

**BEDENİN SOSYO-POLİTİK İNŞASINDA ERİLLİK VE DİŞİLLİK:
TÜRK SİNEMASINDA BEDEN İMAJI**

**Pamukkale Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi
Sosyoloji Ana Bilim Dalı
Genel Sosyoloji ve Metodoloji Bilim Dalı**

Güler DEYMENCİOĞLU

Danışman: Doç. Dr. Gül AKTAŞ

Ağustos 2019

DENİZLİ

ÖNSÖZ

Yaklaşık olarak iki yıllık bir emeğin sonucunda ortaya çıkan bu çalışmanın hazırlanmasında elbette ki pek çok kişinin desteği mevcuttur. Öncelikle çalışmanın başlangıcından sonuçlanmasına kadar güvenini, katkılarını ve desteğini esirgemeyen değerli hocam ve tez danışmanım Doç. Dr. Gül AKTAŞ'a çok teşekkür ederim.

Hem lisans hem de yüksek lisans eğitimim boyunca her sözü ve eseriyle sosyal bilimlere olan ilgimi kamçılayan, bu tez çalışmasına da değerli önerileri ve sağladığı motivasyon ile desteğini sunan, güvenini hissettiğim ve öğrencisi olduğum için gurur duyduğum kıymetli hocam Doç. Dr. Güney ÇEĞİN'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Hayatım boyunca bana inanan, motive eden, maddi manevi desteklerini esirgemeyen, hep yanımda olduklarını hissettirdikleri gibi aldığım kararları da her zaman destekleyen, annem Gülbiye DEYMENCİOĞLU'na ve babam Emin DEYMENCİOĞLU'na sonsuz teşekkürler.

Bu süreçte beni dinleyen, motive eden, fikirleriyle çalışmanın olgunlaşmasına katkılarını sunan tüm dostlarıma, başta Fatma Ceren KORKMAZ ve Duygu DAĞLI olmak üzere çok teşekkür ederim.

Son olarak bu tez çalışmasının proje halini almasını destekledikleri ve yararlanan kaynakların büyük bölümüne ulaşabilmemi sağladıkları için Pamukkale Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğü'ne teşekkür ederim.

Güler DEYMENCİOĞLU

ÖZET

BEDENİN SOSYO-POLİTİK İNŞASINDA ERİLLİK VE DİŞİLLİK: TÜRK SİNEMASINDA BEDEN İMAJI

DEYMENCİOĞLU, Güler

Yüksek Lisans Tezi

Sosyoloji Anabilim Dalı

Genel Sosyoloji ve Metodoloji Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Gül AKTAŞ

Ağustos 2019, vii+127 Sayfa

Bu çalışma, bedenin özellikle de cinsiyetli bedenin, sosyal hayatta inşa olduğunu savunan teorilere dayanarak Türk Sineması'nda beden sunumlarının değişiminin incelenmesi amacıyla yapılmıştır. Bu doğrultuda öncelikle *beden* kavramının felsefede ve sosyal bilimlerde ne anlama geldiği ve nasıl bir öneminin olduğu aktarılmıştır. Ardından sosyolojinin beden konusuna bakışı, klasik sosyolojiden, çağdaş sosyolojiye özetlenmiştir. Bedenlerin cinsiyetleri toplumsallaşma sürecinde önem teşkil ettiğinden, toplumsal cinsiyet açısından erillik ve dişillik tartışması ortaya konulmuştur. Bunun da ardından bedenin, söylemden önce var olmadığı yönündeki fikirleriyle dikkat çekmiş olan *Michel Foucault* ve *Judith Butler*'ın kuramları farklı yönlerden incelenmiştir.

Teorik çerçevenin ardından beden inşasının toplumsal hayatta oluşup oluşmadığını ortaya koymak amacıyla, Türk Sinema filmlerinde beden sunumları incelenmiştir. Bunun için 1970 ile 1999 yılları arasında çekilmiş Türk Sineması filmlerinden bir seçki oluşturulmuş, bedensel değişimi en iyi yansıttığı düşünülen 6 film seçilmiştir. Bu filmler, kahramanın yolculuğunda bedeninin durumunu, değişimini; bedenin cinsiyetli olmasından hareketle erillikler ve dişillikler dikkate alınarak analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Beden Sosyolojisi, Erillik ve Dişillik, Türk Sineması, Beden İnşası, Judith Butler, Michel Foucault.

ABSTRACT

MASCULINITY AND FEMININITY IN THE SOCIO-POLITICAL CONSTRUCTION OF THE BODY: BODY IMAGE IN TURKISH CINEMA

DEYMENCİOĞLU, Güler

Master Thesis

Sociology Department

General Sociology and Methodology Programme

Adviser of Thesis: Assoc. Prof. Dr. Gül AKTAŞ

August 2019, vii+127 Pages

The aim of this study is to examine the changes in the presentations of body in Turkish Cinema based on the works which argue that the body, and particularly the sexed body, is built within the social life. In this respect, the meaning and the significance of the concept of *body* in philosophy and social sciences were explained first. Then, the body view of sociological theories from classical sociology to contemporary sociology was summarized. As the genders of bodies are important in the socialization process, masculinity and femininity in terms of social gender were discussed. Afterwards, the theories of *Judith Butler* and *Michel Foucault*, who draw attention with their ideas that the body did not exist before discourse, were examined from different aspects.

Following the theoretical framework, presentations of the body in Turkish movies were examined in order to determine whether the construction of the body really happened in social life. For this purpose, a selection of Turkish movies shot between 1970 and 1999 was taken, and 6 films which were thought to reflect the change in the body best were selected. These films were analyzed by considering the state and change of the body through the journey of the hero, and the masculinities and femininities as the body of the hero has a sex.

Keywords: Sociology of the Body, Masculinity and Femininity, Turkish Cinema, Body Construction, Judith Butler, Michel Foucault.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
KISALTMALAR DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KAPSAMI

1.1. Araştırmanın Konusu.....	5
1.2. Araştırmanın Amacı.....	10
1.3. Araştırmanın Metodu.....	11

İKİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

2.1. Farklı Disiplinlerde Beden.....	13
2.2. Sosyolojik Açıdan Beden.....	17
2.2.1. Klasik Sosyolojide Beden Konusu.....	18
2.2.2. Çağdaş Sosyolojide Beden Konusu.....	23
2.3. Toplumsal Cinsiyet Açısında Erillik ve Dişillik.....	27

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KURAMSAL ÇERÇEVESİ

3.1. Michel Foucault'da İktidar ve Beden Analizi.....	31
3.1.1. Dispositif Kavramı.....	33
3.1.2. Pastoral İktidar.....	34
3.1.3. Disiplin Toplumu ve Bedenin Anatomo-Politikası.....	35
3.1.4. Biyo-Politika.....	38
3.1.5. Foucault'da Cinsellik.....	40
3.2. Judith Butler'da İktidar ve Beden Analizi.....	42
3.2.1. Toplumsal Cinsiyetin Altüst Edilmesi.....	43
3.2.2. Performatiflik.....	45
3.2.3. Özneleşme.....	47

3.2.4. İktidar ve Tabiiyet.....	48
3.2.5. Maddeleşen Bedenler.....	49

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA BEDEN İMAJI

4.1. Sinema ve Toplum İlişkisi.....	52
4.2. 1914'den 1970'e Türk Sineması.....	55
4.3. 1970'ler Dönemi Türk Sineması.....	59
4.4. 1980'ler Dönemi Türk Sineması.....	61
4.5. 1990'lar Dönemi Türk Sineması.....	63
4.6. Film Analizleri.....	64
4.6.1. Asiyeye Nasıl Kurutulur?.....	65
4.6.1.1. Filmin Künyesi.....	65
4.6.1.2. Filmin Öyküsü.....	65
4.6.1.3. Filmde Erilliğin ve Dişillığın Sosyo-Politik Yansımaları.....	66
4.6.2. Maden.....	72
4.6.2.1. Filmin Künyesi.....	72
4.6.2.2. Filmin Öyküsü.....	72
4.6.2.3. Filmde Erilliğin ve Dişillığın Sosyo-Politik Yansımaları.....	73
4.6.3. Mine.....	78
4.6.3.1. Filmin Künyesi.....	78
4.6.3.2. Filmin Öyküsü.....	78
4.6.3.3. Filmde Erilliğin ve Dişillığın Sosyo-Politik Yansımaları.....	79
4.6.4. Fatmagül'ün Suçu Ne?.....	85
4.6.4.1. Filmin Künyesi.....	85
4.6.4.2. Filmin Öyküsü.....	85
4.6.4.3. Filmde Erilliğin ve Dişillığın Sosyo-Politik Yansımaları.....	86
4.6.5. Düş Gezginleri.....	94
4.6.5.1. Filmin Künyesi.....	94
4.6.5.2. Filmin Öyküsü.....	94
4.6.5.3. Filmde Erilliğin ve Dişillığın Sosyo-Politik Yansımaları.....	95
4.6.6. Masumiyet.....	106
4.6.6.1. Filmin Künyesi.....	106

4.6.6.2. Filmin Öyküsü.....	107
4.6.6.3. Filmde Erilliğin ve Dişillığın Sosyo-Politik Yansımaları.....	107
SONUÇ ve DEĞERLENDİRME.....	115
KAYNAKLAR.....	121
ÖZ GEÇMİŞ.....	128

KISALTMALAR DİZİNİ

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
AP	Adalet Partisi
DİSK	Türkiye Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
DP	Demokrat Parti
IMDB	Internet Movie Database (İnternet Film Veri Tabanı)
LGBTİ+	Lezbiyen, Gay, Biseksüel, Transseksüel, İnterseks +
MTTB	Milli Türk Talebe Birliği
TCK	Türk Ceza Kanunu

GİRİŞ

Beden, düşünce tarihinin başından itibaren sürekli arka plana itilmiş ve ruh/akıl karşısında ikincil görülmüştür. Bunun neticesinde bireyler de bedenleriyle ilgili olguları ikinci plana atmış, ayıp görmüş, kendi bedenlerini baskı altına almışlardır. Bedene ilişkin bu anlayışa 20. yüzyıla kadar pek bir itiraz gelmemiştir. Sosyal bilimler literatüründe beden üzerinde çalışmaların yapılmasının ise 1980'lerde ivme kazandığı söylenebilir. Günümüzde de bedene olan ilgi hızla gelişmekte ve bu konuda önemli çalışmalar literatürde yerini almaktadır.

Beden insanlık tarihi boyunca, farklı iktidar mekanizmaları tarafından gizli veya açık bir şekilde pek çok baskıya maruz kalmıştır. Sözelimi dini kurumlar tarafından arzuları bastırılmış, örtünmeye zorlanmış, sünnet ettirilmiş; devlet mekanizmasının organları tarafından idam edilmiş, işkence görmüş, askere alınmış, örtünmesi sınırlandırılmış; ataerki tarafından eve kapatılmış, tecavüze ve tacize uğramış, kıyafeti belirlenmiştir. 18. yüzyıl sonlarına kadar daha ön planda olan bu baskılamalar, günümüzde de yansımalarını bulsa dahi hayatın her alanında olduğu gibi bedene uygulanan baskının şeklinde de belirli değişiklikler meydana gelmiştir. Hayatın her alanı görselliğe dönüşmüştür ve insanlar da bedenleriyle görünür haldedirler. "Başkasının" bizdeki tezahürü bedendir. Dolayısıyla bu gösteri çağında, başkaları tarafından kabul edilme bedenler ile sağlanabilmektedir. Bunun farkına varan bireyler de kendi bedenlerini dönüştürmek, daha kabul edilir hale getirmek istemektedirler. Bunun için de tüketmektedirler. Artık bedenler, tükettikleri kadar var olmaktadır. Dini iktidarın bireylerle iş birliği içinde bedensel arzuları baskılaması gibi, kapitalizm de bireyleri kendi rızalarıyla tüketmeye itmektedir. Var olan halen bir güç/iktidar ilişkisidir, sadece şekli değişmiştir.

İnsan bedeni de üzerindeki bu tahakkümü bilinçsizce onaylamaktadır, dahil olmaktadır. Günümüzde sosyal medya yoluyla fotoğraf paylaşımının aldığı boyut bedenlerin görünürlüğünü arttırmış, kendi görünürlüğünü arttıran birey de kendini daha fazla kontrol altına almıştır. Bireylerin bu süreçte iktidar mekanizmalarını içselleştirdiği ve doğrudan bir baskıya gerek kalmadan bedenlerini uysallaştırdığı söylenebilir. Bu minvalde bireyler kendi rızalarıyla, belirlenen kalıplara uygun olarak ya da bu kalıplara başkaldırarak bedenlerini inşa etmektedirler.

Bedenler inşa olurken eril ve dişil bedenler olarak ayrılırlar. Anatomik bir fark olduğundan ayrıldığı düşünülse de bu aslında toplumsal bir ayrımdır. Eril bedenler farklı baskılamalara maruz kalırken, dişil bedenler bambaşkalarına maruz kalabilir. Bu baskılar da kültürden kültüre değişir.

Bu noktada bedenlerin aslında içinde buldukları kültürden izler taşıdıkları, bu kültürü yansıttıkları sonucuna ulaşılır. Dolayısıyla bir toplumu anlamak için içerisinde yaşayan bedenleri incelemek etkili bir yol olacaktır. Bunun için çeşitli yöntemler geliştirilmiştir ancak incelenecek dönem eskiye dönük ise yöntemler daralmaktadır. Bu minvalde yakın tarihteki bir zaman diliminde bedenlerin dönüşümünü, bedene uygulanan baskıları, bedenın nasıl inşa edildiğini incelemek için sinemanın uygun bir alan olduğu düşünölmektedir.

Sinemanın toplumla ilişkisi üç farklı şekilde ele alınabilir. İlk olarak sinema, toplumsal hayatı gerçeğe en yakın şekilde yansıtan sanat dallarındandır. Bu sebeple yukarıda bahsedilen amaç için uygun bir alan olarak ele alınabilir. İkincisi, sinema toplumu etkileme gücüne de sahiptir. Görsellerle, hikayelerle ve söylemleriyle sinema ideoloji taşıyıcısı olarak kullanılabilir. Buna göre iktidar mekanizması kitleleri etkilemek için sinemayı araç olarak kullanabilir. Üçüncüsüyse direniş olanağı sağlamasıdır. Sinema, iktidar mekanizmalarına karşı bir anti-propaganda özelliği gösterebilir. Ayrıca toplumdan gizlenen gerçekleri gözler önüne serebilir. Dolayısıyla sinemanın sağladığı bu üçüncü olanak da toplumsal hayatı yansıtacaktır.

Türk Sineması'nın tarihine bakıldığında yaşanan bakış açısı, tür, film üretim sayısı gibi konulardaki farklılaşmaların, Türkiye'nin sosyo-politik ortamında yaşanan dönüşümlerle paralellik gösterdiği görölmektedir. Özellikle Türkiye'de yaşanan darbe dönemlerinden sonra sinemada da darbeler, devrimler yaşandığı görölebilir. Sözelimi Türk Sineması'nın toplumsal konulara kayması 60 darbesi ile başlamıştır. Dolayısıyla sinemanın sahip olduğu toplumu yansıtmaya gücü özelde Türk Sineması'nda da kendine yer bulmaktadır.

Bu gerekçelerden yola çıkılarak, çalışmada; sinemanın, görsel, söylemsel ve metinsel olarak toplumu yansıtmada önemli bir sanat dalı olduğu gerçeğinden hareketle, bedenlerin inşası, baskı altına alınması, direnmesi sinema filmlerinin analizleri ile incelenmiştir.

Bu doğrultuda öncelikle çalışmanın birinci bölümünde, konusu, amaçları ve yöntemi, problem konusu ile çalışmanın kapsamı aktarılmıştır. İlk bölümde ayrıca filmler belirlenmiş ve hangi açılardan incelenecekleri aktarılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde bedenin sosyal bilimlerdeki değişen konumu ve anlamı ortaya konulmuştur. Bu bölümde öncelikle bedenin sosyolojide ilgi odağı haline gelmesinin arka planını oluşturan felsefi tartışmalara yer verilmiştir. Bu minvalde beden tartışmasına önemli katkıları olmuş fenomenoloji ve antropolojideki tartışmalar da özetlenmiştir. Sonrasında klasik sosyolojinin içinde gömülü olan beden konusuna değinilmiştir. Marx, Weber, Durkheim ve Simmel'in teorilerinde bedenin nerede bulunduğu açıklanmıştır. Bunun da ardından çağdaş sosyolojide artmakta olan beden ilgisi ve beden sosyolojisi üzerine çalışmalar yapmış sosyologlara yer verilmiştir. Son olarak da erillik ve dişillik tanımlamaları ile toplumsal cinsiyet tartışması ortaya konulmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde beden ile ilgili teorilerden, bu araştırmada yararlanılacak olanları üzerinde durulmuştur. Buna göre öncelikle Foucault'nun iktidar teorisi incelenmiş, öznelere ve dolayısıyla bedenlerin inşa serüveni üzerine düşünceleri aktarılmıştır. Sonrasında teorisini Foucault'dan etkilenerek oluşturmuş ve onu eleştirerek de geliştirmiş bir isim olan Butler'ın teorisi analiz edilmiştir. Butler'ın toplumsal cinsiyet, iktidar, madunluk ve bedenin maddeleşmesi üzerine teoriye sağladığı katkılar sunulmuştur.

Çalışmanın dördüncü bölümü Türk Sineması'ndaki filmlerin beden ekseninde analizine ayrılmıştır. Film analizlerine geçmeden önce Türkiye'de sinemanın gelişimi, başlangıcından inceleme dönemi sonu olan 90'lı yılların sonuna kadar olmak üzere özetlenmiştir. Sonrasında, Türk Sinemasında 1970-1999 yılları arasında yayınlanmış filmler içerisinden karakterin cinsiyetli bedeninin film boyunca yaşadığı değişimi yansıtan, beden temsillerini karikatürize etmeden sunan, hikayesi filmin çekildiği dönemde geçen, toplumun eril ve dişil bedensel kültürünü yansıtan filmler seçilmiştir. Belirlenen filmler, bedenlerdeki erilliklerin ve dişilliklerin sosyo-politik yansımalarını ortaya koyma amacıyla analiz edilmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise teori ve film analizleri arasındaki ilişkiler bir araya getirilerek çalışma sonuca bağlanmıştır.

Bu araştırma ile bedenin sosyal hayatta inşa edildiği teorisi, Türk Sineması'ndaki beden sunumları üzerinden sorgulanmıştır ve sinemanın göstergelerinin sosyal inşacı

teorileri desteklediği sonucuna varılmıştır. Araştırma, bedenlerin yaşanılan deneyimler sonucu nasıl inşa olduklarını kayıtlı dokümanlar üzerinden ortaya koyduğundan literatüre önemli bir katkı sunduğu düşünölmektedir. Çünkü dokümanların kayıt altına alınmış sinema filmlerinden oluşması, okuyucuya bilimsel nesneyi ilk gözden görebilmeleri olanağını da sunmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KAPSAMI

1.1. Araştırmanın Konusu

Bireylerin sosyal hayattaki görünürlüğü bedenleri ile sağlanmakta, başkalarına verilen ilk mesaj bedenler ile iletilmektedir. Dolayısıyla bedenin fiziksel bir madde olmaktan öte, toplumsal bir inşa olduğu söylenebilir. Öyle ki arkaik dönemlerden itibaren güç, estetik, günah gibi kavramların çoğunlukla beden etrafında şekillendiği görülmektedir. Bunun sonucunda da insan bedeninin, dinler, devletler, ticari sektörler gibi iktidar mekanizmaları tarafından kontrol altına alınması çabası ortaya çıkmıştır. Bu anlamda bedenin sosyal hayattaki önemi fark edildiğinde ise sosyoloji için önemli bir alan halini almıştır.

Sosyolojinin “beden” kavramına yaklaşımı, özellikle bedenin sosyal eylemleri icra etme ve anlamlandırma kapasitesine odaklanmaktadır. Kara (2013: 7)’nin da belirttiği gibi, *“toplumsal yaşama aktif katılımın bedenler aracılığıyla gerçekleştiği ve bedenlerimize yaptığımız çoğu şeyin aslında toplumsal kimliğimize ait kişiliği de temsil ettiği söylenebilir.”* Bundan dolayı hem bedenlere yapılan değişimler toplumsal kimliğimizi etkiler, hem de bireysel anlamda hayatlarımızdaki ve yaşadığımız sosyal ortamdaki değişimler bedenlerimizi etkiler.

Tarih boyunca gelişen kültürel ortam, insan bedenini (mevcut olan ve ideal olan bedensel nitelikleri) yeniden tanımlar. Bedenin nasıl kullanılacağı ile ilgili normlar bu kültürel ortamda belirlenir. Bu normlar farklı cinsiyetler, yaşlar, sınıflar için farklı olarak belirlenen *“uygun ve gerekli”* davranışları bedenimiz üzerinden giyim tarzı, güzel-çirkin yargıları, sağlık durumları çerçevesinde tanımlar. Bu yüzden de toplum içinde inşa edilen benliğin, “güzel” ya da “sağlıklı” olarak algıladığı bedenler toplumsal ortama ve kültüre göre değişir (User, 2016: 149).

Temsiliyetlerin dış yüzeyini oluşturan beden, dünyayı algılama ve yorumlamadaki temel aracımız olduğu gibi aynı zamanda toplumsal varlığın görünür deneyimlerini de içermektedir. Gündelik yaşamın bedensel deneyimler aracılığıyla kurulduğunu düşündüğümüzde, bedenin çözümlenmesi sosyal bilimcilere, birey-toplum ilişkilerinin çözümlenmesi bağlamında eşsiz ipuçları sağlamaktadır. Ancak sosyoloji de diğer pek çok disiplin gibi, yakın zamana kadar Kartezyen epistemolojik geleneğe sıkı sıkıya bağlı

olduğundan bedene ilişkin sosyolojik ilgi 1980'lere kadar pek görülmemektedir. Öyle ki ruh ve bedeni ayırarak ruha/akla ayrıcalıklı bir statü veren bu dualistik miras, alt sosyolojik disiplinleri de beden konusunda farklı kategorilere böldüğünden, fiziki beden tıbbın payına düşerken, ruhsal beden din bilimlerinin ya da sosyal bilimlerin payına düşmüştür. Fakat 1980'lerden sonra bedene karşı yeni bir toplumsal ilginin yükselişinden bahsedilebilir. Beden Sosyolojisi'ne karşı oluşan bu yeni ilginin toplumsal zeminini, Kartezyen düşünce geleneğinin post yapısalcılar tarafından yoğun bir şekilde eleştiriye tabi tutulması oluşturmuştur (Kara, 2013: 8).

Bu doğrultuda tanımlarsak, *“beden sosyolojisi, beden çeşitliliğini (genç, yaşlı, sağlıklı, hasta, ölü, engelli, eril ya da dişil), aidiyetini (tarihsel, kültürel, ulusal, sınıfsal) ve mahkumiyetini (hazza, acıya, ölüme) ele alan dolayısıyla felsefeden ve çeşitli bilimsel disiplinlerin bilgilerinden beslenen bir alandır”* (User, 2016: 148). Bu nedenle beden sosyolojisinin, sosyolojinin bir alt disiplini olarak ortaya çıkmasına, bazı düşünürlerin çalışmaları öncüllük etmiştir.

Bedenin toplumsal olarak ele alınması noktasında özellikle Foucault'nun çalışmalarının önemi yadsınamaz. Onun teorisinde beden “bio-politika” çözümlemesinin merkezindedir. Foucault (2015a: 39), toplumsal bedeni ortaya çıkaran şeyin bir tür uzlaşma olmadığını, bizzat bireylerin bedenleri üzerindeki iktidarın maddiliği olduğunu söyler. Ona göre, beden bilinci ancak iktidarın bedeni kuşatmasıyla elde edilebilmiştir: Jimnastik, idmanlar, kas geliştirme, çıplaklık, güzel bedenin yüceltilmesi... Tüm bunların beden üzerinde iktidarın uyguladığı kararlı, inatçı, titiz bir çalışmayla insanı kendi bedenini arzulamaya götüren bir yolda olduğunu söyler. Foucault bu çözümlene ile aynı zamanda biyolojik olanın nasıl sosyal yapıyla kurgulandığına da göz kırpar.

Foucault'nun gözünde "cinsiyet" kavramı doğal olana dayanmaz, yapay ve kurgusal bir biçimde pek çok şeyi bir araya getirmeyi olanaklı kılan bir kavramdır. Bunun içinde anatomik öğeler, biyolojik işlevler, davranışlar, duyumlar, hazlar vs. vardır. Bu kategori kendisini her yerde mevcut olan bir anlam ve nedensel bir ilke olarak kullanıma sunar. Böylece tekil bir gösteren ve evrensel bir gösterilen olarak işler. Foucault'dan etkilenen ve beden konusunda önemli çalışmaları bulunan sosyal bilimci Judith Butler'ın da Foucault'yu okurken altını çizdiği ve katıldığı şey, Foucault'ya göre bedenin ona doğal ve özsel bir cinsiyet fikri yükleyen bir söylem tarafından belirlenmesinden önce cinsiyetli

bir varlık olmadığıdır. Beden, söylem içinde ve iktidar ilişkileri bağlanımda cinsiyetli bir varlık olma anlamını kazanır (Direk, 2018: 71).

Butler (2014: 7-8)'a göre; “cinsiyet” kategorisi, en başından, normatiftir; bu tam da Foucault'nun “düzenleyici ideal” olarak belirlediği şeydir. Bu bağlamda, “cinsiyet” sadece bir norm olarak işlemez, ancak yönettiği bedeni üreten düzenleyici pratiğin bir parçasıdır; bu, düzenleyici gücünün kontrol ettiği bedenleri üretme -sınırlama, dolaşıma sokma, farklılaştırma- gücüne sahip bir çeşit üretici tahakküm olarak açıklanabilir.

Hem Foucault'da hem de Butler'da görülen bedenin sosyal bir inşa olarak aktarımına Bourdieu da katılarak, politik bir mesele olmasını da ekler. Bunların yanında Bourdieu'nun iktidar ilişkilerine yönelik tutumunda üzerinde en fazla durduğu güç, sembolik iktidardır. Bourdieu sembolik iktidarı şöyle tanımlar; “*doğrudan bedenler üzerinde ve herhangi bir fiziksel kuvvet olmadan uygulanan neredeyse büyü bir güç biçimidir; fakat bu büyü yalnızca bedenin derinliklerine su pınarları gibi gömülü bulunan yakınlıklardan kaynağını alarak işleyebilir*” (2014: 54). Fiziksel dünyaya farkına varılmaksızın yerleştiğinden ve tahakküm yapılarıyla bezeli olduğundan bu güç çok daha kuvvetlidir. Dolayısıyla bu güç politiktir. Bu çerçevede Bourdieu sosyolojisi üzerinden düşünürsek habitus olarak kabul edilen, kişisel tarih sonucunda oluşan sosyal bedenler aynı zamanda politiktir.

Beden üzerine çalışmaları olan bir diğer sosyolog Jean Baudrillard ise bedenin bir tüketim nesnesi haline gelmesinden bahseder. Baudrillard (2015: 163-164)'a göre,

“...bin yıllık püritanizm çağından sonra fiziksel ve cinsel özgürleşme biçimi altında bedenin ‘yeniden keşfi’ ve reklamda, modada, kitle kültüründeki mutlak varlığı -bedenin etrafını kuşatan sağlık, perhiz, tedavi kültü, gençlik, zarıflık, erillik/dişillik saplantısı, bedenle ilgili bakımlar, rejimler, fedakârca uygulamalar, bedeni kuşatan arzu söyleni- bunların hepsi bedenin günümüzde kurtuluş nesnesine dönüştüğünün tanığıdır. Beden bu ahlaki ve ideolojik işlevde tam anlamıyla ruhun yerini almıştır... Bedenin statüsü bir kültür olgusudur. Hangi kültür olursa olsun bedenle ilişkinin örgütlenme tarzı şeylerle ilişkinin örgütlenme tarzını ve toplumsal ilişkilerin örgütlenme tarzını yansıtır.”

Dolayısıyla bedenin toplumsal hayatta şekillendiği konusunda bir fikir birliği olduğu söylenebilir. Beden üzerine çalışmaları olan pek çok bilim/düşünce insanının da

ifade ettiği gibi, beden sosyal hayatta şekillenir ve hem kendisi sosyolojinin önemli konularından biridir hem de araştırıldığı dönemin sosyal etkileşimleri ve yapıları hakkında bize ipuçları sağlayabilir. Bütün bunlardan hareketle beden üzerine (belki de herhangi bir konuda) yapılacak bilimsel bir çalışma disiplinlerarası çalışılmalıdır. Kara (2013: 13-14)'nın da belirttiği gibi; “...*bireyin homo-dubleks yani Kartezyen anlayışın ikiye ayırdığı ruh ve bedenin toplamı olmadığı ve bundan daha fazlası belki de ‘homo-kompleks’ olduğu varsayıldığında, bir beden sosyolojisi çalışmasının da disiplinlerarası bir nitelik taşıması gerekmektedir.*”

Bu noktalardan yola çıktığımızda çalışmanın ana teması, bedenin sosyo-politik inşasında “erilliklerin” ve “dişilliklerin” Türk Sinemasında nasıl kurgulandığı sorusudur. Bedenin sosyo-politik inşası üzerine çalışmak beden konusunda farklı yaklaşımları bir araya getirmek açısından önemlidir. Çünkü beden hem felsefe tarihinde hem de sosyal bilimlerde yakın tarihe kadar sürekli olarak arka plana itilmiştir.

