yüzden de dünyevi uğraşlar boş ve anlamsızdı. Gerçek mutluluk için beden her türlü hazdan arındırılmakta ve öteki dünyaya ulaşmak için kullanılmaktaydı. Dünyevi güzelliğin geçici olması sebebiyle, beden ancak yok olmayan iç güzellik ile kendisini güvence altına almaktaydı.

Beden ve beden üzerinden geliştirilen ahlak anlayışı Ortaçağ boyunca en önemli tartışmaların odağı haline gelmektedir. Aquinalı Thomas, beden/ruh, madde/mana birliğini savunarak, ruhun ölümsüzlüğünü ve bedenin de yeniden diriltileceğini söyleyerek bedenle ilgili farklı bir yorum ortaya koymaktadır. Ona göre dünyevi olan her şey iyidir, işte ilahilik de bundan ibarettir.²⁶¹

Ortaçağ boyunca bedene karşı bu tür olumlu düşünceler olsa da ilk günaha neden olduğu için beden aşağılanmaktadır. Ortaçağ’da “ruhun şu iğrenç giysisi”, “İnsan öldüğünde şu beden cüzamından kurtulur”, diyerek bedene karşı olan olumsuz tavır dile getirilmektedir. Özellikle Antik dönemde beden temizliği son derece önemliydi. Ancak Ortaçağ boyunca beden temizliği yadsınan bir bedensel pratik olarak ortaya çıkmaktadır.

*“Ortaçağ insanlarının örnek aldığı keşişlerin çile uygulamalarında da beden sürekli aşağılanan bir şeydi. Bilindiği üzere, ermişler için kir büyük bir erdemdi. Ortaçağın dinsel motifleri ve manastır kuralları, banyo ve temizlik bakımlarını, lüks ve rehabet kabul ederek en aza indirmişlerdi.”*²⁶²

²⁶⁰ HERSEY, George L. ;Cazibenin Evrimi, Say Yay., İstanbul 2003, 59

²⁶¹ ŞİŞMAN, Nazife; Emanetten Mülke, İz Yay., İstanbul 2006, ss.23–24

²⁶² KIZILÇELİK, Sezgin; “Küreselleşme, Beden ve Şizofreni”, C. Ü. Tıp Fakültesi Dergisi, sayı: 25, 2003 Özel Eki, s.4

Bunun nedeni dışsal güzelliğin reddedilmesi ve içsel güzelliğin yani ruhun ebedi olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Aynı zamanda da yıkanma vücut ısısını değiştirdiği için onaylanan bir bedensel pratik değildir.

*“Ey güzel ruh, yetersiz, aciz bir bedende yaşasan da, semavi güzellik seni yanına almaktan y ks nmemiş, yüce meleksi doğa sana sırt çevirmemiş, Tanrısal ışık seni reddetmemiştir.”*²⁶³

Gnostik düşünceye göre beden ruhun hapisanesi olarak yorumlansa da dünyada günahlarımız için acı çeken İsa’nın bedenidir. Sonsuz kurtuluşa yine kendi bedenimiz aracılığıyla ulaşabiliriz. Bu yüzden bedeni eğitmeli ve ona karşı sorumluluklarımızı yerine getirmeliyiz.

“Hz. İsa ve azizlerin bedenleri üzerindeki h kimiyetleri ve acıya olan dayanıklılıkları hazdan arındırılmaları ve bakire olmalarıyla ilişkiliydi. Katolik kiliselerin birincil imgesi, bugün olduğu gibi o zamanlar da, bizim adımıza acı çeken Tanrı İsa’ydı ve  armış üzerinde acı çeken bedeninin temsili, bir insan bedenine sahip olmanın ne anlama gelebileceğine ilişkin tanış bir simgedir. Tenasüh ya da bedenlenmenin Tanrı olarak İsa için anlamı, fiziksel acı ve ölüm ıstırabı çekmektir. Acı İsa’nın temsil edilen bedenine ilişkin ilk ve en belirgin olgudur”.²⁶⁴

Ortaçağ’da çilekeş erkek bedeni imgesi erkek bedeninin zayıf ve ince görünümlü olmasına yol açmaktadır. Giysiler mümkün olduğunca bedeni örtmek ve saklamak amaçlı tasarlanmaktadır. Çünkü her türlü hazdan ve zevkten uzak durmak, cinselliği sadece üreme amaçlı kullanmak bu dönemin en önemli özelliklerinden biridir.

Ortaçağ’da beden ne kadar aşağılanıp  tekileştirilse bir yandan da kilise bedeni yüceltmektedir. Erkek bedeni İsa ve Azizler tarafından kutsallaştırılmaktadır. Dolayısıyla Hristiyan beden anlayışının  r nt s , İsa’nın bedenidir. Bu beden gerçek ve maddi bir bedendir. Aslında erkek bedeni imgesi bu açıdan olumludur. Bu nedenle beden in aşağılanmaması gerekmektedir. Sonuçta erkek bedeni ilahi bir var oluştur.

²⁶³ ECO, Umberto; Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Can Yay., İstanbul 1999, s. 24

²⁶⁴ MARCOS, Sylvia; Bedenler Dinler ve Toplumsal Cinsiyet,  topya Yay., İstanbul 2006, s. 142

*“Hiçbir şey olmasa da o imgeler, tapınmanın üzerinde düşünülmeyen arka plan olarak oradaydılar. Ama bundan fazlasını ifade ediyorlardı; İyi insanların neye benzediklerine dair örnekler olarak onur nesneleriydiler.”*⁶²

Ortaçağ’da ideal erkek bedeni cinsellikten arındırılmış, çilekeş ve her türlü hazdan arınmış bedenlerdir. Antik dönemde gösterişli bir biçimde yüceltilen erkek bedeni, dini temelden uzak ve sekülerleşmiş bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Ortaçağ’da ise erkek bedeni dini dogmanın doğruluğunu vurgulamak üzere toplumsalın içinde var olmaktadır.

Çünkü erkek bedeninin varlık sebebi insanlara cennetin yolunu göstererek öteki dünya idealine ulaştırmaktır. Ancak Ortaçağ’da erkek bedeni Yunanlılar da olduğu gibi mükemmel oranlara sahip görünür cismani bir tanrı gibi gösterilmemektedir. Tam tersine güçsüz ve ölümlü yapısı bedenin jestlerine ve fiziksel yapısına yansımaktadır. Erkek bedeni, gerçekçi ya da güzel sunumlarıyla etkilemek için değil, gerçekten önemli olanı, uhrevi bilgiyi, sembolik düzeyde aktarmak için kullanılmaktadır. Çünkü Ortaçağ’da toplumsalın temelinde insan değil Tanrı yer almaktadır. Dolayısıyla insan, Tanrı’nın azameti karşısında ezik, silik ve ikinci plandadır.

Dolayısıyla erkek bedeni bir birey, bir kişi olarak var olmamaktadır. Toplumsalın içinde genel yapının bir üyesi olarak var olmaktadır. Erkek bedeni Ortaçağ’da İsa’nın çilekeş bedenine gönderme olarak alçakgönüllü ve kaderine razı bir beden tasavvurudur.

Bu durum Ortaçağ sanatında da karşımıza çıkmaktadır. Bedenler sadece bir araçtır. Bedenin fiziksel görünümünün bir anlamı yoktur.

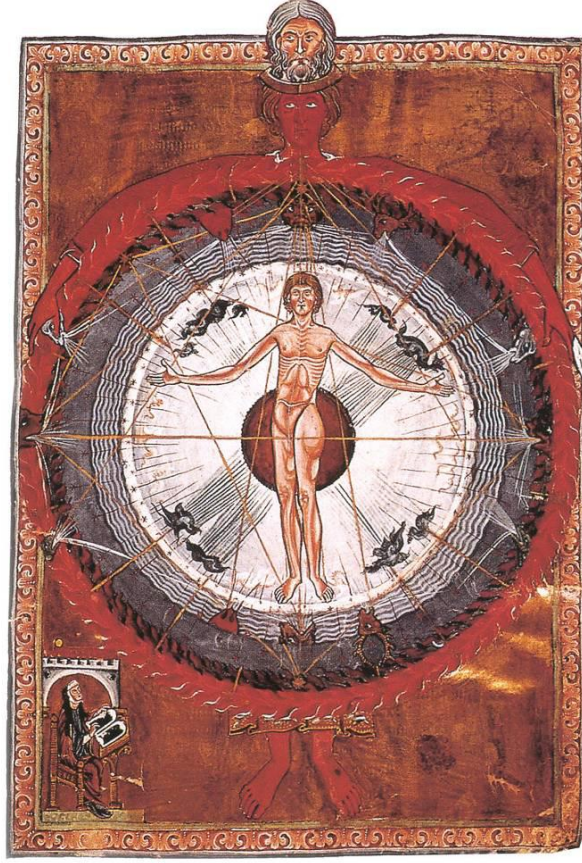
*“Ortaçağ sanatında insan “insan” olarak yoktur. Onun bedeni, dinsel kompozisyonların, bir öykünün anlatılmasına yardımcı olan “sembolik” bir öğesidir. Sanatçı doğaya benzetmeyi değil, soyut, sembolik bir “anlatım şeması” oluşturmayı amaçlamıştır.”*²⁶⁵

Ortaçağ’da genelde beden de özelde erkek bedeninde herhangi bir idealizasyon yoktur. Estetik kriterler göz önüne alındığında erkek bedeni orantısız ve hatta çirkin olarak değerlendirilebilir. Çelimsiz, zayıf ve utangaç erkek bedenleri söz konusudur.

Ortaçağ’a damgasını vuran skolastik düşünce beden imgelerini de etkilemektedir. Bir yandan beden günahın ve güçsüzlüğün simgesi olurken bir yandan da beden dünyanın

²⁶⁵ AKYÜREK, Engin;Ortaçağ’dan Yeniçağ’a Felsefe ve Sanat, Kabalcı Yay., İstanbul 1994, s.160

hakimi konumunda ve aynı zamanda özgürlüğün, cesaretin ve dürüstlüğün, kısaca, varlığın simgesidir. Ortaçağ boyunca etkin olan şövalyelik kurumu önemli bir erkeklik pratiğidir. Şövalyelik soylulara özgü ve üyeleri dinsel olarak kutsanan feodal askeri bir kurumdur.



Resim: Evren ve Kozmik İnsan ile Yaratılış, 1230

“Ortaçağ’da erkeklik onurunun ve cesaretinin kanıtlanmasına dayalı erkeklik pratikleri sadece sınıfsal olarak aristokralara ve onların şövalyelerine askerlik yapma ayrıcalığı sunmaktadır.”²⁶⁶

Oysa aynı zamanda İsa’nın ya da azizlerin bedeninin sınıf ve cinsiyet gözetmeksizin tüm kitlelerle özdeşleştirilmesi ve kişilerin bedeninin dönüştürülmesi söz konusudur. Özellikle Ortaçağ’da veba, cüzam gibi çeşitli hastalıklar, savaşlar ve iç karışıklıkların yoğunluk kazandığı bir dönem olması genelde beden özelde erkek bedeni açısından son derece önemlidir.

²⁶⁶ SANCAR, Serpil; A.g.e. s.49

“Cüzzamlı dünyadan ve zahiri kilise cemaatinden uzaklaştırıldıysa da, varlığı her zaman Tanrı’nın dışavurumu olmaktadır. Çünkü bütünü itibariyle onun öfkesini işaret etmekte ve iyiliğini vurgulamaktadır.”²⁶⁷

Çünkü cüzzam işlene günahların bu dünyadaki karşılığı olarak bedenin cezalandırılmasıdır. Toplumsalın dışına itilen bu bedenler özellikle erkek bedenini tanımlamaktadır. Ucube bedenler olarak nitelendirilen bu bedenler ortaçağ boyunca son derece yaygındır.

Bedeni kaplayan deri ya da ten aynı zamanda ben’i oluşturmaktadır. Ten içirme ve destekleme işlevini gördüğü için bedenin ve benliğin sınırlarını belirlemektedir. Deri nasıl iskelet ve kaslar için tutma işlevini yerine getiriyorsa aynı şekilde ruhsallığı da tutma işlevini yerine getirmektedir.²⁶⁸ Yani beden bütünlüğünü sağlamaktadır. Dolayısıyla yüzeyin sağlamlığı aynı zamanda içsellik de doğruluğunu göstermektedir.

Ortaçağ boyunca Antik dönemde ki gibi erkek bedenini değerlendirirken estetik kriterlerin matematiksel oranla oluşmadığı görülmektedir. Çünkü önemli olan dış güzellikten çok iç güzelliştir.

Ancak ideal erkek bedeni tanımlaması Ortaçağ’da da söz konusudur. Homo Quadratus adı verilen ve evrenin temeli olarak kabul edilen sayı estetik değerlendirmeler için önemlidir. Bu sayı dört sayıdır. Çünkü doğa çoğu zaman dört parçaya bölündüğünden doğal olarak bedende öyle değerlendirilmelidir. Dört sayısı ana yönlerin, ana rüzgârların, ayın safhalarının, mevsimlerin sayısıdır.

“Öyleyse kollarını açan bir adamın genişliği yüksekliğine eşit olduğundan ve böylelikle tabanı ve yüksekliğiyle ideal kareyi meydana getirdiğinden dolayı insanın temel sayısı da dört olmalıdır. İdeal bedeni tanımlamak dört sayısıyla sağlanmaktadır.”²⁶⁹

Aynı zamanda da erkek bedeninin güzel olması için işlevine uygun olması gerekmektedir. Aquino’lu Aziz Tommaso’ya göre bu güzelliğin üç koşulu vardır; oran, bütünlük ve Clartitas yani aydınlık ve ışıltı. Bundan dolayı bu dönem resim sanatında bedenlerin etrafında sonsuz bir aydınlık vardır. Bu aydınlığı hacim ve gölge etkisi

²⁶⁷ FOUCAULT, Michel; Deliliğin Tarihi, İmge Yay., Ankara 2006, s. 27

²⁶⁸ ANCET, Pierre; Ucube Bedenlerin Fenemolojisi, Yapı Kredi Yay. İstanbul 2010, s.133

²⁶⁹ ECO, Umberto; Güzelliğin Tarihi, Doğan Kitap, İstanbul 2006, s. 77

vermekten uzaktır. Yani arzulamak ziyade kutsallıkla donatılmış bedenlerin varlığı söz konusudur.

“Vücudumuzdaki bazı organlar (bağırsak gibi) sadece faydalı oldukları için vardır. Yüz ve ayaklar gibi organlar ise hem yararlı hem de güzeldirler. Ve eller, son derece yararlı, fazlasıyla alımlı görünen eller. Diğerleri ise, erkeklerin göğüs uçları ve her iki cinsin göbek delikleri gibi sadece vücudun süsüdür. Erkeklerin üreme organları, gür sakalları ve geniş göğüsleri ile kadınların zarif dişetleri, küçük göğüsleri, çocuk taşımaya elverişli kalçalarıysa onları birbirinden ayırt etmek içindir.”²⁷⁰

Görüldüğü gibi Ortaçağ Hristiyanlık düşüncesi bedeni hem yüceltmekte hem de aşağılamaktadır. Buna göre erkek bedeni yüksek ve alçak duygulanımların mücadele alanıdır. Öncelikle bedeni ruhun iyi bir yaşam sürebilmesi için bir hammadde olarak görülmesi söz konusudur. Beden, ruh ve beden birleşiminde ikincil konumdadır. Özellikle Ortaçağ Hristiyan düşüncesi cinsellikle ilgili bedene önemli kısıtlamalar getirmektedir. Çünkü cinselliğin insan ruhunu azalttığı düşüncesi söz konusudur.

“Bedenin sarsılması sonucu dölsuyunun yaratılmasının genelde kadınları da içerdiği düşünülmekteydi. Bu kuramda, erkeklere göre daha az olmakla birlikte kadınlarda dölsuyu üretiyorlardı, ki bu da onların daha düşük bir ruha sahip olduklarının gözle görülür bir işaretiydi –eğer böyle bir işarete gerek varsa-. Bazı versiyonlarda gebeliğe bu sınırlı katılım dahi kadınlardan esirgenmekteydi; geç Ortaçağlara gelindiğinde, yaygın analogi tohumun yalnızca erkeklere sağlanmasıydı; kadınlarsa onun büyüdüğü edilgin toprağı oluşturuyorlardı. Bir başka deyişle, kadınların üremeye katkısı, popüler kavrayışta azalmaktaydı. Bu erkek merkezli bir noktanın varlığına işaret etmektedir.”²⁷¹

Bedeni günah yuvası haline getiren cinsellik ruhu zayıflatan bir bedensel etkinliktir. Cinselliğin denetlenmesi Ortaçağ Hristiyan düşüncesinin bireyleri cinsellik yoluyla denetleyen bir iktidar türü keşfetmesine neden olmuştur. Birinci bölümde bahsettiğimiz Pastoral İktidar ve bedenler arasındaki ilişki Ortaçağ’daki erkek bedeni konusunda bize bilgi vermektedir.

²⁷⁰ ECO, Umberto; a.g.e., s. 111

²⁷¹ MARCOS, Sylvia; Bedenler Dinler ve Toplumsal Cinsiyet, Ütopya Yay., İstanbul 2006, s. 147

“Söz konusu iktidar ve erkek bedeni arasındaki ilişki, bu vücudu, bu zevkleri, bu cinselliği; ihtiyaçları, zorunlulukları olan, aile örgütlenmesi olan, üreme zorunlulukları olan bir toplum içerisinde işletebilmek için gerekli düzeneklerin oluşturulmasıydı.”²⁷²

Evlilik, zevklerin sınırlandırılması ve tene ilişkin söylemler bağlamında oluşturulan cinsel ahlak bu doğrultuda Ortaçağ boyunca etkisini arttırmaktadır. Böylece toplumsal cinsiyet olarak erkekliğin sınırları tanımlanmaktadır. Erkek kendi cinselliğine ve tenine ilişkin bir kontrol ve denetim mekanizması geliştirmektedir. Bu nefsi köreltme aslında insanın kendi beniyile kurduğu bir ilişkidir. Hristiyan düşüncesinde benliğin ve kimliğin kurucusudur. Söz konusu oto-kontrol ve oto-sansür erkeklik örüntüsünü belirlediği kadar erkek bedeninin hareketlerini ve jestlerini de belirlemektedir.

“Hristiyanlık, tanrısal olanla insani olanı, onları ayırmanın kolay olduğu yerde birleştirir; tanrısal olanla insani olanın, onları birleştirmenin kolay olduğu yerde ayırır.”²⁷³

Çıplaklık Ortaçağ’da onaylanan bir bedensel pratik değildir. Mahremiyet erkek ve kadın bedenlerinin bir araya gelmesini engellemektedir. Çünkü cinsellik daemonicir²⁷⁴.

Ortaçağ’da erkek bedenini incelerken evlilik kurumunun da incelenmesi gerekmektedir. Çünkü erkek bedeninin ve toplumsal cinsiyet rollerinin konumunu bu düzen içerisinde anlamak mümkündür. Evlilik papaz tarafından birleştirilen kadın ve erkek bedeni ve dolayısıyla kimliklerini ortaya koymaktadır. Bu kurum cinselliğin ve üremenin kontrol altına alınması ve bedenler üzerinde denetim sağlanması açısından son derece önemlidir.

“Müminler üzerindeki denetim evlilik ve cinselliğe ilişkin yeni ve çok daha kısıtlayıcı kurallarla da pekiştirildi. Akrabalar arasında evliliğe büyük sınırlamalar getiren bu düzenlemelere aristokrat çevrelerde çok eşliliği ortadan kaldırmaya yönelik ciddi bir girişim eşlik etti.”²⁷⁵

²⁷² FOUCAULT, Michel; Entellektüelin Siyasi İşlevi; Ayrıntı Yay., İstanbul 2005, s. 231

²⁷³ BRAUGE, Remi; Avrupa: Roma Yolu, Kabalıcı Yay. İstanbul 2001, s. 156

²⁷⁴ Daemonic (Demonik, Daimon, Demonic); Dile ‘Kötü Ruh’ olarak yerleşen Demon, aslında her zaman kötü değildir. Yunan Mitolojisindeki “usu daemon” tanrılar ile insanlar arasında bir yaratıktır. Hizmet eden güç ya da ruh anlamına gelmektedir. PAGLIA, Camille; Cinsellik ve Şiddet, İyi Şeyler Yay., İstanbul 1996, s. 11-109

²⁷⁵ FONTANA, Josep; Avrupa’nın Yeniden Yorumlanması, Afa Yay., İstanbul 2005, s.62

Görüldüğü gibi Ortaçağ'da bedenler üzerindeki denetim her sınıftan beden üzerinde uygulanmaktadır. İktidar, aile, evlilik ve bedenler üzerindeki denetim cinsellik üzerinden kurgulanmaktadır. Bu aslında kilisenin yani dinin ortaya koyduğu kurallar çerçevesinde oluşan bir iktidar pratiğidir. Daha öncede değindiğimiz gibi iktidar Ortaçağ'da da varlığını bedenler ve erkek bedeni üzerinden var etmektedir. Erkek bedeni bir yandan iktidarın öznesi olarak toplumsala hakim olurken bir yandan da iktidarın nesnesi olarak toplumsalın içinde varlığını yok etmektedir.

“Her hücrenin bir toprak mülkiyetine kök saldığı bu kırsallaşmış toplumda, belli bir üretim tarzının kuşaklar boyunca korunması ödevini yüklenmiş laik bir model; zaman dışı amacı tensel ilişkileri durdurmak olan, yani cinselliğin taşkınlıklarını katı kalıplar içinde tutarak kötülüğü kovmayı amaçlayan kilise modelidir”

Tensel olanın ve cinselliğin denetimi tam da Foucault'un ortaya koyduğu Pastoral İktidara işaret etmektedir. Evlilik kurumu içerisinde erkek bedeni ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Her ne kadar Ortaçağ toplumu tek eşliliği kutsasa da erkek bedeni ve cinselliği asla bu kurumun içine hapsedilmemiştir. Bu yüzden erkek bedenleri özgürdür. Kıyafetleri bile bu özgürlükleri onaylarcasına rahat, bol ve çeşitlidir.

Kilisenin ortaya koyduğu kuralların dışına çıkan her türlü bedensel ve cinsel davranış bu dönemde “sapkınlık” olarak nitelendirilmektedir. Bu durum özünde erkek bedeninin iktidara karşı duruşu olarak değerlendirilebilir. Bu konuda Georges Duby sapkınlığın iktidara karşı bir hareket olduğunu savunmaktadır.

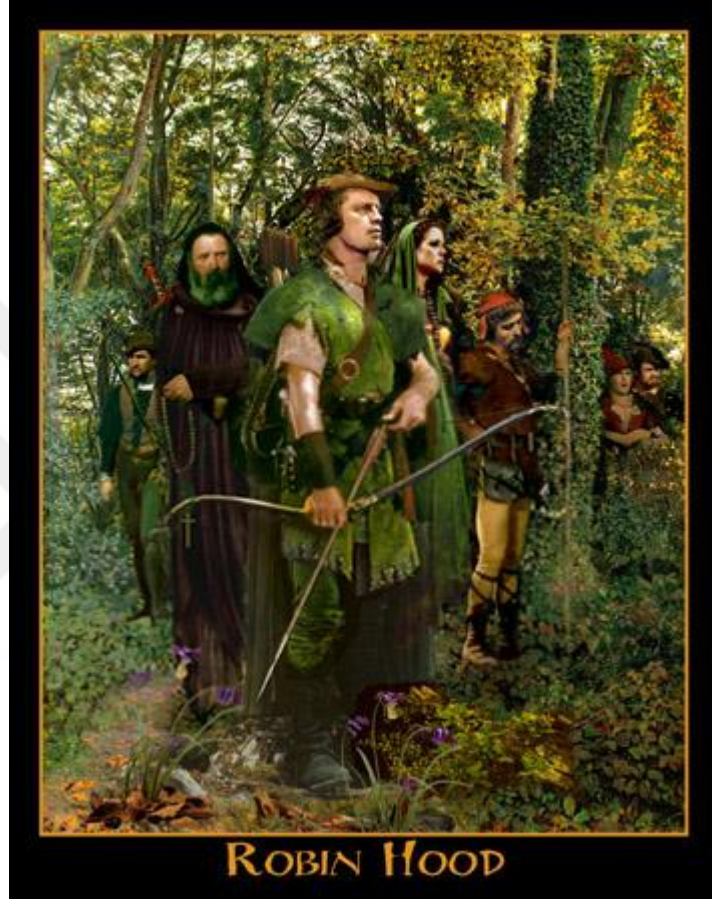
“Bu hareket kendini ezilmiş hissedenenler, şövalyelikten dışlanan ve senyörlük tabiyetine sokulan, hali vakti yerinde köylüleri, uyuşukluklarından sıyrılan kent halkını ve tabii ki, erkekler tarafından daha sıkı baskı altına alınan ve haklarından yoksun bırakılan kadınları bir araya toplamıştır.”²⁷⁶

Ortaçağ boyunca erkek bedeni İsa, papaz, şövalye, çoban, köylüler ve aristokratlar olarak iktidar pratiklerine göre şekillendirilmektedir. Aynı zamanda iktidarın uygulayıcısı olan bu bedenler iktidarı sürdüren ve kendi bedeni üzerinde de iktidar uygulayan bedenler olarak kurgulanmaktadır. Dolayısıyla erkek bedenini kendisinin denetlemesi Ortaçağ boyunca merkezileşmiş bir beden anlayışını oluşturmaktadır. Dolayısıyla Ortaçağ

²⁷⁶ DUBY, George; Şövalye, Kadın ve Rahip, Ayrıntı Yay., İstanbul 1991, s. 115

toplumu bir davranış modelinin belirli bir toplumsal merkezden çıkarak zamanla bütün toplumu etkisi altına alabilecek şekilde yapılanmaktadır.²⁷⁷

Ortaçağ erkek kahramanları her ne kadar efsanevi bir öze sahip olsalar da erkek beni ve erkeklik kurgusu hakkında bize bilgi vermektedir. Arthur, Robin Hood, Merlin gibi erkek kahramanlar en çok tanınanlardır.



Şövalyelik kurumu erkek bedeni ve bir erkeklik pratiği olarak ikiye ayrılmaktadır. Kahramanlığa ilişkin düşselliğin merkezindeki cesaret, onurun simgesi olan 'şövalye' ve kibar düşselliğin merkezindeki romantik 'halk ozanı' şövalye olarak karşımıza çıkmaktadır. Şövalyeler 'yiğitlik, cömertlik ve sadakat' sözcüklerine sıkı sıkı hatta inatçılık derecesinde bağlı savaşçılardır. Pek fazla düşünmeye gerek duymayan, kendilerini adadığı şey için bağlılıkla savaşan cesur ve kahraman erkeklerdir. Kılıçları erkekliklerinin göstergesidir. Fallik bir unsur olarak kılıç şövalyenin sanki bir uzvu gibidir. Aynı şekilde ok ve yay da şövalyelerin vazgeçilmez erkeklik göstergesi araçlarından biridir.

²⁷⁷ ELİAS, Norbert; Uygarlık Süreci-I, İletişim Yay., İstanbul 2000,s. 215

“Ortaçağ, tarihe erkeğin belki de kendi varlığını hissettirdiği dönem olarak geçmiştir. Arkasına aldığı fiziksel güçle her şeye ben hakimim zihniyeti mevcuttur.”²⁷⁸

Kılıç, ok ve yay bir erkeklik pratiği olarak erkek bedenini de şekillendiren araçlardır. Hedefe odaklanan, ince ve zarif ama güçlü bedenler bu dönemin en önemli erkek bedeni oluşturan unsurlarından biridir.

Ortaçağ derebeylik toplumunun en önemli erkek bedenlerinden biri de hokkabazlardır. Elinden her şey gelen hokkabazlar; şiirler okur, masallar anlatır, akrobasi yapar, parodilerle dans eder, lavta ve viyel çalarak şarkılar söylemektedirler. Bundan dolayı çevik ve hareketli bir bedene sahiptirler. Ancak bu erkek bedeni saygı duyulan bir beden değildir. Tam tersine gülünen ve eğlenilen bir bedendir. Hokkabazın bedeni zihinsel ve bedensel deformasyon ve grotesk dış görünüş üzerinden kurgulanan bir bedendir.



²⁷⁸ GOFF, Jacques Le; Ortaçağ Kahramanları, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2010, s. 45

2.1.4. RÖNESANS'DA ERKEK BEDENİ

Renaissance toplumsal ve bireysel tüm alanlar için büyük keşifler çağı olarak değerlendirilmektedir. İnsanlığı Ortaçağ'dan Yeniçağ'a ulaştıracak olan bir geçit niteliğindedir. Ortaçağ'ın karmaşık, politik, ekonomik ve sosyal gelişmeleri, İtalya'dan Avrupa'ya yayılan kültürel bir yeniden doğuşu beraberinde getirmektedir. Renaissance eskiden koparak yeniyi bulmayı amaçlamaktadır. Bu kopmak istenen eski aslında Ortaç'ın baskıcı ve bireyi dışlayıcı değerler sistemidir. Bunun için eskiyi ayakta tutan otorite ve geleneğe bir başkaldırı olarak Renaissance toplumsalın her alanında olduğu gibi genelde beden özelde erkek bedeni üzerinde bir başkaldırı olarak ortaya çıkmaktadır. Elbette bu yeniden doğuş antik kültürün yeniden canlandırılması üzerinden gerçekleştirilmektedir. Kısaca Renaissance her alanda olduğu gibi erkek bedeni konusunda da Antikiteye dayanmaktadır.

Kelime anlamı Yeniden Doğuş olan Renaissance özünde doğanın yeniden keşfiyle elde edilen bir doğuşa vurgu yapmaktadır. Bu durum aslında bir anlamda insanın yeniden doğuşudur. Çünkü bu dönemde hayatın merkezini Tanrı'dan alınması ve yerine insanın konması Renaissance'nın en önemli özelliğidir. İnsan doğa'nın hem içinde hem de onun bir parçasıdır. Bundan dolayı doğa'nın yeniden keşfedilmesi Renaissance'nın temel ilkesidir.

“...dünyayı araştıran, özgür ve başına buyruk hale gelen insan, şimdi de hümanizmadan destek alarak dünyanın ruhunu ortaya çıkarmaktadır. Amacı, çağın bilim merakına uygun olarak her yönü ile yetkin insana ulaşmaktır.”²⁷⁹

Birey içinde bulunduğu dünyanın bilinmeyen yönlerini keşfetmeye başladıkça kendini de keşfetmektedir. Bilginin varlığı kiliseye olan inancı azaltmakta ve böylece bireyler bedenlerini ve ruhlarını öteki dünyadan bu dünyaya çevirmektedirler. Leonardo da Vinci, *insan dünyanın modelidir*²⁸⁰, der. Bu anlayış aslında Ortaçağ'dan tam anlamıyla kopuşun bir göstergesidir. Çünkü artık insan ve insanın bu dünyadaki varlığı, arzuları ve utkuları önem kazanmaktadır.

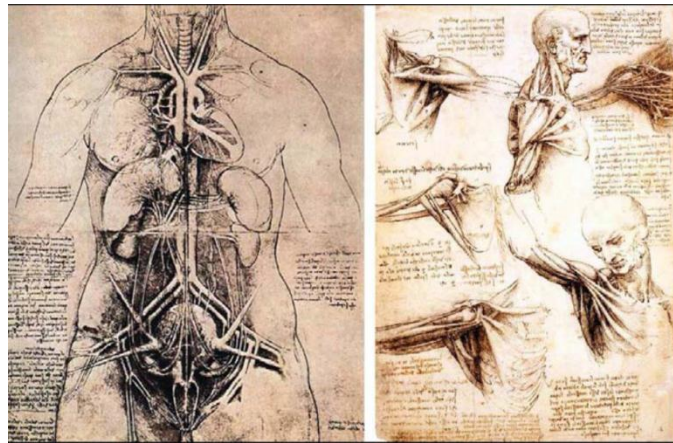
²⁷⁹ PISCHEL, Gina; Sanat Tarihi Ansiklopedisi, cilt 2-3, Görsel Yay., İstanbul 198, 350

²⁸⁰ FARAGO, France; Sanat, Doğu Batı Yay., Ankara 2006, s. 27

“Dünyanın her yerindeki sanat galerilerinde de görülebileceği gibi Rönesans resminin patlayıcı dehası, bugün bile gücünden bir şey kaybetmemiş olan sanat kuralları ve standartlarını belirlemekle kalmayıp Ortaçağ’ın bin yıllık tarihi ve kültürüne son vermiş ve modern çağın kapılarını açmıştır.”²⁸¹

Renaissance ile birlikte bilimsel bilginin gelişimi ve öneminin artması insan bedeni de yeni bir boyut kazandırmaktadır. Anatomik araştırmaların sonucunda insan bedeninin gerçek fizyolojisi ortaya çıkmaktadır. Böylece Renasissance insanı bedeni daha iyi tanıma şansı yakalamaktadır. Artık bedenin dış yüzeyinin yetersiz kaldığı düşünülmektedir. Doğal olarak da, yüzeysel olan bu görüntünün kaynağı daha derinlerde iç kısımlarda aranmaktadır. Bu nedenle ölü bedenlere yani kadavralara yönelinmekte ve gözlerle bedenin dış yüzeyine nüfus etmenin yanı sıra ellerle de bedenin iç taraflarını incelemeye başlanmaktadır.

“Ölümsüzlük pesinde kosan sanatçılar ölümü yakınlarında görmek ve ona gözleriyle dokunmak isteyebiliyorlardı. Ve nitekim ölümü, en az canlı modeller kadar ayrıcalıklı bir model olarak kullanıyorlardı. Canlı modelin yetersiz kaldığı durumlarda ceset buyur ediliyordu. Ölü ya da diri, beden zengin bir enformasyon madeniydi. Bundan dolayıdır ki, sanatçılar tamamen çürüyüp gidene dek bedenin tüm dönüşüm evrelerini izliyorlardı.”²⁸²



Resim: Leonardo da Vinci İç Organlar, damarlar, boyun ve kol kasları

²⁸¹ MANDEL, Gabriele; GAZZOLİ, C.; CONTİ, Flavio; COLLEDGE, Malcolm; Rönesans Sanatını Tanıyalım, İnkılâp Yay., İstanbul 1997, s. 60

²⁸² LEPPERT, Richard; Sanatta Anlamın Görüntüsü, Ayrıntı Yay. İstanbul 2002, s.174.

Barutun kullanılması, pusulanın bulunması, matbaanın gelişimi, coğrafi keşifler ve buluşlar karşısında feodalitenin gücü zayıflamaktadır. Bilginin varlığı ve toplumsal dolaşımıyla kilisenin de gücünün azalmasının bir sonucu olarak insanların daha özgür ve rahat hareket ettikleri bir ortam oluşmaktadır. Yine bu dönemde bilimde yaşanan gelişmeler bilim insanlarının kilisenin baskıcı etkisinden uzaklaşarak araştırmacı ve çok yönlü bir kişiliğe bürünmesine neden olmaktadır.

Sözü edilen tüm bu gelişmeler erkek aklın ürünü olan gelişmelerdir. Bilim ve sanat bu dönemde erkeğe ait bir alandır. Dolayısıyla Renaissance erkeği kendini dünyanın merkezi zannetmekte ve bedensel biçim ve formunu da buna göre belirlemektedir. Kamusal ve özel alan ayrımı erkeğin ve kadının toplumsal alanda konumlandırılması bağlamında bu dönemlerde ortaya çıkmaya başlamaktadır.

Ortaçağ ve Hristiyanlık dönemi boyunca baskı altına alınan göz ve bakış Renaissance ile artık zincirlerini kırmaktadır. Böylece doğaya ve erkek bedenine çevrilen eril göz için doğa keşfedilmeyi bekleyen sırlarla dolu bir alandır ve insan güçlü olabilmek için gözünü doğaya çevirmelidir. Bu aslında modern bilimlerin de temel felsefesidir. Doğa, insana “yararlı” olmasının dışında, güzel doğru olanı içinde barındırmaktadır.

“Rönesans, güzelliği tekrar doğayı temel alarak tanımlamış ve doğada bulunan uyum, simetri ve oranları bu tanımlamasında dayanak noktaları yapmıştır.”²⁸³

Bu açıdan Renaissance’de erkek bedeni yeniden kimlik, değer ve önem kazanmaktadır. Bu yeniden bir keşiftir. İmge ve biçimin yeniden doğuşu, güzelliğin ve düzenin mutlak hakimiyetinin ve erkek bedeninin bu açıdan yeniden varoluşunun göstergesidir.

“Rönesans’ta bedenin, bütünüyle insanın değeri keşfedilir. İnsan, bütünüyle sergilenir. Ancak bir grup hümanist halk diliyle konuşmayı, yazmayı küçümser; hep Latincenin varlığını sürdürmesini ister. Rabelais de bir hümanist yazar olmakla birlikte, “insani olan hiçbir şeyin kendisine yabancı olmadığını” vurgulamak istercesine, her

²⁸³ ECO, Umberto; Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, Can Yay. İstanbul 1999,s. 49

eyleme bir değer yükler. Yapıtlarında ruhsal ve bedensel etkinlikleri tüm doğallıkları içerisinde dile getirmekten çekinmez.”²⁸⁴

Renaissance’da erkek bedeni güzel, iyi, kişisel ve özeldir. Artık bedenin maddi ve bu dünya düzeyinde algılanması, ideal, yüce, soyut ve manevi olan her şeyi maddi bir düzeye indirgemektedir. Aslında beden yeniden keşfedilmektedir. Tüm kötülüklerin kaynağı olarak görülen beden anlayışı Renaissance’de söz konusu değildir. Erkek bedeni Renaissance’nin özel, seküler, medenileşmiş bedenidir. Yani Renaissance erkeğinin bedeni, Ortaçağ’ın kutsal insanı acı çeken çilekeş bedeni değildir. O bütünüyle insandır. Tamamen dünyaya bağlı maddi bir varlıktır.

“Rönesans döneminde bedenlerin kontrol edilmesi, Hristiyanlıktaki veya Yunan filozoflarındaki gibi ruhun yücelmesi amacını taşımamakta, sadece maddi düzeyde güzellik ve medenilik amaçlanmaktadır.”²⁸⁵

Rönesans erkeği hem zihinsel hem de bedensel olarak kendini dünyanın merkezine koymaktadır. Bedensel olarak belirli bir katılıktan sıyrılmadan, olanca kendini beğenmişliği ile gücünü göstermekten hoşlanmaktadır. Güçlü erkek, eğer kaslı değilse tıknaz ve şişmandır, avucunda tuttuğu güçle gösteriş yapmaktadır. Ayrıca erkekler bedenlerini, pahalı kürkler ve elbiseler, değerli taşlarla süslü mücevherler içerisinde toplumsalın içinde var etmektedirler.

“Rönesans döneminde estetik teorisi vücudun oran ve simetrik kurallarıyla boğuşurken, dönemin güçlü erkekleri, aynı kuralların canlı birer ihlali gibiydi.”²⁸⁶

²⁸⁴ Çotuksöken, Betül; Ortaçağ ve Rönesans Üzerine Kimi Temel Bilgiler, Gergedan No. 13, İstanbul 1988, s. 40

²⁸⁵ ŞİŞMAN, Nazife; Emanetten Mülke, İz Yay., İstanbul 2006, s. 25

²⁸⁶ ECO, Umberto; Güzelliğin Tarihi, Doğan Kitap, İstanbul 2006, s. 205



Renaissance felsefesinde bedenin disiplin ve karakteri geliştirmek üzere kullanımı üzerinde durulmaktadır. Çünkü bedenin Katolik inancında olduğu kötölüklerin kaynağı, karaçalınmış olan olamayacağı bundan dolayı bedenin Tanrı'nın tapınağı olduğu ve sonuçta bir kişinin ruhunun kalitesinin o kişinin davranışlarını gözlemek yoluyla anlaşılabilceğini iddia edilmektedir.

Renaissance'da güzel ve estetik erkek bedeni yüceltirken, çirkin ve eksik erkek bedeni kötülüğün kaynağı olarak görmekte ve ötekileştirmektedir. Aynı şekilde yaşlı, deforme olmuş, sakat bedenlerde toplumsaldan dışlanmaktadır. Çünkü bu bedenler güçsüz dolayısıyla egemen olamayan bedenler olarak nitelendirildikleri için anlam ve önemleri yoktur.

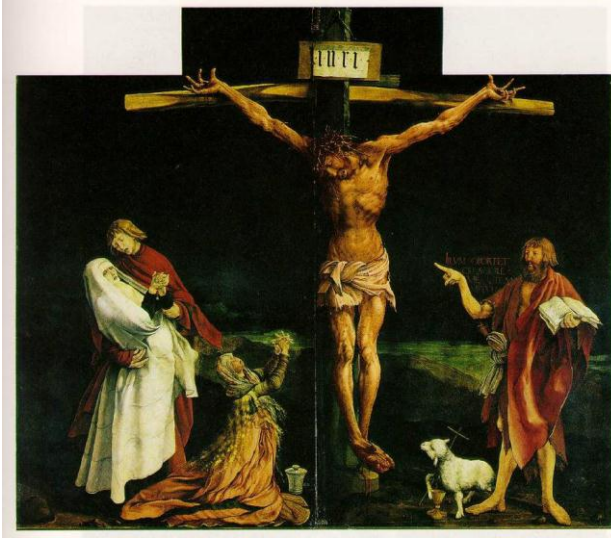
“Renaissance döneminde de cüzzam çok yaygındır ve sakat beden, toplum tarafından günahın kamusal temsili olarak algılanmaya devam eder.”²⁸⁷

Frengi hastalığının yarattığı deformasyon erkek bedeni için son derece önemlidir. Çünkü frengi hastalarının burnu istenmeyen, aşağı görülen ve ahlaki kirlilik teşkil eden önemli bir sembole dönüşmektedir. Ancak estetik ameliyatların bu dönemde yapılmasıyla burunları düzeltilen frengi hastaları böylece toplumsalın içinde yer alabilmektedirler.

²⁸⁷ ŞİŞMAN, Nazife; Emanetten Mülke, İz Yay., İstanbul 2006, s. 26

“16. yüzyılın sonunda frengi salgınının yarattığı deformasyonun 'çirkin' olarak tanımlanmasıyla birlikte “güzellik” için ameliyatlar başlar.”²⁸⁸

Renaissance dönemi erkek bedeni Kartezyen anlayışa akıl-beden ikiliği içinde var olmaktadır. Gerçek, güçlü ve keşfeden imgelerini bedensel varoluşuna yansıtan erkek bireyselliğinin ve kamusal alan üzerindeki hakimiyetinin doruğuna ulaşmaktadır. Bu dönemde erkek bedeni bedensel idealizasyonun değil doğal ve gerçek olanın etkisi altındadır. Bu durum sanat eserlerine bile yansımaktadır. Örneğin Ortaçağ ve Hristiyanlık boyunca kutsanan İsa’nın ya da cennetten kovulan Adem bedeni artık gerçek bu dünyada yaşayan bir erkeğin bedeni olarak tasvir edilmektedir.



Grünewald, Çarmıha Geriliş,



Masaccio, Cennetten Kovuluş

Görüldüğü gibi İsa’nın bedensel tasvirinde hiçbir idealizasyon yoktur. Gerçek yaşayan maddi insan gibi bedensel bir acı çekmektedir. Aynı şekilde Adem figürü de insani kriterler ölçüsünde resmedilmiştir. Utanan bir erkek söz konusudur. Burada dikkat edilmesi gereken nokta erkek yaptığı yanlıştan dolayı cinsel organını değil de yüzünü kapatmaktadır. Akla yakın olan bölgesidir. Gözleri dünyaya açılan dünyayı algılayan noktasıdır. Bu yüzden cinsel organını değil yüzünü ve gözlerini kapatmaktadır. Akıl erkekle özdeşleşen, haz ve duygular kadınla özdeşleşen bir konumdur.

²⁸⁸ ECO, Umberto; Güzelliğin Tarihi, Doğan Kitap, İstanbul 2006, s. 198

Renaissance ile birlikte bedenin çıplaklığı yeniden keşfedilmekte ve fiziksel güzellik kavramının yeniden itibar kazanmaktadır. Bu güzellik ruhani olmanın yanı sıra gerçek ölçütlere dayanmaktadır. Renaissance bir bakıma erkeğin bedensel ve zihinsel uyanışını temsil etmektedir. Kibirli, baştan çıkarıcı ve hayat dolu erkekler ve erkeklikler vardır. Kozmetik, giyim ve saçlar erkek için önemlidir. Toplumsalın içinde erkek bedeninin teatrel bir sunumu söz konusudur. Erkek adeta kendini takdim eder. Bu yüzden bakımlı ve güçlü görünmeli –ki bu güç akılla elde edilen bir güçtür- dik yürümeli bedensel olarak varlığını hissettirmelidir. Bundan dolayı Renaissance döneminde erkek bedeni hem görsel hem de dokunsal ilginin ve araştırmanın merkezi konumundadır.

“...güzel insan vücudunu, hareket halindeki tüm kasları ve sinirleriyle birlikte devinim içinde imgeleştirmesini bilen antik heykelticilerin gizlerine girmeye çalıştı. Leonardo gibi o da anatomi yasalarını, antik heykel sanatından, yani ikinci elden öğrenmekle yetinmedi. Kadavra keserek gerçek modeller çizerek, insan figürünün artık onun için gizli hiçbir yanı kalmayınca dek doğrudan çalıştı. Michelangelo, insan figürünü doğanın meraklandırıcı bilinmezlerinden sayan Leonardo’dan farklı olarak, ona tam egemen olmak için salt bu sorunda yoğunlaştırdı tüm ereğini.”²⁸⁹

Bu dönemde erkek bedeni doğal uyum, orantı ve mükemmellik düşüncesine bağlı olarak doğa ile arasındaki ilişkiyi kurmaktadır. Böylece erkekliğin sınırları belirlenmekte ve disiplin altına alınan erkek bedeni toplumsal cinsiyet rolleri açısından da güçlenmektedir.

Renaissance’da hem bireysel hem de kamusal cinsel ahlak homoseksüelliği onaylamamaktadır. Bu konuda ciddi tedbirler alınmaktadır. Bundan dolayı erkekler cazibeyi arttıracak elbiseler giymekten men edildiler. Gömlekler bedenin üst kısmının tamamını örtecek ve yakalar sıkı sıkıya kaplı olacaktır.²⁹⁰ Heteroseksüel davranış modeli bu dönemin en önemli bedensel pratiğidir. Aynı şekilde saraylı erkeklerde görülen kadınsılığa yakınlık dışlanmakta saraylıların bedeni erkeksi olandan etkilenmektedir.

“Bizim saraylının yüzü, yalnızca saçlarını kıvıran ve kaşlarını alanlar değil, aynı zamanda dünyanın gözü önünde, en ahlaksız ve en sefih hayatı

²⁸⁹ GOMBRICH, E.H; Sanatın Öyküsü, İstanbul 1980, s.230

²⁹⁰ SENNETT, Richard; A.g.e. s. 201

süren kadınlarda olduğu gibi giyinip kuşanmak için can atanların yüzlerini andıran, öylesine yumuşak ve kadınsı; yürüyüşleri duruşları ve tüm hareketleri, sanki her an bir parçaları dağılacakmış gibi yumuşak ve ağır; aheste konuşmalarıyla oracıkta can verecekmiş izlenimi veren; ve erkeklerin bulunduğu bir topluluğa girdiklerinde böylesi tavırları bir gösterişe dönüştürenlerden olmamalıdır. Doğa onları çok açıkça görmek istedikleri göründükleri biçimde birer kadın yapmadığı içindir ki, onlara erdemli kadınlar değil, ortalıkta dolaşan fahişeler gibi muamele edilmelidir ve yalnızca büyük lordların saraylarından kovulmaları değil, aynı zamanda soylu insanları cemaatinden de dışlanmaları gerekmektedir.”²⁹¹

Görüldüğü gibi Renaissance’da eşcinselliğe karşı aleni bir saldırı vardır. Çünkü bu olgu erkekler arasındaki bağdan bir sapma olarak nitelendirilmektedir. Çünkü erkek aklın, gücün ve iktidarın sahibi olmalıdır. Zaten iktidarın kendisi afrodisyak bir olgudur. Bu yüzden erkekler arasındaki eşcinsel ilişki Renaissance döneminde de şiddetle karşı çıkılan bir olgudur.

Perseus saldırgan batılı bakışın sembolü olduğu kadar aynı zamanda da eşcinselliğin yüceltimidir. Antik Dönem teması olan ve Renaissance ile yeniden canlanan Perseus bir yandan zafer edası içindeki üstün benliği ile bir yandan da güzel oğlanın eşcinselliğini temsil etmektedir. Aynı zamanda da kişilik batılı gözün faşizmi ile ritüelleşmektedir. ²⁹²



²⁹¹ PAGLIA, Camille; A.g.e. s.149

²⁹² PAGLIA, Camille; A.g.e. s.153

Güzel oğlan Renaissance’ın mutlak sembolüdür. Çünkü Hristiyanlık dışı ve karşıtı bir oluşumun imgesidir. Renaissance’da sıkı kanonlarla belirlenen ideal güzellik anlayışı vardır. Oysa güzelliğin ölçü, düzen ve oran kriterlerinden yoksun bırakıldığında, belirsiz ve kişisel bir değerlendirmeye tabi olması kaçınılmazdır.

*“Kaldı ki sonraki yüzyılların göstereceği üzere ideal güzellik ve onunla ilintili iyilik kavramı değişmeye devam ederken, kibirli ve nafile bir uğraş olarak seçkin idealin, ahlak ve iyilik ölçütü olarak despot güzellik anlayışının peşinde koşmanın eleştirisi güncel kalacaktır.”*²⁹³

Renaissance erkek bedeni dirimsel güçler açısından gelişkindir. Kare biçimli bedeninin bir yoğunluğu vardır. Omuzlar geniş, kalın ve güçlüdür. Kolları ve bacakları kaslıdır. Kemikleri ve kılları daha gelişmiştir. Kemikleri tıknaz ve sağlamdır. Derisi pürüklü ve donuktur. Elleri sert, göğsü daha geniş ve soluğu daha sağlamdır. Sesi kalın, nabızı güçlü ve yavaştır. Beyni geniş ve büyüktür. Beyin ve omurilik sistemi etkin ve diridir.²⁹⁴

Renaissance dönemi erkek bedenini incelerken karşımıza çıkan cüce erkeklerde son derece önemlidir. Çünkü onların varlıkları güzel ve çirkinin sınırlarını belirlemekte ve gözle görülebilir bir gerçeklik haline getirmektedir. Tuhaf şeylerin sergilendiği galerilerde yığılan nesnelerden ya da doğal ürünlerden farksız olarak cüceler de efendilerinin itibarlarına itibar katarlardı; vücutlarındaki deformasyonla hükümdarın ya da soyunun o soylu güzelliğini iyice parlattıkları için, iktidarın şaşalı bir görünüş kazanmasında payları vardı.²⁹⁵

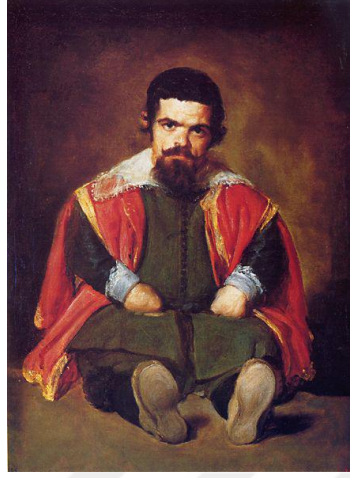
“Çocuk ile erişkin arasındaki mesafenin belirsizliğini kanıtlayan varlığıyla cüce tedirgin eder. Ona bakışımızı kısıtlayan, sınırlayan bir gerçeklik söz konusudur ‘biçim’inde: Çocuk kadardır, oysa değildir. Kendimizde bir merak, denetimimizden çıkacağından çekindiğimiz bir alay, fark edileceğinden ürktüğümüz bir acıma duygusu yakaladığımız için ona bizden biriymişçesine bakamayız. Cüce ötekidir, büyüğün

²⁹³ Yasemin REİS, “Şişmanlık ve Zayıflığın Estetiği”, Asklepios Dergisi, Sayı:8, PlanB Yay. İst. 2005

²⁹⁴ CORBİN, Alain; COURTİNE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges; Bedenin Tarihi 2, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2008, s. 122

²⁹⁵ CORBİN, Alain; COURTİNE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges; Bedenin Tarihi 1, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2008, s. 373

rolüyle çocuğun rolünü cem ettiği, ikisini alışılmadık bir ortalamaya yerleştirdiği için ondan çekiniriz de.”²⁹⁶



Resim: Velasquez, Cüce Sebastian Morra, 1643-45, Prado Müzesi 1645

²⁹⁶ BATUR, Enis; Başkalaşım lar XI-XX, Yapı Kredi Yay. İstanbul 2004, s. 345

2.1.5. AYDINLANMA VE SONRASI ERKEK BEDENİ

Aydınlanma hem Avrupa modernliğini başlatan bir olay hem de rasyonalite ve teknoloji biçimlerinin, bilginin özerkliği ve otoritesinin gelişmesi ve yerleşmesinde kendini göstermiş kalıcı bir süreç olarak kabul edilmektedir.²⁹⁷Dünyanın yalnızca akılla kavranabileceğine işaret eden düşünürler, araştırmacılar, edebiyatçılar ve sanatçılar rasyonalizmden güç alarak geleneklere karşı açtıkları savaşta, dünyanın yalnızca akılla kavranabileceği düşüncesini egemen kılmakta ve Aydınlanma Çağı'nı başlatmaktadırlar.

*“Aydınlanma, akli her şeyin merkezine koyan ve dünyayı kurgulama, kontrol etme aşamalarını oluşturma safhasında, yine akla referans veren bir süreçtir.”*²⁹⁸

Aydınlanma düşüncesinin temelini dayandığı olan rasyonalite ve rasyonel düşünce tarzı, efsanenin, dinin ve boş inancın akıl dışılığından, iktidarın keyfi kullanımından ve kendi insan doğamızın karanlık yanından kurtuluşu vaat etmektedir. Dolayısıyla insanları zincirlerinden kurtararak bilginin ve toplumsal örgütlenmenin mistik ve kutsal örtüsünü kaldırmaya çalışan laik bir harekettir.



Resim: Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük”, 1830

²⁹⁷ Foucault, Michel; Özne ve İktidar, Ayrıntı Yay., İstanbul 2000, s.171.

²⁹⁸ IŞIK, Emre; A.g.e. s. 99

Fransız Devrimi'nin zirve noktasında, Paris'teki en radikal gazete eğer insanlar devrimi bedenlerinde hissetmiyorlarsa gerçek bir devrim olamayacağını beyan ediyordu. “Şunu halka söylemekten hiç bıkmamalıyız,” diyordu gazete, “özgürlük, akıl, hakikat tanrı değildir. Bizlerin birer parçasıdır.”²⁹⁹ Görüldüğü gibi Aydınlanma Çağı bedene önemli bir misyon vermektedir. Bedenler artık parçalanmış toplumu bir araya getirmek için bir arada olmaları gerekmektedir. Tıpkı Antik Yunan'da Perikles zamanında olduğu gibi ideal devlet ile ideal beden ilişkilendirilmektedir. Dolayısıyla toplumsalda yararlı, ortak ilkeleri olan ideal bir yurttaş bedeni icat edilmektedir. Bu amaçla, devrimciler amblemlerde Herkül, Cicero, Aias ve Cato gibi erkek kahramanları kullanmaktadırlar.

“Aydınlanma insanın kendi kendisinin üstüne yıktığı bir toyluk (olgunluğun karşıtı) durumundan kurtuluştur. Toyluk kişinin kendi anlayışını bir başkasının yol göstericiliği olmadan kullanamamasıdır. Bu toyluğu insanın kendi üstüne yıkma nedeni anlama yetisinin eksikliğinden ziyade, düşüncüyü bir başkasının yönlendirmesi olmadan kullanma konusundaki cesaret ve kararlılık yoksunluğudur. Demek ki Aydınlanmanın sloganı şudur: Sapere aude! Ya da “Kendi anlayışını kullanma cesareti edin.”³⁰⁰

Aklı ön plana çıkaran Aydınlanma, akıl ve beden arasındaki ilişkide “beden”i diğer fiziki nesnelerden farksız bir nesne durumuna indirgeyerek, sadece canlı ve biyolojik özellikleriyle değerlendirmektedir. Aklın bu derece ön planda olması bedeni nesneleştirmektedir. Çünkü aklın üstesinden gelemeyeceği bir sorun yoktur. Her şey akılla çözülebilir. Aklın yönlendirmesi ile kurulan yenedünyada insan özne konumundadır. Ancak insan aklının üzerinde egemenlik kuracağı nesne olarak beden karşımıza çıkmaktadır.

“Beden bu ötekileştirmede “aynılığın” bir karşıtı olarak kurulmuş olur ki, aynılığın temsilcisi de zaten akıldan bir başkası değildir.”³⁰¹

²⁹⁹ SENNETT, Richard; A.g.e. s. 253

³⁰⁰ BOZKURT, Nejat; Seçilmiş Yazılar, Remzi Kitapevi, İstanbul 1983, s. 45

³⁰¹ Max Horkheimer, Akıl Tutulması, Metis Yay., İstanbul 1998, s.69.

Modernleşme özünde kamusal alanla özel alanın birbirinden ayrılmasıdır. Cinsiyete, etnik kimliklere ve dine ait tercihler özel alana hapsedilmektedir. Kamusal alanda bu tercihlerin görünür olmaması modernizmin en büyük düsturudur.

Aydınlanmanın temel kavramı ilerlemedir. Bu ilerleme teknolojiyen doğa bilimlerine, siyasal, sosyal tüm alanlarda dinin etkisinden kurtularak insan aklıyla gerçekleştirilen bir ilerlemedir. Burada sözü edilen insan aklı özünde erkek akıldır. Dolayısıyla Aydınlanma fallosentrik merkezli bir süreçtir. Her şeyin merkezinde olan erkek aklı bedensel olarak da toplumsalın yani kamusal ve özel alanın merkezindedir. Kamusal alanın işgücüyle hakimi olan erkek özel alanda da özellikle aile romansı içinde “baba” ve “eş” rolüyle iktidar sahibidir.



Resim: 19.yüzyıl Erkek Bedeni

Aydınlanmacı erkek bedenin kendi içerisindeki bütün açıklığına ve gizemine karşın, hep bir şeyleri göstermeye onu açmaya dayanmaktadır. Artık erkek bedeni toplumsalın içinde hayatın bir gerçeği haline gelmektedir. Çünkü akıl bedene hakim olmakta ve onu bir araç olarak kullanmaktadır. Erkek bedeni de bu noktada keşfedilmeye hazır bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Şapkası ve asası erkeğin aklını ve fallusunu simgelemektedir. Dik, zayıf ama güçlü görünümü bedeninin aklın kontrolünde olduğu imajını vermektedir.

Erkek bedeni aslında silahlanmakta ve güçlenmektedir. Bu metaforik anlatım akla vurgu yapmaktadır. Artık erkek bedeni bedensel sınırlarını biyolojik cinsiyetinin yanı sıra eril kimliği ile de belirlemektedir. Zaten okul, aile, ulus ve ordu gibi kurumların düzenleyici ve cezalandırıcı pratiklerin amacı erkek bedenini şekillendirmektir.