Bu doğrultuda öncelikle çalışmada kullanılacak eril-dişil kavramlarını tanımlamak yerinde olacaktır. Erillik, belli bir kültürde, belli bir zamanda erkeklerle ilişkilendirilen ve erkeklere atfedilen sosyal olarak kurulmuş çeşitli varsayım, beklenti ve davranış biçimleri seti olarak tanımlanabilir. Dişillik de aynı şekilde, belli bir kültürde, belli bir zamanda kadınlarla ilişkilendirilen ve kadınlara atfedilen sosyal olarak kurulmuş çeşitli varsayım, beklenti ve davranış biçimleri seti olarak tanımlanabilir (Bilton vd, 2009: 130). Erillik ve dişilik hakkındaki fikirler, somut biçimlerle erkek ve diş bedenleri biçimlendirmektedir. Bedensel cinsel farklılığa katkıda bulunan –vücut geliştirmeden kozmetik cerrahiye, hormonal tedaviden beslenmeye, giyim tarzından çalışma biçimlerine değin– geniş bir sosyal pratikler alanı vardır. Bourdieu (2016b: 170-171)'ya göre de “*en ciddi toplumsal buyruklar zihni değil, anımsatıcı olarak ele alınan bedeni hedef alır. Erkekliği ve kadınlığı öğrenme sürecinin büyük kısmı, cinsiyet farkını yürüme, konuşma, durma, bakma, oturma, vs. tarzları şeklinde (bilhassa kılık kıyafetle) bedenlere işleme eğilimindedir.*”

Çalışmada bedenin sosyo-politik yansımasının inceleneceği alan olarak Türk Sineması belirlenmiştir. Sinemanın toplumu en şeffaf yansıtabilen sanat dallarından biri olduğu varsayımından hareketle bu alan seçilmiştir. Bu noktada Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde ilk defa karşımıza çıkan “*gerçeğin/doğanın taklidi*” olarak tanımlanabilecek “mimesis” kavramından kısaca bahsetmek yerinde olacaktır. Toplumsal ve siyasal olanı

merkezine alan bütün sanat kuramlarının temelinde, “mimesis” kavramı yatar. Mimesis geleneği, sanatı bilime yaklaştırır, çünkü “gerçeği” gözlemlemek ve yeniden üretmekle ilgilenir. Mimesis savunucularına göre, ne kadar soyut, fantastik ya da saçma olursa olsun, bir sanat eserini ortaya çıkaran unsurlar, sanat sosyoloğu Arnold Hauser’in de belirttiği gibi, doğaüstü, aşkın idealar evreninden değil, deneyimler dünyasından doğar (Daldal, 2005: 16).

Deneyimler dünyasını yansıtan sanat ve bunun yanında kitle iletişim araçları, toplumsal değişimin hem yapısal hem de gündelik hayata yönelik biçimini, hızını, yönelimlerini yansıtırlar. Aynı zamanda izleyicileri üzerinde de etkin olurlar. Böylece toplumsal değişmeyi anlayabilmek için sanat ve kitle iletişim araçlarını inceleyip, bunların kitlelere nasıl bir içerik sunduklarını çözümlmek önem kazanmaktadır. Toplumsal değişmeyi incelerken bir toplumun kılık-kıyafetinden diline kadar pek çok veriden yararlanmak mümkündür. Sinemanın önemi de burada ortaya çıkmaktadır. Çünkü sinema, tüm bu verileri hem görsel hem de işitsel olarak aynı anda izleyiciye sunar böylece mimikler dahi yakından incelenebilmektedir. Sinemanın bir diğer önemli yanı kayıt altına alınmasıdır. Dolayısıyla aynı davranış birden fazla kez gözlemlenebilmektedir. Bu nedenle de bedenın sosyo-politik olarak değişiminin (aslında inşasının) incelendiği bu çalışma için sinemanın seçilmesi uygun görülmüştür. Sinemanın resmi olmayan güçlü bir eğitim kaynağı olduğu ve içeriğinin hiçbir zaman değer yargılarından ve hatta ideolojik ve politik eğilimlerden uzak olamayacağı da unutulmamıştır. Sinemanın içeriği, toplumun o andaki inançları, tavırları ve değerlerini yansıtır. Başka bir deyişle, toplumdaki baskın ideoloji filmlerde sunulan ideolojiyle daha da güçlenir (Güçhan, 1992: 4-69). Daha önce de belirtildiği gibi, en ciddi toplumsal buyrukların bedeni hedef aldığı söyleyen Bourdieu’dan (2016b) hareketle, sinemanın etkileyici ve yansıtıcı olarak bedene yönelik önemli bir etki yarattığı söylenebilir.

Çalışma, Türk Sinemasının 1970-1999 yılları arasındaki dönemi ile sınırlandırılmıştır. Bu doğrultuda öncelikle kavramsal çerçeve oluşturulmuş, sosyal bilimlerde bedenın serüveni ve bedenın farklı disiplinler için ne anlama geldiği incelenmiştir. Sonrasında film analizleri için de yol gösterici olan ve analiz kategorilerinin oluşturulması açısından önem teşkil eden teorik zemin oluşturulmuştur. Bu bölümde öncelikle Foucault’nun iktidarla iç içe geçmiş özne analizinde bedenın, cinsiyetlerin ve cinselliğın konumu ortaya konmuş ardından kendi teorisini oluştururken Foucault’dan etkilenen ve onu eleştiren, Butler’ın toplumsal cinsiyetin performatifliği ile

maddeleşen bedenler teorisi ortaya çıkartılmıştır. Ardından dönemin sosyo-politik yapısı ile ilişkilendirilerek film analizleri yapılmıştır.

Türk sinemasında, sosyal konular üzerinde önemli sosyolojik temaların işlenmesi ve toplumsal sorunların izleyenlerle buluşturulması 70’li yıllarda ivme kazanmıştır. Ayrıca bu yıllar dünyada cinsiyet sorununun yoğun olarak tartışıldığı yıllardır. Bu sebeple çalışmada incelenen filmler için başlangıç noktası 1970 olarak belirlenmiştir. 21. yüzyılda Türk Sineması’nın önceki dönemlerden farklı bir yön almış olması ve çalışmanın sınırlandırılması gerekliliği göz önünde bulundurularak 1999 yılına kadar çekilen filmler dikkate alınmıştır. Ayrıca bu yıllarda Türk Sinemasında toplumdaki sosyo-kültürel yapıyı, kadın-erkek rol ve statülerini yansıtan filmlerin yoğunluğu dikkat çekmektedir. Bu tür detaylar da dönemin Türk Sinema Filmlerini bu çalışma için önemli kılmaktadır.

Bu çalışmanın sosyal bilimler literatürüne şu açılardan katkı sağlayacağı düşünülmektedir;

1. Sosyolojide, 1980’lere kadar arka planda kalan bedene, günümüze geldiğinde nasıl yaklaşıldığını ortaya koymak,
2. Yirminci yüzyılın son yıllarında “ideal beden”den beklenen eril-dişil bedensel rolleri tartışmak,
3. Türk Sinemasında beden temsillerinin, 1970’den 1999’a geçirdiği değişimi ortaya koymak,
4. Türk Sinemasında beden temsillerinin hangi kültürel pratikleri yansıttığını ortaya koymak,
5. İktidar mekanizmalarının beden üzerindeki tahakkümlerinin Türk Sinemasında nasıl yansıtıldığını ortaya koymak.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışma ile bedenın sosyo-politik hayattaki inşasıyla ortaya çıkan erillik ve dişillik kalıplarının Türk Sinemasındaki yansıması incelenmiş ve Türk Sinemasında beden temsillerinin sosyo-politik ortama göre oluşan değişimini (1970-1999 yılları arasındaki) ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu çerçevede sinemada beden temsilleri analizine geçmeden önce sosyal bilimlerdeki beden tartışmalarının ortaya konması da

amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda; araştırmanın problem cümleleri şu şekilde özetlenebilir:

1. Yakın tarihe kadar arka plana itilen bedenün günümüz sosyal bilimler dünyasındaki yeri nedir?
2. Yirminci yüzyılın son yıllarında “ideal beden”den nasıl bir eril-dişil beden rolü beklenmektedir?
3. 70’li yıllardan 1999’a Türk Sinemasında beden temsilleri hangi açılardan ele alınmış ve nasıl bir değişim geçirmiştir?
4. Türk Sinema filmlerinde beden, hangi kültürel pratiklerin ürünü olarak ortaya çıkmaktadır?
5. İktidar mekanizmalarının beden üzerindeki tahakkümü Türk Sinemasında nasıl temsil edilmektedir?

1.3. Araştırmanın Metodu

Bu çalışma teorik bir zeminde ele alınan nitel bir çalışma olup, bedene ilişkin sosyolojik teorilerin betimlenmesi ve Türk Sinema filmlerinde eril ve dişil bedensel analizlerin yapılması olarak iki parçadan oluşmaktadır. Bu çerçevede öncelikle konuya yönelik ulusal ve uluslararası literatür taranmıştır. Çalışma konusu bağlamında gerekli kavramların sosyolojideki konumları ve anlamları açıklanmıştır. Ardından çalışmanın kuramsal çerçevesi oluşturulmuş, Foucault ve Butler özelinde beden konusu ve özellikle de bedenün cinsiyetli konumu açıklanmıştır. Çalışmanın sonraki aşaması ise film analizlerini içermektedir. Tarihsel süreç içerisinde Türk Sineması’ndaki değişim, beden temsilleri de dikkate alınarak ortaya konulmuş ve bu değişime neden olan etmenler araştırılarak açıklanmıştır. Sinema filmlerinin analizinde, karakterlerin bedenleri farklı açılardan değerlendirilmiştir. Bunun için de filmlerdeki karakterler; cinsiyet, cinsel yaşantı, statü, yaş, ekonomik durum, kültürel durum ayrımları üzerinden tanımlanmıştır. Ardından filmlerdeki karakter bedenleri, öyküdeki söylemler de göz önüne alınarak erillik ve dişilliklerin sosyo-politik değişimleri incelenecek şekilde doküman (film) incelemesi ve söylem analizi yapılmıştır. Beden inşası tek bir kavram üzerinden ele alınmamış, çok yönlü olarak incelenmiştir.

Araştırma kapsamı, 1970-1999 arasında çekilmiş Türk filmlerindeki beden temsillerinden oluşmaktadır. 1970’li yıllarda 2019, 1980’li yıllarda 1124, 1990’lı yıllarda

507 (Öztürk, 2011: 669) yerli film vizyona girmiştir. Bu filmler içinden, çekildiği dönemden farklı bir dönemi anlatan filmler, masal uyarlaması filmler, seks filmleri, ana karakterlerin bedenlerini karikatürize eden filmler, fantastik öğeler içeren korku türü filmler çıkartılmıştır. Geriye kalan filmler incelendiğinde karakterin bedensel veya toplumsal cinsiyet açısından bir değişim yaşadığı, kültürel ve politik normları yansıtan, beden in eril-dişil temsillerini gözler önüne seren filmlerden bir evren listesi oluşturulmuştur. Bu listenin içinden, her 10 yıllık süreçten ikişer film olacak şekilde beden temsillerini farklı parametrelerden ele alan 6 film belirlenmiştir. Dolayısıyla belirlenen filmler dönemin erkeksilik-kadınsılık kabullerini farklı açılardan yansıtan, Türkiye'nin sosyo-kültürel ve politik olarak içinde bulunduğu durumda şekillenen filmlerdir. Toplumsal değişimin sinemada beden temsillerine yönelik değişim ile ilişkisi önemsendiğinden filmler yıllarına göre sıralanmaktadır. Bu doğrultuda analiz edilen filmler şunlardır:

1. Asiye Nasıl Kurtulur? (1973): Nejat Saydam
2. Maden (1978): Yavuz Özkan
3. Mine (1982): Atıf Yılmaz
4. Fatmagül'ün Suçu Ne? (1986): Süreyya Duru
5. Düş Gezginleri (1992): Atıf Yılmaz
6. Masumiyet (1997): Zeki Demirkubuz

İKİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

2.1. Farklı Disiplinlerde Beden

Bedenin sosyal hayattaki inşasına geçmeden önce “beden” kavramına sosyal bilimcilerin ve düşünürlerin, farklı dönemler ve farklı disiplinler çerçevesinde nasıl yaklaştığına odaklanmak gerektiği düşünülmektedir. Sosyolojinin beden konusuna bakışı da felsefi arka planıyla incelenmelidir. Buna göre beden tartışmasının Aydınlanma Felsefesi’yle başladığı söylenebilir. Bunun yanında fenomenolojide, özellikle Merleau-Ponty’nin çalışmalarında ve antropolojide de beden önemli bir yer kaplamaktadır. Dolayısıyla, sosyolojide beden analizinden önce bu konulara değinilecektir.

Düşünce tarihinde akıl-beden, ruh-beden karşıtlıkları merkezi bir konumdadır. Akıl-beden, ruh-beden ikiliklerine değinmenin, insanın doğası üzerine yapılan her tartışmada kaçınılmaz bir yeri olduğu iddia edilir. Çünkü bu karşıtlıklar felsefenin temel sorularından olan insanın ne olduğu ve nasıl bir dünyada yaşadığı gibi problemlerle bağlantılı olarak ele alınırlar (Işık, 1998: 199-200).

Descartes’in “düşünüyorum öyleyse varım” sözü bu karşıtlığın akıl ya da ruhu öne çıkaran önemli bir dışavurumsal ifadesidir. Böylelikle rasyonel birey arzulayan bedeninden soyutlanarak kavramlaştırılmış, beden failin sadece bir objesi olarak nitelenerek edilgen kılınmıştır. Bu ikiye bölünme ve etkin-edilgen kılınma, doğa-kültür, kadın-erkek gibi bölünmelerle çoğalmış ve yapısal bir düşünme biçiminin anahtar kavramları haline gelmişlerdir (Aksoy, 2010: 71).

Descartes için ruh ve beden iki ayrı varlıktır. Ona göre bedenin işleyiş şekli, uzaydaki nesnelerin hareketlerini yöneten mekanik yasalarla açıklanabilen bir makinenin işleyişine benzetilebilir. Onun, bedenin tam bir makine gibi işlediğini kabul ettiği söylenebilir. (Schultz, 2007: 76-77). Böylelikle beden araçsallaştırılarak ruhun yanında ikincil bir konuma itilmiştir. Bedene yönelik bu tutum hem düşünce tarihinde hem de sosyolojide yakın zamana kadar devam etmiştir.

Bedenin edilgen kılınmasına ilk ve en ağır eleştiri getirenlerin başında Nietzsche gelmektedir. Nietzsche’ye göre birey sadece bedenden meydana gelmektedir, ruh ise bedendeki bir şeye verilen addır. Bedeni “büyük bir akıl” olarak adlandıran Nietzsche için ruh yalnızca o büyük aklın oyuncağıdır (Nietzsche, 2008: 36). Nietzsche’nin bedene

yönelik görüşleri sosyolojiyi de etkilemiş, bedenın ikincilliğinin tartışılmasına ön ayak olmuştur. Foucault'nun da beden ve iktidar ilişkileri üzerine oluşturduğu teorilerinde Nietzsche'den oldukça etkilendiği söylenebilir. Dolayısıyla beden sosyolojisi kapsamında ele alınacak bir çalışmada Nietzsche'ye de yer vermek gerekmektedir.

Kara (2013: 26) da Nietzsche'nin insan bedenini tüm kültürün kökeni olarak açıkladığını vurgular. Nietzsche için bedenın üretmediği herhangi bir hakikate ulaşamayız. Bedenler ve bu bedenlerin gerçeklikle kurduğu karmaşık bağlantılarla düşüncelerimiz oluşur. Nietzsche *Güç İstenci*'nde, "duyguların" da olmayan sebeplerin akıl tarafından uydurulması sonucu inşa edildiğini iddia eder.

"Bizim anlamadığımız bütün bedensel ortak hisler zihnen yorumlanır, yani şahıslarda, yaşantılarda vs. de kendini şöyle ya da böyle hissetmek için bir sebep aranır. Buna göre bizim kötü ruh durumumuzun sebebi olarak zararlı bir şey, tehlikeli bir şey, yabancı bir şey şart koşulur... Beyne sık sık akın eden kan akışları boğulmanın hissiyle 'öfke' olarak yorumlanır. Bizi öfkeye tahrik eden şahıslar ve meseleler fizyolojik durumun harekete geçirilmelerine yol açarlar. Sonradan, uzun bir alışmada belirli olaylar ve ortak hislerin ruh durumuna yol açar ve özel olarak o kan tıkanmasına; tohumların doğmasına sebep olur: Yani komşulukla. Biz bundan sonra teessüri heyecan harekete geçirildi deriz."
(Nietzsche, 2002: 329)

Nietzsche (2002: 330) ayrıca ruhun, bedenın hizmetinde çalışan bir araç olduğunu söyler. Dolayısıyla Nietzsche'nin ruh-beden ikiliğinde, Kartezyen felsefeye meydan okuyarak bedenın üstünlüğünü kabul ettiğini söyleyebiliriz.

Bedeni bir araç olarak gören Kartezyen düalizme en önemli eleştirilerden birini de fenomenoloji getirmiştir. Fenomenoloji, dünyayı insanlara görüldüğü şekliyle açıklamaya çalışır ve bilincin objeleri nasıl algıladığı ile ilgili kavramsal araçlar sunar. Fenomenolojinin kurucusu Husserl'e göre bilincin, deneyimlediği fenomenleri bir şekilde inşa etmesi ve yapılandırması yoluyla o fenomenler bir anlam kazanır ve yaşamda yer edinir. Dolayısıyla Husserl'e göre, bilincinde olunan dünya bilinçten bağımsız var olamaz (Kara, 2013: 29; Şentürk, 2018: 240-242).

Husserl'in fenomenoloji anlayışında beden bütün bilgilerin ve deneyimlerin merkezi ve başlangıç noktasıdır. Buradan yola çıkarsak fenomenolojik beden kavramının,

insanın deneyimlerinin özgüllüğüne vurgu yaptığını da söyleyebiliriz. Her insan farklı bir bedendir ve bu bedenlerin dış dünyayı algılama şekli kendine özgüdür. Bu kendine özgülük bütün bedensel süreçleri kapsar. Dolayısıyla beden üzerinden yaşanan deneyimlerin her biri ayrı bir fenomendir (Beyazyüz, 2016: 382-383).

Fenomenolojide, beden üzerine çalışmaları olan Merleau-Ponty'nin ayrıcalıklı bir yeri vardır. Ona göre fenomenoloji dünyanın özünün peşindedir ve yaşayan bir niteliğe sahip olduğunu söylediği beden de “sayesinde dünyanın var olduğu şey”dir (Nazlı, 2005: 77). Merleau-Ponty açısından beden, maddi nesnelere zaman-uzamda kapladığı gibi bir yer kaplamaz. Bedenin bir yerde olması ödevlerini yerine getiren etken bedenin durumuyla ilgilidir. Beden, amaçlarına yönelik kendisini bir araya toplayarak biçim alır. Sonuçta bedenin görüntüsü ise bedenin dünyada olduğunu dile getirmenin bir yoludur (Giddens, 1999: 113).

“Biz dış dünyayı bedensel durumumuzla kavrarız. Bir ‘bedensel ya da postural şema’, bize her an bedenimiz ve şeyler arasındaki ilişkiye dair kapsayıcı, pratik ve dolaylı bir fikir verir. Olası bir hareketler sistemi ya da ‘motor hareketler’ bizden çevremize doğru yayılır. Bedenimiz mekânda bir ‘şey’ gibi bulunmaz, o yaşamaktadır. Beden bizim için bir araçtan çok daha fazlasıdır, dünyadaki ifademiz ve niyetlerimizin görünür formudur. En gizli duygusal hareketlerimiz bile, şeylere ilişkin algımızı şekillendirmeye yardımcı olur” (Ponty, 1964: 5).

Fenomenolojide beden iki ana hat üzerinden karşımıza çıkar. Bunlardan biri fiziki/ gözlenen/ incelenen/ objektif beden (*körper*) diğeri ise yaşayan/ deneyimleyen/ subjektif beden (*leib*)’dir. Bu ayrım deneyimlerimiz ile bilincimiz arasındaki ayrımdır. Subjektif bedene göre insan bir bedendir. Yaşayan beden dışarıyla irtibata geçen bilinci somutlaştırır. Çoğunlukla farkında bile olunmayan yemek yeme, oyun oynama gibi aktiviteler aslında bireylere yol göstermektedir. Objektif beden ise diğer insanların gözlemleyip nesneleştirdiği bedendir. Birinin vücudunu arzulanabiliriz, eleştirebiliriz veya bir kadavra olarak inceleyebiliriz. Ancak algıladığımız bu beden fiziki bir nesneden öteye gidemez. Aynısını aslında kendi bedenimizde de yaparız. Hastalandığımızda belirtilerini olağan şeyler olarak kabul etmek gibi... Bireyin kendi bedenine yönelik bilinci temelde gündelik aktivitelere ve bağlantılara dayanır. Fenomenolojik perspektif yaşayan beden üzerinde durur. Merleau-Ponty için de dünyada olmak bir algı meselesidir

ve algıların çözümlenebilmesinde esas önemli olan yaşayan bedendir. Beden olmadan bir şey algılanması mümkün değildir ve duyular işlevsizdir. Bu tema, bedenın toplumsal olarak inşa edildiği fikrini de sağlamlaştırmıştır (Nazlı, 2005: 77; Kara, 2013: 40-41).

Merleau-Ponty, bilincin ne düşündüğümüzle değil ne yapabileceğimizle ilgili olduğunu söyler. Yaşayan beden gündelik gerçekliğin algılanmasında büyük bir öneme sahiptir. Bu beden “habitus” kavramıyla da açıklayabileceğimiz aktif bedendir. (Işık, 1998: 204).

Bunun dışında fenomenologlar çoğunlukla dış dünyaya taşan bedenlerle ilgilenirler. Örneğin belli bir gruba üye olduğu için dövme yaptıran biri ait olduğu sosyal dünya ile arasına bedensel bir bağ kurmuş olur. Bedeninde taşıdığı bir simgenin ötesinde bir sosyal dünyadır. Böylece eylem, beden ve kendi, dünyayla iç içe geçmiş olur. Merleau-Ponty’e göre de bir beden teorisi aynı zamanda bir algı teorisidir. Dışsal bir deneyim kişinin kendi bedeniyle ilgili bir farkındalık yaratır ve ima eder. İnsanların dünyaya yönelik algılarında bedensellik, gözlemin kendi içinde olduğu perspektifi verir. Günlük hayatlarımızın içindeki deneyimler bedenlerin evrendeki konumundan bağımsız olamaz. Böylelikle ona göre, tüm zihinsel olaylar aslında bedenseldir (Kara, 2013: 41-42). Sonuç olarak fenomenolojik yaklaşımın ruh-beden karşıtlığını eleştirerek, her bedenın kendine özgü deneyimleri olduğu düşüncesinden hareketle yaşayan bedene yöneldiği söylenebilir. Çünkü en basit şekilde ifade edilecek olursa, Fenomenoloji görünle ilgilenir ve insanın görünen yanı bedendir.

Antropolojide de beden üzerine yapılan çalışmalar sosyolojiye ön ayak olmuştur. Antropolojinin genel olarak beden konusuna sosyolojiden daha fazla değindiği söylenebilir. Bunun nedeni antropolojinin insan bedenini merkezine alan inceleme konularıdır. İnsan topluluklarının, ilişkilerinin, örgütlenmelerinin farklılıkları incelenirken, her toplumda bulunan insan bedeni önemli bir konuma oturtulmuştur. Bunun yanında antropolojinin doğa/kültür ilişkisi üzerine getirdiği sorgulamalarında beden bir tür kesişme noktası olmuştur (Işık, 1998: 206).

Antropolojide beden üzerine analizleriyle, beden sosyolojisi için temel teşkil eden en önemli isimlerden biri Mary Douglas’dır. Douglas, bedenın sembolik olarak okunmasıyla sosyal yapının çözümlenebileceğini savunur. Böylelikle bu çalışma için de önemlidir. Douglas, değerler sisteminin insan bilincine dayattığı kategorileri aslında bedene de dayattığını, bedeni kuşattığını, sınırlandırdığını göstermeye çalışır. Toplumsal

sınırların bedensel sınırlara dönüştüğünü ortaya koyar. Sınırı aşan hareketleri, insan bedenindeki deliklerle ilişkili olarak aktarır. Ona göre, insan bedeninin deliklerinden çıkan sıvılar/maddeler bir tür sınır aşma gerçekleştirdikleri için tabu olarak anılırlar. Douglas'ın çalışmaları bedeni tamamen bir sembol alanı olarak gördüğü gerekçesiyle eleştirilmektedir. Douglas, doğa/ kültür ikiliği gibi cinsiyetler arasında da hiyerarşik bir ayırım olduğunu söyler. Buna göre kadın bedeni kirliliğe, erkek bedeni ise kutsala denk düşmektedir. (Işık, 1998: 208; Aksoy-Sugiyama, 2010: 73).

Antropolojide beden konusunda sosyolojiye en çok katkıda bulunmuş isim şüphesiz Mauss'dur. "*Beden Teknikleri*" çözümlemesi halen beden sosyolojisinde oldukça fazla referans verilen bir eserdir. Mauss'un beden teknikleri ile anlatmak istediği "*insanların bir toplumdan diğerine geleneksel olarak kendi bedenlerinden yararlanma biçimleri*"dir. Yürüme, yüzme gibi bedensel etkinliklerin toplumdan topluma değiştiğini fark etmiş ve bunların nedenlerini sorgulamıştır. Araştırmaları sonucunda, spesifik bir beden tekniğinin ve incelenen döneme özgü bir beden eğitimi sanatının var olduğu sonucuna varmıştır (Mauss, 2006: 467-469).

Mauss'a göre cinsiyet, yaş, kültür gibi farklılıklar beden tekniklerinde de farklılık oluşturur. Buna Fransız küreklerinin İngiliz askerleri tarafından kullanılamamasını örnek gösterir. Zaman içerisinde ve toplumdan topluma yüzme biçiminden uyuma tarzına kadar farklılıklar görebileceğimizi vurgular (Işık, 1998: 211).

Mauss'un çalışmasının beden sosyolojisi için bir öneri niteliğinde olduğu söylenebilir. Makalesini 1932'de yazdığı göz önünde bulundurulursa bu önemli bir adımdır. Zira söz konusu dönemde sosyolojide beden konusu gündeme alınmamıştır.

2.2. Sosyolojik Açıdan Beden

Sosyolojide beden konusu uzun yıllar ihmal edilmiştir. Klasik sosyoloji için beden bir ilgi alanı olmamıştır ve sadece satır aralarında, çeşitli imalar ile verilen bilgilerden yola çıkılabilmektedir. Sosyolojinin kurucuları önceki bölümde de bahsedildiği gibi Kartezyen felsefenin etkisi ile akla yönelmişlerdir ve beden, onların kuramlarında ancak bir detay olarak yer bulmuştur. Yine de Marx beden emeğinden, Weber dinsel öğretilerin bedene yaklaşımından, Simmel bedensel deneyimleri de içeren formlarından bahsederken beden sosyolojisine öncüllük etmişlerdir.

Kuruculardan etkilenererek ve onları eleştirerek hareket eden yirminci yüzyıl sonu ve günümüz sosyolojisinde ise beden artık önemli bir araştırma konusu haline gelmiştir. Bedenin iktidar mekanizmaları karşısındaki konumu, moda, cinsellik, cinsel kimlik, estetik operasyonlar, dövme, sağlık, din... Sosyolojide beden artık sosyal hayatta konusu olduğu hemen her alanda incelenmektedir. Bedene bu ilginin artışı yaşadığımız dönemde ve yakın tarihte bedenin görünürlüğünün artmasıyla ilişkili görülebilir. Örnek vermek gerekirse, estetik cerrahinin gelişiminin İkinci Dünya Savaşına, cinsel devrimin konuşulmasınının 68 kuşağına kadar uzanan bir tarihi vardır. Bedenin toplumdaki konumu değiştikçe, sosyal bilimlerdeki konumu da hızla değişmektedir.

Bu bölümde öncelikle klasik sosyolojideki gizli kalmış beden konusu ortaya çıkartılacak, ardından çağdaş sosyolojide gün geçtikçe daha fazla önem kazanan beden konusu incelenecektir.

2.2.1. Klasik Sosyolojide Beden Konusu

Kartezyen felsefenin etkisi ile klasik sosyoloji de doğa bilimleri ile arasındaki farkı doğa-toplum dualizmi temelinde ortaya koymaya girişmiştir. Bu noktada “doğal” alana dahil edilen beden de klasik sosyolojide arka plana itilmiştir. Çünkü bağımsız bir bilim dalı olmaya çalışan sosyoloji için inceleme konusu toplumdur. Ancak yine de klasik sosyoloji satır aralarında bedene yer ayırmıştır (Nazlı, 2005: 72-73).

Turner, klasik sosyolojinin bedene yönelik mesafesini analiz etmiştir. Ona göre Max Weber, Georg Simmel, Ferdinand Tönnies, Emile Durkheim ve Karl Mannheim etrafındaki klasik sosyoloji uzun evrimsel dönemler boyunca insanlar arasındaki farklılıklar yerine, endüstriyel kapitalist toplumlar arasındaki benzerlikler ile ilgilenmiştir. Yani ona göre klasik sosyolojinin sorduğu soru şudur: “*Kentsel ve endüstriyel toplumun belirleyici özellikleri nelerdir?*” Bunun yanında klasik sosyolojinin biyolojiden uzak durma kaygısı güttüğünü, doğal alandaki bedenin de biyolojinin konusu olarak görülmesi nedeniyle bir beden sosyolojisi çalışması yapılmadığını söylemiştir (Turner, 1995: 6-7).

Klasik sosyologlar ücretli emek, kentsel merkezler ve makinalaşmadaki büyüme; demokrasi ve vatandaşlık; dinin zayıflaması, değer ve inançların aşamalı olarak sekülerleşmesi ile ilgilenmişlerdir. Bu değişikliklerin ölçüsü de iş bölümü (Durkheim), sınıf mücadelesi (Marx) ya da rasyonelleşme ve entelektüelleşme süreçleri (Simmel ve

Weber) gibi toplumsal faktörlerdeki gelişmelere dayanan açıklamalar gerektirmiştir (Shilling, 2012: 26).

Bu genel çerçeveden hareketle uzun yıllar klasik sosyolojide araştırma nesnesi olarak insanın, sadece bilişsel düzeyde ve akıl düzeyinde incelendiği düşünülmüştür. Ancak bu görüş özellikle son yıllarda pek çok eleştiriye de uğramıştır. Böylece klasik metinler analiz edilerek beden sosyolojisine kaynaklık edebilecek önemli teorilere rastlanmıştır. Dolayısıyla klasik sosyoloji her ne kadar bedene ayrı bir başlık açmasa da çalışma konusu yapmasa da bu mesafe satır aralarında bedene yer vermelerine engel olmamıştır (Çil, 2017: 451).

Bu yer verme, Marx'ın kapitalist teknolojinin gelişimine ve işçi sınıfının bedenlerinin makinelere nasıl bağlı olduğuna dair analizinde, Durkheim'ın ahlaki düzenlerin yapısını destekleyen temel süreçler teorisinde, Weber'in bürokrasi ve modernite içinde bedenin rasyonalizasyonu üzerine yazdığı yazılarında ve Simmel'in teknolojinin, duyumsal varlığımızın parametrelerini aşmamıza nasıl olanak sağladığı konusunda gösterdiği ilgide açıkça görülmektedir (Shilling, 2012: 25).

Marx ve Engels, bilincin çevresindeki fiziksel koşullar, İngiliz işçi sınıfının durumu ve işçilerin bedenlerini deforme ettiğini düşündükleri iş bölümünün zararlı sonuçları ile ilgilenmişlerdir. Ayrıca, insanların maddi varlığı ile emek ve bilinç gelişimi arasındaki ilişki hakkında sofistike bir teorik tartışma da geliştirmişlerdir. İnsani gelişme, insan yaşamının koşulları tarafından belirlenen doğa ve bu koşulların pratik dönüşümü arasındaki diyalektik ilişki sonucu olarak meydana gelmiştir. Beden hem sosyal hem de biyolojik bir varlıktır ve sahip olduğu aşkın potansiyelleri sadece gelecekteki bir komünist devlet içinde tam olarak gerçekleştirebilecektir (Shilling, 2012: 28).

Klasik sosyolojide, bedene teorisinde yer veren sosyologlardan Durkheim'ın önemi büyüktür. Durkheim, kültürel olarak oluşturulmuş kendine özgü bir gerçeklik olarak kolektivitinin kuramsal ve ahlaki önceliği ile başlamış, gelişmiş bir kapitalizm için uygun bir çerçeve oluşturabilecek ahlaki bireyciliğin olası yükselişine dikkat etmiştir. Bunun yanında bedeni, bireyleri grubun ahlaki yaşamına dahil etme kapasitesine sahip olan kolektif sembolizmin bir kaynağı ve alıcısı olarak görmüştür. Ona göre beden, kutsal bir sembolizm oluşturma kapasitesine sahiptir. Bu bireylerin kendi kendilerini yönlendiren dürtülerini aşabildikleri ve kolektif hayata katılmalarına olanak sağlayan bir mekânın yaratıcısı olan bir sembolizmdir (Shilling, 2005: 9-10-30). Bu görüşünü totemik

toplumları inceleyerek sağlamlaştırmıştır. Önemli bir temsil tarzı olan bedenlerdeki damgaların bedensel bir statü oluşturduğunu söyler. Bu değerlendirmenin, günümüz toplumlarında bireylerin belirli bir kimlik edinimi amacıyla bedenlerine yaptırdıkları dövmelemlerin başlangıç noktası olduğunu söylemek de mümkündür (Nazlı, 2005: 74).

Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life* adlı eserinde ruhu ve bedeni açık bir şekilde ayırmıştır. Ruh bedenden ayrıdır ve bağımsızdır çünkü yaşam boyunca her an bedeni terk edebilir. Yani ona göre beden öldükten sonra da ruh yaşamaya devam eder, bedeni canlı tutan ruhtur. Ancak yine de beden sadece ruhun bulunduğu bir habitat olarak görülmesine karşı çıkar. Tam tersine çok kuvvetli bağlarla birleşmiş olduklarını ve zorlukla ayrılacaklarını iddia eder (Durkheim, 1964: 242-243).

Durkheim'ın kuramında iki tür beden vardır ve bunları "*homo duplex*" kavramıyla açıklar. Ona göre insan hem bencil hem de ahlaki bir varlıktır. İnsanlar bedensel olarak sahip oldukları arzular, iştah ve duyuşsal izlenimlerden meydana gelirler ki bunlar zorunlu egoist dürtülerdir. Ruhun kutsal olarak görüldüğünü, ancak bedene bağılı olan her şeyin (duyular, arzular vs.) insan aktivitesinin aşağı formları olarak tanımlandığını söyler. Bununla birlikte kendilerini aşma kapasitesine, sosyal kategori ve duyguların kaynağı olma ve onları geliştirme kapasitesine de sahiptirler. Toplumdaki olgunlaşmanın normal süreçleri sırasında, *homo duplex*'in egoist kutbu, sosyal ve ahlaki özelliklerine giderek daha fazla bağlanır. Böylece bireysel beden, sosyal bedene eklenir ve kısmen ona dönüştürülür. Durkheim'a göre toplumun varlığı fiziksel, duygusal ve ruhsal acıya bağılıdır. Bir fedakârlık anlamına gelmeyen ahlaki bir hareket yoktur. Ancak insan, bedenini toplum kaynağı olması için gönüllü olarak sunmaz. Buna toplumun sağladığı faydalar zemin oluşturur. Bireyler hayatta kalabilmek için topluma ihtiyaç duyarlar. Durkheim'a göre toplumun oluşturduğu sembolik düzen, bireyi hem asosyallikten kurtarır hem de kendi duyuşsal baskılarından kurtararak ortak fikre göre düşünme ve harekete geçme kapasitesi ile donatır. Ayrıca bu sembolik düzen muazzam bir iş birliğinin ve farklı akılların çokluğunun sonucu olan bir bilgi deposudur ve bireye onur ve kutsallık kazandırır (Shilling, 2005: 42-43; Durkheim, 2005: 42).

Dolayısıyla Durkheim'a göre beden, toplumun kuruluşu için anahtar bir rol oynadığı söylenebilir. Onun teorisinde sembolik bir düzen olan toplum, büyük bir sembolizm oluşturma kapasitesine sahip olan beden olmadan açıklanamaz.

Durkheim’la aynı doğrultuda bedeni toplumsalın bir kaynağı olarak gören bir diğer sosyolog da Simmel’dir. Shilling’e (2005: 30) göre Simmel’in öncelikli kaygısı toplumun ekonomik temelleri ya da sembolik düzeni değil sosyal etkileşimdir. Bedeni de etkileşimin ve toplumsallığın meydana geldiği sosyal ve kültürel biçimlerin üretken bir kaynağı olarak kavramlaştırmıştır.

Yukarıda da değinildiği gibi Durkheim, sembolik düzen için bedenın öneminden bahseder. Bunun için de bir mekân olarak gördüğü bedenın dışına odaklanır. Ancak Simmel, bedensel deneyimlerle ilgili bir tür sınıflandırma aracı olan formlarla ilgilenir. Simmel için somutlaşmış birey, erotik, dini ve saldırgan güdüleri; kazanç, savunma, saldırı ve eğitim amaçlarını içeren güdüler ve amaçlar tarafından karakterize edilir. Bireyleri başkalarına doğru, başkaları için, başkaları ile birlikte veya başkalarına karşı harekete geçiren ve formların kurulmasında önemli bir aşama teşkil eden de bu bedensel içeriklerdir. Dolayısıyla bu bedensel içerikler toplumun var olabilmesinin ön koşullarıdır. Bireyler, formlarla toplumsallaşmış olurlar. Yani formlar aracılığıyla başta bireysel gibi görünen duyguları, amaçları ve eğilimleri toplumsal özelliklere aktarılır (Shilling, 2005: 30; Nazlı, 2005: 74).

Kısacası bu güdüler ve amaçlar ve daha fazlaları insanların birlikte yaşayabilmesine neden olurlar. İnsanlar başkalarını etkilerler ve onlardan etkilenirler. Simmel’e göre insanlar arasındaki etkileşimin önemi, yukarıda bahsedilen güdüleri ve amaçları içinde bulunduran insanların bunlar sayesinde bir toplum oluşturabilmesindedir (Simmel, 2009: 47).

Yani ona göre toplum, sayısız küçük sentezlerin birleşiminden oluşur. İnsanlar birbirlerine bakarlar ve birbirlerini kıskanırlar; mektuplaşırlar ve birlikte yemek yerler; bütün somut çıkarlarına bakılmaksızın birbirlerini hoş ya da nahoş bulabilirler; özgecil eylemler için duyulan şükran onları ayrılmaz bir birlik yapar; bir insan bir başkasına belirli bir sokağı sorar ve insanlar birbirleri için giyinip süslenirler. Bir kişiden diğerine oynayan ve anlık ya da kalıcı, bilinçli ya da bilinçsiz, geçici ya da ciddi bir sonuç yaratan bu ilişkilerin tümü insanları birbirine bağlar. Simmel bunları “toplumun atomları arasındaki etkileşim” olarak adlandırır. Bunlar, çok çarpıcı ama hala gizemli olan sosyal hayatın tüm renk ve tutarlılığının, tüm katılığının ve esnekliğinin sebebidir (Wolff, 1964: 10).

Ona göre insan bilişsel bir özne olarak tarihsel dünyayı üretir. Yani Simmel, tarihsel bilginin dışsal dünyanın bir yansımasından ibaret olmadığını, insanların deneyimlerinin bir formu olarak elde edildiğini savunur. Bu doğrultuda, bedensel eylemler ve deneyimler, sosyal ve kültürel formların temelini oluşturur (Nazlı, 2005: 74).

Sosyal formlar, kısa bakışlarda ya da hoşbeş edildiğinde, duygusal tepkiler uyarıldığında, konuşmalar başladığında ve karşılıklı zihinsel yönelimler kurulduğunda bireyler arasındaki temel temas noktalarından meydana gelir. Burada sosyal hayatın özleri ortaya çıkar ve insanları birbirine bağlamaya başlar (Shilling, 2005: 30).

Yani sosyal formlar bireyler arasındaki temel kontakt kurulduğunda başlar. İnsan bedeni ise bu kontaktın kurulmasının temel aracıdır. Bedenler duyular aracılığıyla birbirine bağlanmış olurlar. Simmel'e göre her türlü toplumsal fenomende, içerik (güdü, çıkar, amaç, eğilim, ruhsal durum, hareket) ve sosyal form tek bir gerçeklik kurar. Simmel'in içerikten kastı bireylerin başkalarını etkileyen ve onlardan etkilenmelerine neden olan her şeydir. Toplumsal formu bu içerikler olmadan düşünemeyiz. Bu içeriğin toplumsal gerçekliğe kavuşmasını sağlayan da bireyler arasındaki bir etkileşim biçimidir. Yani içerikler etkileşim sonucunda sosyal formları meydana getirir. Simmel'e göre de sosyolojinin inceleme konusu toplumsal etkileşimlerdir ve bedenler hem etkileşime temel oluştururlar hem de etkileşim biçimlerinden etkilenirler (Simmel, 2009: 48; Çil, 2017: 455).

Kültürel formlar ise, bireylerin dünyaya bedensel olarak "dalmaları" kesintiye uğradığında ortaya çıkar. Bu kesintiden kastedilen bedensel isteklerin engellenmesidir. Sosyal ve kültürel formlar para ekonomisi bağlamında giderek katılaştan yapılar içinde gelişebilir ve birleşebilir fakat beden onların kesin kaynağıdır. Yaşamın bedensel içerikleri, ifadelerine olanak veren formlar üretmeye çalışırlar. Ancak bu formlar aynı zamanda yapılandırıcı ilkelerdir: Bireyleri bir araya getirme motivasyonlarına bakılmaksızın, çatışma, aile ve etkileşim üzerine bir model empoze eden toplumsallık gibi formları belirlemek mümkündür. Yani formlar başlangıçta yaşamın bir ifadesini oluştururken, kısa süre sonra istikrarlı hale gelerek "sabit kimlikler" ve "kendi mantıklarını ve yasallıklarını" edinen özerk gelenekler veya kurumlar haline gelirler (Shilling, 2005: 30-33).

Simmel'in moda üzerine yazdıklarında da bedeninin yeri önemlidir. Ona göre moda, hem bütünleşme hem de farklılaşma ihtiyacının bir arada olmasıyla oluşur. Bundan dolayı

da alt zümrelerin hayatında moda az bulunur ve nadiren özgüdür. İkel halkların, birbirlerine karışma ve iç içe geçme tehlikeleri olmadığından modalarının daha istikrarlı olduğunu düşünür. Ancak bu tehlikeler uygar toplumlarda mevcuttur ve sınıflar arasında “giyim, hal ve tavır, beğeni” ve benzeri konularda farklılaşmayı teşvik etmektedir. Bedenin hareketleri ve ritmi temel olarak giysiler aracılığıyla belirlenir ve giyim tarzları benzeyen kişiler benzer davranışlar sergilerler (Simmel, 2006: 110-111).

Simmel gibi Weber de bedenle ilgilenmiştir. Ona göre kaderci Kalvinist görüş, insanlarda, bütünüyle disiplinli ve özverili bir yaşam sürmeye yönelik bir motivasyonla kendini gösteren, derin bir güvensizlik yaratmıştır. Bu özellikle püritenleri, para birikimine adanmış sonsuz saatlerde çalışabilecekleri işlere yönlendirmiştir. Bu “*modern ekonomik hayatın ruhu*”nun merkezinde, bedenin sıkı rutine gönüllü olarak boyun eğdirilmesi vardır. Üretim alanında sıkı çalışma ve çaba, tüketim alanında tutumluluk ve duyumsallığın reddi ile birleştirilmiştir (Shilling, 2008: 9).

Burjuvanın bu biçimdeki çileci yaşam tarzı, manastır yaşantısını anımsatmaktadır. Ancak önemli bir fark vardır. Buna göre rasyonel bir ruh, bedeni de rasyonel isteklerin ve fayda amaçlı eylemliliğin bir vasıtası haline getirir. İnsanın günahları ve tutkuları, bedenle ve onun doğal eğilimleriyle ilgili görülür. Dolayısıyla bedenin karşısında yer alan akıl, bedeni dizginlemeli ve medenileştirmelidir. Yani Weber’in teorisine göre Protestan etiğinde beden, rasyonelleşmenin karşısında yer alır. Bedensel zevkler, dinlerdeki kurtuluş fikrine ters düşer. Ancak dünya dışında da kurtuluş için çalışılabilecek bir yer yoktur. Bu nedenle sürekli olarak çalışmalı, kazanç ve refah elde edilmelidir. Bu kapitalizmi de onaylayan bir anlayıştır. Bedensel zevklerden vazgeçerek bedenini kontrol altında tutmak ve zamanını durmadan çalışmaya ayırarak kurtuluşa ermek... (Çil, 2017: 458).

2.2.2. Çağdaş Sosyolojide Beden Konusu

Klasik sosyolojide beden, görüldüğü gibi satır aralarında yer verilmiş ancak üzerine detaylı olarak çalışılmamış bir konudur. Buna karşın yine de çağdaşlara yol göstermişler ve kendi dönemleri için önemli sayılabilecek bedensel durumları fark edebilmişlerdir. Özellikle Weber ve Simmel beden çalışan pek çok çağdaş sosyolog için bir başlangıç noktası olmuştur.

Sosyolojinin beden konusuna ağırlık vermesinin ve bir beden sosyolojisi alanının ortaya çıkmasının ise Marcel Mauss’un *Beden Teknikleri* isimli makalesinin kaynaklığı

ile gerçeğe geçtiği sıklıkla dile getirilir. Bu çalışmasında Mauss, insanların yürüyüş gibi ortak bedensel faaliyetlerinin organik bir temel gereksinime ihtiyaç duyduğunu fakat bu faaliyetlerin toplumlar arasında sosyal olarak öğrenilmiş ve kültürel olarak değişken olduğunu göstermiştir (Turner, 1992: 16).

Parsons'da da beden örtük bir yer kaplar. İnsan davranışlarının -yaşayan bir organizma olarak- çözümlenmesi, onun eylem kuramının temel amaçlarından biridir. Beden de analize, sınırlı bir şekilde dahil edilmiştir. Parsons, bedenin toplum ile ilişkisini sağlık üzerinden kurmakla yetinir (Nazlı, 2005: 75-76).

Sosyal kuramdaki ilerleyen gelişmelerde, kültür, sınıf ve tüketim analizi bağlamında bedenin öneminin yeniden değerlendirilmesi önemli olmuştur. Bu noktada Erving Goffman'dan bahsetmek yerinde olacaktır. Goffman'ın çalışması, sosyal teorisyenleri, bir sosyal insanın inşasında bedenin rolü hakkında uyardığı için önemlidir. Goffman için beden, damgalama, face-work, utanç ve sosyal benlik teorilerinin gizli bir temelini oluşturur. Bununla birlikte, simgesel etkileşimcilikte, bedenin etkileşimsel düzene göre sembolik anlamında bir sosyolojik farkındalık üreten Goffman mirası vardır (Turner, 1995: 11).

Sosyolojide beden konusuna "bedenin rasyonelleşmesi" ile Weber'in analizine yakın bulunan Norbert Elias'la devam etmek yerinde olacaktır. Elias'ın uygarlaşma süreci analizinde, Batı'da bireylerin fiziki görüntüsü ve davranış şekillerinde meydana gelen dönüşümlerin mantığı vardır. Bunları o kadar detaylı ele almıştır ki yeme-içme şekillerinden uyuma şekillerine kadar, bedensel alışkanlıklarını incelemiştir. Ona göre insanın biyolojik yapısı ve toplumsal yapısı arasında bir ilişki vardır. Beden hem henüz tamamlanmamış bir biyolojik süreç hem de bitmemiş bir toplumsal süreçtir. Bunlar birlikte ilerlerler ve uygarlaşma ile birlikte dönüşmüşlerdir. Toplumsal sınıfa göre de farklılık gösterirler. Elias çalışmasında, sosyolojik açıdan gülümsemenin özelliklerini de incelemiştir. İnsanlar doğuştan gülümseme yeteneğine sahiptir ancak yetişkinlerde gülümseme bebeklere nazaran daha esnektir. Bunun nedeni olarak da -dostça ya da alaycı- gülümseme çeşitlerinin uygun koşullarda değerlendirmeyi ve uygulamayı öğrenmiş olmalarını gösterir. Elias'ın eserleri, uygar bedenlerin inşasını analiz eden temel bir eser olarak değerlendirilebilir (Turner, 1992: 15; Işık, 1998: 219-234).

Nihayet Pierre Bourdieu'ya geldiğimizde ana kavramı olan habitusun bedenlerde cisimleştiğini okuruz. Ona göre habitus, "*bireylerin bedenlerine zihinsel ve bedensel algı,*

beğeni ve eylem şemaları biçiminde konulmuş bir tarihsel bağıntılar bütünü biçimini alır” (Bourdieu ve Wacquant, 2014: 25). Bourdieu’ya göre sosyal bilimlerin nesnesi bedenler ve şeyler arasındaki ilişkilerdir. Bu da bedenlerin kişisel tarihinde toplumsallaşma sürecinin sonucunda ortaya çıkan algı, anlama ve eylem şemalarının sistemi olan habitus ve şeylerin içinde toplumsal olanın inşasını ortaya çıkartan nesnel ilişkileri olan alanların karşılıklı ve belirsiz ilişkisidir (Bourdieu and Wacquant, 1992: 126-127).

Bourdieu’ya göre (2017: 676-677), faillerin toplumsal dünyayı pratik anlamda tanımaları için kullandıkları “*bilişsel yapılar*” aslında bedene işlemiş toplumsal yapılardır. Ona göre, bir toplumun temel yapılarının sınıflar gibi bölünme hali bedenlere işlemiş durumdadır. Onun beden üzerine çalışmaları da özellikle beğeni yargılarının toplumsal bölünmelerdeki analizi ile gerçekleşmiştir. Farklı sınıfların yemek ve müzik gibi konularda beğeni yargılarının farklılaşmasına dikkat çekmiştir.

Beden sosyolojisi açısından önemli bir konuma sahip olan Bryan Turner ise kendi bedene yönelik tutumunu, kültürlerle detaylandırılan ve toplumsal ilişkilerle geliştirilen bir potansiyel olarak açıklar. Ona göre, sonradan edinilen ve doğuştan gelen davranışlar arasında mutlak bir ayırım yapılması gerekmemektedir (Turner, 1992: 16). Turner’ın bu yaklaşımı, feminizmde tartışılan cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayırımının gerekli olup olmadığı tartışmasını hatırlatmaktadır. Butler cinsiyetin doğuştan gelmediğini, toplumsal hayatta inşa edildiğini savunarak, toplumsal cinsiyet-cinsiyet ayrıştırmasını eleştirmiştir. Turner’ın beden tanımında geçen “kültürlerle detaylandırılma” ve “toplumsal ilişkilerle geliştirilme” açıklamaları da göz önünde bulundurulduğunda, onun da “bedenin sosyal hayatta inşa edildiği” yaklaşımına sahip olduğu sonucu çıkartılabilir.

Turner’a göre beden sorunu ikiye ayrılır. İç-beden sorununda fizyoloji, sosyoloji ile ilişkiye girecektir. Dış-beden sorunu ise kamusal alandadır ve hislerle algılanır. Dış-beden normatiftir. Ona göre, sekülerizm, rasyonalizm ve tıp beden üzerinde etkileri olan önemli güçlerdir (Işık, 1998: 245). Yani her koşulda beden üzerine yapılacak bir çalışma disiplinlerarası olmalıdır.

Turner Beden Sosyolojisi’nin önemli dört niteliğini sıralamıştır. Bunlardan ilkinde göre beden, doğa ve kültür kesişimi olarak ele alınmalıdır. Böylece bedenin hem fiziki yönü hem toplumsal yönü ortaya konmuş olacaktır. İkinci nitelik, yukarıda bahsedilen iç-dış beden ayrımı ile, nüfusa, bedensel ayrımlara, bedene yönelik kontrol mekanizmalarına

dikkat etmektir. Cinsiyet kimliği üzerine ayrımların dikkate alınması üçüncü niteliktir. Dördüncü önemli nitelik ise, iç bedenden yola çıkarak hastalıkların toplumsal ve bireysel yönüyle ilgilenmesi, dış bedenden yola çıkarak ise “sapma” olarak nitelenen unsurlara ilgi göstermesidir (Nazlı, 2005: 82).

Turner’a göre beden, kontrol, düzen ve standartlaşma karşısında bir direncin olduğu yerdir. Arthur W. Frank için ise ideolojiler, bedenin kuruluşunda önemli bir konumdadır. Ancak bu ideolojiler bedensel teknikler ve pratikler içinde dönüşüme uğrarlar, sabit değillerdir. Ona göre beden karşıtlıkların yeniden inşa edilerek tekrarlanma sürecidir. O da bedeni, bir beden sosyolojisi çalışması için referans alınabilecek dört ideal tip altında toplar. Bunlar; “*disiplin edilmiş beden, yansıyan beden, baskılanan beden ve iletişimsel bedendir.*” (Işık, 1998: 252-260). Sosyolojide kendisine henüz yirminci yüzyılın sonlarında yer edinen “beden”, Turner ve Frank gibi sosyologların açtığı yolda pek çok sosyal bilimci için araştırma konusu olmaya devam etmektedir.

Frank’in yön göstericiliği ile disiplin edilmiş bedenleri Foucault üzerinden çalışmış pek çok sosyal bilimci vardır. Bourdieu’nun ve Elias’ın arkasından giderek de günlük hayattaki motor bedensel hareketleri, duruşu, gülüşü, beslenmeyi hatta yürüyüşü inceleyenler bulunmaktadır. Cinsiyet konusu 80’lerden beri sosyolojideki en popüler araştırma konularından biri olagelmıştır ve günümüzde bu gibi konularla beden üzerine çalışan her sosyal bilimci burada sayılan isimleri kendilerine referans almışlardır.

Bedenin sosyolojideki öneminin artması, bedenin toplumdaki görünürlüğünün artmasının sonuçlarından biridir. Yaşadığımız çağda bedenler statü elde etme yöntemi olarak görülmektedirler. Çalışmanın ilk bölümünde Bourdieu’dan örnek verildiği üzere dış görünüşümüz, kültürel kimliğimiz ile ilgili başkaları üzerinde ön yargılar oluşturmaktadır. Dolayısıyla, güzel-yakışıklı-kaslı-çekici görünerek başkaları tarafından beğenilmenin yanı sıra bir statü elde edilebilir. Bunun farkında olan bireyler de bedenlerini güzellik trendlerine uygun hale getirmek için çalışmaktadırlar çünkü her dönemin ideal beden algısı değişiklik göstermektedir. Bunun sonucunda da bedenlerde dönemsel olarak bazı ortaklıklar görülmektedir. Yaşanılan dünyada bedenin ilk özelliğinin cinsiyet (doğuştan veya sonradan edinilen) olması, bu ortaklıkların cinsiyetlere belli başlı rol kalıpları olarak dayatılmasına kadar ilerlemektedir. Bu çalışmada incelenmek istenen de bedenlerin eril-dişil rol kalıplarının zaman içerisindeki değişimini Türk Sineması üzerinden ortaya koymaktır.

2.3. Toplumsal Cinsiyet Açısından Erillik ve Dişillik

Toplumun kadınlardan ve erkeklerden beklediği roller farklıdır. Kadın ya da erkek olmanın kültürel ya da toplumsal yönden kabul edilen belli başlı özellikleri -erkeklerde saldırganlığın daha normal görülmesi- vardır. Toplumsal cinsiyet kavramı da toplum için kadınlığın ve erkekliğin anlamını ve onlardan beklenen davranışları ifade eder (Dökmen, 2014: 20).

Kavram olarak “toplumsal cinsiyet”in Anne Oakley’in 1972’de yayınlanan *Sex, Gender and Society* adlı kitabında kullanılması ile feministler için bir dönüm noktası yaşanmıştır. O günlerin popüler kavramı “cinsiyet rolleri”nin, dolayısıyla “kadınsı” olma ve “erkeksi” olmanın, toplumsal yaşamda değişime açık ifadeler olduğu ilan edilmiş olmuştur. (Acar-Savran, 2013: 233-234).

Ancak daha öncesine gidip cinsiyet adlandırmalarının kökenine inmeye çalışırsak, cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayrımının Freud’un “dişiliği” ve “erilliği” tanımlama çalışmasıyla ilişkili olduğunu görürüz. İçinde yaşanan kültür sayesinde dünyaya yeni gelen bir kız çocuğu dişiliği, oğlan çocuğu ise erilliği kazanacaktır. Dolayısıyla heteronormativite ile gelişmiş kültür içinde biyolojik cinsiyet ve toplumsal cinsiyet birbirine bağlıdır. Feministler, Freud’un öne sürdüğü gibi biyolojik cinsiyet ile toplumsal cinsiyetin zoraki bağlantısını reddetmişlerdir. Bunun nedeni olarak da eril ve dişil olarak ikiye ayrılan biyolojik cinsiyetin, sonsuz sayıda toplumsal cinsiyeti karşılamayacağını ileri sürmüşlerdir. Onlara göre toplumsal hayatta erkek ya da kadın cinsiyetinin pek çok farklı tarzı üstlenilebilmektedir (Direk, 2018: 70-71).

Pek çok feminist, kadın cinsiyetine daha fazla tahakküm uygulandığını savunmaktadır. James (2010: 110), kadınların kimliğinin dahi hayatlarındaki erkeklerle ilişkilendirildiğine dikkat çekmektedir. Kadınların isimlerinin başına medeni hallerini yansıtan kısaltmalar eklenmesi veya evlenilen eşin soyadının alınması bunun birer örneğidir.

Tüketim kültürünün de bu tahakkümün farkında olarak kadın ve erkek bedenine yönelik tutumu arasında fark olduğu söylenebilir. Hem kadın hem de erkek bedeni bir proje olarak görülmektedir. Ancak kadın bedeni üzerine daha yoğun bir tartışma olduğu belirlenmiştir (Bilgin, 2015: 311). Bunun nedenleri arasında, güzellik üzerine erişilen en eski kaynaklarda dahi güzelliğin kadına atfedilmesi gösterilebilir. Bununla birlikte patriyarka, kadın bedenini bir tür fetiş haline getirmiştir ve arzu edilmekten başka bir

niteliğe sahip olması istenmez. Burada kadınların da -bilinçli ya da bilinçsiz- bir suç ortaklığı söz konusudur.

Baudrillard'ın da tüketim toplumunda kadın bedeninin daha ön planda olduğu görüşüne katıldığı söylenebilir. Baudrillard (2015: 175-176)'a göre estetik/erotik söylene düzenleyen kadındır. Bu durumu kölelikle açıklar. Ona göre kadın ve bedeni tarih içinde aynı köleliği ve sürgün cezasını paylaşmıştır. Kadının cinsel tanımının tarihsel kökenli olduğunu söyler. Beden baskı altına alınmıştır ve kadın sömürülmüştür. Bu durumun sömürülenin, yani kadının cinsel bir tanım almasının istenmesinin sonucu olduğunu söyler. Günümüzde de kadın ve bedenin aynı kaderi paylaşmaya devam ettiklerini ancak bu sefer özgürleşme ile birbirlerine bağlandıklarını söyler. Yani eskiden cinsiyetiyle köleştirilen kadın, artık cinsiyetiyle özgürleştirilmektedir. Ancak bu biçimsel bir özgürleşmedir, bir tür kısır döngüdür. Kadınlara cinsel özgürleşme karıştırılarak, cinsel özgürleşmeyle kadın, kadınlara cinsel özgürleşme tüketilir. Özgürleşme gerçekte sağlanmamış aksine kadın bedeni tüketim kültürünün bir nesnesi haline gelmiştir.

Biyolojik cinsiyet noktasında da ilginç çalışmalar mevcuttur. Bazı bilişsel bilimci ve psikologlar kadınlar ile erkeklerin düşünme tarzları ve yetenekleri arasında da bazı farklılıklar olduğundan bahsetmektedirler. Örneğin kadınların iletişim becerilerinin daha gelişmiş olduğu ve otizm gibi sorunların erkeklerde çok daha fazla görüldüğü tespit edilmiştir. Bunun yanında erkekler de mekânsal hedef bulmada, yapılan testler sonucu daha başarılı bulunmuştur. Ancak bu tür testler aklın, biyolojik cinsiyetler arası kültürden bağımsız geliştiğini kanıtlamakta yetersiz kalacaktır. Çünkü pek çok kültürde aynı cinsiyetteki bireylerin zihinsel yetenekleri, bebeklikten itibaren belirli bir biçimde şekillenir. Dolayısıyla buradan varabileceğimiz kesin yargı yine, kadınlar ve erkekler arasında başarı ve zihinsel süreçler açısından “toplumsal cinsiyet” farklılıkları olduğudur (Kılınç, 2018: 37-39). Yine de biyolojik cinsiyetin, toplumsal cinsiyete etkilerinin olduğu düşünülmektedir.

John Stuart Mill ise kadınların ve erkeklerin doğasına dair zihinsel farklılıklar hakkında günümüz dünyasında bir şeyler bilmenin mümkün olmadığını söyler. Ona göre, bu ancak iki cinsiyetten birinin yaşamadığı bir dünyada ya da erkeklerin kadınları yönetmediği bir dünyada mümkün olabilirdi (Mill, 2016: 33). Yani cinsiyetler hakkında varabileceğimiz yargılar toplumsal cinsiyetten ileri gidemez.

Bu doğrultuda ilerlediğimizde Butler'ın biyolojik cinsiyeti kestirip atmadığını görürüz. Dişi ve eril cinsiyet ayrımının, toplumsal cinsiyetlendirme sürecinin zeminini oluşturduğunu söyler. Böylece biyolojik cinsiyet, toplumsal cinsiyetin bir ön koşulu olarak görülür (Direk, 2018: 73). Ancak ona göre de bu ikili ayrım toplumsal cinsiyet açısından eksik kalmaktadır (Acar-Savran, 2013: 261). Bu bağlamda erillik ve dişillik kavram daraltmalarının dışlayıcı bir yanı olduğu da söylenebilir. Kadınların kadınsı, erkeklerin erkeksi olması üzerine oluşturulmuş bir baskı kültürünün sonucudur.