“Aydınlanma hem dolaylı ekonomik ve toplumsal sonuçları itibarıyla hem de akılsal devrim denilen oluşumun alt yapısını oluşturarak 'modern toplum'un entelektüel temellerini vücuda getirmiştir.”³⁰²

Modernizm erkeği kendisine hizmet edecek biçimde inşa etmektedir. Ancak postmodern dönem ise bu erkeklik kurgusunu tehdit etmekte ve dönüşüme zorlamaktadır. Söz konusu kimlik bunalımını körükleyen kadın hareketi ve postfordist üretim ilişkileridir. Geleneksel toplumlarda bu tehditlere “geleneksel değer yargılarının dayatması” şeklinde üçüncü bir tehdit de eklenmektedir. Kadınların kamusal yaşamdaki mücadelesinin özel alana yansması ile karşı cinsle aralarındaki iktidar ilişkilerini sorgulamak zorunda kalan erkekler için kadın hareketi özkimliklerini hedef alan bir tehdit olarak algılanmaktadır. Diğer yandan postfordizmin biyolojik avantajlarını dezavantaja dönüştüren beklentileri de erkekler açısından değişme zorunluluğunu getirmektedir. Bu bağlamda “erkeklik” sadece kadına yönelik bir baskı biçimi olarak değil, her iki toplumsal cinsi de “yıkan bir kimlik” biçimi olarak ele alınmaktadır.

“Erkeklik ve kadınlık birbirlerini üreten metaforlardır. İktidar ve baskı kuran her ne kadar erkeklik gibi görünse de karşılıklı etkileşim süreci içerisinde her iki cinsiyet de birbirlerinin oluşumunu ve devamını sağlamaktadır; bu nedenle toplumsal cinsiyeti kalıplaşmış değer yargıları başka bir deyişle bir “yapı” olarak değil süreç içinde oluşum halindeki bir “performans” olarak ele almak gerekir.”³⁰³

Erkek bedeni tutarlı, sapma yaşamayan ve kendilik bilinci olan bu yüzden de her şeyi farkında olup kendilerini ve diğer bedenleri kontrol eden bir şekilde tasarlanmaktadır. Erkekler arasındaki bu bağ aynı zamanda bedensel olarak da kurulmaktadır. Erkeğe özgü mekanlar, spor özellikle futbol, çapkınlıklar ve şiddet zihinsel kontrolün yanı sıra

³⁰² ÇİĞDEM, Ahmet; Aydınlanma Düşüncesi, İletişim Yay., İstanbul, 2001, s. 16.

³⁰³ MARAL, Erol; İktidar, Erkeklik, Teknoloji, Toplum ve Bilim Dergisi, Birikim Yay. İstanbul 2004, sayı.101, s.128

bedensel kontrolleri de beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla bu da erkek bedeninin dönüşmesi ve iktidarla ilişkiye geçmesi demektir.

“Bedenin bizatihi kendisi bir gerçektir; beden bellektir, beden yazıdır, beden iktidar, dolayısıyla mekandır.”³⁰⁴

Erkek bedeni ve erkeklik pratikleri kadınsı olan her şeyi dışlamaktadır. Çünkü Aydınlanma düşüncesinin getirdiği modernizm ile erkek bedeni kadın bedeninin karşıtı olarak kurgulanmaktadır. Bu yüzden erkek bedeni erkekliğe bağlı her türlü öznelliği normatif söylemlerle oluşturmakta, sınırlandırmakta ve inşa etmektedir.

Erkek bedeninin bu öznellikleri söylemler ve bedensel pratikler dolayısıyla kurgulanmaktadır. Toplumdaki egemen beden egeme söylemle birlikte ilerlemekte ve iktidar ilişkileri sayesinde insanların bedenleri üzerinden neyi yapabilecekleri ya da neyi yapamayacakları belirlenmektedir. Dolayısıyla heteronormatif³⁰⁵ bedenlerin türevi ve inşası söz konusudur. Bu durum ataerkil ilişkiler ve pratikler içinde erkek bedenini inşa etmektedir.

“İnsanların birey olduğu fikrinin yayılması, bağımsız ve özgür insan anlayışının felsefi güç haline gelişi, aslında modern erkeklik değerlerinin inşasını olanaklı kılmıştır. Akıl ve mantık sahibi erkek hem bir dünya imparatorluğu olarak kapitalizmin hem de erkek üstünlüğü olarak patriarkinin gelişimi sağlayan ortak düşünsel zemindir.”³⁰⁶

³⁰⁴ KAHRAMAN, Hasan Bülent; Cinsellik Görsellik Pornografi, Agora Kitaplığı, İstanbul 2005, s.32.

³⁰⁵ Sadece kadın ve erkek olarak iki ayrı cinsiyetin olduğunu, bunların birbirlerine cinsel arzu ve istek duyabileceklerini norm olarak varsayan, kurumsallaştıran, bunun dışında var olan bütün cinsiyet oluşumlarını ve ilişki tarzlarını reddeden düşünce.

³⁰⁶ SANCAR, Serpil; A.g.e., s.48



Resim: Modern Zamanların Erkeği

Modern erkek bedeni öncelikle üreten bedendir. Bu beden üretmek üzere sistematize edilmiş bir yönetime ve otoriteye tabidir. Kapitalizmin temel hedeflerinden biri olan modern beden, üretken olmasına karşın, Püriten bir anlayışla temel ihtiyaçlarını giderebilmeli, bedensel arzu, istek ve hazların denetlenmesinde son derece akılcı davranmalıdır. Çünkü üretici olmasını engelleyecek her türlü davranış sefahatin ve savurganlığın, tasarrufu ise ölçülülüğün ve ahlakın işareti sayılmaktadır.

Bu nitelikleriyle erkek bedeni, kapitalizmin tüketim alanı içinde temel bedensel ihtiyaçlar ile yer alabilmektedir. Burada önemli olan, bir erkekten beklenen bedensel olarak üretimin ve tüketimin kendisinden beklenenleri yerine getirebilme potansiyeline sahip olmasıdır. Bu potansiyeli ise öncelikle sağlıklı ilişkilidir.

Modern erkek bedeni, sağlıklı, güçlü ve kasları bu gücünü kullanabilir halde olmalıdır. Çünkü kapitalizm mantığı içinde beden artık özel mülkiyetin konusudur. Erkek ona iyi bakma sorumluluğunu da yüklenmektedir. Bu nedenle de üreten beden, üretim yapabilecek asgari düzeyde sağlıklı olması gerekmektedir. Bedenin sağlıklı kalmasına ise Tıp erketen daha fazla önem atfetmektedir.

“Modern erkek ve bedeni, yükselen aklın ve bilginin hem öznesi hem de nesnesi haline gelmiş ve bilimsel-disipliner mekanizmalarla şekillendirilmiş beden teknikleri içinde, ‘itaatkar bedenler’ yaratmak adına tıp, eğitim, penoloji vb. gibi çeşitli disiplinlerin hakimiyeti altına alınmıştır. Adı geçen bu disiplinlerden Tıbbın, Modern dönemin hedeflerini gerçekleştirme adına, hem bilimsel hem de kurumsal niteliğe sahip olmada epeyce yol aldığı görülmektedir. Modern bedenin ‘sağlıklı olması’ zorunluluğu, Tıbbın bunu yerine getirme sorumluluğunu alması ile birlikte, sosyal bir normdan ‘tıbbi norm’a dönüşmüştü.”³⁰⁷

Erkek beden imgeleri de bize eril iktidarın nasıl inşa edildiğini gösterir. İşçi sınıfı erkek bedeni endüstrileşme tarihi boyunca bir makineye benzetilmektedir. Üretim aracı olan endüstriyel makinelerin bir uzantısı olarak konumlanan erkek bedeninin iş yapma kapasitesi, kas gücü, dayanıklılığı ve sağlamlığı önem kazanmaktadır. Dolayısıyla Bu formlar, edimler ve tarzlar güçlü erkek bedeni imgesini üretmektedir. Orta sınıf yönetici ve işadamları erkek bedeni ise modern teknolojiyi ve yönetim aklını temsil etmektedir. Güçlü işadamları masa başında, bilgisayar ve en son teknoloji ürünü makineleri kullanarak dünyayı yönetirken gösterilmektedir.



Resim: Modern Zamanlar; Charlie Chaplin

³⁰⁷ FOUCAULT, Michel; Hapishanenin Doğuşu, İmge Yay., İstanbul 2000, s. 207-208

“Erkek bedeni üzerindeki her tür kültürel kurgu bir yerde serbestçe hareket hakkının varlığına işaret eder. Erkek egemenliği ve üstünlüğü erkeklerin bedenleriyle olan ilişkisinde yani bedenin jestleri, duruşları, mekânda yer kaplama tarzları, aktif hareket biçimleri, fiziksel ilişkilenme tarzları oluşur. Erkek bedeni evrende bir yer kaplayan aktif bir bedene sahip olduğu algısını geliştiren sonsuz bedensel edim ve eylem ile kendi sınırlarının farkına varma açısından serbestlik içerir.”³⁰⁸

Aydınlanma akılcılığının ardında hakimiyet ve baskı üzerine kurulu bir mantık vardır. Bu durum doğaya hakim olmanın yanı sıra insana hakim olma arzusudur. Dolayısıyla bu hakimiyet erkeğin kadına ve erkeğin erkeğe hakimiyeti olarak da toplumsalın içinde görülmektedir. Tayfun Atay’ın vurguladığı gibi “erkeklik en çok erkeği ezer” düsturundan yola çıkarak erkek bedeni baskısını en çok yine erkek bedeni üzerinde kurmaktadır. Bu baskıdan kurtulmanın tek yolu ise bedenlerin isyan etmesidir. Egemen erkek bedenine karşı oluşan bu isyan araçsal aklın kültür ve kişilik üzerindeki baskıcı iktidarına karşı baş kaldırması olarak düşünülmektedir. Eşcinsellik, militarizm karşıtlığı, metroseksüellik ve überseksüellik erkek bedeninin en önemli başkaldırılarından biridir.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde artık görselliğin gerçekliği tartışılmaktadır. Dolayısıyla erkek bedeni ne temsili ne de nesneyi kapsadığı ortada olan bir gerçektir. Artık erkek bedeni, çok yeni ve farklı bir biçimde toplumsalın içinde yer almaktadır. Performansa dayalı beden anlayışı her şeyden önce siyasaldır. Çünkü amacı, modernitenin elinde tuttuğu erkeğin bedeni ondan alarak, sadece ona sahip olan özneye kazandırmak amaçlanmaktadır.

Savaşın ve de cinsel devrimin etkileri sonucunda oluşan cinsellik, mazoşizm ve şiddet yüklü çalışmaların arkasında da yeni bir erkek bedeni bilinci yatmaktadır. Erkek bedeni çağlar boyunca iktidarın ve ona sahip olan devletin elinde nesne konumunda tutulmaktadır. Özne konumuna ise toplumsalın içinde yine iktidar ve onun pratikleri tarafından atanmaktadır. Ancak modernite bu noktada bir kırılmanın yaşandığı dönemdir.

³⁰⁸ SANCAR, Serpil; Erkeklik: İmkânsız İktidar, Metis Yay., İstanbul 2009, s. 247-250



Resim: Sultanahmet'te İlhan İrem ve Hippiler

Artık genelde beden özelde erkek bedeni dinin ve devletin tekelinden alınarak bireyin bizatihi kendisine verilmektedir. Bu durum aslında bir yanılsamadır. Birey bedeninin kontrolünü kendi elinde zannederek söz de özgürlük yanılsaması içinde var olmaktadır. Özellikle erkek bedeni politikalarının bu dönemde cinsellikle iç içe geçmesi ilk bakışta bir özgürlük gibi algılansa da, burada yine bir iktidar mekanizmasının varlığı söz konusudur. Bu noktadan bakınca da cinselliğin erkek bedeni özgürleştirilmesi aynı zamanda da tutsaklaştırmasının bir aracı olarak düşünmek gerekmektedir.

Modernizimle birlikte erkek bedeni üzerindeki baskı ve denetim artmaya başlamaktadır. Özellikle erkeğin cinsel organını teşhir etmesi, bunun cinsel bir zevk sağlayabileceği ve kendi başına bir amaç oluşturabileceği düşüncesiyle karşı çıkmaktadır. Modernliğin erkek çıplaklığını olumsuzlama erkek bedenine karşı yapılan bir baskıdır. Bu yüzden bir reaksiyon olarak teşhirciliğin artması erkek bedeninin oluşumu açısından son derece önemlidir. Elbette ki söz konusu bu teşhircilik Antik dönemdeki gibi doğal sınırları içerisinde yapılan bir eylem değildir. Tam tersine bedenin baskı ve yasaklarla doğal olarak sunulamamasına karşı yapay bir edimdir.

“Ortaçağ’daki bedenin doğal sunumundan farklı olarak, modern teşhircilik bedenin artık doğal olarak sunulamamasıyla, bu konudaki baskı ve yasaklarla ilişkiliydi ve bu bağlamda yapay bir edimdi. Ortaçağ gündelik ilişkiler içinde bedenini su veya bu ölçüde yarı çıplak ya da çıplak olarak sunan erkeğinden farklı olarak, modernliğin erkeği, ancak tıp ve hukuk söyleminin ‘sapkın’ olarak tanımladığı, suç ve ceza konusu haline getirdiği marjinal bir edimle kendi çıplaklığını ortaya koyabiliyordu.”³⁰⁹

Yüzyıllardır var olan güzel erkek imgesi modernizmle birlikte tarihin tozlu sayfaları arasına gömülmektedir. Çünkü artık güzel erkek bedenlerinin şehvet ve arzu hissi uyandırması modern toplumda söz konusu bile olmamaktadır.

18. yüzyılın sonlarına doğru, yüzyıllar boyunca sanatta güzellik ikonu haline gelmiş erkek bedeni yok olmaya ve 19. yüzyıllarda artık erkek bedeni, yerini kadın bedenine bırakmaya başlamaktadır. Erkek bedeninin yavaş yavaş giydirilmesi kadın bedeninin ise tam tersi bir şekilde cinsel bir metaya dönüşmesi söz konusudur. Modernliğin gelişmesi aynı zamanda, erkeğin iktidarını kurmaya başladığı nesneleştirici bakış açısının da gelişmesi demektir. Çünkü erkek bakış açısı bir erkeğe yöneldiği zaman erkekler arasındaki sosyalliğin bir otoerotizme dönme ihtimali vardı. Çıplak erkek bedeni bu açıdan bakınca da doğal olarak dışlanmakta ve bakışlar kadın üzerine yönlendirilmektedir.

Kültürün ve aklın temsilcisi olan erkeğin, bedenini sergilemeye ihtiyacı yoktur, bedenini sergilemek kadına ait bir davranıştır. Böylece 19. yüzyıl modernliği, erkeği bakan özne, kadını ise gösteren nesne olarak kurgulamaktadır. 19.yüzyıl modernizmiyle birlikte erkeği tanımlayan “yaptığı iş, harcadığı emek” olmuştur; “eğer bir adamın işi yoksa o bir erkek olmaktan daha az bir şeyi ifade etmektedir.”³¹⁰

Modern toplum öncelikle kapitalist üretim ilişkileri çerçevesinde kurgulanarak ticari bir toplum haline getirmektedir. Marks bu süreci sermaye birikiminin dinamiği olarak değerlendirmektedir. Bu dönemin gurusu rasyonelleşmedir. Ayrıca kamusal ve özel hayat

³⁰⁹ ÇUBUKLU, Yaşar; Bedenin Farklı Halleri, Kanat Kitap, İstanbul 2006, s. 160

³¹⁰ SALZMAN, Marian; MATATHIA, Ira; O'REILLY, Ann; Erkeklerin Geleceği: Metroseksüellikten Überseksüelliğe, Mediacat Yay. İstanbul 2006, s. 65.

ayrımı kadın ve erkeğin hem bedensel hem de toplumsal cinsiyet açısından kurgulandığı temel dinamiklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Aslında anılan öğeler her toplumda mevcuttur, bunların modern toplumun karakteristiği olarak anılmasının nedeni “modern hayatın merkezi ve yaygın özellikleri haline gelmeleridir”³¹¹

Piyanın oluşturucu güçlerinden biri olan işbölümü erkek bedenini ve kimliğini belirleyen ana unsurlardan biridir. Erkek bedeni erkeklik pratiğı olarak her şeyden önce para kazanarak ailenin geçimini sağlamanın bir iktidar göstergesi olarak kurulmasına bağıdır. İşyerinde kurulan otorite, hiyerarşı, işbirliğı, yardımlaşma, çatışma, itaat, uyum, yaratıcılık, çalışkanlık, üretkenlik gibi değerler farklı erkek bedenlerine ve erkeklik örüntülerine işaret etmektedir.



Sermayeyi elinde tutanlar, girişimciler, liderler, yöneticiler, takım kaptanları, usta-başları, işçiler, işsizler farklı erkek bedenleri ve erkeklik konumları oluşturmaktadırlar. Endüstriyel kapitalizmin ücretli tam-gün çalışma düzeni sadece işçi erkeğı değıl, çalışma ilişkileri içinde, başta patron ve sermayedar erkek olmak üzere, en aşağıdaki niteliksiz işleri yapan işçilere kadar farklı erkek bedenleri ve erkeklikleri yaratarak var olmaktadır.

“kurumlar ve pratikler içinde yaşayanlar, hayatlarını toplumsal olarak onlara sunulmuş kanallar içinde kazanmaktan kaçınamazlar.

³¹¹ SALZMAN, Marian; MATATHÍA, Ira; O'REILLY, Ann; A.g.e. s. 17

Nitekim kurumsal ya da nesnel anlamda bir rasyonelleşme, buna maruz olanların düşünce ve davranışında bu rasyonelleşmeye tekabül eden rasyonalite tarzları yaratır”³¹²

Böylece rasyonel aklın içinde hüküm süreceği tek yer modernizm, toplumsal cinsiyet rollerinden “erkek” olan, alanlardan da kamusal alan ve bedenlerden de “erkek bedeni”dir. Dolayısıyla erkek bedeni kendi arzuları peşinde koşmaya güdülenmiş, başkalarına bağımlı olduğu halde bu bağımlılık ilişkisini onları araçsallaştırarak yaşayan, duygu yoksunu rasyonel bireyin kamusal hayatta varolma mücadelesi vermektedir.

“Emeğinden başka satacak bir şeyi olmayan erkekler, üzerinde otorite sahibi olacakları bir ailenin geçimini sağlayarak o aileye “reis” olunca toplumda saygın bir statü elde ederler ve bu da en yaygın “erkeklik inşa” stratejisi haline gelmiştir. Kapitalizmin sınıfsal sömürü ilişkilerine aldırmadan, ancak çalışarak sahip olabilecekleri bu “erkek ayrıcalığı”nın peşinden koşarlar. Bir erkek ekmek parası kazanmaka sınavından başarı ile geçerek kendisini erkek olarak topluma kabul ettirebilecek, bir kadına ve çocuklara sahip olabileceği bir konuma gelerek erkek olabilecektir.”³¹³

Kamusal hayatın öznesi olan erkek rekabetçi piyasa koşullarında rasyonel düşünmekte ve davranmaktadır. Aileye erkeğin katkısı öncelikle geçimini sağlamaktır. Geçimi sağlayabiliyorsa kamusal alanın iktidar düzeninin küçük bir prototipini ailede kurmakta, ve ekonomik gücü ile ailenin nihai karar mercii olmaktadır.



³¹² SALZMAN, Marian; MATATHIA, Ira; O'REILLY, Ann; A.g.e. s. 58

³¹³ SANCAR, Serpil; A.g. e., s. 63-64

“Erkekler ev içinde kamusal hayatın, kamusal hayatta da ev hayatının temsilcisi rolünü oynarlar. Ev içinde oynadıkları rol kamusal dünyanın bir prototipini özel alana taşır, bu yolla kamusal dünyanın ihtiyaç duyduğu birey sadece fiziksel olarak değil, zihinsel temsilleri ile de evde inşa edilir.”³¹⁴

Kamusal ve özel alandaki başarılar erkeğin bedeninin ve kimliğinin bir parçasıdır. Bedensel formu bunlar üzerinden kurgulanmaktadır. İş sahibi ve başarılı bir erkek bedensel olarak rahat ve dik durmaktadır. Oysa işsiz ve başarısız erkek bedensel olarak huzursuz ve kambur durmaktadır.



Bu yüzden özellikle işsizlik bir erkek için bedensel ve kimliksel bir tehdittir. Bu bir erkeklik krizine yol açmaktadır. *Çünkü kapitalizmin bir değer olarak yarattığı iktidar türü dönüştürme, yaratmaya, denetleme, örgütleme ve sınırları aşma dürtüsüdür.*³¹⁵ Dolayısıyla bunları gerçekleştirecek olan erkek bedeni ve erkek aklının rasyonel mantalitesi olduğu kabul edilmektedir. Çünkü araçsal akıl, amaç yönelimli akıl, yani erkek akıl modernizmin ana dinamiğidir.

³¹⁴ SALZMAN, Marian; MATATHIA, Ira; O'REILLY, Ann; A.g.e. s. 74

³¹⁵ LLOYD, Genevieve; Erkek Akıl, Ayrıntı Yay. İstanbul 1993, s.65



İşadamları konumu, iktidarı kendi bedensel aktivitesi ile değil, yarattığı ilişkiler ağı içinde örgütleyebilme becerisine sahip olmakla ilgilidir. İktidarın yansıması dizayn ettiği giyim kuşam, ofis ve ileri teknoloji ile donatılmış ortamlarda çalışmak erkeği hem bedensel hem de mekânsal olarak temsil ettiği iktidarı yansıtmak üzere kurgulamaktadır.

“İşadamlarının bedensel olarak temsil ettikleri şeylerin eril aklı'nın inşasında önemli rolü vardır. Bunun göstergesi olarak da sağlıklı ve sportmen görünmek önemlidir. Beden estetiği öne çıkar; kilolu olmamak, yakışıklı görünmek, vejeteryan olmak, organik gıdalarla beslenmek, reiki, yoga gibi şeylerle ilgilenmek gibi özelliklerin güç ve iktidar göstergesi olarak yeni yeni algılanmaya başladığını söyleyebiliriz.”³¹⁶

20. yy. sonlarında erkek bedeni yeni bir hesaplaşmanın içerisinde. Batı düşüncesi ve Hristiyanlık dini bu hesaplaşmanın en önemli faktörler arasında sıralanmaktadır. İsa'nın çarmıha gerilmesi erkeğin doğrudan acı ve acı çekmek ile karşı karşıya olduğu erkekliğin ve erkek bedeninin sorgulandığı bir dönemdir. Aslında bir bakıma bütün dinlerin bunun üzerine kurulu olduğunu söylemek gerekmektedir. Acı çekmek; ruh temiz ve arı olanı beden ise her zaman kirli ve kötü olanı temsil etmektedir.

“19.yüzyılın yumruklarına ve kılıcına güvenen erkeğini 20.yüzyılın yeni egemen erkeklik değerlerine sahip erkeğine dönüştürmeyi gerçekleştirmektedir. Yeni zamanlarda erkek olarak topluma kabul edilmek için üretmeyi, çalışmayı, teknolojik uzmanlık

³¹⁶ SANCAR, Serpil; A.g. e., s. 74

bilgisine sahip olma ve araçsal aklını kullanma becerisine sahip olmayı başarmak gerekir. 19. Yüzyılın sahip olduğu işi kaybetmemek için yumruklarıyla kavga eden erkeği 20. Yüzyılda yerini kişisel risk alan, strateji üreten, girişimci erkeğine bırakmıştır.”³¹⁷

Doğum kontrol hapının bulunması, AİDS hastalığının ortaya çıkması, bedene yönelik estetik müdahalelerin sonucu yeni bir erkek bedeni algılayışını beraberinde getirmektedir. Bütün bu etkiler 20. yüzyılın erkek bedeni üzerinde yoğunlaşmasına neden olmaktadır. Erkek bedeni ile direk ilişki halinde bulunan teknoloji ve beraberinde getirmiş olduğu imaj erkek bedeninin kurgulanışı açısından son derece önemlidir. Ayrıca biyoloji alanındaki gelişmeler sayesinde tüp bebekler, taşıyıcı anneler, klonlama, cinsiyet değiştirme genetik bilimin sağlamış olduğu nice olanakların sonucunda erkek bedeninin bilinen bütün gerçeklikleri hem biyolojik hem de sosyal gerçeklik olarak alt üst edilmektedir. Dolayısıyla erkek bedeni de, bu yeni bilinç durumu doğrultusunda hareket etmektedir.

“Modern tıbbın kuruluşuna öncülük etmiş bazı görüşler -erkek egemen söylemden hareket ederek- erkek bedeninin hormonlar ve testosteron yapısı nedeniyle şiddet yanlısı ve tahakkümcü olmaya yatkın olduğunu vurgulayan bir görüşü savundular. Onlara göre erkeklik genetik olarak kodlanmıştır; saldırganlık, üstün gelme arzusu erkeğin biyogramıdır. Buna bazı kuramcılar erkekliğin endokrinolojik kuramı diyor ve Erkek Doğası adı altında benimsenebiliyor.”³¹⁸

Hastalıklar üzerindeki araştırmalar ve ilerlemeler, beden üzerindeki birçok hasarın giderilmesi ve ayrıca estetik cerrahinin sunduğu yeni açılımlar Michael Jackson örneğinde olduğu gibi derinin başka bir renk alması farklı sorular ortaya çıkarmaktadır. Bütün bunlar, -yani diyetler, renk değiştirmeler, ideal ölçü yakalamak için çekilen acılar- sadece sağlıkla ilgili bir sorun değil ayrıca kültürel ve psikolojik sorunlarında habercisi olmaktadır.

³¹⁷ SANCAR, Serpil; A.g. e., s. 57

³¹⁸ Connell, R. W. ; Toplumsal Cinsiyet ve İktidar. Ayrıntı Yay., İstanbul 1989, s. 48-50

Modernizm genelde bedenlere özelde erkek bedenine farklı bir işlevsellik yüklemekte ve bedenleri dönüştürmektedir. Dolayısıyla modern dönemde beden bir proje olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü artık yetenekten ziyade makineyi kullanabilecek kadar bilginin yeterli olduğu bu dönüşümde, insanın değeri azalmakta, yaratıcı zihniyet ve özel yetenek önemini yitirmekte, bunun yerine bir makine parçası gibi görülen ve sürekli çalışması beklenen insan bedeni ve özellikle erkek bedeni önem kazanmaktadır.

“İnsanın günlük yaşam olanakları ötekilerin koyduğu ölçülerce yönetilir. Bu ötekiler belirli ötekiler değildir. Her öteki bütün ötekilerin yerine geçebilir. Ötekilerin kimliği, ne bu ne de şu kimse, ne insanın kendisi ne bazı kimseler ne de hepsinin toplamıdır. Onların kimliği ‘kimsesizlik’ ya da ‘herkes’dir”³¹⁹

Bedenin endüstrinin bir ürünü haline geldiğini düşünen Heidegger aynı zamanda dönem bireyinin kimliksizliğine işaret etmektedir. Çünkü endüstrileşmeyle birlikte, erkeklerin beden formları aynılaşmakta, aynı kıyafet tarzı, sakal kesimi, saç biçimini uygulayan bedenler dizayn edilmektedir. Bu bağlamda özerklik, kişisel ve öznel yok olmaya başlamaktadır.

Modernist erkek bedeni burjuva estetiği, ahlakı ve formuna uygun bir bedendir. Çünkü güçlenen kapitalizm sosyal sınıflarda da önemli değişimler meydana getirmektedir. Artık işçi sınıfının üzerinde hâkimiyet kuran ve aristokrasinin yerini alan güçlü ve zengin bir burjuva sınıfı oluşmaktadır. Dolayısıyla bu dönem ruhun tamamen reddedilmekte ve beden materyalist bakış açısıyla ele alınmaktadır.

“Fabrikalarda ücretli çalışma yaygınlaşmasıyla birlikte işçiler bedenlerini kapitaliste satmakta ya da belirli süre için kiralamaktadırlar. Artık bedenler menkul mal, meta düzeyinde algılanmaya başlamıştır.”³²⁰

Çalışan bedenin meta düzeyine indirgenmesi, kapitalizmin işçi bedenlerini sömürmesi, işçi sınıfı haklarını da beraberinde getirmektedir. Çünkü işçi bedeninin emeğine kapitalist sistem el koymaktadır.

³¹⁹ MARCUSE, Herbert; Tek Boyutlu İnsan, May Yay., İstanbul 1975, s. 93

³²⁰ ŞİŞMAN, Nazife; Emanetten Mülke, İz Yay., İstanbul 2006, s. 27

“Özel mülkiyete dayalı, sınıflara ayrılmış kapitalist bir toplumun yerine, sınıfsız, ortak mülkiyete dayalı, tüm bireylerin eşit olduğu komünist bir toplum sistemi oluşmalıdır. İnsanın üretim sürecine yabancılaştırıldığı bu mekanikleşme, hayvanlaştırılma ve sömürülme mekanizmasını tahlil eden Marks’ın karşı çıktığı husus, işçi bedenlerin kapitalistin bedeni için feda edilmesidir.”³²¹

Modernizmle birlikte birçok kavram ve alan ayrışmakta dönüşüme uğramaktadır. Bu bağlamda estetik kavramı ayrı bir bilim dalı olarak kurumsallaşmaktadır. Estetiğin anlamı ve içeriğinin geçirdiği bu dönüşüm erkek bedeninin değişim sürecini anlamak açısından son derece önemlidir. Moderniteyle birlikte klasik çağların aksine, çirkinliğe karşı güçlü bir sempati başlamaktadır. Özellikle bedenlerin bir proje olarak görülmesi ve bu açıdan dizayn edilmeye elverişi bir alan olarak değerlendirilmektedir.

“Güzellik yasasının uygulamalı öğretisidir estetik, bundan böyle bir nesnenin estetik olduğu söylendiği zaman, onun artık güzel ve beğeniye uygun bir nesne olduğu ifade edilmiş olacaktır. Bu yeni bilimin isim babası ve kurucusu olan Baumgarten’in 1750 yılında yayınlanan “Aestetica” isimli kitabından sonra Batı modernizmi güzellik kavramını toplumsal bir proje ve kamusal bir uzlaşım haline getirmiştir. Güzellik duyu ötesi beğeniye bağlı genel bir kavramdır ve güzellik bilimi toplumu estetik açıdan eğitecektir”³²²

Modern dönem bedenin biyolojik açıdan ele alındığı önemli bir dönemdir. Çünkü artık modernizm öncesi dönemlerde olduğu gibi bedenin ideal ölçüleri ve estetik olanı belirleyen kanonlar ön planda değildir. Bu dönemde insanların sınıflara ayrılmasında ölçüt olan, ırksal ve antropolojik özellikler ön plandadır. Bu bağlamda Darwin “Türlerin Kökeni” adlı çalışmasında öne sürdüğü tezle ruhu tamamen devreden çıkarmaktadır. Ona göre akıl bedene bağlı bir fonksiyondan ibarettir.

“Darwin’le birlikte akıl/beden, insan/hayvan, aşağı/yukarı gibi, ta Platon’dan Descartes’e kadar süregelen dualite(ikilik) sadece

³²¹ ŞİŞMAN, Nazife; Emanetten Mülke, İz Yay., İstanbul 2006, s. 28

³²² SAYIN, Zeynep; “Batıda ve Doğuda Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet”, Defter Dergisi, Sayı: 40, 2000, 164

*reddedilmiş olmakla kalmaz. Daha da ileri giderek bir şekilde tersine çevrilmiş olur. Yani bedene hakim olan ruh-akıl-zihin değildir; bizzat akılı ya da bilinci, zihni oluşturan bu fani ve sınırlı bedendir artık.”*³²³

Freud ise insan davranışının kökenini içgüdülere bağlamaktadır. Yani ona göre ruhsal dünyayı yöneten ve çalıştıran içgüdülerdir. Dolayısıyla insan bedenini oluşturan yaşama ve üreme hücreleri gibi bireyin yaşamda kalmasını sağlayan “ben (ego-kendini koruma) dürtüleri ile türünün devamlılığını sağlayan, cinsel dürtüleridir.”³²⁴ Yani ruh bedenden yine ayrılmaktadır. Bu bağlamda beden toplumsalın içinde bilinçaltına ittiği arzu ve dürtüleriyle hareket etmektedir. Dolayısıyla beden aslında libido enerjisiyle hareket etmektedir.

*“İnsan yığınlarının hareketlerini belirleyen cinsellik veya açlık, bu ihtiyaçların doğrudan doğruya doyurulmasına engel olacak bir dirençle karşılaştığında, ekonomi, politik, hukuk, ahlak gibi biçimlere bürünür. Böylece hayat enerjisi psişik ve toplumsal enerjiye çevrilmiş olur”*³²⁵

Endüstriyel kapitalizm erkek bedeni üzerine yoğunlaşmaktadır. Çünkü erkek bedeni üzerinden kol gücü sayesinde artıdeğer yaratılmaktadır. Dolayısıyla beden erkek bedeni son derece önemlidir. Erkek bedeni, enerjisi üretim sürecine odaklamalı ve disipline etmelidir. Bu bağlamda erkek bedeni çalışma/üretim ikilisini moral bir değer olarak öne sürülmektedir. Bedensel hazların olabildiğince kısıtlanması ve buna bağlı olarak, üreme amaçlı olmayan cinsel ilişkinin ve arzusunun kötülenmesi, yasaklanmasını beraberinde getirmektedir. Endüstriyel kapitalizm döneminde erkek bedeninin üretim lehine ve bedensel/cinsel hazlar aleyhine disiplini/ehlileştirilmesi söz konusudur.

*“-erken dönem- kapitalizmin bedeni yalnızca işgücüne indirgemesiyle ortaya çıkan beden tipini “robot” olarak kategorilendirir, “bir emek gücü”, “cinsellikten arındırılmış, katıksız bir rasyonel üretkenlik anlayışının genelleştirilmesi”*³²⁶

³²³ ŞİŞMAN, Nazife; Emanetten Mülke, İz Yay., İstanbul 2006, s. 28

³²⁴ FREUD, Sigmund; Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd, Metis Yay. İstanbul, s.7

³²⁵ KÖSEMİHAL, N. Sazi; Sosyoloji Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982, s.42

³²⁶ BAUDRILLARD, Jean. “Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm”, Boğaziçi Üni. Yay., İstanbul 2002., s. 181

Tüketim toplumunda ise bedene ve cinselliğe yönelik topyekün bir değişim yaşanmaktadır. Dolayısıyla bu değişimle birlikte ortaya çıkan erkek bedeni artık farklı bir söylemin öznesidir. Söz konusu bu değişim üretim sürecine dahil edilmek için disipline/rasyonalize edilerek baskı altına alındığı bir dönemin ardından beden üzerine gösterilen ilginin artışında görülmektedir.

“...bedenin reklamda, modada, kitle kültüründeki mutlak-varlığı – bedenin etrafını kuşatan sağlık, perhiz, tedavi kültü, gençlik, zarıflık, erillik/dışillik saplantısı, bedenle ilgili bakımlar, rejimler, fedakarca uygulamalar, bedeni kuşatan Arzu söyleni- bunların hepsi bedenin günümüzde kurtuluş (salut) nesnesine dönüştüğünün tanığıdır. Beden bu ahlaki ve ideolojik işlevde tam anlamıyla ruhun yerini almıştır. Yüzyıllar boyunca insanları bedene sahip olmadıklarına ikna etmeye çalışıldı (kaldı ki, insanlar buna hiçbir zaman ikna olmamıştı), günümüzde ise sistemli olarak insanları bedenleri olduğuna ikna etmekte ısrar ediliyor.”³²⁷



Tüketim toplumu kimlik, hayat tarzları, haz ve arzulara yaptığı atıflarla bedensel emeğin tanımının değişmesini de beraberinde getirmektedir. Beden tüketim toplumunda merkezi bir konuma sahiptir. Bedenler artık üretici güçler olmaktan çok tüketici yığınlarına dönüşmekte toplumsal emeğin kimyasında görülen değişime paralel olarak, bedensel emek de, tüketim toplumunda, işgücü kaynağı olarak değil, ama tüketmeye yönelik arzu mekanizmalarını harekete geçirme aracı olmaktadır. Yani postmodern dönemde bedenden faydalanma şekli değişmekte ve buna bağlı olarak da erkek bedenin şekli de değişmektedir. Görüldüğü gibi modernliğin bir eleştirisi olarak karşımıza çıkan postmodern dönemde üretim biçimleri de postfordizme evrilmiştir. Lyotard,

³²⁷ BAUDRILLARD, Jean; Tüketim Toplumu, Ayrıntı Yay., İstanbul 2004, ss. 163-164

postmodernliği “üst anlatılara” inanmamak olarak tanımlamaktadır.³²⁸ Artık geleneksel sert/maço çalışan sınıf erkeği imajı ve onun sağlam yapılı bedeni gözden düşmektedir. Çünkü üretimin büyük oranda otomasyonlaştığı ve istihdam talebini hizmet sektörlerinin karşıladığı bir dönemde üst anlatılara sahip erkek bedenine gereksinim duyulmamaktadır.

*“Postmodern dönemde ne toplumsal cinsiyet rolleri ne patriarka ne de heteroseksizm ortadan kalkmıştır. Bugün şahit olunan şey, modern toplumda zayıf, örtük, gizli biçimler altında var olan erkek kırılmasının görünür hale gelmiş olmasıdır. Bugün, erkeklik eşcinsel ve kadınsı olanla esnek bir ilişki içerisine girerek kendini modernliktekine kıyasla daha güçlü biçimde kurmaktadır.”*³²⁹

Postmodern dönemde erkeklik modern dönemdeki erkeklik kadar net değildir. Dolayısıyla postmodern erkek bedeni de çok keskin çizgilerle ifade edilmemektedir. Çünkü modern bireyin nasıl inşa edileceği, tutarlı kılınacağı önemlidir. Oysa postmodern dönemde amaç bireyin nasıl sabitlenmeden tutulabileceğidir. Bu nedenle post kimlikler gibi “erkeklik” de parçalanmış, belirsiz, kaygan ve istikrarsız olduğu için ancak süreç halinde kavranabilecek söylemsel kimliklere dağılmıştır.³³⁰

*“Postfordizmin seri hareket etme, her an değişime hazır olma, risk alma, düzenlemelere daha az bağlanma beklentileri de eklenince günümüz postmodern erkeği “kararsız, yönünü kaybetmiş ve çoğu zaman da kederlidir”*³³¹

Aslında modern toplumun geleneksel gereksinimleri devam ederken bir yandan da postfordizm erkekten çok daha esnek olmasını talep etmektedir. Artık erkek bedeni için kas gücü popülerliğini yitirmektedir. Modern dönemin erkek bedeni anlayışı artık etkisini kaybetmektedir.

“1960’larda meydana gelen ‘cinsel devrim’ ile birlikte cinsellik (özellikle de kadın cinselliği) eril, kamusal, otoriter, ahlaki kodların dışında bir alan oluşturmaya başlamıştır. Modernliğin evrenselci, katı,

³²⁸ HARVEY, David; Postmodernliğin Durumu, Metis Yay., İstanbul 2003, s. 60

³²⁹ ÇUBUKLU, Yaşar; Bedenin Farklı Halleri, Kanat Kitap, İstanbul 2006, s. 65-76.

³³⁰ KELLNER, Douglas, “Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası”, Doğu Batı Yay., Ankara 2004, s.190.

³³¹ SALZMAN, Marian-MATATHIA, Ira-O'REILLY, Ann; Erkeklerin Geleceği: “Metroseksüellikten Überseksüelliğe, Mediacat Yay., İstanbul 2006, s. 65.

disiplinler ahlakı yerini hazcı, özgürlükçü bir etik anlayışa bırakmaya başlamıştır.”³³²

Postmodernliğin “çoğulcu” anlayışı benimsemesi ve “öteki” konusunda gösterdiği hassasiyet sınıf ayrımını yok saymakta, feminist, gey, lezbiyen gibi cinsel tercihten kaynaklanan farklılıkları dolayısıyla “öteki”nin olumlandığı bir topluma evrilmektedir. Ancak postmodern toplumda, beden hem bir sermaye pratiği, hem de fetiş (tüketim nesnesi) olarak işlev gördüğü için öznenin bölünmesine yol açmaktadır.

“Erkekler de en az kadınlar kadar modern tüketimciliğin parçası olmuş durumdalar. Kim oldukları konusunda oluşturdıkları duyguyu aynı kadınlarda olduğu gibi, onlar da stil, giyim, beden görünümü ve doğru imajla elde ediyorlar. Kimlik oluşturma amacıyla yapılan bu tür tüketim, “gerçek yaşam” üzerine öylesine kondurulmuş önemsiz bir detay değil. İnsan bedeni –onun kendine olduğu kadar diğerlerine de çekici görünmesi düşüncesi; bedenin cinsel ve erotik çekiciliği; onun bir kimlik duygusu ifade etmek için kullanımı- etrafında oluşan tüketim olgusu, içinde arzuların gömülü olduğu ve önemli anlamların belirlendiği bir süreç haline gelmiş durumda.”³³³

Bedenin tekliği, ona sahip çıkılması ve ona karşı duyarlı olunmasının gerekliliği sürekli vurgulanmaktadır. İbadet edilmesi gereken bir Tanrı gibi gösterilmektedir. Bedenin içsel ve dışsal sağlığı tüketimin genel mantığı çerçevesinde son derece önemlidir. Özellikle son yıllarda yaygınlaşan “Kişisel Gelişim” alanı bedenin dışının yanı sıra içinin de tüketilir olmasının en önemli örneklerinden biridir. Bu bağlamda “Kişisel Gelişim Uzmanları” postmodern çağın din adamları olarak değerlendirilmektedir.

Tüketim toplumu ve tüketime yönelik imajlar erkek bedeni de tüketim nesnesi haline getirmektedir. Böylece erkek bedeni de “güzellik endüstrisi”nin metası haline gelmektedir. Erkek bedeninin de üzerinden görsel haz almaya yönelik bir güzellik vurgusu söz konusudur. Postmodern erkek bedeni genç, esnek, bronzlaşmış, sıkı tenli, hijyenik, formda bir bedendir.

³³²ÇABUKLU, Yasar; Toplumsalın Sınırında Beden, Kanat Kitap, İstanbul 2004, s.35-36.

³³³BOCOCK, Robert. “Tüketim”, Dost Yay., Ankara 1997, s. 107



“Deri, düz ve parlak olmalı, kişisel biyografiyi yansıtan izler, kırışıklıklar, lekeler taşımamalıdır. Postmodernlik bir taraftan sanal ortamı yaygınlaştırarak tenin gerekliliğini neredeyse ortadan kaldırırken; öte yandan, onu ticari göstergelerle donatarak yüceltmektedir.”³³⁴

Bu bağlamda erotik bir obje olarak erkek bedeni de postmodern dönemde kullanılmaktadır. Artık erkek bedeni de, ilk önce sahibinin, ardından diğerlerinin gözünde çekici, seksi vs. olmak zorundadır. Böylece Tüketim toplumunun hazcı ideolojisine uygun olarak üretilen imajlarda, erkek bedeni de, tüketim nesnesine dönüşmektedir.

“1980’lerin sonu ve 1990’ların başından beri birçok reklam şirketi, giysiler, tıraş köpüğü, otomobil veya parfüm gibi ürünlerin reklamı için, eskiden olsa homo-erotik anlamlar çağrıştırdığı düşünülebilecek şekilde, erkek bedenini kullanır olmuşlardır. Günümüzde, erkeklerin önce kendi gözlerinde güzel görünmelerine izin verilmektedir (...)Kadın bedeninin reklamlar yoluyla “sömürüldüğü” konusunda yapılan feminist eleştiriler, kadın bedeni yerine erkek bedeninin kullanımının yaygınlaşmasında etkili olmuşa benzemektedir.”³³⁵

³³⁴ ÇABUKLU, Yasar; Toplumsalın Sınırında Beden, Kanat Kitap, İstanbul 2004, s. 102

³³⁵ BOCK, Robert. “Tüketim”, Dost Yay., Ankara 1997, s. 62

Tüketim kültürü, erkek bedeni üzerinde kurduğu iktidar ile postmodern erkek bedenini bir duyum alıcısı ve bir haz aracı haline getirmektedir. Erkek bedeni, sürekli olarak uyarılmaya açıktır. Cinsel, midesel ya da fiziksel egzersizden duyulan hazla beslenilmeyi arzulamaktadır. Postmodern erkek bedenin de hazzın bir doyuma ulaşması söz konusu değildir. Erkekler bu yüzden erkeklik krizi yaşamaktadır. Çünkü erkek arzusunun tatmin edilebileceği konusunda büyük bir yanılsama yaşamaktadır.

*“Kapitalizm, arzuyu sadece tahrik eder. Sürekli tahrik edilen şeyin tatmin edilmesiye eşyanın doğasına aykırıdır. Tanımı gereği yanlışır. Kapitalizm, tahrik piyasasına sürekli yenilikler bulup sunarak, tatmini sürekli olarak erteler. Bu da sadece tüketimin artmasına yol açar.”*³³⁶

Postmodern erkek bedeni pratiği ise, sadece aşırılıklardan oluşan ve sadece ortaya çıkan gerilimlerin güzel bir biçimde dengelenmesi ile ayakta durabilen bir yapıyı gerekli kılmaktadır. Postmodern özne, karşılaştığı bu gerilimlerden kaçış yolu arayan bir özne değil, yaşadığı her bir gerilimli durumu bir başka durumla nasıl telafi edebileceğini, nasıl eşleştirebileceğini bilen öznedir.. Modernizmin uysallaştırdığı erkek bedeninin, postmodern toplumda özgürlük alanı genişlemektedir. Fakat sürekli kışkırtılan erkek her türlü arzusunun tatmini için önüne sayısız seçenekler sunulmasından hoşnut edilmeye çalışılırken, diğer taraftan hiçbir dönemde olmadığı kadar istila edilmiş durumdadır.

Postmodernizme tüketici ve esnek yapısı ile uyumlu ideal erkek bedeni “metroseksüel” adlandırılan erkeklik biçimi ve bedenidir. Metroseksüel, biraz saf, kendini eleştirebilen ve sürekli vicdan muhasebesi yapan erkekleri tarif etmek için kullanılmaktadır. Bu yeni erkek ve bedeni sadece kavramsal olarak değil, gündelik yaşama sunduğu rol modellerle de önemlidir. Metroseksüeller her dönem var olmuştur, postmodern zamanlarda kullanıldığı haliyle metroseksüelliği diğerlerinden ayıran ise çok sayıda insan için benimsenebilir bir kimlik biçimi olarak söylemsel mücadelede güç kazanarak bir fenomen haline gelmesidir.³³⁷

“Bizce metroseksüeller kadınsı yanlarını benimseme ve bunu da açıkça yapma yönünde gösterdikleri istekle erkeklikleri açısından

³³⁶ KAHRAMAN, Hasan Bülent; Cinsellik, Görsellik, Pornografi, Agora Kitaplığı Yay., İstanbul 2005, s. 21

³³⁷ SALZMAN, Marian-MATATHIA, Ira-O'REILLY, Ann; Erkeklerin Geleceği: “Metroseksüellikten Überseksüelliğe, Mediacat Yay., İstanbul 2006, s. 97

yeterince güvene sahipler. Babalarının zamanındaki sınırlamalara bağlı kalmak yerine katı toplumsal cinsiyet rollerinin ötesine geçmek ve kendilerine karşı oluşturulan toplumsal baskılara aldırmandan kendi ilgi ve isteklerinin peşinden gitmek istiyorlar”³³⁸

Metro seksüellik postmodern dönemin ürünüdür. Metroseksüel erkekler bedenlerine iyi bakan, güzel ve genç görünüme özen gösteren, ellerinin bakımını yaptıran ve bunlardan kadın pratikleri olduğu halde çekinmeyen bir doğaya sahiptirler.

“Überseksüel” ise sisteme uyumdan önce kendi benliğini bulduğu iddiasındaki bir üst ideal olarak literatürde karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel erkeğin halen silinemeyen zihinsel temsilinden dolayı kendisini kadınsılaşmadan bulma çabasında olan überseksüel erkek ve bedeni sisteme boyun eğmediği imasını taşımaktadır.

“Überseksüel, ilgi alanları konusunda tutkuludur, ilişkileri konusunda tutkuludur, duyularını renk, tat, koku ve duygularla doldurmak konusunda tutkuludur. Başkalarının ne yapması ya da nasıl olması gerektiği konusundaki düşüncelerine aldırmandan içinden nasıl geliyorsa, neyin doğru olduğuna inanıyorsa onu yapmak ve öyle olmak konusunda tutkuludur”³³⁹

Über kelimesi en iyi, en üstün erkek anlamında kullanılmaktadır. Überseksüel erkek kadınsı bedensel pratikleri üzerinde barındırmaz. En yakın arkadaşları erkeklerdir. Kadınlar onlar için arkadaş değil sevgilidir. Tıpkı metroseksüel erkekler gibi alışverişi sevmektedir. Ancak bu etkinliği kadınların yaptığı gibi eğlence olarak değil, benliğini besleyecek koleksiyonunu zenginleştirecek belli eşyaları satın almak için yapmaktadır.

Modernizmin erkek bedeni üretici-asker bedendir. Postmodern dönemin erkek bedeni ise duyum alıcısı bedendir. Dolayısıyla üretici-asker erkek bedeni, akıllıca idare edilen, kurallara bağlı, dış güçlerce oluşturulan bir bedendir. Bu beden için önemli olan, sürekli bir motivasyon ile dışarıdan gelen uyarılara doğru şekilde ve “gerekli canlılıkla” tepki vermektir. Bundan dolayı bedenin sağlığı çok önemlidir. Bauman’a göre bu beden, muhafazakâr moral değerlerle kuşatılmaktadır.

³³⁸ SALZMAN, Marian-MATATHİA, Ira-O'REILLY, Ann; Erkeklerin Geleceği: “Metroseksüellikten Überseksüelliğe, Mediacat Yay., İstanbul 2006, s.99

³³⁹ SALZMAN, Marian-MATATHİA, Ira-O'REILLY, Ann; Erkeklerin Geleceği: “Metroseksüellikten Überseksüelliğe, Mediacat Yay., İstanbul 2006, s. 132

Postmodern beden ise öncelikle sahip olunan uyarılma kapasitesi ile bir haz aracıdır ve fitness, yani uygunluk bu uyarılma kapasitesine işaret etmektedir. Uygun olmama hali ise iştahsızlık, uyuşukluk, kayıtsızlık, bezginlik, uyarıcılara tepkisiz kalma, yeni duyum ve deneyimler karşısında beklenenin altında tepki vermektir. Dolayısıyla erkek bedeni her zaman fiziksel deneyimleri almaya ve uyarılmaya hazır yani uygun bulunma halinde olmalıdır.

Post erkek de kimliğini kadının karşısında değil yanında, ataerkil düzenin verdiği iktidarı kaybetme “kendini” kazanma adına tanımlamaktadır. Çünkü bireysel özbilinç diğer özbilinçlerle girilen etkileşim ve tanınma aracılığıyla yaratılmaktadır.

“Bir bilinç merkezi olarak kendi kendimin farkına varma süreciyle aynı süreci içinde öbür bilinç merkezlerinin varoluşunun farkına varırım. Ötekilik uğrağı canalcı önemdedir: Ötekinin benim olmayan bir isteme ve amaca düşüncelere ve arzulara sahip olduğunu tanımalı ve kabul etmeliyim. İdeal durumda öteki de benim ayrı bir kendi varoluşum olduğunu tanıyacaktır. Yalnızca bu öznelerarasılık – öteki olmayan bir ötekilik- tecrübesi yoluyla bağımsız bir özbilinç olarak kendime dair daha yeterli bir farkındalığa erişebileceğimdir”³⁴⁰

Modernizmin çarkları yeni bir üretim dönemin olan postfordizmde erkekler tarafından ama onları ezerek işletilmektedir. Toplumsal cinsiyetin onlar için çizilmiş mevcut sınırlarını aşarak, kadınlığı onaylama veya desteklemenin ötesinde onu bir “değer” olarak kabul edebilen³⁴¹ bir zihinsel temsil biçime ulaşmaları gerekmektedir. Bu bağlamda yaşadığımız dönemde erkeklik en çok erkekliği tehdit etmektedir.

³⁴⁰ POOLE, Rose; Ahlak ve Modernlik, Ayrıntı Yay., İstanbul 1993, s. 194

³⁴¹ ATAY, Tayfun; A.g.e. s. 29

2.2. DOĞU TOPLUMLARI'NDA ERKEK BEDENİ: İNŞASI, ALGISI VE PRATİKLERİ

Bugün dilimize yerleşmiş Doğu ve Doğu Toplumu kavramları, çok açıktır ki, Avrupa'da doğup gelişen Kapitalist burjuva uygarlığının kavramlarıdır. Doğu, Orta Doğu, Uzak Doğu, Batı, Orta Batı, Uzak Batı gibi coğrafi adlandırmaların hepsi, özünde batı Avrupa'nın Koordinat sisteminin bakış açısından kullanılan birer mekan adlandırılmasıdır. Coğrafi bir kavram olarak bile nötral adlandırmalar değil, coğrafyanın Avrupa merkezli bir kavranışını içermektedir. Doğu kavramı, coğrafi bir kavram olarak bile masum, tarafsız bir kavram değildir.

Ama Doğu, sadece coğrafi bir kavram değil, aynı zamanda sosyolojik ve tarihsel bir kavramdır. Kapitalizm öncesi uygarlıklar, Çin, Hint, Pers, Doğu Akdeniz uygarlıklarının hepsi, kapitalizmin doğduğu Batı Avrupa'ya göre Doğu'da olduğu için, Doğu sözcüğü aynı zamanda, bu uygarlıkların tarihinden gelen, bu uygarlıklara ilişkin anlamında da kullanılmaktadır. Bu uygarlık alanları, tam da prekapitalist uygarlık alanları oldukları için daha sonra kapitalizm karşısında geri kalıp sömürgeleştiklerinden, Doğu sözcüğü aşağılayıcı bir anlama da sahiptir. Daha sonra Kurtuluş savaşlarının yükselişinin bir yansıması olarak, buralarda yaşayan halkların dilinde Doğu, bu sefer, var olan durumda pek övünülecek bir yan olmadığından, eski uygarlık beşiği geçmişe bir gönderme içermekte ve olumlu bir anlam yüküyle kullanılmaktadır.

Bu değer yüklü anlamlardan soyutladığımızda, Doğu, Prekapitalist uygarlıkların yayıldığı yerler anlamına gelmektedir. Ne var ki, bunun yerine Doğu sözcüğünün kullanılması, sık sık anlam kaymalarına ve karışıklıklara yer açmaktadır. Coğrafi Doğu kavramı, sosyolojik Doğu kavramının yerini almaktadır. En tipik örnek Japonya'dır. Japonya, coğrafi olarak Doğu'nun Doğu'sudur. Ancak sosyolojik ve tarihsel olarak bir Doğu Toplumu değildir. Çünkü Japonya, tıpkı Britanya Adaları gibi uygarlığa çok geç girmiş, Doğulu olma fırsatı bulamamış ve tam da bu sayede Doğulu olamadığı için batılı olmuş bir ülkedir.

Doğu kültürü, özellikle İslam bilginlerinin bulgularıyla beraber Batıya ışık tutmuş, Beytül Hikme ve Endülüs arasında bilim köprüsü kurulmuştur. Batı Mistisizminin doğuşunda, Doğu düşünce inanç sistemi olan tasavvufun büyük etkisi yanında; batı felsefesinin, pratik bilimin oluşumunda, mimari ve müziğin gelişmesinde önemli roller oynamaktadır. Bunların yanında, teknik ve bilim alanlarında batıda gelişen ve insanlığın

hizmetine sunulan birçok değerler; teknik alanlarda buluşlar doğu kültürlerinden batıya taşınmış ve bugünkü teknolojik ve bilimin gelişimi sağlanmaktadır.

İngiliz siyasetçi ve yazar Benjamin Disraeli 1847 tarihli romanı Tancred'de aynı adlı kahramanını doğuya göndermektedir. Genç Lord Tancred, Londra'daki sıkıcı çevresini geride bırakacak, bir zamanlar atalarının gittiği yoldan geçerek kutsal topraklara yani Doğu'ya ulaşacaktır. Romanın bir yerinde genç Lord'un Kudüs'e gideceğinden söz edilirken konuşmaya dalan biri, onun bir gün mutlaka geri döneceğini ima etmektedir.

Sonuçta üst sınıftan gelen bir İngiliz ilelebet Doğu'da yaşayacak değildir. Bunun üzerine yazar başka bir karaktere şunu söyletmektedir. "O kadarını bilemem Napolyon bile Akdeniz'i bir kere daha geçtiğine pişman oldu. Doğu bir kariyerdir."³⁴²

Edward Said'in Oryantalizm kitabının girişinde karşılaştığımız bu ifade Doğu ile kurduğumuz ilişkinin özeti niteliğindedir. Doğu'ya bakışımız bu doğrultuda hep sorunlu olmaktadır. Çünkü Doğu'nun gizemini çözmek amacıyla yola çıktığımızda aslında kendi zihnimizin yansımasıyla baş başa kaldığımızı çoğu zaman fark etmemekteyiz. Doğu'yu Batılı zihniyet olarak kariyerlerimizin hatta kimliklerimizin bir parçası haline getirmekte ve bu noktadan ilişki kurmaktayız. Bu noktada Doğu'nun sorunlu imgesi karşımıza çıkmaktadır.

*"Doğunun esrarengizliği. Hakkında ne açıklanırsa, ortaya çıkarsa çıksın paradoksal olarak bir gizem, esrar simgesidir. Bu oryantalist bakış açısına göre "doğulu toplum sakladığını yüceleştirir. Açıklananlardansa saklanan objelerin değerine atıfta bulunur"*³⁴³

Oryantalizm, Batı'nın Doğu'yu kültürel ve ideolojik kurumları ile bu kurumların yarattığı sözcükler, imgeler ve doktrinlerle bezenmiş bir söylem yoluyla algılamasıdır. Batı'nın zorunlu ötekisi olarak Doğuyu, ürettiği tutarsız süreç ile içine kattığı herhangi bir analizin temsil sorusunu içermesi gerektiğini göstermektedir. Çünkü oryantalizm önemli

³⁴² GÜRLE, Meltem; Doğu Bir Kariyerdir, Bir Gün Gazetesi, Pazar Eki 7 Temmuz 2013, s. 24

³⁴³ KABBANI, Rana, 1986 Europe's Myths of Orient: Deive and Rule. Basingstoke: Macmillan. s. 127

bir söylem sorunudur. O Batının kendisinin öteki üzerinden dolaylı yoldan kültürel temsilidir.³⁴⁴

Bu bağlamda Doğu ve Doğulu erkek bedeni gizil olan ve egzotik olan olarak karşımıza çıkmaktadır. Batı toplumlarının tersine Doğu toplumları erkek bedeni mahremiyetin egemenliğindedir. Bedensel olarak her şey gizlemeye, saklamaya ve korumaya göre ayarlanmaktadır. Ortaya çıkarmak ya da ifşa etmek yerine örtmek ve gizlemeye çalışmak söz konusudur.