Topaloğlu'nun (2010: 254) anlattığı gibi Connerton da bu görüşü destekler. Ona göre bedensel pratikler cinsel kimliğin oluşumunda oldukça etkilidir. Cinsiyetlere atfedilen roller ile beden politikaları belirlenmektedir. Connerton'un, yaşanan döneme özgü ahlaki değerlerin yüklendiği teknik beceriler olarak adlandırdığı bu bedenleşme politikaları, kadınların ve erkeklerin yemek yeme şeklinden konuşma tarzına kadar belirleyicidir. Fakat bir alışkanlık halini aldıklarından kural oldukları unutulur.

Bu noktada Foucault'nun toplumsal cinsiyet üzerine söyledikleri oldukça çarpıcıdır. Ona göre, "cinsiyet" kavramı doğal olana dayanmaz, yapay ve kurgusal bir biçimde pek çok şeyi bir araya getirmeyi olanaklı kılan bir kavramdır. Bunun içinde anatomik öğeler, biyolojik işlevler, davranışlar, duyular, hazlar vs. vardır. Bu kategori kendisini her yerde mevcut olan bir anlam ve nedensel bir ilke olarak kullanıma sunar. Böylece tekil bir gösteren ve evrensel bir gösterilen olarak işler. Butler'ın da Foucault'yu okurken altını çizdiği ve katıldığı şey, Foucault'ya göre bedenin ona doğal ve özsel bir cinsiyet fikri yükleyen bir söylem tarafından belirlenmesinden önce cinsiyetli bir varlık olmadığıdır. Beden, söylem içinde ve iktidar ilişkileri bağlanımda cinsiyetli bir varlık olma anlamını kazanır (Direk, 2018: 71).

Butler (2014: 7-8)'a göre, "cinsiyet" kategorisi, en başından, normatiftir; bu tam da Foucault'nun "düzenleyici ideal" olarak belirlediği şeydir. Bu bağlamda, "cinsiyet" sadece bir norm olarak işlemez, ancak yönettiği bedeni üreten düzenleyici pratiğin bir parçasıdır; bu, düzenleyici gücünün kontrol ettiği bedenleri üretme –sınırlama, dolaşıma sokma, farklılaştırma– gücüne sahip bir çeşit üretici tahakküm olarak açıklanabilir.

Bu açıdan baktığımızda modern kapitalist toplumlarda çoğu toplumsal alan ve olgunun cinsiyet farklılıklarıyla işaretlenmiş olduğunu söyleyebiliriz. Modern toplumlarda "emek biçimleri" ayrımı bunu destekler bir örnektir. Piyasa, kadın işi-erkek işi ayrımı üzerinden işler. Evde ücretsiz emek, kadınların ailesine karşı fedakârca yaptığı

işerle ilgilidir. Karşılığında da bir erkeğin boyunduruğu altında olmayı ve takdirini kazanır. Bununla birlikte düzenleyici “beden rejimi” arzular, cinsel hazlar, sağlık, estetik, uygun spor türleri gibi konuları kadın ve erkek olarak iki ayrı kategoride sunar (Sancar, 2017: 24-25).

Bunun yanında ifade etmek gerekir ki sosyal bilimlerde, eril iktidarın erkekler üzerine uyguladığı tahakküm çoğunlukla göz ardı edilmiştir. 1970’li yıllarda feminizmden ilhamla dikkat çekmeye başlamış olan erkeklik çalışmaları yeni yeni yaygınlaşmıştır. Toplumsal söylemlerde, kadın olmak için o cinsiyette doğmuş olmak yeterli görülebilirken, erkeklik hem biyolojik açıdan hem de sosyal açıdan bir yeterlilik gerektirir. Buna göre toplum erkekten heteroseksüel olmasını, güçlü bir bedene sahip olmasını, ailesine bakmasını, statü sahibi olduğu bir işte çalışmasını bekler (Uçan, 2016: 3-5).

Sonuç olarak söylenebilir ki toplum hem kadınlara hem de erkeklere cinsiyet rollerini gerçekleştirme konusunda birtakım yaptırımlar uygulamaktadır. Bu yaptırımlar sadece alaycı bir bakışla bile sağlanabilir. Dolayısıyla bedenin cinsiyetli yapısı üzerine çalışmak, hem bireylerin kendi hayatlarını ve topluma bakışlarını sorgulamaları adına hem de toplumsal değişimi anlamak ve açıklamak adına oldukça önemlidir. Erillik ve dişillik üzerine önemli çalışmaları olan Judith Butler’ın teorisine ve ona temel oluşturan Michel Foucault’un konu üzerine değerlendirmelerine bu çalışmanın üçüncü bölümünde detaylı olarak değinilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ARAŞTIRMANIN KURAMSAL ÇERÇEVESİ

3.1. Michel Foucault'da İktidar ve Beden Analizi

Bedenin toplumsal hayatta inşa olduğu iddiasındaki teorinin temel dayanaklarından biri, Foucault'nun çalışmalarında ve derslerinde ifade ettiği düşünceleridir. Foucault'da iktidar mekanizmasının merkezinde konumlandırılan beden, toplumsal bir mücadele alanıdır. Onun toplum çözümlemesinin ana eksenini zevk, bilgi ve iktidar kavramları çerçevesinde oluşturmuştur ve beden; bilgi ve iktidar ilişkileri çerçevesinde, söylemler ve kurumsal pratikler yoluyla inşa olur. Kilisenin bedenleri kontrol altına alması, özellikle aydınlanma çağı ile etkinliği başlayan modern iktidarın, mevcut kontrol aygıtlarını arttırarak, beden üzerinde politika yapma etkinliğine dönüşmüştür (Nazlı, 2009: 63-64; Akgündüz, 2014: 2).

Foucault, geçmişten yararlanarak bugünün tarihini yazmak istemektedir ve bunun için de iktidarın bir soykütüğünü çıkartır. Buna göre Hristiyanlık ile başladığını keşfettiği, dini iktidarı da içinde barındıran “pastoral iktidar”, ilk ortaya çıkan iktidar biçimidir. Cezalandırma, kapatılma ve dışlamanın tarihini inceledikten sonra disipline edici iktidar ve “iktidarın mikro fiziği” dediği şeyi ortaya çıkarır. Ölmeden önceki son çalışmalarındaysa, bedenlere işlemiş bir iktidar biçimi olan biyo-iktidar kavramından bahseder.

Foucault, iktidarın toplumsal yaşamı şekillendirmek için normlar icat ettiğini savunur. Bu normların kurulduğu, uygulandığı ve şekillendiği yüzey ise bedendir. Dolayısıyla iktidar için temel konak bedendir (Özmağas, 2018: 47-49). Foucault (2015b: 109-110), kendi amacının da iktidar ilişkilerinin bedenlerin derinliğine nasıl işleyebildiğini göstermeye çalışmak olduğunu söylemiştir. İktidarın bedene ulaşmasının nedeninin, insanların bilincinde (iktidarın) içselleşmesi olmadığını da ekler. İktidarın bedenlere işlenmesini, bedensel-iktidar ağı olarak da adlandırdığı biyo-iktidar kavramı ile açıklar. Cinselliğin de tarihsel ve kültürel anlamda bu ağdan yola çıkarak oluştuğunu belirtir.

Bedenin tarihin dışında olduğu ve fizyolojiden başka yarası olmadığına yönelik görüş hatalıdır. Beden, çalışma, dinlenme, şenlik gibi parçalara bölünmüştür ve kendisine şekil veren bir rejimin parçası olmuştur. Foucault Nietzsche'den yola çıkarak bedeni,

olayların kaydolma yeri olarak tanımlar. Dahası bedeninin iliklerine kadar tarihle dolu olduğunu, tarihin ise bedeni kemirdiğini söyler. Zayıflıkların, hataların, arzuların ondan doğması gibi, geçmişin izleri de bedeninin üzerinde bulunur (Foucault, 2011: 238-241).

Foucault'nun düşünsel yaşamına bakıldığında, özellikle kullandığı kavramlar açısından birbirinden ayrılan iki dönem olduğundan söz edilir. İlk dönem, *Deliliğin Tarihi* (1961) ve *Hapishanenin Doğuşu* (1975) kitaplarını yazdığı aralığa denk düşer. Foucault bu dönemde iktidarın “baskıcı” olduğunu ve bu baskının üzerini örtmek adına da panoptik mimarinin tercih edildiği tezini savunur. İkinci dönemi olarak adlandırılan dönem ise *Cinselliğin Tarihi* (1976-1984) ile College de France'de ders verdiği dönemlere denk düşer. Bu dönemde Foucault, iktidar ve benlik teknolojilerine yönelmiştir. Özellikle *Cinselliğin Tarihi*'ni yazdığı döneme yakın verdiği derslerde, “iktidar” kavramı yerine “yönetimsellik” ve “biyopolitika/biyoiktidar” kavramlarını kullanmaya başlamıştır (Özmkas, 2018: 29-30). Ancak bütün bu süreçte aslında iktidarın bir soykütüğünü çıkartmıştır ve kavramları değişse de amacı değişmemiştir.

O, her ne kadar iktidarla içli dışlı olmuş olsa da kendi araştırmalarının temel temasının iktidar değil özne olduğunu söylemektedir (Foucault ,2014: 58). Kendi çalışmalarının amacını, iktidarın etkileri tarafından bir özne olarak inşa edilmiş olan “bedenleri” incelemek olarak açıklar (Foucault, 2005b: 107).

“...Sorulacak soru ‘bazıları niye tahakküm kurmak istiyor? Neyin peşindeler? Genel stratejileri nedir?’ sorusu değil; ‘tabi kılma prosedürü düzeyinde ya da bedenleri tabi kılan, hareketleri yöneten, davranışları yönlendiren sürekli süreçler düzeyinde, tam o anda, işler nasıl olup bitiyor?’ sorusudur. Başka bir şekilde söylersek, hükümrânın nasıl tepede görüldüğünü sormak yerine; öznelerin nasıl beden, güç, enerji, madde, arzu, düşünce çokluğundan hareketle gitgide ilerleyen bir şekilde, gerçekten, maddi olarak kurulduğunu sormak” (Foucault, 2005b: 106).

Yukarıda alıntılanan sözlerinden de anlaşılacağı gibi, Foucault'a göre, özne özgür değildir. Her taraftan sosyal belirlemelerle kısıtlanmaktadır. Özne fikri, özneleri bir iktidar ilişkileri alanında ve belirli pratikler ile konumlandırır, sosyal söylemlerle (dil, düşünce, sembolik temsiller) üretilen toplumsal bir inşadır. İnsanların davranışlarının çelişkiler göstermesi, öznenin hem toplumsal koşullara ve toplumsal duruma hem de bilinçdışı kuvvetlere göre değişen, parçalanmış ve çoklu bir fenomen olduğunu ortaya

koymaktadır. Özne, söylemlerle ve insanların günlük hayatlarını yaşadıkları sosyal konumları belirleyen pratikler ve iktidar ilişkileri alanında kurulur. Dolayısıyla özne, bir dizi kesişen söylem ve pratiklerin ürünüdür. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, Foucault’ya göre dilin masum olmamasıdır. Söylemler iktidar ilişkilerinin ifadeleridir ve dolayısıyla tarafsız değildirler. Bir söylem kullanma yeteneği, belirli bir alandaki bilginin komutunu yansıtır. Örnek vermek gerekirse, tıp gibi belirli bir söylemin emri hastaların da kontrolünü sağlamaktadır (Layder, 2006: 117-119).

Foucault’ya göre iktidar, bir ağ şeklinde işler ve bireyler, bu ağın içinde ona boyun eğmenin yanında onu uygularlar. Bireyler iktidarın aracısıdır. Aslında bir insan bedeninin, söylemlerin, hareketlerin, arzuların bireyler olarak adlandırılması ve inşa edilmesi iktidarın en önemli etkilerinden biridir. İktidar, “kendi kurduğu” birey üzerinden işler (Foucault, 2005b: 107). Bunu başarabilmek için de uyguladığı birtakım tertibatlar (ya da düzenekler) vardır. Foucault, özellikle disiplin toplumunda bedenlere doğrudan uygulanan şiddetten vazgeçilmesiyle etkinliği artan bu tertibatları, *dispositif* olarak adlandırır. İktidar türlerinin doğru anlaşılabilmesi için de öncelikle *dispositif* kavramının açıklanması gerekmektedir.

3.1.1. Dispositif Kavramı

Foucault, *dispositif* kavramı ile “söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari önlemler, bilimsel sözcükler, felsefi, ahlaki ve hayırseverce önermeler -kısacası, söylenmemiş olduğu kadar söylenmiş her şey-“ arasındaki ilişkiler şebekesini anlattığını belirtir. *Dispositif* bir iktidar oyununun içindedir ancak *dispositif* kendisinden kaynaklanan ve onu koşullandıran bazı bilgi koordinatlarıyla da bağlantılıdır. *Dispositif*ler, kurdukları deneyimlerin uygulayıcısı olan insanları özneler olarak kurgular. Onlara “hakikatler” yükler, bedeni herhangi bir fiziksel şiddet kullanmadan işgal eder ve itaatkâr kılar. Bir *dispositif*in ortaya çıkmasında öncelikle bir amaç baskın gelir. Foucault sürecin devamını hapsetme *dispositif*i üzerinden anlatır. Bu *dispositif* öncelikle, suça karşı en etkili yol olarak görülmüştür. Ancak önceden kestirilememiş sonuçlar da doğurmuştur. 18. yüzyılda bir tür “suça eğilimli bireyler” ortamı oluşturmuştur. Bu suça eğilimliler merkezlerinden çıkan negatif etkiden, 1830’dan itibaren yine öngörülememiş bir şekilde, çeşitli politik ve ekonomik amaçlar doğrultusunda yararlanıldığı görülmektedir. Söz konusu ortamda fahişeliğin örgütlenmesi ve böylece cinsel zevkten kâr elde edilmesi buna bir örnektir. Böylece

dispositif, stratejik olarak işlevini gerçekleştirmiş olur. Ayrıca hapsetme dispositifi, “normal” olanı belirleme yönünden de işlevseldir. Diğer bireyler kendilerini, suça eğilimli özne deneyiminden yola çıkarak konumlandırırlar. Foucault’nun tanımladığı dispositif özetle şudur: “*Bilgi türlerini destekleyen ve bilgi türlerince desteklenen iktidar ilişkileri stratejileri*” (Aksay, 2004: 12-13; Foucault, 2005a: 119-122).

3.1.2. Pastoral İktidar

Foucault (2013: 110-115), modern iktidardan daha önceki dönemlerde bir “pastoral iktidar” olduğundan bahseder. Pastoral iktidarla anlatılan aslında Kralın ya da Tanrı’nın bir çoban, yönetimindeki insanlarınsa onun sürüsü olduğu fikrine dayanır. Pastoral iktidarı analiz etmek için de Mısır, Asur, Mezopotamya, İbrani toplumlarını inceler. Bunun sonucunda da çobanın iktidarını, belirli bir toprak üzerinde olmayan hareket halindeki sürüsü üzerinde uygulanan bir iktidar olarak açıklar. “*Yani, bir toprağın birliği üzerinde uygulanan iktidara karşıt olarak, pastoral iktidar hareket halindeki bir çokluk üzerinde uygulanır.*” Pastoral iktidarın bir diğer özelliği baştan sona hayırsever niteliğidir, varlık sebebi sürünün selametidir. “*Pastoral iktidar bir bakım ve ihtimam (soin) iktidarındır.*” Aynı zamanda sürüye göz kulak olma görevini de içerir. Pastoral iktidarda çoban, sürüsü için her şeyi yapar. Burada bir de paradoks söz konusudur; çoban hem tek tek bireylere hem de onların oluşturduğu bütüne (sürüye) önem vermelidir.

Foucault (2013: 131-164), Platon’un *Devlet Adamı*’nı inceleyerek nihayete erdirdiği soykütük çalışmasının sonucunda, pastoral iktidarın tarihinin ancak Hristiyanlık ile daha doğrusu kilise etrafında örgütlenilme süreciyle başlatılabileceği sonucuna varmıştır. Kilise, ebedi yaşam söylemleriyle ve insanların selametlerini bahane ederek onların günlük hayatlarını yönetmektedir. Hristiyanlığın kilise biçiminde kurumsallaşması, daha önce görülmemiş bir iktidar dispositifi oluşturmuştur. Bu dispositif, 2. ve 3. yüzyıllardan 18. yüzyıla kadar gelişmiş ve dönüşmüştür ancak ortadan kalkmamıştır. 18. yüzyılı pastoral iktidarın bitişi olarak görmek doğru olmayacaktır. “*Sınıflandırma biçimi, örgütlenmesi ve işleyişi açısından, iktidar olarak işleyen pastoral iktidar bizim hâlâ bugün tam olarak kurtulduğumuz bir şey değildir.*” Feodalizme karşı devrimler olmuştur ancak pastoralliği tarihten kaldıracak bir devrim bugün de hâlâ yaşanmamıştır. Politik iktidardan ayrı kalmış olan dini iktidar aslında pastoral iktidardır. Ancak buradan dini iktidarın sadece ruhlarla ilgilendiği sonucu çıkartılmamalıdır. Aksine, gündelik yaşama ve şeylerin idaresine yönelik bir müdahale gerektirmediği

sürece ruhlarla ilgilenmez. Öyleyse bu iktidar biçimi dünyevi bir iktidardır. İnsanları yönlendirmenin, manipüle etmenin, yönetmenin sanatıdır. Yönetilen birey de yönetene itaati kabul etmektedir. Dolayısıyla bireyselleşme biçimi tâbi kılma yoluyla yapılır. Pastoral iktidarda itaat eden birey, bireysel bir istenç olduğundan bedensel hazlarından da vazgeçer.

Foucault pastoralliğin; 16. yüzyıl itibariyle oluşacak olan, devletin dispozitifleri yoluyla iktidarını tek tek bireylerin içselleştirmesini sağladığını anlatan kavramı “yönetimselliğin” öncülü olduğunu düşündüğünü söyler. Pastoralliğin, selamet, yasa ve hakikat ilkelerinin, bu ilkelerin altında inşa edilen ilişki tipleri için kullanılan kendine özgü usulleri vardır. Bunun dışında, *“pastorallik, meziyetlerinin analiz yoluyla saptandığı bir öznenin, itaatini sürekli ağlarında tâbi kılınan (assujeti) bir öznenin (sujet), kendisine dayatılan hakikatin damıtılması yoluyla öznelendirilen (subjective) bir öznenin bu son derece özgül inşasıyla da yönetimselliği önceler. İşte pastoralliğin Batılı toplumlardaki iktidarın tarihinin çok önemli anlarından birini oluşturmasının sebebi, modern öznenin bu tipik inşa sürecidir.”* Pastoralliğin tarihi, aslında öznenin de tarihidir (Foucault, 2013: 165).

3.1.3. Disiplin Toplumu ve Bedenin Anatomo-Politikası

18. yüzyıl sonundan itibaren bedene şiddet uygulayarak uysallaştırma yöntemleri ortadan kalkmış yerini incelmış beden teknolojileri almıştır. Artık beden ve arzu üzerindeki politikanın temel aracı disiplin olmuştur. Disiplinci iktidar normal-sapkın ikilikleri kurarak bedeni kontrol altına almaktadır. Disiplin toplumunda bedene işkencenin yerini alan uygulamalar arasında idman yaptırma (kışla), bir yere kapatma gibi teknikler vardır. Bu teknikler, kurumlar (okul, ordu, hapisane, aile, hastane vs.) aracılığıyla beden ile yaşam arasında belli bir ilişki sağlayarak, bedeni toplumsal bir özneye dönüştürerek işlemektedir. Bu toplum biçiminde üretimin dışında kalan, *“disiplinsiz serserilere, başı bozuklara, ipsiz sapsızlara, kaçıklara”* yer yoktur. Dolayısıyla da kapatma kurumları disiplinci iktidarın en önemli dispozitifleridir (Elçik ve Özenç, 2010: 34; Sustam, 2014: 227).

Foucault, modern toplumsal hayatı “disipliner iktidarın” doğuşuyla bağlantılı görür. Bu iktidar da arzularına göre hareket edemeyen, kontrollü ve düzenli hareket eden “uysal bedenler” üretmiştir. Ancak bu iktidar baskıcı olduğu kadar harekete geçirici bir

özelliğe de sahiptir. Örnek vermek gerekirse, iktidarın cinselliği sadece baskıladığı düşünülmemelidir, zevk üretim aracı da olabilir (Giddens, 2014: 25).

Foucault, College de France’de *Anormaller* üzerine verdiği derslerde “doğru yola getirilmez kişi” anormalinin ortaya çıkışının, 17. ve 18. yüzyıllarda disiplin tekniklerinin uygulanmasıyla aynı zamana denk düştüğünü söyler. Bedenin, yatkınlıkların ve davranışların disipline edilmesi “normlara uymayan kişiler” sorununu da doğurmuştur. Yasaklar, hukuk öznesi olarak bireylerin bir ölçüde dışlanmasını sağlayan bir önlem olmuştur. Yasaklarla doğru yola getirilemeyen kişiler içinse 17. yüzyıldan itibaren “bir yere kapatma” uygulanmaya başlamıştır. Bu uygulama dışlayıcı olduğu kadar doğru yola getirme amacı güttüğünü de iddia ettiği için kendini haklı çıkarır (Foucault, 1993: 86-87). Bu kapatılma uygulamasının başlangıcının Fransa’daki “genel hastane” olduğu söylenebilir.

1656 yılında Paris’te kurulan Genel Hastane, “*her cins, köken ve yaştan, hangi nitelik ve soydan ve hangi durumda olurlarsa olsunlar, sağlam veya sakat, hasta veya nekahat halinde, tedavisi mümkün veya mümkün olmayan*” yoksul Parislileri aynı mekâna kapatmak amacıyla kurulmuştur. Dolayısıyla tıbbi bir kurum değildir, kendi yargı mekanizması olan yönetsel bir alandır. Sonrasında krallığın her kentinde kurulması emri verilmiş bu yapılar, çoğunlukla Orta Çağ’da cüzzamlıların kapatıldığı eski binalardır ve içinde barınanlar cüzzamlılardan çok daha katı şartlara sahiplerdir. Yüz elli yıl içinde bu kapatma uygulaması, türdeş olmayanların usulsüz bir haritasını oluşturmuştur (Foucault, 2017b: 90-99).

Foucault’nun ilgisinin büyük bölümü, özellikle *Hapishanenin Doğuşu*’nda ön plana çıkan, insanları gözetim ve denetim nesnesi olarak inşa eden ve modern toplumda egemenlik kuran denetim, düzenleme ve disiplin biçimlerine yöneliktir (Stauth ve Turner, 2005: 78). Ancak Foucault’ya göre iktidar, ilişkiseldir. Analizinin yapılması için de günlük hayatın mikro işleyişini incelemek gerekir. Disiplini de bedenlerin hareketsiz kılınması değil, sosyal ilişkilerin sürekli değişen yapısı içerisinde mobilize edilmesi biçiminde anlatmıştır (Kılınç, 2006: 19).

Foucault, beden daha önce de kısıtlama ve baskı altında kalırken 18. yüzyılda ilginin artmasını birtakım yeni tekniklerle açıklamaktadır. Bu yenilikleri üçe ayırır. İlk olarak denetim ölçeğinden bahseder: Beden artık kitle olarak değil ayrıntıda ele alınmaktadır. Buna göre bedene uygulanan ince bir baskı ve mekanik düzeyinde yani

jestlerinde, tavırlarında, hareketlerinde bir zapt etme sağlanmaktadır. İkinci olarak denetim nesnesinden bahseder: Buna göre artık hareketlerin ekonomisi, etkinliği ve iç örgütlenmesi vardır. Bedeni zorlama, işaretlerden ziyade güçlere yönelmiştir. Üçüncü olarak da tarzdan söz eder: Buna göre faaliyetlerin sonucundan çok sürecini önemseyen bir baskı gerekmektedir. Mekânı da hareketleri yakından çerçeve altına alan bir tür şifreleme ile uygulanmaktadır. *“Bedene işlemlerinin özenli denetimine izin veren, onun güçlerinin sürekli olarak tabi kılınmasını sağlayan ve onlara bir itaatkârlık-yarar oranını dayatan bu yöntemlere ‘disiplinler’ adı verilebilir.”* Disiplinler önceki dönemlerde ordu, manastır gibi kurumlarda vardıysa da 17. ve 18. yüzyıl sürecinde egemenlik kurmanın genel formülleri halini almışlardır. Disiplinler insan bedenini, daha fazla yarar sağladığı ölçüde itaatkâr kılan ve daha fazla itaatkâr olduğu ölçüde yarar sağlayan bir ilişki sarmalına hapseder. Bu noktadan sonra artık bedeni her şeyiyle manipüle eden bir baskılar siyaseti ortaya çıkar. İnsan bedeni, derinlerine nüfuz eden ve kendini yeniden üreten bir iktidar mekanizmasına dahil olur. Böylece bir tür “iktidar mekaniği” olan “politik anatomi” ortaya çıkmıştır (Foucault, 1992: 169-170).

Bedenin anatomo-politiğinin amacı, insan bedenini disipline etmek, daha uysal ve verimli hale getirmek, yeteneklerini geliştirmek ve ekonomik denetim sistemiyle bütünleştirmektir (Keskin, 2014: 16-17).

Anatomo-politika, bedenlere istenen şeyleri, beklenen hızda ve belirlenen teknikler doğrultusunda yapabilmeleri için nasıl el konulabileceğini anlatır. Bu doğrultuda, disiplinler bağımlı, idmanlı ve “itaatkâr” bedenler üretmektedir. Dolayısıyla disiplin, bedenin gücünü ekonomik fayda açısından arttırmakta, politik bir itaate maruz kalması noktasında da azaltmaktadır. *“Tek kelimeyle; bedenin iktidarını çözmektedir; onu bir yandan artırmak istediği bir ‘yatkınlık’, bir ‘kapasite’ haline getirmekte; öte yandan da bunların sonucu olarak ortaya çıkabilecek enerjiyi, gücü tersine döndürmekte, ve onu katı bir bağımlılık ilişkisinin içine sokmaktadır.”* Politik anatomi, aniden ortaya çıkmamıştır. Küçük ve dağınık bir yerleşime sahip çok sayıda süreçlerdir. Okul, kolej, hastane, ordu gibi mekanları kuşatmışlardır. Bu teknikler, küçük olsalar dahi bedenin politik kuşatılmasını tanımladıkları için, yeni bir iktidar “mikrofiziği” oluşturdukları için önemlidirler (Foucault, 1992: 170-172).

Modern toplumda bedenlerin gözetimi, Foucault’nun Bentham’ın hapisane modelinden yola çıkarak kavramsallaştırdığı “panoptikon” adında yeni bir dispositif

oluşturmasına neden olmuştur (Stauth ve Turner, 2005: 78). Bu hapisane modeli, gardiyanın merkezinde bulunup mahkumlara görünmeden ve iletişim kurmadan her mahkûmu görmesine olanak verir. Gardiyan görünmez fakat içinde bulunduğu kule mahkûmlar tarafından görünür. Böylece her bir mahkûm izlendiğini bilmekte ancak kim tarafından ve hangi zamanlarda olduğunu kestirememektedir. Böylece her an gözetlenmenin bilgisiyle yaşamaktadır. Bunun sonucunda da kendini kontrol etme süreci başlar, artık her mahkûm kendinin gardiyanıdır. Her türden disiplin kurumuna uygulanabilecek bu düzenek aynı zamanda gündelik hayatta da yerini bulur. Başkaları tarafından izlendiğini bilen birey, normallik düzeyinden çıkmamak adına kendi kendini baskılamakta ve bunu içselleştirmektedir. Foucault'nun *Hapishanenin Doğuşu* (1992)'nda söylediği o meşhur sözünde olduğu gibi *“artık ruh beden hapisanesidir.”*

Disiplinci iktidarda devrede olan dört işlem vardır: *“ayıklama, normalleştirme, hiyerarşileştirme ve merkezileştirme.”* 18. yüzyıl bilmelerin de disipline sokulduğu bir dönem olmuştur ve bilme ile sahte bilme arasında bu dört işlem uygulanarak bir tür düzenlemenin yapıldığı bir yüzyıldır (Foucault, 2002: 191). Bu bilme biçimlerini de iktidar belirler. Böylece normal olanın bilgisi ötekiler için bir dışlama oluşturur.

3.1.4. Biyo-Politika

Foucault, beden üzerinde oluşturulan denetim için biyo-iktidar kavramını kullanmaktadır. Bu kavram bütün karmaşıklığıyla bedenlerin, politik olarak kontrol edilmesini, gözetlenmesini ve düzenlenmesini anlatmaktadır (Kara, 2013: 96). Nüfusların yaşamına uygulanan, sağlık pratikleriyle, genetikle, cinselliğin düzenlenmesiyle, ekonomik sistemlerle, tıbbi paradigmalara, ırk politikalarıyla vb. ile *“yaşamı yaratmaya ve korumaya yönelik bir iktidardır.”* Bireyleri normlara uymaya zorlayan bu pozitif iktidar, toplumu normalleştirerek, bir normalizasyon toplumu ortaya çıkarır (Aksay, 2004: 12; Hardt, 2014: 124). Bunun için uyguladığı politikalar da biyo-politikadır. Biyo-politika kavramının ortaya çıkışını şöyle anlatmaktadır:

“Yaşam üzerindeki iktidar, XVII. yüzyıldan itibaren belli başlı iki biçimde gelişti; bu biçimler birer karşı sav değildir; daha çok bir ara bağıntı kümesinin birbirine bağladığı iki gelişim kutbu oluştururlar. Kutuplardan biri ve anlaşıldığına göre ilk oluşanı, bir makine olarak ele alınan bedeni merkez almıştır: Bu bedenin terbiyesi, yeteneklerinin artırılması, güçlerinin ortaya çıkarılması, yararlılığıyla itaatkarlığının

koşut gelişmesi, etkili ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleşmesi, bütün bunlar disiplinleri şekillendiren iktidar yöntemleriyle sağlanmıştır: insan bedeninin anatomo-politikası. Biraz daha geç, yani XVIII. yüzyıl ortasında oluşan ikinci kutup, tür-bedeni, canlı varlığın mekaniğinin etkisinde olan ve biyolojik süreçlerin dayanağını oluşturan bedeni merkez almıştır: Bollaşma, doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşam süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşullar önem kazanmıştır; bunların sorumluluğunun yüklenilmesi bir dizi müdahale ve düzenleyici denetim yoluyla gerçekleşir: İşte bu da nüfusun biyo-politikasıdır. Beden disiplinleri ve nüfus düzenlemeleri, yaşam üzerindeki iktidarın çevrelerinde örgütlendiği iki kutbu oluşturur. Klasik çağda bu çift taraflı -anatomik ve biyolojik, bireyselleştirici ve özgülleştirici, bedenin performanslarına dönük ve yaşamın süreçlerine bakan- büyük teknolojinin yerine oturması, artık en yüce görevi öldürmek değil de yaşamı yavaş yavaş kuşatmak olan bir iktidarın özelliğidir” (Foucault, 2017a: 99).

Foucault’ya göre beden, politik olarak kontrolün, düzenlemenin ve gözetlemenin temel noktasıdır. Biyo-iktidar ise kapitalizmin temel öğelerinden biridir. Bireylerin üretici ve tüketici olmaları sağlanmıştır dolayısıyla da sağlıklı olan ve ideal bir görünüme sahip olan bedenler için tüketim yapılmaktadır (Kara, 2013: 96). Üretken ve uysal bedenler yerine tüketen bedenlere ihtiyaç duyulan bu dönemde biyo-iktidar, bedenlerin tüketim yapmasını ve cinsel zevk almasını onaylar hatta bundan yararlanır. Bu yeni biyo-politika disipline değil kontrole dayanmaktadır. Kontrol toplumunda ise iktidar dışarıdan buyruk vermez, artık içimize işlemiştir. İç otorite aslında bünyesinde dış otoriteyi (kültürü) barındırır ve simgesel olarak oluşturulmuş bir sosyal beden ortaya çıkar. Beden; yürüyüşü, cinsel arzuları ve hazları, jestleri, bakışı, duruşu, yedikleri vs. ile aslında simgesel bir bedendir. Beden, dış otoritenin ve dolayısıyla iç otoritenin yani iktidarın ürettiği bir nesnedir. Dolayısıyla kontrol toplumunun özneliği işgal ettiği söylenebilir. Kontrol toplumunda iktidar çeşitli tekniklerle bedenleri kontrol ederken başarısı gizli kalabilmesindedir (Elçik ve Özenç, 2010: 33-34). Disiplinden kontrole dönüşen iktidar, nüfusu kontrol teknikleri geliştirerek, bedenlerin sorumluluğunu da üzerine alır. Bu tekniklerin eklenmesi, bir tür söylem düzeyinde değil, 19. yüzyılın “büyük iktidar

teknolojilerini oluşturan soyut düzenlemeler biçiminde olmuştur.” En önemlilerinden biri de cinsellik dispozitifidir (Foucault, 2017a: 103).

18. yüzyılda “nüfus” ekonomik ve siyasal olarak bir sorun olmuştur. Nüfusun çoğalması; doğum ve ölüm oranları, sağlık durumu, hastalıkları, beslenme ve barınma biçimlerinin de dikkate alınmasıyla bir sorun olmaktadır. Bu sorunun temelinde de cinsellik yer alır. Böylece nüfus artışını olumlayan bir söylemden, cinsel tutumların hem araştırıldığı hem de müdahale edildiği bir söyleme geçilir. Dönemin amacına göre kimi zaman doğumların artmasına kimi zamansa kısıtlanmasına teşvik eden söylemlerdir bunlar. Hatta, dini, ahlaki ve mali söylemlerden yararlanmanın da ötesinde cinsel etkinliği ekonomik ve siyasi yönden planlanmış bir tutuma dönüştürme çabasındaki kampanyalar ortaya çıkmıştır. Yurttaşların cinsel faaliyetleri hem devlet tarafından bilinmeli hem de her bir yurttaş kendi cinsel faaliyetini denetlemelidir. Dolayısıyla cinsellik, bilgiler, analizler, söylemler ve buyruklarla kurulu bir düzen tarafından kuşatılmıştır (Foucault, 2017a, 25-26).

Biyo-politika, disiplin toplumundaki itaatkâr bedenler inşa eden iktidar öğretisinden farklı olarak, öznenin de dahil olduğu oluşumu sağlayan, arzular, nüfus, hayat, bakım, sağlık, moda ve güvenlik politikalarına yönelik ilişkilerdir. Yaşamı ele alan biyo-politika, politik olanla hayat arasındaki güçlü bağı da gözler önüne seren bir kavramdır. Bireyin günlük yaşamını planlayan ve sınırlandırılmasını sağlayan (kendilik teknolojileri) bir iktidar çeşididir. Bireylerin arzuları ve talepleri içindeki tüketme, giyinme, sağlıklı yaşam, üretme biçimleri ve geleceğin tasarlanmasının politik köklerinin analiz edilmesini sağlar. Biyo-politikada amaç, iktidarın belirlediği düzeneğin içinde, itaat etmekten ziyade onun doğrularını içselleştiren bireyin toplumsallaştırılmasıdır. Biyo-iktidar aslında bütün hayatı organize eder (Sustam, 2014: 222-226).

3.1.5. Foucault’da Cinsellik

Foucault, 17. yüzyılın başlarına kadar cinselliğin saklanan ve baskılanan bir şey olmadığını hatta bedenlerin cazibelerinin açıkça sergilendiğini, çocuklardan bile gizlenmediğini söyler. Ancak tüm bu sergileme, 19. yüzyıla doğru etkinliğini kaybetmeye başlamış ve Viktoryen burjuvazinin yükselişiyle son bulmuştur. Böylece cinsellik de karı kocadan oluşan aileye, titiz bir şekilde kapatılmıştır. Artık, *“yalnızca meşru ve döl veren çiftin borusu öter”* (Foucault, 2017a: 11).

Görüldüğü üzere cinsellik de iktidarın içinde, ona göre değişen bir şeydir. Foucault, modernitenin cinselliği engellemediğini aksine onu yarattığını iddia eder. Daha önce kendi halinde yaşayan bir olguyken, Viktoryen dönemde yalnızca kadın-erkek ilişkisine dönen, yatak odasına kapatılan ve sadece üreme için yapılması uygun görülen bu yeni tür cinselliğin “*en önemli özelliği normal kabul edilmesidir*”. Bu minvalde Foucault’nun cinsellik üzerine çalışmasının nedeni aslında yine iktidarın bireyi özneleştirme sürecini incelemektir. “*Okul, hapisane neyse, cinsellik de son kertede odur*” (Kahraman, 2010: 120-121).

“Cinsellik, yaşamın bütün siyasal teknolojisinin geliştiği iki eksenin birleşme noktasında yer alır. Bir yandan beden disiplinlerine bağlıdır, yani talim-terbiye, güçlerin çoğaltılması ve paylaşılması, enerjinin düzenlenmesi ya da tasarruf gibi yöntemlere. Öte yandan, doğurduğu tüm bütünsel sonuçlarla nüfus düzenlemesine bağlıdır. Aynı anda her iki düzlemde de yer alır; küçücük gözetimlere, her an var olabilen denetimlere, aşırı derecede titizlikle gerçekleştirilmiş mekân uyarlamalarına, belirsiz tıbbi ya da psikolojik muayenelere, beden üzerinde yaratılan gerçek bir mikro-iktidara yol açar; ama, aynı zamanda kitlesel önlemlere, istatistik varsayımlara, toplumsal bünyenin tümünü ya da bütün içindeki grupları ilgilendiren müdahalelere de olanak verir. Cinsellik aynı anda hem bedenin yaşamına hem de insan türünün yaşamına giriş yolu oluşturur. Ondan, hem disiplinlerin matrisi, hem de düzenlemelerin ilkesi olarak yararlanır” (Foucault, 2017a: 104).

17. yüzyılda rahipler, günah çıkartmaya gelen dindarlardan cinsel etkinliklerini (hatta cinsellikle ilgili arzu ve düşüncelerini) bütün ayrıntılarıyla anlatmalarını istemektedirler. Cinsel arzuların insanları kötü yola sürükleyeceğini dillendiren kilise iktidarı, Tanrıya sığınmayla ve arzuları baskılamayla insanların bu günahtan kurtulacağını söylemektedir. Bedensel hazzın baskılanması, inkâr edilmesi aslında bireyin kendi bedenini, Tanrı korkusuyla reddetmesi anlamına gelir. “*Dolayısıyla Hristiyan özne, bedenden soyutlanmış, ruh yüceliğine kavuşmuş bir öznedir*” (Akgündüz, 2014: 6). Ancak burada bir ikilem söz konusudur. Hem cinsellikle ilgili konuşulması teşvik edilmekte (günah çıkarma) hem de cinsel hazzın bastırılması istenmektedir. Foucault (2017a: 24-25) bu durumu şu sözlerle açıklar: “*Cinsellikten yalnızca mahkûm edilecek ya da hoş görülecek değil, yönetilecek, yararlılık sistemleri içine sokulacak,*

herkesin azami iyiliği için düzenlenecek, en yüksek verim doğrultusunda işletilecek bir şey olarak söz etmek gerekmektedir. Cinsellik yalnızca yargılanmaz, yönetilir de.”

Kadın bedeninin cinselliği, modern toplumda “normalleştirilme” adına biyo-politikanın konusu olmuştur. Modern toplumda beden tekin görülmez ve bunda cinselliğin şüphesiz ki payı vardır. Cinsellik kilisenin mirası ile kadın bedenine özgüdür. Kilise, kadınları “duygusal olarak istikrarsız” olarak tanımlamıştır ve bu durumu da nefesine hâkim olamamaya, cinsel bakımdan doyumsuz olmaya bağlamıştır. 17. yüzyıldan itibaren cinselliğin normalleştirilmeye çalışıldığını söyleyen Foucault, kadın üzerinden geliştirilen normal ve sapkın cinsellik ikiliğinden bahsetmektedir. Buna göre, normal olan sağlıklı ve uysal çocuklar doğuran ayrıca cinsel doyuma ulaşmış anne figürü; sapkın olan ise histerik kadındır. “Normal cinselliğin” nasıl olması gerektiğinin kadın bedeni üzerinden tartışılması dikkat çekicidir. Ayrıca bu dönemde eşcinsellik ve sapkın kabul edilen diğer cinselliklerin tıbbileştirilmesi de dikkat çekmektedir. Eskiden cezalandırılan cinsellik biçimleri, modern dönemde “tedavi edilmeye” çalışılmaktadır (Nazlı, 2006: 13; Akgündüz, 2014: 7-8).

Dolayısıyla Foucault’da cinsellik, öznelerden oluşan toplumları kontrol etmek için kullanılan bir araçtır. Söylemlere konu edilerek, teşvik edilerek ya da baskılanarak, bedenleri dolayısıyla da kitleleri disipline etmek için kullanılan eşsiz bir iktidar dispozitifidir.

Foucault’nun teorisinden iktidarın bireyleri, baskı uygulamasına gerek kalmadan, özneleşme sürecinin sonucu olarak her birinin kendi kendini yönetmesi ile kendi kendilerinin polisi olması ile kontrol altına aldığı sonucu çıkmaktadır. Böylece özneler kendileriyle ilgili kararlar aldıklarını, özgür bireyler olduklarını, kendilerine özgü yargıları olduğunu düşünürken, aslında işgal edildikleri iktidarların söylemleri ve hakikatleri tarafından oluşturulmuşlardır. Dolayısıyla bu çalışmada da savunulan, inşa edilmiş bir beden fikri ortaya çıkmaktadır.

3.2. Judith Butler’da İktidar ve Beden Analizi

Butler’ın teorisi genel itibariyle Foucault’nun çalışmalarını anımsatmaktadır. Kendisi de Foucault’dan yola çıktığını inkâr etmez. Onun beden teorisine getirdiği en önemli yenilik cinsiyetlerin performatif bir şekilde inşa edildiğidir. Bu noktada en çok eleştirilen görüşlerinin başında, cinsiyet ile toplumsal cinsiyet farkını ortadan kaldırması ve cinsiyetin kendisinin kültürel bir inşa olduğunu ileri sürmesi gösterilir. Bunun yanında

Butler'a göre beden, bir toplumsal cinsiyete, sınıfa, ırka dahil olarak beden olur. Butler için "söylemden" önce beden de cinsiyet de yoktur ve bunlar toplumsal süreçte performatif olarak inşa edilirler. Ancak iktidar mekanizmalarının dayattığı beden fikrine direnmeyi de mümkün görür.

3.2.1. Toplumsal Cinsiyetin Altüst Edilmesi

Butler (2018: 11-12), *Cinsiyet Belası* kitabını, feminizme kendi içinden bir eleştiri getirmek amacıyla yazdığını söylemektedir. Toplumsal cinsiyeti, erillik ve dişillik kavramlarına dair basmakalıp fikirlere indirgeyen görüşlere tepki göstermeyi amaçlamaktadır. Ona göre herhangi bir feminist kuramın, önvarsayımlarla sınırlandırılmış bir toplumsal cinsiyet anlayışını savunması, çoğunlukla homofobik sonuçları olan dışlayıcı normlar ortaya çıkartacaktır. Dolayısıyla hareketin kendi içinden gelecek bir eleştirinin, onu baltalamayacağını aksine geliştireceğini söyler. İkinci amacını ise toplumsal cinsiyet içindeki azınlıkların ve yine azınlık olarak kabul edilen cinsel pratiklerin, hakikat söylemleri tarafından gayrimeşru kılınmasına balta vurmak olarak açıklar.

Butler (2018: 27-50-53), cinsiyet ve toplumsal cinsiyet ayrımının feminist özneyi bölünmeye uğrattığını söyler. Toplumsal cinsiyet kavramı, "cinsiyetin" biyolojik temeli ile geri çevrilmesinin güçlüğünden, "biyoloji kaderdir" anlayışına getirilen bir itirazdan doğmuştur. Dolayısıyla, aslında cinsiyete getirilen bir çoklu yorum söz konusudur. Butler bu çoklu yorumu, "*eğer toplumsal cinsiyet, cinsiyetli bedenin üstlendiği kültürel anlamlar bütünüyse, toplumsal cinsiyetin herhangi bir cinsiyetten tek bir şekilde kaynaklandığı söylenemez*" sözleriyle açıklar. İki cinsiyet olduğu varsayılırsa dahi bu, "erkeklerin" inşasının erkek bedenlere, "kadınların" inşasının da kadın bedenlerine mahsus olacağı anlamına gelmez. Toplumsal cinsiyet, cinsiyetten bağımsız bir şekilde sosyal hayatta inşa olan bir kavram olarak alındığında, erillik kadın bedenini, dişillik erkek bedenini imleyebilir. Dolayısıyla cinsiyetin değişmezliğine getirilebilecek bir itiraz, belki de cinsiyetin kendisinin de kültürel bir inşa olduğu, yani aslında cinsiyet ve toplumsal cinsiyet diye bir ayrımın olmadığı sonucunu doğurabilir. Bu ayrımın temeli cinsiyetin söylemsellik öncesi, inşa edilmeyen bir şey olarak kabul edilmesinden dolayı ortaya çıkmasındadır. Bu doğrultuda Butler, "*toplumsal cinsiyet, söylemsellik öncesi bir cinsiyet varmış etkisi yaratan ve böylece söylemsel üretimin tam da bu işlemi gizleyen iktidar ilişkilerini dikkate alacak bir şekilde nasıl yeniden formüle edilebilir?*" diye

sorgular. Toplumsal cinsiyetin neleri kapsadığını betimlemenin hiçbir zaman onun normatif işleyişinden ayrı tutulamayacağını ve toplumsal cinsiyetin normatif olarak var oluşundan öncesinin olmadığını söyler.

Foucault'yu, toplumsal cinsiyeti iktidarın oldukça geniş olan düzenleme alanının sadece bir örneği olarak gören yaklaşımını eleştirmektedir. Butler'a göre, Foucault'nun toplumsal cinsiyeti altına koyduğu düzenleyici iktidarın kendisi zaten toplumsal cinsiyete özgüdür. O, cinsiyetin kendine özgü bir ıslah edici düzenleme şekli olduğunu savunur (Butler, 2009b: 74).

Butler'a (2018: 190) göre toplumsal cinsiyet, biyolojik anlamda bedenleri geçerli kılar. Yeni doğacak bir bebeğin, “*kız mı oğlan mı?*” sorusunun cevabının alındığı an insanlaştığını söyler. Bu iki cinsiyete dahil olmayan bedenler ise insan olma alanının dışına itilir, böylece insanlık verili iki cinsiyete dahil olanlar olarak kurulur. Bu sonuca varmadan önce, çeşitli düşünürlerin cinsiyet ayrımı üzerine yaptıkları değerlendirmeleri incelemiştir.

Butler (2018: 67-68), Irigaray, Witting ve Foucault'dan yola çıkarak cinsiyet kategorisinin, iktidar alanının dile getiriliş şekline bağlı olarak, farklı şekillerde kavrandığını dile getirmektedir. Ancak bu farklı görüşlerin her birinde cinsiyet bir “töz” gibi yer alır. Bunun nedeni, bir cinsiyet ya da toplumsal cinsiyet olarak “oluşmanın” aslında imkânsız olduğunu gizleyen performatif bir söylem oyunudur. Tözel gramer, “erkekleri” ve “kadınları” varsaymasının yanında toplumsal cinsiyet nitelikleri olarak, “erilliği” ve “dişilliği” de varsayar. Dolayısıyla ona göre, toplumsal cinsiyet ile cinsiyet arasında bir fark yoktur ve “cinsiyetin (*sex*)”, söylemlerin ve iktidar ilişkilerinin sonucunda inşa edildiği söylenebilir. Töze karşıt bir kavram olarak da performatifliği kullanır.

Ona göre toplumsal cinsiyet bir normdur. Ancak norm'dan yalnızca kural ya da yasanın anlaşılması gerektiğini söyler. Normlar, toplumsal pratiklerle normalleştirilmenin bir standardıdır. Normlar gizli de olabilir açık da olabilir ancak uygulamada normalleştirici bir ilke olarak işlev gördüklerinde genellikle örtük, anlaşılması zor bir haldedirler. Toplumsal cinsiyetin norm olarak işlemesi, onun herhangi bir fail tarafından her zaman bednellendiğini gösterir. Buradaki ilginç paradoks, normun dışında kalanların da aynı norm tarafından adlandırılmasıdır. Kadınsı olmayan ve erkeksi

olmayan da “erkeksi” ve “kadınsı” olanla ilişki üzerinden anlamlanır (Butler, 2009b: 74-75).

Butler’a göre (2009b: 75), toplumsal cinsiyet aslında insanın “olduğu” ya da “sahip olduğu” bir şey değildir. Toplumsal cinsiyet, “eril” ve “dişilin”, kromozal, performatif ve ruhsal ara formlarla beraber üretildiği ve normalleştirildiği bir aygıttır. Ancak toplumsal cinsiyetin yalnızca “eril” ve “dişilin” birleştiği yer anlamına geldiğini varsaymak, önemli bir noktayı atlamak demek olacaktır. Bu ikili çerçevenin dışında kalanlar da toplumsal cinsiyetin bir parçasıdır.

Butler ayrıca, Lacan’dan hareketle “lezbiyen fallus” üzerine çıkarımda bulunur. Erkek cinsel organına atıfta bulunan fallus, aslında penis değil sembolik düzendeki ayrıcalıklı bir gösterendir. Yani gösteren ile gösterilen aynı şey değildir. Butler, bu açıklamanın yeterli olmadığını söyler çünkü ona göre gösteren olarak fallusun var olması için gösterilen olarak penisin var olması mecburi değildir. *“Lezbiyen fallus, fallusun farklı şekillerde imlemesi ve böyle farkı imledikçe kendi erilci ve heteroseksüel imtiyazını yeniden imlemesi için bir durum (bir durumlar dizisi) sunar.”* Bu sunum, hegemonik imlemin, dışlayıcı bir heteroseksüel yapıyı doğallaştırarak nasıl kurulduğunu da gösterir (Butler, 2014: 133-135).

3.2.2. Performatiflik

Butler (2018: 19-20), çok tartışılan performatiflik teorisinin açıklanmasının zorluğunu kendisi de kabul etmiştir. Getirilen eleştirilerin performatiflik konusunda kendi görüşlerini de etkilediğini ve zamanla değiştirdiğini söyler. Ona göre, performatiflik tek seferlik bir hareket değil, bir ritüeldir. Etkilerini beden üzerinde doğallaştırılarak gösterir. Kültürel bir süreç olarak anlaşılmalıdır. Butler, performatifliğin ritüel olma yönünün, Bourdieu’nun *habitus* kavramıyla ilişkili olduğunu, *Cinsiyet Belası* yayınlandıktan sonra fark ettiğini de itiraf etmektedir. Butler, performatiflik hakkında şunları söyler:

“Performatiflik, tek bir ‘eylem’ değildir çünkü o her zaman bir norm veya normlar dizisinin yinelenmesidir ve eylem benzeri bir statü edindiği ölçüde bir yineleme olduğu gerçeğini gizleyip farklı gösterebilir. Bununla birlikte, bu eylem öncelikli olarak teatral ve temsili bir eylem değildir; görünüşteki temsili olma hali onun tarihselliği gizli kaldığı ölçüde üretilir (ve bunun tersine, temsili oluş durumu tarihselliğinin tam bir işmasının imkansızlığı göz önünde bulundurulduğunda belli bir

kaçınılmazlık kazanır). Söz edimleri teorisine göre bir performatif, adlandırdığını üreten ya da meşrulaştıran söylemsel bir pratiktir” (Butler, 2014: 24).

Butler, performatifliği anlatırken “*Drag*” performanslarından bahseder. Drag gösterilerinde performansı sergileyenler karşıt cinsiyetle bağdaştırılan kıyafetleri giyerler ve karşıt cinsiyeti taklit ederler. Gösterilerde kültürel toplumsal cinsiyet kavramı parodileştirilir. Bu gösterilerde bedensel imlemin üç boyutu birden vardır: “*anatomik cinsiyet, toplumsal cinsiyet kimliği ve toplumsal cinsiyet performansı.*” Eğer sanatçının anatomisi, toplumsal cinsiyetinden farklıysa sahnede dahil olmadığı bir toplumsal cinsiyeti taklit ediyor demektir. Sanatçı aslında burada bilincinde olmadan, anatomi ile toplumsal cinsiyetin aynı şey olmadıklarını kanıtlamış olur. Yani “*toplumsal cinsiyeti taklit ederek, toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ve olumsuzluğunu örtük olarak açığa çıkarır.*” Böylece toplumsal cinsiyeti üreten kültürel mekanizmayı dramatize etmiş ve doğallıktan çıkarmış olur (Butler, 2018: 225-226). Ancak bu analiz yanlış anlaşılmaya müsaittir ve çokça eleştirilmiştir. Butler’ın anlatmak istediği drag performansının, genellikle sabit kabul edilen toplumsal cinsiyet “gerçekliği”nin zayıflığını ortaya koymasındır. Aslında “toplumsal cinsiyetin” tarihsel süreçte normlara maruz kalarak sürekli yeniden üretilen performatif bir niteliği olduğunu anlatır.

Butler’ın tözcülükten kaçış olarak kullandığı performatiflik kavramının toplumsal cinsiyete uygulanmasında, politik kısıtlama söylemlerinin anlaşılması önem taşımaktadır. Çünkü cinsiyet ve cinsellik inşasının performatif boyutu tam olarak normların zorunlu tekrarıdır. Bu kısıtlamalar da her zaman performatifliğe sınır koyan şeyler olmak zorunda değildir. Aksine performatiflik, kısıtlamalarla harekete geçer ve sürdürülür. “*Performatiflik ne serbest bir oyun ne teatral bir öz-sunumdur; ne de basitçe performans ile denk tutulabilir*” (Butler, 2014: 139). Dolayısıyla, performatiflik bir canlandırmadır, ancak bu canlandırma öznelerin kendi tercihleriyle oluşturdukları bir olgu olarak anlaşılmalıdır. Dünyaya ilk geldiği andan itibaren birbiriyle bağlantılı normlar matrisinin içinde gelişen, öznelerin çoğu defa farkında olmadığı ancak içselleştirerek “normal bildikleri” ve katıldıkları bir canlandırmadır. Ancak yine de normalin dışında olan, iktidarın baskılarına direnen ve dışlanan özneler de vardır.

3.2.3. Özneleşme

Butler, bedeni yapılaşmanın yer aldığı bir tür alan olarak değil öznenin oluşmasına yol açan bir yıkım olarak tanımlar. *“Bu öznenin oluşumu, aynı anda hem bir çerçeveleme, maduniyet ve bedenin düzenlenmesi, hem de bu yıkımın normalleştirme içinde korunma (yani sürdürülme ve kendiliğe nakşedilme) modudur”* (Butler, 2005: 90-91).

Butler, öznenin dil ve söylem süreçleri içerisinde inşa olduğunu savunarak tözcülüğe karşı çıkmıştır. Öznenin inşa sürecini analiz etmek için de Foucault’yu takip ederek “soykütük” yöntemini kullanır. Öznenin oluşumuna yapılan soykütük araştırması, cinsiyeti ve toplumsal cinsiyeti, söylemlerin ve uygulamaların nedenlerinden ziyade etkilerinin sonuçları olarak gösterir. Yani özneler, kurumları, söylemleri ve pratikleri oluşturmazlar aksine kurumlar, söylemler ve pratikler, cinsiyetleri, toplumsal cinsiyetleri ve cinsellikleri belirleyerek özneleri oluştururlar. Butler’ın soykütük analizleri, özne sonucunun nasıl ortaya çıktığına odaklanırken aynı zamanda öznenin farklı şekillerde de etkilenebileceği yollar önerecektir. Yani eğer özne başından itibaren orada değilse, belirli bağlamlarda ve belirli zamanlarda kuruluyorsa, o zaman özne, mevcut iktidar yapılarını pekiştiren halinden farklı şekillerde de kurulabilir (Salih, 2002: 10).

Butler toplumsal cinsiyet inşasının dışlayıcı bir yolla işlediğini söyler. Buna göre özne sadece “insan olmayan” a karşı değil, kültürel anlamda dahil etme olasılıklarını yok sayan pek çok engelleme ve reddetme üzerinden inşa olur. Yani hem insan/özne inşa edilir hem de “insan olmayan.” Bu insan olmayanlar bir tür dışarı atılma yaşarlar ve insan olanın “kurucu dışı” olarak adlandırılırlar. Bu sınıflandırmayla oluşan sınırlar, yıkım ve yeniden eklemlenme olarak sürekli bir dönüşüme girerler. Ancak bu dışarı da söylemden bağımsız değildir (Butler, 2014: 16-17). Dolayısıyla Butler, tüm bu söylemsel süreçlerde sürekli bir değişime uğrayan öznenin tamamlanmadığını savunur.

Butler (2009a: 20), öznenin tamamlanmamışlığını iki şekilde anladığını söyler: *“1. Herhangi bir tikel ifadelendiriminin temsil ettiği ahaliyi tarif edememesi olarak; 2. Her öznenin farklı biçimde oluşması ve öznenin “kurucu dışı” olarak üretilen şeyin hiçbir zaman tamamen iç ya da içkin hale gelmemesi olarak.”* Yani dışsal olan her şey, içkin hale de gelebilmektedir ancak tarihsel süreçte dışsal olan sürekli bir değişim halindedir.

Kendi varlığının kabul edilmesi için kendi oluşturmadığı kavram, adlandırma ve kategorilere bağlı olan özne, varlığının görünümünü kendi dışındaki umursamaz bir egemen söylemde arar. Toplumda işleyen kategoriler, varoluşu maduniyet ile birlikte

imlerler. “Diğer bir deyişle, özneleşme sürecinde varoluşun bedeli maduniyettir” (Butler, 2005: 27).

3.2.4. İktidar ve Tabiiyet

Bireyin kendisinin üretmediği ancak karşısında savunmasız kalarak kendini var etmek için bağımlı olduğu iktidar mekanizmasını kabul etmesi, özne oluşumunun temelindeki basit bir tabiiyet olarak görünür. Fakat iktidarın kabulü basit bir süreç değildir. Çünkü iktidar kabul edildiği takdirde yeniden üretilmez. İktidarın kabul edilmiş olması, bir başka yönde ve biçimde kabul edilebilme riski doğurur (Butler, 2005: 27). Bunun için iktidar kabul edilmekten ziyade öznelere psikik olarak yerleşmek, öznelere kendisine tabii kılmak ister.

Butler (2005: 9-10), tabiiyetin bir tür iktidar biçimi olduğunu ve dolayısıyla paradoksal olduğunu söyler. Bu paradoksun bir yanını dışsal bir güç tarafından baskı altına alınma oluşturur. Diğer yanını ise baskı altına alınan öznenin kuruluşunun bu iktidara da bağlı olması oluşturur. Özne kendi varoluşu içinde bu iktidara bağlıdır ve aynı zamanda da onun tarafından baskıya maruz kalır, madun edilir. Dolayısıyla özne, üzerinde etkide bulunan iktidarın kullandığı zor ile zayıf düşer ancak aynı zamanda onun şartlarını içselleştirir, kabullenir. Tabiiyet de kendi seçimimiz olmayan ancak “failligimizi açığa çıkartıp sürdüren bir söyleme” karşı duyduğumuz bağımlılıktan oluşur. Yani tabiiyet, sadece iktidarın madun bırakma sürecini değil, özne olma sürecini de anlatır.

Butler (2005: 13), madunlaştırılmış öznenin dil yoluyla nasıl meydana geldiğini anlatmak için Althusser’den yararlanır. Althusser (2014: 125-126), ideolojinin bireyleri öznelere dönüştürmesini anlatırken bunu yapma yolu olarak “çağırma” gösterir. Polis ya da bir başkası birinin ardından “Hey sen oradaki!” diye seslenirse, birileri ve büyük ihtimalle de seslendiği kişi arkasına dönecektir. Burada arkasını dönen kişi, otoriter ses karşısında dil yoluyla madunlaşmış olur.

Butler, iktidar analizinde hegemonya kavramı üzerinde de durur. Hegemonya, “*iktidarın toplumsal ilişkilerle ilgili gündelik anlayışımızı biçimlendirme ve bu sessiz ve örtük iktidar ilişkilerine rıza gösterme (ve onları yeniden üretme) şekillerimizi uyumlulaştırma yollarını vurgular.*” İktidar, gündelik yaşamda özellikle hassas durumlar karşısında yeniden üretilen, durağan olmayan bir mekanizmadır. Bunun yanında,

toplumsal hayatın parçası olan öznelerin sağduyu anlayışlarını oluşturur ve bulunduğu kültürün “geçerli epistemeleri” olarak yerleşir (Butler vd., 2009a: 22).

Butler, Foucault'nun da özne olmayı iktidar ilişkilerine bağladığını ancak öznenin boyun eğişini açıklayacak mekanizmalardan bahsetmediğini, ayrıntıya girmediğini söyler. Böylece Foucault'nun teorisinde büyük bir açık olduğunu tespit eder ancak kendisi de büyük bir sentez ortaya koymayı amaçlamaz (Butler, 2005: 10). O daha çok tabiiyetle ilgili yazılmış eserleri inceleyerek, bunları bir araya toplama amacındadır.