*“Aristokratlar ve soylular sınıfı bile, erkek-kadın hepsi her zaman yüzlerini gizlediler. Bu gizlilik sayesinde, karakterlerine bir de anlaşılmazlık boyu-tu eklenmiş oldu, bir anlamda mitleştirilmiş oldular. Bildiğiniz gibi, eski İran’da krallar yüzlerini gizlemek için maskeler kullanırlarmış. Bu maskelerin işlevi, kralların varlığına biraz parıltı katmanın dışında onların insani zayıflığını gözlerden gizlemektir. Karakterlerini asla çözemezsiniz, çünkü kimse onların yüz ifadelerini göremiyordu.”*³⁴⁵

Doğu toplumlarında erkek bedenini İslamiyet ve ataerkilleşme çerçevesinde ele almak gerekmektedir. Çünkü dini zihniyetin oluşturduğu erkek bedeni var oluş pratiklerini bu noktadan ortaya koymaktadır. Doğu’da her şeyden önce kamusal alan erkek bedenine

³⁴⁴ YEĞENOĞLU, Medya, Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark, İletişim Yay., İstanbul 1999, s. 38

³⁴⁵ Dabaşı, Hamid; İran Sineması, Agora Kitaplığı Yay., İstanbul 2004, s. 82

aittir. Ancak erkek bedeni Batı'daki gibi bir açıklığa sahip değildir. Gücü ve kimliği bedeninden değil dini argümanlardan kaynaklanmaktadır.

“Doğu kültürü için, nesnelerin kendine ait gerçeklik düzlemleriyle değil onların kişide ‘tecessüm’ edişi ile ilgili bir keyfiyettir. Öyleyse Doğu kültürünün nesnelliğini öznel-nesnellik diye tanımlayabiliriz. Buna bir ‘içselleştirme’ olgusu demek de olanaklıdır. Nesnellik düzlemleri genişlerken özne onun içinde erir. Dışarıya bakış bir içe bakışa döner-dışarıdan içeriye bakış.”³⁴⁶

Doğu'nun erkek bedeni algılayışı onu dışsallaştırmaktan ziyade içselleştirmeyi amaçlamaktadır. Bedenin bilinçte yoğunlaşan öznel anlamından çok kendisinde somutlaşan nesnel anlamı üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu noktada erkek bedeni aşkınlaştırılarak ona bir dokunulmazlık yüklemesi ve bedeninden ziyade ruhsal bir izlenim konuma taşınması söz konusudur.

Bu bağlamda Mevlana Celaleddin Rumi'nin tasavvuf düşüncesi ve bedeni Doğu'nun erkek bedeni inşasında önemli bir yer tutmaktadır. Tasavvuf felsefesi içkinliğin ve aşkınlığın erkek bedeninin inşasındaki en önemli göstergesidir. Mevlâna Celâleddin Rûmî aşkın ile sahih bir bağ kurmanın öncelikli şartını, insanın dış dünya ile ilişkisini yeniden gözden geçirmeye ve kendi üzerine düşünmeye bağlarken “insan” üzerine odaklanmakta; Tanrı ile varoluşsal bütünlüğü (vahdet-i Vücud) gerçekleştirmektedir.

“Vahdet-i Vücud ise bunun bir adım ötesinde varlığın birliği anlayışı üzerine kurulmuştur. Ana tema olarak Allah'tan (CC) başka vücut (=varlık) yoktur önermesi üzerine inşa edilen Vahdet-i Vücud, Allah'tan başka hakiki hiçbir vücut kabul etmeyen, bütün varlıkları mutlak Vücud'un isim ve sıfatlarının tezahürü, tecellisi sayarak hakiki varlığa nazaran onların ezeli ve ebedi yokluğu ifade ettiğini keşf ve tecrübe yoluyla ortaya koyan tasavvufi bir yol olarak tanımlanmaktadır.”³⁴⁷

³⁴⁶ Hasan Bülent Kahraman, “Türk Yoğrum Sanatlarının Aşkınlık ve Özne Estetiği Açısından Yorumlanması Üzerine Bir Deneme”, Toplumbilim, sayı:4, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1996, s. 109

³⁴⁷ Hüsamettin Erdem, Panteizm ve Vahdet-i Vücud Mukayesesi, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1990, s. 38.



Bu açıdan tasavvuf düşüncesinde vücudun hafıflediğı, saydamlaştığı, perdenin kalktığı, görüşün keskinleştığı, her şeyi gören, bilen, aynı anda her yerde var olabilen bir varlığa dönüşmektedir. Bu, tam bir dönüşümdür. Zihnin kendisinde, beynin hücrelerinde ve bedenın atomlarında bile kendini gösteren bir değişimdir.

“Musevilikten başlayarak bütün tek tanrılı dinlerin erkek Tanrı, erkek peygamberler, ilk insan Âdem, ondan yaratılan Havva gibi söylemlerle ataerkilliğın ilk kurucusu, meşrulaştırıcısı oldukları görüsü yer alır.”³⁴⁸

Doğu toplumlarında erkek bedeni her zaman din, aile, ahlak ve geleneklerin göstergesi olarak toplumsalın merkezinde yer almaktadır. Bu açıdan bakıldığında erkek bedenleri de dini tahakküm altındadır. Bu açıdan din, insanın bir başka görünüm altında sunulan kendiyle ya da kendi özüyle ilişkisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu da beraberinde erkek bedeninin ve kimliğinin oluşumunda en önemli etkenlerden biridir

“Farklı erkek egemenliği sistemleri ve onların sınıfsal ve etnik özelliklere dayalı iç çeşitliliklerinin, İslamiyet’in pratikte uygulaması kadar, İslam’a atfedilen ideolojik yapılanmaları da etkilediğı ve değiştirdiğı doğrudur... Dinsel uygulamalar, farklı yerel akrabalık sistemlerinin işleyişinden de görülebileceğı gibi, cinsiyetler arası üretim ve yeniden üretim ilişkilerinin tarihinden ister istemez etkilenir.”³⁴⁹

³⁴⁸ Mualla Türköne, A.g.e., s.51-52.

³⁴⁹ KANDİYOTİ, Deniz; Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar, Metis Yay.,İstanbul 1997, s.109

Doğu toplumlarında erkek nüfusun azlığından kaynaklandığı kabul edilen ve erkeğe bir “hak” olarak tanınmış “çokeşlilik” söz konusudur. Kadınların da cinsel açıdan etkin olduklarına, bu durumun da erkeklerin baştan çıkarılmasına, ayartılmalarına ve öz denetimlerini kaybetmelerine neden olduğuna düşünülmektedir. Bu nedenle Doğulu erkek kültürü “dışsal” ahlaki zorlamayı “içsel” ahlaki zorlamadan daha fazla vurgulamaktadır. Bunun sonucu olarak da erkeğin öz denetim bakımından kendisini eğitmesinden çok kadının bedenini gizlemesinin ve evlilik ilişkisi dışında erkeklerden mümkün olduğunca uzak tutulmasının yolları aranmaktadır.

Erkek bedeninin oluşumunda inşası ve pratiklerinde özdenetim son derece önemlidir. Doğu toplumlarında erkek bu özdenetimi kendi dışında toplumsalın içinde ve kadın üzerinde uygulamaktadır.

Erkek bedenini doğu kültürlerinde bir silah gibi kullanmaktadır. Bu açıdan bedensel göstergeleri önemlidir. Yavaş ve ağır hareketleri bedenin bütünlüğünün ve ruhsal dinginliğinin bir göstergesidir. Saç, sakal ve bıyık doğu erkek bedeninin en önemli enstrümanlarından biridir. Dini açıdan gereklilik olmasının yanı sıra saç, sakal ve bıyık eril tahakkümün en kuvvetli göstergelerinden biridir. Ancak dini açıdan bir zorunluluk değildir. Batı ile doğu arasındaki en önemli simgelerden olan saç, sakal ve bıyık arkaik düşüncede ilkeliliği ve barbarlığı da temsil etmektedir.

“Kardeşçe bir öğüt olarak derim ki, sakal bırakın, zira sakal gerçek dünyadaki kardeşliği temsil eder. Sakalsız halinizi yakışıklı bulduğunuzu biliyorum ama buna kim aldırır? Mühim olan Allah’ın sizi nasıl gördüğüdür. Sakal bıraktığınızda lütfen sakalınızı doğru uzatın, yani yumruk boynunda tutun. Salık verilen uzunluk budur ve daha kısası olmaz.”³⁵⁰

Görüldüğü gibi toplumsal alanda erkek bedeninin inşası, algısı ve pratikleri dinin emirlerine göre şekillenmektedir. Dolayısıyla eril zihniyette bu bağlamda geliştiği için Batı’nın beden zihniyetinin karşıtı olarak Doğu’nun beden zihniyeti ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan Batı’da çıplaklık bir erdem sayılırken, Doğu’da ahlaksızlık olarak nitelendirilmektedir.

³⁵⁰ MORRIS, Desmond; Çıplak Adam, NTV Yay., İstanbul 2009, s. 112

Bu bağlamda Doğu'da cinsellik Batı'daki gibi kutsanmamaktadır. Genel anlamda Doğu'da üreme üzerine yoğunlaşan bir cinsellik algısı bulunmaktadır. Çünkü Doğu'da ben değil biz kavramı toplumsala egemendir. Dolayısıyla haz üzerine kurulu bir anlayıştan ziyade işlevsellik üzerine kurulu bir cinsellik anlayışı söz konusudur.

Doğu toplumlarında erkek bedeni inşası, algısı ve pratiklerinde karşılaşılan toplumsal cinsiyet olgusu Batı'da olduğundan farklı bir gerçekliğe gönderme yapmaktadır. Bu durum aile ve toplumdaki ataerkil ilişkilerin benimsenmesinde din ahlakı üzerinden gerçekleşmektedir. Dolayısıyla öznenin öteki ile her türlü ilişkisini din belirlemektedir.

“Bilinen tarihin en eski dönemlerinde bile erkekler kadınlara hükmetmişler ve bu üstünlüğü sağlamak için önceleri yalnızca kaba kuvvete dayanırken, toplumlar geliştikçe kadınlar üzerindeki kontrollerini meşru kılmak için sosyal gelenekler, yasalar ve dinler yaratarak bunlardan yararlanmışlardır.”³⁵¹

Doğu toplumlarında erkek bedeninin inşasında en önemli göstergelerden biri de özgürlüğüne ve şerefine düşkün olmasıdır. Bunlar erkeğin en değerli hazineleridir. Bir erkek kesinlikle birine bağımlı olmamalıdır. Çünkü birine bağımlı olan erkeğin erkekliğinden şüphe edilmektedir.

³⁵¹ Tim Marshall, A.g.e., s.9.

2.2.1. OSMANLI'DA ERKEK BEDENİ

Osmanlı toplum yapısı, erkeklik tarafından biçimlendirilen ve temelini, erkek egemenliğini pekiştiren bir inançtan; Arap ve İran kültürünün etkisinde kalmış olan İslamiyet'ten almaktadır. Kökenini ve değerlerini Arap ve İran toplumundan alan veya onlara göre şekillenen; dolayısıyla bu değerler üzerinde biçimlenmiş bulunan İslamiyet'i7 benimsemiş olan Osmanlı toplumu, bu inancın gerekleri doğrultusunda oldukça merkezi ve ataerkil bir toplumsal örgütlenme gerçekleştirmekteydi.³⁵²

*“İslamiyet'in bir toplumsal ve siyasal yapı olarak benimsenmesi, aynı zamanda teokratik özellikte bir örgütlenmeyi de yapılandırmaktaydı. Bu örgütlenmenin en önemli özelliği de, İslamiyet tarafından tanımlanan yaratıcısı tarafından konulmuş; bundan dolayı da eleştirilemez-sorgulanamaz-değiştirilemez olan hukuki kurallardan oluşmasıydı.”*³⁵³

Osmanlı İmparatorluğu'nda toplumsalın içinde siyasal erkek bedeni temsilcisi Padişah'tır. Dolayısıyla toplum saray ve çevresi, şehirliler ve köylüler olarak ayrılmaktadır. Ancak genel olarak bu sınıfların hepsi kulluk sisteminin bir parçasıdır. Dolayısıyla Padişah'ın ve hanedanın kulları olarak toplumsalın içinde var olmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nda siyasal temsil yoktu. İktidar Osmanlı Hanedanıındı. İlk defa 1. Meşrutiyet'ten sonra meclis kuruldu. Milleti temsil eden mebuslar sadece erkeklerdi.³⁵⁴



³⁵² Caporal, Bernard; Kemalizm'de ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara 1982, , s.97.

³⁵³ Caporal, Bernard; A.g.e., s.98

³⁵⁴ KURNAZ, Şefika; II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul 1996, s. 107

Osmanlı Doğulu ve İslami referanslara bağlı olarak kendini tanımlamaktadır. Mutlakiyetçi devlet anlayışı içerisinde, tebasına bakışı, dinsel farklılıklarla tanımlanan "kulluk" ilişkisiydi üzerinden gerçekleşmekteydi.



Osmanlı İmparatorluğu'nda var olan kulluk anlayışı erkek bedenine ve kimliğine de yansımaktadır. Sarık ve takke, Osmanlı'da sünnet sayılmaktaydı. Fakat İslam dininde erkekler üzerinden özel bir giysi taşıma tanımlaması yapılmamaktaydı.

“Osmanlı’ya göre giysi bedeni örttüğü an belirginleştiren, onun kıvrımlarını ve kırışıklıklarını açık eden perdedir; bir yandan bedenin hacmini vurgular, kenarında büyüyen kırışıklıkları aralar ve giysinin katlarına sıçrarken, bir yandan bedeni giysiyle giysiyi bedenle perdeler. Kaldı ki Osmanlı’nın eklemlendiği Doğu Hristiyanlığı’nda bedenin anatomik değerleri, bedeni örten giysi üzerinden gösterilir.”³⁵⁵

Osmanlı'da saray ve çevresinin erkek bedeni güçlü ve gösterişlidir. Ancak İktidarın öznesi değil nesnesi konumundadırlar. Çünkü mutlak iktidar Padişah'tır. Padişah'ın bedeni imparatorluğun simgesel yansımasıdır. Çünkü giysiler imparatorluğun dolayısıyla iktidarın gücünü yansıtmaktadır.

³⁵⁵ Zeynep Sayın, a.g.e., s. 243.

“Osmanlı giyim kuşamının temelleri iki bin yıldan eskiye, Orta Asya giyim kültürüne uzanmaktadır. Yaklaşık altı yüzyıl, Osmanlı kıyafetleri, kesim özellikleri açısından benzer şekilde devam etmiş, 19. yüzyıldan itibaren köklü değişikliğe uğramıştır. 19. yüzyıl başında erkek kıyafetleri, Avrupa modası etkisiyle tamamen değişmiştir. Osmanlı erkek giyiminde yüzyıllarca şalvar, iç gömleği, entari, kaftan ve hırkalar kullanılmıştır. Kaftan ve entariler yüzyıllarca birlikte giyilmişlerdir. Entariler içte kalmakta, kaftanlar entarilerin üstüne giyilmektedir.”³⁵⁶



İslam dininde ne ibadet sırasında, ne de günlük yaşayışta özel bir giysi taşımak gereği yoktur. Kaldı ki, sarık bir Hind modasıdır, kökeni eski Yunan'a dayanan fes ise XIX. Yüzyıl başlarında II. Mahmut tarafından önce memurlara zorla giydirilmiş olan bir başlık olarak tanımlanmaktadır.³⁵⁷

Osmanlı dönemi erkek kıyafetlerinin en önemli özelliği bol dökümlü, örtülü ve uzun olmalarıdır. Erkekler şalvar ve çarık giyerlerdi. Her meslek grubunun kendine ait bir kıyafeti bulunuyordu. İmparatorluk her türlü sanat ve zanaatta olduğu gibi giyim kuşamda da 16. yüzyılda en yüksek düzeyine ulaşmaktadır. 17. yüzyılda imparatorluğun ekonomik durumuna paralel olarak dokumaların kalitesi de düşmeye başlamaktadır

³⁵⁶ Görünür, L., Ögel, S., “Osmanlı kaftanları ile entarilerinin farkları ve kullanılışları”. İTÜ Dergisi /Sosyal Bilimler Cilt:3, Sayı:1, Aralık 2006., s. 59-68

³⁵⁷ Bahriye Üçok, Atatürk'ün İzinde Bir Arpa Boyu, Cem yayınevi, İstanbul, 1993, s.70.



Osmanlı Devleti feodal ve teokratik yönetime dayalı bir sistemdir. Dolayısıyla erkek egemenliği toplumsalın her alanında kendini göstermektedir. Erkekler kamusal alanda her mekana rahatlıkla girip çıkabilmekte ve bu mekanları kontrol edebilmektedir. Bu açıdan kamusal alanın eril kimliği erkek bedenine yansımaktadır.

Osmanlı toplumunun kültürel temeli, kişiye dayalı ve kişiselleşmiş ilişkiler modeli üzerine kurulmuş olup; buna göre, “karizmatik” unsurun da aktif bir biçimde yerini aldığı sosyo-kültürel yapı padişah-kul, baba-evlat, hoca-talebe, pir-mürit gibi kişiye bağlılık ve patrimoniyal ve karizmatik ilişkiler ve buna göre oluşan “patronaj” ağı üzerine temellenmiş olmaktadır. Öte yandan, pek fazla farklılaşmamış bir sosyal yapıya sahip olan ve millet teşkilatı bir sosyal sınıflaşma-ya istinat etmeyen Osmanlıda, toplumsal sınıflar da Batı toplumlarındaki gibi gelişmiş olmayıp, onlara nispetle oldukça silik kalmakta; orada temelinde biri “askerî” ve ötekisi de “reaya” olmak üzere iki sınıf bulunmaktadır. Yönetici sınıfı oluşturan birincisi, saray memurları, mülkî memurlar ve “ilmiye” tarafından teşkil olunmakta ve gerçekte bu yönetici sınıf “kul-yönetici” şeklindeki bir statüye sahip bulunmaktadır. Reaya'ya gelince onlar, Müslüman olsun veya olmasın vergi veren ancak yönetime katılmayan uyruklardır. Osmanlı toplumunda yönetim, ilim, savaş ve tarım olmak üzere genelde dört ana meslek vardır.

Bu meslekler erkek egemenliğinde olan kadınların asla yaklaştırılmadığı alanlardır. Zaten kadınlar bu doğrultuda eğitim almamaktadır. Eğitim erkeğe özgü bir alandır. Bu açıdan bedensel olarak kendi varlığını ortaya koyabilen erkektir.

Osmanlı'da erkek bedeni ve kimliğini şekillendiren din *“toplumun genel hatlarını tamamlayıcı, normatif bir biçimde talimat ve yön verici, ideolojik ve kültürel an-lamları topluma mal edici, kişinin korunmasını ve ikincil grupların yokluğunda toplumsal seyyaliyeti sağlayıcı”*³⁵⁸ fonksiyonları üstlenmektedir.

Osmanlı döneminde erkek bedeninin uğradığı en önemli saldırılardan biride hadım edilmektir. Hadım edilen erkekler genellikle saray ve çevresinde, kadınların çoğunlukta olduğu mekanlarda bulunmaktadır. Bunlara hadımağalar denmektedir. Hareme alınan hadım erkek hizmetçiler, ak hadımlar ve kara hadımlar olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır.

*“Hadım sözlük anlamı olarak, “kısırlaştırılmış erkek” anlamına gelmektedir. Herhangi bir erkek canlının erkeklik bezlerini çıkararak veya burarak erkeklik görevini yapamayacak duruma getirmektir. Arapça bir kelime olup, Türkçede buna iğdiş etmek, burmak, enemek ve hadımlaştırmak denir. Arapçada da başka çeşitli kelimelerle ifade edilmektedir. Kelimenin aslı, Yunanca “ eune” yatak ve “ekhein” saklamak anlamına gelmekte ve aslen iktidarsızlığı anlatmak amacıyla kullanılmaktadır.”*³⁵⁹

İslam dinine göre erkeklerin hadım edilmesi yasak olduğundan, müslüman hadım görevli bulunmamaktadır. Bu yüzden esirler içinden seçilen beyaz erkekler hadım edilmektedir. Beyaz erkek esirlerin az olması hadım edilmelerinin zorluğu ve dayanıksız olmaları, Osmanlı Hareminde ak hadımların yerini zenci olan siyah hadımların almasına sebep olmaktadır. Beyaz hadımağaları dayanıklı olmamakla birlikte ölüm oranları da çok yüksek olduğu bilinen bir gerçektir. Buna karşılık zenci hadımlar daha güçlü ve dayanıklı olduğundan dolayı tercih edilmektedirler.

³⁵⁸ MARDİN, Şerif, Din ve İdeoloji, İletişim Yay., Ankara 1983, s. 68-69

³⁵⁹ AKBABA, Zeynep Burcu, “Kimyasal Hadım Yönteminin Anayasaya Uygunluğu” TBB Dergisi, İstanbul 2009, s. 353.

Hadım etme işlemi, ezme, vurma, kesme ve içe itme gibi yöntemleri içermektedir. Hadım olmuş erkeğin kişinin vücudunda kıllanma durmaktadır. Yüksek perdeden ama ince bir sese sahip olmaktadır. Eğer cinsel organını ergenlik çağında yitirmiş bir hadımsa, bir daha cinsel istek duyması imkânsız hale gelmektedir. Sadece testisleri alınan bir hadımsa, erkeklik organı sertleşebilmektedir. Hatta bunlar cinsel haz da duyabilmektedir.

Görüldüğü gibi Osmanlı'nın merkeziyetçi yapısı erkek bedeni ve erkeklik pratiklerine de yansımaktadır. Hükümdar kendinden başka hiçbir iktidarı kabul etmemekte ve çevresinde barındırmamaktadır. Toplumsalın içinde yer alan diğer erkekler ise kul oldukları için bir tehlike arz etmemektedirler. Herhangi bir tehlike anında ise bedensel varlıklarının o anda hemen ortadan kaldırılması yani kellelerinin alınması söz konusudur.

Osmanlı'nın homoseksüelliğe bakış açısı katı değildir. Osmanlı'da ilk defa eşcinsel ilişkide bulunan, değnek ve para cezasına, alışkanlık haline getirenler de sürgün ve kürek cezasına çarptırılmaktadır.

Küçük yaşlarda yaşanan homoseksüel ilişkilere kanunnamelerde bile rastlamak mümkün. Söz konusu kanunnamedeki ifade; *"Küçük oğlancıklar değişik oynasalar da onlardan ceza alınmaya, azarlansınlar"*³⁶⁰ şeklinde geçer. Burada küçüklerin homoseksüel ilişkilerinin cezanlandırılmaması gerektiği, sadece azarlamanın yeterli olduğu belirtilmektedir.

Erkeklerin sürekli birlikte yaşadığı ortamlardan olan Yeniçeri kışlasında da eşcinsel ilişkiler söz konusudur. Devşirme kanunu kaldırıldıktan sonra, yeniçeri adayları arasında "Civelek" adı verilen bir tür için genellikle kız gibi genç ve güzel olanlar seçilmektedir.

*"Civelekler nadiren sokağa çıkarlardı. Genç ve güzel oldukları için münasebetsiz bazı adamların tecavüzüne uğramamaları için yüzlerini bir saçak peçe ile örterlerdi. Ancak, gözleri peçenin arasından pırıl pırıl parladığından, belki de bu hal daha çok dikkati çekerti."*³⁶¹

Osmanlı döneminde meyhanelerde erkekleri oynatarak eğlenmek bir gelenektir. Köçek adı verilen bu erkekler genellikle kadın kıyafetleri giyerek, cıveller ve danslarla erkeleri eğlendirmektedirler. Erkeklerin erkekler üzerinde uyguladığı bu cinsel pratik köçeklerin bedensel formlarına da yansımaktadır. Onlar erkek olarak nitelendirilmemekte ve

³⁶⁰ AKÇAM, Haluk; Osmanlı'da Cinsellik, Bravo Dergisi, sayı.23, İstanbul 1983, s. 27

³⁶¹ PAKALIN, Mehmet Zeki; Osmanlı Tarih Deyimleri Sözlüğü-1, MEB. Yay. İstanbul 2004, s. 56

ötekileştirilmektedir. Bu ihtiyacın kadınların kamusal alanda hiçbir şekilde bulunmamasından kaynaklandığı araştırmacılar tarafından düşünülmektedir. Başka bir görüşe göre ise merkezi iktidarın baskısından dolayı kendi iktidarlarını yaşayamayan erkekler bu tatminlerini kendilerinden daha zayıf gördükleri erkekler üzerinden gidermektedirler.

*"Genç ve yakışıklı delikanlılar meşkhanelerde (musiki öğretilen yerler) veya oyunlarıyla ün yapan köçeklerin yanında, uzun zaman çalışmak suretiyle yetişirlerdi. Raksın kendine göre birtakım usul ve kaideleri vardı: Kafa tutmalar, omuz titretmeler, bel kırmalar, topuk çarpmalar, tırnak üstünde uçar gibi koşmalar... Köçeklerin bazen şehvetengiz kadın elbiseleri giydikleri de olurdu. Raks, seyircileri çıldırtan bir temsildi: Müzikle gerilen sinirler, güler yüzlü, kadın kıyafetli, kadın edalı yosmaların kışkırtıcı oyunlarından tahammülsüz bir hale gelirdi."*³⁶²

Osmanlı dönemi erkek bedeni ve kimliğinin değişim dönüşüme uğradığı nokta Batılılaşma çabalarının ortaya çıktığı dönemdir. Batılılaşma çabalarıyla gelen değerler değişimi erkek bedeni ve erkek kimliğini "modern" tarza doğru evrilmektedir.

Osmanlılar için Batılılaşma, dış politikadan askerî mekanizmaya, Batı ile yaşanan kültürel ve ekonomik etkileşimden eğitim sistemine, toplumsal reformlardan edebî anlayışa, resimden müziğe kadar çok geniş bir çerçevede ortaya çıkan bir dönüşümdür. Batılılaşma bütün bu vektörlerin birleşerek oluşturduğu bir süreçtir.

*"Osmanlıda Batılılaşma ile birlikte önemli değişim görülür. Batıdan aktarılan tüm yenilikler, bir eleştiri süzgecinden geçirilmeden alınmıştır. Batılılaşma hareketleriyle beraber eğlence anlayışında da önemli değişiklikler görülür. İstanbul eğlence merkezlerinde görülen en önemli değişikliklerden birisi, kadın ve erkeğin beraber eğlenmesidir."*³⁶³

³⁶² KOÇU, Reşat Ekrem; Yeniçeriler, Doğan Kitap, İstanbul 2004, s. 235

³⁶³ TÜRKDOĞAN, Orhan "Türk Burjuvazisi Üzerine Bazı Yaklaşımlar", Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, Sayı 170, İstanbul, 2007, s. 12

Osmanlıda Batılılaşma hareketleriyle birlikte özellikle Fransız kültürünün ve modasının kılık-kıyafette hakim olmaya başladığını görülmektedir. Geleneksel Osmanlı kıyafeti öncelikle zenginler, aydın ve yönetici kesimi tarafından terk edilmeye başlanmaktadır. Giyim-kuşamdaki değişim, zamanın şartlarına ve yenileşme hareketlerine göre farklılaşmaktadır.

“Toplumsal değişmeyle kıyafetteki değişim arasında paralellik görülür. Geleneksel dönemde, sokaktaki insanın statüsü, üzerindeki kıyafeti sayesinde büyük oranda belli olur.”³⁶⁴



Batılılaşma sürecinde erkek kıyafetlerinde, İstanbullu, pantolon, iskarpin ve bu giysileri tamamlayan şemsiye, eldiven, şapka ve baston gibi aksesuarlardır. Baston 1830’lardan itibaren kullanılmaya başlar ve Cumhuriyet’in kuruluşuna kadar erkek kıyafetinin önemli bir aksesuarı ve alafrangalığın simgelerinden biri olur. Kıyafet hususunda II. Mahmut zamanında yapılan yenilikler bu değişimin temelini oluşturur. Çağdaşlaşma açısından kıyafet konusunun anlamı, tebaanın eşitliği siyasetiyle ilgilidir.³⁶⁵

Bu süreçte değişen erkek bedeni ve kimliği yeni bir erkeklik pratiğini de beraberinde getirmektedir. Osmanlı Modernleşmesinin geleneksel yüzünü oluşturan kabadayı ya da külhanbeyi egemen erkeklik tarzı olarak toplumsalın içinde karşımıza çıkmaktadır.

³⁶⁴ İlbeyi Özer, Avrupa Yolunda Batılılaşma ve Batılılaşma, Truva Yayınları, İstanbul, 2005, s. 328.

³⁶⁵ Niyazi Berkes, Türkiye’de Çağdaşlaşma, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s. 198.



Osmanlı döneminde kabadayılar, daha ziyade dürüstlüğü ile muhitinin hamisi olarak tanınmaktadırlar. Bu kişilerin kendilerine göre örf-adetleri vardır. Giyinişleri ve bedensel duruşları toplumsalın içinde hemen fark edilmektedirler. Zayıfı ve ahlaklı kimseleri korurlar, aksi yönde olanları ise ilk fırsatta yok ederlerdi. Topkapı, Mevlanakapı ve Çeşmemeydanı Osmanlı döneminde meşhur kabadayıların mekanı idi.

Görüldüğü gibi Osmanlı'da erkek bedeni ve kimliği imparatorluk tarihi boyunca değişim ve dönüşümlere uğramaktadır. Osmanlı Devletinin gücünü kaybetmesi ve yıkılış sürecine girmesiyle birlikte artık Osmanlı erkeği ve bedeni simgesel değişimini de beraberinde getirmektedir.

2.2.2. CUMHURİYET DÖNEMİ'NDE ERKEK BEDENİ

Cumhuriyet devrimleriyle birlikte modernleşme sürecinin giderek derinleşmekte ve bütünselleşmektedir. Cumhuriyetle birlikte gerçekleşen değişimin en çok göze çarptığı alanların başında, din-devlet ve din-toplum ilişkileri gelmektedir. Modernlik süreciyle birlikte eski ve yeni, gelenek ve gelecek birbirinden ayrılmaya başlamaktadır.

Atatürk'ün öncülüğünde ve Cumhuriyetin kuruluş felsefesinin doğrultusunda, yalnızca devlet laik bir temele dayandırılmakla kalmamakta, sosyal yaşamın tüm alanlarıyla birlikte ülkenin gelişme çizgisi de bilinçli bir şekilde yönlendirilmektedir. Din kişisel bir şey haline getirilmekte, yasal ve politik düzenlemeler dinsel temellere dayandırılmadan gerçekleştirilmektedir. Bu, İslam dünyası tarihinde ilk kez meydana gelen bir olaydır. Dinin, toplumsal-kültürel yaşamın belirleyicisi olmaktan çıkarılması, modernliğin bir gereği ve zorunlu koşuludur. Modernlik bu açıdan, aynı zamanda dünyevileşme süreci demektir. Dünyevileşmenin temel kavramlarının ve değerlerinin belirleyiciliği de, en çok siyaset, din ve hukuk alanlarında kendini göstermektedir.

Modernleşen toplumlarda din-devlet ve din-toplum ilişkilerinde köklü değişimler ortaya çıkmaktadır. Ancak dünyevileşme, dinin modern toplumun oluşmasıyla birlikte ortadan kalkmasını değil, hayatın belli bir alanıyla sınırlanmasını ifade etmektedir. Geleneksel toplumlara kıyasla, modern toplumda dinsel öğretilerin toplumsal otoritesinin ciddi boyutlarda kaybolması söz konusudur.³⁶⁶

“Artık din, toplumsallığın değil, bireyselliğin ön plana geçtiği bir alan olarak varlığını sürdürecektir, toplumsal ilişkilerde bağlayıcı ve belirleyici olmayacaktır. Burada söz konusu olan şey, inanç sistemlerinin tümüyle bir yana atılması değil, bireysellikler alanına çekilmesidir.”³⁶⁷

Yine ayrıca, dünya işlerinin ve olayların ardında hep Tanrısal nitelikte buyruklar ve nedenler arayan insanların, kutsallıktan arınmış bir dünya ile birdenbire uzlaşması pek mümkün değildir. Çünkü meydana gelen boşluğun akılla doldurulması, dinden

³⁶⁶ MERT, Nuray; "Laiklik Tartışması ve Siyasal İslam", Cogito sayı.1, İstanbul 1994, ss.88-89

³⁶⁷ ÇOPTUKSÖKEN, Betül; Felsefeyi Anlamak Felsefe İle Anlamak, Kabalcı Yay., İstanbul 1995, s.276-277,

kaynaklanan hazır açıklama ve eyleme tarzları yerine özgür düşünce ve eylemlerin konulmasını zorunlu kılmaktadır.³⁶⁸

“Türkiye Cumhuriyeti, bilimsel düşüncesinin geçerlilik ilkelerini toplumsal yaşama egemen kılmayı amaç edinmiş en doğru kılavuz olarak bilimi benimsemiştir.”³⁶⁹

Görüldüğü gibi Türkiye Cumhuriyetle birlikte toplumsal, siyasal ve sosyal alanda köklü bir değişiklik yaşamaktadır. Bu açıdan erkek bedeni artık “hasta adam” diye nitelendirilen Osmanlı’nın bedenine sahip değildir. Bu çöküş ve yıkılış aslında bedenlerinde toplumsaldan yok oluşunu beraberinde getirmektedir. Artık genç Cumhuriyet’in her alanda olduğu gibi yeni bir beden politikası bulunmaktadır.

Bu büyük değişim ve devrim sırasında bedenler öykünülen yeni sistemin, onun değer ve pratiklerinin taşıyıcısı olarak kurgulanmak ve bu değerlerin kaydedildiği metinlere, siyasi mücadelelerin verildiği yüzeylere dönüşmektedir.

"Eğer toplumu bir proje haline getirirseniz, toplumu oluşturan bireyleri de o projenin taşıyıcıları olarak kurgulamanız gerekir. Türk modernleşmesi saf Batılı özneyi yaratmak istedi. Kamusal alanı böyle tanımlarsanız bu tanıma uymayan bedenler ya bu alanın dışına itilip, görünmez kılınmakta ya da bu beden tasarımına uymaları gerekir."³⁷⁰

Genç Cumhuriyet güçlü ve yavuz bedenlere ihtiyaç duymaktaydı. Çünkü güçlü bedenler güçlü Cumhuriyet’in temsilcisidir. Ancak aynı zamanda bedenler Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran halkın temsilcisi olarak bir göstergeye dönüşmektedir. Bu anlamda artık modern yani Batılı/medeni bedenler inşa etmek gerekmektedir. Bu süreçte erkek bedeni baştan sona kadar tasarlanmaktadır. Cumhuriyet’in kurucu Mustafa Kemal Atatürk bu konuda Batılı modern erkek modelinin bedensel temsilidir. Böylece ulus devletin modern erkeği bedeniyle, kılık kıyafetiyle Cumhuriyet ideolojisinin simgesidir.

³⁶⁸ GÖKBERK, Macit; Aydınlanma Felsefesi, Devrimler ve Atatürk, Cumhuriyet Yay., İstanbul, 1997, s.97

³⁶⁹ OZANKAYA, Özer; Türkiye’de Laiklik, Cem Yay., İstanbul 1994, s.10

³⁷⁰ YUMUL, Aras; Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden, Toplum ve Bilim, Birikim Dergisi Yay., Sayı.84, s.37-50



Cumhuriyet’le birlikte erkek bedeni batılılaşma, çağdaşlaşma hareketi doğrultusunda geleneksellikten bağlarını koparmaktadır. Modern erkek bedeni kentleşme ile özdeşleşmektedir. Kamusal alanda erkek bedeni genç cumhuriyetin temsilcisi olarak güçlü, sağlıklı ve kontrollüdür. Hareketleri ölçülü, tavırları eril tahakkümü ve resmi ideolojiyi bedeninde söylemleştirmektedir. Resmi söylemin, milli kimliğin ve ulus devletin taşıyıcısı cumhuriyet döneminde erkek bedenidir.

Bu bağlamda cinsiyetçi ve otoriter bir modernleşmeden söz edilmektedir. Ayrıca Cumhuriyet kadrolarının erkek egemen olması ulus devletin cinsiyetçi yapılanmasından kaynaklanmaktadır. Bu noktada Türkiye’de kadın da artık Osmanlı dönemindeki gibi kamusal alanın dışında tutulan ötekileştirilen nesne konumunda olan değildir. Ancak her şeye rağmen Cumhuriyet ideolojisinde de kadını erkeğin yanında konumlandırmakta ve onu aile odaklı bir kimliksizleştirme sürecinde kurgulamaktadır.

“Türkiye’nin son iki yüz yılını açıklayan modernleşme, kapitalistleşme ve uluslaşma süreçlerini belirleyen düzenleme stratejileri içinde ‘devlet’ ve ‘piyasa’ odaklı stratejilerin yanı sıra ‘aile’ odaklı stratejinin düzenleyici gücünü göstermektedir.”³⁷¹

³⁷¹ SANCAR, Serpil; A.g.e. s.194



Cumhuriyet'in kurguladığı erkek bedeni artık takım elbisesi, kravatı, şapkası ve traşlı yüzüyle tam bir Batılı/Modern erkek görünümündedir. Artık fes, çarık, kaftan gibi geleneksel kıyafetler kamusal alandan kaldırılmıştır. Dolayısıyla erkeklerin bedensel hareketleri de değişmektedir. Modern bir erkek daima ciddi, mesafeli ve kontrollüdür. Dönemin modasına uygun takım elbisesi, takmak zorunda olduğu kravatı vardır. Şapkası ise tamamlayıcı bir aksesuardır.

Cumhuriyet'in erkek bedeni projesinde dans modernleşme aracı olarak kullanılmaktadır. Dans eden erkek figürü Osmanlı'nın erkek figürlerinde 19. Yüzyıl Batılılaşma çabalarına kadar bulunmamaktadır. Modern salon danslarını erkekler öğrenmekte ve balolarda dans etmektedirler. Hatta Zeybek oyunu Selim Sırrı Tarcan tarafından modernize edilmiş ve Atatürk tarafından beğeniyle karşılanmıştır.

Cumhuriyet döneminin bedenle ilgili bir diğer projesi de sağlık ve spordur. Cumhuriyet döneminde de erkeklik militarizm ve güçle eş değer görülmektedir. Bu yüzden sağlıklı ve sert erkekler güçlü Türk imajını yaratmaktadırlar. Sağlıklı bedenler sağlam Cumhuriyetin temelidir. Spor çok önemlidir. Çünkü sporda mücadele, rekabet, güç, irade gibi erkeklikle ilişkilendirilen kavramların vurgulanması ve pratiklerinin toplumsala yayılması söz konusudur.

Şehirli erkek değişim dönüşüme uğrarken “milletin efendisi” olarak değer atfedilen köylü erkek ise artık fes yerine kasket takmaktadır. Teknolojiyle tanışan köylü erkek artık piyasa odaklı zihniyete doğru evrilmektedir.

Milli inşa cinsiyetlendirilmiş karşıtlıklar üzerine kurulmaktadır. Kadın/erkek, Doğu/Batı, Kentli/Şehirli, Geçmiş/Bugün karşıtlıkları içinde değişimler gerçekleşmektedir. Önemli olan daima eril düşüncenin bu değişimin merkezi konumunda olmasıdır. Dolayısıyla Modern Erkek bedeni eril zihniyetin piyasa ilişkilerine doğru kurguladığı rasyonel bireyin süreci olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çok partili dönem ise Cumhuriyet tarihinin siyasal, sosyal ve toplumsal yaşamında önemli bir dönemeç noktasıdır. Erkek bedeni ve kimliği bu süreçten etkilenen ve belki de yeniden kurgulanan bir süreçtedir. Adnan Menderes iktidarıyla nefes alan muhafazakar kesim artık yeniden kendi bedensel var oluşlarını toplumsalın içinde gerçekleştirmektedirler. Bıyıklar, sakallar serbestleşmekte ve şapka da zorunluluk olmaktan çıkmaktadır. Üniversite gençliği de artık takım elbiseden kurtulmakta, kot pantolonlar yavaş yavaş yaygınlaşmaya başlamaktadır.

1960'ların özgürlük ortamı ise Batılı ama geleneksel değerlere bağlı erkeklerin öne çıktığı bir dönem olmaktadır. Hatta bu dönem Türk Sineması bu konuda önemli bir misyon yüklenmekte filmler aracılığıyla topluma kadın ve erkek idolleri yüklemektedir. Aynı zamanda da ideolojik düşüncelerin erkek bedeninde simgeleştiği bir dönemdir. Solcu erkeklerin bıyık, sakal ve kıyafetleri farklı sağcılarının farklı ve dincilerin farklı olarak toplumsalın içinde yer almaktadır.



1970’li yıllarda İslami kesimde başlayan ideolojik hareketlenme erkek bedenini ve kimliğini de etkilemektedir. Tarikatlara göre bıyık ve sakal biçimleri çıkmaktadır. Necmettin Erbakan badem bıyıkları, Süleyman Demirel fötr şapkası, Bülent Ecevit ise kasketiyle dönemin erkek bedeni ve kimliğinin anlaşılması açısından son derece önemlidir. Ayrıca bu dönem başlayan arabesk kültür kendi erkek bedenini ve kimliğini oluşturmaktadır. Ezilmişliklerine isyan eden erkekler arabesk kültürün taşıyıcısı olarak bağrı açık gömlekler, ellerinde tesbih ve modern/batılı erkekten ziyade doğulu/geleneksel erkeği temsil etmektedirler.

1980 sonrası Özal iktidarıyla başlayan melezleşme erkek bedenini de etkilemektedir. Siyasal yaşamın dışı açılma politikası sosyal ve toplumsal yaşamı dolayısıyla erkek bedenini de global değişime hazırlamaktadır. Örneğin moda artık erkeğinde hizmetindedir. Kıyafetler renklenmekte ve erkek bedenleri rahatlamaktadır. Vücudunu sergileyen, küpe takan ve saç uzatan erkekler artık 2000’li yıllara doğru artmaktadır.

Cumhuriyet dönemi erkek bedeni ve kimliği genel hatlarıyla bir proje olarak karşımıza çıkmaktadır.

III. BÖLÜM

90 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NIN TARİHSEL DEĞİŞİMİ VE GELİŞİMİ

90 sonrası Türkiye'nin toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel tablosu son derece hareketli, renkli ve yeniliklerle doludur. Bireyin öne çıkışı ile oluşan görece özgürlük ortamı toplumun her alanında etkisini göstermektedir. Doğal olarak bu ekseninde gelişen 90 sonrası Türk Sineması da son derece hareketli ve birçok yeniliğin başladığı bir süreçte girmektedir. Özellikle dünyada ve ülkemizde yaşanan teknolojik gelişmelerin sinemamızda gözle görülür etkileri vardır. Dolayısıyla teknik, dramatik, sanatsal, sosyo-kültürel ve politik açıdan sinemamız gelişmekte ve değişmektedir. Artık bu dönemde nicelik açısından büyük bir artış görülürken nitelik açısından da son derece çeşitlilik görülmektedir.

“1990’lar Türkiye’de küreselleşme söyleminin öne çıktığı bir dönemdir. Yeni Türk Sineması, 1990’lar Türkiye’de küreselleşme dinamiklerinin güç kazandığı toplumsal bağlam içerisinde kimlik aidiyet sorunları etrafında oluşan açmazlara odaklanır.”³⁷²

Dönemin politik, ekonomik ve toplumsal yapısının değişimine paralel olarak çok sayıda yabancılaşma, iletişimsizlik, zaman, yollar, terk edilmiş kasabalar ve bireysel iç dünyalar gibi bireyi ele alan filmler üretilmektedir. Özellikle bu dönem filmlerde aidiyet sorunu ve taşra kimliği üzerinde durulmaktadır. Bu içeriksel yöneliş beraberinde yeni biçimsel denemeleri de getirmektedir.

“1990’lı yıllarda, 80’lerde yaşanan değişimler devam etmiştir. Türkiye’deki tüm değerler bir daha eskisi gibi olmayacak şekilde değişmiş; ekonomik, siyasal ve toplumsal alanda bugüne kadar görülmemiş hızla yaşanan gelişmeler her alanı olduğu gibi Türk sinemasını da fazlasıyla etkilemiştir. Bu dönemde Türk sinemasında iç hesaplaşma, bireycilik, kadın, toplumsal eleştiri gibi değerler yerini almaya başlamıştır.”³⁷³

90’lı yıllar sanat filmleri, bağımsız filmler ve ticari filmlerin yanı sıra yepyeni bir sinema dilinin yaratılmaya başladığı bir süreçtir. Bu bağlamda özellikle önceki dönemlerin

³⁷² SUNER, Asuman; 1990’lar Türk sinemasından taşra görüntüleri: Tabutta Rövaşata’da Agorafobik kent, açık alana kapatılmışlık ve dehşet, Birikim Dergisi, İstanbul Güz 2002, s: 89

³⁷³ ESEN, Şükran : 80’ler Türkiye’inde Sinema, Beta Yayınları, İstanbul 2000, ss. 220-221

“erkeklik tasarımları”ndan imgelemde ve pratikte kurtulmaya başlayan erkek kimliği ve bedeni yepyeni bir tasarım sürecine girmiştir.

Küreselleşmeyle birlikte ortaya çıkan neo-liberal politikalar, ulusal sorunları uluslararası boyuta taşımaktadır. Kürt sorunu ve AB süreci, Kıbrıs Sorunu gibi ulusal meseleler, 90’lı yıllardan itibaren artık uluslararası birer çatışma ya da uzlaşma malzemesi olarak algılanmaya ve ele alınmaya başlamaktadır.

90’lı yıllara sosyo-ekonomik ve toplumsal açıdan damgasını vuran 24 Ocak kararları liberalizmin “Bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler” düsturuyla toplumun her kesiminde etkisini hissettirmektedir. Ekonomik alanda alınan bu radikal kararlarla, ülkede işsizlik ve eşi benzeri görülmemiş zamlar başlamaktadır. Faizlerin serbest bırakılmasının ardından ülkenin her yerinde bankerler ortaya çıkmakta; ancak kısa süre sonra hepsi batmaktadır. Kısa yoldan para kazanmak isteyen insanların sayısı artmakta ve Turgut Özal’ın “Benim memurum işini bilir.” sözü bu döneme adeta damgasını vurmaktadır. Bu durum dönemin Türk sinemasında da kendini göstermekte ve banker olaylarını işleyen, rüşvete ve yolsuzluğa değinen filmler çekilmektedir.

“90’lı yılların ortalarından itibaren ise çekilen hemen hemen bütün filmlerde ülkenin sosyal ve ekonomik yapısına dair konuların ya da ipuçlarının yer aldığı görülmüştür. Bu yıllara ait filmlerin önemli bölümünde; mafya, uyuşturucu trafiği, işsizlik, toplumsal ve ekonomik düzenin insanlar üzerinde oluşturduğu baskı, moralsizlik ve çıkışsızlık gibi konular işlenmiştir”³⁷⁴

Bu dönemde yapım koşullarında değişiklikler yaşanmış, televizyonlara yapılan satışlar sonucu belli gelirler elde edilmiş, ortak yapımlar ve Kültür Bakanlığı kredileriyle Türk sineması yabancı sinema karşısında ayakta kalmaya çalışmış ve Eurimages gibi kuruluşların kredileri ön plana çıkmaktadır.

“Türk sinema tarihinde ilk kez, 1991 yılında, devlet sinemaya yardım elini uzatmış ve Türk sinemasına bir altyapı oluşturmak, çeşitli

³⁷⁴ KARAMAN, Hakan: 90’lı Yıllardaki Sosyal ve Ekonomik Değişimlerin Türk Sinemasına Yansıması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul 2002., s. 99

filmler yaptırmak amacıyla bütçe hazırlamış, Maliye bakanlığına sevk etmiştir.”³⁷⁵

1990’lı yılların ortalarından itibaren Türk sinemasında yeni bir yapılanma söz konusudur. Genç yönetmenler ticari film anlayışının dışında filmler yapmaya başlamakta ve zamanla yurt dışında da önemli bir kariyere imza atmaktadırlar. Böylece Türk sinemasında iki farklı tarzda filmler üretilmeye başlanmıştır. İlk olarak gişe filmi dediğimiz Amerikan tarzı bol aksiyonlu filmlerin popülerliği keşfedilmekte ve bunlar sinemamıza yansımaktadır. İkinci olarak toplumsal ve ekonomik yapıyı popüler anlayışla değil de daha küçük bütçelerle yapılan toplumcu gerçekçi filmler yapılmaktadır. Dolayısıyla bu filmler gişe başarı değil özellikle yurt dışında prestij filmi olarak değerlendirilmektedir.

“Bu genç sinemacıların yapmış oldukları filmlerin popüler sinemadan en önemli farkları; Yeşilçam’ın masalsı yapısı dışında, Türkiye’yi, toplumsal ve kültürel hayatı, her an karşılaştığımız konuları ele almış olmaları, gösteriştten uzak sade ve saf bir sinema yapmaları olmuştur.”³⁷⁶

Tıpkı sinemadaki bu iki ana yol gibi sinema izleyicisi de ikiye ayrılmıştır: Bunlardan birincisi; Amerikan filmlerinin düşkünü, macerayı ve aksiyonu seven, ticari filmlere ilgi gösteren seyirci tipi, ikincisi ise sinemayı bir yaşam felsefesi haline getiren, eleştiren, sorgulayan ama azınlıkta kalan izleyici kitlesidir.³⁷⁷

Genel olarak ticari filmlerin ortaya çıkması Türk Sineması adına olumlu bir gelişmedir. Çünkü bu sayede elde edilen gelirlerle seyircinin ilgisi canlı tutulmakta ve en önemlisi sinemanın bir sanayi olarak kendi başına ayakta kalmasının önü açılmış olmaktadır. Bu açıdan 90’lı yıllar sinema sanayinin oluşmasının dönüm noktası olarak değerlendirilmektedir.

“Sinema açısından, genel çizgiler içinde düşünüldüğünde, bir filmin oluşmasını sağlayan ilk ve en önemli unsur paradır. Para ise güç ve film konusunda söz sahibi olmaktır... genelinde para, filmi ya da bir başka deyişle (“dil”i) anlamı belirler. Buradaki anlam kavramı; filmin

³⁷⁵ SCOGNAMİLLO, Giovanni: Cadde-i Kebir’de Sinema, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s.429

³⁷⁶ KARAMAN, Hakan; A.g.e. s. 156

³⁷⁷ PÖSTEKİ, Nigar: Toplumsal Değişim Süreci: Bir Etkilenme Aracı Olarak Sinema ve 90’lar Türkiye Sineması, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2001, s. 234

türü, estetik biçimi ve içeriğidir. Öte yandan bu anlam, paranın oluşturduğu, daha doğrusu para sahibinin ve onun sahip olduğu zihniyetin oluşturduğu bir anlamdır. Bu anlam ise, film adlı mesaj aracılığıyla düzeyini dışa vurur.”³⁷⁸

Bunun yanı sıra ülkenin toplumsal, ekonomik, siyasal yapısını, kültürünü yansıtan filmlerde ülkenin aynası olması açısından önem teşkil etmektedir. 1990’lı yıllara kadar geleneksel film üretimine sahip olan Türk sineması, bu yılların başlarından itibaren kendi dilini oluşturmaya çalışan, sinemayı yaşam felsefesi haline getiren yeni bir kuşakla tanışmaktadır. Artık önceki dönemin yıldız sistemi yerini 90’lardan itibaren medyatik insanlara ve zaman zaman da sinemayı yaşam felsefesi haline getirmiş olan yönetmenlerin filmlerinde kullandığı amatör oyunculara bırakmaktadır.

Yapımların perde arkasında olanlar, setteki olaylar, oyuncular arasında yaşanan aşklar ve magazin haberleri ile seyircinin ilgisi çekilmeye çalışılmakta, kimi zaman bu haberler filmde daha çok konuşulur hale gelmektedir. Bu durum özellikle 2000’li yıllarda daha da artmaktadır.

“Genel olarak bakıldığında, Türk sineması 1990’lı yıllara sıkıntılı bir şekilde girmektedir. 1960’larda başlayan ve günümüzde dahi seyirci bulan filmlerin üretildiği çağ sona ermiş, yerini seks filmlerine bırakmıştır. 1980’lerde yaşanan askeri darbe ile bu dönemden kurtulmuş olan Türk sinemasının başına bu sefer de video teknolojisi bela olmuştur. Dönemin ortaya çıkardığı şartlarla evlerine kapanan halk bu lükse oldukça çabuk alışmış ve televizyonun da renklenmesiyle sinemadan iyice kopmuştur. Özel kanalların ortaya çıkması ve zaman içinde gelişmesiyle yapımcılar seyirciyi sinema salonlarına çekmekte zorlanmaya başlamaktadır.”³⁷⁹

Tüm bu nedenlerden ötürü 90’larda Türk sineması ölüm-kalım mücadelesi vermeye başlamış ve yeni çıkış noktaları aramaya başlamıştır. Devletin yaptığı yardımlara başvurulmaya, uluslararası sinema fonlarına üye olmaya ya da yabancı ortaklar bulmaya

³⁷⁸ ADANIR, Oğuz; Sinemada Anlam ve Anlatım, Alfa Yayınları, İstanbul, 2003, s.4

³⁷⁹ AYÇA, Engin: “Türk Sineması Seyirci İlişkileri”, Kurgu Dergisi, Sayı 11, Eskişehir, 1992, s. 126-127

başlanılmıştır. ³⁸⁰ Bugün, Türk sinemasına bakıldığında birkaç popüler film ile yaşanan hafif canlanma dışında sorunların yine devam ettiği görülmektedir.

1990’lar Türk sinemasında ortaya çıkan en radikal olarak tanımlanabilecek olgu; bağımsız bir sinemanın ve bağımsız bir sinema anlayışının ortaya çıkmasıdır. Bağımsız sinemayı hazırlayan koşulların başında öncelikle yapımcılık kurumunun çökmesi gelmekteydi. Bağımsız sinemanın en önemli özelliği olan ekonomik bağımsızlığın yanında, sinemayı zanaat, yaşamını idame ettirecek bir iş olarak görmeden kendini ifade etme derdiyle ortaya çıkan kişilerin varlığı oluşturmaktadır.

“Sinema hakkında bugüne kadar yazdıklarımız, çizdiklerimiz bir külliyat oluşturamayacak kadar yetersiz, ortaya attığımız fikirler bir kuramın çerçevesini dolduramayacak kadar sığ ise, bunda ne Amerikan emperyalizminin parmağı vardır, ne de bu, televizyon kültürünün aptallaştırdığı toplumsal yapının bir uzantısıdır. Bu, yaşadığımız ülkenin bugüne kadar var olan ‘geleneksel film üretme sürecinin’ düşünsel ve pratik alanda aslında çok fazla değişmediğine işarettir. Yine de 1990’larla birlikte geleneksel film üretme biçimine direnen, kendi sinemasını oluşturmak için bütün olumsuzlukları lehine çevirmeye çalışan bir kuşak var.”³⁸¹

1990’lı yıllarda artık kadar eski yapısını yitiren Türk sineması bu yıllardan itibaren farklı bir yol daha keşfetmiş ve popüler sinemaya alternatif olarak daha çok minimalist (kamera hareketlerinde sabitlik, ışık kullanımında doğallık, oyuncu senaryo ve çekim tekniklerinde abartıdan kaçış) yaklaşımı tercih eden bir yöne doğru evrilmektedir. 2000’li yıllarda ise Türk sineması bu yapıyı sağlam bir temele oturtmaya çalışmaktadır.

90 sonrası sinemamızda en çok işlenen konu olan bireysel değişimlerin ele alındığı filmlerde kadının aktif olarak çalışma hayatına girmesi ve mutlak iyi- mutlak kötü karakterlerin ortadan kalkarak bireyin eksisi ve artısıyla gerçekçi biçimde ele alınması en fazla ele alınan noktalar olmaktadır. Kadın evin bütçesine katkıda bulunabilmek için aktif çalışma hayatına girmektedir. Cinselliğin tabu olmaktan çıkması ve bireyin kendisine yabancılaşması işlenen diğer konulardır. 1980’li yıllarda arabesk kültürün işlendiği ve arabesk film olarak adlandırılan filmler 1990’lı yıllara gelindiğinde ortadan kalkmaktadır.

³⁸⁰ ESEN, Şükran; Türk Sinemasının Kilometre Taşları, Naos Yayınları, İstanbul, 2002., s. 106

³⁸¹ KIRAÇ, Rıza; “90’lı yıllarda sinemamıza genel bir bakış”, 25. Kare, Sayı: 30, Ocak-Mart 2000, s.12.

“Türk sineması artık yalnızca televizyonda izlenen eski popüler türlerini terk etmiştir ve bir bakıma, denediği sentezin, amaçladığı özgür anlatımın, kalıp dışı yaklaşımın boyutları içinde terk etmek zorunda kalmıştır.”³⁸²

90 sonrası çekilen filmlerde “taşrayı görsel olarak kurmak konusunda özenli bir çaba” gösterilmektedir. Mekân olarak taşranın kullanılması, kullanılsa bile taşraya göndermeler yapılması, ya da karakterlerin taşra ile bağlantısının olması bu dönemde öne çıkan özelliklerdir. Bir mekân olarak taşranın kullanılması ilerleyen yıllarda da devam edecek ve İstanbul artık bütün filmlerin çekim mekânı olmaktan çıkmaktadır.

“Mekanın kullanımı dışında “filmin kurmacılığına ilişkin açıkça ifade edilen farkındalık filmlere yansımaktadır. Böylece sinemamızda filmin kurmacılığına ve gerçekliğin çok katmanlı, karmaşık yapısına dair bir algısal değiş dönüşüm yaşanmaktadır.”³⁸³

Türkiye’de yaşanan ekonomik, sosyal, toplumsal ve bireysel değişimler dönemin 90 sonrası Türk Sinemasını etkilemektedir. Film karakterleri ise bir yandan ait olmakla ilgili sorunlar yaşarlarken, öte yandan da “taşra” kavramı ile alakalı sorunlar da yaşamaktadırlar. “Hem taşralı, hem hem değil” olarak tanımlayabileceğimiz bu ruh hali bu dönem filmlerine yansımaktadır.

1990’lı yıllara kadar geleneksel film üretimine sahip olan Türk sineması, bu yılların başlarından itibaren kendi dilini oluşturmaya çalışan, sinemayı yaşam felsefesi haline getiren yeni bir kuşakla karşılaşmaktadır. Bu kuşak sinema okullarında eğitim alan, yurt dışındaki sinema festivallerini ve sinema etkinliklerini takip eden hatta orada yaşayıp sinemayla hayatını iç içe geçiren bir kuşaktır. Sinemaya yeni giren bu yönetmenler Yeşilçam’ın kurallarını ve anlatım biçimini bir kenara bırakmış ve daha düz daha sade anlatımlara ve konulara yönelmişlerdir. Bu yönetmenler gişede büyük başarılarla imza atamamışlar; ancak yurt dışındaki festivallerde önemli ödüller almışlardır. Minimalist yaklaşımı tercih eden bu yönetmenlerin tam aksine popüler kişileri filmlerinde oynatan ve medya yoluyla geniş kitlelere ulaşan yönetmenlerde günümüz Türk sinemasında yer almaktadırlar.

³⁸²Scognamillo, Giovanni; Türk Sinema Tarihi, Kabalcı Yay., , İstanbul 1998, s.512

³⁸³ SUNER, Asuman;A.g.e. s.182

Bireyin kendi içinde yaşadığı çatışmayı, kadının toplumda değişen rolünü ve cinselliği cesurca işleyen filmlere, özellikle 90 sonrası Türk sinemasında sıkça yer verilmektedir. Bu filmlerde daha çok etrafındaki dünyayı anlamlandırmaya çalışan, çevresiyle uyum sağlayamayan ve problemleri olan insan tiplerine yer almaktadır. Ele alınan karakterler Yeşilçam'ın masalsı kahramanlarından uzak, daha düz ve daha gerçekçi yaşayan insanlar olmaktadır.