Öncelikle Hegel'in “*Tinin Görünüşü*” eserinden yola çıkarak kölenin özgürleşme sürecinde yaşadığı hayal kırıklığından bahseder. Efendi aslında köleye dışsal olarak varken, sonrasında kölenin kendi vicdanında yeniden var olmaktadır. Bu mutsuzluk bilinci, köle için kendi kendini suçlaması olarak ortaya çıkar ve böylece efendi şekil değiştirerek köle için bir psişik gerçekliğe bürünür. Vicdan, özne için kendisinin bir nesne halini almasının, kendisi hakkında düşünmesinin ve kendisini dönüşlü (reflexive) ve düşünömsel (reflective) olarak inşa etmenin bir aracıdır. Kara vicdanın baskısıyla kendi kendine düşmanlaşan özne figürü, “*Ahlakın Soykütüğü*”nde Nietzsche tarafından da incelenir. Nietzsche, baskının ve düzenlemenin oluşturduğu vicdan meselesine eğilir. Burada da başlangıçta dışsal olan iktidarın, öznenin bünyesine psişik bir şekilde nüfus ettiği sonucuna ulaşılır (Butler, 2005: 10-29). Bu görüşlerden hareketle Butler, özne eğer iktidara bağlı bir halde kuruluyorsa, iktidara karşı çıkma, direnme olarak da ortaya çıkabileceği düşüncesini ortaya atar.

Butler Foucault'da direnmenin, yine iktidarın bir etkisi, kendi kendini tahribi gibi göründüğünü söyler. Dolayısıyla, özneyi adlandıran, biçimlendiren kavram onu ortaya çıkartan “normleştirme” rejiminin karşısında duran bir söylemi doğurmuş olur. Ancak Butler, bunun mutlak bir karşı çıkma olmayacağını söyler. Örnek vermek gerekirse, bu durumda “eşcinsellik”, ilk önce heteroseksüelliğin normleştirilmesinin, ardından kendisini norm dışı olandan arındırmasının yoluna gidecektir. (Butler, 2005: 91).

3.2.5. Maddeleşen Bedenler

Butler, modern toplumlarda heteroseksüellik rejiminin egemen olduğunu düşünür ve çalışmalarında, cinsiyetin bu egemenlik altında nasıl kısıtlandığını ve üretildiğini göstermeye çalışmıştır. Bunun için de kendine özgü “bedensel maddilikler” yaklaşımı ortaya koyar. Söylem analizinin cinsellik anlayışına kattıkları, bu teorik yaklaşımın odak noktasında yer alır. (Turner, 2011: 268).

Butler (2014: 7-8) *Bela Bedenler*'de, öncelikle toplumsal cinsiyetin “performatifliği” ile bedenin maddeselliği arasında bir bağ kurmanın mümkün olup olmadığını sorgular. Cinsiyet daha en başından normatiftir, bu sadece norm olarak işlediğini göstermez ancak bedenleri üreten ve yöneten düzenleyici pratiğin bir parçasıdır. Bundan dolayı da cinsiyetin bir düzenleyici ideal olarak maddeleştirilmesi zorunludur. Bu maddeleşme de ileri derecede düzene sokulmuş pratikler ile ortaya çıkar. Bu bakımdan “cinsiyet” tarihsel süreçte maddeleşmesi zorunlu kılınmış “*ideal bir yapıdır.*” Beden ise, iktidar ilişkilerinden oluşan bir hiyerarşi içinde “cinsiyetin” performatif olarak tekrar edilmesiyle ortaya çıkar. Sonuç olarak bedenlerin maddileşmesi de düzenleyici normlar ile sağlanmış olur.

Cinsiyeti kısıtlayan ve düzenleyen bedensel olguları, bir iktidar alanı oluşturan söylemin tekrarı üretir. Bu noktada Butler'ın teorisinden, cinsiyetin doğuştan biyolojik olarak gelen bir olgu olmadığı anlaşılır. Ona göre söylemden önce bir cinsiyet yoktur. Beden özne olarak inşa edilirken kültür aracılığıyla verilen belirli normlar/söylemler cinsiyetleri inşa eder. Butler, bedenin cinsiyetlendiği bu maddiliği analiz ederken, özne olarak “ben”den söz edilmesi (bireyin kendinden söz edilmesi) fikrini ele alır. Heteroseksüel güç, özneyi cinsiyetli olarak tanımlarken verili cinsiyet türlerinin (eril/dişil) dışında kalan kimliklere belirli kısıtlamalar dayatan bir söylem aracı da kullanmış olur. Althusser'den (çağırma) yola çıkan Butler, cinsiyetli öznelere heteroseksüel rejimler tarafından bir hitap etme şeklinin var olmasının gerekliliği dile getirir (Turner, 2011: 269).

Althusser'in “çağırma” kavramında öznenin toplumsal oluşumu, çağırılan “polis” ile başlamış olur. Bu kısa temsilde polis sadece yasayı temsil etmez, seslendiği kişiyle yasayı bağlamış olur. Çağırılma anına kadar yasayı çiğneme konumunda olmayan kişi aslında tam anlamıyla özne de değildir. Bireyi özneleştiren, çağırılma edimi olmuştur. Yani bu azar, özneyi sadece baskı altına almamıştır, yasal ve toplumsal olarak özneleşmesinin bir boyutunu oluşturmuştur (Butler, 2014: 173). Bu hitap/adlandırma/çağırma da farklı otoriteler tarafından yaşam boyu değişerek devam eder ve dışlayıcı bir özelliğe sahiptir.

Butler için tarih bir tür dışa atma (*abjection*) tarihidir. Bu bakımdan kısmen de olsa, ırkları ortaya atan ırkçılık, cinsiyetleri var eden cinsiyetçilik, eşcinselliği inşa eden de homofobi olmuştur. Foucault'nun da anlattığı gibi tarih içinde normal bedenler inşa

edildiği gibi, onların karşısında konumlanan bedenleri dışarı atar (Butler, 2018: 221). Ancak belirli bir anlamlandırmanın konumlandırmasıyla inşa edilen bedenler bir tür yeniden anlamlandırma ile kendilerini inşa eden yasaya itiraz da edebilirler. Butler, LGBTİ+ bireylerin direnişini de bunun bir örneği olarak verir (Direk, 2018: 69).

Butler (2014: 9-10) “bedenlerin maddeselliği” kuramını 5 başlıkta formüle etmektedir:

1. Bedenlerin önemi tahakküm biçimlerinin sonucu olarak tekrar biçimlendirilmelidir. Bedenlerin önemi, onları maddeleştiren düzenleyici normlardan ayırlamaz.
2. Performatiflik, öznenin kendi adını koyduğu bir edim değildir, düzenlediği ve sınırladığı özneyi sürekli yeniden üreten, söylemin iktidarındır.
3. Cinsiyet, sonradan üzerine toplumsal cinsiyet yapısının eklendiği bedensel bir töz değildir. Bedenlerin maddeleşmesini kontrol altına alan, kültürel bir normdur.
4. Bedensel bir normun, sahiplenilmesi ve var sayılması “*öznenin kendisi tarafından tecrübe edilen bir süreç*” değildir. Özne ancak bir cinsiyeti sahiplenme sürecini geçirmişse vücut bulur.
5. Bir cinsiyeti sahiplenme süreci, heteroseksüel iktidarın bazı cinsiyet özdeşimlerine imkân vermesi ancak diğerlerini reddetmesini sağlayan bir takım söylemsel araçlara bağlıdır. Özneler bu araçlarla şekillenir ve dışarıda bırakılır. Dışarı atılanlar, öznenin alanının “kurucu dışı” olarak adlandırılırlar.

Özetlenecek olursa Butler’ın teorisinde beden, cinsiyetin iktidarın etkisiyle performatif olarak tekrar edilmesi sonucu inşa edilir. Ancak normlarla inşa edilmiş öznenin dışına itilen, kurucu dışı olanların (LGBTİ+ ve feminist politikalar) kimlik-bozucu tavırları ve cinsel farklılığı düzenleyen normları reddetmeleri ile bedenin sorunsallaşmasının ve yeniden kavramsallaşmalara gidilebilmesinin sağlanabileceğini de düşünmektedir. Yani toplumsallaşma sürecinde performatif olarak inşa edilen, doğuştan gelmeyen beden, pek tabii olduğundan farklı şekilde de inşa olunabilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASINDA BEDEN İMAJI

4.1. Sinema ve Toplum İlişkisi

Sanat, toplumsal bir üründür. Önemli bir işlevi, yaşanan toplumun yargılarını, değerlerini ve zihniyetini kendi içinde analiz ederek eleştirmesi ve diğer yandan da toplumsala yönelik önerilerde bulunmasıdır. Bunun yanında egemen iktidar yanlısı bir sanat anlayışı da mevcuttur. Bu da mevcut egemen ideolojinin sahip olduğu dünya görüşü, yargı değerleri ve zihniyetin değişmemesi için yine estetik değerlerden yararlanarak kendi ideolojisini izleyiciye dayatma amacındadır (Adanır, 2003: 15). Fiske (2015: 212), “*anlamlar asla yalnızca metinsel değildir, daima sosyo-politiktirler*” derken bunu kast etmektedir.

Dolayısıyla sanatın ve kitle iletişim araçlarının toplumsal hayatı yansıtan aynalar olduğu söylenebilir. Onları analiz ederek oluşturulduğu döneme, söz konusu dönemin olgularına, ilişkilerine ve sorunlarına farklı açılardan bakılabilir (Güçhan, 1992: 56). Sanatta “yaratım” adı verilen olgu da bunu anlatmaktadır. Bir eseri ortaya koyan sanatçı, ya toplumsal gerçekliği kendi algı süzgecinden geçirerek yeniden üretir ya da tamamen dışlar (Biryıldız, 2002: 13). Daldal’ın (2005: 16), aktarımından görülebileceği gibi Plekhanov da sanatın, toplumsal gerçekliğin ürünü olduğunu savunmaktadır:

“Saf sanat hiçbir zaman var olmadı. Belli dönemin ve toplumun estetik ülküleri, bir yandan biyolojik şartlar ve ırksal özellikler, bir yandan da, bu toplumun ya da sınıfın ortaya çıkmasını ve yükselmesini sağlayan tarihsel koşullarla belirlenir. Sanatsal idealler, özel bir ‘içerik’ açısından zengindirler ve bu zenginlik hiçbir zaman tesadüfi değildir. Bu yüzden kendisini ‘saf sanata’ adayın kişi, estetik zevkini yaratan o özel biyolojik, tarihsel ve toplumsal koşullardan bağımsızlaşmış olamaz. Sadece, oldukça bilinçli bir şekilde, bu koşulları görmezden gelir.”

Plekhanov, kendisini Marksist olarak adlandırır. “*Marksist kurama göre; sanat üretim ilişkilerinin belirlediği toplumsal altyapıya dayanan bir üstyapı ögesidir*” (Boztepe, 2007: 4). Marksist estetik kuramlarına göre salt biçimsel, toplumsal olgulardan yalıtılmış bir sanat olamaz.

Bourdieu'ya göre de sanatsal alanların her birinin kendi iç yasaları vardır. Dolayısıyla her türden sanatsal alan toplumsal altyapıyı farklı oranlarda yansıtmaktadır. Bir sanat alanı dışarıdan gelen siyasal, ekonomik, demografik her türden belirleyiciyi belli bir oranda yansıtır. Ancak sanatsal alanların bazıları diğerlerine göre daha fazla toplumsaldır, yani her sanat alanının farklı bir “yansıtma katsayısı” vardır. Kültürel üretimde bulunan her bir alanın kendi içerisindeki işleyiş yasalarına göre değerlendirilmesi gerekir (Daldal, 2005: 29).

İzleyicilere göstergeler sunan sinema, bu sanat alanları arasında belki de toplumla en içli dışlı olanıdır. Sinema, sosyolojik, ekonomik, ideolojik, psikolojik açılardan ele alınabilen çok yönlü bir olgudur. Sanat olanla sanat olmayan arasında ayırım yapılamayan bir alan olarak sinema, diğer sanat dallarından (müzik, tiyatro, fotoğraf gibi) ödünçler alan bir sanat alanıdır. Ancak hiçbir sinema filmi tamamen sanatsal bir yaklaşımla yürütülmemektedir. Sinemada sanatsal etkinlik çoğunlukla sanat-dışı niteliğini yalınlaştırma noktasında ortaya çıkar. Sonuçta, sinema filmlerini ortaya çıkartan sanatçılar da toplumsallaşma sürecinin birer ürünüdür, değer yargıları ve yaşadıkları toplumda edindikleri bir eğitimleri vardır. Dolayısıyla hem bilinçsizce, “*toplumsal yaşamın içselleştirilmiş bir yoğunlaşmasının denetimi altındadırlar*” hem de bilinçli bir şekilde kendi değer yargılarından hareket etmekte, kendilerine oto-sansür uygulamaktadırlar (Güçhan, 1993: 53-56; Diken ve Laustsen, 2016: 26). Yani sinemada göstergeler, onları üretenin (gösterenin) toplumsal kimliğinden bağımsız değildir. Ürettiği göstergeler de yine kendi bulunduğu toplumsal sistemin içerisinde. Bu durumu Fiske şu şekilde açıklar:

“Gösterilenleri, bağlı oldukları kültür ya da alt kültür tarafından belirlenen insanlar üretmektedirler. Gösterilenler, bir kültürün üyelerinin birbirleriyle iletişimlerinde kullandıkları dilsel ve göstergesel sistemin parçasıdır. Böylece, herhangi bir gösterilenin göndermede bulunduğu gerçeklik ya da deneyim alanı, yani göstergenin anlamlandırılması, bu gerçekliğin/deneyimin doğası tarafından değil, sistemdeki birbirleriyle ilişkili gösterilenlerin sınırları tarafından belirlenmektedir. Bu nedenle, anlamı en iyi belirleyen şey, bir göstergenin dışsal gerçeklikle ilişkisinden çok, o göstergenin diğer göstergelerle ilişkisidir” (Fiske, 2015: 130).

Sinemanın sosyolojik çözümlenmelerinde en sık başvurulan kavramlardan biri “anamlı simge” kavramıdır. İnsanın diğer canlılardan ayrılan en önemli yeteneklerinden biri “simge” üretebilmesidir. İnsanlardan oluşan toplumsal hayat da simgelerle kurulmuştur. Sinemanın, toplumsal ve bireysel anlamda duyguları ve olguları ifade etmek için simge olarak neleri seçtiği de bu anlamda önemli bir noktadır. Sosyal kurallar ve kabuller, yaşamda somutlaşabilmek için simgesel bir hal alırlar. Simgeler, işaretler, törenler, jestler vb. şekillerde kuralları temsil etme işlevi görür. Her sosyo-kültürel alan ortak bir simgeler ağı yaratarak, bireysel ilişkilerin, davranışların, düşüncelerin ve duyguların belirginleşmesine olanak sağlar. Dolayısıyla birey, güçlü bir simge üreticisi olan sinemaya gittiğinde bir aynaya katılmış gibidir. Sinemada, düşünceleri ve ideolojileri ifade etmek için nesnelere veya söylemler kullanılabilir (Güçhan, 1993: 62). Scognamillo, sinemanın ürettiği simgelerle ideolojilerin bir taşıyıcısı olma süreci şu sözleriyle aktarmaktadır:

“Dünyanın bir aynası, tanıtıcısı ve yorumcusu olarak sinema bilinçlene bilinçlene ve kendine has imkanlarını kullana kullana fikirler ve düşünceler de taşımaya başladı, duyguları taşıyıp yansıttığı gibi. Sinema kocaman bir güçtü, basın gibi, sonraki radyo gibi, ileriki televizyon gibi. Onu izleyenlerden, büyüüne kapılanlardan fazla bir kültür birikimi istemiyordu, aksine; az donanımlı, vasat kültürlü, sıradan seyirciyi etkilemek, yönlendirmek, ikna etmek tabii ki kolaydı. Bundan dolaydır ki sorun ‘popüler’ olmaktı, halka açılmaktı, halk tarafından en rahat şekilde anlaşılmaktı (ama aydınları unutmadan!). Maksat ‘eğlenceli, sürükleyici, ilginç’ olmaktı, çünkü eğlenen kişi bir teslimiyet içindedir, adeta korumasızdır” (Scognamillo, 1997: 182).

Scognamillo’nun da ifade ettiği gibi sinema, geniş bir izleyici kitlesine yayıldıkça sinemasever azınlıktan halk kitlelerine kaymıştır ve bu durum zaman içerisinde sinemayı, kitleleri etkileyebilecek -Foucault’nun tabiriyle- politik bir dispoziyona dönüştürmüştür. Türk Sineması’nın tarihine bakıldığında filmlerin içerisine işlemiş iktidar görünümleri politik olmayan filmlerde dahi görülmektedir (Karaçizmeli ve Kesken, 2017: 128).

Bunun yanında sinema doğrudan bir propaganda aracı olarak da işlevseldir. Sinemada simgelerle somutlaştırılan “hakikatleri” izleyiciler yoğun olarak sorgulamadan kabul edebilmektedirler. Bunun farkına varan baskıcı iktidarların elinde filmler önemli

birer silaha dönüşmektedir. Nazilerin iktidarı döneminde Almanya’da çekilen filmler ya da 1960 Darbesi sonrası Türkiye’de çekilen “Düşükler Yassıada’da” gibi kısa filmler buna örnektir.

Dolayısıyla bir ülkenin sinemasında, filmlerin içeriği değişiyorsa toplumun önemli bir kısmının değer yargılarındaki değişimle ya da toplumda zor kullanılarak uygulanan politik bir değişimle yakından ilgili olduğu söylenebilir. Egemen ideolojilerle sinemanın konularının ve içeriklerinin yan yana gittiği görülmektedir (Boztepe, 2007: 10). Ancak bu sadece devlet aygıtındaki bir egemenlik olarak anlaşılmalıdır.

Sinemada değişimin tek nedeni olarak sosyal değişimlerin gösterilmesi doğru olmayacaktır. Ancak yine de toplumsal değişim ile sinema yapıtlarındaki değişim anlamlı sonuçlar vermektedir. Sözgelimi Türkiye’de darbe sonrası 1960’lar sosyo-politik hayatı olduğu kadar sinemayı da derinden etkilemiştir. “Toplumsal Gerçekçilik” bir akım olarak sinemaya damga vurmuş ve ilk kez gerçekten politik filmler çekilmeye başlanmıştır. Benzer bir bağlantı 1980’de de görülmektedir. Sinema, toplumu ifade etmenin bir yöntemi ise eseri, yaratıcıyı ve izleyiciyi de dönemin toplumsal ilişkileri ile açıklamak olanaklıdır. *“Sinema, diğer kitle iletişim araçları gibi resmi olmayan güçlü bir eğitim kaynağıdır ve bu nedenle içeriği ne olursa olsun, hiçbir zaman değer yargılarından ve hatta ideolojik ve politik eğilimlerden uzak değildir.”* Toplumun mevcut dönemdeki tavırları, değerleri, inançları ne ise sinema yapıtı da onu yansıtır. Böylece toplumda baskın olan ideoloji, sinema filmlerinin sunumuyla daha da güçlenir (Güçhan, 1993: 61-66). Dolayısıyla toplumsal hayatta belirli bir dönemin sosyo-politik ya da kültürel olarak incelenmesinde söz konusu dönemin sinema filmlerinin analizinin yapılması sağlıklı bir yöntemdir.

4.2. 1914’den 1970’e Türk Sineması

Türkiye’de sinemanın başlangıcı orduyla iç içe olmuştur. Savaş yıllarında yedek subay olan Fuat Uzkınay’ın, bir topluluğun Yeşilköy’de (Ayastefanos) bulunan Rus anıtını yıkmasını çekmesi üzerine 14 Kasım 1914’de *“Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı”* kabul edilen ilk Türk Film olarak ortaya çıkmıştır. Sonrasında Enver Paşa’nın 1915’te yaptığı bir ziyarette, Alman ordusunda sinemanın önemini keşfetmesi üzerine Osmanlı ordusunda “Merkez Ordu Sinema Dairesi” kurulmuştur (Özön, 1968: 13).

Bu daire bünyesinde 1915-1918 yıllarında pek çok belge film çekilmiştir. İlk konulu film de yine Fuat Uzkınay tarafından çekimlerine 1916’da başlansa da

oyuncuların askere alınması sonucu yarım kalan ve 1918 yılında tamamlanan “*Himmet Ağa'nın İzdivacı*” olmuştur (Liman, 2011: 44). *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*, belgesel niteliğinde olduğu için genellikle Türk Sinemasının başlangıcı olarak *Himmet Ağa'nın İzdivacı* filmi gösterilir.

1922-1939 dönemini ise Muhsin Ertuğrul tek başına doldurur. 1922 ile 1953 yılları arasında 30 film çekmiştir ve çoğu Batı sinemasının taklididir. Beden temsilleri de geleneksel yapıdan uzaktır, Batılılaşmıştır. Örnek vermek gerekirse, “*Aysel Bataklı Damın Kızı*” filminde köylü kadın karakterin bedeni, dönemin gerçek köylü bedenini yansıtmamaktadır. Bu durum, dönemin siyasi hayatının bir yansıması olarak da görülebilir.

Bunun yanında Muhsin Ertuğrul aslında tiyatrocudur. Kendi tiyatrosunu kurmuş ve sinemayla ilgilendiği dönem aynı zamanda tiyatroyla da ilgilenmiştir (Uçakan, 1977: 17-18; Scognamillo, 2010: 40-41). Bu nedenle 1939'a kadar olan dönemin Türk Sineması'na, Muhsin Ertuğrul'un büyük etkisi nedeniyle “Tiyatrocular Dönemi” de denmektedir.

1939 yılı Türk Sineması için bir dönüm noktası olmuştur. Muhsin Ertuğrul'un “*Aynaros Kadısı*” filmi meclis görüşmelerinde gündeme gelmiş ve halkın ahlaki duygularına uygun olmadığı gerekçesiyle bir sansür nizamnamesinin yürürlüğe girmesine ön ayak olmuştur. Böylece Türk Sineması, devlet yoluyla ilk kez sansüre uğramıştır. Bu nizamname, “filmlerin kontrolü” ve “film çekimine izin verilmesi” şeklinde iki bölümden oluşmaktadır. Dolayısıyla artık Türkiye’de film çekmek için yetkililerden izin alınmaya başlanmıştır (Hakan, 2008: 94).

Tiyatrocular Dönemi'nden sonra 1952'de başladığı kabul edilen “Sinemacılar Dönemi”ne kadar bir “Geçiş Dönemi” vardır. Bu dönemde sinema hem Tiyatrocular Döneminden hem de -Türkiye katılmasa bile- gelişen yeni savaş ortamından etkilenmiştir. Savaşın etkilerinden biri ülkeye yabancı filmlerin girmesi olmuştur. Savaşta tarafsız kalan ABD ve Mısır filmleri bu dönem ülkemizde oldukça yer kaplamıştır. Özellikle Mısır filmleri 1938-1944 arasında yerli filmlerle eşit sayıda gösterilmiştir. Bu filmler, Tiyatrocular Dönemi Türk filmlerinden pek farklı değildir (Onaran, 1994: 35; Özön, 1968: 21).

1948'de yabancı filmlere karşı yerli filmleri desteklemek adına “*Rüsum İndirimi Kanunu*” ile normalde sinemalarda %70 belediye vergisi alınırken, artık yerli film

seanslarından %25 alınacağı duyurulmuştur. Bu durum sinema sektörünün canlanmasına neden olmuştur. 1950’de DP (Demokrat Parti) iktidarında, küçük yerleşim yerlerinin merkeze ulaşımının kolaylaşmaya başlamasıyla da sinema salonu sayısı oldukça artmış, dolayısıyla film talebi de büyümüştür. Bu dönem sinemanın ülkenin çeşitli yerlerine de yayılmaya başladığı bir dönemdir (Uçakan, 1977: 19; Hakan, 2008: 134).

Genellikle 1952’de başladığı kabul edilen “Sinemacılar Dönemi”nde Türk Sineması tiyatrocuların etkisinden kurtulmaya başlamıştır. Bu dönem Türk Sinemasının başlangıcı olarak da kabul edilmektedir. Bu dönemin öncüleri olan “*Vurun Kahpeye* (Lütfi Akad, Erman Kardeşler 1948/49), *Yüzbaşı Tahsin* (Orhon M. Arıburnu, Duru Film 1950/51), *Vatan İçin* (Aydın Arakon, Atlas Film 1950/51), *Efelerin Efesi* (Şakir Sırmalı, Duru Film 1952/53) sinema sanatını Türk Sinemasına getiren ilk başarılı örneklerdir” (Scognamillo, 2010: 111).

Bu yıllar sinemacıların yanı sıra, yeni bir sinema endüstrisi olarak Yeşilçam’ın da ortaya çıktığı yıllardır. Bu dönemde yerli filmlere yapılan belediye vergisi indirimi ve sinema salonlarının her yere yoğun bir şekilde yayılması sektörü aniden altın madenine çevirmiştir. Böylece ülkenin her yerinden küçük tüccarlar İstanbul’a gelip film yapmaya başlamışlardır. Genellikle entelektüel, sanatsal ve ideolojik duyarlılığı olmayan bu insanlarla sektör, “*senede beş, on filmde birden yüz, yüz elli filme ulaşır.*” Bu dönemde en yoğun çekilen tür melodram filmleri olmuştur (Daldal, 2005: 64-65).

Memeduh Ün, bu yılların en “tipik” yönetmeni olarak görülmektedir. Dönemin sinemasında zikzaklı ilerleyişi en iyi temsil eden yönetmen odur. 1955-1958 yıllarındaki filmleri “*dönemin en kötü melodramları*” olarak nitelendirilse de 1958’de çektiği “*Üç Arkadaş*” filmi Özön’e göre o yıla kadar Türk Sinemasında çevrilmiş en iyi filmidir (Özön, 1968: 27-28).

Sinemacılar Dönemi, sinemanın ülkemizde özerk bir sanat dalı olarak ortaya çıktığı yıllar olsa da 60’lara kadar toplumsal ve politik meseleleri işlemekten uzak kalınmıştır. Türk Sinemasının olgunlaşması 1960’da Sinemacılar Dönemi’nin ilk bölümünün bittiği ve aynı zamanda Türkiye’nin de 27 Mayıs darbesiyle büyük bir dönüşüm yaşadığı zamanda başlamıştır. İlk kez toplumsal ve ideolojik konular Türk Sinemasında yerini almıştır. Toplumsal gerçekçi filmlerin çekilmesinde 1950’lerden sonra Türkiye’de yaşanan iç göç hareketinin de etkisinin olduğu söylenebilir. Arabesk kültürü de bu dönemde ortaya çıkmaya başlamıştır. Ayrıca 1960’larda ve 1970’lerin ilk

yıllarında hem film üretim sayısı giderek artmış hem de seyirci konusunda daha önce görülmemiş sayılara ulaşılmıştır.

60'lı yıllarda Türk Sineması pek çok festivalde yer almıştır. Bunun yanında sinema kulüpleri ve dergiler de büyük bir canlılığa kavuşmuştur. Bu dönemde toplumsal değişme özellikle de modernleşme süreçleri üzerindeki çelişkiler filmlerin temel dayanağını oluşturmaya başlamıştır. Bu dönemin doğurduğu sonuçlardan Türk Sineması adına en büyük değişiklik, fikir akımlarının ortaya çıkması olmuştur. Öncelikle "Toplumsal Gerçekçilik" ortaya çıkmış ancak 5 yıl gibi kısa bir sürede bu anlayış sinemadan çekilmiştir. "1960-1965 yılları arasındaki ilerici yeni orta sınıf ruhunun sinemadaki aynası olan Toplumsal Gerçekçi hareket, modernlik ve geleneksellik çizgisi üzerinde kurulan ulusal bir kimlik arayışını yansıtır" (Kasım, 2012: 27).

İlk kez işçi sorunları, grev, sendikalaşma, aydınların yabancılaşması gibi konular bu dönemde işlenmiştir. Metin Erksan'ın bu dönemde çektiği "Gecelerin Ötesi" ve "Susuz Yaz" filmleri sosyo-politik sorunları yansıtmayı amaçlayan filmlerdir. Bu dönemde ayrıca "Şafak Bekçileri" gibi darbeyi olumlayan filmlerle de karşılaşmıştır (Boztepe, 2007: 111-112).

Türk Sineması içinde solcu bir hareket olarak gelişen Toplumsal Gerçekçilik, 1965'de AP (Adalet Partisi) iktidara geldiğinde sona ermiştir. Sona ermesine yönelik gösterilen en önemli nedenlerden biri, akımın temsilcisi olan yönetmenler ile yine aynı politik bakış açısına sahip olan eleştirmenlerin yaşadığı gerginliklerdir (Uçakan, 1977: 36).

Toplumcu Gerçekçiliğin sona ermesiyle ortaya "Ulusal Sinema" fikri çıkmıştır. Halka dönük filmlerin yapılmasını savunan Halit Refiğ öncülüğünde ortaya çıkan Ulusal Sinema, Toplumsal Gerçekçi sinema anlayışının Marksist fikirlerden arındırılıp geleneksel unsurlarla yeniden üretilmesidir (Boztepe, 2007: 113).

60'larda ayrıca dini konular ilk kez özgürce işlenmeye başlamıştır. Önceki yıllarda sadece eleştirilen dini karakterler bu dönemde ana karakter olarak da sunulmuştur. Özellikle 1965'de AP iktidarıyla değişen politik çizgi içinde dini filmler Türk Sinemasında etkinliğini daha da arttırmış, 1970'de Yücel Çakmaklı'nın "Birleşen Yollar" filmiyle de "Milli Sinema" çatısı altında yeni bir boyut kazanmıştır. Arka planını MTTB (Milli Türk Talebe Birliği) Sinema Kulübü'nden alan bu anlayış, İslamiyet'i ve milli kültürü merkezine almaktadır (Uçakan, 1977: 137; Tugen, 2014: 163).

Önceki yıllarda olduğu gibi 60'larda da Türk Sineması'nın aynı zamanda ataerkil bir karakteri olduğu söylenebilir. Müslüman ve Türk olan kadın ana karakterleri filmlerde ev kadınıdır ve koruyucu bir annedir. Namus kavramı kadın cinselliği üzerinden işlenir. Erkek ana karakterler başka kadınlarla kısa süreli ilişkiler yaşayabilirlerken kadın ana karakterler kocasına sadık birer eştir (Balcı, 2016: 76-77).