“Eşkıya, Yeşilçam sinemasının ana eksenini oluşturan temel anlamsal karşıtlıklar aşk/para, kişisel erdem/maddi başarı etrafında örülmüş öyküsünü, Hollywood tarzı iyi kotarılmış ve parlak bir görsel dille harmanlayarak aynı zamanda popüler sinemanın tekrar tekrar başvuracağı formülü de yaratmış oldu.”³⁸⁴

90'lı yılların sonu, minimalist yöntemlerle yapılan yönetmen filmleri için de bir milat olarak değerlendirilmektedir. Reha Erdem, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin çektikleri filmler de kişisel bir stilin ortaya çıktığı bir yönetmen sinemasının başlangıcı olarak görülmektedir. Bu filmler ticari olarak sürdürülebilir olmamalarına karşın, yurtiçi ve yurtdışı festivallerde aldıkları ödüllerle kendilerine prestijli bir alan yaratabilmektedirler.

Yönetmen sinemasının genel olarak minimalizm başlığı altında toparlayabileceğimiz bu stili, yurtiçi ve yurtdışında aldığı övgü ve ödüllerle yarattığı prestijli alan sayesinde, popüler sinemanın açtığı ve Amerikan film estetiğine öykünen stili kadar, 2000'li yıllardaki Türkiye Sineması'nın şekillenmesinde etkili olmaktadır.

90'ların ortasından sonra belirginleşen ticari ve sanat sinemasının dışında bir üçüncü yol olarak, “muhalif” ya da “politik” olarak nitelendirebileceğimiz bir sinema ortaya çıkmaya başlamaktadır. 90'lı yılların sonunda, muhalif kültür-sanat merkezleri bünyesinde atölye çalışması olarak başlayan ve film gösterimleri, seminerler ve kuramsal alanda yürütülen eğitim çalışmalarıyla ilerleyen bu süreç, dijital teknolojilerin ucuzlaması ve yaygınlaşmasıyla film üretimine dönük pratik çalışmalara doğru evrilmektedir.

“90'lı yılların sonuna doğru ise politik filmler yapma konusunda daha istekli genç bir kuşak ortaya çıkmıştır. Bu kuşağın en

³⁸⁴ SUNER, Asuman; Hayalet Ev-Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek, Metis Yay., İstanbul, 2006, s.34

*önemli özelliği ve birbirleriyle ortak yanları, 90'lı yılların başında muhalif öğrenci hareketinin bir parçası olmalarıdır.”*³⁸⁵

Türkiye'nin toplumsal ve siyasal sorunları üzerine çekilen belgesel ve kısa filmler, yapım ve post prodüksiyon aşamalarında, bu kültür merkezlerindeki imkanların ve bilgi birikiminin paylaşılması sonucu kolektif ve dayanışmacı yöntemlerle çekilmiştir. 2000'li yıllarda çekilen uzun metrajlı siyasal konulu filmlerin öncüsü olan bu çalışmalar, bu alandaki estetik tercihlerin de ilk ortaya çıktığı filmlerdir. Sinemada “gerçekçilik” eğiliminin -bu filmlerin de doğası gereği- en çok öne çıktığı kategori de politik film kategorisidir.

2000 sonrası Türkiye Sineması, kendisini önceleyen bütün bu koşulların yarattığı ortam içerisinde, özellikle yılda üretilen film sayısı açısından bir atılım göstermektedir. Ticari sinemanın popülerlik açısından Amerikan Sineması'nın egemenliğine son vermesi, sanat sinemasının önemli uluslararası festivallerde prestijli ödüller kazanması, Türkiye'nin tarihi ve güncel toplumsal, siyasal sorunlarının bu yıllarda sinemanın ilgi alanına girmesi ve onlarca genç yönetmenin ilk filmlerini yapması bu dönemin temel karakteristiğini oluşturmaktadır.

*“Bir Hollywood araştırması, tek tek filmlerin nitelikleri üzerine odaklanmaktan çok oldukça fazla sayıdaki film arasında tipleri, modelleri, gelenekleri ve türleri teşhis etmenin konusudur.”*³⁸⁶

Film sayısının çokluğu, bu filmlerdeki temel anlatı tip ve modellerini genellemek açısından olumlu bir işlev görürken, film yapımında kullanılan teknolojilerin daha kolay ulaşılabilir hale gelmesiyle, herkesin kendi öyküsünü kendine has bir sinema diliyle anlattığını sandığı bir ortam oluşmasından ötürü olumsuz bir işlev de görmektedir.

Bu filmlerin en önemli özelliklerinden birisi, daha önce de belirttiğimiz üzere, popüleritelerini, televizyon ve gösteri dünyasının popüler isimleri aracılığıyla arttırma çabasıdır. Özellikle komedi filmlerinde öne çıkan bu özellik, gişe başarısının bir ön koşulu gibi algılanmaktadır.

Bu komedi filmlerinde dışavurulduğu şekliyle gösteri dünyasının, aksiyon filmlerinde ise bastırılmış bir aşağılık duygusuyla örülü kaba milliyetçiliğin zihniyetidir. Bu filmlerin

³⁸⁵ Sedat Yılmaz, “Türkiye Sinemasında Üç Kanal”, Sanat ve Hayat Dergisi, Sayı 5, Mart-Nisan 2003, s.71

³⁸⁶ James Monaco, Bir Film Nasıl Okunur, çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2010, s.236-237

hiçbiri gerçekçi filmler değildir. Filmlerin öyküleri gerçek hayattan alınmadığı gibi bu filmler gerçek bir atmosferin içinde de geçmezler. Tam tersine, bunlar komedi filmlerinde olduğu gibi ya fantastik ortamlar yaratmaktadırlar.

Sinema tarihinde “auteur” kuramını ortaya atılmasıyla birlikte, yönetmenin filmin üzerinde bir yazarın romanı üzerinde kurduğu hakimiyete benzer bir hakimiyet kurarak, filmi, kendi kişisel üslubunu yaratmasının ve yansıtmalarının bir aracı olarak yapabileceği fikri tüm dünyada kabul görmüş ve yaygınlık kazanmıştır.

Bunun bir sonucu olarak auteur sineması da kişisel üslupların daha çok ön plana çıktığı bir estetiğe doğru gelişim göstermiştir. Yönetmenler de, yazarlar gibi, kişisel üsluplarıyla tanınmaya başlamıştır. Yönetmene ait bütün filmlerinin bir bütün halinde ele alınmasıyla bir bağlam oluşur. Yinelenen temalar, öykü ve yönetmenin dünya görüşü, içeriği belirlerken, kamera kullanımı, çerçeveleme, mizansen ve kompozisyon da biçimi oluşturarak estetik açıdan kendine has bir stil ortaya çıkmaktadır.

Yönetmen sineması 1960’lı yıllardan beri Türkiye Sineması’nda hep kendisini hissettirmektedir. 90’lı yıllarda sinemaya yeni giren genç yönetmenlerin 2000-2010 arası yönetmen sinemasının asıl kurucuları olduğunu belirtebiliriz. Zeki Demirkubuz C Blok (1994) ve Masumiyet (1996), Derviş Zaim Tabutta Rövaşata (1996), Nuri Bilge Ceylan Kasaba (1997) ve Mayıs Sıkıntısı (1999), Reha Erdem A Ay (1988) ve Kaç Para Kaç (1998), Yeşim Ustaoglu iz (1994) ve Güneşe Yolculuk (1998) gibi filmleri ile minimalist sinema olarak adlandırılan bir süreci başlatmaktadırlar.

Dijital video kameraların yaygınlaşması ve ucuzlaması, bu genç sinemacı adaylarını kısa film ve belgeseller yapma konusunda cesaretlendiren bir başka faktör olmuştur. Bu yönetmenlerin, ilk kısa film ve belgesellerinin çekimlerinde, daha kollektif ve dayanışmacı bir ruhun olduğunu, bilgi, deneyim ve malzeme paylaşımının daha yoğun yaşandığını söyleyebiliriz.

Politik sinema, pek çok açıdan yönetmen sinemasıyla benzer özellikler taşımaktadır. Ancak bu noktada daha önce alıntılarımız, Brecht’in gerçekçi yapıtların kavgacı olduklarına dair önermesini hatırlarsak; politik filmlerin “bir çelişkinin varlığını bildirme ve onun sözcülüğünü yapma” misyonu burada ön plana çıkmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, politik sinemanın yönetmen sinemasından farkı bireysel değil toplumsal bir sinema olması ve anlattığı gerçekliğe eleştirel bir müdahalede bulunmasıdır. Gerçekliğe

karşı dürüst olmak, duyularımızla kavrayabildiğimiz olaylar ve olgularla yetinmemek, onların arkasındaki gerçekliğe ulaşmaya çalışmak ve bunu yansıtırken cesurca davranmak politik filmlerin ve yönetmenlerin temelde ortaklaştıkları noktayı işaret etmektedir.

Politik sinema, doğası gereği, gerçekliğin tarihsel ve toplumsal anlamda kavranması için en çok çaba sarf etmesi gereken sinema türüdür. Gerçekliğin nesnel olarak kavranması, olay ve olguların bağlamı içerisinde değerlendirilmesi, bu süreçlerin arkasındaki görünmeyen gerçekliğin açığa çıkarılması, öncelikle çözülmesi gereken sorunlardır. Ancak bu da sinema yapabilmek için tek başına yeterli değildir. Bu gerçekliğin, toplumun ya da bir kesiminin, ortak çıkarları, umutları ve düşleriyle buluşabilen öyküler aracılığıyla ve illüzyon üreten sinematografik bir dille anlatabilmesi gerekmektedir. Yönetmenleri, filmlerinin içinden çıktığı gerçekliğe eleştirel bir müdahalede bulunabilmesini ve bunun kitlelere ulaşmasını istiyorsa bu ardışık süreçlerdeki zihinsel ve estetik problematiği çözmek zorundadırlar.

Türkiye 90'lı yıllarda meydana gelen siyasi ve ekonomik krizlerin ardından 2000'li yıllarla birlikte adeta bir yenilenme sürecine girmiştir. Bu süreç özellikle AKP'nin ortaya çıkışı ve 2002 yılından bu yana iktidarda olması ile özetlenebilir. Böylece Türkiye'de yeni bir süreci başlatan siyasi iktidar; ekonomi, Avrupa Birliği, Kürt meselesi ve türban özgürlüğü gibi konularda attığı adımlarla toplumun çoğunluğu tarafından desteklenmektedir.

Ayrıca küreselleşmenin önemli araçlarından biri olan popüler kültürün, Türkiye'de de siyaset, ekonomi, iş hayatı, sanat, televizyon ve diğer pek çok alana yön verir hale gelmesi, sinemayı da etkilemektedir.

2000'li yıllar Türk sineması, artan yatırımcı ilgisi ile birlikte yeni yönetmenler ve yeni filmler ortaya çıkmaktadır. Yürütülen reklam kampanyaları, medyatik isimler ve kazanılan uluslararası ödüller çekilen filmlere olan talebi arttırmaktadır. 1990'lı yıllarda azalmaya başlayan seyirci ile sinema arasındaki mesafe 2000'li yıllarda adeta unutulmuştur. Ayrıca Türk sineması değişen seyirci profilini, ele alınan konular bağlamında da yakalamamaktadır.

1990'lı yıllarda “yoksulların bütünüyle sınıf dışı insanlar olarak tanınmaya başlanması ile” gelişen yeni söylem 2000'li yıllarda “sınıf dışı” kavramına etnik, ekonomik, siyasi ayrımların yanı sıra bireysel farklılıkların getirdiği ötekilik hallerini de ekleyerek

genişlemektedir. Yeni, rekabetçi düzenin gerektirdiği özgüvenli, sağlıklı, bakımlı, tüketen birey olarak tanımlanan “normal” tipten sapmalar gerek komedi gerek dram türleriyle sinemaya taşınmış ve beyaz perdede “öteki”leşmektedir.

Son on yıllık süreçte, giderek daha fazla genişleyen ve karmaşıkleşan şehirler, keskinleşen sınıfsal ayrımlar ve yalnızlaşan bireyler gibi kentsel dramların yanında unutulmaya çalışılan ama özlenen memleket, hatırlanan geçmiş, cinsellik gibi yüzleşmeler de yer almaktadır. 2000’li yıllarda çekilen popüler film isimlerine bakıldığında dahi eril bir üstünlük, mafya, para, cinsellik ve bireysellik temaları göze çarpmaktadır. Bu dönem filmlerin başlıca ortak özelliklerinden bazıları, küfürlü diyaloglar, şiddet, hile, düzenbazlık, yersiz zenginleşme, erkek cinselliğine dair jest ve mimiklerdir.

Sanat sinemasının temsilcileri Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoglu, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenler 2000 sonrasında da geleneksel film üretim kalıplarına direnerek, kendi anlatım dilleriyle film çekmeye devam etmişlerdir. Genellikle karmaşık ve sorunlu bireyler, aileler ve kent yaşamı etrafında dolaşan bu filmlerde, yönetmenin üslubu çerçevesinde siyasi, psikolojik, toplumsal ve sosyolojik unsurlar yer almış, sıradan insan ise ortak nokta olmayı sürdürmektedir.

Özellikle aidiyet ve kimlik sorunları üzerinde dururken, kader, ahlak, inanç, cinsellik gibi pek çok toplumsal kavramı da sorgulamıştır. “Erkekler dünyasında kadınların yokluğu veya “paylaşılamaması” üzerine” kurulu düğümlerle beslenen öyküleriyle eril söylemin dışına çıkılmaması da önemli gerçektir.

Dolayısıyla, 2000 sonrasında kadın sorunlarının giderek “popülerliğini” yitirmiş, toplumsal cinsiyete dayalı tartışmaların yerine oldukça yüzeysel kadın-erkek rekabeti yerleştirilmiştir.

Genel olarak bakıldığında, 2000 sonrası Türk sinemasının çok farklı türde pek çok filmin çekildiği bir dönem olmuştur. Bu dönemde, gişe başarısı yüksek olan filmler popüler akım içinde yer alan, erkek merkezli hikayeler anlatan ve eril söylem doğrultusunda şekillendiren filmler söz konusudur.

2000 sonrası Türkiye Sineması’nda, özellikle son beş yılda ortaya çıkan önemli olgulardan bir tanesi de film sayısındaki artışa paralel bir şekilde yaşanan yönetmen sayısındaki artıştır. Özellikle televizyon dizileriyle yönetmenliğe başlayan çok sayıda yönetmenin ilk sinema filmlerini çekmesinin yanı sıra, teknolojinin ucuzlamasının sonucu

olarak, pek çok değişik kesimden insanın, film çekme konusundaki düşüncelerini gerçekleştirdiğine şahit olmaktadır. Bu insanların bir kısmını, sinema bölümlerinin mezunları, bir kısmını, değişik kurs ve atölyelerde çeşitli sürelerde sinema eğitimi gören insanlar oluştururken, bir kısmını da, farklı sanat ya da düşünce alanlarındaki insanlar oluşturmaktadır.

İlk filmiyle, dünyayla ve hayatla ilgili bütün görüşlerini yansıtmak istemesidir. Bu nedenle film bir olay ve anlam bombardımanına dönüşmektedir. Sonuçta bir filmle anlatılabilecek şeyler ve verilecek mesajlar hele ki bu anlatı diline hâkim değilseniz oldukça sınırlıdır. Tek bir filmle pek çok şeyi birden anlatmaya çalışmak aslında hiçbir şey anlatamamakla sonuçlanan nafi bir çabaya dönüşmektedir. Çoğu zaman bu filmlerin öyküsü, dramatik yapıyı desteklemeyen pek çok yan öyküyle ve yoğun bir anlam atfedilen imge ve sembollerle doldurulmaları sebebiyle anlaşılamamaktadır.

3.1. İKTİDAR SÖYLEMİNİN NESNESİ VE ÖZNESİ OLARAK SİNEMADA BEDEN

Yirminci yüzyılın hemen başında gelişmeye başlayan, kendine özgü yapısının oluşturduğu yeni yeni çeşitliliklerle kitlelerin görsel ve işitsel duyularına yönelen sinema, yalnızca sanatsal platformda değil, iletişim ve bilim alanlarında da ön plana geçmektedir.

“Modern insanın günlük yaşantısının ayrılmaz, vazgeçilmez bir parçası haline gelen sinema çok yönlü bir araçtır. Sinema bir sanat dalıdır, bir kitle iletişim aracıdır, yaygın bir eğlence ve boşalım aracıdır, güçlü bir propaganda silahıdır.”³⁸⁷

Sinema görsel bir sanattır. Sinemada beden, her şeyden önce bir görüntüdür. Sinema aynı zamanda bir sadeleştirme, eksiltme sanatıdır. Gücünü bu eksilteli (elliptique) yapısından alan sinema, göstermeden göstermek, söylemeden söylemektir.³⁸⁸

“Sinema bir düşünce makinesidir” diyen Deleuze, bir paradoksa dikkat çekmektedir. Sinema hem mekanik ‘yeniden üretim’ tekniğini kullanması hem de bu otomatik üretim tekniğine karşıt olarak ‘sinema-düşünce’ler yaratabilmesiyle, bir ‘düşünen makina’dır; paradoksal bir sanattır.³⁸⁹ Sözü edilen ‘sinema-düşünce’leri yaratma olanağını sağlayan sinemanın tekniğidir; fakat teknik tek başına düşünce yaratmaz. Sinemada düşünmek, tekniğin otomatik üretiminden öte, bir öznel seçim ve kararı gerektiren ‘sinematografik operasyon’ların organik bireşiminde gerçekleşmektedir.

Çerçeveleme, çekim, montaj gibi sinemanın kendine has operasyonlarıyla yaratılan ilişkilendirmeler aracılığıyla sinematografik düşünceler geliştirilir. Sinemada beden, her şeyden önce bir düşüncedir.

Andre Bazin, bu sinematografik operasyonların içinde belki de en fazla belirleyici güce sahip olanın; montajın tanımını yaparken, montajın imajların nesnel olarak içermediği anlamlar yaratmak olduğunu söylemektedir. “Anlam, imajda değil, montajın seyircinin bilincine gönderdiği gölgededir” diyen Bazin’e göre bu anlamdaki montaj yasaklanmalıdır. Çünkü bu tür montaj, gerçeğin kendisine değil, yönetmenin bu gerçeğe ilgili düşüncesine

³⁸⁷ Parsa, Seyide; Estetik Açından Filmin Temel Öğeleri, İzmir, Neşa Yay., 1989, s. 1.

³⁸⁸ GÖNEN, Metin; Paradoksal Sanat Sinema, Es Yay., İstanbul 2004, 70.

³⁸⁹ GÖNEN, Metin; A.g.e.s.73-78

dikkat çeken yapay bir müdahaledir. Olması gerekense, gerçekliği parçalayıp yeniden yapılandırmak ve seyirciye yapay anlamlar sunmak değil, gerçekliğin saf halini bozmaksızın onu açıklamaktır:

“Dünyayı parçalamadan ifade etmek; doğal bütünlüklerini bozmadan, varlıkların ve şeylerin gizli anlamlarını açıklamak.”³⁹⁰

Burada hatırlamakta fayda var ki montaj, politik bir müdahaledir; fakat daha en baştan, montaj aşamasından önce, kamerayı eline alan ve çekime başlayan kişi, politik bir müdahalede bulunmaya başlamıştır bile. Yani aslında ‘dünyayı parçalamadan ifade etmek’, tamamen ‘saf’ ve ‘objektif’ olmak mümkün gözükmemektedir.

Orson Welles’in alan derinliği uygulaması ve İtalya’da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımı filmlerindeki ‘plan sekans’ kullanımları, yine de bu anlamda Bazin’i tatmin eden örneklerdir. Fakat Bazin’in parçalanmadan ifade edilen dünyasında çoktan parçalanmış bir unsur, bütün parçalılığı ve görünmezliğiyle oradadır: İnsan bedeni.

Lacan, ortopedik bütünlük olarak tanımladığı bedenin bütünlüğünün ayna evresinde ortaya çıktığını belirtir. Kendi bedenini eksik, koparılmış, parçalanmış beden olarak algılayan çocuk, ancak aynada gördüğü kendi imgesiyle bir bütün olarak algıladığı anne imgesi üst üste çakıştığında ortopedik bütünlüğe ulaşır. Buna karşın bedenin parçalanması artık bir korku unsuru olarak rüyalarda ortaya çıkacaktır.

Lumiere kardeşlerin kendi icatları olan sinematografla gerçekleştirdikleri Trenin Gara Girişi adlı 1 dakikalık filmlerinin 1895 yılında Paris Grand Cafe’deki gösterimi sırasında yepyeni bir deneyim yaşayan izleyici, perdeden üzerine gelen trenin ‘gerçek’ olduğu izlenimine kapılarak müthiş irkilir; dehşetten donakalanlar, bağırarak kaçanlar, salonu terkedenler olur. Ama temelde uyandırdığı tepki hayranlıktır.

Lacan’ın imgesel gerçeklikten simgesel gerçekliğe geçişte güçlü bir araç olarak gördüğü bu evre, insan öznesinin oluşumundaki birincil süreçtir. Bu bağlamda, izleyici olarak sinema deneyimini ilk kez yaşayan yetişkin insan, sinemada bedeninin bütünlüğünün ayırımına ilk kez varan ayna evresindeki çocuktur.

³⁹⁰ GÖNEN, Metin; A.g.e.s.29

Çocuk büyüdükçe, henüz yeni bir icat olan sinemanın bir sanat haline gelişi sürecinde, benlik ve bilincin gelişimiyle birlikte sinemada beden kendini oluşturmaktadır. Bu süreç, iki yönlü olarak incelenebilir: Ses ve görüntü.

Başka bir deyişle, plastik bir öge olarak beden ve ses-beden. Kuşkusuz sessiz sinema dönemi ayrıca ele alınmalıdır. Montaj ise bütün bunlarla birlikte ve başlı başına tartışılacak ayrı bir boyuttur. Fakat bedenın sınırları eğer sinema ile herhangi bir şekilde ilişkilendirilerek tartışılacaksa, öncelikle çerçeve –ya da kadraj- kavramını ele almak gerekmektedir.

“Çerçevelemek” (cadrer) bir boğa güreşi terimidir: “Kılıçla son öldürücü darbeyi vurmadan önce boğayı hareketsiz bırakmak demektir.”³⁹¹

Çerçeveleme kavramı temelde bütünden bir parçayı kesip ayırmaktır. Seçmek ve taraf tutmaktır. Diğer taraftan bakıldığında, hapsetmektir: Çerçeve de olan, hapistir. Ama aynı zamanda da seçilmiştir. Seçilmiş bir parçadır. Çerçeve sınırdır. Ama aynı zamanda sınırları ortadan kaldırıcı özelliğe sahiptir. Bu bağlamda çerçeve, içinde bir hareketi barındıran, kimi zaman da kadraj-dışı'na gönderme yapan işlevsel bir öğedir. Çerçeve, bir sınırdır. Sinemada bedenın sınırlarının tartışılması, bu çerçevenin sınırlarında gerçekleşmelidir. Sınır ihlalleri, bu tartışmanın sınırlarına dahildir.

“O dünyada kendi dünyamızda yaşadığımız gibi yaşıyoruz; ancak çok önemli bir fark var: Bedenlerimizi aramızda bırakmış durumdayız.”³⁹²

Bu bağlamda sinemada karşımıza çıkan şey yani görüntü üretilen bir gerçekliktir. Dolayısıyla beden toplumsalın içinde var olduğu şekliyle değil de üretildiği şekilde sinemada yer almaktadır. Böylece sinemanın devinimsel yanı bedene ayrı bir işlev yüklemektedir.

“... sinema, konuşmanın sesini yakın çekimle yakalar (bu yazma eylemindeki en küçük birimin “zerrenin” tanımına tekabül eder) ve bize bütün somutluğu, duygusallığı, soluğu, dokuyu, dudaklara dokunuş, dökülüştaki tazeliği ile insani organların varlığını duymamızı (sesi,

³⁹¹ Bonitzer, Pascal; Kör Alan Ve Dekadrajlar, Metis Yay., İstanbul 2006, s.163

³⁹² Josipovici, Gabriel “Dokunma”, , Ayrıntı Yay., Ağustos 1997, İstanbul, s.18.

yazıyı, hayvani duyuların ortaya çıkışındaki tüm yönleri ile) ve göstereni olabildiğince uzağa koymamızı beraberinde getirir. Kulağımıza fırlatılan artık aktörün bedenidir, parçalanır bölünür ve bize öylecene gelir: işte bu jouissance'dır" ³⁹³

Barthes'a göre sinema bedene ait olan, sözle söylenemeyeni, o anın kendiliği içinden ortaya çıkanı bize sunmaktadır. Barthes, sinemada gösterenin "doğası gereği kesintisiz" olduğunu belirtiyor. Sinema izleyicisine sözle kodlanamayanı vermektedir. Jouissance sinemanın diline daha uygun, çünkü sinemada sözün söyleyemediğini beden söylemektedir.

Beden sinemada arzu nesnesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüketim toplumunun ideal tüketime yönelik olarak bedeni –edilgen- bir arzu nesnesine dönüşme bastan çıkarma aracı olma, tüketme arzusunu uyandırma işlevi görür; aynı zamanda tüketicinin kendisini diğerlerinden farklılaştırmak/ayırmak için kullandığı başat göstergelerden biridir. Birey, , kimliğini ve hayat tarzını inşa etmek için tüketim nesnelerinden ve “kültürel sermaye”sinden nasıl yararlanıyorsa, bedenini de aynı amaca uygun olarak kullanmaktadır. Bu bağlamda sinemada bedeni bu açıdan kullanmaktadır.

Bedenin sinemada cinselleştirilmesi, tepeden tırnağa erojen bir alan olarak temsili, salt cinsellikle, erotizmle eşitlenmesi bedenin açık bir tüketim nesnesine dönüşmesine yol açmaktadır. Böylece sinema bedeni fetişleştirerek/bedenin provokatif temsillerine yer vererek bedeni izler-kitlelerin görsel haz alma biçiminde tüketimine sunmaktadır.

“Hollywood sineması görünüş ve bedensel sunum konusunda yeni standartlar yaratılmasına yardımcı oldu, izler-kitleleri iyi görünümün (looking good) önemine farkına vardırırdı. Hollywood yeni tüketim kültürü değerleri yaratıp ünlülerin yaşam tarzlarına ait imajları dünya ölçeğindeki izler-kitlelere sundu. Büyük stüdyolar film yıldızlarını kitleler için itina ile disipline edip paketlediler. Yıldızların fiziksel kusursuzluk ideallerine uyduğundan emin olmak, [bedenle ilgili] kusurları yok etmek için makyaj, saç bakımı ve elektroliz, kozmetik cerrahi ve peruk gibi teknikler geliştirildi.” ³⁹⁴

³⁹³ Barthes, Roland; Göstergeler İmparatorluğu. Yapı Kredi Yay., İstanbul 1996, s. 64

³⁹⁴ FEATHERSTONE, Mike. “Postmodernizm ve Tüketim Kültürü”, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1996, s. 23

Bu bağlamda sinemada beden ve cinsellik tüketimin emrine sunulan iktidarın şekillendirdiği kodlar doğrultusunda ele alınmaktadır. Sinemada bedenin, merak duygusunu tetiklemek, ilgi uyandırmak, arzuları ve haz duyma istencini tetiklemek için topyekun cinselleştirilmiş, erojenleştirilmiş temsillerine yer verilmektedir.

*“Her yerde “cinselliğin patlaması”, “erotizmin tırmanması söz konusu. Cinsellik, kitle iletişiminin tüm anlam alanlarını gösterisel bir biçimde belirleyen tüketim toplumunun “bas sayfalarındaki konusu” haline geldi. Görmeyi ve dinlemeyi gerektiren her şey cinsel bir tını aldı. Tüketilmesi gereken her şey cinsel teshir pesinde. Aynı zamanda elbette tüketime sunulan cinselliğin kendisi.”*³⁹⁵

Sinemada kadın, seyredilen, dolayısıyla tabi; erkekse seyreden, dolayısıyla erk konumundadır. Bu durum, kadınları da kendilerini erkeklerin gözüyle, yani yalnızca dışı olarak, cinsel bir obje olarak gözlemlmelerine yol açmaktadır. Sinemada skopofili olarak adlandırılan ötekini erotik bir obje olarak seyretme hazzı içgüdüsüne göre yapılanmaktadır. Görsel hazzın erkeği aktif, kadını ise pasif olarak konumlandığına işaret etmektedir. Kadının filmdeki rolü çifte işlevselliğe sahiptir: Birincisi anlatıda yer alan –erkek-karakterler için, ikincisi de seyirciler için erotik bir obje.

*“Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendini bir nesneye –özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur.”*³⁹⁶

Sinemada bedenin söylemleştirilmesi iktidarın en önemli pratiğidir. Çünkü söylemleştirilemeyen bir beden hakkında konuşulamaz, böyle bir beden tanımlanamaz. İktidar kendi kuralları doğrultusunda bedeni söylemleştirerek hegemonyasını kurmaktadır. Dil ve düşüncenin gelişiminden önce beden vardır; bu bakımdan bedenimizin bizi -ve zihin-varlığımızı- öncüllediğini söylemek yanlış olmaz. Bu öncelik-sonralık ilişkisinin kırılması için beden bir şekilde zihinselleştirilmelidir.

³⁹⁵ BAUDRILLARD, Jean. “Tüketim Toplumu”, Ayrıntı Yay., İstanbul 2004, s.184

³⁹⁶ BERGER, John. “Görme Biçimleri”, Metis Yay., İstanbul, 1999. s.47

Bedeni sinemada hareket ettirebilmek, hakkında konuşabilmek, beden üzerinden herhangi bir politika oluşturmak için beden önce söylemleştirmeli, sınıflandırılmalı ve sonra iki türlü yapıbozuma uğratılmalıdır. Bunlar basit iki süreçtir. Beden önce figüratifleştirilir, daha sonra da vektörleştirilir. Bunun üzerine artık beden ideası kurulmaktadır. Söz konusu bu idea sinemanın bileşenlerine göre oluşmaktadır. Yönetmenin bakış açısı, kameranın gözü ve oyuncunun performansı sinemada bedeni oluşturmak açısından son derece önemlidir.

Bu bağlamda sinemada beden figür'dür. Figür var olan bir şey değil bir tanımlamadır. Figür kesin bir kontür olabilir, ya da daha belirsiz bir form; her şekilde figür zihinseldir, ama bir o kadar da kendini maddeselliğin üzerine yatırmakta ve ondan beslenmektedir. Figür, zihin tarafından anlamlandırılmak zorunda olunan, muğlak bir sınırdır. Bu zihin kameradır. Beden kamera tarafından anlamlandırılmaktadır. Kameranın bakışı bedeni iktidarın öznesi ya da nesnesi konumuna yerleştirmektedir. Bu açıdan kamera erildir. Çünkü bakışın sahibidir. Dolayısıyla bedeni algılaması ve bir anlamın içine yerleştirmesi bu doğrultuda olmaktadır.

Zihin kendine bir figür belirlemiştir, bir kontür çizmiştir, sınırlarını maddesellik üzerinden değil, bazen olasılıklar bazen de bir önyargı üzerinden -ki bu bazenler sonsuzca çoğaltılabilir tanımlamıştır, bir şey olur bir organ bütünden ayrılır, maddeselliğini yitirir, ama zihnin çizdiği figür henüz yeniden yapılanmamıştır, kontürler yerlerini korumaktadırlar. Sinema da beden üzerinde kendi kontürlerini yaratmaktadır. Dolayısıyla sinema kendi beden figürlerini yaratmakta ve iktidar tarafından meşrulaştırılmaktadır. Sinemada beden görünen olduğu kadar aynı zamanda da zihinselleşendir.

Sinemada bedenin söylemleştirmesiyle aynı zamanda bedenin zaman ve mekan içerisindeki hareketliliğidir. Bu çerçevede en önemli nokta bedenin kendi yarattığı etkilerden ayırt edilip edilemeyeceğidir. Bir yere basılır ve bir iz bırakılır, bir yere doğru koşulur ve mesafe katedilir, bedenin yarattığı performans, bedenle o kadar iç içe geçer ki, beden kendi performansını kendi figüratif gerçekliğinin içine almaktadır. Beden hareket ettikçe, hareket yönü ve hızıyla bağımlı olarak figürünü genişletmektedir, kontürlerini esnetmektedir, ileriye ve geriye doğru uzamaktadır. Sonuçta sinemada beden kadraj kavramıyla bağlantılı olarak ele alınmalıdır.

Sinemada beden dili ve bedenin olanakları da iktidarın yansıması açısından ele aldığımız beden kavramını açıklamak yönünden önemlidir. Günlük yaşantımızda

bedenimiz aracılığıyla diğer insanlarla kurduğumuz iletişimde sayısız mesajlar veriyorsak sinemada da aynı şekilde mesajlar beden sayesinde seyirciye ulaşmaktadır.

Sözsüz iletişim olarak değerlendirebileceğimiz beden bu mesajlar bütünü duygu ve düşüncelerimizin sinema aracılığıyla yansıtılmasında önemli bir göstergedir. Bu noktada sinemada bedenin kendine ait bir dili vardır. Bu dil anlatılmak istenen hikaye, yönetmenin tavrı ve verilen mesajla doğrudan bağlantılıdır. Dolayısıyla sinemada beden evrensel bir dil olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Bedenin sinemada kullanımı kültürden kültüre farklılıklar gösterse de yaşamsal değerlere ilişkin duygu ve düşüncelerin ifade edilişi genel olarak evrensel boyuta olmaktadır.

“Çeşitli kültürlerde yapılan çok sayıda araştırmalardan elde edilen sonuçlar, altı temel duygu ifadesini aktaran ortak yüz anlatımları olduğunu göstermektedir. Bunlar mutluluk, öfke, korku, hayret, üzüntü ve tiksintidir.”³⁹⁷

Bu noktada yönetmenin istediği ve senaryonun dramatik yapısı kapsamında beden sinemada verilmek istenen anlama göre şekillendirilmektedir. Böylece sinema bedenin tüm olanaklarından yararlanmaktadır. Elin ya da kolun ufak bir hareketi, başın yön değiştirmesi, kaşların çatılması, dudakların bükülmesi, göz bebeklerinin büyümesi gibi bedensel davranışlar sinemada yönetmen tarafından belirlenerek kullanılmaktadır.

Bu bağlamda beden aracılığıyla mesajlar sinemada seyirciyle olan iletişimin temel koşuludur. Bu iletişimde esas olan bedeni bir mesaj olarak ele alırsak öz ve biçim açısından tutarlılık sağlanmasıdır. Çünkü bu noktada bedene yüklenen kodlar sinemada anlamı oluşturmaktadır. Bu noktada tıpkı gündelik yaşamda olduğu gibi bedenlerin sinema sanatında da birbirleriyle arasında somut hareket alanı olması gerekmektedir. Böylece bir bedenin diğer bedenlerle arasına koyduğu bu mesafenin boyutları onlara karşı duygu ve düşüncelerinin de göstergesi olarak yansımaktadır.

Mahrem alan diye adlandırılan her bedene özgü kişisel korunma alanı en temel mesafedir. Bu mahrem alan sadece bireyin duygusal olarak bağ kurduğu diğer bireylerin girebileceği alandır. Bunun dışında kalan kişilerin bireyin mahrem alanına girmesi birey de bedensel, psikolojik ve sosyolojik huzursuzluğa gerginliğe neden olmaktadır. Sinema da bu

³⁹⁷ BALTAŞ, Zuhâl-Acar; *Bedenin Dili*, Remzi Kitapevi Yay., İstanbul 1992, s. 47

durum özellikle kapalı alanlarda kişilerin huzursuzluğunu yansıtmak açısından kullanılmaktadır. Örneğin bir asansör sahnesinde bireylerin bedensel ve psikolojik rahatsızlıklarına tanık oluruz. Çünkü asansör gibi sıkıştırılmış mekanlarda mahrem alanların ihlal edilmesi söz konusudur. Sorgulama yapan polislerle ilgili bir sahnede odanın ortasına konan bir sandalyeye oturtulan sanığın mahrem alanı işgal edilerek kişide yarattığı gerginlik ve huzursuzluk sayesinde sorgulama yapılmaktadır.

Kişisel alan ise iki kişi konuşurken aralarında korudukları mesafedir. Kişinin yeterince olmadığı diğer kişilerin girmesine izin vereceği en yakın mesafedir. Bu mesafe kişiden kişiye değişmektedir.

Kişinin sosyal yaşamda birlikte olduğu diğer bireylerden oluşan kişilere koyduğu alan sosyal alan olarak tanımlanmaktadır. Sosyal alanın korunmasında eşyalarında önemi bulunmaktadır. Örneğin işyerindeki masalar, sehpalar bu anlamda işlevsel olarak sinemada da kullanılmaktadır. Birbirini az tanıyan iki kişiden birinin bu alanı ihlal etmesi onun diğer kişi üzerinde kontrol sağlamasına neden olmaktadır.

Birbirini hiç tanımayan insanların paylaşmak zorunda olduğu alanlarda ve mekanlarda kişilerin birbirleriyle koruduğu mesafe genel alan olarak adlandırılmaktadır. Örneğin bir filmde bomboş bir salonda birinin yanına başka birinin oturtulması kişiyi rahatsız etmek amaçlı yapılmaktadır.

Bu bağlamda bedenlerimiz arasındaki bu mesafelerin yanı sıra duruş yönleri de kahramanların aralarındaki ilişkiyi anlatmak açısından belirleyicidir.

“iki kişinin yakınlık ve gizlilik aradıkları durumda bedenlerini oluşturduğu açı doksan dereceden sıfır dereceye düşer. Dişi bir eş tavlamaya çalışan bir erkek sadece bedenini ona çevirmekle kalmayıp onun mahrem bölgesine girecek şekilde aralarındaki mesafeyi de azaltır. Erkeğin bu yaklaşımını kabul etmek için kadının beden açısını sıfır dereceye düşürmesi ve bölgesine girmesine izin vermesi yeterlidir.”³⁹⁸

Gündelik yaşamda olduğu gibi sinemada da aynı ilişki oturan insanlar arasında geçerlidir. İki kiden çok kişinin oturduğu durumlarda üçüncü kişinin kabullenilmesi, reddedilmesi ya da dışlanması belirli davranışlar yerine ince nüanslarla sağlanmaktadır.

³⁹⁸ PEASE, ALLEN; Beden Dili, Rota Yay., İstanbul 1997, s. 161

Özellikle karşı cinsi etkilemek isteyen aynı cinsiyetten iki kişi arasında yaşanan rekabette bu tür davranışlara rastlanmaktadır. Bu noktada yapılacak omuz hareketleriyle rakip iki kişiden biri saf dışı bırakılmaktadır.

Bedenin duruş yönü ve şeklide sinemada mesajın iletilmesi sahnenin düz ve alt anlamlarını ortaya koyabilme açısından son derece önemli bir göstergedir. Çünkü bedensel duruş ve hareketler kişinin soy kütüğünü ortaya çıkarmaktadır.

*“Risksiz Adam: Küçük, dikkatli adımlar, ense ve omuz bölgeleri kapalı ve eller inaktiftir. Bastırılmış hırsı olan adam: Büyük adımlar ve onları frenleyen ayak uçları. Baskı altındaki adam: Enerji göğüs kafesinde sıkışmış ve çıkma talebinde sıkı kurallar ve konvensiyon. Kendini bloke eden adam: Baş ve ense geri çekilmiş, omuzlar gergin ve tüm beden sadece ayağın öne hareketi ile ilerler.”*³⁹⁹

Görüldüğü gibi teker teker ele alındığında beden bütünsel göstergesinin yanı sıra her bölümünün kendine özgü bir dili olduğu görülmektedir. Beden bu dili en etkili ve sık olarak gözler, avuçlar ve eller aracılığıyla kullanmaktadır.

Gözler görünen anlamın ötesinde görünmeyen anlamı en iyi taşıyan vücudun önemli bölümlerinden birisidir. Karşısındaki kişiden olumlu yönde etkilenen birinin gözbebekleri aniden büyümektedir. Çekingenlik, hoşlanma, hoşlanmama, tehdit etme, duygulanma, korkma gibi duygular gözler aracılığıyla yakın ve uzak çekimlerle sinemada ortaya konmaktadır. Bu anlamda bakışın yönü de kişinin düşüncelerini ortaya çıkarması açısından önemli bir veridir.

*“Böylece bakış yönünü gösteren sinyaller çok önemli olurlar. (bakış yönü sağ, sol, yukarı, yana, aşağı) kişinin bir şeyi hatırlayıp hatırlayamadığını veya bir şeyi düşündüğünü gösterir. Hatta bakış yönünden kişinin o anda görsel mi yoksa işitsel bir hatırayı mı hayal ettiğini, ne yapacağını şaşırdığını mı veya duygusal mı davrandığını tayin etmenin mümkün olduğu savunulmaktadır.”*⁴⁰⁰

Bakışlar karşımızdaki kişinin üzerinde kontrol sağlamaktadır. İktidarın en önemli göstergesidir. Dolayısıyla kişinin bakış biçimlerine göre onun iktidarının boyutlarını

³⁹⁹ SAMY, Moleho; Beden Dili, Gün Yay., İstanbul 2000, s. 97

⁴⁰⁰ SCHÖBER, OTTO; Davranış Anahtarı, Arion Yay., İstanbul 2003, s. 53

anlamamız mümkündür. Bu bakışlar toplumsal statü, üstünlük, erillik ya da tam tersi zayıflık, korku ve dişil olanı temsil etmektedir. Örneğin iktidarın taşıyıcı olan biri iktidar uyguladığı kişinin uzun süre bakışlarına odaklanırsa bu kişi üzerinde güç elde etmek istediğini kelimelere dökmeden bedensel formundan anlaşılmaktadır. Eğer kişi bakışlarını karşısındakinden kaçırıyorsa bu onun bir şey gizlediği ya da bir konuda kendini eksik hissettiği anlamını taşımaktadır. Dolayısıyla bireyler iş konuşmaları yaparken karşısındakinin gözleri ve alınları arasındaki bölgeye, sosyal bir karşılaşmada gözleri ve ağızları arasındaki bölgeye, cinsellik içeren bir durumda ise gözler ve çenenin alt kısmındaki bölgeye odaklanmaktadır.

Avuçlar aslında beden dilinin en az fark edilen fakat en güçlü araçlarından biridir. Sinemada kullanıldığında genellikle kişiye diğer kişi üzerinde sessiz bir otorite sağlamaktadır.

“Herhangi bir tartışmayı durdurmak, bastırmak isteyen bir başkan, bir arabayı otoriter bir şekilde yavaşlatmak isteyen bir trafik polisi, beraberindeki milletvekillerini otorite altına almak isteyen bir parti başkanı avuçları aşağı bakarak ellerini diktatör konumunda bastırarak konuşacaktır.”⁴⁰¹

Kişinin avucu yukarı doğru baktığı zaman karşısındaki kişide güven duygusu uyandırmaktadır. Birisi karşısındaki kişiye açılmaya başladığında avuçlarının tamamı ya da bir kısmını karşısındakine açmaya başlamaktadır.

“Açık duran bir el, karşısındaki kişiye içini gösterir. Böyle bir el karşısındakine gizlisi ve saklısı olmaksızın güven ve dostluk sunar, uyum ve uzlaşmaya davet eder. Açık bir el insanın kendi isteğiyle aldıklarını ve verdiklerini sembolize eden bir jesttir.”⁴⁰²

Bu bağlamda ellerimizde duygu ve düşüncelerimizi net bir biçimde yansıtmaktadırlar. Hemen her duygu ve düşüncenin anlatılmasında ellerimiz önemli rol oynamaktadır. Yumruk haline getirilmiş eller, şiddet içeren bir kararlılığı, baş paröağın gösterilmesi karşısındaki kişide olumsuz duygular uyandıran bir otorite gösterisini ya da suçlamayı, ellerin açık olarak dışa doğru hareketi bir karşı koyuşu, karşısındakinin kolunu ya da omzunu

⁴⁰¹ İZGÖREN, Ahmet Şerif; Dikkat Vücudumuz Konuşuyor, Elma Yay., İstanbul 2003, s. 39

⁴⁰² BALTAŞ, Zuhâl-Acar; A.g.e.s. 62

tutma dostluğu, ellerin kavuşturulması karşı kişiden bir beklentiye sahip olmayı belirten bedensel hareketlerdir.

Bu noktada sinemada bedenin bu anlamsal kodları sayesinde bir cümlede anlatılacak bir duygu bir el hareketiyle rahatlıkla verilmektedir. Zaten bundan dolayı da sinema söyleyen değil gösteren bir sanattır. Söylediklerinden ziyade gösterdikleri sinemanın varlığını oluşturmaktadır.

“Bir lokantada hesabı istemek için garsonun bakışını yakalar ve parmağımla havada bir kare şekli çizerim. Bunun yanlış anlaşıldığı hiç olmadı. Erkekler cazip bir kadın vücudunu elleriyle havada uygun kıvrımlar yaparak tarif eder. Bir futbol oyununu avucumuzda, bir adresi de masanın üzerinde işaret ederek anlatırız.”⁴⁰³

Bu açıdan kişinin ellerini yüzüne götürüş biçimi de sinemasal olarak önemlidir. Baş parmağını yanağına bastırarak eliyle ağzını örten bir kişi dürüst değildir. Eğer bu kişi konuşuyorsa büyük olasılıkla yalan söylemektedir. Dinliyorsa da karşısındakinin dürüstlüğünden şüphe etmektedir. Aynı şekilde baş parmak yanağa dayalı olarak burnuna dokunmak güvensizlik anlamı taşımaktadır.

“Burna dokunma hareketinin kaynağıyla ilgili bir açıklama olumsuz düşünce akla gelince bilinçaltının ele ağzı kapatma talimatını verdiği ama son anda belli etmemek için elin yüzden uzaklaşmaya çalışarak sonuçta çabuk bir burna dokunma hareketine dönüştüğü yolundadır. Başka bir açıklama ise yalan söylemenin burundaki hassas sinir uçlarının kaşınmasına yol açtığı ve sürtme hareketinin bu hissin önüne geçmek için yapıldığıdır.”⁴⁰⁴

Kişi karşısındakine katılmadığı zaman elinin işaret parmağıyla birkaç kez boynunu kaşınması, kızgın olduğu ya da bir konuşmayı sona erdirmek istediği zaman eliyle yakasını çektiğirmesi, karşısındakini yeterince dinlediği ve artık söz almak istediği zaman kulağını ovuşturması ve yalan söylediğinde ya da bir şey gizlediğinde gözlerini ovuşturması kişinin eliyle yüzüne dokunarak belli ettiği duygulardır.

⁴⁰³ COOPER, Ken; Sözsüz İletişim, İlgı Yay., İstanbul 1989, s. 126

⁴⁰⁴ PEASE, Allen; A.g.e.s. 68

Kollar genel anlamda savunma amaçlı kullanılmaktadır. Özellikle kişilerin kendilerini güvensiz hissettikleri yerlerde savunma hareketi olarak kollarını birbirine kavuşturmaktalardır. Ama yanı zamanda kollar gücün ve sevginin ifadesi olarak sarılma hareketi içinde kullanılmaktadır. Dostluğun ifadesi olarak omuzlardan sarılma, kol kola girme jestleri de kullanılmaktadır. Yüz yüze iletişimde ise kol kavuşturma genel olarak karşısındaki kişinin görüşlerine katılmama ifadesi ve kendini iletişime kapatma jesti olarak algılanmaktadır.

“ABD’de yakın zamanda verdiğim konferanslar dizisinde bir konferansa katılımcıların iyi tanıdığı ve aralarında bulunan birkaç saygın kişiye saldırıda bulunarak başladım. Sözsel saldırımın hemen arkasından yaklaşık yüzde doksanının kollarını kavuşturduğunu söylediğimde çok eğlendiler. Bu da duydukları şeye katılmayan çoğu kişinin kollarını kavuşturduğunu göstermektedir.”⁴⁰⁵

Ayakta duran kişiler tedirginliklerini belli etmemek için kollarını tam olarak kavuşturmak yerine ellerini önde kavuşturmayı ya da elleriyle diğer kollarını dik açı oluşturacak şekilde tutarak durmayı tercih etmektedirler. Toplum içinde tedirginlik duyan kişiler ellerini ve kollarını gizleme arzusuyla davranmaktalardır. Çantasını önündeki eliyle tutan kadınlar, bir kokteylde elindeki içkiyi iki eliyle tutan bir kişi, herkes kendisine bakarken yürüyen bir kişinin gömlek kolunu ya da saatini düzeltmesi bu gizlenme ve korunma arzusunun göstergeleri olarak yorumlanmaktadır.

Kol kavuşturma hareketi gibi bacak bacak üstüne atma hareketleri de olumsuz bir duygu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kol kavuşturma bilinçaltında kalp ve bedenin üst kısmını, bacak bacak üstüne atma ise cinsel organları korumak için yapılmaktadır. Bu durum kadınlarda öğrenilen bir davranış olduğu için daha az geçerlidir. Elbette bacak bacak üstüne atma genel anlamda kapanma ve savunma olarak da değerlendirilmektedir.

“Kişi kabuğuna çekilmiştir. Eğer fikrini açıklamak için konuya girerse, bacak bacak üstüne atmaktan vazgeçtiğini göreceksiniz. Böyle bir bacak bacak üstüne atma durumunda, ayal genelde iki tarafta oturanlardan duygusal olarak daha yakın olana doğru atılır.”⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ PEASE, Allen; A.g.e.s. 83

⁴⁰⁶ İZGÖREN, Ahmet Şerif; A.g.e.s.73

Anlatım jesti olarak baş hareketleri sinemada çok önemlidir. Başın yukarıya, aşağıya ve yanlara olan hareketleri, kişilerin iç dünyasını ortaya çıkarması açısından ele alınmaktadır. Bu noktada beden hareketlerinin anlamının kültürden kültüre değişik kodlamalar içerdiğini söylemek gerekmektedir. Özellikle baş hareketlerinden başın iki yana doğru sallanışı birçok ülkede “hayır” anlamına gelirken, Türkiye, Yunanistan ve Suriye gibi ülkelerde “hayır” işareti olarak başın geriye doğru atılışıyla anlatılmaktadır.

Yatay ekseninde yukarı kalkık bir baş kendini beğenmişlik, yana eğilmiş bir baş ilgi gösterme, aşağıya bakan baş ise kabulleniş olarak kodlanmaktadır. Ancak başın konumu kadar bakışların odaklandığı noktada kişinin duygularını yansıtabilmek açısından dikkat çekicidir. Başı öne eğik bir şekilde yumuşak bakışlarla karşısındaki kişiye bakan bir kadının kur yaptığını, baş aynı konumdayken sevecen bakışların yerini sert bakışlar aldığı anda karşısındakini tehdit eder bir tavır söz konusudur. Başın hareketleri ile bakışlar bedensel anlamda birbirini tamamlayan kodlar içermektedir.

“Fery Mona Lisa’ya iki nüsha daha ekler. Bu üç resmin bıraktığı intibalar hakkında şunları söyler: Mona Lisa’nın gülümsemesindeki sır başının duruşunda saklıdır. Eğer başını yana, baktığı yöne doğru eğerseniz; bakışları aşağılayıcı, kışkırtıcı ve gülümsemesi yok olur.”⁴⁰⁷

Başın hafifçe konuşulan kişiden uzaklaşması ya da ona yaklaşması, o insanın gerçek duygularını belli eden önemli göstergelerden biridir.

Bedensel olarak diğer önemli bir gösterge ise oturuş biçimidir. Otururken bedenin duruşu, bacakların ve ayakların pozisyonu, kişinin o anki ruh halini yansıtmaktadır. Koltuğun ucuna her an kalkacakmış gibi oturmak insanın iç gerginliğini yansıtmaktadır. Bulduğu koltuğa kendini bütünüyle bırakan kişi eğer yorgun değilse iç dünyasında karışıklık yaşayan, hareket geçmeye zorlanan biri olarak sinemasal anlatımda karşımıza çıkmaktadır. Oturacak boş yer olduğu halde, koltuğun kenarına oturanlar ise kendilerine aşırı güven duyan, çevresindekiler üzerinde iktidar kurmaya çalışan bir tutum içerisindedir.

Bu açıdan kadın ve erkeğin oturuş biçimleri farklı mesajlar içermektedir. Sandalyenin kenarına her an kalkacakmış gibi oturan bir erkek acelesi olduğunu ya da iktidarsızlığını

⁴⁰⁷ PEASE, Allen; A.g.e.s. 69

göstermektedir. Oysa bir kadın aynı oturuşla acelesi olduğunu fakat kalabileceğini anlatmaktadır.

“Kadınlar bu şekilde bacaklarını yana doğru uzatma imkanı bulur ve böylece bacak boyunu uzatırlar. Bu erotik bir sinyal olarak algılandığı gibi estetik bir görüntüsü de vardır. Bu durumda büyük parmakları yere dokunurken ayakları zıt yöndedir: bununla zamanım yok ama seve seve kalırım sinyalleri verilir. Bir başka avantaj ise bacakların yanda tutulması denge unsurunda bedenin dik tutulmasını gerektirdiğinden kadınların dişi görüntüsünü daha da ön plana çıkaracaktır.”⁴⁰⁸

Bir kişiyle karşı karşıya oturmak rekabeti, doksan derece açıyla oturmak işbirliğini, yan yana oturmak bir konuda hem fikir olunduğunu, çapraz oturmak ilişki kurmayı reddetmeyi içeren bedensel kodlardır. Dolayısıyla bedenin anlatım olanakları sinemada sonsuz seçenekler ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla kişilerin bedenlerine olan uzaklığı tarihsel bir süreçten gelerek bugüne süzülmetedir.

“Halk arasındaki yaygın görüşlerin ve dinlerdeki cezalandırıcı yaklaşımların etkisiyle, bedenin isteklerinden kaçınılması ve bedenin terbiye edilmesi gerekir. Bedensel arzular ahlaka aykırıdır ve günahıdır. Bu anlayış açısından beden olumsuz bir varlık olarak algılanır. Belki de inançların etkisiyle insanlar dikkatlerini bedenlerinden uzak tutmuşlar ve bedenlerine karşı olumsuz bir tutum içine girmişlerdir.”⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ SAMY, Moleho; A.g.e.s.119

⁴⁰⁹ BALTAŞ, Zuhâl-Acar; A.g.e.s. 11

3.1.1. GERÇEKLİK, GÖSTERGE VE İKTİDAR ÖZNESİ OLARAK SİNEMADA ERKEK BEDENİ

Sinema sanatında simge kavramı soyut düşünceleri somut olarak gösteren işaret veya işaretlerden oluşmaktadır. Dolayısıyla kararlaştırılmış veya anlam yüklenmiş olan her türlü imge simge olarak düşünölmek ve kullanılmaktadır. Gösterge onu oluşturan veya tüketen kitlenin toplumsal ve kültürel yapısına, simgelenen imgelere yüklediğı anlama göre değişmektedir.

Bu bağlamda gösterge ile gösterdiği şey arasındaki ilişki onu yorumlayan kitleden bağımsız olarak ele alınmamaktadır. Bu nedenle bir göstergenin anlaşılabilmesi için gösterdiği şeyle arasındaki bağlantının anlam kodları bu simgesel iletişimi kullananlar tarafından öğrenilmeli ve çözümlmelidir.

“Başka bir şeyin yerini anlamlı olarak tuttuğı varsayılan bir simgenin bu işlevini yerine getirebilmesi için göstergesi olduğı şeyin var olması ya da o an orada bulunması gerekli değildir.”⁴¹⁰

Bu durumda soyut kavramların ya da olayların sinemasal anlatımı kolaylıkla sağlanmaktadır. Örneğın cehennem kavramı ateşle simgelenmektedir. Dolayısıyla düşündüklerimiz, inandıklarımız ya da yaşantıladıklarımız algılayışımızı etkilemektedir.

“Örneğın, “ateş” kavramının “cehennem” kavramını simgelemesinde, ateşin insanlar üzerindeki etkilerinin kuşkusuz büyük bir etkisi vardır. Ateşin her şeyi yutan, kül eden bir şey olması ve ateşin yarattığı yanıkların verdiği acıların büyüklüğü, insanların cehennemi simgelemek için ateş kavramını kullanmalarına neden olmaktadır. Bunun gibi, aşık olan birinin sevdiği kişiyi düşündüğü sırada heyecanlanıp kap atışlarının hızlandığını hissetmesi de aşk duygusunun insanın kalbi ile ilişkilendirilmesine neden olmuştur. Bu da kalp şeklinin aşk kavramını simgelemesine yol açmış olan bir başka örnektir.”⁴¹¹

Simgelenenle simgeleyen doğrudan ilişkili olabileceğı gibi dolaylı bir ilişki içinde de olabilirler. Örneğın uçları yukarı bakan bir üçgen hem tehlikenin hem bir dağın,

⁴¹⁰ BÜKER, Seçil; Sinemada Anlam Yaratma, İmge Yay., Ankara 1991, s. 31

⁴¹¹ BERGER, John; Görme Biçimleri, Metis Yay., İstanbul 2003, s. 8

hem de bir hiyerarşinin simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca hiyerarşinin tepeden aşağıya doğru genişleyen yönetim biçimini ya da emir komuta zincirini çağrıştırmaktadır. Yani simgeler simgeledikleri şeylere birer referans noktası veya dolaylı birer gösterge olarak da kabul edilebilirler.⁴¹²

Sinema dili, seyirciyle iletişim kurmak; belirli bir olayı, kişiyi ya da durumu sergilemek; çatışma ve krizleri vurgulamak ve verilmek istenen mesajı, saptanan belirli bir yorum doğrultusunda seyirciye aktarmak amacıyla kullanılan iletişim yöntemlerinin tümüdür. Bu bağlamda sinemada kavram ya da anlam kendisiyle ya doğrudan bağlantılı ya da örtük olarak sunulan göstergeler aracılığıyla ortaya konmaktadır. Bu anlamda göstergeyi şu şekilde formüle edilmektedir.

*“Gösterge = Gösteren (imge, simge ve görüntü) + Gösterilen (kavram ve anlam). Gösteren yani simge bir filmde her şey olabilir. Bunlar filmdeki nesne, renk, biçim, ışık, mimik, hareket, devinimler ve beden gibi kadrāja giren ya da girmeyen her şey gösterge olarak değerlendirilmektedir. Gösterilen ise kavramın kendisi, gösterene (simgeye) yüklenen anlam ya da filmin başka bir deyişle gösterenin ta kendisi olabilir.”*⁴¹³

Göstergeler tarafından simgelenen gösterilenler zaman içerisinde tarihsel, toplumsal ve kültürel değişim süreci içerisinde anlam değişimine ve yitimine uğramakta ya da anlamsızlaşmaktadırlar. Dolayısıyla erkek bedenide sinemasal gösterge olarak incelenirken bu durum göz önüne alınmalıdır. Filmlerde erkek bedeni açısından yapılan çözümlemeler günümüz gerçekliğinin koşulları göz önüne alınarak yapılmalıdır.

“Dört yaşındaki oğlunu Detroit’teki Zion Hill Kilisesi’ne götüren baba, oğluna kilise duvarındaki büyük duvar resmini gösterir ve çocuğa ne gördüğünü sorar. Oğlan “bir tren görüyorum” diye yanıt verir. Baba; “o gördüğün bir demiryolu ve bize doğru gelmekte olan geleceğimizdir. O tren ise ülkemizin bütünlük ve azmini simgeler” der. “Hayır” der oğlan ve “o yalnızca bir tren”... Baba ile oğul arasındaki bu anlaşmazlık Tren’in hiçbir şekilde tüm zamanları kapsayan bir simge olmamasından kaynaklanır. Tren öncelikle

⁴¹² GENÇ, Adem-SİPAHİOĞLU, Ahmet; Görsel Algılama, Sergi Yay., İzmir 1990, s.195

⁴¹³ ÇAMURDAN, Esen; Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi, Mitos Boyut Yay., İstanbul 1996, s. 39

demiryolu aracıdır. Ancak bir dönemin insanları için geleceği çağrıştıran bir simge halini alabilir. Ama günümüzde geleceği tren figüründen daha iyi simgeleyecek araçların bulunması yüzünden, dört yaşındaki bir çocuğun bir tren resmine baktığından babasının algıladığı ve duyumsadığı şeyleri duyumsaması beklenemez.”⁴¹⁴

İşte bu nedenle bir göstergenin kesinlik ya da belirginliği onu alması istenen kişide de aynı oranda bilgi gerektirmektedir. Bu noktada sinemada karşımıza çıkan kültürel kodlar son derece önemlidir. Sinemada erkek bedeni açısından da yatay tarih ve kültür düzleminde değişip önemini yitiren kavramlar olduğu kadar varlığını dikey tarih ve kültür düzleminde çağlar boyunca sürdüren ve bu yapıları nedeniyle de erkek bedenine özgü çok genel bazı kavramları da simgeleyebilen simgesel araçlar bulunmaktadır.

Bu bağlamda hem tiyatral hem de sinemasal örnekleri olan Shakespeare’in Hamlet adlı tragedyasında Hamlet’in soytarı Yorick’in kafatasını eline aldığında söylediği repliklerle, ölümün ne denli yaman ve karşı konulmaz olduğunu vurgulamaya çalışmaktadır. Elindeki çürümüş kafatası da bu yargıyı simgelemek için bir gösterge olarak kullanılmaktadır.

“Hamlet- Bir vakitler bu kafatasının da bir ağzı, bir dili vardı, o da türkü yakardı. Şimdi bu dürzü ilk cinayetini işleyen Kabil’in elindeki çene kemiğiymiş gibi çalıyor onu yere, Habil’in kafası budur diye sanki!.. Şu anda bu eşşoğlu eşşeğin teptiği kafa belki de Tanrıya bile çifte atmaya özenen bir politikacının kafasıydı...

Horaito- Niye olmasın, efendim...

Hamlet- Bir bakayım! (kafatasını eline alır) Ah, zavallı Yorick!... İyi tanırdım onu, Horaito, çok hoş bir adamdı, oyunbaz mı oyunbaz... Öyle pırıl pırıl bir zekası vardı. Beni sırtında taşırdı boyuna... Şimdi ne iğrenç görünüyor gözüme, içim bulanıyor...Şunu söyle bana kuzum Horaito?

Horaito- Neyi efendim?

⁴¹⁴ GENÇ, Adem-SİPAHİOĞLU, Ahmet; A.g.e.s. 202

Hamlet- Sence, Büyük İskender de toprağın altında böyle bir şey mi olmuştur?”⁴¹⁵

Görüldüğü gibi Hamlet bu sahnede kafatasını hem fiziksel bir ölüm göstergesi olarak hem de yaşamın anlamsız karmaşasının faniliğini anlatan bir gösterge olarak kullanmaktadır.

Dolayısıyla sinemasal anlatımda kullanılacak simgeler yönelinen kitlenin anlam ve kültür kodlarını belirlemeli ve bu kodlar üzerinden hangisiyle çağrışım yapılacağına karar verilerek seçilmektedir. Bu çağrışımı güçlendiren diğer etkenlerde sinemasal anlatımın olanaklarından oluşmaktadır. Sonuçta bu seçimler estetik ve ideolojik bir yönelim sonucunda oluşmaktadır.

Simgeler bilinçaltına ulaştıkları için içerdikleri kodlamalar kalıcı bir hale dönüşmektedir. Çünkü bilinçaltının dışavurumu ve dolaylı olarak anlatımın anahtarı olarak sinemada kullanılmaktadır.

“Pek çok simgede altta yatan anlam açıktır. Ama öyle simgeler vardır ki anlamındaki ortaklığı ve onu anlamlandırmada kullanacağımız kıyaslama ögesini ancak derinlemesine düşünerek sonradan bulabiliriz. Eğer bir simge dolaylı veya soyut bir anlatıma sahip ise onun belli bir çağrışım yoluyla açığa çıkarılması ve bu süreçte de algılayıcının onunla ve soyut çağrışımı ile tanışık olması gerekmektedir.”⁴¹⁶

İşte böyle bir yapının, sanatsal estetik ve seyircinin bilinçaltı, devinim ve yaratıcılığı açısından son derece önemlidir. Örneğin aile kurumunun yapısı ve problemleri, hiyerarşik düzeni sinemasal anlatımda kral ve kraliçeye bağlı bir hiyerarşik düzenin çarpıklıkları ve problemleri ile simgelenerek anlatılmaktadır.

Aynı şekilde cinsellikle ilgili konularda bu şekilde daha güçlü ve etkili bir şekilde anlatılmaktadır. Bu durumu erkek bedeni ile özdeşleştirdiğimizde erkek cinsel organını simgeleyen birçok nesne karşımıza çıkmaktadır. Sinemada çok sık kullanılan silah ve sigara fallusun ve iktidarın simgesi olarak erkek bedeninin ayrılmaz parçalarıdır.

⁴¹⁵ SHAKESPEARE, William; Hamlet, Papirüs Yay., İstanbul 2002, ss. 125-126-129

⁴¹⁶ FREUD, Sigmund; Ruh Çözümlemesine Giriş, Payel Yay., İstanbul 1998, s. 164

“Erkek cinsel organı uzun ve dik durma niteliğine sahip nesnelerle simgelenmektedir. Sopalar, şemsiyeler, direkler, salatalık ve patlıcan gibi bazı sebzeler erkeklik organını çağrıştırmakla simgesel bir anlatım için kullanılmaktadır.”⁴¹⁷

Günümüzde imajların neredeyse dünyanın gerçekliğini gölgede bırakabileceği düşünülmektedir. Sanal gerçeklik ideali de, alternatif bir ideal bir öteki dünyanın teknolojik olarak vaat edilmesidir.⁴¹⁸

Uzun ve dik sopaların yanı sıra özellikle günümüzde cep telefonu, kumanda ve anahtar erkeklerin erkekliklerini ve erkeklik organlarını simgelemektedir. Ayrıca bir başka açıdan da çağlar boyunca var olan at, avrat ve silah üçlemesinin dönüştüğü nokta olarak anahtar, cep telefonu ve kumanda olarak değerlendirilmektedir.

“Dramatik sanatların tümü asal olarak simgeseldir. Dramatik aksiyonun her anı hayalin ya da gerçekliğin doğrudan görsel ve işitsel göstergeleridir. Dramatik gösteride var olan bütün öteki tür göstergeler bu temel simgesel mimesis kapsamındadır. Konuşma örgüsündeki sözcükler ve oyuncuların jetleri değişik türde simgelerdir. Ayrıca bunlar dramatik gösteride, simgesel yapının “taklit” edilen “gerçeklik” bağlamında var olurlar.”⁴¹⁹

Görüldüğü gibi sinemada simgelerin kullanımında da aslı amaç yüzeysel anlamdan derin anlama ulaşabilmek ve seyirciyi ulaştırabilmektedir. Bu açıdan erkek bedeni sadece biyolojik bir yapı olarak değil üzerinde taşıdığı söylemsel kodlar çerçevesinde sinema sanatında ele alınmalıdır.

Sinemada erkek bedeni eril idealleştirmenin yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemanın temel özelliklerinden birisi de görüntüsel göstergelerle sözel göstergelerin bir arada kullanılmasıdır. Sinemada göstermek esastır. Asıl anlatım aracı görüntülerdir. Söz, yardımcı unsurdur. Yani görsel yolla anlatılabilen bir mesajın sözle anlatılmasına gerek yoktur. Dolayısıyla sinemada genelde beden özelde erkek bedeni gerçekliğin yeniden kurgulanan göstergesi olarak iktidarın temel taşıyıcısıdır.

⁴¹⁷ FREUD, Sigmund; A.g.e.s. 168

⁴¹⁸ ROBİNS, Kevin; İmaj, Ayrıntı Yay., İstanbul 1999, s.11.

⁴¹⁹ ESSLİN, Martin; Dram Sanatının Alanı, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1996, s. 36

Bu noktada sinemada gerçeklik kavramı plastik sanatların estetiğinden çok sosyolojinin bir sorunudur. 19. yüzyılda, teknik bir buluş olarak fotoğrafın, daha sonra devinimi de yansıtmaya potansiyelini içinde barındıran sinemanın ortaya çıkışıyla, insanoğlunun bu sosyolojik sorunu sinema alanına kaymaktadır. Ancak, Baudrillard'ın sözünü ettiği üzere, illüzyon, benzerlik kusursuzlaştıkça yok olmaktadır. Gerçeğin ya da gerçekliğin kusursuz bir ikizini yaratmak illüzyon yaratmaya hizmet etmekten çok illüzyonu yok eden bir amaca hizmet etmektedir.

“ Sinema hakkında söylenebilecek bir şey varsa o da sessiz sinemadan sesli sinemaya, oradan renkli filmler ve ileri teknoloji ürünü özel efektlere kadar giden bir evrim ve teknik gelişme sürecinde zamanla sahip olduğu o illüzyon gücünü sözcüğün gerçek anlamında yitirmiş olduğudur. Teknoloji geliştikçe, sinematografik anlatım giderek kusursuzlaştıkça illüzyon gücü de giderek zayıflamıştır. ”⁴²⁰

Sinemanın sanat olmasının nedeni de işte bu gerçeklik kavramıdır. Sinema, 20. yüzyılın başından itibaren her iki doğrultuda da gelişmiştir. Hem gerçekliğin, kameranın belli bir noktaya yerleştirilmesi, kaydedilmesi ve “nesnel” bir açıdan yeniden üretilmesi olarak belgesel sinema doğrultusunda, hem de gerçekliğin stüdyo ya da doğal dekorlar içerisinde yeniden kurulup sanatçının “öznel” bakış açısından yansıtıldığı kurmaca sinema doğrultusunda. Her iki doğrultuda da, gerçekçi anlayışın, izleyicinin gerçeğe benzerlik takıntısından bağımsız ve ondan farklı bir şekilde değerlendirilmesi, sinemada gerçekçiliğin anlaşılması bakımından zorunludur.

Bu bağlamda, sinemada gerçeklik anlayışı, Baudrillard'ın deyimiyle, teknolojinin gelişimi aracılığıyla imgeye yararsız bir kusursuzluk kazandırılmasıyla onun illüzyon gücünü yitirmesi üzerinden değil, gerçek dünyaya ait boyutlardan birinin ortadan kaldırılarak, dünyanın iki boyutlu bir görüntüsünün yaratılması aracılığıyla yaratıcı bir illüzyonun üretilmesi üzerinden değerlendirilecektir.

“Baudrillard’a göre, imgenin kusursuz bir ikizinin yaratılması, ona üçüncü hatta dördüncü bir boyutun eklenmesi, gerçekçiliğin tektipleştirilmesine, illüzyonun yok edilmesine, hatta gerçeğin de

⁴²⁰ Jean Baudrillard; Sanat Dünyasının Kurduğu Komplo, s.16

yaratılan ikiz aracılığıyla sanal bir gerçekliğe dönüşmesine, yok edilmesine hizmet etmektedir.”⁴²¹

Rudolf Arnheim da ekonomik nedenlerden ötürü, kamuya (kitlelere) diğer sanatlara göre daha bağımlı olan sinemanın, kamunun “sanatsal” tercihleri doğrultusunda, gerçekliğin mekanik yoldan yeniden üretilmesinin “kusursuz film”e doğru evrileceğini, bunun da model ve kopya arasında farka dayanan biçimleyici olanakların tümünün bertaraf edilmesine yol açacağını savunur. Özel biçim adına sanata, sadece orijinal olanın doğasında olan şeyin bırakılmış olacağını söylemektedir.⁴²²

Sinema, insanların daha çok duygularına ve düşlerine seslenmektedir. Düşsel karakteri, belki de sinemanın bu kadar popüler olmasına ve 20. yüzyıla damgasını vuran bir kitle sanatı haline gelmesine yol açan en önemli etkidir. Bu bağlamda sinemada gerçekliğin yeniden mekanik üretimi aracılığıyla imgenin kusursuz bir benzerinin yaratılması değil, tarihsel ve toplumsal bir bağlamda kavranan gerçekliğin dürüst, gerçekçi ve cesur bir şekilde yansıtılmasının yanı sıra, topluma gerçekliği kavramada farklı perspektifler sunulması, yeni görme ve düşünme biçimleri önerilmesi ve dolayısıyla toplumsal hayata eleştirel bir müdahalede bulunulması olarak değerlendirilmektedir.

“Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği de inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içinde yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar.”⁴²³

Tarih boyunca gerçek ve gerçekçi yapıtların estetiği değişmiş, ancak Brecht’in şu sözünde somutlaşan özü değişmemiştir. Gerçekçi yapıtları kavgacı yapıtlar diye tanımlamamız iyi olur. Bu yapıtlar bir çelişkinin varlığını bildirirler ve onun sözcülüğünü yaparlar; bu çelişki mevcut anlayışlara ve davranış biçimlerine karşı çıkacak yeni güçler içerir.⁴²⁴

⁴²¹ Jean Baudrillard; A.g.e.s.17

⁴²² Rudolph Arnheim, Sanat Olarak Sinema, İstanbul 2009, s.129-130

⁴²³ Michael Ryan-Douglas Kellner, Politik Kamera, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1990, s.35

⁴²⁴ Bertolt Brecht, Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum, Adam Yayınları, İstanbul 1980, s.208

Bu bağlamda erkek bedeninin de tarihsel süreçte gerçekliğinin ve göstergesinin anlamları değişmekte ve iktidarın öznesi olarak konumlandırılmaktadır. Sinemada ise bunu sağlamanın yolu teknik anlamda alan derinliği ile sağlanmaktadır.

*“alan derinliği, seyirciyi görüntüyle, gerçekle olandan daha yakın bir ilişkiye sokar.görüntünün kendi içeriğinden ayrı olarak yapısı daha gerçektir. Dolayısıyla seyircinin sahne düzeni karşısında zihin yönünden daha etkin bir tutumunu, hatta olumlu bir katkısını gerektirir.”*⁴²⁵

Böylece seyirci, çekimin ve sahnenin düzenlenmesi anlamında kompozisyonu bir bütünlük içerisinde kavrar; sahnenin içinde ön, orta ve arka bölümlerdeki öğelerin tümünü birden fark etmeye zorlanmaktadır. Bu açıdan perspektifin gerçekliği yansıtmadaki etkisi sinemaya taşınmaktadır. Sonuçta kesintisiz çekimlerde zamanın sürekliliği, gerçeklik duygusunu arttırmaktadır.

*“Gerçekliğe öykünmek, kalıcılık getirmez, çünkü gerçeklik değişken ve geçicidir. Kalıcı olan sanatçının gerçekliğe yaklaşma biçimidir ve bu amaca kısır bir öykünme ile değil gerçekliği yeniden yaratmakla ulaşılır.”*⁴²⁶

Bu bağlamda sinemada bir gerçeklik ve gösterge olarak erkek bedeni bir yandan gerçekliği yeniden üretirken bir yandan da bedenlerin nasıl gerçek olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır.

*“suni bir dekorun önünde ortaya konulan uydurma bir öyküyü kullanmak yerine, sinemanın seçme, gözlem yapma ve yaşamın içinde dolaşma kapasitesine duyulan inanç ve sıradan insanların izini gerçek ortamlarda sürme arzusu...”*⁴²⁷

Sonuçta gerçeklik ve gösterge zamana, mekana ve bakış açısına göre değişmektedir. O zaman gerçeklik sinemada algısal bir olaydır. Bu noktada yönetmenin bakış açısı, kamera hareketleri bir filmin öyküsünü ve anlatımını belirlemektedir. Bundan dolayı filmin

⁴²⁵ Andre Bazin, Çağdaş Sinemanın Sorunları, Bilgi Yayınları, Ankara 1995, s.63

⁴²⁶ Rekin Teksoy, Dünya Sinema Tarihi, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2005, s.230

⁴²⁷ Roy Armes, Sinema ve Gerçeklik, Doruk Yayınları, İstanbul 2010, s.48

gerçeğe yaklaşımındaki çabaların başında, kamera ve kamera hareketleri gelmektedir. Göstergeler insan bakışının oluşmasını sağlayan temel niteliklerdir.

Çünkü göstergeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri zihinde canlandırmak amacıyla var olmaktadır. Her göstergede bir görme biçimi vardır. Göstergenin bu kadar önemli olmasının nedeni, zamanla imgenin canlandığı şeyden, daha kalıcı olmasından kaynaklanmaktadır.

*"Bir imge. yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. imge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zaman dan - birkaç dakika ya da yüzyıl için - kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümle, düzenidir."*⁴²⁸

Geleneksel sinema imgelemsel mekanı kullanarak yaşattığı gerçeklik izlenimini korumaktadır. Bu sayede de, izleyici filme yabancılaşmaz. Kamera sürekli olarak gerçeklik adına kendini geri çeker ve varlığını hissettirmemeye çalışır. Sinemada kullanılan kesme hareketini ise, kimi yönetmenler yaşam gerçeğini bozmak adına kullanırken, kimileri de gerçeği nesnel bir biçimde göstermek için başvururlar. Yakın çekim (portre), daha çok insanlar için geçerli olan bir çekim ölçeğidir. Bunda insanların dolayısıyla film kahramanının duyguları ve ruhsal durumu ortaya çıkarılmaktadır.

Yaşam gerçeği ile filmin sunduğu gerçeklik arasındaki ilişkide simge, imge ve anlatımın önemli bir yeri vardır. Christian Metz'e göre, görüntü, gösteren ile gösterilenin birlikte olduğu bir göstergedir. Bu bağlamda, gösterilen ile gösterenin aynı olduğu görüntüde, gösterilen "gerçek" in yeniden üretimidir. Dolayısıyla, gerçeğin yorumlanışını ışıktandırma, kamera hareketleri, çekimler, renkler ve kurgu gibi sinemanın kullandığı temel öğeler etkilemektedir.

"Sandalye kelimesi söylendiğinde herkes farklı niteliklerde sandalyeleri düşünse de üzerine oturulma amacıyla yapılmış nesne olduğu konusunda bir anlaşma vardır. Sözcük, kavramın yerini tutar. bu tüm sandalyeleri kapsar. Oysa sinema dilinin anlatımı çok farklıdır. Görüntü doğrudan doğruya "gerçek" e dayanır. Görüntü zihinsel

⁴²⁸ BERGER, John; Görme Biçimleri Metis Yav., İstanbul 1990, s.27

*çağrışım yapmaz. Çünkü, görüntüde gösteren ile gösterilen aynıdır. Oysa sözlü dilde, gösterileni gösterme görevi sözcüğündür."*⁴²⁹

Sinemasal anlatımı zenginleştiren göstergeler izleyiciyi filmin olay örgüsünü çözmede, edilgen konumdan etkin getirmektedirler. Görüntünün etkileyciliği, bu öğelerin kullanılışıyla daha da artar, dolayısıyla sinemada gösterge vazgeçilmez temel kavramdır. Film dilinin anlatımındaki öğeler, gerçeğe yaklaşım konusunda ve gerçeğe benzerlik ölçüsünde ele alınırken, bir başka önemli olgu olan filmsel imge karşımıza çıkmaktadır.

Filmsel imge, somut bir varlık aracılığı ile öz'ü çağrıştıran, öz de bir yokluk aracılığı ile bir varlığı çağrıştırır. Canlandırılmış imgelerle sunulan her nesne, gerçekte sahip olmadığı bir anlam kazanırken, filmsel imge, gönderdiği fazlasını anlatmakta ve nesnenin altını çizmektedir. Dolayısıyla nesnenin kendisinden çok, nesneye ait olan görünüm ve onun göstergesi önemli olmaktadır. Zaten izleyiciyi etkileyen de bu gösterilen imgenin gücüdür.

Bu bağlamda erkek bedeni ona kazandırılan imgelerle farklı anlamlara bürünmektedir. Erkek bedeni sinemada doğrudan iktidara gönderme yapmakta ve toplumsalın içinde bir baskı unsuru olmaktadır. Kısaca erkek bedeni nesneden farklı olarak, gerçekliğin yokluğu biçiminde çıkmaktadır. İktidar görünürde yoktur. Görünürde olan sadece erkek bedenidir. Yani imge gerçek değildir, sadece bir görünüm, zihinsel bir aktivitedir. Zihinsel imge, bir bellek olgusunu zorunlu kılmaktadır.

Dolayısıyla erkek bedeni sinemada bir kurgudur, bir yanılsama ve fantezidir ama aynı zamanda bir gerçekliktir de. Yaşama dair, yaşamsal bir fantezi. İçinde gerçekliği yaşadığımız bir fantezi dünyası, diyarı. İnsanların olmazsa olmazı, onsuz yapamadığı bir iktidar ve arzu odağı. Toplumsalın ve biyolojik olanın birbirine karıştığı, birbirinin içinde eridiği, birbirini belirlediği, birinin diğeri, diğeri öteki olduğu bir alan. Hava gibi soluduğumuz, hissettiğimiz, üzerimizde varlığını her an duyumsadığımız bir oluş. Erkeklik inşa edilen bir öznellik olarak iktidarla sıkı bir ilişki içerisindedir.

"Theodor W. Adorno, kuşkuyla karşılamamız gereken belirli bir erkeklik jestinden bahseder. Gece geç vakit bekar dairesine dönen ve gizli ışıklandırmayı açarak hemen kendine bir viski soda hazırlayan, smokinli, yakışıklı bir erkek; sigara dumanı, deri ve traş kremi

⁴²⁹ MITRY, Jean; Sinema Estetiği ve Psikolojisi, D.E.Ü.G.F. Yay., İzmir 1990, 39

kokmayan her şeyi, özellikle de kadınları küçük gören bu adamın jesti, bağımsızlığın ve yönetme gücüne güvenin ifadesidir. Bağımsızlık ve yönetme gücüne güven ise bütün erkeklerin gizli suç ortaklığıdır.”⁴³⁰

Tarihsel süreçte genelde beden özelde erkek bedeni, ruhun metaforuydu; sonra cinselliğin metaforu oldu, bir ara aklın metaforu oldu. Bugüne bakınca artık neyin metaforu olduğu hakkında net bir şey söylemek olanaksız gözükmemektedir. Başka bir deyişle beden, bugün bir çoğalma yeridir, herhangi bir simgesel düzenleme, aşkın bir hedef olmadan, ancak ve ancak yan yana duran birbirlerinden habersiz birer eklenmeden söz edilebilir. Cinsel beden bugün bakınca bir tür yapay yazgıya mahkûm edilmiştir. Baudrillard’ın deyişiyle bu yazgı trans-seksüelliktir.

“Anatomik anlamda değil de daha geniş travestilik anlamında trans-seksüellik; yani cinsiyet göstergelerinin yer değiştirmesi üzerine kurulu oyun ve (daha önceki cinsel farklılık oyununun tersine) cinsel farksızlık oyunu, cinsel kutupların farksızlaşması ve haz olarak cinselliği umursamama anlamında trans-seksüellik.”⁴³¹

Aynen Foucault’un da belirttiği gibi, sinemada beden, bastırılmaktan çok, söylemlerle kuşatılmaktadır. Geride bırakılmaktan çok, çağrı teknikleriyle konuşturulmuştur. Devletin yasaklayıcı söylemlerinin dışında, yasaklayıcı olmaktan çok çağırıcı, baskıcı olmaktan çok kuşatıcı bir söz siyasetine ilk kez 80’lerde kendine önemli alanlar yaratmıştır.

“Artık önemli olan yapılp edilenler, yaşananlar ve hatta hissedilenler değil, onların bir iç dökme eylemi içerisinde nasıl dile getirildiğidir. Söz, özgürleştirici olması düşünülen, karanlıkta kalmış alanları aydınlatan söz, artık bilmek isteyen bir otoriteden ya da uzmanlardan bağımsız olarak, denetleme işlevini artık kendi basına yerine getirir.”⁴³²

Günümüzde sinema sanatı erkek bedeninin değişim ve dönüşümlerini, toplumsal yapı içerisindeki konumlarını sorgulayan bir tutum içinde ele almaktadır.

⁴³⁰ SEGAL, Lynne; Ağır Çekim Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler, Ayrıntı Yay. İstanbul 1990, s. 126

⁴³¹ Jean Baudrillard, “Kötülüğün Şeffaflığı”, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s.26

⁴³² Nurdan Gürbilek, “Vitrinde Yasamak”, İstanbul, Metis Yayınları, 1992, s.43

3.2.1. 90 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA ERKEK BEDENİ İMGESİNDEKİ DÖNÜŞÜMLER AÇISINDAN BAKIŞ

Sinema; kadınlar ve dişilik ile erkekler ve erilik, kısacası cinsel farklılıklar üzerine mitlerin üretildiği, yeniden üretildiği ve bunların temsil edildiği kültürel bir pratiktir.⁴³³ Bu açıdan sinemada erkek bedeni ve dönüşümleri temsil ettiği değerler açısından son derece önemlidir. 90'lı yıllar bu açıdan erkek bedenindeki ve erkek imgesindeki değişimlerin daha önceki dönemlere göre farklı bir açıdan tasvir edildiği bir dönemdir. Erkekler erkekliklerini oluşturan geleneksel rollerinden sıyrılmaktadırlar.

Türk Sinemasında erkekler, fiziksel güçleri, cesaretleri, özgüvenleri, saygın meslekleri, parasal güçleri ya da onurlu yoksulları ile tanımlanarak yuvayı koruyan baba, çapkın sevgili, zalim koca ve cesur delikanlı olmuşlardır. Erkeğin ve erkekliğin bu tür klişelerle tanımladığı pek çok film yapılarak erkekler toplumsal yaşamda olduğu gibi

Sinemada değişen erkek bedeni biyolojik olanın ötesinde tarihsel, kültürel ve toplumsal bir kurgu olarak eril iktidarı ve hegemonik ilişkileri içinde barındırmaktadır. Bu bağlamda cinsiyet kavramı cinsel kimliği, sahip olunan biyolojik farklılıklar temelinde tanımlarken, toplumsal cinsiyet kavramı ise cinsiyetin toplumsal ilişkiler ağı içinde tanımlamaktadır

“Toplumsal cinsiyet, her bir cinsiyet üyesi için, uygun diye görülen davranış hakkındaki toplumsal beklentileridir. Toplumsal cinsiyet erkek ve kadınların birbirlerinden farklı olmasına yol açan fiziksel niteliklere değil, erkeklik ve kadınlık hakkındaki toplum tarafından oluşturulmuş, özelliklere göndermede bulunmaktadır.”⁴³⁴

Erkek bedeninin, kimlik, toplumsal cinsiyet ve rollerin içinde yaşanan toplumla olan ilişkisi, sinemadaki temsil ediliş biçimleri tarihsel süreç içerisinde değişime dönüşüme uğramaktadır. Temsiller gibi filmler de inşa edilen erkek bedeni, yaratılan bir üründür ve sosyal, kültürel, siyasi bağlamlarından kopuk değildir.

Bu bağlamda sinemada erkek bedeninin toplumsal olarak nasıl inşa edildiğini, nasıl algılandığını ve erkeklik pratiklerinin nasıl oluştuğunu anlamak aynı zamanda eril tahakkümü ve cinsiyete dayalı iktidarı anlamak demektir. Dolayısıyla sinemada erkek

⁴³³ SMELİK, Anneke; Feminist Sinema ve Film Teorisi, Agora Kitaplığı, İstanbul 1998, s. 1

⁴³⁴ GİDDENS, Antony; Sosyoloji, Ayraç Yay. İstanbul 2000, s. 621

bedeni ve erkeklik denen toplumsal konum iktidar ilişkilerinden bağımsız olarak ele alınmamaktadır.

“Erkekliğin, diğer toplumsal cinsiyet konumlarında olduğu gibi, bir iktidar ilişkisi bağlamında inşa edilip farklı bağlamlara eklemlenerek hareket edebilmesi için sahip olunan/yitirilen bir meta gibi düşünülmesi ve “erkek olan erkek” ile “erkek olmayan erkek” arasında bir ayrım yapmayı olanaklı kılması gerekir. Diğer bir deyişle erkeklik, sınırları ve kaybedilme koşulları her zaman belirsiz, değişken, geçişli ve gündemde olan bir iktidar inşa stratejisi olmak durumundadır.”⁴³⁵

Dolayısıyla sinemada erkek bedenindeki değişim dönüşümler toplumsal ve sinemasal olarak inşa edilen bir kurgudur. Bir yanılsama ve fantezidir ama aynı zamanda bir gerçekliktir. Yaşama dair, yaşamsal bir fantezidir. İçinde gerçekliği yaşadığımız bir fantezi dünyasıdır. İnsanların olmazsa olmazı, onsuz yapamadığı bir iktidar ve arzu odağıdır. Toplumsalın ve biyolojik olanın birbirine karıştığı, birbirinin içinde eridiği, birbirini belirlediği, birinin diğeri, diğeri öteki olduğu bir alandır. Hava gibi soluduğumuz, hissettiğimiz, üzerimizde varlığını her an duyumsadığımız bir oluşturdur.

“1970’li yıllarda erkeklik literatüründe ortaya çıkan en önemli argüman erkeğin de kadın gibi ezildiği ve baskı altında olduğudur. Fakat ezen kadın değil, erkeklik rolü olarak kabul edilir”⁴³⁶

Bu bağlamda özellikle 90 sonrası filmlerde karşılaştığımız erkek imgesi diğer dönemlerden toplumsal, siyasal ve sosyal açıdan farklılıklar göstermektedir. Her şeyden önce geleneksel rollerin inkar edilmesi erkek imgesindeki en büyük değişimdir. Artık erkeklerde ataerkil düzenin baskılayıcı iktidarını üzerlerinde taşımak istememektedirler.

Başarılı ve ailesini geçindiren erkek mitini artık erkekler kabul etmemektedirler. Bu durum en başta evlilik kurumunun sarsılmasına neden olur. Artık erkekler geleneksel roller içerisinde evlilikler yapamamakta ve bu konuda özgür olmak istemektedirler.

⁴³⁵ SANCAR, Serpil; Erkeklik: İmkansız İktidar, Metis Yay. İstanbul 2009, s.19

⁴³⁶ ALEMDAROĞLU, Demirtaş; Toplum ve Bilim, Birikim Yay., İstanbul 2004, s. 10

“erkekler geleneksel rollerinden farklı olarak daha çok başarısız, saplantılı, saldırgan, kendilerini ifade edemeyen, özgüveni olmayan küfürlü konuşan, depresif bir tavır sergileyen ruhsal dünyasında gelgitler yaşayan, suçluluk duygusu taşıyan, suç işleyen, yalnız, güçsüz, otoritesini kaybetmiş kısacası mükemmellikten uzak bir karakter olarak sinemaya yansımaktadır.”⁴³⁷

Aynı zamanda erkeklerin geleneksel olarak kabul görmüş erkeklik temsillerinin parçalandığı filmlerde söz konusudur. Erkeklerin erkek olarak zayıf özellikler taşıdığı, iktidarsız, aciz, güçsüz ve başarısı olarak yansıtıldığı filmlerde 90 sonrası sinemamıza hakimdir. Özellikle transseksüeller ve eşcinsel geleneksel ataerkil sistemin erkeğe verdiği konuma doğrudan bir saldırdır. Daha önceki dönemlerde bu durum toplumsalın içinde saklanan ve utanç kaynağı olarak toplum tarafından reddedilmekteydi. Doğal olarak bu temsillerde sinemaya yansımamaktaydı.

Bu bağlamda 90 sonrası erkek bedenindeki değişim dönüşümler de bedenin ataerkil toplumsal yapı içerisinde tabu olmaktan çıkmasıyla teşhir edilir hale geldiğine tanık oluruz. Bunun sinemamıza yansması yeni bir sinema dilinin ve tavrının oluşumunu da beraberinde getirmektedir.

“Ticarileşmenin alanı haline getirilen erkek bedeni tıpkı kadın bedeni gibi hazzın nesnesi haline getirilmektedir.”⁴³⁸

Eril tahakküm ve şiddet genel olarak bir önceki dönemde sinemamızda kadına yönelik bir davranıştı. Ancak değişen erkek imgesi sonucunda ortaya çıkan tablo da artık bu şiddetin sadece kadına uygulanan değil erkeğe de yöneldiğini görmekteyiz. Böylece sinemada yüceltilen erkek modeli zaman zaman şiddete maruz kalmakta ve iktidarını yitirmektedir. Bu en önemli erkeklik krizi olan güven sorununu beraberinde getirmektedir. Çünkü erkeklerin kendi güvensizliklerinin dışında bir de güvensiz bir dünyada yaşamaya başlamaktadırlar.

“Asıl amaçları bu güvensizlik ortamından güvenli bir dünyaya demir atmaktır. İçinde bulundukları dünya onları bunalımlı bir ruh haline sürüklemektedir. Bu ruh halinin

⁴³⁷ ÖZKAN, Zuhale Çetin; Erkek Kimliğinin Değişmeyen Halleri, Geleneksel Türk Sineması'nda Erkeğin Değişen İmgesi, Fikir Yay. İstanbul 2009, s. 135

⁴³⁸ ÇUBUKLU, Yaşar; A.g.e.s. 12

sonucunda erkek kahramanlar bol miktarda sigara, alkol ve uyuşturucu kullanan, küfürlü, argo konuşan suça meyilli, mafyaya ve suça bulaşmış kişilerdir.”⁴³⁹

Bu bağlamda değişen erkek imgesinde erkek dostluğu ve erkek dayanışması karşımıza çıkmaktadır. Çünkü modern dönemde erkekler kadınlarla daha çok vakit geçirmekte ve dostluklar kurmaktadır. Bu durum erkek iktidarının kaybolmaya başladığı bir süreçtir. Bu yüzden de erkeklik açısından bir tehdit olarak algılanmakta ve erkek erkeğe dostluklar 90 sonrası sinemamızda pekiştirilmektedir.

Cinsel kimliklerin açığa çıkarılmaya başlandığı bu dönemde sinemamızda daha önce rastlanmayan eşcinsel, travesti, sakat, ucube , cüce gibi erkek bedenlerine ve imgelerine rastlanmaktadır.

“Bir erkek kadın olarak travestiliği perforce ediyorsa, travestinin olduğu söylenen ‘taklit’, dişiliğin ‘taklidi’ olarak alınır; ama erkeğin taklit ettiği ‘dişillik’in’ kendisi bir taklit olarak anlaşılmaz. Ne var ki eğer toplumsal cinsiyet kazanılan bir şeyse, herhangi birisi tarafından asla tam anlamıyla yaşanmayacak ideallerle ilişki içinde olduğu varsayılan bir şeyse, dişillik herkesin her zaman ve yalnızca ‘taklit ettiği’ bir idealdir. Dolayısıyla travesti toplumsal cinsiyetin taklit yapısını taklit ederek, toplumsal cinsiyetin kendisinin bir taklit olduğunu ortaya çıkarır.”⁴⁴⁰

İktidarın meşru uygulama alanlarından biri olan aile artık geleneksel bütünlüğünü ve ağırlığını kaybetmektedir. Dolayısıyla erkek otoritesinin en önemli alanı olan ailenin bu parçalanmışlığı erkek imgesinin de parçalanmasını ve iktidarını kaybetmesini beraberinde getirmektedir. Bu açıdan aile romansı içinde yüceltilen erkek artık hırpalanmış erkek mitine doğru evrilmektedir.

Toplumsal cinsiyetle ilgili bir konu olarak, erkeklik hemen her alandaki iktidar biçimlerinin taşıyıcı ve şekillendiricisi konumundadır.. Erkek iktidarının, başından beri en ağır yaşandığı alanlardan biri de sinemadır.

⁴³⁹ ÖZKAN, Zuhale Çetin; A.g.e.s. 136

⁴⁴⁰ BUTLER, Judith; İktidarın Psikik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler, Ayrıntı Yay., İstanbul 2005, s.137

Sinemada değişen erkek imgesi artık her şeye gücü yeten, üstünlük ve kontrol gibi fantezileri içeren narsisizm ve narsistik özdeşleşme içermemektedir. Mükemmel ve güçlü bir ideal ego fantezisiyle ortaya çıkan hakim erkeklik durumunu artık filmlerde daha az kullanılmaktadır.

Türk sinemasında da tek bir erkeklikten değil, belli filmsel türlere ve farklı erkeklik halleri söz konusudur. Örneğin, kadınlık durumunu patriarkanın taleplerine göre açıklayan melodramlar, erkekleri de "kusursuz" zneler olarak resmetmez. Romantik komediler için de benzeri bir durum söz konusudur. Erkek, romantik sinemanın uylaşımları gereği hoyratlığından vazgeçmek durumundadır.

Tez bağlamında ele alınan filmler erkek filmleridir. Yönetmenleri de erkek olan bu filmlerin bazıları erkek bedeni ve kimliğini yüceltirken bazıları da bunu tartışmaktadır. Çünkü günümüzde erkekler kendilerine yüklenen ataerkil misyonlardan kurtulmak istemektedirler. Bu yüzden erkeklik krizleri olarak adlandırılan kimlik ve cinsellik sorunları yaşamaktadırlar.

90 sonrası Türk Sinemasında erkek filmleri, tartışmaya gerek bırakmayacak biçimde ağır bir erkeklik krizine işaret etmektedir. Popüler kültürün izlenebileceği bir alan olarak sinemanın bizlere toplumsal bilinaltımızla ilgili önemli veriler sunabileceğini düşünüyorsak, bu filmlerin Türkiye'ye ilişkin makro anlamda bir erkeklik krizinden de dolaylı biçimde söz ettiğini söyleyebiliriz. Bu kriz belki her zaman vardı, ancak galiba hiçbir zaman şu son dönemdeki ve bu dönemin filmlerinde tasvir edildiği gibi olmadı.

3.3 DEĞİŞEN ERKEK BEDENİ DEĞİŞMEYEN İKTİDAR: SEÇİLEN ÖRNEKLEM FİLMLER ÇERÇEVESİNDE ELEŞTİREL ANALİZİ

3.3.1. DÖNERSEN ISLIK ÇAL	/ ORHAN OĞUZ	1992
3.3.2. GECE, MELEK VE BİZİM ÇOCUKLAR	/ ATIF YILMAZ	1994
3.3.3.EŞKIYA	/ YAVUZ TURGUL	1996
3.3.4. TABUTTA RÖVAŞATA	/ DERVİŞ ZAİM	1996
3.3.5. USTA BENİ ÖLDÜRSENE	/ BARIŞ PİRHASAN	1997
3.3.6. DAR ALANDA KISA PASLAŞMALAR	/ SERDAR AKAR	2000
3.3.7. BÜYÜK ADAM KÜÇÜK AŞK	/ HANDAN İPEKÇİ	2001
3.3.8. YAZI TURA	/ UĞUR YÜCEL	2002
3.3.9. TAKVA	/ ÖMER KIZILTAN	2005
3.3.10. ISSIZ ADAM	/ ÇAĞAN IRMAK	2008
3.3.11. BEHZAT Ç. Seni Kalbime Gömdüm	/SERDAR AKAR	2011
3.3.12. ZENNE	/ CANER ALPER-MEHMET BİNAY	2012

3.3.1. DÖNERSEN ISLIK ÇAL

Dönersen Islık Çal, yönetmen Orhan Oğuz'un dram türündeki 1992 yılı yapımı filmi 82 dakikadır. Başrollerini Fikret Kuşkan, Mevlüt Demiryay, Menderes Samancılar, Derya Alabora gibi oyuncuların paylaştığı film En İyi Görüntü Yönetmeni (5. Ankara Film Festivali-1993), En İyi Film (15. Montpellier Film Festivali-1993), Jüri Özel Ödülü (7. Adana Altın Koza Film Şenliği-1993), Övgüye Değer Senaryo Ödülü (.Yunus Nadi Senaryo Ödülleri-1991) ödülleriyle layık görülmüştür.



Filmin Özeti:

Beyoğlu'nun arka sokaklarında barmenlik yaparak yaşamını sürdüren bir cüceyle, fahişelik yapan bir travestinin dramatik öyküsüdür. Toplumun dışladığı bu iki marjinal tipin tanışması karanlık ve pis sokakların birinde gerçekleşmektedir. Cüce, iş çıkışı evine dönerken, sokak serserilerinin saldırdığı ve gerçek bir kadın sandığı travestinin hayatını kurtarır.

Gerçekte onu kurtaran, cücenin, o tehlikeli sokaklarda ve gecenin karanlığında kendisini korumak için boynunda taşıdığı düdüktür. Düdük seslerini duyan serseriler

kaçıştıktan sonra, travestiyi evine alır. Ne var ki, evinde misafir ettiği 'kadın'ın aslında bir erkek olduğunu anlayınca büyük bir şaşkınlık geçirir.

Ama yaşamını tek başına, yalnızlığını ise balkonundaki köpekleri ve boynundaki düdüğüyle paylaşarak sürdüren cüce ile başlangıçta iğrendiği, nefret ettiği travestinin arasında duygusal bir dostluk gelişecektir. Bu güzel dostluk ne acıdır ki, o çirkin dünyanın, sonunda onları birbirlerinden ayırana dek sürecektir.

Filmin Çözümlemesi:

1980 sonrası politik baskılarla apolitikleşen ortamda marjinalite önem kazanmaya başlamaktadır. Özellikle anti kahramanların ve tutunamayanların hikayeleri gündeme gelmektedir. Filmde bu dönemde yaşanan bireysel ve bedensel değişimler ele alınmaktadır. Özellikle erkek bedeni üzerine yoğunlaşan film cinsiyet değiştirme teması üzerinden ataerkil kodlarla çevrili toplumsalın içinde erkeğin yaşadığı bunalımları sıkıntıları anlatmaktadır.

Filmde toplumun ve bilhassa dinin bireyi 'iyi-kötü', 'erkek-kadın', 'heteroseksüel-homoseksüel' gibi ikili karşıtlıklarla sınırladığını, bu karşıtlıkların bir tarafında sabitlenmeye zorladığını, bu sınırlamaların aşk ve arzunun bilinmez ve sınır tanımaz gücü karşısında ne kadar anlamsız, dünyayı illâ siyah ya da beyaz olarak düşünmenin ne kadar kısırlaştırıcı olduğunu, bir 'düzen' getirme çabasının sonucu olan etiketlerin 'zorunlu' heteroseksüelliğin hegemonyasını devam ettirdiğini, oysa heteroseksüelliğin sayısız cinsel yönelimden sadece biri olduğunu, insan bedeninin her türlü cinsel yönelim ve pratiğe açık olarak yeniden kurulabilmektedir.

Erkek bedensel ve zihinsel olarak içinde yaşadığı topluma yabancılaşmaktadır. Her şeyden önce cüce de, travestide toplumdaki diğer insanlardan bedensel olarak farklıdır. Aslında yok sayılan ötekileştirilen konumundadırlar. Bundan dolayı ikisi de toplumsaldan dışlanmakta ve ikisinin de gerçek dostları olamamaktadır. Sadece bedensel farklılık değil, bu dışlanma ve yalnızlıkları da zamanla onların içinde yaşadıkları topluma yabancılaşmalarına neden olmaktadır. Filmde sınıf tanımları (sınıflar arası ilişki) söz konusudur. Farklı sınıflardan olan ve farklı hayatlar yaşayan erkekler arası ilişkilere yer verilmektedir. Erkeklerin sınıfsal konumları bedensel jestlerinden ortaya çıkmaktadır.

Beyoğlu'nun gece hayatı ve geceleri düzene ait erkeklerin girmeye cesaret edemeyeceği yan sokaklarında yaşamın kıyısına itilmiş bedenler söz konusudur. Küçük

insanlar, yosmalar, pezevenkler, dönmeler, oğlanlar, uyuşturucu bağımlıları, hırsızlar bulunmaktadır.

Erkek bedenleri üzerinden yapılan en önemli sorgulama iyilik ve kötülük kavramıdır. Cüce tarih boyunca toplum tarafından dışlanan ya da kralın soytarısı olarak toplumsalın içinde yer almaktadır. Hiçbir çağın beden ve iktidar anlayışı cüceyi asla bir güç olarak görmemektedir. Dolayısıyla iktidarın ne öznesi ne de nesnesi olabilmektedir. Daima ötekileştirilerek dışlanmaktadır.

Elbette bu bir ön yargıdır. Film bu ön yargının ortadan kaldırılması için mutlak iyi ya da mutlak kötü karakterleri ortadan kaldırarak bireyin eksisi ve artısıyla gerçekçi bir biçimde ele almaktadır. Filmde yer alan karakterler iyiler ve kötüler olarak ayrılmamakta, her biri kendi içindeki artı ve eksileriyle birer bütün olarak verilmektedir.

Travesti Adıgüzel'in cinsel arzu nesnesi olarak konumlandırılan bedeninin daha ziyade kadın bedeni mi, erkek bedeni mi olduğu sorusu ön plana çıkmaktadır. Kadın gibi görünmektedir. Ancak ağzından çıkan kelimeler en klasik "ibne jargo"nudur. Bir travestinin toplumsalın içinde asla yeri yoktur. Dolayısıyla bedenini satmaktan başka çaresi yoktur.



Cinselliğin tabu olmaktan çıkması filmde yer almaktadır. Filmde yer alan travesti de Adıgüzel'in birlikte yaşadığı kadın da sürekli cinselliklerini kullanmaktadırlar. Filmdeki

karakterlerden cüce diğerlerine göre çok daha düzgün bir Türkçe kullanmaktadır. Filmde yer alan diğer karakterler ise yerel ağızlar kullanmamaktadırlar, ama düzgün bir Türkçe de kullanmazlar. Daha çok argo kelimeler kullanırlar. Yaşadıkları hayat göz önüne alındığında, karakterlerin bu şekilde konuşmaları uygundur.

Travesti beden iktidara ve onun pratiklerine başkaldırmaktadır. Her şeyden önce birey bedensel hiyerarşisini bozmakta ve tam bir kadın olmaya çalışmaktadır. Arzu nesnesi olan travesti için cinsiyet organı diğer organlar gibi bir hiyerarşiye tabidir. Arzulanan beden güzel bir kadın bedeni olması gerekmektedir.

Dişil ve eril arasındaki biyolojik ve fiziksel farklılıklar toplumsalın içinde iktidar pratikleri tarafından gerçeklik haline dönüştürülmektedirler. Dolayısıyla biyolojiden ziyade kültürel olan bize miras kalmaktadır. Ataerkilliğin hakim olduğu toplumlarda her alanda iktidar pratikleri biyolojik bedenlerin toplumsal olarak eşitsiz cinsiyetlendirilmesiyle inşa edilmektedir. Toplumsal olarak cinsiyetlendirilmiş her şey toplumsalın içinde kadın ve erkeğe göre biçimlendirilmektedir. Dolayısıyla kadın ve erkek arasında net olarak hem biyolojik hem de toplumsal cinsiyet anlamında çizgiler vardır. Bu çizgilerin aşıldığı beden biçimi olan transseksüel bedenler toplum tarafından dışlanan ve ötekileştirilen bedenlerdir.

Bu bağlamda filmde karşımıza çıkan transseksüel beden aynı anda hem tiksinti hem nefret kaynağı hem de hayranlık nesnesi ve başarı olarak kendi gerçekliği içinde var olmaktadır. Bu noktada ataerkil tarafından fallusa atfedilen önem ve üstünlük dolayısıyla iktidar parçalanmaktadır. Bu beden aslında doğaya ve onun oluşturduğu kültüre bir karşı duruş olarak ele alınmalıdır. Çünkü doğduğu bedene ve cinsiyete ait olmadığını düşünen ve bunu değiştirmek isteyen bir insan bu anlamda ciddi bir karşı duruş sergilemektedir.

Ancak heteroseksizm, erkek egemenliği ve patriyarkanın en güçlü dayanaklarından biridir. Heteroseksizm bir pratik ve ideoloji olarak, patriyarkanın ayakta kalmasına son derece önemli bir katkıda bulunmaktadır. Öte yandan patriyarkanın somut yapı ve kurumları da, heteroseksizmin yeniden ve yeniden üretilmesinin tarihsel bağlamını oluşturmaktadır. Nitekim travesti Adıgüzel'in final sahnesinde yavaşlatılarak ve peruğunu atarak Beyoğlu'nda koşarken verilen ölümü heteroseksist düzenin kendi bedeninden başka bedenlere yaşam hakkı vermeyeceğinin en güçlü göstergesidir

Toplumsal cinsiyetin cinselliğe, cinsel yönelime müdahalesi, tıpkı cinsiyet gibi onu da doğallaştırmaktır. Uygun erkek davranışı/ yönelimi “erkeksi” olmak ve kadınlarla

sevişmektir. Toplumsal cinsiyet düzeni cinsel yönelime müdahale etmek zorundadır, çünkü toplumsal cinsiyet kimliklerinin ve asıl önemlisi de erkekliğin korunması gerekmektedir. Erkek; tohum veren, doğurtan, aktif olan taraf olmaktan feragat etmemelidir. Şayet “pasif”se, o zaman da kadınsılaştırılmalıdır ki erkeklik sarsılsın. Her tür “pasiflik”, yapmaktan geçen bir iktidardan dışlanmalıdır.

Filmin ana eksenini Adıgüzel’in bedeni üzerinden transfobi kavramını ortaya koymaktadır. Çünkü transeksüellik erkekliği sarsan bir pratiktir. Bu bağlamda erkek egemen bakışta görünmezleştirilmektedirler. Çünkü söz konusu olan erkekliğin ve erkek bedeninin reddedilmesidir. Aslında bu iktidarın reddedilmesine karşılık gelmektedir.

Transfobi transseksüel ve transgender kişilere duyulan önyargılar, onlara yönelik olumsuz tutum ve davranışlar olarak tanımlanmaktadır. Standart cinsiyet rol modeline uymayan kimlikleri nedeniyle transseksüel kişilere duyulan korku, nefret, öfke, iğrenme pratikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Transfobik davranış ve tutumlar basit dışlama, yok saymaktan ağır şiddet uygulamaya ve hatta öldürmeye varan geniş bir yelpaze içinde değişmektedir.

Transeksüel bir beden heteroseksist cinsiyet anlayışı, yani türdeş ve geçirgen olmayan bir ikili karşıtlık olarak kadın/erkek kategorilerinin belki de en radikal eleştirisi olarak değerlendirilmelidir. Çünkü bu durum cinsiyetli bedenlerin kendileri söylemsel kuruluşlarını kendilerin ele almasına karşılık gelmektedir. Bu bedenler, heteroseksist toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin dayattığı performansların, davranış ve söylemlerin zorunlu tekrarlarına karşı çıkmaktadırlar.

Bedenleşmenin, cinsiyetli bedenlere bürünmenin kendisi, heteroseksist iktidar sürecinin bir parçasıdır. Bedensel olana ilişkin algımızın dil, söylem ve anlamla dolaymlandığı kuşkusuz doğrudur. Ancak bedenin ve maddenin her zaman, dile, söyleme, anlama göre bir fazlası vardır: Söylemin ötesine taşan inkâr edilemeyecek bir kendiliktir beden.

Filmde karşımıza çıkan toplumsal cinsiyet hiyerarşisinin ve heteroseksizmin dayattığı davranışlar, performanslar aracılığıyla oluşan öznelere, bu zorlayıcı özneleşme süreci cüce’nin ve travestinin bedensel var oluşlarında karşımıza çıkmaktadır.

Film cinsiyetli öznelere (modern) heteroseksist baskı ve dışlamalarla nasıl oluştuğunu ortaya koymaktadır. Ancak bu özneleşme sürecini somut bir tarihsel/ toplumsal bağlama

yerleştirmemektedir. Bu sürecin, nasıl bir aile yapısı ve işbölümü, ne tür emek harcama biçimleri çerçevesinde gerçekleştiğinden bilgiler verilmemektedir.

Adıgüzel ve cücenin bedenleri birer antikahraman olarak filmde karşımıza çıkmaktadır. Eğer bunlar birer kahraman olsaydı biz bir katharsise ulaşacaktık. Yani ruhsal arınma demek olan katharsis aslında bir sanat yapıtının temel hedefidir. Daima olumludan yanadır. Oysa filmde bize olumsuz olandan yani toplumsalın içinde olumlanmayan bedenlerden yola çıkarak iyilik, dostluk ve erdemın varlığı kanıtlanmaktadır. Hayatın kıyısında olan bu iki bedenın iktidarın hem maddi hem manevi acımasızlığı karşısında insani olanı yakalama çabası söz konusudur.

Filmde izleyiciyi cinsiyetçi ve homofobik kurgulardan arındırabilmek için, özeleştirici mekanizmalarımızı oluşturma yolunda duyarlı adımlar atılmakta ve önemli eleştiriler getirilmektedir.

Filmde kaybedişine ve umutsuzluklarına şahit olduğumuz cüce Mevlüt'ün tek savunma aracı düdüğüdür. Düdüğü, Mevlüt'ün beladan korunabilmek için bulduğu bir yoldur. İşten çıkıp eve gelirken sokak aralarında bir olay gördüğü anda düdüğünü çalmaktadır. Böylece onun tehdit eden kötü insanlar çil yavrusu gibi dağılmaktadırlar. Düdük aynı zamanda cücenin asla sahip olamadığı iktidarının simgesidir. Hem de resmi ideolojiye ait polis, bekçi gibi kurumsallaşmış bir yapıya ait olan bir materyalle bu iktidarı geçici bir süre olsa da kendisine mal etmektedir.

Zaten travesti Adıgüzel'le bu düdük sayesinde yolları kesişmektedir. Adıgüzel toplumsalın içinde bir çok trans bireyin yaşadığı sorunları yaşamaktadır. Kısa bir süre önce polis tarafından zorla saçları kesilmiştir. Bunun verdiği travma ve sorunlarının dışında tüm çevresinde sadece şiddet, iki yüzlülük ve ölüm vardır.

Travesti, farklı oluşunun nelere mal olduğunu bildiğinden cücenin yalnızlığını ve korkularını anlamakta zorlanmaz. Sonuçta ikisi de toplum tarafından öteki olarak görülmenin ne demek olduğunu bilmektedirler. Bir apartman girişinin ya da bir sokak köşesinin onlara verdiği kaçma ve kurtulma hissini dışarıdan anlamak zordur. Biri küçük bir bedende yaşamının diğeri de içinde bulunmak istemediği bir bedende yaşamının huzursuzluğuyla doludur.

Sorunları kendilerini vücutlarına ait hissetmeme de değil toplumun kişiliklerine ya da vücutlarına şekil vermeye çalışmasıdır. Düzeni tehdit ettiğin gerekçesiyle içerikte veya şekilde değişime gitmek de kendi başına bir sansür sürecidir.

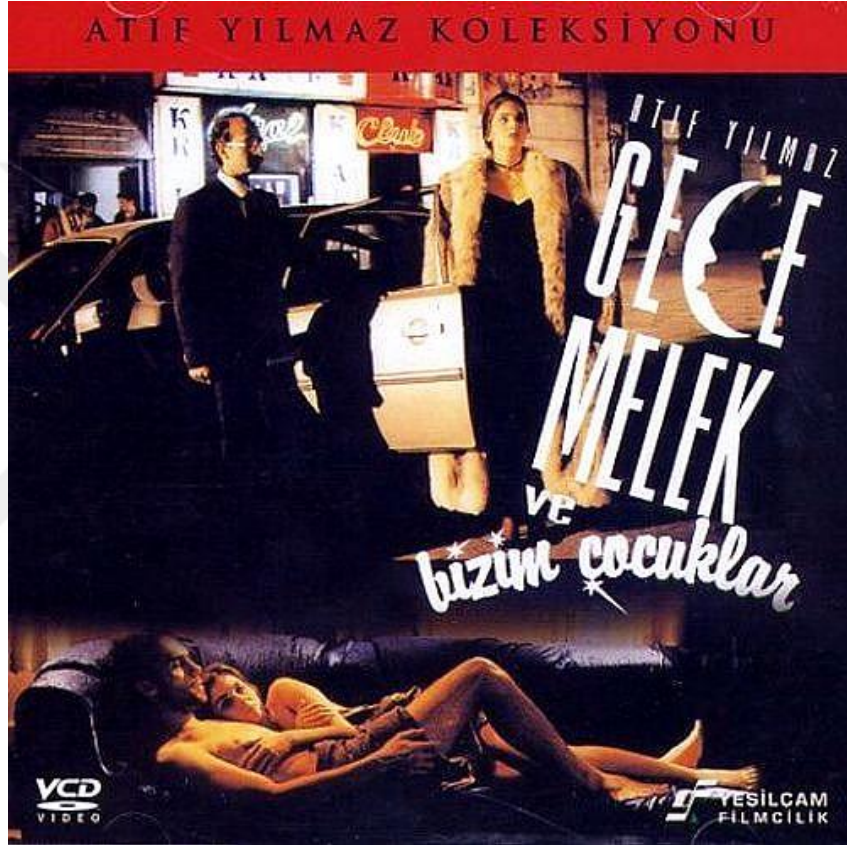
Filmdeki 90'lı yılların pusu kalkmamış suçları, kapalı kapıların içinden geçebilen dertlere sahiptirler. Herkes birbirinin yarasını bilir ama asla dokunmak istemez; cüce ve travesti dışında.

Ayrılık vakti geldiğinde ise cüce ve travesti dost olmuşlardır. Birbirlerine tekrar buluşacaklarına dair söz verirler. Cüce, onu nasıl bulacağını sorar. Travesti şöyle cevaplar: “Dönersen ıslık çalarsın, tanırım seni.”

Bir erkeklik pratiği olarak ıslık çalmak ise delikanlılığı ve gücü simgelemektedir. Ancak bir yandan da kültürümüzde şeytanla özdeşleştirilen ıslık çalmak iyi bir şey olarak yorumlanmamaktadır. Bir erkek çok mutlu olduğunda da korktuğunda da ya da birine seslenmek istediğinde de ıslık çalmaktadır. Bu anlamda ıslığın üç yönelişi vardır. Travesti dostluğunun bir göstergesi olarak cüceye ıslık çalmasını söylemesi onun her zaman yanında olacağının bir işaretidir.

3.3.2. GECE, MELEK ve BİZİM ÇOCUKLAR

Gece, Melek ve Bizim Çocuklar, yönetmen Atıf Yılmaz'ın dram türündeki 1994 yılı yapımı filmi 97 dakikadır. Başrollerini Derya Arbaş, Deniz Atamtürk, Serdar Bostancı, Candan Erçetin, Ceyhan Fırat, Kaan Girgin, Uzey Heparı, Cengiz Sezici, Mustafa Suphi, Mehmet Teoman, Deniz Türkali, Ayten Uncuoğlu, Bennu Yıldırımlar, Ceylan Çaplı gibi oyuncuların paylaştığı film Umut Veren Yeni Kadın Oyuncu (7. Ankara Film Festivali-1995) ödülüne layık görülmüştür.



Filmin Özeti:

Serap 20 Yaşlarında hayatını bedenini satarak kazanan bir kadındır. Bazen sokaklardan müşteri almakta, bazen de gece kulüplerine takılmaktadır. Bu açıdan bağımsız çalışmaktadır. Serap bir gün Hakan'la tanışır. Hakan da onun gibi Beyoğlu'nun arka sokaklarında yetişmesine rağmen fazla bozulmamış bir delikanlıdır. İki genç birbirlerine aşık olurlar. Ancak aynı zamanda da Hakan, Serap'ın bedenini pazarlamaya çalışır fakat beceremez. Serap'ı sevmekte ve çok kıskanmaktadır. Onu çalıştırmamaya niyetlenir ama kendisi de boş gezenin boş kalfasıdır.