Ayrıca her ne kadar toplumsal konular işlenmeye başlamış olsa da melodram, 1960'larda da yaygın bir türdür. Melodram filmlerinin beden temsillerine bakıldığında geleneksel-modern ikiliğine, genellikle kadın bedeninin hareketleri, cinsel özgürlüğü ve kıyafet seçimi ekseninde yaklaşıldığı görülmektedir. Bu filmlerde genellikle köyden şehre gelen geleneksel kadın karakter, zengin erkek karakteri bedenini modernleştirerek etkilemektedir. Köylü kadının bedeninin -modernleşmeden önce- kentli modern topluluk tarafından dışlandığı ve alay konusu edildiği de görülmektedir. Kadın ancak bedenini modernleştirdiğinde evlenecek bir hal alır.

Türk Sineması'nın büyük bölümünü içeren Yeşilçam melodramlarına bakıldığında, özellikle kadın karakterlerin modernleşme aşamalarında belirli ortaklıkların mevcut olduğu görülmektedir. Buna göre dans etmeyi, çatak bıçak kullanımını, dik yürümeyi öğrenirler. Bu sürecin sonunda bedenini disipline eden birey sınıf atlamış olur. Dolayısıyla Yeşilçam filmlerinde sınıf ayrımının en önemli göstergelerinden biri beden imajıdır. Bu filmlerde kadın bedeni erkek karakterin “namusu” olarak gösterilir. Namusunu koruyan erkek bedeni ise genellikle saldırgandır ve “delikanlılık” söylemi ile sunulur.

4.3. 1970'ler Dönemi Türk Sineması

Arslan (2005: 54-55), 1970'leri bütünlük-birlik fikirlerinin dağıldığı bir dönem olarak anlatır. Modernleşme çabalarının çözülmesi, yabancılaşma kavramının gün yüzüne çıkması, kentleşmenin bunalımı bu dönem toplumsal hayatı etkileyen unsurlar olmuştur. Özgürlük, adalet, eşitlik gibi talepleri olan toplumsal hareketler, birlik fikrinden uzaklaşmışsa da yerine bir kavram koyamamışlardır. Bu dönemde modernleşmenin ve beraberinde getirdiği kapitalizmin oluşturduğu gündelik hayatta eşitsizlik ortamının bir tür çaresizliğe dönmesi filmlerde de kendine yer bulmuştur.

Bunun yanında Türkiye'de 70'li yıllarda siyasi kargaşa, ekonomide yaşanan zorluklar, gençlik ve işçi hareketleri ön plana çıkmaktadır. Bu dönemde milliyetçi-sağcı gençlerin oluşturduğu “ülküçüler” ile yurtsever-solcu gençlerin oluşturduğu

“devrimciler” grupları arasında pek çok çatışma yaşanmıştır. Bu nedenle pek çok genç hayatını kaybetmiştir (Barbaros ve Erdölek, 2014: 139-148; Lüküslü, 2015: 84).

Sinema da bu ortamdan etkilenmiştir. 1970’lerin başında “*Devrimci Sinema*” ortaya çıkmıştır. Devrimci Sinema, toplumsal sorunları incelerken sınıf analizlerine giden, üretim-tüketim ilişkilerinin filmlere yansıdığı Marksist bir sinema anlayışıdır. Bu yaklaşımla çekilen filmlerde kişilerin önemi abartılmaz, kahraman idealizmi yapılmamaktadır. Daha önce karşılaşılan iyi-kötü karakter tanımlamaları ortadan kaldırılmıştır ve kişiler sınıflarına göre tanımlanırlar. Tek bir kişi ve onun gücü değil örgütlü insan gücü yansıtılmaktadır. En önemli temsilcisi Yılmaz Güney’dir (Uçakan, 1977: 91-92).

Yılmaz Güney, sanatı proleter devrimi gerçekleştirmenin önemli bir unsuru olarak görmektedir. Ona göre sinema halka giden en etkin sanat dalıdır. Sinemacıların halkın sorumluluğunu taşıyan ve halka doğruları gösterme görevi olan kimseler olduğunu söyler. Ona göre Devrimci Sinema, insanları düşünmeye sevk eder (Tugen, 2014: 164-165).

Yılmaz Güney ve toplumsal konular işleyen diğer yönetmenlerin yanında, televizyonun hayata girmesiyle kadın seyircinin sinemadan uzaklaşmasının sonucu olarak erkekler merkeze alınmış ve seks filmleri çeken yönetmenler de ortaya çıkmıştır (Karaçizmeli ve Kesken, 2017: 130). Ticari kaygıların neden olduğu bu tür, önceleri mizah öğeleri barındırırken sonrasında tamamen pornografik bir hal almıştır. Bu filmlerde erkek bedeni karikatürize edilmiş, kadın bedeni ise cinsel bir obje olmaktan öteye gidememiştir.

Bu dönemde dikkat çeken bir başka konu, “*Genç Sinemacılar Hareketi*”nin ortaya çıkmasıdır. Genç Sinemacılar ellerine aldıkları kameralarla sokaklarda yaşanan çatışmaları, grevleri, boykotları kaydeden ancak bunu yaparken devletin baskısıyla da karşılaşan bir gruptur. Yoğun baskılara rağmen dönemin pek çok önemli grevini, mitingini, yürüyüşünü kaydetmişlerdir. Ancak 1971 muhtırası ile merkezleri basılarak filmlerine el konulmuştur. Sonrasında çok aktif olmadan en azından yazdıkları yazılarla etkinliklerini devam ettirmeye çalışsalar da kendi içlerinde yaşadıkları görüş ayrılıkları nedeniyle 1978 yılında, çektikleri filmleri ve bütün cihazlarını DİSK’e teslim ederek varlıklarını tamamen sonlandırmışlardır (Kara, 2012: 47-48).

Bu dönemde Türk Sineması’nda -seks filmlerinin dışında- kadın bedeninin cinselliğine pek rastlanmaz. Kadınların namusu cinsellik üzerinden görülmeye devam

etmiş ve toplumun yücelttiği kadın oyuncular “namuslu” ve “saf” kadınlar olduklarından cinsellikleri gösterilmemiştir. Örnek vermek gerekirse toplumun “sultan” lakabı taktığı ve kendi içinden biri olarak gördüğü Türkan Şoray, 1982’de çekilen “*Mine*” filmine kadar kamera karşısında soyunmamıştır ve sevişmemiştir. Bu kararından da magazinsel bir bilgi olarak toplum haberdardır.

1960’lara ve 1970’lere bakıldığında sinema dergilerinde cinsellikle, seks filmleriyle, yıldızlarla ilgili magazinsel bilgiler bulunabilir. Bu dergilerde özellikle kadın yıldızların çıplak görüntüleri ve oyuncuların özel hayatları oldukça yer kaplar (Öztürk, 2011: 662). Ancak sinemada kadınlar ve cinsellik gibi konularda akademik eserlere pek rastlanmaz.

4.4. 1980’ler Dönemi Türk Sineması

1980’lerde Türkiye’nin kültürel durumuna bakıldığında, özel hayatın kamusal bir mesele olmaya başladığı, örnek vermek gerekirse cinselliğin daha önce olmayan bir şekilde konuşulduğu görülmektedir. Cinsel yönelimler ve kimlikler (biseksüellik, eşcinsellik, transseksüellik gibi) bu dönemde sınıflandırılmıştır. Bunun yanında toplum, kuşaklara (27 Mayıs Kuşağı, 68 Kuşağı gibi) ayrılmıştır. Bunun gibi adlandırmalar, olgular üzerine söylemler aslında özgürleşme gibi görünse de artık yasaklamanın yerini yönetmenin aldığı da düşünülebilir. Eşcinsellik üzerine konuşulmaya zorlanan bu dönemde aynı zamanda eşcinselliğin “tedavi edilmesi gereken bir hastalık” olarak lanse edilmesi buna bir örnektir. Foucault’nun bahsettiği söylemin ve bilmenin iktidarla ilişkisi bu dönemde Türkiye’de yaşanan ortamı açıklayabilmektedir. Buna göre televizyonda boy gösteren “uzmanlar” toplumun cinsel yönelimi üzerinde bir iktidar kurmuşlardır (Gürbilek, 1993: 17-42).

Sinemada da bu dönemde daha önce konuşulmamış, tabu sayılan bireysel konular konuşulmaya başlanmıştır. Ancak darbenin etkisiyle oluşan baskıcı koşullar ve sansür bir süre sinemanın sessiz kalmasına neden olmuştur. Ekonomik ve siyasal durum ailelerin sinema salonlarından çekilmelerine de neden olmuştur. Darbe ve sonrasında Özal döneminde toplumun apolitikleştiği görülmektedir. Sinemacılar da kendi kabuklarına çekilmişlerdir (Kara, 2012: 90-92).

1970’lerde kritik bir dönemde olan Türk Sineması, darbe ile daha da ağır koşullar altında kalmıştır. 1980 yılında 68 film çekilmiştir ve uzun zamandır görülen en az sayıdır. Ticari kaygılar nedeniyle bu dönemde müzikli arabesk filmlere kayılmıştır. Arabesk

müziğin önde gelen isimleri de bu dönemde sinema filmlerinde oyuncu olarak yer almıştır (Scognamillo, 2010: 183).

Bu dönem “Post Yeşilçam” olarak da adlandırılmaktadır. Kültürün görsel ve magazinsel bir hal aldığı bu dönemde edebiyat uyarlamaları yoğunluk kazanmıştır. Politik eleştiri içeren filmler azalmıştır ancak 1986’da yürürlüğe giren Sinema Yasası’nın sansürü azaltması ile mizah içeren bir halde eleştiri işlenebilmiştir. 1986’dan sonra filmlerde darbe konusu ve özellikle Atıf Yılmaz’ın duyarlılığıyla geleneksel kalıpları az da olsa sorgulayarak, kadın sorunları ve kadın cinselliği işlenmeye başlamıştır (Karaçizmeli ve Kesken, 2017: 130). Apolitikleşme ile bu dönemde Türkiye’de feminist hareket ivme kazanmıştır. Ancak yine de geleneksel-modern ikiliğinin filmlerde kadın bedeni üzerinden ayrıştırılması devam etmiştir.

Bu dönemde kadını temele alan filmlerde cinselliğin ağırlıkta olduğu görülmektedir. Tüm dünyada yaşanan cinsel özgürleşme hareketi Türkiye Sineması’nda kadının özgürleşmesi ekseninde ele alınmıştır. Buna göre filmlerde “özgür” olarak sunulan kadınların cinsellikleri seyre açılmıştır. Değişen toplumsal koşulların etkilediği Türk Sinemasında özellikle Müjde Ar ile birlikte kadın baş karakterin cinselliği gösterilmeye başlanmıştır. Türk Sineması’ndaki iyi-kötü kadın ikiliğinin öncelikle Müjde Ar’ın canlandığı karakterlerle, cinsellik anlamında ortadan kalkmaya başladığı görülmektedir. Sonrasında Türkan Şoray da bu değişime ayak uydurmuş ve “kanunlarından” vazgeçmiştir (Uluyağcı, 2002: 2-3). Öztürk (2011: 664), Atıf Yılmaz’ın etkisiyle geliştiğini söylediği 1980’lerdeki “kadın filmleri”nin yıldızları hakkında şunları yazmıştır:

“Türkiye’de kadın yıldızlar 1980’lerde değişmiş, hatta artık seslendirmeye de ihtiyaç duymamış, filmlerinde kendi seslerini kullanmışlardı. Artık sokaklarda kadınların sesleri çıkıyordu. Türkan Şoray ‘Mine’ ile başkaldırmış, Hülya Koçyiğit ekonomik ve cinsel özgürlüğünü savunmuş (Bez Bebek, Kurbağalar), Müjde Ar ‘Aah Belinda’ ile kadının nasıl ikiye bölündüğünü (evinin kadını/ çalışan kadın ve özgür kadın) göstermişti.”

Entelektüel bireylerin halktan uzaklığı, bu dönemde tartışılan başka bir konudur. Yönetmenlerin sorunları “provokatif olmadan” anlatması gerektiğine yönelik bir düşünce ön plana çıkmıştır. Sinema yaratıcıları halktan uzaklaşmaya başlamışlardır (Kanbur,

2006: 52-53). Apolitikleşme ortamı sonucu doğan, toplumun yerine bireyin ön plana çıkarılması sinemada da yerini almıştır. Bireyin iç yolculuğuna yönelik konular işlenmeye başlamıştır. Zeki Ökten'in, Şerif Gören'in, Erden Kıral'ın, Ali Özgentürk'ün ve Yusuf Kırçenli'nin filmlerinde yaşanan konu değişimi bu durumu kanıtlar niteliktedir (Kara, 2012: 93). 80'lerde çekilen filmlerin tamamı apolitik değildir ancak dönemin geneline bakıldığında ağırlık kazanan konuların, kadın sorunu, bireysellik, kişinin iç dünyası ve arabesk kültürü olduğu görülmektedir.

4.5. 1990'lar Dönemi Türk Sineması

80'lerde olduğu gibi 90'larda da Türk Sineması, toplumsal olgulardan daha çok bireysel söylemlere yönelmiştir. Bireylerin iç dünyalarının işlendiği yavaş ilerleyen filmler, bu dönemde sıkça karşımıza çıkmaktadır (Karaçizmeli ve Kesken, 2017: 130). Bunun yanında 90'lar Türk Sineması için ilerleme yılları olmuştur. Ekonomik ve kültürel değişim ortamında oldukça zorlu gelişen bu ilerleme sonraki dönemlerin Türk Sineması için umut vadetmektedir.

Bu dönem özel televizyonların açılması ve Amerikan filmlerinin aynı anda Türkiye'ye gelmesi Türk Sineması için sıkıntı veren süreçler olmuştur. Yıllık üretilen film sayıları 10'lara kadar düşmüştür. Belirli bir kitle tarafından popüler konularla ve oyuncuların magazin konuları ile seyirci sinemaya çekilmeye çalışılmıştır. Yine de Türk Sineması daha önce olmayan bir şekilde yeni bir dil de geliştirmeye başlamıştır. Kendilerine özgü sinema dilleri oluşturan "Nuri Bilge Ceylan", "Zeki Demirkubuz", "Serdar Akar", "Yeşim Ustaoglu", "Derviş Zaim", "Reha Erdem", "Onur Ünlü" gibi isimler bu dönemde yaptıkları filmlerle 90'larda yönetmen sinemasının ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Bu noktada 90'lar sineması, popüler gişe filmleri çeken yönetmenler ve kendi dilini oluşturan, sinemasal özellikleri ön planda tutan yönetmenler olarak ikiye ayrılmıştır (Pösteki, 2012: 19-33).

Kadın filmleri bu dönemde de kendine geniş bir yer edinmiştir. Cinsellikleri, gündelik hayatın içine entegre oluşları, çalışma hayatları gerçekçi bir şekilde sinemaya yansımıştır. Toplumsal cinsiyet noktasında da ön plana çıkan filmler vardır. Bu dönemde LGBTİ+ temaları işleyen "*Düş Gezginleri*", "*Dönersen Islık Çal*", "*Gece Melek ve Bizim Çocuklar*" gibi filmler daha önce ele alınmamış konularıyla dikkat çekmektedir. Önceki yıllara göre kadın bedeninin çıplaklığı ön plana çıkmıştır. Bunun yanında kadın bedeninin örtüldüğü filmler de görülmüştür. Dini konuları ele alan filmler bu dönemde yükselişe

geçmiştir. Milli Sinema'nın bu dönemdeki uzantısı olan "Beyaz Sinema" temsilcilerinin çektiği, "Minyeli Abdullah" (Yücel Çakmaklı), "Yalnız Değilsiniz" (Mesut Uçakan), "İskipli Atıf Hoca" (Mesut Uçakan), "Bize Nasıl Kıydınız" (Metin Çamurcu), "Beşinci Boyut" (İsmail Güneş) gibi filmler, dini sinemanın önemli örnekleridir (Sönmez, 2017: 299-311). Dini filmlerde daha çok melodram kalıpları kullanılmıştır. Dönemin politik filmlerinde ise genellikle 1980 sonrası hapisanelerdeki, özellikle erkek bedenlerine uygulanan işkencenin konu edildiği görülmektedir.

4.6. Film Analizleri

Bu bölümde daha önce betimlenen teorik bilgilerden yola çıkılarak film analizleri yapılacaktır. Araştırma kapsamı, 1970-1999 arasında çekilmiş Türk filmlerindeki beden temsillerinden oluşmaktadır. 1970'li yıllarda 2019, 1980'li yıllarda 1124, 1990'lı yıllarda 507 (Öztürk, 2011: 669) yerli film vizyona girmiştir. Bu filmler içinden, çekildiği dönemden farklı bir dönemi anlatan filmler, masal uyarlaması filmler, seks filmleri, ana karakterlerin bedenlerini karikatürize eden filmler, fantastik öğeler içeren korku türü filmler çıkartılmıştır. Geriye kalan filmler incelendiğinde karakterin bedensel veya toplumsal cinsiyet açısından bir değişim yaşadığı, kültürel ve politik normları yansıtan, beden in eril-dişil temsillerini gözler önüne seren filmlerden bir evren listesi oluşturulmuştur. Bu listenin içinden, her 10 yıllık süreçten ikişer film olacak şekilde beden temsillerini farklı parametrelerden yansıtan 6 film belirlenmiştir. Dolayısıyla belirlenen filmler dönemin erkeksilik-kadınsılık kabullerini farklı açılardan yansıtan, Türkiye'nin sosyo-kültürel ve politik olarak içinde bulunduğu durumda şekillenen filmlerdir. Analiz edilecek filmler şunlardır: *Asiye Nasıl Kurtulur?* (Nejat Saydam); *Maden* (Yavuz Özkan); *Mine* (Atıf Yılmaz); *Fatmagül'ün Suçu Ne?* (Süreyya Duru); *Düş Gezginleri* (Atıf Yılmaz); *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz).

Filmlerde, erilliğin ve dişilliğin sosyo-politik yansımaları, Foucault'nun ve Butler'ın teorilerinden yararlanılarak incelenecektir. Ancak bu yansımalar filmlere yayıldığı için, hikâyenin gidişatında kopukluk yaşanmaması ve tekrara düşmemek amacıyla, erillik ve dişillik kategorileri hikâyenin içinde tek başlık altında incelenecektir.

4.6.1. Asiye Nasıl Kurtulur?

4.6.1.1. Filmin Künyesi

Yapım Yılı : 1973

Süre : 86 dk

Yönetmen : Nejat Saydam

Senaryo : Sefa Önal

Yapımcı : Murat Köseoğlu

Oyuncular : Türkan Şoray (Asiye), Orçun Sonat (Turgut), Şükriye Atav (Zehra), Ali Şen (Sami), Ahmet Arkan (Osman'ın Oğlu), Nazan Adalı (Turgut'un Eşi), Hikmet Taşdemir (Kara Mustafa), Erdoğan Seren (Besim Usta), Handan Adalı (Semiye Gümüşçü),

4.6.1.2. Filmin Öyküsü

“*Asiye Nasıl Kurtulur?*”, 1969 yılında Vasıf Öngören'in yazdığı aynı adlı tiyatro oyunundan uyarlanmıştır. Film 1986'da Atıf Yılmaz tarafından yeniden çekilmiştir. İkinci versiyonunda film, tiyatro havasında çekilmiştir. Ancak bu çalışmada incelenecek olan ilk versiyonunda teatral öğeler değil sinema dili hakimdir. Bu film dönemin toplumunda dışarı itilmeyi, damgalanmayı kadın bedeni üzerinden gösterir. Film, öğretmen olmak için enstitüde eğitim göre bir genç kız olan Asiye'nin kurtarılamama hikayesidir. Asiye filmde, 17-18 yaşlarında, güzel, ahlaklı, başarılı bir kahraman olarak sunulur. Ekonomik durumu iyi değildir, filmin ilk sahnesinde annesi istediği kıyafetlerin çoğunu alamaz. Fabrika işçisi zannettiği annesinin aslında seks işçisi olduğunu öğrenen Asiye, annesinin onu terk edeceğini öğrendiğinde evden ayrılır. Bu süreçte de başına gelmeyen kalmaz. Annesi filmde, 40'lı yaşlarında, kızını seven ancak kendini daha çok düşünen, güçsüz, kolay etki altında kalan, eğitim düzeyi düşük, maddi imkansızlıklarını fazla önemseyen bir kahraman olarak sunulur.

Film boyunca hayatına giren bütün erkekler Asiye'yi kurtaracağını söyler ancak her seferinde işler daha da içinden çıkılmaz bir hal alır. Çalışmaya başladığı fabrikada tecavüze uğramaktan son anda kaçarak kurtulur. Âşık olduğu adamla (Turgut) evlenecekken zaten evli olduğunu öğrenir ve zina suçundan tutuklanır. Turgut filmde, 20'li yaşlarında, kibar, aşık, mutsuz, yardımsever, eğitim düzeyi yüksek, maddi açıdan

sıkıntısı olmayan bir karakter olarak sunulur. Asiye, cezaevinde tanıyıp güvendiği bir arkadaşı tarafından fuhuşa sürüklenir. Bunun gibi pek çok olayın sonucunda, kendisini fuhuşa zorlayan Kara Mustafa'yı öldürerek teslim olur. Kara Mustafa'nın filmdeki sunumu, 30'lu yaşlarında, kabadayı görünümlü, eğitim düzeyi düşük, vicdansız ve şiddete eğilimlidir.

4.6.1.3. Filmde Erilliğin ve Dişillığın Sosyo-Politik Yansımaları

Filmin ilk sahnelerinde, fabrika işçisi zannettiği annesinin seks işçisi olduğunu öğrenen Asiye, ağlamaya başlar ve “para için miydi? Söyleseydin okumazdım hizmetçilik yapardım, ahlaksızlık yapmazdın” der. Annesi ise, “pazarda, çarşıda ahlakla vermiyorlar bir şey aptallık etme” diyerek kendini savunmaktadır. Burada filmde bir ahlaklı-ahlaksız karşıtlığı kurulur. Araştırmanın 3. bölümünde Foucault (2005a)'dan okuduğumuz gibi normun dışında kalan bireyler sadece dışlanmakla kalmazlar aynı zamanda diğerlerine neyin normal olduğunu anlatırlar. Dolayısıyla örneğin, cinselliğini satan kadın ahlaksız olarak adlandırılarak dışlanır. “Ahlaklı kadın” da ahlaksızın karşısında konumlandığı için ahlaklı olmuş olur.

Sonrasında Asiye evinden ayrılıp enstitü müdürünün evine gider, “annem kötü kadımmış” diyerek durumu anlatır. Öğretmeni ona başta sahip çıkar, mezun olduğunda her şeyin düzeleceğini söyler. Ancak onu imtihanlardan sonra okulda tutamayacağını, evlenmek isteyip istemediğini sorar. Asiye için ilk kurtuluş kapısı evlilik olarak ortaya çıkmış olur. Normun dışındaki annesinin gölgesinden kurtulmak için kendisine sunulan ilk yol bir erkeğin boyunduruğu altına girmek olmuştur. Dolayısıyla Asiye'nin toplumun dışına atılmaktan kurtulmak için bir iktidara ihtiyaç duyduğu gösterilmektedir. Burada kadın kurtarılması, sahip çıkılması gereken biri olarak sunulmaktadır. 1980'lerden önce Türk Sinemasına bakıldığında kadının özgürleşmesine genel olarak rastlanılmaz.

Daha sonra Asiye'nin evlenmeyi kabul ettiği nişan törenlerinde anlaşılmaktadır. Ancak davetlilerden biri Asiye'yi daha önce annesinin yanında görmüştür ve durumu Osman'ın babasına anlatır. Osman'ın hem annesi hem de babası sert bir şekilde Asiye'yi evlerinden atmaya çalışırlarken Osman, “Annesi kötüyse Asiye'nin suçu ne?” deyip önlerine geçmeye çalışır. Ancak başarılı olamaz. Asiye'nin film boyunca devam edecek olan kaçıışı da böylece başlar. Asiye'yi annesi fuhuş yaptığı için dışarı atan aile, durumdan kendilerini haberdar eden erkek dostlarının da fuhuş yapıyor oluşunu önemsemez. Buradan ailenin karşısında durdukları şeyin cinselliğin ticarileşmesi olmadığı

anlaşılmaktadır. Bu tek başına ayıplanan bir durum değildir. Sadece bu ilişkinin taraflarından “kadın” dışlanmaktadır. Dolayısıyla toplum, ticari bir cinsellik faaliyetinde bulunanlardan sadece kadını kendi içinde istemez. Seks işçiliği dışlanmaz ancak seks işçisi olan kadının belirli kapılar ardına kapatılması (genelev), toplumun içine katılmaması beklenir. Dahası onun yetiştirdiği çocuk için de benzer bir durum geçerli olmakta, “aile” kurumuna dahil edilmek istenmemektedir.

Törenden ayrılan Asiye, gidecek yeri olmadığı için bir inşaata uyumaya gider. Ancak orada 3 erkeğin saldırısına uğrar. Polisin kurtardığı Asiye’yi, komiser de bir fabrikada iş bularak kurtarmaya çalışır. Fabrikadaki usta da Asiye’yi depoya kilitleyerek tecavüz etmeye çalışır. Asiye kaçarak müdüre durumu anlatır. Müdür ustayı kovacağını söyleyince Patron “hiç bilmiyorsun bu işleri, yeni makinelerin montajı için Besim’e (usta) ihtiyaç var, git kızı kov” der. Müdür istemeyerek de olsa Asiye’ye kendisinin hatalı olduğunu ve kovulduğunu söyler. Araştırmanın 3. bölümünde Foucault (2005b)’da okuduğumuz gibi bu sefer de bilginin iktidarı haklının önüne geçmektedir. Hem müdür yanlış olanı söylediğinde, konumundan dolayı doğru kabul edilmekte hem de usta, sahip olduğu bilgi ile bir güç sahibi olmaktadır, dolayısıyla zor kullanması önemsizdir.

Tekrar gidecek yeri kalmayan Asiye, iş ve kalacak yer aramaya başlar. Bu arayış sürecinde de çokça tacize uğrar. Tacizlerden birinin sonucunda Asiye, eski enstitü müdürünün evine koşar. Ancak evde onu Müdüre Hanım’ın yeğeni (Turgut) yalnız karşılar. İçeri davet eder ve Asiye inkâr da etse aç olduğunu fark ettiğinde Asiye’den yemek yapmasını ister. Yemekten sonra da “bulaşıklar da senin ben hiç sevmem” der. Sonrasında Asiye uyumaya gideceği zaman Turgut ona odanın kapısının anahtarını verir ve kapıyı kilitlemesini ister. “Benim nasıl bir insan olduğum belli mi?” der. Sabah Asiye’ye para ile bir not bırakır, çarşıya gidip bir şeyler alarak akşama güzel bir yemek yapmasını ister. Ayrıca bundan sonra Asiye’ye yardım edeceğini söyler. Aralarında duygusal bir ilişki başlar, bu süreçte yüzük de takarlar, aralarında resmi olmayan bir evlilik başlamış olur. Filmin bu kısmında, oldukça kibar bir karakter olan Turgut, Asiye’den yemek yapıp bulaşık yıkamasını isteyerek aslında onu toplumsal normların sınırlamalarına dahil etmiş olur. Sürekli normun dışına itilen Asiye de bulunduğu cinsiyetin normal olarak kabul edilen bu talepler karşısında gülümseyerek, mutluluğunu gösterir. Burada dikkat çeken bir başka konu da Asiye ve Turgut’un yüzük takıncaya kadar cinsel bir birliktelik yaşamamış olmalarıdır. Bedenlere uygulanan bir biyo-politika örneği olarak cinsel yaşantılar evlendikten sonra başlamaktadır. Burada hem dini

inanişlar tarafından hem de diğer toplum üyeleri tarafından maruz kalınan, arzuların bastırılması durumunun olumlandığı düşünölmektedir. Asiye filmin “iyi kadını”dır ve evlenmeyeceği biriyle cinsel ilişki kurmamaktadır. Buradan “Asiye Nasıl Kurtulur?” filminin topluma norm aşılایıcı bir tarafının olduğu da çıkartılabilir.

Yüzük taktıkları günün sabahı Müdire Hanım yanında bir kadınla ve polislerle eve girer ve yatakta ikisini uyurken görürler. Müdire Hanım, “ahlaksız, annesinin kızı, nankör” derken, diğer kadın “kocamı baştan çıkarmaya utanmadın mı?” der. Sonrasında ifade vermek üzere polis karakoluna götürölürler. Polisin evraklarla ilgili diğerlerine kibar bir şekilde, “şurayı imzalar mısınız?” derken, Asiye’ye “sen de imzala bakayım” demesi dikkat çekicidir. Kanunlara göre yasak olan bu cinsel ilişkinin taraflarından Turgut, ailesi tarafından da polis tarafından da yargılanmaz. Dolayısıyla toplum üyelerinin “normal” kabul etmediği evlilik dışı cinsellik değildir, kadının evlilik dışı cinsellik yaşamasıdır. Yasalar söz konusu olduğunda da kadının cinselliğinin daha fazla baskılandığı, film çekildiği dönemde yürürlükte olan, zinayı düzenleyen TCK maddelerinde görölmektedir:

“440. maddeye göre: ‘Zina eden zevce hakkında üç aydan otuz aya kadar hapis cezası tertip olunur. Zevcenin bu fiiline şerik olan kimse hakkında dahi aynı ceza hüküm edilir.’ Bu madde kadının zinası için düzenlenmiştir. Kocanın zinası için düzenlenen 441. maddeye göre: ‘Karısıyla birlikte ikamet etmekte olduğu hanede yahut herkesçe bilinecek surette başka yerde karı koca gibi geçinmek için nikâhsız kadın tutmakta olan koca hakkında üç aydan otuz aya kadar hapis cezası hüküm olunur” (Temiz, 2014: 500).

Yukarıdaki kanun maddelerinden de anlaşılacağı gibi, kadının zinada bulunması her koşulda cezalandırılırken, erkeğin cezalandırılması için başka bir kadınla evlilik hayatı yaşaması gerekmektedir. Böylece kadın için onaylanmayan, tek seferlik cinsel ilişki, yasanın özellikle sınır koymuş olmasıyla erkek için adeta teşvik edilmektedir. Evli erkeklerin düzenli ilişki kurulmadığı takdirde eşi dışındaki bir kadınla ilişki kurmasının yasa ile özellikle meşrulaştırılması, genelevlere teşviki akla getirmektedir.