Serap, bir süre sonra Hakan'ın yaşlı zengin bir erkek sevgilisi, daha doğrusu kendisine aşık olan bir eşcinselle ilişkisi olduğunu ve para karşılığı onunla yattığını öğrenir. Onları kendi evinde kendi yatağında yakalayıp şok geçiren Serap Hakan'ı hayatından bir çırpıda silip atar. Onun için artık hayatta tek değerli şey paradır ve o günden sonra Serap'ı hiç kimse görmez. Ne himayesine alıp annesi yerine koyduğu yaşlı fahişe Melek, ne sokaktan kurtardığı genç travesti arkadaşı Arif, ne de Hakan bir daha Serap'ı kimse görmez.

Filmin Çözümlemesi:

Türk sinemasında erkek eşcinselliği uzun yıllar efeminen olmakla eşdeğer tutulmuş ve bu şekilde sunulmuştur. Eşcinsel bir erkek efeminen olmalı, erkek düşkün ve sapık olmalıdır. Genelde yalancı, kötü ve düzenbaz olurlar. Kendini düşünür ve nankördürler. Özellikle Türk sinemasının ilk yıllarında sunulan tüm eşcinsel karakterler bu şekilde bir çizgiye sahiptirler. Fiziksel olarak genel-geçere uymuyor oluşları, kişilik yapılarıyla da pekiştirilir ve uymuyormuş gibi gösterilir. Genelde figürasyonla sağlanan bu karakterler kimi zaman sadece gülünç ögesi olarak da kullanılırlar.

Eşcinsellik 1990 sonrası Türk sinemasında daha rahat yer bulmaya başlamıştır. Ancak her zaman “dostluk” ilkesinden hareketle verilen filmler direkt eşcinselliğe gönderme yapmaz. Gelecek olan tepkiler “aşırı yakınlaşma” ve “aşırı dostluk” savunmalarıyla geçiştirilir. Eşcinsellik yine de bir yasak konudur.

Türk sinemasında eşcinsel karakterlerin görünür oluşu Hollywood sinemasının aksine kadın eşcinsel karakterler ile başlamış ve erkek eşcinselliği sinemanın ilk dönemlerinde beyaz perdeye yansıtılmamıştır. Türk sinemasında erkek eşcinsel karakterlerin görünür oluşu 1980’li yılların sonunu bulmaktadır.

Toplumsal cinsiyetin, biyolojik olan gibi doğal olmayıp kültürel olduğunun fark edilmesi ile erkeğe atfedilen bütün geleneksel rollerin aslında onu ezen, baskılayan unsurlar olduğu ortaya çıkmıştır. Erkekler “erkeklikleri”ni sadece kadınlarla olan iktidar ilişkileri ile değil, birbirlerine de ispat ve sürekli yeniden inşa etmek zorundadırlar.

Erkekler kendilerine biçilen bu rollerden ve ilişkilerden rahatsızlık duymaktadırlar. Ancak aynı zamanda da geleneksel olanın içselleştirdiği tavır ve davranışları devam ettirmektedirler. Çünkü iktidar vazgeçilmesi kolay bir yapı değildir. Tıpkı 1993 yılı bir Atıf Yılmaz filmi olan “Gece, Melek ve Bizim Çocuklar” adlı filmde olduğu gibi...



80'li yıllar erkek eşcinselliğine bu denli acımasız yaklaşmışken 90'lar erkekler için milat olacaktır. Atıf Yılmaz filmi Gece, Melek ve Bizim Çocuklar (1993)'da eşcinsellik realitesi ile hat safhadadır. Filmde rol alan gerçek travestiler bir komedi ya da aşağılama ögesi olarak değil, yaşam realitesi olarak filme konmuştur. Fahişeler ve para için eşcinsel olan erkekler yanında, ruhu ve bedeni ile tamamen kendini 3. cinse yakın hisseden karakterler filmin önemli bedensel göstergelerindendir.

Filmin başrol oyuncusu Hakan Beyoğlu'nun arka sokaklarında yetişmiş bir gençtir. Bedensel ve söylemsel olarak delikanlı denilen geleneksel erkek tasarımı sahiptir. Ancak âşık olduğu kadın bir fahişe olduğu için para kazanmak adına onu pazarlamaktan çekinmez. İşte tam da bu noktada araçsal akıl devreye girmektedir.

Filmde delikanlılık geleneksel otoriter zihniyetten beslenmektedir. Dolayısıyla erkek kendi kimliğini ahlak ve dürüstlük temeli üzerine oturtmaktadır. Zaten Hakan bu yüzden bozulmamış bir erkek olarak Serap tarafından yüceltilmektedir.

Hakan tam bir iktidar sahibi olmak ve ne olursa olsun erkeklik ve iktidar imajını zedelememek için gerektiğinde şiddet gösterilerinde bulunarak dürüstlük, yüreklilik, paylaşmayı bilmek, güçsüzden yana olmak gibi erkekliği ve erkekliğe ait nitelikleri korumak için çabalamaktadır.

Abartılı bir erkeklik vurgusu olarak delikanlılık kendini güvende hissetmeyen erkeklerin başvurduğu bir erkeklik pratiğidir. Aslında eşcinsel olana yapılan bir göndermedir. Çünkü erkekler, sahip oldukları farklı iktidar biçimlerini diğer erkeklerin bedenlerinde de uygulamak istemektedirler.

Filmde taratılan delikanlılık imgesi argo ve küfürle konuşma pratiğini de beraberinde getirmektedir. Çünkü küfür bir yandan otorite hissi ve şiddet aracılığıyla erkeksiliği artırırken bir yandan da erkekler arasındaki bağı ve toplumsal sözleşmeyi güçlendiren bir bedensel pratik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çağın yükselen değeri benmerkezli bireyler, hiçbir şeyi yapmaktan çekinmeyen daima çıkarına odaklanan bir “erkeklik tasarımı” söz konusudur. Bu durum bedensel pratiklerine de yansımıştır. Para kazanabilmek adına erkeklerle cinsel ilişkiye girmekten de çekinmez. Ama elbette ki açmazları da vardır. Sevdiği kadını bir yandan pazarlarken bir yandan da kıskanır ve her şeyi eline yüzüne bulaştırır. İşte modern bireyinde açmazı tam da bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Rasyonel olanla irrasyonel olanın çatışmasıdır.



Erkeklik, diğerlerini kendi çıkarları lehine davrandıkları sürece yanında tutarak kullanma, karşı durduklarında uzaklaştırma şeklinde ortaya çıkmaktadır. Filmde bedensel olarak Hakan'ın söylemleri erkeksi bir ifadenin altında son derece feminen bir tavır içermektedir.

Bu bağlamda üzerinde dikkatle durmamız gereken nokta erkekliğin oluşumunun sosyal bir süreç olduğudur. Dişiliğin aksine erkeklik verilir. Bu yüzden bağışlanan bir şey olduğu için her an geri de alınabilir. Tıpkı filmde karşımıza çıkan Hakan'ın erkekliği gibi.

Bu durum oldukça sıkıntılı ve sarsıntılıdır. Filmde Hakan'ın yaşadığı sıkıntı ve sarsıntılar dönemin getirisi olarak Türkiye'nin yani iktidarın içinde bulunduğu durumun açıklayıcısıdır.

Bu bağlamda “Erkeklik Tasarımları” üzerinden yapılan incelemelerde Psikanalitik kuramın, özellikle de Freud ve Lacan'ın kuramlarının, yapısalcı ve Marksist kuramların, Feminist kuramın büyük etkisi olmuştur. Örneğin Scopophilia denen bakıştan çıkan haz bir erkek hazzıdır ve sinemada 'bakış' erkeğe aittir. Bu bakış açısı erkek egemen toplumun sinema üzerindeki etkisini göstermesi açısından psikanalizle ilişkilidir.

Erkek egemenliği ve phallocentrism (penis merkezilik) esasen birbiriyle ilişkilidir; fallus gücün/iktidarın, sahip olmanın simgesidir. Örneğin silah imgesi sinemada gücün dolayısıyla fallusun simgesidir. Kadının fallusu yoktur, iğdiş edilmiştir. Bu da kadının fallusu olmadığından eksik ve bu nedenle de değersiz olduğunu öne süren Freudyen kuramla ilişkilidir.

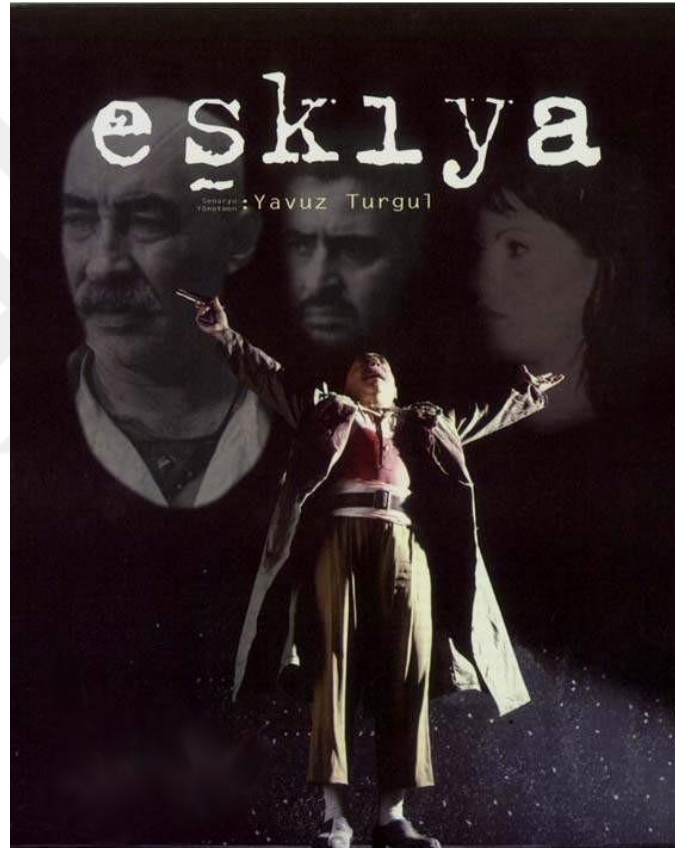
90 sonrası yaşanan siyasi, sosyal ve ekonomik karmaşanın çalkantılı yansımalarının sıkça yer verildiği filmlerin yanı sıra bir dönemin artık tamamen bittiğinin yeni bir dönemin başladığının habercisi olan filmlerde söz konusudur.

Travestilerin gerçekliğine parmak basan bu film temel anlamda gerçekçi bir bakış sunsa da, travestiliğin seks işçiliğinden ibaret sapkın bir yönelim olduğu algısını yıkmaya yönelik bir işlevi yoktur. Bu açıdan bakıldığında Türk sinemasında hiçbir film kadın kılığında bir insanı “iyi” olarak sunmamıştır. Bugün ya da geçmişte toplumun normlarına uymayan bir pislige bulaşmış ve kirlenmiştir.

Türk sinemasının bilinçaltında eşcinsel karakterleri zayıf, kötü ya da karaktersiz yapma eğilimi aslında heteroseksist düzenin dayatması sonucu eşcinsellikten duyulan korkunun sonucudur. Heteroseksist düzen bu şekilde kendi savunusu yapmakta ve sağlamlaştırmaktadır. Bu bağlamda son dönem filmlerinde gittikçe özgürleştiği söylenen eşcinselliğin hala tabu olarak görüldüğü ve yer verilmediği görülmektedir. Ancak bunun toplumun yapısıyla da ilintili olduğunu unutmamak gerekmektedir.

3.3. 3. EŞKİYA

Eşkiya, yönetmen Yavuz Turgul'un dram türündeki 1996 yılı yapımı filmi 128 dakikadır. Başrollerini Şener Şen, Uğur Yücel, Özkan Uğur, Settar Tanrıöğen, Selim Erdoğan, Yeşim Salkım gibi oyuncuların paylaştığı film En İyi Senaryo (19.Siyad Türk Sineması Ödülleri-1997), En İyi Müzik (19.Siyad Türk Sineması Ödülleri-1997), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (19.Siyad Türk Sineması Ödülleri-1997), En İyi Film (19.Siyad Türk Sineması Ödülleri-1997) ödüllerine layık görülmüştür.



Filmin Özeti:

35 yıl önce Cudi dağlarında bir grup eşkiya jandarma tarafından yakalanır. 35 yıl içinde eşkiyaların hepsi ya hastalıktan ya da bölgedeki hesaplaşmalardan ötürü can vermiştir. Baran hayatta kalan tek eşkıyadır.

35 yıl sonra hapisten çıkınca ilk işi köyüne dönmek olur. Ama doğduğu topraklar şimdi baraj suları altındadır. Geçmişin izlerini sürmeye başlayan Eşkiya, yıllardır bilmediği

bir gerçeği öğrenir. Hapse düşmesine en yakın arkadaşının ihaneti neden olmuştur. Bu arkadaş Eşkiya Baran'ın çocukluk aşkını, Keje'yi satın alarak İstanbul'a kaçırmıştır.

Eşkiya ne İstanbul'u ne de arkadaşının adresini bilmemektedir. Trende, Tarlabası'nın arka sokaklarında büyümüş, pavyon, kumarhane, uyuşturucunun içinde yaşayan Cumali adlı genç bir adamla tanışır. Onunla birlikte İstanbul'a gider ve kendisinin derdinin yanında bir de Cumali'nin derdiyle uğraşmaya başlar.

Filmin Çözümlemesi:

Yavuz Turgul'un "Eşkiya" adlı filmi yepyeni bir "erkeklik tasarımı"nın adeta habercisidir. Baran, Berfo ve Cumaali bir önceki dönemin erkeklik tasarımları olarak iyilik, kötülük ve delikanlılığı temsil etmektedirler.

Aynı zamanda da erkek dostluğu olarak nitelendirebileceğimiz filmde, nine muskasını boynundan çıkarmayan, mangal gibi yüreğiyle yanılmaz sezgilerinin peşinden giden, sevdiği kadını elinden alarak ona ihanet eden eski dostunun peşine düşen tam bir eski toprak olarak nitelendirebileceğimiz Eşkiya Baran'la, sonu olmayan mafyöz bir yaşamın içinde olan, bıçkın kenar mahalle delikanlısı Cumaali'nin bir çeşit baba-oğul ilişkisi ve dayanışması içinde yakınlaştıkları ve birbirlerine kenetlendikleri, şiddetin ve nefretin iç içe geçtiği bir dünyada dayanışmaları ele alınmaktadır. Aslında iki erkek de antikahramanlardır.

Baran 35 yıllık mahkumiyetinin sonrasında sanki zamansız, mekansız bir bedene ve ruha sahip olmuş gibidir. Berfo, aletlere bağlı yaşamaktadır. Bu artık can çekişmekte olan bir erkeklik tasarısını yani iktidarı simgelemektedir. Cumaali ise yeni dönemin erkeklik tasarısıdır. Ancak bu tasarımın toplumsalda varolup olamayacağı şüphelidir.

Baran'ın ve Berfo'nun ölmesi metaforu derin bir toplumsal değişim dönüşümün göstergesidir. Cumaali ise piyasa ilişkilerinin ilerleyebilmesi için rasyonel yanını hayatı pahasına güçlendirmeyi öğrenen yeni erkeğin doğuşunun simgesidir. O artık sevdiği insana kayıtsız şartsız güvenmeyecek, çıkarları doğrultusunda hareket etmeyi öğrenecek olan erkektir.

O artık iktidar ilişkilerinin tasarladığı erkek tipidir. O, artık tüm kadınsı davranış ve özelliklerden kaçınan; başarı, statü kazanımı ve ekmeğini kazanma yetkinliği; güç, para ve

bağımsızlık; saldırganlık, şiddet ve cesaret içeren bir tasarımdır. Rekabetçi piyasa koşullarının tanımladığı gibi...

Eşkîya, otuz beş yıllık hapis cezasını tamamladıktan sonra cezaevinden çıkan Baran'ın kimliğinde, bir süredir hırpalanmış olan erkeklik mitine yeniden hayat vermeyi amaçlar. Eski bir şaki olan Baran naiftir, cesurdur, onurludur, sevdalısına sonuna kadar bağlıdır, sözünde durur, yalan söylemez ve dostunu kollar. Baran'ın içeride geçirdiği dönemde erkeklik fazlasıyla kirlenmiştir. İstanbul'da kendisine yardımcı olan genç dostu Cumali'nin iş yaptığı adamların karanlık dünyasıyla tanışan Baran'ın temsil ettiği eşkıyalık raconu, büyük şehrin örgütlü eşkıyalığı ve verdiği çek karşılıksız çıkan eski hemşerisi, yeni iş adamı Berfo'ninki ile uyuşmaz. Öyleyse, onlara bir ders vermek gerekir. İntikam almak üzere "tek tabanca" ya dönüşen Eşkîya, filmin sonuna doğru uzun bir sekans boyunca, karşısına çıkan ve. erkeklige zarar vermiş herkesi öldürür; final sahnesinde. ise bedenine saplanan onca kurşuna rağmen gökyüzüne doğru yükselerek ölümsüzleşir. Eşkîya'nın bu fantastik hikayesi aracılığıyla yerleşik bir erkeklik mitine itibarı iade edilir.

Dostluk filmlerinde, erkekler daima onları bekleyen önemli görev ya da hedeflerle karşı karşıyadır. Kahramanlar tehlikeli, eli silahlı kişilerle karşı karşıya getirilerek erkekliklerinin ve dostluklarının sınandığı bir maceranın içine sokulurlar. Erkeklerden birinin, diğerinin kollarında öldüğü bu filmlerin bazılarında dostlukları mitik hale dönüştüren de zaten ölümün kendisidir. Eşkîya'nın son sahnelerinden birinde Cumali, Baran'ın kollarında can vermeden önce, çok korktuğunu söyler, ondan kendisini bırakmamasını ister; Eşkîya'nın sözleri bu noktada dostluğun göstergesidir.



"Korkma! Sadece toprağa gideceksin. Sonra toprak olacaksın. Sonra suların birlikte bir çiçeğin bedenine yürüyeceksin; oradan özüne ulaşacaksın. Çiçeğin özüne bir arı konacak. Belki... Belki o arı ben olacağım."

Dostlar, ölüm anında daha önce olamayacağı kadar birbirlerine yakınlaşır. Ölüm, karşılıklı fedakarlık yoluyla bağlanmanın birebir yüceltiliştir. dostluk ve dayanışma içinde resmedilen erkeklerin aralarındaki ilişkinin türü, birkaç örnek dışında, baba-oğul ilişkisidir. Gerçek babaların olmadığı birçok filmde, yaşça büyük erkekler bu rolü üstlenir. Örneğin, Eşkiya'da Baran, Cumali'ye bir baba gibi sahip çıkar, onun hayatı için sevdiğinden vazgeçer.

Baran'a yaşlı olduğu için baba diye seslenen Cumali, sonraki bir sahnede Baran'ın, eğer benim oğlum olsaydı, senin yaşında olacaktı demesi üzerine, "Benim babam da yaşasaydı senin yaşında olacaktı" sözleriyle karşılık verir.

Filmde erkeklerin kadınlarla ilgili olarak ciddi bir güven bunalımı vardır. Bu güvensizlik filmde Cuma'nın mahalledeki arkadaşlarından biri, "Kanlara güvenilmez, oğlum! Verecekmiş gibi yaparlar vermezler" diye sitem eder; üveyannesi Cumali'nin babasını aldatmıştır ve bu kez sevgilisi Cumali'yi aldatır; Cumali, Baran ile birlikte saklanacak yer arar ve halasından yardım ister, ancak reddedilir, bunun üzerine kadına, "Mahallede vermediğin adam kaldı mı lan. Orospu!" diye bağırır; ayrıca Cumali, küçükken eniştesinin onu taciz etmesine göz yumduğu için halasını suçlamaktadır.

En çarpıcı metaforu, konuşmayı reddeden dilsizleştirilmiş Keje'dir. Baran'ın sevdalısı Keje, "babasının zoruyla Berfo'nun malı olduktan sonra", otuz beş yıl boyunca ne konuşur ne de bir evlat verir; ancak Eşkiya hapisten çıkıp onu bulduğunda kısık bir sesle ve güçlkle konuşmaya başlar.

Sevgilisiyle ilk kez cinsel ilişkiye giren Cumali, ağlayarak evlenmekten söz açar. Ağlarken erkeklik söylemini kırmış, o dünyadan çıkmıştır ama konuşurken onu yeniden üretir: Emel, "orospu" değildir; sevgiliyle girilen cinsel ilişki evliliği gerektirmektedir. Evlilik, yaşanan bütün kirlenmenin dışında muhafaza edilmesi gereken bir "saf"lıktır. Aşkla, aşkın aşkınlaştırılmış reel olmayan durumuyla özdeşleştirilmiştir.

Cumali, kendisini aldatan sevgilisini öldürürken namusunu temizlemektedir. Baran, başkasını sevdiği için bir cinsel ilişki teklifini reddedecektir. Konuşulanlar, verilen sözler, vurgular ve ölümler erkekler dünyasının parçasıdır.

Filmin kötü kahramanı aslında kötü değildir, özdeşleşmeye müsait özelliklerle sunulmaktadır. Cumali, Baran'ı uyarır “koca şehir valla yutuverir insanı”. Cumali aslında paraya olan zaafına, kolay yalan söyleyebilmesine ve güvenilmezliğine karşılık temelde iyi insandır. Cumali ölmek üzereyken “Ben şimdi cehenneme gideceğim değil mi?” diye Baran'a sorar. Baran, filmin dramatik zirvelerinden biri olan bu sahnede soruyu seyirciye de sorarak cevaplandırır: “Kimin nereye gittiğini kim bilir?”

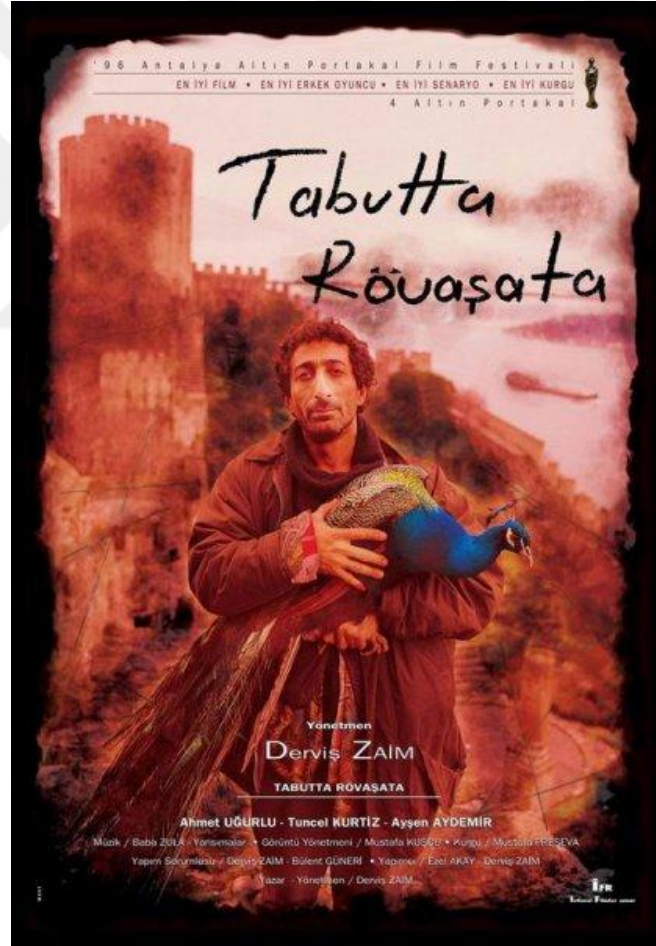
Filmde Keje'ye karşı Baran'ın duyduğu aşk, aslında aşk-emek sorunsalını da beraberinde getirmektedir. Berfo'nun aşkı için her kötülüğe başvuran, karşılıksız sevdalısının mı daha büyük ve insancıl sayılacağı sorgulanmaktadır. Berfo'nun tekerlekli sandalyeye ve solunum cihazına bağlı olması bu sorunsalın cevabını ortaya koymaktadır.

Filmde kullanılan isimler ve giysiler karakterlerin kimliklerine ilişkin kodlamaları da içermektedir. Baran isminin Türkçe karşılığı yağmurdur. Kürtçe'de erkek isimleri arasında kolay kolay Baran'a rastlanmaz. Kar, yağmur, rüzgar gibi doğa olaylarını çağrıştıran isimler genelde kız çocuklarına verilmektedir. Ancak bir yandan da PKK'lılar arasında Baran kod adına rastlanmaktadır. Keje ise Kürtçe 'de Kej benek demektir. –e takısı ise dişi varlıkları tanımlamaktadır. Berfo ise Berf'ten gelmekte ve kar demektir. Kesinlikle kadın adıdır ve erkeğe konmaz.

Bu açıdan filmin erkek karakterlerine verilen adların kadın adı olması simgesel bir anlatım olarak ele alınmalıdır. Bu isimlerde tıpkı erkek bedenleri gibi yeni bir toplumsal tasarımın izlerini taşımaktadır.

3.3.4. TABUTTA RÖVEŞATA

Tabutta Rövaşata, yönetmen Derviş Zaim'in dram türündeki 1996 yılı yapımı filmi 78 dakikadır. Başrollerini Ahmet Uğurlu, Tuncel Kurtiz, Ayşen Aydemir, Fuat Onan, Şerif Erol, Hasan Uzma, Nadi Güler, Barış Celiloğlu gibi oyuncuların paylaştığı film En İyi 2. Film (8. Orhan Arıburnu Ödülleri-1997), Jüri Özel Ödülü (16. İstanbul Film Festivali-1997), En İyi Film (33. Antalya Film Şenliği-1996), En İyi Senaryo (33. Antalya Film Şenliği-1996), En İyi Kurgu (33. Antalya Film Şenliği-1996), En İyi Erkek Oyuncu (33. Antalya Film Şenliği-1996), FIPRESCI Ödülü (9. Ankara Film Festivali-1997), En İyi Erkek Oyuncu (9. Ankara Film Festivali-1997), Yılmaz Güney Ödülü (8. Orhan Arıburnu Ödülleri-1997), En İyi Oyuncu (Türk Eleştirmenleri Birliği-1997) ödüllerine layık görülmüştür.



Filmin Özeti:

Araba sevdalısı bir otomobil hırsızının hüznü öyküsüdür. Rumelihisarı'nı mesken tutan Mahsun, evsiz-barksız işsiz ve kimsesi olmayan bir garibandır. Tüm dostları balıkçılardır. Sabahçı kahvesindeki çay borçlarına kadar her şeyine balıkçı dostlarından Reis'in sahiplendiği Mahsun, otomobil çalarak yaşamını sürdürür.

Yaşamındaki tek tutkusu arabalardır. Geceleri çaldığı arabaları sabaha dek gezdikten sonra yerlerine bırakır. Çoğu zaman da onları garip bir coşkuyla, okşarcasına yıkayıp temizleyerek... Yine Reis'in sayesinde sandalyeler üzerinde uyulamaktan kurtulur ve kahvenin tuvaletine bakma işini üstlenir. Bir gün, kahveye gelen eroin bağımlısı kıza aşık olur. Birden dünyası değişen Mahsun, hiçbir karşılık beklemeden, yatacak yeri olmayan kıza odasını açar. Ne var ki beyazcı kız, eroin almak için bedenini, bu açılan odada erkeklere satarak Mahsun'un saf dünyasında bir düş kırıklığı yaratacaktır

Filmin Çözümlemesi

90'ların ortalarından sonra sayıları hızla artan fakirlik, evsizlik, agorafobi, 90'lar sonrasının siyasi suçları, devlet-mafya ilişkileri, evsizler, tinerci çocukların yaşamları birçok yönetmen tarafından sinemaya aktarılmıştır. Toplumdan dışlanan bu kişilerin de duyguları olabileceğini marjinal bir hayatın içinde olan bitenin aslında tüm toplumun sorunu ve sorumluluğu olduğunun altı çizilmiştir. Ama elbetteki bu altı çizilmiş durumlar yine iktidar ilişkilerinin kurguladığı “erkeklik tasarımları” üzerinden ilerlemektedir.

Üretim biçiminin postfordizme yaşamın postmodernizme evrildiği günümüzde post kimlikler ve bedenler gibi “erkeklik” de parçalanmış, belirsiz, kaygan ve istikrarsız olduğu için ancak süreç halinde kavranabilecek söylemsel kimliklere dağılmıştır. Postfordizmin seri hareket etme, her an değişime hazır olma, risk alma, düzenlemelere daha az bağlanma beklentileri de eklenince günümüz postmodern erkeği “kararsız, yönünü kaybetmiş ve çoğu zaman da kederli” bir ruh haline büründürmektedir. Postfordizm erkekten çok daha esnek olmasını talep etmektedir. Çünkü esneklik kaygı, güvensizlik ve risk yaratmaktadır.

Bu durumun yansıması olarak son dönem filmlerimizde görülen “erkeklik tasarımı” rasyonel aklı ile piyasa koşullarında var olma savaşı veren, kimliğinin muğlak sınırlarını özel alandaki kadına bakarak çizen ya da çizemeyen bireylerdir. Piyasa ilişkileri onu benmerkezli, arzu yönelimli yaparken, rasyonel mantık başkalarının çıkarlarını düşünmekten alıkoymakta, kamusal/özel alan ayrımı da tüm bu bakış açılarını özel alana

özgü kılarak kamusal olanı sorgulamaksızın meşrulaştırmakta, özel alan üzerinde hâkim kılmaktadır.

İktidarı ve onun pratiklerini içselleştiremeyen erkek hem bedensel olarak hem de toplumsal olarak ötekileştirilmektedir. Bu yüzden de evsiz, tinerci, fakir ya da siyasi suçlu olarak toplumsalın dışına itilmektedir. Derviş Zaim'in "Tabutta Rövaşata" adlı filmindeki Mahsun işte böyle bir erkektir. Aidiyet sorunları vardır. Kamusala ait değildir çünkü hegemonik erkeklik tasarımına uymamaktadır. Homofobik erkeklik tasarımına da dâhil olamaz çünkü cinsel pratikleri bu doğrultuda değildir.



Bu ait olamama durumu hem bedensel imajına hem de zihinsel yapılanmasına yansımaktadır. Evsiz, işsiz ve kimsesizdir. Dolayısıyla iktidar sadece ona karşı uygulayıcıdır. İktidarın çift taraflı karakteri onun kimliğinde ve bedeninde yoktur. Oysa erkeklik iktidarın hem öznesi hem de nesnesi olmak demektir. Bu durum söz konusu olmadığında erkekliğin ve dolayısıyla toplumsalın çöküşü kaçınılmazdır.

Çünkü evi ve işi olmayan, sokaklarda yaşayan Mahsun'un hikayesi anlatılmaktadır. Mahsun, geceleri otomobilleri çalar, sabaha kadar gezdikten sonra, yerlerine bırakır. Rumeli hisarındaki balıkçılarla arkadaşır. Bunlardan biri olan Reis, ona kahvenin tuvaletine bakma işini verir ve geceleri oradaki odada kalmasını sağlar. Mahsun, kahveye gelen eroinman bir kıza aşık olur. Kız ise uyuşturucu parasını çıkarmak için bu odada bedenini satar.

Mahsun'un hayata tutunma hikayesini anlatan bu film, gerçek bir hikayeden alınmış masalsı bir anlatıma sahiptir. Filmin başkışısı, yersiz yurtsuzdur. Sığınabileceği bir yer yoktur ve temel eksen bu yersiz yurtsuzluk etrafında ör÷lmektedir. Başkışının yaşadığı açık alan korkusu, izleyiciye ve izleme sürecine de yansımaktadır.

Filmde iç mekan ve dış mekan ayrımları belirsizleşmektedir. İstanbul, sert, hoyrat ve ölümcül olarak temsil edilmektedir. Filmin gri ve soğuk rengi bu temsili desteklemektedir. Karakterlerin çoğu marjinal ve toplumun dış çeperinde yaşayan kişilerdir. Mahsun'un çaldığı arabalar geçici sığınaklara dönüşürken, geçici bir kimlik ve iktidar alanı da olmaktadır.

Tavuskuşları, küresel pazardaki İstanbul imgesinin bir simgesi olarak Mahsun eroinman kıza olduğu gibi tavuskuşlarına da platonik bir aşk duymaktadır. Tavuskuşları Aynı zamanda da masalsı bir hava katmaktadır. Filmin her sahnesinde kendini dipten hissettiren bir gizli şiddet vardır ve bu yönüyle film, komedi tadında bir dehşet öyküsüne dönüşmektedir.

Filmde erkek bedeni ve erkeklik yalın, düz anlatımı ile aşırıya kaçmadan isyanını içinde yaşayan, sesini duyurmaya çalışan bir kaybedenin öyküsünü şeklinde anlatmaktadır.

3.3.5. USTA BENİ ÖLDÜRSENE

Usta Beni Öldürsene, yönetmen Barış Pirhasan'ın politik dram türündeki 1997 yılı yapımı filmi 87 dakikadır. Karoly Eperjes, Hugh O'Connor, Julia Brendler, Haluk Bilginer, Hale Soygazi ve Tuncel Kurtiz'in payıştığı film Bilge Karasu'nun aynı adlı romanından Barış Pirhasan tarafından uyarlanmıştır.



Filmin Özeti

İkinci Dünya Savaşı'nın öncesinde, bir Avrupa ülkesinde gezici sirklerden biri faşizme bayrak açmış bir ülkede mahsur kalır.. Iola Sirki adındaki bu topluluk kendilerini bu yıkıcı savaş atmosferinden kurtarma ve huzurlu bir dünyaya götürme sözü veren menajerlerini beklemek için küçük bir kasabaya yerleşirler. Bu küçük kasabada kısıtlı kalan sirk topluluğunda iki ip cambazı vardır. Ellili yaşlardaki Abib küçük İshak'ın hem ustası hem de evlat edindiği çocuğudur. Abib'in tek dileği oğlunu tehlikelerden korumak ve savaş felaketinden kurtarıp Yeni Dünya'ya götürmektir. İp cambazı İshak ise sirke katılan yeni gösterinin yıldızı denizkızına aşık olur. Isaac'ın ip cambazlığı dışında başka bir yeteneği daha vardır: İnsanların öleceklerini onların yüzlerinden okuyabilmektedir.

Filmin Çözümlemesi:

Filmde belirsiz bir Avrupa ülkesinde, baskı yönetiminin yaşandığı bir dönemde deniz kızına aşık, bir ip cambazı ustası arasındaki ilişkiyi anlatılmaktadır. Bu bir usta-çırak ilişkisi olduğu gibi aynı zamanda da bir baba-oğul ilişkisidir. Usta çocuğu olmadığı için çırak İshak'ı kendi oğlu gibi yetiştirmekte ve koruyup kollamaktadır. Hatta usta İshak'ı yabancılara “oğlum” diye tanıştırmaktadır. Ama aynı zamanda da gergin bir ipin bir ucunda çırak bir ucunda usta ya da bir ucunda baba bir ucunda oğul vardır. Bu durum aslında geleneksel olanla modern olanın gerilimli ilişkisinin temsildir. İktidarın taşıyıcısı ve uygulayıcısı olarak iki erkeğin seçilmesi olması sistem tarafından erkeklerin ve erkekliklerinde baskı altında tutulduğunun göstergesidir.

Mekan olarak seçilen sirk de sınırları belirli içerisi ve dışarısı olan yapısıyla iktidarın kamusal ve özel alanda da varlığını ortaya koymaktadır. Bu sınır duygusu hem gerçek hem de soyut olarak iktidarın toplumsal alanda içselleştirilmesini ve bireylerin bunu yaşamın doğal bir haliymiş gibi algılamasına neden olmaktadır.



Çırak İshak'ın siyah nokta ve ölüm ilişkisi ise iktidarın taşıyıcısı ve uygulayıcısı olan ve geleceği kuranın yine erkek egemen zihniyet olduğunu göstermektedir. Bir erkeğin insanların ne zaman öleceğini bilmesi onu tanrısal bir konuma yerleştirmektedir. Bu aynı zamanda da karar mekanizması olduğunun bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Bu açıdan bakıldığında filmde gerek çekim ölçekleri olsun gerekse kullanılan dil bunu destekler niteliktedir.

İshak ustası tarafından kalfalığa yükseltilir. Bu durum filmde geleneksel erkekliğin modern erkeklik üzerindeki baskısı olarak yorumlanabilir. Ama aynı zamanda İshak'ın da çırakları vardır. Fakat yanına verilen üç çırak da ölür. Çünkü geleneksel olan modern olanın kurulmasına izin vermemektedir. Bu da filmde ustanın çırak üzerinde kurduğu üstünlüğün ve kendisinin ustalaşmasına karşı aldığı ezici tavırla verilmektedir. Ustanın, aslında onu koruyup sevmesine rağmen, bir gün iyice yaşlandığında, ona muhtaç olacağını düşünüp, bunun yalnızlıktan daha acı verici olacağını düşünmesi de içinde yaşadığı çelişkiyi de göstermektedir. Usta, çırağın bir gün çok iyi olacağı düşüncesiyle hem mutlu olmakta hem de endişelenmektedir.

İshak bir gün o siyah noktayı ustasında görmeye başlar. O günden sonra ustasının ezici buyurgan tavırlarına, sesini çıkarmamaya başladı. Siyah noktanın günden güne büyümesini ustasına söyleyemedi ve yanlış anlaşılmaktan korktu. İpe çıktıklarında, ikisi de en ufak bir yanlışlarının ölümle sonuçlanacağını biliyorlardı. İki erkeğin bu gerilimli gösterisi iktidarın güçle olan ilişkisinin kanıtı olarak filmde karşımıza çıkmaktadır.

Filmde “ip üzerinde dengede durma” geçmişe duyulan bir bağlılık ve geleceğe dair umut olarak okunabilir. Bu bağlamda erkek bedenleri kurdukları denge ile özgürlük ve sosyal değişkenlik, ipin üzerini temsil etmektedir. Bu anlamda sinemasal olarak bakışın ve dengenin, sinema dili açısından geleneksel ve modern erkekliği temsil ettiğine tanık olmaktayız.

Masalımsı bir havada ilerleyen filmde iki dünya vardır. Seyredenler, seyredilenler ve her ikisini de seyreden biz seyirciler söz konusudur. Filmin seyircisi, filmin içindeki sirki seyreden seyirciler gibi, kendisi de filmi seyretmektedir. İktidarın gözü gibi gözün gözü güçlü bir iktidarın varlığını kanıtlamaktadır. Filmde bir grup insan gösteriye hazırlanırken, birlikte eğlenirken, bir grup insan da kavga etmekte, arananların afişlerini asmakta, işkence ve ölümler gerçekleştirmektedir. Dolayısıyla zaman ve mekan sirke göre düzenlenmiştir.

Yani dili belirleyen sirkin teatrallığı ve daireselliğidir. Dün, bugün ve yarın bu döğüselliğin içinde var olmaktadır.

Ustanın tek arzusu, küçükken evlat edindiği çırağı İshak'ı savaştan kurtarabileceği başka bir ülkeye götürmektir. Aslında sirkteki herkesin hayali budur. Kendilerini Yeni Dünya'ya götürecek işadamını beklemektedirler. Ustanın tek arzusu beş yaşlarındayken evlat edindiği çırağı İshak'ı savaşın içerisinde kurtarıp, mutlu olacakları bir ülkeye götürmektir. Oysa ki, bu durum sirktekilerin ortak sorunudur. Sirkte çalışan herkes bu ortamdan (bulundukları kasabada, bölgenin yöneticisinin tehditleri ve şiddeti, herkesi korkutmakta, orayı yaşanılmaz kılmaktadır) kurtulmak için kendilerini Yeni Dünya'ya götürecek olan işadamını beklemektedirler.

Bu sırada bir kaçak, sirkteki bıçak atıcısının karısının yardımı ile sirke sığınır. O da sirkte palyaço olarak çalışmaya başlar. Maskesi onu gizlese de gerçekler çok geçmeden ortaya çıkmaktadır. Ama yine de sirk çalışanları onu diktatöre teslim etmezler.

İshak ise kör balıkçının denizkızına aşık olur ve ona ihtiyacı olan suyu sağlamak istemektedir. Film de görüntüsel anlatıda sinema dili öğeleri iktidar ve erkeklik arasındaki ilişkiyi ortaya çıkaracak şekilde kullanılmıştır. . Kamera hareketleri sanki İshak'ın bilerek düşmek istemesi üzerine kurgulanmış gibidir.

Filmde, karşımıza çıkan zaman ve mekan belirsizliği ve bölgenin amirinin sert tutumları iktidarın tarihsel serüvenini ortaya koymaktadır. Yani iktidar kavramı her dönemde dünyanın herhangi bir yerinde karşımıza çıkabilecek olan evrensel bir olgudur.

Dolayısıyla erkek bedeni ve kimliğine yapılan göndermelerde aynı doğrultudadır. Baba- oğul, usta-çırak, ezen-ezilen evrensel nitelikte bir düalizmi ortaya koymaktadır. Filmde denizkızı önemli bir motiftir. Onu yeniden denizle buluşturan İshak'tır. Ama ikisinin arasındaki aşkı ne Kör Balıkçı ve ne de İshak'ın ustası onaylamaz. Sonuçta denizkızı denizin enginliklerinde kaybolurken ishak ise gökyüzünün sonsuzluğunda uçmaktadır. Film, zaman ve mekan çizgisinden uzaklaşırken, erkeklikler ve iktidarlar aracılığıyla geçmiş gelecek ve şimdi arasında birbirleriyle kesişen daireler çizmektedir.

Sonuç olarak filmde karşımıza çıkan erkeklikler ve erkek bedenleri modern-geleneksel, geçmiş-gelecek gibi düalistik kavramı işaret etmekte ve seyirciyi döngüsel yapılarla sorgulamalara yöneltmektedir.

3.3.6. DAR ALANDA KISA PASLAŞMALAR

Dar Alanda Kısa Paslaşmalar, yönetmen Serdar Akar'ın dram türündeki 2000 yılı yapımı filmi 120 dakikadır. Başrollerini Fatih Akyol, Müjde Ar, Akasya Asiltürkmen, Sezai Aydın, Şehnaz Çakıral, Erkan Can, Savaş Dinçel, Rafet El Roman, Emrah Elçiboğa, Bülent İnal, İsmail İncekara, Kemal Kocatürk, Uğur Polat, Mert Yavuzcan gibi oyuncuların paylaştığı film En İyi Yönetmen (22. Siyad Türk Sineması Ödülleri-2000), Umut Veren Genç Kadın Oyuncu (22. Siyad Türk Sineması Ödülleri-2000), En İyi Senaryo (22. Siyad Türk Sineması Ödülleri-2000), En İyi 3. Film (12. Orhan Arıburnu Ödülleri-2001), Halk Jürisi Ödülü (20. İstanbul Film Festivali-2001), En İyi Türk Yönetmen (20. İstanbul Film Festivali-2001), En İyi Türk Filmi (20. İstanbul Film Festivali-2001), En İyi Erkek Oyuncu (20. İstanbul Film Festivali-2001), En İyi Erkek Oyuncu (8. ÇASOD "En İyi Oyuncu" Ödülleri-2001), En İyi Erkek Oyuncu (22. Siyad Türk Sineması Ödülleri-2000), En İyi Senaryo (22. Siyad Türk Sineması Ödülleri-2000), En İyi Film (22. Siyad Türk Sineması Ödülleri-2000) ödüllerine layık görülmüştür.



Filmin Özeti:

Esnaftspor Bursa'nın tarihi semtlerinden birinde mahalle sakinlerince kurulmuş amatör bir futbol kulübüdür. Brezilya Milli Takımı'na öykünerek benimsedikleri sarı-yeşil formalarıyla Suat, Kıvırcık, Lango, Mercimek, Ateş, Onbaşı, Alağaçlı, Paşa, Boncuk, Selçuk, Niyazi, Turgay ve diğerlerinin, mahallenin genç ve yaşlı delikanlılarının top koşturdukları; Fırıncı Hamdi'nin varını yoğunu ortaya koyarak kulüp başkanlığı yaptığı Esnaftspor'un en büyük tutkusu Amatör Kulüpler Ligi'nde şampiyon olmaktır.

Mahalleye nereden ve nasıl geldiğini artık kimsenin hatırlamadığı ve umursamadığı Hacı, beş yıldır takımın antrenörlüğünü yapmaktadır. Fakat işler bir türlü yolunda gitmemekte Esnaftspor her maçtan mağlubiyetle dönmektedir. Hacı'nın Esnaftspor'u çalıştıracak, onlarla birlikte koşturacak genç bir yardımcıya ihtiyacı vardır. Sonunda semt lisesinde beden eğitimi öğretmeni olarak çalışan Çetin'den yardım isterler. Yanı sıra forvet olarak İznik'ten Serkan'ı transfer etmişlerdir. Bu Esnaftspor için yeni bir dönemin habercisidir...

Filmin Çözümlemesi:

Film açılış sahnesinde erkekler yağmur altında, çamurlar içinde futbol oynanmaktadır. Yakın çekimde paslaşmalar, çelmeler, çamurun içinde kayan erkeklerin görüntüleri aslında filmin özeti gibidir. Erkek bedeninin ve zihninin mücadele içinde olduğu en önemli alan genelde spor özelde futboldur. Bu görüntülerin hemen ardından Hacı'nın içki masasında kendisiyle birlikte oturan oyunculara yönelik sözleri, filmin izleyicisine futbolun yanı sıra hayata dair mesajlarının da olduğunu göstermektedir. “Hayat fena halde futbola benzer. Şahsi beceri gerektirir ama insanların takım halinde oynadığı bir oyundur. Hayat da öyle değil mi? İstedığın kadar yetenekli ol. İyi bir takımın yoksa kaybedersin. Evet, kaybedersin.”

Film 80 sonrası dönemde Bursa'da geçmektedir. Bu noktada taşra ve muhafazakarlık kavramı devreye girmektedir. Dolayısıyla filmin ismine yapılan bu gönderme de Bursa taşra olarak yani Dar Alan olarak ele alınmaktadır. Bu açıdan taşralı erkeklerin bedensel ve kimliklerine ait göndermeler söz konusudur. Bu dar alanın içinde erkeklerin erkekler üzerinde kurdukları iktidar filmin baş çelişkisini oluşturmaktadır.

Herkesin birbirini tanıdığı, bildiği ve her anlamda dar bir alanda kendini var etmeye çalışan erkekler ve erkeklikleri iktidarın öznesi değil nesnesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu durum aynı zamanda da erkekler arasında bir güven duygusu da oluşturmaktadır. Esnafspor'un tek profesyonel oyuncusu olan Serkan'ın mahalleye dönüşü bu durumu yansıtmaktadır. Taşranın o çamurlu, küflü sahasının, Esnafspor'un sıcak atmosferinin aksine Ülküspor çim sahası, nitelikli tesisleri ve profesyonel ama soğuk ruhuyla bedensel olarak Serkan'a oraya ait olmadığını hissettirmektedir.

Filmde futbol ve futbol takımı bir hayat metaforu olarak kullanılmaktadır. Hayat gibi futbolunda yenilgileri ve zaferleri vardır. Toplumsalın içinde tek başına başarılı ya da yetenekli olmak aslında bir şey ifade etmemektedir. Önemli olan toplumsal birlik ve beraberlikle gelen başarıdır. Tıpkı bir futbol takımında olduğu gibi... Erkeklik de günümüz toplumunda yaşadığı krizleri bu noktada yaşamaktadır. Tek başına erkek olmak ya da yetenekli bir futbolcu olmak önemlidir. Ama birlik ruhu taşıyan iyi bir takımın yoksa ya da erkeklerden oluşan bir grubun yoksa tüm çabaların boşa gitmesi söz konusudur.

Bu bağlamda etnik ve dinsel kökenlere de vurgu yapılmaktadır. Birlikten kastedilen aynı zamanda budur. Herkesin saygı duyduğu Hacı filmin başından beri bedensel olarak bir huzursuzluğa ve gerginliğe işaret etmektedir. Bu aslında onun gizli gerçeğinin bedenine yansımadır. Her gece içki içmesi, kasabanın fahişesiyle olan ilişkisi erkeklik ve iktidarla olan sorunlarının bedenine yansımadır.

Filmde de kadın-erkek rolleri açısından geleneksel değerlerin başat olduğu görülmektedir. Bu açıdan tabi olunan kurallar kısıtlayıcı ve bireyi ezicidir. Çünkü geleneksel ve modern çelişkilerin yaşandığı taşrada erkek olmak toplumsal cinsiyet baskısının daha da artması demektir. Her ne kadar modernleşme eril bir tarih olsa da erkeğinde bu söylem içinde erkeklik bunalımları ortaya çıkmaktadır. Filmde erkekler her ne kadar kamusal alana ne ait olsalar da orada nasıl hareket ettikleri erkeklerle aralarındaki sınırları iktidarın onları nasıl şekillendirdiği gözler önüne serilmektedir.

Filmde erkekler bedensel olarak ev içinde yapıcı, üretken bir eylem içinde bulunmamaktadırlar. Evin konukları gibidirler; orada geçicidirler ve her an gitmeye hazırdırlar. Bu durum aslında modernleşme sürecindeki erkeğin başat sorunsalıdır. Hiçbir yere ait olamama bedensel pratiklerinde de ortaya çıkmaktadır.

Erkekler arasında futbolun zorunlu kıldığı takım olma hali, futbol dışında da devam etmektedir. Futbol oynamadıkları ya da izlemediklerinde erkekler zamanlarının büyük çoğunluğunu kahvede oyun oynayıp, sohbet ederek geçirmektedirler. Hep birlikte içki masasını paylaşmakta, hep birlikte hamama gitmektedirler. Gündüz ve gece geç saatlerde erkekler hep dışarıdadır. Filmde bu ayrışma o kadar derindir ki sokakta oynayan küçük çocuklar bile erkektir.



Kadın ve erkek arasında, aynı alanı paylaşamamak başta olmak üzere, ayrılmış, kutuplaşmış yaşamlar ve sözde ahlak kuralları kadın ve erkek arasında hiyerarşinin ve eril tahakkümün göstergesidir. Dolayısıyla ataerkil sistemi ayakta tutan en temel kurum olan evlilik kurumu bu tahakkümün sürdürülebileceği en meşru alandır. Bu açıdan filmde evlilik kadınlardan çok erkeklerin varmak istediği bir hedef olarak gösterilmektedir.

Film boyunca kadınların, erkeklerin dünyaya ilişkin sözlerini söylemesi için bir araç işlevi görmekte, erkeklerin kendi aralarındaki karşılaşmalarının, çatışmalarının, uzlaşmalarının zeminini oluşturmaktadır. Bu açıdan Suat'ın tel ideali olan Nurten'le evlenmesi onun kurtuluşudur. Çünkü evlenirse kendi evi olacak, kendi işini yapabilecek ve baba otoritesinden kurtulabilecektir. Çünkü bu noktada kendi erkekliğini oluşturamamaktadır.

Filminde karşımıza çıkan erkekler ilk bakışta bedensel ve kimliksel olarak güçlüdürler. Çünkü onlar futbol sahasında rekabet eden, dışarıda istedikleri kadar zaman geçiren bağımsız ve güçlü erkeklerdir. Erkek daima güçlü ve özgürdür. Ancak bu durum buz dağının görünen kısmıdır. Görünmeyen kısmında ise karşımıza çıkan erkeklik ve iktidar krizleri söz konusudur. Örneğin bu noktada karşımıza çıkan Suat, yaşının almış bir

erkek olmasına karşın ailesinin yanında yaşamaktadır. Ailenin geçimi babanın manifatura dükkânından sağlanmaktadır. Suat'ın, tıpkı evin kadınları gibi, bağımsız bir geliri, ekonomik özgürlüğü yoktur. Baba da bu durumu bir otorite sağlayıcı olarak kullanmaktadır. Sakatlanıp evde yatmak zorunda kalan Suat'a ve evin diğer fertlerine, kendisi olmasa hepsinin sokaklara düşüp dileneceğini öfkeyle hatırlatmaktadır. Suat'ın futbol oynamasından rahatsızdır. Bunu her fırsatta yüzüne vurur. Suat'ın kadınlar karşısındaki tutukluğunun nedenlerinden biri de babasıdır. Evin kadınlarını sürekli paylayan, otoriter, sert ve mesafeli baba, Suat'ın önünde kadınlarla nasıl iletişim kurulacağını göstergesidir. Çünkü bir erkek, erkek olmanın zevkine erkek olmanın iyi bir şey olduğuna babasıyla kurduğu ilişki ile varabilmektedir. Suat kadınlara yaklaşımında bağırarak, terslemekten başka bir şey öğrenmediği için Nurten'in karşısında tutuklaşmaktadır. Onun ki sakatlanmış, aciz ve kısıtlanmış bir erkekliktir; güçlü görünen ama güçlü olamayan.

Takımın tek lisanslı oyuncusu Serkan da Suat'tan çok farklı bir noktada değildir. Esnafspor'la sözleşme yapacağı zaman babası olmadan imza atamamaktadır. Babası da yalnızca sözleşmeye onay verebilecek yegâne kişi olmakla kalmaz oğlunu kendi yerine geçecek başka bir baba figürü olan Hacı'ya şu sözlerle teslim etmektedir

Yine benzer biçimde bir antrenman sırasında oyunculardan biri, biraz da mahcup bir biçimde babası çağırdığı için Hacı'dan izin istemektedir. Bu nokta da Hacı'nın yanıtı ilginçtir; “Baban çağırıyorsa önemlidir. Git”. Geleneksel erkek dayanışmasının ve iktidar paylaşımının göstergesidir.

Hacı, futbolcuları babalarından daha ılımlı olmakla birlikte, görevi gereği hem bedensel olarak hem de zihinsel olarak bir otorite figürüdür. Ancak, takımıyla ilişkisi yalnızca futbolla sınırlı kalmaz. Onlara özel yaşamlarında da tatlı-sert bir üslupla yardım etmekte, yaşamlarına yön vermektedir. Yaşamlarının hiçbir aşamasında birey olarak kendini var edecek maddi, manevi ve fiziksel güce sahip olmayan, daha güçlü bir erkeğin himayesinde hareket eden, bu yaşça yetişkin erkekler adeta baba tarafından hadım edilme korkusunu üzerinden atamamış çocuklar gibidir.



Buna karşın, sözü edilen baba figürlerinin de güçsüz kaldığı noktalar vardır. Suat'ın babası mahallenin imamı, Esnafspor'un yöneticileri dönemin yükselen değerlerini temsil eden Cem'in karşısında pasiftirler. Belki de içlerinde en bağımsız ve güçlü olan Hacı'dır. Hacı herkesin saygısını kazanmış, Cem de dâhil herkese söz geçirebilen bir figürdür.

Geleneksel değerler açısından erkeğin gücünün bir yansıması olan cinsellik konusunda da filmde bir güç figürüyle karşılaşılmamaktadır. Heteroseksüellik filmin en önemli vurgusudur. Bu durum filmde yüceltilmekte ve en önemli erkeklik değerlerinin eşcinsel olmamak olduğu kurgusu erkek bedenlerinden açıkça okunmaktadır.

Serkan iyi bir futbolcu olabilir. Ama eğilimlerinin farklı yönde olması herkesin birbirini eskiden beri tanıdığı ve yakın olduğu, yalnızca erkeklerden kurulu bu dünya için tehdit oluşturmaktadır. Sözleşme imzalandıktan sonra beyaz eşyacı Serkan'ı 'muayeneye' götürmek ister. Sözü edilen muayene Serkan'ın cinsel yöneliminin test edilmesi anlamına gelmektedir. Bunu anlamamanın yolu Serkan'ı Aynur'a götürmektir. Serkan'ın bu konudaki deneyimsizliği Aynur'un ona nasıl öpüşüleceğini öğretmesinden anlaşılmaktadır. Böylece Serkan ilk heteroseksüel deneyimini yaşamaktadır.

Paradoksal biçimde, kadın ve erkeğin iki ayrı kutup olarak konumlandırıldığı, gençlerin kendi cinsleriyle daha çok zaman geçirmeye zorlandığı bu ortamda karşı cinsle ilgide ve karşı cinsle birleşmede başarılı olma iktidarın erkek bedeni üzerinde gücünü gösterdiği en önemli alandır.

Film erkek bedenini ve kimliğini futbol üzerinden bir iktidar alanı olarak görmekte ve bu iktidarın kimi zaman öznesi kimi zaman nesne olarak tasarlamaktadır. Taşranın sunduğu kapalı ama yeniliklerden haberdar, arada kalmış ortam erkekler arasındaki ilişkileri de belirlemektedir. Filmde bir taraftan dönüşmek isterken bir taraftan geleneklerin ve kalıplaşmış rollerin içine hapsolmuş erkek temsilleriyle karşılaşmaktayız.

Erkek bedenleri ve kimlikleri iktidarın öznesi olarak gerek gelenekler, örf ve adetler yoluyla gerekse modern yaşamın dayattığı iş bölümü sayesinde yeniden yeniden üretilmektedirler. Bu yolla oluşturulan eril tahakküm bireyleri ve son tahlil de kimlikleri biçimlendirmektedir.

Filmde erkek bedeni ve erkek pratikleri idealleştirilmekte ve en güvenli alan olarak sunulmaktadır Oysa toplumsal cinsiyet açısından sıkıntılı bir durumdur. Çünkü filmde kadın ve erkek rolleri açısından herhangi bir eleştiri yapılmamaktadır.

Var olan eril düzenin en doğru, en mutlu ve koruyucu yer olduğu sürekli olarak vurgulanmaktadır. Özellikle filme ortaya çıkan nostaljik hava kadın erkek arasındaki eşitsizliği maskelemekte ve erkekliğe dolayısıyla eril tahakküme yüceltici göndermeler yapmaktadır.

Önemli olan kazanmak mıdır, yoksa oyunu dürüstçe oynamak mı?

3. 3. 7. BÜYÜK ADAM KÜÇÜK AŞK

Büyük Adam Küçük Aşk, yönetmen Handan İpekçi'nin dram türündeki 2001 yılı yapımı filmi 120 dakikadır. Başrollerini Şükran Güngör, Dilan Erçetin, Füsun Demirel, Yıldız Kenter, İsmail Hakkı Şen, Adnan Tönel, Sevinç Erol, Yakup Yavru gibi oyuncuların paylaştığı film En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (23. Siyad Türk Sineması Ödülleri-2001), En İyi Erkek Oyuncu (6. Sadri Alışık Ödülleri-2001), En İyi Senaryo (3. Köln Uluslararası Akdeniz Film Festivali-2001), En İyi Senaryo (26. Kahire Uluslararası Film Festivali-2001), En İyi 2. Film (26. Kahire Uluslararası Film Festivali-2001), Halk Jürisi En İyi Film Ödülü (22. İstanbul Film Festivali-2003), Jüri Özel Ödülü (38. Antalya Film Şenliği-2001), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (38. Antalya Film Şenliği-2001), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (38. Antalya Film Şenliği-2001), En İyi Film (38. Antalya Film Şenliği-2001), En İyi Senaryo (38. Antalya Film Şenliği-2001), Umut Veren Yeni Kadın Oyuncu (13. Ankara Film Festivali-2001), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (13. Ankara Film Festivali-2001), En İyi Erkek Oyuncu (13. Ankara Film Festivali-2001), En İyi Erkek Oyuncu (23. Siyad Türk Sineması Ödülleri-2001), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (23. Siyad Türk Sineması Ödülleri-2001), Onur Ödülü (19. Uluslararası Kudüs Film Festivali-2001) ödülleriyle layık görülmüştür.



Filmin Özeti:

75 yaşındaki yargıç emeklisi Rıfat Bey ile yakınlarını bir polis operasyonunda kaybeden küçük Kürt kızı Hejar'ın duyarlı ve hüzünlü hikayesi anlatılmaktadır. Huzurevine yatma hazırlığı içindeki otoriter Rıfat Bey ile Hejar'ın kaderleri tesadüfen kesişmektedir.

Kürtçeden başka dil bilmeyen inatçı Hejar ile Cumhuriyet ilkelerine bağlı, Türkçeden taviz vermek istemeyen Rıfat Bey arasındaki ilişki 'nefret'le başlamaktadır. Derken araları ısınmaya başladıkça, önce birbirlerinin dilini ardından da birbirlerini sevmeyi öğrenmektedirler.

Filmin Çözümlemesi

Filmin erkek bedeni açısından ana karakteri Rıfat Bey'dir. Rıfat Bey bedensel ve zihinsel olarak tam bir Cumhuriyet erkeğidir. Cumhuriyet seçkini olan Rıfat Bey'in halkla arasında daima bir mesafe vardır. Bu tavır cumhuriyet seçkinlerinin genel tavrıdır. Elinden Cumhuriyet gazetesini düşürmemekte ve halkın cahil olduğuna inanmakta, kim tarafından yönlendirilirse onun tarafına yönleneceğine inanmaktadır.

Aynı zamanda zihinsel olduğu kadar bedensel olarak da sert, katı ve Cumhuriyet'e olan inancını ortaya koymaktadır. Bu açıdan Kürt Halkını anlamamakta ve Cumhuriyet'e karşı yapılan her hareketi sanki kendisine yapılmış olarak algılamakta ve buna göre tavır almaktadır. Özellikle emeklilik yıllarında her gün şehit haberlerini okuması ve izlemesi Rıfat Bey'i son derece üzmektedir. Bir yandan gazetesini okurken bir yandan da kafasını sallayarak tepkisini ortaya koymaktadır.

Kürtlere karşı negatif bir tavrı olan Rıfat Bey'in bütün Kürtlerin terörist olduğuna karşı ciddi bir ön yargısı bulunmaktadır. Bu durum iktidarın kurguladığı eril zihniyetin ve bunun yansıması olarak erkek bedeni ve kimliğinin yansımasına dair en önemli göstergelerden biridir. Dolayısıyla Kürtlerin bütününe dışlayan bu zihniyeti komşusu avukat Serpil Hanım'ı sürekli olarak gözetlemesine ve ondan kuşkulanasına neden olmaktadır. İktidarın ve onun öznesi olan erkeğin hakim konumu bu noktada kendisini göstermektedir.

Bu bakış ve gözetleme iktidarın ve erkeğin gözüdür. Serpil öncelikle kadın olduğu için evine giren çıkan gözetlenmekte sonrada farklı bir ulustan olduğu için gözetlenmektedir. Yani Serpil egemen erkek için her anlamda tekinsiz biridir. Onun eğitilmiş olması, meslek sahibi olması eril zihniyeti ilgilendirmemektedir. Bu durum toplumsalın içinde de ötekinin görmezden gelinmesiyle kendini göstermektedir.

Serpil'in iki arkadaşının öldürülmesi sonucunda evine yerleşen Hejar adında küçük kız hiç Türkçe bilmemektedir. Bu durum Rıfat Bey'i çileden çıkarmakta ve bu durum bedensel pratiklerine yansımaktadır. Rıfat Bey olduğundan daha sert ve katı bir bedensel tutum içerisindedir. Oysa karşısındaki küçücük bir kız çocuğudur. Ancak bu buz dağının önündeki görünen kısımdır. Bunun arkasında bir Cumhuriyet İdeolojisi ve Resmi Söylem fikri yatmaktadır. Aslında resmi İdeolojinin taşıyıcısı olan erkek bir yanıyla da yani insani olan tarafla yakınlıkta duymaktadır. Ancak iktidarın yansıması olan erkek bunu ne kendine ne de toplumsalın içinde itiraf edememektedir. Bu da yaşadığı kimlik ve bedensel krizlerin en büyük nedenidir.

Rıfat Bey'in Hejar'ın Türkçe bilmemesi ilişkilerinin kötü gitmesinin ve ona kin duymasının en büyük nedenidir. Çünkü şimdiye kadar mücadele ettiği değerlerin halka benimsetilemediği gerçeği ile yüz yüze gelmektedir. Evinde hizmetçilik yapan Sakine'nin gizli saklı Hejar'la Kürtçe konuşmasına çok sinirlenmekte ve bunu yasaklamaktadır. Hatta Rıfat Bey Hejar'ı zorlayarak, ona kızarak Türkçe öğretmeye çalışmaktadır. Hejar'da bu davranış karşısında tepki olarak Türkçe öğrenmeyi reddetmekte ve aralarında zihinsel olduğu kadar bedensel gerilimlerde baş göstermektedir.

Rıfat Bey yıllarca Anadolu'nun çeşitli yerlerinde yargıçlık yapmış bir Cumhuriyet Neferi'dir. Görev yaptığı yerlerde eğitimsiz insanların cahil olduğunu ve batıl inançlara körü körüne bağlandıklarını gördüğü için onları bu hallerinden kurtarmak onun temel vazifesidir. Bu yüzden bedensel olarak daima bilgi ile gelen gücünü toplumsalın her alanında göstermektedir.

Ancak mücadele şekli orada yaşayan insanların dillerini, kültürleri ve yaşam biçimlerini yok saymak üzerine kuruludur. Elbette bu mücadele biçimi başarısız olmuştur ancak yine de Rıfat Bey bu mücadeleden asla vazgeçmemekte ve onları yok sayarak resmi ideolojinin göstergesel ve söylemsel pratiği olarak karşımıza çıkmaktadır. Halkı anlamak yerine Aydınlanma Projesi olarak kabul ettiği Cumhuriyet'i ve kazanımlarını şablona gibi uygulamakta ve insana önem vermeden ideolojik olarak belli bir yaşam tarzını ve

felsefesini empoze etmeye çalışmaktadır. Hatta yanında çalışan Sakine'nin gerçek adı Rojbin'dir. Ancak bunu hiçbir zaman Rıfat Bey'e söylememekte ve saklamaktadır.

Hejar, Rıfat Bey'in sehпасının üzerindeki fotoğrafı gördüğünde korku dolu gözlerle ona bakmaktadır. Fotoğraftaki Rıfat Bey'in oğludur ve bir askerdir. Hejar beş yaşında olmasına karşın korkulardan, acılardan dolayı kapı çaldığında sehпaların, koltukların altına sığınma ihtiyacı duymaktadır. Uykusunda gördüğü kâbusların sebebi de başka bir şey değildir.

Resmi devlet ideolojisi ve söylemin bedensel taşıyıcı olan Rıfat Bey'in değişim dönüşümüne uğradığı nokta Hejar'ın üzerinden çıkan adresle başlamaktadır. Bu adrese giden Rıfat Bey gecekonduarı ve oradaki sefalet içindeki yaşamları görmektedir. Çamur içinde asfaltsız sokaklar, tek odalı içinde çoluk çocuk kalabalık ailelerin yaşadığı gecekonduar karşısında şaşkınlıktan kendisini alamaz.

Evdo ve ailesinin yaşamlarına şahit olur. Onlar Diyarbakır'dan İstanbul'a göç etmek zorunda kalmışlardır. Çünkü kendi topraklarında devlet ve örgüt arasında kaldıklarını anlatırlar. Rıfat Bey anlatılanlardan çok etkilenmekte ve yaşamın gerçeğiyle ilk defa yüzleşmektedir. İşte bu noktada Rıfat Bey bedensel jestlerinde ve fikirlerinde bir esneme ve yumuşaklık ortaya çıkmaktadır. Çünkü artık onları anlamaktadır. Hatta Hejar'la anlaşabilmek için günlük hayatta en çok kullanılan Kürtçe kelimeleri bile öğrenmeye başlamaktadır. Sonuçta iletişimleri güçlenmektedir.



Artık Rıfat Bey bu noktada Resmi İdeolojinin ve söylemin taşıyıcısı değildir. Önyargılarından kurtulduğu andan itibaren iktidarın şekillendirdiği bedensel pratiklerden bile kurtulmaktadır. Daha rahat giyinmekte, bedensel olarak daha rahat ilişki kurmaktadır. Davranışları eski soğuk ve mesafeli davranışlar değildir. Daha sıcak, samimi ve içtendir. Aslında artık insanlık diliyle konuşmaktadır. Küçük Hejar’da bunu çok iyi anlamakta ve ona göre tepki vermektedir.

Evin hizmetçisi Sakine’de bu noktadan sonra gerçek ismini Rıfat Bey’e açıklamakta ve onunla aralarında farklı bir ilişki kurulmaktadır. Rıfat Bey onun gerçek adının Rojbin olduğunu öğrendiğinde kızmak bir yana tam tersine mutlu bile olur. Çünkü Hejar’la artık onun sayesinde daha iyi anlaşabilecektir.

Rıfat Bey değişim dönüşümde öyle bir noktaya gelmiştir ki Hejar’ı evlat edinmek istemektedir. Oysa ataerkil sistem de soy çok önemlidir. Bir erkek kendi soyundan olan bir çocuk ister. Rıfat Bey ise hem kendi soyundan hem de kendi halkından olmayan bir çocuğu evlat edinmek istemektedir. Erkek bedeninin en önemli pratiklerinden biri olan üreme bu noktada etkisini kaybetmekte ve bir insan yetiştirmenin sadece üremeyle ilgili olmadığını ortaya koymaktadır.

Ancak Hejar Evdo ile gitmek istemektedir. Rıfat Bey onu ikna etme çalışmakta fakat başarılı olamamaktadır. Bunun üzerine Rıfat Bey ağlar. Bu iktidarın kurguladığı erkek bedeni açısından son derece önemli bir pratiktir. Çünkü bir erkek için ağlamak, bütün geleneksel değerlerin yıkıldığı ve erkekliğin sorgulandığı bir bedensel pratiktir.

Evdo karakteri ise Gayri Resmi Devlet Söylemin ve İdeolojinin simgesidir. Güçsüz ve çaresizdir. Memleketinden kaçmak zorunda kalan ve hemşehrilerinin yanını sığınan Evdo ve ailesi öteki olarak adlandırılan ve toplumsalın içinde yer edinemeyen bir erkeklik kurgusunu etnik kimlik üzerinden vermektedir. Evdo arada kalmıştır. Bir yandan devlet bir yandan gerilla tüm ailesini ve dolayısıyla erkekliğini yok etmektedir. Tüm ailesi ölen Evdo için yaşam bitmiştir. Aslında ölmek istemektedir. Bedensel pratiklerine de yansıyan bu düşünsel alt yapı onun gerçek bir erkek gibi görünmesini engellemektedir.

Filimde Resmi Devlet İdeolojisi/ Söylemi ve Gayri Resmi Devlet ideolojisinin/Söyleminin yansıması olarak Rıfat Bey ve Evdo karakterlerinde karşımıza çıkmaktadır. Resmi Devlet İdeolojisi/ Söylemi ve Gayri Resmi Devlet ideolojisinin/Söyleminin içerdiği anlamlar vasıtasıyla kurulan karşıtlılar metafiziksel ve

ideolojik önvarsayımları erkek bedenlerinde meydana getirmektedir. Önceleri Resmi Devlet İdeolojisi/ Söylemi'nin metafizik ve ideolojik göstergesi Rıfat Bey'in bedensel pratiklerinde seçkinci, bastırılmış ve sert iken daha sonra eşitlikçi bir yapıya doğru evrilmektedir. Dolayısıyla bedensel hareketleri ve giyimi rahatlamakta, hatta kadına ve ötekine ait olarak nitelendirilen ağlama Rıfat Bey'in bedensel ve düşünsel rahatlamasının çözülüşünün ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dolayısıyla filmde karşımıza çıkan erkek bedenleri bir anlatının yansıması olarak yapısökümcü bir analizle bir yandan bozulurken bir yandan da yeni bir anlatının yapısını oluşturmaktadır.



3.3.8. YAZI TURA

Yazı Tura, yönetmen Uğur Yücel'in dram türündeki 2003 yılı yapımı filmi 102 dakikadır. Başrollerini Kenan İmirzalıoğlu, Olgun Şimşek, Erkan Can, Mizgin Kapazan, Settar Tanrıöğen, Engin Günaydın, Teoman Kumbaracıbaşı gibi oyuncuların paylaştığı film En İyi Kostüm (41. Antalya Film Şenliği-2004), En İyi Kurgu (41. Antalya Film Şenliği-2004), En İyi Müzik (41. Antalya Film Şenliği-2004), En İyi Miksaj (41. Antalya Film Şenliği-2004), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (41. Antalya Film Şenliği-2004), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (41. Antalya Film Şenliği-2004), En İyi Erkek Oyuncu (41. Antalya Film Şenliği-2004), En İyi Senaryo (41. Antalya Film Şenliği-2004), En İyi Film (41. Antalya Film Şenliği-2004), En İyi Yönetmen (41. Antalya Film Şenliği-2004), En İyi Makyaj ve Saç (41. Antalya Film Şenliği-2004), En İyi Özgün Müzik (16. Ankara Film Festivali-2005), En İyi Erkek Oyuncu (16. Ankara Film Festivali-2005), Mahmut Tali Öngören Özel Ödülü (16. Ankara Film Festivali-2005), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (12. Adana Altın Koza Film Şenliği-2005), En İyi Erkek Oyuncu (12. Adana Altın Koza Film Şenliği-2005), En İyi Erkek Oyuncu (12. Adana Altın Koza Film Şenliği-2005), En İyi Yönetmen (12. Adana Altın Koza Film Şenliği-2005), En İyi Erkek Oyuncu (24. İstanbul Film Festivali-2005), Halk Jürisi Ödülü (24. İstanbul Film Festivali-2005), En İyi Yönetmen (24. İstanbul Film Festivali-2005), Uluslararası Sinema Eleştirmenleri Ödülü (54. Mannheim Uluslararası Film Festivali-2005), En İyi Film (10.Nürnberg Türkiye/Almanya Film Festivali-2005), En İyi Erkek Oyuncu (26. Siyad Türk Sineması Ödülleri-2004), En İyi Müzik (26. Siyad Türk Sineması Ödülleri-2004), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (26. Siyad Türk Sineması Ödülleri-2004) ödüllerine layık görülmüştür.

Filmin Özeti:

3 ayrı görsel ve kültürel atmosferde geçen, birbirine dolanmış iki ayrı hikayenin harmanı bu fimde, Göremeli futbolcu Şeytan Rıdvan ile İstanbullu Hayalet Cevher'in tek ortak yanı vardır; birlikte yaptıkları askerlik.

Güneydoğu'da birlikte çatışmış, kader arkadaşlığı yapmışlardır. Rıdvan'ın da, Cevher'inde sivil hayat için farklı hayalleri vardır. Farklı toplumsal değerlerle büyümüş bu iki Türkiyeli insan hayatın içine dönerler dönmesine, ama artık aynı insanlar değildir.

Onlar mayın tarlasında bacağını kaybetmiş olan Rıdvan, Göreme'deki futbol sahasına ancak boynu bükük çıkacaktır. İstanbul'daki karmaşaya artık sağ kulağı olmadan gelen **Cevher'i** ise yine büyük bir üzüntü beklemektedir. Depremde göçük altında kalan babasının acı anısı.



Filmin Çözümlemesi:

Toplumsal ve siyasi sorunları öyküsünün merkezine yerleştiren bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sorunun bir tarafı olmaya zorlanan daha alt sınıflara mensup Türkiyeli erkeklerin hayatlarının, sadece bir süre kesintiye uğraması üzerine değil, onların hayatında bir daha asla onaramayacakları fiziksel ve psikolojik travmaların sonuçları erkek bedenleri ve kimlikleri üzerinden anlatılmaktadır.

Film karakterlerini, hayatlarında böyle bir travma olmasa dahi hayatta kalabilmek için büyük bir mücadele vermesi gereken insanlardan seçmektedir. Toplumun alt tabakalarından pek çok insanı, toplumsal gerçekliği içinde tasvir eden yapısıyla, bu insanların tarafı olmadıkları bir savaşın içine çekilmesi ve bunun sonucunda hayatlarının alt üst olması filmin ana çatışmasıdır.

Filmin ana karakterleri olan Rıdvan ve Cevher bedenlerinde ve kimliklerinde geleneksel erkek kimliğini ve erkek dünyasının kodlarını taşımaktadırlar. Bu noktada askerlik kavramı çerçevesinde mayın patlaması sonucunda gazi olmuş bir ve savaşmış iki erkek üzerinden erkeklik tartışması yapılmaktadır.

Çünkü askerlik, savaş gibi kavramlar erkeğe ait alanlardır. Askerlik erkeğin erkekliğini kanıtladığı ve bunun da toplum tarafından onaylandığı, dayanıklı cesur ve güçlü erkek imgesinin kurulduğu meşru bir zemindir.

Rıdvan'ın futbolcu olması güçlü erkek imgesini pekiştirmektedir. Çünkü spor da erkeğe ait bir alandır. Dolayısıyla filmde spor aracılığıyla bir taraftan dayanıklılık, güç ve rekabet bir taraftan da askerlik aracılığıyla vatan sevgisi ve milliyetçilik kodlarıyla bezenmiş erkek bedenleri karşımıza çıkmaktadır.

Şeytan Rıdvan futbolcudur. Hayali, askerlik dönüşü iyi bir takıma transfer olmaktır. Ancak patlamada bir bacağı kopar ve dünyası yıkılır. Bu bedensel bütünlüğünün bozulması bir anlamda erkekliğinin ve eril kimliğinin eksilmesine vurgu yapmaktadır.

Artık ne evlilik ne de iş yaşamı askere gitmeden önce hayal ettiği gibi asla olmayacaktır. Hatta en yakın arkadaşı Sencer'le kız arkadaşının birlikte kaçması Şeytan Rıdvan'ı bitiren hamle olur. Tabancasını ağzına dayayıp ateş ederek her şeyden kurtulur.

Bütün derdi bir tren istasyonunda büfe işletmek olan Hayalet Cevher ise pis işlere bulaşmıştır. Çek senet tahsilatı yapan gözü kara biri olup çıkmıştır. Güneydoğu'da yaşadığı travma yüzünden hayatı bir türlü normale dönememiştir. Bu yüzden hâlâ kalabalıklara karışamaz, bu yüzden herkese öfkeli. 17 Ağustos depreminde enkaz altında kalan babasını kurtarır. Derken, Yunanistan'dan iki kişi haberlerde olan biteni izleyip yanlarına gelir. Biri, babasının ilk eşi olan ve Türkiye'yi terk etmek zorunda kalan Rum kadın, diğeri oğludur. Yani Cevher'in ağabeyidir. Üstelik ağabey eşcinseldir. Cevher, yıllar sonra karşılaştığı ağabeyinin eşcinsel olmasını kabullenemese de sonunda onun için bir cinayet işleyecektir.

Ortada bir para vardır. Havaya atılır. Şeytan Rıdvan yazı, Hayalet Cevher tura der. Oysa ne yazıdır gelen ne tura; kaybederler. Kaybedişlerinin başlangıç noktası, yani mayın patlaması olayı bu ülkenin, 1984'den beri sürdürülen kanlı savaş içerisindeki bir gerçeğin öyküsüdür. İki tarafın da; askerlerin ve teröristlerin aynı toprağın insanları olduğuna yapılan bir vurgudur

Savaş, bir yandan toplumsal diğer yandan kişisel bir olgu olarak karşımıza çıkıyor. Filmde savaşın doğruluğu, yanlışlığı üzerinde durulmuyor. Ancak ortaya serdiği durum birçok yalın gerçeği ve yargıyı da içinde barındırıyor: Bir iç savaşta, karşınızda düşman olarak göreceğiniz, bir süre önce birlikte yaşadıklarınız, hatta dostunuz, sevgiliniz de olabilir. Çünkü bir iç savaşta düşman kavramı belirsizdir ve egemen söyleme/ideolojiye indirgenmiştir.



Savaş, savaşanlardan bağımsız değildir. Her savaşta kaybeden, savaşan, ölen ya da sakat kalan insanlardır. Savaşta kaybeden her zaman toplumlardır. Kaybedilen ise yaşamın kendisidir. Çünkü kimse için hiçbir şey artık eskisi gibi değildir ve olmayacaktır.

Rıdvan ve Cevher erkek bedeni açısından incelendiğinde fiziksel, cinsel, ekonomik ve ruhsal olarak güçlü, yenilmez koruyucu, iktidar sahibi duygularını belli etmeyecek kadar ataerkil norm ve değerleri bedensel ve söylemsel ifadelerinde taşıyan karakterlerdir.

Bu durum aslında özellikle Rıdvan'ın bedeninde erkekliğin ve iktidarın yeniden yeniden üretilmesine neden olmaktadır. Bundan dolayı askerde bedenlerine aldıkları yaralar ve beden bütünlüklerinin bozulması aslında tam anlamıyla bir erkeklik krizidir. Çünkü hem bedensel açıdan hem de toplumsal açıdan bütünlüklerini yitirmişlerdir. Rıdvan'ın bu anlamda ayağını kaybetmesi hayatın bütün eril alanlarından çekilmesine neden olan gerçektir. Artık tam bir erkek ve iktidar sahibi değildir.

Erkeğin bedeniyle ilgili algısı kimliğinin oluşmasında en önemli faktördür. Çünkü toplumsal cinsiyet biyolojik cinsiyetlerimizin olduğu kadar kültürel cinsiyetlerimizin de dışavurumudur. Dolayısıyla erkeğin toplumsalın içinde bedeniyle ilgili zayıflıkları, güçlü bir beden algısı kuramaması davranışlarına ve psikolojisine yansımaktadır.

Çünkü sertlik, güç, otorite erkeğin ailede ve toplumsalın içinde ilişkisel anlamda önem taşımaktadır. Çünkü erkeklik verilen bir şeydir. Verildiği gibi alınabilir de. Erkekler bu korkuyu daima bedenlerinde taşımaktadırlar. Bu korku davranışlarına ve ilişkilerine de yansımakta ve sorunlar çıkmaktadır. Sonuçta kendi bedensel bütünlüğünün olmaması Rıdvan'ın hem toplumsal hem de aile içindeki ilişkilerine sorun olarak yansımaktadır.

Rıdvan'ın alkol ve uyuşturucu kullanmasının nedeni de bedensel olarak eksikliğini unutmak istemesinde yatmaktadır. Ayrıca kendi sorunlarıyla başa çıkabilen bir erkek imajı vermemektedir. Çünkü o iktidarını kaybetmiştir. Bu yüzden iktidarını her an yeniden kurmak zorundadır. Sert bir erkek görünümü vermeye çalışmaktadır. Ama aslında kendi özel alanında zayıf kırılgan bir erkektir. Özellikle gördüğü kabuslar onun bu çelişkisini daha net ortaya koymaktadır.

Rıdvan'ın bedenini ve kimliğini belirleyen otorite ve bununla ilişkili olarak namus kavramıyla da sorunları vardır. Çünkü otoritenin meşru uygulayıcısı olan erkek egemenlik alanı olan ailenin namusundan sorumludur. Çünkü namus kavramı erkeğin kendini yeniden üretmesin yollarından biridir. Çünkü başkaları üzerinde egemenlik ve iktidar kurma açısından erkekliği pekiştirmektedir. Dolayısıyla erkeğin otoritesini meşrulaştırmaktadır. Rıdvan'ın sevdiği kadının en yakın arkadaşıyla kaçması tam da bu noktada Rıdvan'ın başarısızlığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü namusunu ve dolayısıyla iktidar alanını koruyamadığı için sorumluluklarını da yerine getirememektedir.

Filmin diğer ana karakteri Cevher ise sert erkek imgesinin tam bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Cevher bağımsızlık söz dinlememe, erkeksi olmayan tüm davranışlardan kaçınma gibi bedensel ve söylemsel pratiklerini otoriter kişiliğinde toplumsala yansıtmaktadır. Sosyalleşme sürecinde erkeksi tüm nitelikleri abartılı olarak bedeninde taşımaktadır. Çevresine karşı sert erkek imajında olan Cevher çalıştığı çete reisinin yanında ise abartılı bir uysallık ve sadakat içerisinde davranmaktadır. Bu durum otoriteye koşulsuz boyun eğme pratiği olarak Cevherin bedenine yansımaktadır.

Cevher filmde ortaya koyduğu beden ve pratikleri açısından sert, güçlü ve otorite sahibi bir görüntü vermektedir. Kirli sakal, takım elbise, argo ifadelerle maço erkeklik imajını pekiştirmektedir. Cevherin bedeni heteroseksüel iktidar ilişkileri çerçevesinde ortaya çıkmaktadır. Bundan dolayı şiddet onun için sanki doğal bir pratiktir. Çünkü iktidarını yansıtmanın bir yolu olarak kullanmaktadır. Aslında kendi bedeni üzerinde kurulan iktidarı başkalarının bedenleri üzerine yönlendirmekte ve şiddetin devamlılığını sağlamaktadır. Dolayısıyla bir bakıma bedenini araçsallaştırmaktadır. Böylece erilleşmekte ve itaatkarlaşmakta dolayısıyla bunu başkalarının bedenlerine de uygulamaktadır.

Bu anlamda erkek bedeni iktidarın hem öznesi hem de nesnesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Cevher ataerkil erkeklik ideali gereği aynı zamanda dürüst, ahlaklı, ezilenin yanında olan, yardıma koşan gibi erkeklik imgelerini de bedeninde barındırmaktadır. Bu abartılı erkeklik halleri aslında erkek olamama korkusunun bir yansımasıdır. Erkekliği tehdit altında hissedince daha çok erkek olmak ve iktidar kurmak için çabalamaktadır. Eşcinsel ağabeyinin ortaya çıkması bu köklü homofisini gün yüzüne çıkarmaktadır. Bu açıdan Cevher'in zaman zaman ağabeyine karşı gösterdiği şiddet dolu tepkiler aslında eşcinsellik karşısında ataerkilliğin düştüğü güzvensizlik duygusunun göstergesi olarak Cevher'in bedenine yansımaktadır.

Bu anlamda erkekler filmde hem bedensel hem de ruhsal olarak ciddi bir güven bunalımı içindedirler. Filmde iki erkek karakter genel anlamıyla olumlanmakta çevre kötülenmektedir. Bu güven sorunu geleneksel erkek kimliğinin kendini yeniden üretmesine ve erkeğin kendini yeniden tanımlamasına neden olmaktadır. Ancak bu değişim dönüşüm kolay sağlanamamaktadır. Cevher'in bedeninde ve kimliğinde ortaya koyduğu kendini yenileyemeyen geleneksel erkek kimliğinin bunalımıdır.

Filmde baba karakterlerinin yokluğu erkelerin bedenlerine yansımaktadır. Aile bütünlüğü olmayan erkekler bedensel ve söylemsel anlamda da iktidar kuramadıkları için kendi bütünlüklerini toplumsalın içinde var edemezler. Filmde babanın yokluğu ya da sorumluluklarını yerine getirmiyor olması erkeklik açısından önemli bir tartışma konusudur. Çünkü baba bir erkek çocuğunun erkek gibi yetişişi ve toplumda kabul görmesi için vazgeçilmez bir unsurdur. Öte yandan ataerkil kodların içselleştirildiği ve

erkekliğin öğrenildiği alanlardan biri olan ailede babanın yokluğu erkeklerin bunalımlarının ana kaynağıdır.

Filmde erkek bedeni ve erkeklik kavramı özel alan-kamusal alan, iyi-kötü, geleneksel erkek-eşcinsel erkek gibi karşıtlıklar üzerinden ilerlemektedir. Bir anlamda ataerkil erkeklik kurgusunu tartışmaya açan film bir anlamda da ataerkil kodları yeniden üretmektedir.

Filmin ana karakterleri olan Cevher ve Rıdvan bedenlerinde ve zihniyetlerinde ataerkil kodları pekiştiren mesajlarla kurgulanmaktadır. Bu açıdan Rıdvan'ın intihar etmesi ataerkil erkekliğin onurunu kurtarmaktadır. Aile kavramı ise her ne olursa olsun bütünlüğü korunması gereken bir iktidar alanı olarak ataerkil önerilerde bulunmaktadır.



3.3.9. TAKVA

Takva, yönetmen Özer Kızıltan'ın dram türündeki 2005 yılı yapımı filmi 96 dakikadır. Başrollerini Erkan Can, Meray Ülgen, Güven Kıraç, Erman Saban, Settar Tanrıöğen, Salaettin Bilal, Murat Cemicir, Engin Günaydın, Feridun Koç, Müfit Aytekin, Öznur Kula, Hakan Gürsoytrak gibi oyuncuların paylaştığı film En İyi Erkek Oyuncu (12.Nürnberg Türkiye/Almanya Film Festivali-2007),En İyi Erkek Oyuncu (26.İstanbul Film Festivali-2007), FIPRESCI Ödülü (57.Berlin Film Festivali-2007), En İyi Kostüm (43.Antalya Film Şenliği-2006), En İyi Müzik (43.Antalya Film Şenliği-2006), En İyi Görüntü Yönetmeni (43.Antalya Film Şenliği-2006), En İyi Sanat Yönetmeni (43.Antalya Film Şenliği-2006), Dr. Avni Tolunay Jüri Özel Ödülü (43.Antalya Film Şenliği-2006), En İyi Makyaj ve Saç (43.Antalya Film Şenliği-2006), En İyi Erkek Oyuncu (43.Antalya Film Şenliği-2006), En İyi Senaryo (43.Antalya Film Şenliği-2006), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (14.Adana Altın Koza Film Şenliği-2007), En İyi Film (13.Saraybosna Film Festivali-2007), En İyi Erkek Oyuncu (28.Siyad Türk Sineması Ödülleri-2006), Swarovsky Kültürel Yenilik Özel Jüri Ödülü (Uluslararası Toronto Film Festivali-2006) ödüllerine layık görülmüştür.



Filmin Özeti:

Muharrem, 1863 Balkan savaşında İstanbul'a göçmüş Arnavut bir ailenin son ferdidir. İstanbul'un en eski semtlerinden biri olan Süleymaniye'de babasından kalma küçük ahşap evde tek başına yaşama tutunmaya çalışmaktadır. Babasının arkadaşının eski handaki çuvalcı dükkanında 11 yaşından beri aynı işi yaparak 45 yaşına kadar gelmiştir. Ailesi ve mahallesinden aldığı eski İstanbul-İslam ahlakı Muharrem'i içine kapalı, ailesine bağlı, cinsel istekleri kötü bir ahlak sapması olarak görüp; onları sürekli bastırarak değişen bu dünyada başını beladan, gınahtan ve kötü olan her şeyden uzak tuttuğunu sanan biri haline getirmiştir.

Annesi ve babası öldükten sonra küçük olan dünyası iyice küçülmüş, nerdeyse tek başına kalmıştır. Ailesinden kalan küçük eve bile bakamamakta, onlardan kalan ve artık iyice eskimiş eşyaları bile yenileyemediğinden onları kullanmaya devam etmektedir.

İşyerinde ise hiç zeka istemeyen çalışma koşullarını 34 yıldır değişmeden ve yeni bir gelecek kaygısı olmadan sürdürebilmesini yine babasından kalan bir hatıraya devam edencesine haftada bir gittiği İslami bir tarikatın öğretilerinde bulunan mütevazilik, haddini bilmek ve tevekküle uymak gibi mistik öğretilerle örtmüş ve böylece mutlu olmayı başaramamıştır.

Cinsel yaşamındaki başarısızlığını ise “uçkuruna sahip olmak” olarak görmeyi tercih etmektedir. Annesine olan aşırı sevgisi, annesinin ölümüne rağmen değişmemiş, ev içi yaşamını hala annesinden gördüğü gibi sürdürmüştür. Yaşamındaki tüm sorunları nerdeyse kendisine unutturan İslam-tarikat öğretilerine sınıksız sarılmış ve bu öğretilerden uzaklaşmamak adına kendi zihninde olağanüstü bir Tanrı korkusu-sevgisi oluşturmuş ve bu korku-sevginin sınırını aşmamaya özen göstermiştir.

Filmin Çözümlemesi:

Film Kur'an 81. Ayeti olan “Hak geldi, batıl yıkılıp gitti. Zaten batıl yıkılmaya mahkumdur.” ile başlamaktadır. Dolayısıyla biz daha filmin başında nasıl bir erkek bedeni ile karşılaşacağımız anlamaktayız. Filmin sonu ise Nazım Hikmet'in “Ya ölü yıldızlara götüreceğiz hayatı, ya da dünyamıza inecek ölüm” dizeleriyle son bulmaktadır.

Modernizm karşısında Müslüman bir erkeğin çıkmazları ve açmazları Muharrem'in bedensel jestlerinde verilmektedir. Muharrem dinin buyrukları doğrultusunda geleneksel bir yaşam sürmektedir. Teknolojiyle bedensel teması sadece bir radyoyla sınırlıdır. 45 yaşına gelmesine rağmen evlenmemiştir. Çünkü evlilik insanı dünya işlerine yöneltecek ve dini gerekliliklerden yoksun bırakacaktır. Onun bu takvalı hayatı evlenmesine engel olmaktadır.

Dolayısıyla bedensel pratikleri dergahta hep dini emir ve buyruklardan oluşan ibadet ile gerçekleşmektedir. Kendini zihinsel olduğu kadar bedensel olarak da Allaha'a adanmıştır. Böylece modern yaşamın bütün günahlarından ve kötülüklerinden bedensel olarak da korunduğunu düşünmektedir. Muharrem'in dünyadan elini eteğini çekmiş bu hali dergah tarafından takdir edilmektedir. Allah sevisi ve korkusu ona daima itaat etmeyi öğretmektedir. Bu yüzden de dergah'ın ve mali işlerinde çalışmak üzere Şeyh tarafından görevlendirilir. Aslında Tanrı korkusu-sevgisinden oluşan bu örtüden tarikat yararlanmak istemektedir. Büyük bir güven ve dünya malına özenmeme duygusuna ihtiyaç olan bir sorumluluğu yerine getirebileceği düşünülerek Muharrem'den tarikatın idari işlerinin bir bölümünü idare etmesi istenmektedir.



Bu sayede Muharrem birden dışa kapalı bir yapıya sahip olan tarikatın dışardan görünen yüzü olmuş, tarikata duyulan mistik saygının ve bunun sonuncunda doğan maddi gücün görünürdeki temsilcisi haline dönüşmektedir. Artık Muharrem tarikata ait taşınmaz mülkün tamiri, bakımı, onarımı ve tabii ki gelirlerini takip eden biri olarak küçük çuvalcı dükkanından, o çok kaçındığı kocaman dünyanın günlük insan ilişkilerinin içine düşmektedir.

Artık hayatında yalnızca yüzyıllık ahşap mahallesi yoktur; koca İstanbul şehrinin betonlaşmış yeni yüzü ve bu betonlaşan İstanbul'un beton gibi sert fakat yine beton gibi çabuk dağılan insan ilişkileri de vardır. Artık eskisi gibi değildir Muharrem'in hayatı. O sakın ve zaten her bir sonraki gün aynı geçecek hayatı şimdi koşturmacayla ve hiç alışık olmadığı yeni sürprizlerle doludur.

Sürekli bastırmaya çalıştığı cinsel hayatı kendisine aşırı güven duyan şeyhinin evlenmesini önermesiyle tetiklenmiş, kendine söylenen her şeyi yerine getirme alışkanlığını ise artık yanında başka kişiler çalıştırmakta onlara buyruk vermeye dönüştürmektedir. Bu hızlı dönüşüm, Tanrı sevgisi ve korkusu arasındaki dengeyi Muharrem'in bedenini ve zihnini bozmakta, Tanrı sevgisi azalıp günahlar başlayınca Tanrı korkusu Muharrem'in bedenini sarmakta ve sonunda yok etmektedir.

Muharrem önceleri çalıştığı çuvalcı dükkanında bir erkek olarak son derece kibar ve nazik biridir. Bedeni de bu anlamda isyankar değil itaatkardır. Bu itaatkarlık dini iktidarın kullardan beklediği bir davranıştır. Burada iktidarın temsilcisi olan Muharrem değil Şeyh'tir.

Muharrem dini erkek bedenini simgelemektedir. Ancak onun simgelediği dini gerçeklik saf ve temiz olan, gönülden bağlanılan bir gerçekliktir. Bu yüzden biz onun bedeninde hem Allah sevgisinin hem de korkusunun izlerini görmekteyiz. Allah'ın emir ve yasaklarına bedensel olarak titizlik göstermekte ve günahlardan, haramlardan kaçınmaktadır. Allah'a karşı derin bir saygı, her türlü tutum ve davranışlarda Allah Rızasını her şeyin üzerinde tutma bedensel açıdan dikkat çeken unsurlardır. Dolayısıyla bedenini dinin hükümleri doğrultusunda mütevazı, haddini bilir, sakın, dürüst ve itaatkar olarak eğitmektedir.

İfadeleri ve davranış Takva anlatısını ön plana çıkarmaktadır. Takva kişinin kendisini Allah'ın korumasına, himayesine alarak ahirette azab ve cezaya neden olabilecek her türlü şeyden kendisini titizlikle koruması, günahlardan kaçınıp iyi ve faydalı iş/ eylemleri yapmasıdır. Dolayısıyla Muharrem'in yaşamı takva içerisinde geçmektedir.

Takva sadece korkulardan dolayı oluşmamaktadır. Aynı zamanda Allah'a karşı derin bir şekilde saygı duymak, her türlü tutum ve davranışlarda Allah'ın rızasını her şeyin üstünde tutmak, irademizi O'nun iradesine dolayısıyla O'nun hükümlerine bağlı tutmak, O'nun razı olacağı salih amelleri/davranışları yapmaktır. Bu suretle ayet ve hadislerle

baktığımızda takva kavramı “korku” yerine “saygı” kelimesiyle ifade edilmesinin daha doğru ve yerinde olduğu görülür. Çünkü takva sahibi kimse, İslam’da sadece ideal bir mümin değil aynı zamanda ideal bir “ahlakî kişilik”tir.

Ancak diğer erkek bedeni olarak ele alacağımız Şeyh ise takva anlatısının ters çevrilmiş anlatısını içinde barındırmaktadır. İkiyüzlülük, haram ve helale söz de dikkat etmek, maddiyat ve gösteriş düşkünü olmak, Allah sevgisinde samimiyetsizlik, tahakküm ve ahlaki çöküntü içindedir.

Muharrem yeni işine başladıktan sonra bedensel olarak da değişmeye başlamaktadır. Artık sarığını çıkarır, sakallarını keser ve takım elbise giymeye başlamaktadır. Yani onun bu değişimi yalnızca rüyalarında değil maddi dünyada da başlamaktadır.

Muharrem’in çelişkileri yavaş yavaş başlamaktadır. Tarikatın paralarını toplarken gördüğü insanlık manzaraları karşısında Muharrem aslında çöküşe doğru yol almaktadır. Tarikatın içine girdikçe sandığı kadar temiz ve masum bir olmadığını anlamaktadır. Karşılaştığı içki aleminde ise Muharrem’in çelişkilerini daha da arttırmaktadır.

Dolayısıyla sinirli, bağırır, tahakküm eden, iş buyuran bir adam haline gelmektedir. Hatta daha önceleri işleri öğrenmesi için yardım ettiği çırağına kızdığında tokat atar, bağırır, emreder. Daha önce hiç yapmadığı davranışlarda bulunmaktadır. Örneğin patronunun koltuğuna oturur, malları eksik tartar. Tarikatın altına verdiği araba ile hava atar. Kısacası bu gösterişli hayat Muharrem’in bedenini ve zihnini esir almaktadır.

Artık dünyevi ile uhrevi olan arasındaki fark iyice ortaya çıkmakta ve çatışmalara neden olmaktadır. Muharrem giderek sükûnetini ve dürüstlüğünü kaybetmektedir. Artık Muharrem dini ölçü ve prensiplere göre hareket etmemekte ve doğru yoldan ayrılmaktadır. Yani takva düsturu yıkılmakta Muharrem’de bedensel olarak çökmektedir. Artık aklına ve bedenine sahip olamamakta ve zihinsel bedensel yok oluşunu gerçekleştirmektedir.

3.3.10. ISSIZ ADAM

Issız Adam, yönetmen Çağan Irmak'ın dram türündeki 2008 yılı yapımı filmi 113 dakikadır. Başrollerini Melis Birkan, Cemal Hünal, Goncagül Sunar, Yıldız Kültür, Tarık Ündüz gibi oyuncuların paylaştığı film En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (2.Yeşilçam Ödülleri-2009), En İyi Müzik (2.Yeşilçam Ödülleri-2009), En İyi Kadın Oyuncu (14.Sadri Alışık Ödülleri-2009), En İyi Film (13.Rhode Island Film Festivali-2009)ödülleriyle layık görülmüştür.



Filmin Özeti:

Alper 30'lu yaşlarda, gurme sayılacak düzeyde yemek kültürü olan kendi restoranının sahibi iyi bir aşçıdır. Lüks yaşamayı seven, işinde başarılı ama özel yaşantısını her gün farklı kadınlarla birlikte olarak düzene koyamamış, hayatını; yaptığı yemekler, günübirlik

ilişkiler, paralı kadınlar üçgeninde yaşayan birisi iken... Hayatının akışı, bir gün Beyoğlu'nun arka sokaklarında, aradığı eski plak için bir kitapçıya girmesiyle değişir.

Ada, 20'li yaşlarının sonlarında, güzel, çocuk kostümleri tasarlayıp diken, Alper'in modern yaşamının aksine çok mütevazı, hayatta fazla inişleri çıkışları olmayan genç bir kadındır. Bir gün eski bir kitabı bulabilmek için Beyoğlu'nda dolaşırken Alper ile aynı kitapçıya girer. Çapkın bir adam olan Alper, Ada'nın güzelliği nden etkilenir ve Ada'yı takip etmeye başlar. Ada'nın aradığı kitabı bulmuştur. İlk sayfasına telefon numarasını yazar. Ada'nın işyerine kadar devam eden takip, Alper'in tanışma bahanesiyle aldığı kitabı Ada'ya vermesiyle son bulur.

Ada ve Alper'in yaşamlarında ilk defa karşılaştıkları tutkulu aşkın ilk sinyalleri bu kitapla başlar. Alper kopamadığı özgür hayatının içerisinde Ada'ya yer açmaya çalıştıkça, yaşamının daraldığını fark eder. Aşkı ve özgürlüğü arasında kalan Alper'in sessiz çılgınlıklarını duyamayan Ada, kendini aşkın rüzgârına kaptırmıştır bir kere... Ve yaşam bir kere daha aşk oyununun perdelerini Ada ve Alper için açacaktır...

Filmin Çözümlemesi:

Nedensiz ve anlamsız bir aşk hikayesinin çevresinde gelişen film, Türk Sineması bağlamında düşündüğümüzde aslında pek de alışık olmadığımız Romantik - Komedi türünün başarılı bir örneğini ortaya koymaktadır. Filmin ilk yarısı eski Türk Filmlerinin naifliğine ve Fransız Romantik Komedilerinin zarafetine sahip. Elbette ki fonda çalan Fransızca şarkının etkisi de inkar edilemez.

Eksen karakter Alper ve dolayısıyla Ada'nın tuhaf aşk ilişkilerindeki açmazlar anlatılmaktadır. Filmde seçilen isimler Alper ve Ada önemli göstergelerdir. Alper; cesur, soylu erkek demektir. Ada ise dört tarafı sularla çevrili kara parçası anlamındadır. Müzeyyen, Arapça bir isim olup süslenmiş, bezenmiş demektir. Bu bağlamda seçilen isimlerin filmin anlamı ve içeriği ile örtüşmesi ve bir takım çağrışımlar yaptırması dramatik yapı için işlevseldir.

Filmin en başından biz Alper'in annesi ve geçmişi ile bir takım sorunları vardır. Bu durum Alper'in geçmişinden sürekli olarak kaçmasıyla ortaya çıkmaktadır. Bedensel yönelim olarak da ne doğup büyüdüğü eve ne de mahallesine gitmektedir. Ama bir yandan

da eski aşk şarkılarına tutku derecesinde bağlıdır. Bu durum Alper üzerinden ele alınan geçmişe övgü temasını beraberinde getirmektedir.

Alper'in yaşadığı sorunlar geleneksel zihniyetten kurtulamamış, modernleşme sürecini tamamlamamış her ülkede, her erkeğin yaşayabileceği sorunlardır. Fried'un terimlerini ödünç alarak söylersek, ödipal kompleks arada kalmış kişi ve toplumlarda ağırlığını daha da çok gösteriyor. Modern toplumda ve onun yarattığı insanlarda birey bilinci geliştiği için ailelerin çocuklar üzerinde baskıcı ve yönlendirici davranışları en minimum seviyede gerçekleşmektedir. Bundan dolayı çocuklar, bağımsız kimlikler ve kişilikler geliştirerek sağlıklı ilişkiler kurmayı başarmaktadırlar. Köy kültüründe ise mesela bir Anadolu kadını özellikle erkek çocuğu ile ilişkisinde onun tam olarak erkek olabilmesi için tüm yetkilerini ve haklarını evlendiği insana devretmektedir. Böylelikle aslında farkında olmadan onun kişilik gelişimini tamamlamasına olanak tanımaktadır. Geleneksel zihniyetten kopamayan ancak modernmiş gibi yaşayan aileler ve onların çocukları ödipal, komplekslerinden, oral ve anal dönem bozukluklarından kurtulamamaktadırlar. Ve sapkın ilişkilere, duygulara ve düşüncelere çok daha yatkın olmaktadır.

İşte Alper'de bu sıkıntıların hepsini yaşadığını bize çok yalın bir dille anlatıyor. Annesinin telefonlarını uygun olsa bile açmıyor. Açtığına ise kısa konuşuyor, para yatırdığını ve işi olmadığı halde çok yoğun olduğunu kapatması gerektiğini söylüyor. Annenin masum, ezik ve sadece hatırlar soracaktım tavırları sanki karşılıksız bir ilişkinin varlığını bize sunuyor.



En sağlıklı şekilde yetişmiş çocuklarda bile (ki problemlı çocuklarda daha yoğun olmak üzere) geçmişte bir zamanlar ana kucağında yaşanmış güzel bir cenneti yitirmiş olma duygusu ile bu cennete karşı bir özlem kalıntısı vardır. Bu cenneti yeniden bulma gereksinimi bireyi özellikle cinsellik konusunda doyumsuzluklara ve zaman zaman da dinsel inançlara götürür. Çünkü Frued'un oral dönem olarak adlandırdığı bu süreçte çocukta temel güven duygusunun temelleri atılmaktadır.

Temel güven duygusunun yokluğu Alper'in kadınlarla olan ilişkisinin çarpıklığının nedenidir. Bundan dolayı o kayıp cennete dönmek istediğinde bazen annesini arıyor yumuşak, sevecen konuşuyor hal hatır soruyor annesinin gönlünü alıyor. Ama hemen ardından cinselliğin derin sularına kendini bırakıyor.

Bizim asıl üzerinde durmamız gereken en önemli nokta ise çağımızın gerçeği ya da gerçekleri ile karşı karşıya gelmemiş olmamızdır. Maddi manevi birçok şeyin içinin boşaltıldığı, sığlaştırıldığı, anlamsızlaştırıldığı ve basitleştirildiği bir çağdayız. Tüketim toplumu olmanın getirdiği her şeyin alınabilir satılabilir olmasının mantığı insanları tek boyutlu bir seviyeye indirmektedir. Bu basitlik içinde bitip tükenmeyen arzularımız hep yüzeyseldir. Her şey olabilir, olur, geçer ve gider.

Oysa biz belki de hala 19. yüzyılın şövalye ruhlu erkeklerine, tutkulu kadınlarına hasretiz. Çünkü o zamanlar uğrunda savaşılan, ölünen ve sürünülen her şeyin bir anlamı vardı. Anlamın olmadığı yerde insanlık insan olmanın ayrıcalığını keşfedemiyor. Dolayısıyla çağımızın gerçeği sığ, çabuk tüketen, ne aradığını ve nasıl mutlu olacağını bilmeyen ama delicesine mutluluğu isteyen insanlar para, kariyer ya da şan, şöhretin peşinde koşmaktadır. Egolarımızı büyütünce mutlu olacağını zannetmektedir. Ayrıca filmde müzik temasının çok önemli olması ve daha da ötesinde Gramafon ve MP3 dolayısıyla Analog ve Dijital ayrımı çok başarılı bir şekilde verilmesi dramtik etkiyi arttırıcı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Başrol oyuncusu Alper çağımızın erkeklik tasarımının bir prototipidir. Maddi manevi birçok şeyin içinin boşaltıldığı, sığlaştırıldığı, anlamsızlaştırıldığı ve basitleştirildiği bir çağda yaşıyoruz. Tüketim toplumu olmanın getirdiği her şeyin alınabilir satılabilir olmasının mantığı erkekleri tek boyutlu, basit bir seviyeye indirmektedir. Bu basitlik içinde bitip tükenmeyen arzular hep yüzeyseldir. Her şey olabilir, olur, geçer ve gider.

Oysa biz belki de hala 19. yüzyılın şövalye ruhlu erkeklerine, tutkulu kadınlarına hasretiz. Çünkü o zamanlar uğrunda savaşılan, ölünen ve sürünülen her şeyin bir anlamı vardı. Anlamanın olmadığı yerde insanlık insan olmanın ayrıcalığını keşfedememektedir. Dolayısıyla çağımızın gerçeği sığ, çabuk tüketen, ne aradığını ve nasıl mutlu olacağını bilmeyen ama delicesine mutluluğu isteyen erkeklerle doludur. Para, kariyer ya da şan, şöhretin peşinde koşan ya da egolarını büyütünce mutlu olacağını zanneden “erkeklikler”.

Bu bağlamda filmde karşımıza çıkan “erkeklik tasarımı” Alper’in varoluşunda ve bedensel deneyimlerinde kendini göstermektedir. Alper için cinsellik alınabilir, satılabilir yani çağın getirisi olarak metalaştırılmış bir alandır. Aşk ve sevgi çok anlamlı değildir, çünkü onların değişim değeri yoktur. Bu yüzden bir anda her şey bitebilir ve başlayabilir. Erkeklik de böyle bir şeydir. Bir gün bir bakarsınız “hegemonik erkeklik” halleri içindeyken diğer gün “homofobik erkeklik” pratikleri içinde olursunuz. Böylece çağın Postfordist yapısı toplumsalda var olan “Erkeklik Tasarımları” sinemada yansımaları bulmaktadır.

Özgür olmakla yalnız olmak arasındaki farkı kavrayamayan günümüz insanının çalkantılı ruhu, taşradan gelip tırnaklarıyla tutunmaya çalışan bir erkeğin geri döndürülme korkusu Alper’in bedenine yansımaktadır. Özellikle cinsellik konusunda bedensel hazzı ruhsal doyumdan ayırarak kişisel sınırlarını korumanın bir biçimi olarak şehirli erkeğin erkeklik krizleri ve açmazları bedensel pratiklerine yansımaktadır.

Bireyselleşme fikrinin özgürlük gibi süslü bir ambalajla erkeklere sunulması Alper’in Ada’dan kaçışının temel noktasıdır. Özel ilişkilerini fast food mantığında yaşayan Alper sahibi olduğu restoranın mutfağında çok iyi bir aşçıya dönüşmektedir. Bu noktada bedenini mutfakta bir enstrüman gibi kullanmakta ve son derece lezzetli yemekler yapmaktadır. Bu aslında ruhsal doyumun bir göstergesidir. Cinsel yaşamı ise bedensel doyumunu sağlamaktadır. Ancak ruhsal doyumu libidonal olarak sağlanmadığı için hiçbir zaman bedensel hazzı da tam olarak yaşayamamakta ve hep bir doyumsuzluğu olmaktadır.

Bu açıdan erkek bedeni imgesi olarak Alper geleneksel bir erkek gibi iktidarın taşıyıcısı ve öznesi olamamaktadır.

3.3.12. BEHZAT Ç. Seni Kalbime Gömdüm

Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm, senaryosu Emrah Serbes'e ait olan, yönetmen Serdar Akar'ın polisiye, aksiyon, macera türündeki 20011 yılı yapımı filmi 108 dakikadır. Başrollerini Erdal Beşikçioğlu, Cansu Dere, Tardu Flordun, Fatih Artman, İnanç Konukçu, Berkan Şal, Canan Ergüder gibi oyuncuların paylaştığı film En İyi Erkek Oyuncu (48.Antalya Film Şenliği-2011) ödülüne layık görülmüştür



Filmin Özeti:

Yapılan bir ihbar üzerine Gençlik Parkı'na giden cinayet büro ekipleri, gömülü bir tabut bulurlar. Tabutun içinde yaşlı bir kadın vardır. Yapılan ilk incelemede kadının canlı canlı gömüldüğü ortaya çıkar. Hayata karşı işlenen suçlar uzmanı Behzat Ç., ilk defa böyle bir cinayet karşılaşmaktadır.

Yaşlı kadının neden bu biçimde öldürülmüş olabileceğine ilk başta bir anlam verilemez. Yaşlı kadın emekli bir polisin annesidir. Behzat Ç. emekli polisi araştırmaya

başladıkça bir takım engellemelerle karşılaşır. Emekli polis, teşkilat içinde Avarel Memduh olarak bilinmektedir, suçu üstlenen kişi ise kendisine Red Kit demektir.

Behzat Ç., Harun, Hayalet ve Akbaba'dan oluşan ekibiyle Ankara'yı didik didik ederek Red Kit'in suç ortakları olan Gorbaçov Hasan ve Pemb o'ya ulaşmaya çalışır. Olay Yeri İnceleme Şubesi'nin genç komiserlerden Songül de bu olayda onlara yardımcı olmaktadır.

Bu esnada şüpheli tavırlarıyla dikkat çeken bir görgü tanığına ulaşırlar. İsmi Süleyman olduğu halde kendisini Ahmet olarak tanıtmaktadır. Kendini Ahmet Sanan Süleyman'ın çelişkili ifadeleriyle iş iyice içinden çıkılmaz bir hal alır.

Behzat Ç. araştırmalarını derinleştirdikçe emniyet içinde yasa dışı yollarla faaliyet gösteren bir örgütün varlığına ulaşır. Bu örgüt 90'lı yıllarda pek çok yargısız infaz yapmıştır. O zaman alt kademelerde görev yapan bu örgüt elemanları şimdi üst mevkilere gelmiştir. Dolayısıyla bu olayın ortaya çıkmasını istememektedirler. Behzat Ç., bir yandan gizemli ve zeki bir katil olan Red Kit'e ulaşmaya çalışır, diğer yandan ise bu olayların açığa çıkmasını istemeyen gizli örgütten kendisini ve ekibini korumaya çalışmaktadır.

Filmin Çözümlemesi:

Filmde Behzat Ç başta olmak üzere karşımıza çıkan bütün karakterler de erkeklik power to yani bir şeye gücü olmak değil, power over yani bir şeyin üzerinde gücü olmak olarak kurgulanmıştır.



Simgesel iktidarın sürekliliğini sağlayan simgesel şiddet hem erkekler üzerinde hem de kadınlar üzerinde mevcuttur. Hatta kadınlar bu şiddete maruz kalmayı tercih bile etmektedirler.

Behzat Ç. içkisi, sigarası ve küfürlü konuşmalarıyla hegemonik bir erkeklik sergilemektedir. Öyle ki bu erkeklik amiri, çalışma arkadaşları ve kadınlar üzerinde etkindir. Sadece etkisiz kaldığı ama laflarını söylemekten çekinmediği kişi amirinin de amiri olan devletin temsilcisi olan kişidir.



Polis teşkilatı eril bir kurumdur. Hatta bu durum eril tahakkümün en meşru alanlarından biridir. Bu kurum içinde yer alan kadınların davranışları ve giyim tarzları da bu erilliğin devamlılığını sağlar niteliktedir. Örneğin savcı işyerinde son derece maskülen bir yapıda iken bu alanında dışında Behzat Ç ile olan ilişkisinde son derece feminen yapıdadır.

Bir yandan savcının bir yandan Songül'ün Behzat'a olan aşkı ve Behzat'ın maço umarsızlığı, kaba bir cinsellik anlayışı eril kimliğinin tezahürüdür.

Gerçeği bulan ve onun üzerine giden sanki sadece erkeklermiş gibi tavırlar Behzat Ç.'nin hem bedensel tavırlarında hem de söylemlerinde söz konudur. Kadınları bu konuda aşağılama filmin erkek bedeni açısından en önemli tezahürüdür. Erkekler iktidarın hem öznesi hem de nesnesi konumundadırlar.

Filmede karşımıza çıkan erkek bedenleri “hegemonik erkeklik” kavramı ile baskın erkeklik değerlerine işaret etmektedir. Toplumda kabul gören erkeklik değerlerinin, aslında tam da dışarıda bıraktığı bu diğer erkeklik biçimleri ve kadınlıklarla olan ilişkisi üzerinden var olabildiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Hegemonik erkeklik kavramının tek tip bir erkeklığe işaret etmemektedir. Kimi Behzat Ç gibi fiziksel güce, cesarete, saldırganlığa öncelik veren bir erkeklik onaylanırken, kimi kez rasyonel düşünceye, ticari kazanca öncelik veren bir erkeklik de toplumda ön plana çıkabilir. Ya da teknolojik bilgi ve beceri yeteneğine sahip bir erkeklik tanımı da öne geçebilir.

Filmde karşımıza çıkan hegemonik erkeklığın diğer erkeklik biçimleriyle olan ilişkisini baskıdan çok ikna ve onaylama pratiği ile açıklanmaktadır. Bu anlamda “rıza” görünümünde bir iktidar karşımıza çıkmaktadır. Çünkü, “hegemonik” değerlerin üretilmesinde kurumların varlığı esastır, yani, devlet, yasa, ticari şirketler sayesinde homofobik-heteroseksüel erkeklik değerleri meşrulaştırılır, cazip kılınmaya çalışılmaktadır. Filmde bu durum polis teşkilatı çerçevesinde ele alınmaktadır.

Ancak, tam da burada ortaya çıkan kırılan cinsel konumların gözden kaçırılmaması gerekmektedir. Bu “hegemonya”nın ortasında, bu iddia ile taban tabana zıt gelişen erkeklik krizine dikkat çeken argümanlara değinmemek, Behzat Ç.’nin yaşadığı sancı ve çelişki dolu süreci anlamayı zorlaştıracaktır.

Güvensiz ve istikrarsız yapıların egemen olduğu küresel kapitalizmin çağında imgeler, süs ve tüketim kültürünün egemenliği içinde kendini sürekli tanımlama ihtiyacına giren erkekler günümüzde aslında yaşananın bir “erkeklik kriz”i olduğunu belirtmişlerdir.

Çünkü istikrarsız yaşamların ve süratle değişen imgelerin çağında “hegemonik erkeklik” ten bahsetmek güçleşmekte, cinsel kimlikler muğlaklaşmakta, endişe, korku ve öfke erkeklik krizinin bileşenleri olmaktadır.

Filmde ise bu krizin esas olarak “bedensel” olanın etrafında dönmekte ve tüketimin, beden üzerinde kurduğu iktidarın, bedenin kimlik, düşünce üzerindeki iktidarına dönüşmektedir. Bu paradoksu görünür kılında Behzat Ç. karakterinin bedenidir.

Biyolojik bir gerçekliğe dayanarak cinsiyetlere ayrılan bedenler, Simon de Beauvoir'un deyişiyile, kadın ya da erkek adıyla bir dizi tarihsel ve kültürel veriyi taşımaktadırlar. Bu anlamda her bir beden bu tarihsel verileri kadın ve erkek olarak içselleştirip, toplumda bu kültürel değerleri, normları sergilemektedirler.

Özellikle, kapitalizmin yükselişi ile beraber bireysele olan vurgu arttıkça, bireyin cinselliği ve bedeni ekonomik, siyasi ve sosyal mekanizmaların denetimine girdikçe beden daha da kurgulanan, inşa edilen, hatta üzerinde çalışılan, ayrıntılandırılan, kategorikleştirilen bir yapıya dönüşmektedir. Bedenin bu tasnifi diğer toplumsal kategorileri de besleyen iç içe geçmiş bir iktidar örüntüsünü beslemektedir. Hastalar, zayıflar, lezbiyenler vs. tüm marjinalleştirilmiş gruplar gibi toplumdaki sosyal anlamda görece alt sınıfları ve çalışma yaşamından dışlanan ekonomik alt sınıfları oluşturmaktadırlar.

Filmde cinsiyetçi ve zıtlıklarla yüklü sistemde histeriklik, acizlik, korkaklık, bağımlılık, süs düşkünlüğü gibi “kadınlık”la özdeşleştirilen ve “kadın bedenine” ait sanılan değerlerin bir erkekte de var olduğunu gözler önüne sermesi, bu duyguların kadın-erkek herhangi bir bireyin tüketim kültürü içerisinde içselleştirebileceğini açığa çıkarmaktadır. Cinsiyet denilen şeyin toplumsal bir inşadan başka bir şey olmadığına dair en güçlü argümanlarından birini geliştiren feminist söylemin haklılığın açık bir yansımasıdır.

Bilinçdışı daima bilincin içerisine sızar. Bilinçdışı varoluşu etkiler ve gündelik yaşamın içerisinde bazı hareket, jest ve davranışlarda kendisini ortaya koyabilir. Bilinç bilinçdışını bastırmaya çalışır, bilinçdışı da çeşitli yollarla (rüyalarda, nevrotik belirtilerde v.b.) buna karşı koyar.

Söylenmeden bırakılmış olanın aktif olarak söylenen kadar önemli olduğu Behzat Ç'nin bedensel var oluşunda karşımıza çıkmaktadır.

Ve bu da bir metnin, üstmetin (hypertext) ve altmetin (sub-text) okumalarının her açıdan ne derece yaşamsal bir öneme haiz olduğunun altını çizen bir realite olarak ele alınmalıdır.

Filmde genel olarak “yenik düşmüş, egosu zedelenmiş, kadın korkusuyla yüzleşemeyen kendi iç dünyasına doğru” yolculuk yapan “beyaz orta sınıf” erkek öyküleri üzerinden geliştirilen ve uyarılan bir duygu ve düşünce kümesinden söz

edilmektedir. Filmde marjinal erkeklerin dışındaki tüm erkekler ataerkil iktidarın sonuçlarından –öyle ya da böyle- faydalanmaktadır.

Behzat Ç.’yi erkek bedeni ve iktidar bağlamında ele aldığımızda karşımıza çıkan hegemonik erkeklik, erkekliğin belirli bir deneyimlenme biçiminin kadınlar ve diğer erkeklerin rızasını alarak onlar üzerinde iktidar kurmasını sağlayan bir ideal tip olduğunu görmekteyiz.

Hegemonik erkekliğe daha fazla yaklaşan erkekler ataerkil iktidardan daha fazla pay almaktadırlar. Aynı şekilde, filmdeki bütün erkek karakterler hegemonik erkekliği öne sürerek, farklı stratejilerle ataerkilliğin yeniden inşasına katkıda bulunmaktadır. Bununla birlikte, erkeklerde hegemonik erkekliğin bütünlüklü ve bedenselleşmiş bir dışavurumu karşımıza çıkmaktadır.

Behzat Ç.’nin genel bir erkeklik idealizasyonuna yönelik olduğu görülmektedir. Buna göre belirli bir erkeklik anlayışı öne çıkarılır ve erkeklik bir rol modeline indirgenir. Genel geçer bir rol modeli olarak erkeklik nosyonuna yapılan bu vurgu, iktidar nosyonunun erkeklik üzerindeki rolünü ihmal etmektedir. Erkeklik toplumsal bir inşa olarak değerlendirilmektedir.

Aynı zamanda Behzat Ç. “risk almak”, “sorumluluk sahibi olmak”, “sorumsuz olmak” gibi zaman zaman birbiriyle de çelişen özellikler temelinde şekillenmekte ve tüm erkeklik tecrübelerinin öne çıkarılan bu tek özellik üzerinden belirlendiğini bedensel olarak ortaya koymaktadır.

Toplumsal cinsiyet örüntüsü olarak erkeklik, toplumsal cinsiyet stereotiplerinin sağlam yapısı içinde önemli bir olgudur. Bu bağlamda Behzat Ç.’de erkekliğin yaşanış ve algılanış şekilleri farklılık göstermektedir ve farklı erkeklik örüntüleri bulunmaktadır. Söz konusu bu farklı erkeklik örüntüleri içinde hakim olan yani Behzat Ç., kendini toplumsal cinsiyetin hiyerarşik yapısı içinde diğer erkekliklerden üstün bir konuma yerleştiren, sert, güçlü ve heteroseksüel olan erkeklik örüntüsü, kendi devamlılığını sağlamak ve hegemonyasını sürdürmek için, tanımlanan ideallerin dışında kalan “diğer”lerini ötekileştirerek tabi kılmaktadır.

Ataerkil kültürel kodların erkeğe ait değerlerin yüceltilmesinden oluştuğu filmde cinsiyetler arasında da bir hiyerarşi söz konusudur. Erkeğe atfedilmiş tüm özelliklerin

olumlandığı, kadına atfedilmiş tüm özelliklerin olumsuzlandığı yahut kadının erkeğe tabiyetini meşrulaştırdığı bir kültürel atmosferdir vardır.

Filmde karşımıza çıkan erkek egemen cinsellik, kadın-erkek ilişkilerinde karşılılığın, denkliğin ve mahremiyetin değil de erkek üstünlüğünün ve cinsel zevk ile şiddetin içiçe geçtiği cinsel arzular alanının, yani cathexis'in alanı olarak kurgulanmaktadır.

Behzat Ç. filminde karşımıza çıkan erkek bedenleri ataerkil sistemin ve eril tahakkümün devamlılığını, tutarlılığını ve haklılığını ortaya koymaktadır.



3.3.13. ZENNE

Zenne, senaryosu Caner Alper'e ait olan, yönetmen Mehmet Binay- Caner Alper'in dram türündeki 2012 yılı yapımı filmi 102 dakikadır. Başrollerini Kerem Can, Erkan Avcı, Giovanni Arvaneh, Rüçhan Çalışkur, Tilbe Saran, Jale Arıkan, Ünal Silver, Tolga Tekin gibi oyuncuların paylaştığı film En İyi İlk Film (48.Antalya Film Şenliği-2011), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (48.Antalya Film Şenliği-2011), En İyi Görüntü Yönetmeni (48.Antalya Film Şenliği-2011), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (48.Antalya Film Şenliği-2011), Sinema Yazarları Ödülü (48.Antalya Film Şenliği-2011), En İyi Müzik (45. Siyad Türk Sineması Ödülleri-2013) ödüllerine layık görülmüştür



Filmin Özeti:

Doğulu muhafazakâr bir ailenin çocuğu olan Ahmet, cinsel kimliğini saklamadan zennelik yapan Can ve Alman fotoğrafçı Daniel'in İstanbul'da kesişen dostluk hikayesini konu alan film, birbirinden çok farklı olmalarına rağmen hayatları kesişen 3 kişinin dramasını anlatmaktadır.

DANIEL, Türkiye'nin değer yargılarını çok tanımayan ve 1 yıllığına İstanbul'a gelen bir Alman fotoğrafçı. Renklerini gizlemekten sakınmayan, ailesinden koşulsuz destekle koruma gören ve İstanbul'un dans klüplerinde Zennelik yapan CAN. Ve doğulu, muhafazakar bir ailenin çocuğu olan AHMET. Birbirleriyle dostluk, aşk ve anlayışla birarada yaşamayı başarabilen üçlünün karşısına çıkan töre, devlet ve muhafazakar aile değerleri...

3 sene önce bir cinayete kurban giden Ahmet Yıldız'ın yakın arkadaşları olan M.Caner Alper ve Mehmet Binay tarafından Yıldız'ın gerçek hayat hikâyesinden uyarlanan bir filmidir.

Eşcinsel Bedenler

Ülkemizin hala kanayan yaralarından biri olan cinsel kimliğini açıklama, özgürce yaşama ve yaşayamama temalarına odaklanan film, 'erkek olmak' ile bir tutulan askerlik tabusuna parmak basmaktadır.

Film, Ahmet Yıldız'ın hikâyesinden esinlenmiş olsa da bütünüyle bu cinayete odaklanmayıp seyirciye bir “kesişen hayatlar” hikâyesi sunmaktadır. Afganistan'da savaş muhabirliği yaptığı sırada fotoğrafını çektiği çocukların ölümüne sebep olan Daniel savaş muhabirliğini bırakır; içinde taşıdığı bu vicdan azabıyla İstanbul'a sürüklenerek sanat fotoğrafları çekmeye başlar. Bu sırada Daniel'in yolu, bir gece kulübünde zennelik yapan Can ile kesişir. Can, İstanbul'da teyzesiyle birlikte yaşamakta, asker kaçağı olduğu için gündüzleri dışarı çıkamamakta, gece kulüplerinde dans ederek zar zor geçimini sağlamaktadır.

Bir zennenin fotoğraflarını çekme, İstanbul'un egzotik havasını yakalama peşinde olan Daniel, Can'ın arkadaşı Ahmet ile tanışacak, bu tanışıklıktan bir aşk ilişkisi doğacaktır.

Daniel'ın geçmişinden, Can'ın askerlikten kaçması gibi, Ahmet de kendisinin eşcinsel olduğundan şüphelendikleri için ailesinin peşine taktığı adamdan kaçmakta, cinselliğini muhafazakâr ailesinden uzakta dilediği gibi yaşamaya çalışmaktadır. Fakat ne Daniel'ın geçmişin kendisine yüklediği vicdan azabından, ne Can'ın askerlikten, ne de Ahmet'in ailesinin kısıkcısından kurtulabilmektedir.

Kimi yönleriyle birbirinden farklılaşan kimliklere sahip birçok insanın bir araya getirildiği böyle bir anlatı, doğu-batı, kadın-erkek, eşcinsel-heteroseksüel ikiliklerinin filmde nasıl kurulduğunu erkek bedenlerinin sunumunda göstermektedir. Dolayısıyla, Zenne'de ikili karşıtlıkların nasıl inşa edildiği ve bu inşa sürecinin hikâyede nelere hizmet ettiğine, toplumsal cinsiyet ve cinselliğin bu coğrafyaların inşasında nasıl roller üstlendiklerine tanık olmaktadır.

Film, savaş muhabirliği yapan Alman karakter Daniel'ın Afganistan'daki görüntüleriyle açılır; Daniel, savaşın ortasındaki Afgan çocuklarının yürek burkan halini yansıtabilecek dramatik bir fotoğraf çekebilmek ümidiyle, bir grup çocuğu, bomba düşme tehlikesi olan açıklık bir alana götürür ve orada çocukların fotoğrafını çekmeye çalışır. O an beklenen olur, Daniel ile Afgan çocukların üstüne bomba yağar. Daniel bu olaydan sağ kurtulsa da çektiği vicdan azabından anladığımız kadarıyla çocuklar ölmüştür.

Doğu'nun Daniel için de bir bilgi nesnesi, yaptığı iş için bir dekor olduğunu düşünebiliriz. Daniel'ın kariyerist güdüler, dilediği gibi fotoğraflar çekebilmek, yani Doğu'yu dilediği imajlarla dilediği gibi inşa edebilmek uğruna Afgan çocuklarının hayatını riske atabilecek kadar güçlüdür.

Daniel'ın Ahmet'le olan ilişkisine baktığımızda doğu batı ikiliğini hem bedensel olarak hem de söylemsel olarak görmekteyiz. Daniel cinsel kimliğini gizlemek zorunda kalmadan özgürce yaşayabilen bir biseksüeldir. Daniel bu konuda ailesine açıldığında olumsuz bir tepkiyle karşılaşmamıştır; aksine, dürüst davrandığı için ailesiyle ilişkisi çok daha iyi bir hale gelmiştir.

Oysa Ahmet için cinsel kimliğinin muhafazakâr ailesi tarafından öğrenilmesi onun hayatına mal olacaktır. Fakat Daniel bu durumu pek kavrayamaz. Daniel'ın film boyunca Ahmet'in bu durumuyla hiçbir şekilde empati kuramaması, Almanya'da eşcinsel bir kimliğe sahip olmanın hayatı kesinlikle zorlaştırmadığını ima eden özgürlükçü, eşitlikçi ve çağdaş bir Almanya tahayyülü yaratmaktadır.

Daniel ise vicdanının Doğu'da aldığı yarayı yine Doğu'da iyileştirebileceğini düşündüğü için İstanbul'dadır. Yani üç karakter de büyüyüp yetiştikleri coğrafyada bulamadıkları huzuru Doğu'da aramakta, kendi kimliklerini “öteki”nin yurdunda diledikleri gibi yeniden kurabilmek için çabalamaktadır.

Filmde sürekli olarak vurgulanan nokta rasyonel olanla irrasyonel olanın çatışmasıdır. Erkeklik, diğerlerini kendi çıkarları lehine davrandıkları sürece yanında tutarak kullanma, karşı durduklarında uzaklaştırma şeklinde ortaya çıkmaktadır. Filmde bedensel olarak Ahmet'in, Can'ın ve Daniel'in söylemleri erkeksi bir ifadenin altında son derece feminen bir tavır içermektedir. Bu bağlamda üzerinde dikkatle durmamız gereken nokta erkekliğin oluşumunun sosyal bir süreç olduğudur. Dişiliğin aksine erkeklik verilir. Bu yüzden bağışlanan bir şey olduğu için her an geri de alınabilir. Tıpkı filmde askerlik şubesinde Can'ın erkekliğinin yok edilmesi gibi... Bu durum oldukça sıkıntılı ve sarsıntılıdır.



Bu bağlamda “Erkeklik Tasarımları” üzerinden yapılan incelemelerde Psikanalitik kuramın, özellikle de Freud ve Lacan'ın kuramlarının, yapısalcı ve Marksist kuramların, Feminist kuramın büyük etkisi olmuştur. Örneğin Scopophilia denen bakıştan çıkan haz bir erkek hazzıdır ve sinemada 'bakış' erkeğe aittir. Bu bakış açısı erkek egemen toplumun sinema üzerindeki etkisini göstermesi açısından psikanalizle ilişkilidir. Erkek egemenliği ve fallocentrism (penis merkezilik) esasen birbiriyle ilişkilidir; fallus gücün/iktidarın, sahip olmanın simgesidir. Örneğin silah imgesi sinemada gücün dolayısıyla fallusun simgesidir. Filmde Ahmet'i öldüren silah aslında erkekliğin simgesidir. Tamda bu noktada karşımıza hegemonik erkeklik çıkmaktadır.



Ataerkil düzen kendi erkeklik pratiklerine uymayan erkekleri ötekileştirmek ya da fiili olarak yok etmek üzere gardını almaktadır. Bunu yaparken de kendisine tabi kıldığı kadını da kullanmaktan kaçınmaz. Nitekim film de Ahmet'in öldürülmesinde annenin payı oldukça fazladır. Can'ın annesi bu konuda baskın olmaktan çok mağdur olmayı seçmiştir. Ayrıca Batılı ve şehrili olmasından kaynaklanan oğluna kıyamama durumu söz konusudur.

Askerlik kurumu, aile ve sosyal yaşam eril tahakkümün en görünür ve en sert uygulandığı alanlardır. Heteroseksüel olmak zorunda olan bu alanlar başka bir cinselliği bünyesinde barındırmaz.



Aynı şekilde marjinal bir kadın olan Can'ın teyzesi de eril tahakkümün kurbanıdır. Sevgilisi ile olan ilişkisinde kaba bir güç ve kaba bir cinsellik hakimdir. Erkek olmanın

anlamı nedir? Bir erkek nasıl olmalıdır? Filmde bu sorular üzerinden bir sorgulama yapılmaktadır.

Doğu ile Batı arasında bulunduğu varsayılan bu ayrım, filmdeki farklı cinsel kimliklere sahip bireyler üzerinden daha da sağlamlaştırılır; Batı neredeyse bir özgürlük mekânı, Doğu ise geri kalmışlığın temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Oryantalizm, 'Doğu' ile 'Batı' arasında yaratılmış ontolojik ve epistemolojik bir farklılığa dayanan bir düşünce biçimidir. Bu bağlamda film erkek bedenini ve kimliğini doğu/batı, kadın/erkek, eril/dişil gibi ikili karşıtlıklar üzerinden varsaymakta, bunun da Batıyı yüceltir bir nitelikte olduğunu, bu niteliklerin Daniel karakterini hem Doğu coğrafyasında, hem de ilişki yaşadığı Ahmet üzerinde iktidar sahibi yaptığını görülmektedir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyetin ve erkek bedeninin oryantalist söyleme eklemlenmesiyle iktidar kavramını sorgulayan bir filmidir. Aynı zamanda da Avrupa ile Ortadoğu arasında değil, Türkiye'nin doğusu ile batısı arasında da eşcinsel kimliğin kabullenilişi konusunda tam bir karşıtlık kurması, filmi oto-oryantalist bir eksene oturtmaktadır.

SONUÇ

90 sonrası Türk Sinemasında İktidarın yansıması açısından erkek bedeni ve temsillerinin araştırılması sonucunda “değişen beden değişmeyen iktidar” savının sunumlarının ortaya çıktığı görülmektedir. Çözümlenen on üç filmin tamamında iktidar bedenleri kuşatmakta, erkek bedenini de iktidarın hem öznesi hem de nesnesi olarak ataerkil ideoloji temelinde inşa etmektedir.

İktidar varlığını ve sürekliliğini tarihsel süreç içerisinde bedenler üzerinde kurduğu hegemonya ile somutlaştırmaktadır. Dolayısıyla bedenin denetiminin ve disiplin altına alınmasının sistemli hale getirildiği 18. yüzyıldan itibaren günümüze kadar olan süreçte hem değişmeden devam eden ve hem de farklılaşan iktidar dizgelerinin erkek bedeni üzerindeki yaptırım ve etkilerinin yapısı ile erkek bedeninin iktidar tarafından denetlenmesi ve disipline edilmesi söz konusudur.

Foucault’nun da dediği gibi günümüzde kesin olan şey iktidar ağlarının beden üzerinden geçiyor olmasıdır. Foucault’nun modern dönemin kurumları üzerinde yaptığı araştırmalar, modernliğin mantığının bedeni ve zihni denetlemeye dayalı olduğunu göstermiştir. Rasyonalite, ilerleme, özgürlük gibi kavramlar üzerine kurulmuş aydınlanma düşünün vardığı nokta, daha çok bir denetim toplumunun yaratılmasıyla sonuçlanmıştır. İşlevini yerine getiremediği daha 19. yüzyılda fark edildiği halde türünü kendi içinde çoğaltarak sürdüren hapishaneler, “normal insan” tanımlamasının yaratıcısı psikiyatri kurumu, mimari tasarım önerisi olarak ortaya çıkan ve panoptisizm olarak çağımızın etkin denetim araçlarının ilham kaynağı olan Jeremy Bentham’ın bütünlük ve gözetleme ilkesine dayalı mimari önerileri, “denetim toplumu” olarak adlandırdığımız toplumun oluşmasında yapı taşlarıdır.

Modernliğin icadı olan denetim kurumları gittikçe çeşitlenerek etkinliğini arttırmaktadır. Gizli bir biçimde işleyen kapitalist sistemin denetim araçları, süreç içerisinde iktidarın var olan denetleme mekanizmalarına eklemlenmekte, Bentham’ın düşü farklı bir biçimde olsa da kitleleri denetim altına alma amacına ulaşmaktadır. Gizli ya da açık biçimde işlev gören bu mekanizmalar bireyin otokontrolünü sağlamasını amaçlamaktadır.

İktidar kavramı, Foucault'nun bakış açısıyla “mikro-iktidarlar” dizgelerinden oluşan bir yapı olarak kabul edildiğinde, iktidarın olmadığı bir toplumu hayal etmek olanaksızlaşmaktadır.

Bu açıdan beden daima egemenlik mücadelelerinin çatışma alanı olmaktadır. Foucault'nun iktidar yaklaşımında belirttiği gibi burada iktidarı salt kurumlaşmış bir erk olarak değil gündelik yaşamın her hücresinde cereyan eden bir süreç olarak değerlendirmek gerekir. Bu nedenle kimlikler de sabit özsel kategoriler değil, zaman içinde yaratılan ve iktidarla geliştirdikleri ilişkilerce belirlenen olgulardır.

Dolayısıyla erkek bedeni de kurgulanan bir yapıdır. Egemen ideolojiye göre şekillenen erkek bedeni hiyerarşik düzen ve iktidar örüntülerini erkeklik pratiklerinde barındırmaktadır. Bu açıdan sinema toplumsalın içinde erkek iktidarının etkin bir biçimde varlık gösterdiği uygulama alanlarından birisidir. Sinema hazza dayalı bir iktidar ilişkisini temel almaktadır. Başkalarına ait hikayelerin ve bedenlerin gözlemlenmesinden doğan haz aynı zamanda seyirciye de bir iktidar olma duygusu vermektedir.

Erkek dünyasının bir ürünü olan filmlerde üretilen imgeler erkeklik idealini pekiştirmekte ve yeniden üretmektedir. Erkeğe ait dayanıklılık, saldırganlık, başarı, duyguların gizlenmesi, şiddet gibi erkeksi nitelikler seçilen filmlerde ortaya çıkmaktadır.

Namus, otorite, dostluk, cinsellik ve şiddet kavramları çerçevesinde ele alınan erkeklikler filmlerde üretilen imgeler aracılığıyla iktidarın kurguladığı erkeklik tanımlarını desteklemektedir.

Filmlerde sürekli bir “erkeklik” vurgusu yapılmasına rağmen, bir erkeklik kirizi anlatılmaktadır. Kadınlar, bir seks malzemesidir ve erkek aklın ürünüdür; seks, şiddetle doludur ve erkek egemenliğinin veya krizinin açığa çıktığı anları gösterir. Tiplerler, popüler kültüre yapılan göndermelerden biri olarak melodramlardan ve kara filmlerden çıkmış gibidir.

Ele alınan filmlerde erkek bedeni biyolojik bir unsur olmaktan öte; sosyo-kültürel bir unsur haline dönüştürülmektedir. Bu nedenle vücudun sahip olduğu imaj büyük bir önem taşımaktadır. Bedensel imaj ve vücudun temsili, iktidar ve onun pratiklerini yansıtacak şekilde biçimlendirilmektedir. Vücut, burada bedensel

ihtiyaçlarına ilişkin yeme ve içme ile olan bağlantısından ziyade; bir ifadenin aracı, estetik düşüncenin bir nesnesi ya da kişilik inşasının modeli olarak düşünülmektedir.

Bedenin yüzeyini donatan, çıplaklığını örterek; adeta ikinci bir beden haline gelen kıyafetler ve aksesuarlarda erkeğin “sosyalleşen kimliğini” ortaya koyan birer dil şeklinde hizmet etmektedirler. Bu sessiz dil sayesinde erkek, kelimelerle ifade edilemeyen bedensel birçok özelliğini ve kimliğini diğerlerine gösterebilmektedir.

Seçilen filmlerde bedenin dışsallığı iktidarın şekillendirdiği biçimde toplumsalın içinde deneyimlenmekte ve görünmektedir. Sadece biyolojik ve psikolojik bir varlık şeklindeki bireysel sınırlar içinde değil; sosyal kimliğin bir sınırı olması şeklinde de deneyimlenmektedir. Bedenin yüzeyi, üzerinde sosyalleşmenin dramının onaylandığı sembolik bir duruş haline gelmekte ve bedene başlı başına bir dil haline dönüşmektedir.

İncelenen filmlerde aile kurumunun da onanarak yeniden üretildiği görülmektedir. Aile kurumu, hem ataerkil düzenin egemen cinsel pratiği olan heteroseksüelliğin desteklenmesi ve denetlenmesi hem erkeğin toplum içindeki iktidarın taşıyıcılığı görevinin devamının sağlanması hem de toplumsal yapının geleneksel değerlerinin korunması açısından önem taşımaktadır. Filmlerde temsil edilen aileler parçalanmış olsalar bile dramatik yapı, daha sonra yeniden ailenin birliği ve bütünlüğü yönünde gelişmeler göstermektedir.

İ içe işleyen kapitalizm ve ataerkillik için en önemli birimlerden biri olan modern toplumların çekirdek aile tipi zlme eğilimi gösterdiği için, tür filmlerinde ailenin merkezi önemine dair mesajlar bulunmaktadır. zmlenen filmlerde heteroseksüelliğin açık bir şekilde ne çıktığı ve farklı cinsel kimliklerin temsil edildiği de görülmektedir.

Dolayısıyla filmlerde ataerkil hegemonik sistem erkek bedeninde sylemleşmekte ve ideolojik olarak filmin merkezine yerleşmektedir. Bu açıdan geleneksel ve modern atışması da filmlerin erkek bedeni açısından ana sorunsalı haline gelmektedir. G ve iktidar ilişkilerini seçilen filmlerin hepsinde erkek bedenleri ve erkek kimlikleri temsil etmektedir.

Kimliğin oluşumunda bu denli önemli hale gelen beden; çeşitli düzenlemeler ile özellikle iktidarın istediği gibi ideal bir görünüme kavuşturulmaya çalışılmaktadır. Bedenine gerekli ilgiyi gösteremeyenler suçlu olarak görülmektedirler. Bedenin

duruşu ve konumu, bedeninden sorumlu olan ve onu yeniden tasarımılamakla görevli olan sahibinin duruşunun ve konumunun bir yansıması şeklinde de filmlerde ifade edilmektedir. Beden ise kimliğini bir yansıması şeklinde ifade olunmaktadır. Çünkü üzerinde çalışılabilen bir şey şeklinde ele alınır ve bu çalışma ise metaların kullanılması ile sağlanmaktadır.

Genel olarak seçilen filmlerde koruyucu kollayıcı, aileye önem veren, kadını seyirlik bir nesne olarak gören, her türlü kadınsı davranıştan kaçınan ve erkeksi davranışlarından ve bedeninden ödün vermeyen erkek imgelerinin varlığı söz konusudur. Bu açıdan tek bir erkek tipinden ve bedeninden söz edemeyiz. Seçilen filmlerde tespit ettiğimiz erkek bedenlerini şu şekilde adlandırmak mümkündür. Dönersen Işık Çal- Bedenlerarası Bedenler, Gece, Melek ve Bizim Çocuklar- Ötekileştirilen Bedenler, Tabutta Rövaşata- Sessiz Bedenler, Dar Alanda Kısa Paslaşmalar- Hegemonik Bedenler, Büyük Adam Küçük Aşk- Siyasi Bedenler, Yazı Tura- Ataerkil Bedenler, Takva- İtaatkar Bedenler, Issız Adam- Metroseksüel Bedenler, Behzat Ç.- Fallosentrik Bedenler, Zenne- Eşcinsel Bedenler.

Bedene yönelik projeler özellikle, bedenin dış yüzeyiyle tutarlı ve geçerli olan kişisel bir kimlik fikrini iktidarın şekillendirmesiyle inşa etmeye yöneliktir.

Erkek bedeninin ve kimliğinin geleneksel dönemin cemaat yaşamından, modern aşamaya geçiş sürecine değin uğradığı değişim ele alınan filmlerde ortaya çıkmaktadır. Geleneksel aşamada bireyi bulunduğu gruptan ayrı düşünmek imkânsızdır. Bu nedenle, bireysel kimlik yerine grup kimliği söz konusudur. Özellikle ritüel içerikli hep birlikte yenilen yemekler kişiyi topluma bağlamaktadır.

Fakat; ilerleyen zaman erkek bedenini ve kimliğini, bulunduğu cemaat yapısından koparmakta, ona özgür bir ortam içinde bireysel kimliğini ifade etme şansını vermektedir. Kişinin elde ettiği bu özgürlüğün maliyeti ise, erkelik krizi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sonuç olarak modern birey, kimliğindeki bu boşluğu doldurmak üzere sürekli bir arayışa yönelmekte ve içindeki boşluğunu kimi zaman şiddetle kimi zamanda cinsellikle örtmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda erkek bedeni ortaya çıkan boşlukları doldurmak ve cemaat yapısından kopukluğun doğurduğu zararları dengelemek için iktidar tarafından kuşatılmakta ve bir proje olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu açıdan baktığımızda “İnsan bedeni, organik bütünlüğü korunduğu sürece güzeldir”; Kant böyle söylemektedir. Fakat bu bütünlük aslında bir yanılsamadan başka bir şey değildir, pratik olan da bize bunu göstermektedir: İnsan bedeni bölünmüştür; benlik, kimlik, ben gibi kavramlar bu bölünmüşlüğü ‘bedenleşmiş’ halidir. Sürekli bir performans halinde olan beden, zaman ve mekan içindeki hareketi esnasında yönlendiği amaç doğrultusunda figürünü genişletirken, bütünlük idealinden de giderek uzaklaşmakta, bu idealin yerine başka yanılsamaları; kendi beden kurgularını koymaktadır. Performansı o doğrultuda olsa dahi bütünlük ideali ulaşılması imkansız bir hedeftir; zira beden olduğu sürece bedenin parçalanmış olma durumu devam edecektir. Beden olmazsa da fiziksel düzlemde bir ‘performans’tan bahsetmek mümkün olmayacaktır. O halde bu paradoksu aşmanın yolu olarak beden zihinselleştirilmeli, ‘kendisinden’ soyutlanmalıdır.

Sinematografik bedenin inşasında ise beden kurgularımızdakinden çok da farklı olmayan birtakım koşullandırmalar devrededir. Bunlar ‘bedenin sınırları’ olarak tanımlanabilirler. Bu sınırların ilksel ve de en somut hali, ‘kadraj’dır. Sinematografik algı, pratik algımızın, yani ‘edimsel algı’nın özel bir türü olarak değerlendirilmelidir. Edimsel algı maddeyi kendince kesip biçerek ihtiyaçları doğrultusunda kullanır. Sinematografik algıda bu kesip biçme, ses ve görüntü düzleminde gerçekleşmektedir. Montaj, bu ‘özel’ türdeki edimsel algının en somut halidir.

Sonuç olarak incelenen filmlerde karşımıza çıkan erkek bedeni değişse de iktidar ve onun pratikleri değişmemektedir. Bu açıdan erkek bedeni filmlerde eril tutarlılığı destekleme, haklılığı ise besleme yoluyla iktidarın hem öznesi hem de nesnesi olmaktadır. Erkek bedenini bu açıdan incelediğimizde seçilen filmlerde iki ana beden yönelimi görülmektedir. Birincisi sosyal düzeni onaylayan bedenler, ikincisi direnişi bedenler olarak toplumsalın içinde iktidarın erkek bedenini nasıl kuşattığını ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda sosyal düzeni onaylayan bedenler geleneksel yapıyla uyumlu bedenler olarak karşımıza çıkmaktadır. Direnişçi bedenleri ise ilerlemeci ya da tepki verici bedenler olarak değerlendirebiliriz. Erkek bedeni, süreç içerisinde geleneksel döneme ait tinsel ve ritüel anlamını kaybetmektedir. Hızlanan maddi kültür içinde kendini metalarla donatarak görselliğin ve kimliğin bir ifadesi haline dönüşmektedir.

Böylece erkek bedeni iktidarın düzenlenmesi, onarılması, bakılması ve devamlılığının sağlanması için verilen bir tuval halini almaktadır

Değişen beden değişmeyen iktidar savı kuramsal incelemelerin sonucunda filmlerin analiz edilmesiyle kanıtlanmaktadır. Büyük bir olasılıkla ilk insandan günümüze değişen tek şey bedenlerimizdir. Son tahlil de iktidarın eril ve cinsiyetçi yapısı erkek bedenini hem özne hem de nesne konumuna sokmakta ve günümüz erkek kimliklerinde ve bedenlerinde ortaya çıkmaktadır.



KAYNAKÇA

- ADANIR, Oğuz; **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Alfa Yayınları, İstanbul, 2003
- ADORNO, Theodor ve W. HORKHEIMER, Max; **Aydınlanmanın Diyalektiği 2**, Kabalcı Yay., İstanbul 1996
- AĞAOĞULLARI, Mehmet Ali ve Köker, Levent; **İmparatorluktan Tanrı Devletine**, İmge Yay. Ankara 2011
- AKAL, Cemal Bali; **İktidarın Üç Yüzü**, Dost Yay., Ankara 2003
- AKAL, Cemal Bali; **Sivil Toplumun Tanrısı**, Afa Yay. İstanbul 1990
- AKAY, Ali; **Tekil Düşünce**, Afa Yay., İstanbul 1991
- AKYÜREK, Engin; **Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat**, Kabalcı Yay., İstanbul 1994
- ALTINAY, Ayşe Gül; **Vatan, Millet, Kadınlar**, İletişim Yay., İstanbul 2000
- ANCET, Pierre; **Ucube Bedenlerin Fenemolojisi**, Yapı Kredi Yay. İstanbul 2010
- ARINCI, Kaplan; ELHAN, Alaattin; **Anatomi**, Güneş Kitabevi Yay., Ankara 1995
- ARNHEİM, Rudolph; **Sanat Olarak Sinema**, İstanbul 2009
- ARMES, Roy; **Sinema ve Gerçeklik**, Doruk Yayınları, İstanbul 2010
- BATUR, Enis; **Başkalaşım XI-XX**, Yapı Kredi Yay. İstanbul 2004
- BAUDRİLLARD, Jean; **Baştan Çıkarma Üzerine**, Ayrıntı Yay., İstanbul 2001
- BAUDRİLLARD, Jean; **Kötülüğün Şeffaflığı**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004
- BAUDRİLLARD, Jean; **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul 2002
- BAUDRİLLARD, Jean; **Tüketim Toplumu**, Ayrıntı Yay., İstanbul 2004
- BAUMAN, Zygmunt; **Parçalanmış Hayat**, Ayrıntı Yay., İstanbul 2001
- BALTAŞ, Zuhâl-Acar; **Bedenin Dili**, Remzi Kitabevi Yay., İstanbul 1992
- BAZİN, Andre; **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Bilgi Yayınları, Ankara 1995
- BERGER, John; **Görme Biçimleri**, Metis Yay., İstanbul, 1999
- BERKES, Niyazi; **Türkiye'de Çağdaşlaşma**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004
- BERKOWITZ, Peter, Nietzsche: **Bir Ahlâk Karşısının Etiği**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2003
- BERKTAY, Fatmagül; **Tek Tanrılı Dinler Karsısında Kadın**, Metis Yay., İstanbul 2000
- BİLGİN, NURİ; **Kollektif Kimlik**, Sistem Yay. İstanbul 1995
- BRECHT, BERTOLT; **Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum**, Adam Yayınları, İstanbul 1980
- BOCOCK, Robert; **Tüketim**, Dost Yay., Ankara 1997
- BONİTZER, Pascal; **Kör Alan Ve Dekadrajlar**, Metis Yay., İstanbul 2006

BOTTOMORE, Robert; **Nisbet**, Ankara, Ayraç Yayınları, Kasım 1997

BOURDİEU, Pierre, Wacquant, Loic, J. D.; **Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar**, İletişim Yay., İstanbul 2003

BOZKURT, Nejat; **Seçilmiş Yazılar**, Remzi Kitapevi, İstanbul 1983

BRAUGE, Remi; **Avrupa: Roma Yolu**, Kabalcı Yay. İstanbul 2001

BURR, Vivien; **Sosyal İnşacılık**, Nobel Yay., Ankara 2012, s. 41

BUTLER, Judith; **İktidarın Psikik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler**, Ayrıntı Yay., İstanbul 2005

BÜKER, Seçil; **Sinemada Anlam Yaratma**, İmge Yay., Ankara 1991

CAN, Nevzat; **Siyaset Felsefesi Problemleri**, Elis Yay., Ankara 2005

CANATAN, Kadir; **Beden Sosyolojisi**, Açılım Yay. İstanbul 2011

CANETTİ, Elias; **Kitle ve İktidar**, (Çev. Aygen, Gülşat) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998

CAPORAL, Bernard; **Kemalizm'de ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara 1982

CANPOLAT, Nesrin; **Kadife Karanlık; Bilginin Arkeoloğu Michel Foucault**, Su Yay. İstanbul 2005

CONNELL, R. W. ; **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar**. Ayrıntı Yay., İstanbul 1989

CONNOR, Steven; **Postmodernist Kültür**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2001

CORBİN, Alain; Courtine, Jean-Jacques; Vigarello, Georges; **Bedenin Tarihi 1**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2008

CORBİN, Alain; Courtine, Jean-Jacques; Vigarello, Georges; **Bedenin Tarihi 2**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2008

COOPER, Ken; **Sözsüz İletişim**, İlgi Yay., İstanbul 1989

CÜCENOĞLU, Doğan; **İnsan ve Davranışı**, Remzi Kitapevi, İstanbul 1994

ÇAM, Esat; **Siyaset Bilimine Giriş**, Der Yay. İstanbul 1994

ÇAMURDAN, Esen; **Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi**, Mitos Boyut Yay., İstanbul 1996

ÇİĞDEM, Ahmet; **Aydınlanma Düşüncesi**, İletişim Yay., İstanbul, 2001

ÇOTUKSÖKÜN, Betül; **Felsefeyi Anlamak Felsefe İle Anlamak**, Kabalcı Yay., İstanbul 1995

ÇOTUKSÖKÜN, Betül; **Ortaçağ ve Rönesans Üzerine Kimi Temel Bilgiler**, Gergedan No. 13, İstanbul 1988

ÇUBUKLU, Yaşar; **Bedenin Farklı Halleri**, Kanat Kitap, İstanbul 2006

ÇUBUKLU, Yasar; **Toplumsalın Sınırlarında Beden**, Kanat Kitap, İstanbul 2004

DABAŞI, Hamid; **İran Sineması**, Agora Kitaplığı Yay., İstanbul 2004

- DİREK, Zeynep; Judith Butler; **Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2009
- DENİS, H.; **Ekonomik Doktrinler Tarihi I**, Sosyal Yay., İstanbul 1973
- DELEUZE, Gilles ve PARNET, Claire; **Diyaloglar**, Bağlam Yay., İstanbul, 1990
- DUBY, George; **Ortaçağ İnsanları ve Kültürü**, İmge Yay. İstanbul 1990
- DUBY, George; **Şövalye, Kadın ve Rahip**, Ayrıntı Yay., İstanbul 1991
- DURKHEİM, Emile; **Din Hayatının İptidai Şekilleri**, Tanin Yay., İstanbul 1995
- DUVERGER, Maurice; **Siyaset Sosyolojisi**, Varlık Yay., İstanbul, 1995
- EAGLETON, Terry; **İdeoloji**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2005
- ECO, Umberto; **Güzelliğin Tarihi**, Doğan Kitap, İstanbul 2006
- ECO, Umberto; **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Can Yay., İstanbul 1999
- EDGAR, A.ve Sedgwick, P.; **Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar**, Açılım Kitap Yay., İstanbul 2007
- ELİAS, Norbert; **Uygarlık Süreci-I**, İletişim Yay., İstanbul 2000
- ESEN, Şükran; **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, Beta Yayınları, İstanbul 2000
- ESEN, Şükran; **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, Naos Yayınları, İstanbul, 2002
- ESSLİN, Martin; **Dram Sanatının Alanı**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1996
- FARAGO, France; **Sanat**, Doğu Batı Yay., Ankara 2006
- FEATHERSTONE, Mike; **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1996
- FERRAROTTİ, Franco; **Bilim ve İktidar**, Tübitak Yay., Ankara, 2000
- FOUCAULT, Michel; **Büyük Kapatılma**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2005
- FOUCAULT, Michel; **Cinselliğin Tarihi**, Ayrıntı Yay., İstanbul 2003
- FOUCAULT, Michel; **Deliliğin Tarihi**, İmge Yay., Ankara 2006
- FOUCAULT, Michel; **Entellektüelin Siyasi İşlevi**, Ayrıntı Yay., İstanbul 2005
- FOUCAULT, Michel; **Hapishanenin Doğuşu**, İmge Yay., Ankara 1992,
- FOUCAULT, Michall; **İktidarın Gözü**, Ayrıntı Yay. İstanbul 2007, s. 88
- FOUCAULT, Michel; **Özne ve İktidar**, Ayrıntı Yay., İstanbul 2005
- FOUCAULT Michel; **Toplumu Savunmak Gerekir**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2003
- FOUCAULT, Michel; **Özne ve İktidar-Seçme Yazılar 2**, Ayrıntı Yay., İstanbul 2000
- FOUCAULT, Michel; **Entellektüelin Siyasi İşlevi-Seçme Yazılar 1**, Ayrıntı Yay., İstanbul 2000
- FONTANA, Josep; **Avrupa'nın Yeniden Yorumlanması**, Afa Yay., İstanbul 2005
- FREUD Sigmund; **Cinsiyet Üzerine**, Say Yay., İstanbul 1993

FREUD, Sigmund; **Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd**, Metis Yay. İstanbul

FREUD, Sigmund; **Psikanalize Giriş Dersleri**, Öteki Yay. Ankara 1994

FREUD, Sigmund; **Ruh Çözümlemesine Giriş**, Payel Yay., İstanbul 1998

FREUD, Sigmund; **Uygarlığın Huzursuzluğu**, Metis Yay., İstanbul 1999

FREUD, Sigmund; **Uygarlık, Din ve Toplum**, Öteki Yay. Ankara 2002

GENÇ, Adem-SİPAHİOĞLU, Ahmet; **Görsel Algılama**, Sergi Yay., İzmir 1990

GİDDENS, Anthony; **Modernite ve Bireysel Kimlik**, Say Yay., İstanbul 2010

GİDDENS, Anthony; **Sosyoloji**, Ayraç Yayınevi, İstanbul, 2000

GİDDENS, Anthony; **Sosyal Teorinin Temel Problemleri**, Paradigma Yay., İstanbul 2005

GOFF, Jacques Le; **Ortaçağ Kahramanları**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 2010

GOMBRICH, E.H; **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2007

GÖKBERK, Macit; **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980

GÖKBERK, Macit; **Aydınlanma Felsefesi, Devrimler ve Atatürk**, Cumhuriyet Yay., İstanbul, 1997

GÖNEN, Metin; **Paradoksal Sanat Sinema**, Es Yay., İstanbul 2004

GÜRBİLEK, Nurdan; **Vitrinde Yaşamak**, İstanbul, Metis Yayınları, 1992

HARVEY, David; **Postmodernliğin Durumu**, Metis Yay., İstanbul 2003

HERSEY, George L.; **Cazibenin Evrimi**, Say Yay., İstanbul 2003

HORKHEİMER, Max ve ADORNO, Theodor W.; **Aydınlanmanın Diyalektiği I**, Kabalcı Yay., İstanbul 1996

HORKHEİMER, Max; **Akıl Tutulması**, Metis Yay., İstanbul 1998

HÜSAMETTİN, Erdem; **Panteizm ve Vahdet-i Vücut Mukayesesi**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1990.

İŞİK, Emre; **Beden ve Toplum Kuramı**, Bağlam Yay., İstanbul 1998

İZGÖREN, Ahmet Şerif; **Dikkat Vücudumuz Konuşuyor**, Elma Yay., İstanbul 2003

JOSİPOVİĆ, Gabriel; **Dokunma**, Ayrıntı Yay., İstanbul 1997

KABBANİ, Rana, **1986 Europe's Myths of Orient: Devise and Rule**. Basingstoke: Macmillan

KAHRAMAN, Hasan Bülent; **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**, Agora Kitaplığı, İstanbul 2005

KANDİYOTİ, Deniz; **Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar**, Metis Yay., İstanbul 1997

KELLENER, Douglas; **Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası**, Doğu Batı Yay., Ankara 2004

KESKİN, Ferda; **Özne ve İktidar**, Ayrıntı Yay., İstanbul 2011

- KOÇU, Reşat Ekrem; **Yeniçeriler**, Doğan Kitap, İstanbul 2004
- KOZANOĞLU, Can; **Cilalı İmaj Devri**, İletişim Yay., İstanbul 1992
- KÖSEMİHAL, N. Sazi; **Sosyoloji Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982
- KURNAZ, Şefika; **II. Meşrutiyet Döneminde Türk Kadını**, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., İstanbul 1996
- LEFEBVRE, Henri; **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, Metis Yay., İstanbul 1996
- LEPPERT, Richard; **Sanatta Anlamların Görüntüsü**, Ayrıntı Yay. İstanbul 2002
- LOLYD, Genevieve, **Erkek Akıl: Batı Felsefesinde ‘Erkek’ ve ‘Kadın’**, Ayrıntı Yay., İstanbul 1996
- LUKES, Steven, **İktidar ve Otorite**, Kırmızı Yay., İstanbul 2006
- MANDEL, Gabriele; Gazzoli, C.; CONTI, Flavio; Colledge, Malcolm; Rönesans Sanatını Tanıyalım, İnkılâp Yay., İstanbul 1997
- MARCOS, Sylvia; **Bedenler Dinler ve Toplumsal Cinsiyet**, Ütopya Yay., İstanbul 2006
- MARCUSE, Herbert; **Tek Boyutlu İnsan**, May Yay., İstanbul 1975
- MARDİN, Şerif; **Din ve İdeoloji**, İletişim Yay., Ankara 1983
- MARKX, Karl, F. ENGELS; **Komünist Parti Manifestosu**, NK Yay., İstanbul, 2005
- MITRY, Jean; **Sinema Estetiği ve Psikolojisi**, D.E.Ü.G.F. Yay., İzmir 1990
- MONACO, James; **Bir Film Nasıl Okunur**, çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2010
- MORRIS, Desmond; **Çıplak Adam**, NTV Yay., İstanbul 2009
- NEGRİ, Antonio; HARDT, Michael.; **İmparatorluk**, Ayrıntı Yay. İstanbul 2001
- NİETZSCHE, Friedrich; **Güç İstenci Bütün Değerleri Değiştirir Denemesi**, Birey Yay. İstanbul, 2002
- NİKİTİN, P. I., **Ekonomi Politik**, Sol Yay., İstanbul, 1990
- OZANKAYA, Özer; **Türkiye’de Laiklik**, Cem Yay., İstanbul 1994
- ÖZER, İlbeyi; **Avrupa Yolunda Batılılaşma ve Batılılaşma**, Truva Yayınları, İstanbul, 2005
- ÖZKAN, Zuhale Çetin; **Erkek Kimliğinin Değişmeyen Halleri, Geleneksel Türk Sineması’nda Erkeğin Değişen İmgesi**, Fikir Yay. İstanbul 2009
- ÖZTİMUR, Neşe; **Feminist Teoride Pierre Bourdieu Tartışmaları**, İletişim Yay., İstanbul 2007
- PAGLIA, Camille; **Cinsel Kimlikler**, Epos Yay. Ankara 2004
- PAGLIA, Camille; **Cinsellik ve Şiddet**, İyi Şeyler Yay., İstanbul 1996
- PARSA, Seyide; **Estetik Açısından Filmin Temel Öğeleri**, İzmir, Neşe Yay., 1989
- PEASE, ALLEN; **Beden Dili**, Rota Yay., İstanbul 1997, s. 161

- POOLE, Rose; **Ahlak ve Modernlik**, Ayrıntı Yay., İstanbul 1993
- RAYN, Michale ve KELLNER, Douglas; **Politik Kamera**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1990
- ROBİNS, Kevin; **İmaj**, Ayrıntı Yay., İstanbul 1999
- ROLAND, Barthes; **Göstergeler İmparatorluğu**, Yapı Kredi Yay., İstanbul 1996
- Russel, Bertrand; **İktidar**, Cem Yay., İstanbul 1990
- SALZMAN, Marian; Matathia, Ira; O'reilly, Ann; **Erkeklerin Geleceği: Metroseksüellikten Überseksüelliğe**, Mediacat Yay. İstanbul 2006
- SAMY, Moleho; **Beden Dili**, Gün Yay., İstanbul 2000, s. 97
- SANCAR, Serpil; **Erkeklik: İmkansız İktidar**, Metis Yay. İstanbul 2009
- SARUP, Madan; **Post-yapısalcılık ve Post-modernizm**, Bilim ve Sanat Yay, Ankara 2004
- SAVAŞ, V.; **İktisatın Tarihi**, Siyasal Kitabevi, Ankara, 2000
- SEGAL, Lynne; **Ağır Çekim Değişen Erkeklikler, Değişen Erkekler**, Ayrıntı Yay. İstanbul 1990
- SCHÖBER, OTTO; **Davranış Anahtarı**, Arion Yay., İstanbul 2003
- SCOGNAMİLLO, Giovanni; **Cadde-i Kebir'de Sinema**, Metis Yay., İstanbul, 1998
- SCOGNAMİLLO, Giovanni; **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yay., İstanbul 1998
- SHAKESPEARE, William; **Hamlet**, Papirüs Yay., İstanbul 2002
- SENNETT, Richard; **Otorite**, Ayrıntı Yay. İstanbul 1992
- SENNETT, Richard; **Ten ve Taş**, Metis Yay., İstanbul 2001
- SMELİK, Anneke; **Feminist Sinema ve Film Teorisi**, Agora Kitaplığı, İstanbul 1998
- STEEVES, H. Leslie; **Medya, İktidar, İdeoloji**, Ark Yay., Ankara 1994
- SUNER, Asuman; **Hayalet Ev-Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, Metis Yay., İstanbul, 2006
- STAUTH, G. - B. S. TURNER; **Nietzsche'nin Dansı**, Bilim ve Sanat Yay., İstanbul 2005
- SYNNOTT, Anthony; **The Body Social Sybolism**, Self and Society, London, Routledge 1993
- ŞİŞMAN, Nazife; **Emanetten Mülke**, İz Yay., İstanbul 2006
- TANİLLİ, Server; **Uygarlık Tarihi**, Say Yay. İstanbul 1981
- TEKSOY, Rekin; **Dünya Sinema Tarihi**, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2005
- TUNA, Muammer; **Yatağan Termik Santralinin Çevresel ve Toplumsal Etkileri**, Muğla Üniversitesi Yay., Muğla 2001
- TUNÇAY, Mete; **Batı'da Siyasal Düşünceler Tarihi 3**, Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul, Mart 2004
- TURA, Saffet Murat; **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Kanat Kitap, İstanbul 2005

TOURAİNE, Alain; **Moderliğin Eleştirisi**, Yapıkredi Yay., İstanbul 1995
URHAN, Veli; **Michel Foucault ve Arkeolojik Çözümleme**, Paradigma Yay. İstanbul, 2000
USER, İnci; **Biyoteknolojiler ve Kadın Bedeni**, Ayrıntı Yay., İstanbul 2010
ÜÇÖK, Bahriye; **Atatürk'ün İzinde Bir Arpa Boyu**, Cem yayınevi, İstanbul, 1993
VİTRİVİUS; **Mimarlık Üzerine Ona Kitap**, Yapı- Endüstri Merkezi Yay., İstanbul 1993
YEĞENOĞLU, Meyda; MUTMAN, Mahmut; KEYMAN, Fuat; **Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark**, İletişim Yay., İstanbul 1999
WEBER, Max;; **Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı**, İmge Kitapevi, İstanbul 1995,
WEBER, Max; **Sosyoloji Yazıları**, Hürriyet Vakfı Yay., İst., 1993
ZİZEK, Slavoj; **Kırılğan Temas**, Metis Yay. İstanbul 2002

SÖZLÜKLER VE ANSİKLOPEDİLER

AKARSU, Bedia; **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Savaş Yay., Ankara 1984
CEVİZCİ, Ahmet; **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yay. İstanbul 2005
DEMİRAY, Kemal; **Temel Türkçe Sözlük**, İnkılap Yay., İstanbul 1944
MEYDAN LAROUSSE; **Büyük Lûgat ve Ansiklopedi**, IX.Cilt. SABAH Yayıncılık. İstanbul,1992.
NİŞANYAN, Seven; **Sözlerin Soyağacı**, Alfa Yay., İstanbul 2009
PAKALIN, Mehmet Zeki; **Osmanlı Tarih Deyimleri Sözlüğü-1**, MEB. Yay. İstanbul 2004
PİSCHEL, Gina; **Sanat Tarihi Ansiklopedisi**, cilt 2-3, Görsel Yay., İstanbul 1998
TDK; **Büyük Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yay. Ankara 2012
TİMUÇİN, Afşar; **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, Bulut Yay., İstanbul 2000
TUĞLACI, Pars; **Okuyanus Ansiklopedik Sözlük**, Cem Yay., İstanbul 1983

DERGİLER

AĞAOĞULLARI, Mehmet Ali; **“Halk Ya da Ulus Egemenliği’nin Kuramsal Temelleri Üzerine Birkaç Düşünce”**, SBFD, C.XLI, No. 1-4, Ocak-Aralık 1986
AKBABA, Zeynep Burcu, **“Kimyasal Hadım Yönteminin Anayasaya Uygunluğu”** TBB Dergisi, İstanbul 2009
Akçam, Haluk; **“Osmanlı’da Cinsellik”**, Bravo Dergisi, sayı.23, İstanbul 1983
ALEMDAROĞLU, Ayça; Demirtaş, Neslihan; **“Biz Türk Erkeklerini Böyle Bilmezdik”**, Toplum Bilim Dergisi, Birikim Yay., Sayı: 101, İstanbul 2004

- ARPACI, Murat; **Modernitenin Eşiğinde Toplumsal Cinsiyet Rejimi**, Doğu-Batı Yay., Sayı: 63, Ankara 2013
- ATAY, Tayfun; **“Erkeklik En Çok Erkeği Ezer”**, Toplum Bilim Dergisi, Birikim Yay., Sayı: 101, İstanbul 2004
- AYÇA, Engin; **“Türk Sineması Seyirci İlişkileri”**, Kurgu Dergisi, Sayı 11, Eskişehir, 1992
- BARTHES, Roland; **“İnsan Gövdesi Üstüne”**, Çağdaş Eleştiri, İstanbul 1984
- CENZGİZ, Kurtuluş&TOL, Uğraş Ulaş&KÜÇÜKURAL, Ender, **“Hegemonik Erkekliğin Peşinden”**, Toplum Bilim Dergisi, Birikim Yay., Sayı: 101, İstanbul 2004
- ÇOKBANKİR, N. **“Antik Dönem”de Beden Terbiyesi ve Sporun Gelişimi”**, Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, Sayı: 24, 2009
- DEMEZ, G; **“Sınıfsal ve Bireysel Kimlik Oluşumunda Beden Sorunu: Habitus”** Toplumbilim, Beden Sosyolojisi Özel Sayısı, sayı: 24, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2009
- GÖRÜNÜR, L., Ögel, S., **“Osmanlı kaftanları ile entarilerinin farkları ve kullanılışları”**. İTÜ Dergisi /Sosyal Bilimler Cilt:3, Sayı:1, Aralık 2006
- HEİDEGGER, Martin; **Nietzsche’nin Platonculuğu Tersine Çevirmesi**, ,Cogito, sy. 25, 2001
- İŞİK, Emre; **“Toplumsal Teoride Beden: Beden Tekniklerinden Şizo-Analize”**, Toplumbilim Sayı: 5, İstanbul 1996
- KAHRAMAN, Hasan Bülent; **“Türk Yoğrum Sanatlarının Aşkınlık ve Özne Estetiği Açısından Yorumlanması Üzerine Bir Deneme”**, Toplumbilim, sayı:4, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1996
- KIRAÇ, Rıza;“90’lı yıllarda sinemamıza genel bir bakış”, 25. Kare, Sayı: 30, Ocak-Mart 2000
- KIZILÇELİK, Sezgin; **“Küreselleşme, Beden ve Şizofreni”**, C. Ü. Tıp Fakültesi Dergisi, sayı: 25, 2003 Özel Eki
- MARAL, Erol; **“İktidar, Erkeklik, Teknoloji”**, Toplum ve Bilim Dergisi, Birikim Yay. İstanbul 2004, sayı.101
- MERT, Nuray; **“Laiklik Tartışması ve Siyasal İslam”**, Cogito sayı.1, İstanbul 1994
- MORTAŞ, Nihan; **“Bedenle Mücadeleye Dönüşen Bir Yaşlanma Pratiği”**, Doğu Batı Dergisi, S. 48, İstanbul 2009
- NAZLI, Aylin; **“‘Görünmeyen’ Beden’den ‘Görünen’ Beden’e: Beden’in Sosyolojisi”**, Sosyoloji Araştırmaları Dergisi, Sayı:2, Ankara 2005
- ÖZBAY, Cenk; **“Türkiye’de Hegemonik Erkekliği Aramak”**, Doğu-Batı Dergisi, Doğu Batı Yay., Sayı.63, Ankara 2012

POLAT, Nurhak; **“Cinsiyet ve Mekân: Erkek Kahveleri”**, Toplum Bilim Dergisi, Birikim Yay., Sayı: 112, İstanbul 2008

REİS, Yasemin; **“Şişmanlık ve Zayıflığın Estetiği”**, Ansiklepios Dergisi, Sayı:8, Plan B Yay. İstanbul 2005

SARIBAY, Ali Yaşar; **“Cinsellik Kutsallık ve Kimlik: Toplumsal Düzenin Bedensel İnşası”**, Türkiye Günlüğü Dergisi, Sayı: 45, Mart-Nisan 1997

SARGIN, Güven Arif; **“Modern Panopticon: Metropolis”**, Arredamento Mimarlık Dergisi S. 07-08, İstanbul 2005

SAYIN, Zeynep; **“Batıda ve Doğuda Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet”**, Defter Dergisi, Sayı: 40, 2000

SUNER, Asuman; **1990’lar Türk sinemasından taşra görüntüleri: Tabutta Rövaşata’da Agorafobik kent, açık alana kapatılmışlık ve dehşet**, Birikim Dergisi, İstanbul Güz 2002

TÜRKDOĞAN, Orhan **“Türk Burjuvazisi Üzerine Bazı Yaklaşımlar”**, Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, Sayı 170, İstanbul, 2007

YILMAZ, Sedat; **“Türkiye Sinemasında Üç Kanal”**, Sanat ve Hayat Dergisi, Sayı 5, Mart-Nisan 2003

YUMUL, Aras; **“Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden”**, Toplum ve Bilim, Birikim Dergisi Yay., Sayı.84

YAVUZ, Dr. Mesut; Demir, Dr. Türkay; Doğangün; Dr. Burak; **“Sünnetin Çocuk Ruh Sağlığı Üzerine Etkisi”**, Türk Psikiyatri Dergisi, BAYT Bilimsel Araştırmalar Basın Yay., Ankara 2012; sayı. 23

GAZETELER

GÜRLE, Meltem; **Doğu Bir Kariyerdir**, Bir Gün Gazetesi, Pazar Eki 7 Temmuz 2013

TEZLER

KARAMAN, Hakan: **90’lı Yıllardaki Sosyal ve Ekonomik Değişimlerin Türk Sinemasına Yansıması**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul 2002

PÖSTEKİ, Nigar: **Toplumsal Değişim Süreci: Bir Etkilenme Aracı Olarak Sinema ve 90’lar Türkiye Sineması**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, 2001