Filmin devamında Turgut’un karısı kocasından şikayetçi olmadığını söylese de Turgut ondan boşanmak istediğini söyleyerek, Asiye’yle birlikte yargılanmak ister. Bu sırada eskiden kendisine destek olan Müdire Hanım, “annesine rağmen mi koruyorsun

bu kızını, annesi fahişe olandan ne beklenir” der. Mahkemede her ikisine de TCK’nın 440 ve 441’inci maddeleri gereği altışar ay hapis cezası verilmiştir. Mahkemeden ayrılırlarken Asiye, yalanı yüzünden Turgut’a kızar ve yüzüğü verir. Cezaevine girdiklerinde Turgut herhangi bir dışlama ile karşılaşmazken, Asiye diğer mahkûmlar tarafından yargılanır. “Bekar erkek bulamadın mı?”, “Bizim kocalarımızı da dışarıda baştan çıkartıyorlarsa böyle”, “Beylerin ne günahı var bunun gibilerin kökünü kazımalı” gibi cümleler kurarlar. Bu süreçte tek bir mahkûm Asiye’ye destek çıkar. Asiye’yi dışlayan diğer mahkûmlar da kadındır ancak kadın cinselliğinin sınırlandırılıyor olmasını onaylamaktadırlar. Hem Foucault’da hem de Butler’da okuduğumuz gibi özneleşme, iktidarı içselleştirme sürecidir. Dolayısıyla kadın bedenini inşa eden bu kısıtlamaları, diğer özne kadınlar da içselleştirmiştir. Bourdieu (2016a: 157-158)’dan hareketle söylersek, özne toplumsal uzamın içindedir ancak aynı zamanda toplumsal uzam da öznenin içindedir. Özneler, hem yargılamalarıyla, tutumlarıyla hem de öz kısıtlamalarıyla, toplumda var olan iktidarı bedenlerinde taşımaktadırlar.

Cezaevinden çıktıklarında Asiye cezaevinde kendisine destek olan ve kendinden önce tahliye olan arkadaşının (Necile) yanına gider. Necile onu Kara Mustafa ile tanıştırır. Asiye onun tarafından içki içmeye zorlanır. Buldukları ortamda fuhuş yapıldığı kısa sürede fark edilir, ancak burası resmi bir genelev değildir. Polisler bütün kadınları toplayarak muayeneye götürürler. Bu süreçte kendi kurduğu “Fuhuşla Mücadele Derneği”nin başkanı olan Semiye Gümüşçü ile tanışılır. Semiye Gümüşçü süslü, toplumsal statüsü yüksek, modern görünümlü, 40’lı yaşlarında, hayırsever görünmeye çalışan fakat bunu toplumsal statüsünü arttırmak için yapan bir kadın olarak sunulur. Asiye’ye “sizin gibi eğitilmiş biri iş bulamaz mı?” diye sorduğunda Asiye, “direnirse bulamaz” der. Artık herkese karşı güveni azalan Asiye, yine de Semiye Gümüşçü’nün yanına gitmeye karar verir. Hastaneden ayrıldıklarında Kara Mustafa onu beklemektedir ve dakikalar boyunca ondan kaçan bir Asiye görülür. En sonunda “Fuhuşla Mücadele Derneği”ne ulaşan Asiye, Semiye Gümüşçü’yü orada bulamaz ve onunla ilgilenilmez. Böylece görür ki böyle bir dernek sadece isim olarak vardır. Hiç kimse fuhuş yapan kadınlarla gerçekten ilgilenmemektedir. En sonunda Kara Mustafa tarafından yakalanır ve şiddete maruz kalır. Kara Mustafa, Asiye’yi yeni bir genel eve götürerek satar. Bu evin fuhuş dışında tek çalışanı kadını eşcinsel olduğu yansıtılmaya çalışılan bir erkektir. Bu karakter üzerinden Butler’ın (2018: 225-226) analiz ettiği *drag* performansının bir örneği görülür. Buna göre “anatomik olarak erkek” olan karakter performansta “kadın” gibi

görünmekte ve davranmaktadır. Ancak bu davranışlar karikatürize edilerek gerçeklikten uzak bir şekilde yapılır. Bu filmdeki tek LGBTİ+ karakter de cinsel kimliğini performatif bir şekilde ortaya koyarken parodileştirir. Zaten genel olarak bakıldığında 90'lara kadar Türk Sineması'nda LGBTİ+ karakterler sadece güldürü unsuru olarak yer alabilmiştir. Henüz LGBTİ+ haklarından bahsedilemeyecek bir dönem olduğu için normal kabul edilebilecek bu gibi canlandırmalar, toplumsal cinsiyetin performatif yapısını ortaya koydukları için değerlidir. Güldürü unsuru olduğunda ortaya çıkan “doğal olmama” durumu, “doğal” kabul edilen erillik ve dişilliklerin de taklide dayalı oluştuğuna dikkat çekebilmektedirler.

Filmin devamında Asiye genel evde çalışmaya başladıktan sonra sahil kenarında annesiyle buluşur. Annesi çok üzgündür ve “hepsi benim suçum” diyerek ağlamaya başlar. Daha önce annesine kızan Asiye bu sefer, “senin suçun değil anne, biz kaçtıkça kovaladılar, ezdiler, açlıkla belimizi büktüler, biz bu kırık kanatlarla ne yapabiliriz ki?” der. Filmin başında annesini dinlemeden ahlaksızlıkla suçlayan Asiye, toplumun dışına itilmiş olmanın ve gördüğü baskının etkisiyle artık filmin başındaki Asiye değildir. Önceden “kötü kadınlık” olarak adlandırdığı konumun, bireyin kendi iradesine bağlı olduğunu düşünürken artık kendi cinsiyetine uygulanan eril iktidarın bilincine varmıştır. Ancak kendi bedenine işlemiş olan iktidarın farkında değildir ve böylece uysallaşmıştır, boyun eğmektedir.

Genelevde tanıştığı zengin, olgun bir adam olan Sami, hayatına giren önceki erkekler gibi onu sadece kendisinin kurtarabileceğini söyleyerek bir ev satın alıp Asiye'nin üzerine yapar. Asiye bir süre annesiyle bu evde yaşar. Bir gün annesine “yüz binlerim olacağına bir enstitü diplomam olsaydı” der. Evi satmaya karar verdiğini ve enstitüsü olan bir şehirde imtihanlara gireceğini söyler. Asiye ev sahibi olmuş olmanın yanında da artık varlıklı biridir. Bunu yansıtan ilk değişim olarak kılık kıyafetindeki farklılık göze çarpmaktadır, eskiye göre daha gösterişli kıyafetler tercih etmektedir. Ayrıca filmin başındaki saç örgüsü de artık hiç kullanılmamaktadır. Bunlar Asiye'nin masumluğunu yitirdiğinin göstergeleri olarak sunulmaktadır.

Evi satıp, kaçmaya çalışırken Kara Mustafa bunu fark eder ve eve gidip annesini öldürerek Asiye'yi bekler. Asiye eve geldiğinde Kara Mustafa'ya “artık o eski Asiye yok karşında” diyerek karşı çıkar. Öncesinde kendisine saldıranlardan sadece kaçan Asiye, ekonomik durumundaki değişimin ardından başkaldırmaya başlamıştır.

Ekonomik olarak sınıf atlamadan önce, genel evden bir erkeğin boyunduruğunda ayrılması “artık eski Asiye olmamasının” nedeni olarak ekonomik değişimi işaret ettiğini göstermektedir. Zenginleşmesi güçlenmesini sağlamıştır. Para sayesinde bir iktidar elde ettiğini düşünmektedir. Dolayısıyla filmde, madunluğun sadece “kimsesiz” bir kadın olmakla değil aynı zamanda yoksullukla ilişkili olduğu gösterilmektedir.

Asiye boğuşma sonrası Kara Mustafa’yı öldürür. Daha önce korkan, kaçan bir Asiye görürken artık cesur, direniş gösteren bir Asiye görülmektedir. Bu sırada Turgut Asiye’yi bir süredir takip etmektedir. Asiye dışarı çıktığında hiçbir şey söylemezken Turgut, “artık o adama gitmeyeceksin, beni affedeceksin, evleneceğiz” der. Turgut’un konuşma dilinde emir kipleri kullanması, Asiye’nin bunları kabul etmemesi ihtimalini düşünmediğini göstermektedir. Ancak Asiye hiçbir şey söylemeden polise gider. Arkasından onu Turgut izlerken polise bıçağı gösterir, “ben zina suçundan sabıkalı, randevucu Sebahat’ın sermayesiyim ve adam öldürdüm biraz önce” der. Film böylece biter. Filmin başında kendisi için tek kaçış yolu olarak evliliği gören Asiye, artık âşık olduğu adam bile olsa eril tahakkümü reddetmiştir. Bir özne olarak kendi bedenini yeniden üretmiştir. Ancak kadın bedeni olarak, erkeklere karşı geliştirdiği bu direniş diğer iktidar mekanizmaları için görülmemektedir. Kendi bedenini, daha önce haksız yere yargılandığı bir ceza sistemine emanet etmiştir.

Sonuç olarak, Asiye’nin saç örgüsü ve okul eteği ile masum görünümü, bedenini saklayan, kendisini güçsüz olarak kabul edip sürekli kendine sahip çıkacak bir iktidar arayan, korkan, kaçan halinden; güçlü görünümü, cesur ve direnen bir özneye inşa oluşu görülmektedir. Bu süreç Asiye karakteri için normun dışına itilme ile başlamıştır. Öteki olma, toplumdaki dışlanma onun bedenini politik bir özne olarak kurgulamasına ön ayak olmuştur.

Bu filmde, bedenin toplumun dışına itilmesi durumu seks işçiliği üzerinden aktarılmıştır. Genelev de Foucault’nun dispozitif kavramına uygun bir örnek olarak yer almaktadır. Toplumun normlarına uymayarak bedenini ticari bir sermaye olarak kullanan kadınlar bir yere kapatılmadıkları sürece toplumda yer edinememektedirler. Ancak aynı zamanda bu kapatılma mekanları, cinsellikten kâr elde edilen böylece de toplumun dışına itilen kadınlardan ekonomik bir yarar sağlanan mekanlardır. Ayrıca bu filmde politik iktidar ile eril iktidarın iş birliği gözler önüne serilmektedir. Zina suçunun erkeklerin tek seferlik cinsel ilişkisi için uygulama dışı bırakılması, genelev dispozitifinin işlerliğini de

desteklemektedir. Dolayısıyla burada toplumun dışına itilen özne, hem diğerlerine “normal” olmak adına bedenlerini nasıl kullanmaları ya da kullanmamaları gerektiğini anlatmakta hem de cinsellikten kâr elde edilmesini sağlamaktadır.

4.6.2. Maden

4.6.2.1. Filmin Künyesi

Yapım Yılı : 1978

Süre : 89 dk

Yönetmen : Yavuz Özkan

Senaryo : Yavuz Özkan

Yapımcı : Atıf Yılmaz, Yavuz Özkan

Oyuncular : Cüneyt Arkın (İlyas), Tarık Akan (Nurettin), Hale Soygazi (Halkacı Kadın), Meral Orhonsay (Nurettin’in Karısı), Halil Ergün (Ömer), Ahmet Turgutlu (Kumpanya Sahibi), Baki Tamer (Sendika Başkanı),

4.6.2.2. Filmin Öyküsü

Maden, bir maden ocağında çalışan işçilerin sömürüye baş kaldırıp bilinçlenmelerinin öyküsünü anlatmaktadır. Dönemin toplumunda sosyo-ekonomik sınıf farklılıkları ve cinsiyet farklılıklarına bakış sunulmuştur. Filmde ölümle sonuçlanan iş kazaları nedeniyle İlyas karakteri iş arkadaşlarına uyarılarda bulunur, bilinçlendirmeye çalışır. İlyas, 40’lı yaşların sonlarında, ekonomik olarak dar gelirli olduğu halde oldukça kültürlü bir karakter olarak çizilir. Filmde kardeşiyle yaptığı mektuplaşmalar ve kullandığı söylemlerden sosyalist olduğu anlaşılmaktadır. Çevresine karşı sahiplenici, sözü geçen bir karakterdir. Maden ocağında tedbir alınması için imza toplamaya çalışır. Bu durumu fark eden sendika ağaları işçilerin bu bilinçlenişini engellemeye çalışırlar. Bu sendika ağaları filmde anti-kahramandır. Film boyunca olumlu veya kendi çıkarlarına olmayan bir şey yapmazlar, sadece zarar verirler. İlyas’ın arkadaşı olan Nurettin bu süreçte bölgeye gelen çadır tiyatrosu oyuncularından birinden etkilenmeye başlar. Nurettin de 30’lu yaşların sonunda ekonomik sıkıntılar yaşayan, eğitim düzeyi düşük, çevresi tarafından sevilip sayılan, aile babası olan bir kahramandır. Film boyunca Nurettin’in dönüşümüne tanık oluruz, filmin verdiği olumlu bir dönüşüm olduğudur. Nurettin’in kendini kaptırdığı Halkacı Kadın’ın filmde bir adı yoktur. 30’lu yaşlarında

güzel, cazibeli görülen bir kahramandır. Film boyunca erkeklerin gözleri üzerindedir ve başlangıçta sorun etmediği bu durum film boyunca onu da dönüştürür. Filmin sonunda işçiler patronun sorumsuzluğu ile göçük altında kalır ve İlyas ölür. Ancak bu durumun sonucunda işçiler ilk kez bilinçlenmiş olur.

4.6.2.3. Filmde Erilliğin ve Dışillığın Sosyo-Politik Yansımaları

Bir madenin içine inen işçilerin görüntüsü ile film başlar. Sonraki sahnede madenciler ölü arkadaşlarını dışarı çıkartırlar. Bu olay üzerine kahvehanede İlyas karakteri diğer işçilere, haklarını anlatmaya çalışırken, diğer işçilerin “eceli gelmiş, mukadderat” dedikleri, televizyondaki kadınlara imrenerek baktıkları görülür. İşçiler arkadaşlarının ölümünden, çalışma şartlarını veya patronlarını sorumlu tutmamaktadırlar. Dolayısıyla işçilerin kadereci bir yaklaşıma sahip oldukları ve ölen arkadaşlarının arkasından hak mücadelesi vermek yerine hayatlarına devam ettikleri gösterilmektedir. Filmin bu ilk sahnesinde hem Foucault (2005b)’da hem de Butler (2005)’da gördüğümüz iktidarın içselleştirilmesi durumu yansıtılmaktadır. Tabiiyet altına girmiş olan işçiler kendi konumlarının farkında değildirler.

İlyas’ı tek dinleyen ve anlamaya çalışan, Nurettin’dir. Bu sırada dışarıdan bir gürültü duyulur, tiyatro çadırı kurulmuştur. Bütün işçiler Nurettin de dahil dışarı çıkarlar, İlyas yalnız kalmıştır. İşçilerin kendi aralarında çadırdaki kadınlar hakkında konuştukları duyulur, “kadın dediğin şöyle olacak” gibi cümleler kurarlar. Sonrasında çadıra gelen bütün erkeklerin şarkı söyleyen “Halkacı Kadın”a, “aç, aç” diyerek tezahüratta buldukları duyulur. Bunun üzerine kadın paltosunu çıkartır. Kadınların sahne öncesi kıyafet değiştirdikleri çadırı delip içeriye bakan işçiler görünür. Madunluklarının bilincinde olmayan erkek işçiler, kendi iktidar mekanizmalarını kurabilecekleri bir alan olarak kadın bedenine yönelmektedirler. Filmin genelinde de erkek işçilerin politik özne olarak inşa olmalarından önce sıklıkla kadınlardan ve cinsellikten bahsettikleri, cinselliği de iki kişilik bir eylem olarak değil erkek bedeninin kadın bedene yaptığı bir müdahale olarak dile getirdikleri görülür.

Filmin ana karakterlerinden Nurettin’in ev hayatına bakıldığında, karısının o işe gitmeden kalkıp kahvaltı hazırladığı sonra da uyumaya döndüğü görülür. Kadın ev hanımıdır ve geleneksel toplumsal cinsiyet anlayışına göre eve para getiren kocasıyla aralarında bir iş paylaşımı vardır.

Maden ocağında İlyas, Nurettin'e arkadaşlarının ölüm nedeninin araştırılması ve iş yerinde iyileştirme yapılması için imza toplamaktan bahseder. Bu sırada diğer işçilerin konuştukları konu önceki gece izledikleri kadınlardır. İmza toplanmaya çalışılırken de diğer işçilerin aralarında, “bu İlyas da hep boş işlerin derdinde”, “eski köye yeni adet mi?”, “bakalım bir de müfettiş gelsin”, “ben müfettiş falan bilmem dansöz kadının donunu bilirim” gibi cümleler kurdukları duyulur. Aynı zaman diliminde patronun sendika üyeleriyle konuşup, İlyas ve Nurettin'in imza toplamaları üzerine “atalım bunları işten kurtulalım” dediği duyulur. Yani erkek işçiler için kadının adı yoktur sadece cinselliği ile vardır, patronlar için de işçi bedenlerin bir önemi yoktur yeri doldurulabilir. Erkek bedeni kas gücüyle, kadın bedeni cinselliği ile vardır.

Nurettin'in evde Halkacı Kadın'ı düşündüğü bir sahnede sonrasında karısına yöneldiği görülür. Filmde gördüğümüz tek cinsellik bu sahnede yorganın altında gerçekleşir. Nurettin, Halkacı Kadını düşünmektedir ve tam da o sırada karısıyla birlikte olur. Yasak olandan uzak durup meşru olana yönelir. Daha önce de değinildiği gibi Halkacı Kadın'ın adı yoktur ve yeri doldurulabilir. Bu sahne “evlilik” kurumuna duyulan saygı nedeniyle arzuların önce bastırılıp daha sonra meşru olan ile tatmin edilmesi olarak da yorumlanabilir.

Başka bir sahnede Nurettin, Halkacı Kadın'ı taciz eden birkaç kişiye saldırır ve bu sebepten gözaltına alınır. Bunun üzerine karısı endişelenir, İlyas'la konuşur. İlyas, “Senin ne işin var burada Yenge?” diye sorduktan sonra, “Nurettin yiğit bir adamdır, onun karısına böyle küçük şeyler için tasalanmak yakışmaz” der. Dolayısıyla kadının kendi değeri, otoritesi olan kocası üzerinden ortaya konulmuş olur. Kadın birey olarak değil kocasına ait bir şey olarak vardır. Nurettin'in eşinin ev dışında görüldüğü tek sahne de budur. Kamusal alana çıkışı sadece kocasının tutuklanmasıyla yani otoritesinin varlığının sarsılması ile gerçekleşmiştir. Nurettin'in karısının bu maduniyeti film boyunca herhangi bir dönüşüm geçirmez.

Nurettin serbest bırakılınca Halkacı Kadına bir not götürür. Bunun üzerine bir gece kimsenin olmadığı bir yerde buluşurlar. Nurettin Halkacı Kadına tanınmaması için işçi tulumu verir ve giymesini ister. Onu bir barakaya götürür. Başta her ikisi de mesafeliyken Nurettin aniden, Halkacı Kadının üzerine gider birlikte olmaya çalışır. Halkacı Kadın onu iter uzaklaştırır ve ağlamaya başlar. Nurettin bu duruma çok şaşırır. “Bana bak yoksa sen or...u değil misin?” diye sorar. Halkacı Kadın “o...yum” der.

Nurettin “o zaman ne bu tafra” der. Bu noktada Nurettin’den hoşlandığı film boyunca anlaşılan Halkalı Kadın, bağırmağa başlar: “öyleyse versene parasını, ne sanıyorsun sen kendini?” der. “... kim değil ki bu dünyada, ben bu dünyaya çadırda parmak yemek için geldim sanki” der. Bağırmağı sürdürür ve Nurettin’e de bağırmasını söyler. Bu sahnede ikisinin karşılıklı bağırıldığı görülür. Bu sahne, film boyunca tacize uğrayan Halkalı Kadının direnişini ve isyanını göstermektedir. Erkin iktidarına boyun eğmeye direnmekte, dış etkenler tarafından kurulan öznelliğini fark etmekte dolayısıyla farkında olunan iktidara direnerek kendi öznelliğini yeniden inşa etmek istemektedir. Foucault’nun bahsettiği Butler’ın üzerinde önemle durduğu farkındalık ortaya çıkmıştır. Ancak kendisine seks işçisi olarak yaklaşmasından önce de ilgi duyduğu halde İlyas’ı reddetmesi, cinselliğe yüklenen toplumsal algıyı kabullenmiş olabileceğini düşündürmektedir. Senarist ve yönetmenin vermeye çalıştığı mesaj yorumlanacak olursa; erkeğin ilgisi seksüel, kadının ilgisi duygusaldır. Kadın, eğer kocası değilse ve seks işçisi olarak işini yapmıyorsa, kendisine cinsel olarak yaklaşan erkeği reddeder. Dolayısıyla kadın bedeni, cinsel arzuları olmayan sadece erkeğin cinsel arzularını tatmin etmek için cinsel birliktelik yaşayan bir özne olarak inşa olmuştur.

Ertesi gün Nurettin yaşananları İlyas’a anlatır. İlyas, “boşa nur gibi karını al o karyı, çocuklarını koy başı boş, ne olacaksa olsun” der. Nurettin şaşırır ciddi olup olmadığını sorar. Bu noktada İlyas da sert bir şekilde bağırmağa başlar, “biz neyle uğraşıyoruz sen neyle uğraşıyorsun, bizim yaşadıklarımızın yanında sen hala uçkurunun peşindesin!” der. Sonra diğer işçiler de toplanır ve İlyas devam eder, “onlar bizi baskı altına alırken sömürürken, siz karı-kız derdindesiniz!” der. Bu konuşma işçilerin politikleşmesi için bir kırılma noktası oluşturur. İlyas’ın söyledikleri, erkek işçilerin bedenlerini cinsel güç odağı olmaktan çıkartıp, emeklerini politikleştirme talebidir. Ancak bedenin cinselliğini baskılamaktan bahsettiği için İlyas’ın söylemi de bir iktidar alanı oluşturur. Filmin temel kaygısının bu olduğu düşünülmektedir. Maden işçilerinin pek çok sorunu vardır ancak bu sorunları hakkında bilinçli değillerdir. Bilincin sağlanabilmesi için evvela bedenlerinin disipline edilmesi gerekmektedir. Bu mesaj verildikten sonra filmde işçi erkek bedenlerinin kadınlardan uzaklaştığı görülür.

İlyas bu konuşma esnasında vurulur. Sonraki gün çadır eğlencesinde eski kalabalıktan eser yoktur. Çadırcılar, toplanıp bölgeyi terk ederlerken, Nurettin onları görür ve arkadaşına, “boş ver geldikleri gibi gidiyorlar, biz kendi işlerimize bakalım” der. Nurettin artık politik bir özne halini almıştır. Kendi bedenini daha büyük bir amaç olarak

gördüğü mücadeleye adar, biyo-politik bir şekilde kendi arzularından uzaklaşır. Bunun üzerine evine giden Nurettin ilk defa karısına ve çocuklarına sevgi gösterir, ayrıca İlyas hastanedeyken madenci işçilere liderlik etmeye başlar.

Evde Nurettin'in karısı, filmin başında ölen işçinin karısıyla (Ayşe) konuşurken Nurettin bu konuşmaya şahit olur. Ayşe “bütün işçileri kovacaklarmış” deyince Nurettin'in karısı “burası olmazsa başka yer olur, sen eşek olduktan sonra semer vuran olmaz mı hiç” demiştir. Nurettin bu söze çok sinirlenir ve hızla odaya girerek, “biz eşek miyiz ulan? Bu dünyadaki her şey bizim emeğimiz sayesinde var, işçiyiz biz işçi! Hele sen Ayşe Abla, daha 6 ay olmadı kocanı toprağa gömeli” der. Ayşe, “takdiri ilahi” deyince de tepki gösterir. İşçinin çalışma esnasındaki ölümünün, kader olmadığını bir tür beden sömürüsü olduğunu anlatır. Ayşe, Foucault'nun “pastoral iktidar” dediği ve hala devam ettiğini söylediği ilahi iktidar ve patronun iktidarının birlikte kurduğu madunluğu ile kocasının ölümünü dahi sorgulamaz. Ayşe, normun içselleştirilmesi sonucu özneleşmiştir. Kendisinden daha yüce gördüğü güçlerin baskısı psişik olarak onun bedenindedir.

Ardından Nurettin coşkulu bir şekilde karısına, “beraber çıkacağız aydınlığa, her şey beyaz olmalı bu bizim hakkımız. Bizim evimiz de beyaz olmalı” der. Sonraki sahnede Nurettin, karısı ve çocuklarıyla hep beraber evlerini beyaza boyarlarken, Nurettin, “ulan adam bize böcek gibi bakıyordu birlik olunca ayağımıza geldi be” der. Bu performatif anlatıda, Nurettin ailesini toplumun bir izdüşümü olarak görerek birlik olduğunda her şeyin tertemiz, bembeyaz olacağını anlatmaktadır. Tek tek bireylerin değil kolektif gücün önemli olduğu anlatısı aktarılmaktadır. Dolayısıyla her bir özne daha büyük bir beden parçası olarak çalışmalıdır.

Son sahnede maden çöker. Filmde sonrasında göçük altındaki işçilerin yaşadıkları zorluklar gösterilir, sağ kalan işçiler Nurettin önderliğinde arkadaşlarını dışarı çıkartırlarken, son sahnede el ele kol kola yürürler. Nurettin'in bedeni artık daha büyük bir beden parçasıdır.

Filmde işçilerin bedeni, patronlar ve sendika tarafından baskı altına alınırken, kadınların bedeni sınıf farkı olmaksızın bütün erkekler tarafından baskı altına alınır. Film işçi sorunlarını ortaya koymayı amaçlarken, toplumsal hiyerarşide her zaman en aşağıda, en baskılananın kadın olduğu sonucuna varılmasını da sağlamıştır. Ancak filmin ana

odağı maden işçilerinin politikleşmesi sürecidir. Filmde olumlanan, işçilerin bedensel arzularını baskılamaları ve bedensel emeklerinin değerini fark etmeleridir.

Bu filmin önemi henüz çekilmeden başlamıştır. Tarık Akan'ın oynadığı ilk sosyal içerikli filmidir. Tarık Akan bu kararını şöyle anlatır:

“Subay çocuğuyum. Bütün çocukluğum Anadolu’da geçmiş, 15-16 yaşında İstanbul’a yerleştiğimizde denizi görmüşüm, ailemde para çok kısıtlı ve yaşamımız da buna göre gidiyor. Bunun yanında filmlerde fabrikatör ve zengin aile çocuğunu oynuyorum. Bu durum beni çok rahatsız etmeye başladı ama ne yapacağımı bilemedim. Bu arada Türkiye’nin en karmaşık dönemleri 1970-1980 arası. 1971’de sinemaya girdim, 1974 sonuydu hatırladığım kadarıyla o tür filmleri yapmamaya karar verdim.” (Hakan, 2008: 547).

Dolayısıyla, “Maden” filmi tıpkı Nurettin karakteri gibi onu canlandıran oyuncu Tarık Akan için de mesleğini icra ettiği bedenini politikleştirme süreci olmuştur. Bedeniyle çalışan oyuncu, onu artık “zampara”, “züppe”, “yakışıklı” olarak göstermekten vazgeçmiş, bir direnişin yüzü yapmaya karar vermiştir. Maden’den sonra yer aldığı filmler de ekseriyetle politik filmlerdir. Bunun yanında Maden filminin çekildiği 1978 yılı medyada da yer bulan Türkiye’de işçi tartışmalarının yoğun yaşandığı zamanlardır. Maden ocaklarının devletleştirilmesi de bu yıla denk düşer. Dolayısıyla filmin konusu tesadüf değildir, toplumsalda yaşanan tartışmanın sonucudur. Ayrıca işçilere bir mesaj niteliği taşımaktadır.

Bu filmde Foucault’nun makro iktidar ve mikro iktidar dediği kavramlar bir arada yer almaktadır. Makro iktidar dikey olarak yukarıdan aşağıya işler. İşçiler, bu iktidar mekanizmasının aşağısında, ölüme kadar giden bir baskı rejiminin madunlarıdır. Ancak filmde bir direniş olanağı elde etmişlerdir. Dolayısıyla bedenlerinde psişik olarak bulunan iktidarı fark etmişler ve ona karşı bir başkaldırı gerçekleştirmişlerdir. Mikro iktidar ise bireysel ilişkilerde yatay olarak mevcuttur. Filmdeki kadınların işçiler karşısındaki madunluğu da bunu anlatır. Ayrıca filmde işçiler arasında öne çıkanların, diğer işçiler üzerindeki etkisi ve söylemleri ile bedenlerini disipline etmelerini sağlamaları da yatay bir iktidar örneğidir. Filmde işçi erkeklere, kendi madunluklarının farkına varmaları ve bunun için mücadele etmeleri mesajı verilmektedir.

4.6.3. Mine

4.6.3.1. Filmin Künyesi

Yapım Yılı : 1982

Süre : 87 dk

Yönetmen : Atıf Yılmaz

Senaryo : Deniz Türkali, Atıf Yılmaz, Necati Cumalı

Yapımcı : Ömer Kavur, Atıf Yılmaz, Sadık Deveci

Oyuncular : Türkan Şoray (Mine), Cihan Ünal (İlhan), Hümeysra Akbay (Perihan), Kerim Afşar (Doktor), Belkıs Dilligil (Reyhan), Selçuk Uluergüven (Cemil), Celile Toyon (Esin), Ahmet Uğurlu (Ofisçi), Aslan Altın (Müteahhit Tarık)

4.6.3.2. Filmin Öyküsü

Film, küçük bir kasabada istasyon şefi olan Cemil'in karısı Mine'nin hikayesidir. Mine istemediği bir evlilik yapmıştır ve bu çift birbirinden oldukça farklıdır. Mine, güzelliği ile bütün kasaba halkının dilinde olan, genç, kültürlü, içine kapanık, mutsuz bir kadın olarak sunulur. Masumluğunun gösterilmesi amacıyla Mine'ye filmde sürekli beyaz renk kıyafetler giydirilmiştir. Cemil ise Mine'ye göre daha ileri yaşlarda, şişman, genellikle alay konusu edilen ancak kendini önemli bir otorite figürü olarak gören, karısını kıskanan ve baskılayan ancak bunu başkalarının yanında belli etmeyen bir karakterdir. Kasabada neredeyse bütün erkeklerin gözü Mine'nin üzerindedir. Onunla ilişki yaşamak isterler. Kasabada pek çok yasak ilişki yaşanmaktadır ancak Mine bu ortamdan uzak kalır. Mine'nin tek arkadaşı kasabanın öğretmeni, Perihan'dır. Perihan, kültürlü, sevilen, sözü geçen, saygı gören bir kahraman olarak sunulur. Hikâye, kasabaya Perihan'ın ağabeyi İlhan'ın gelmesiyle başlar. İlhan, yazarlık yapan, kibar, kültürlü, yakışıklı bulunan, saygı gören, aydın bir karakter olarak sunulur. Filmde İlhan'dan sıklıkla "sakallı" diye de bahsedilir. Kısa sürede İlhan ve Mine arkadaş olurlar. Ancak yaşadıkları kasaba oldukça tutucu bir ortama sahiptir ve herkesin gözü Mine'nin üzerindedir. Başlangıçta sadece dostlukla açıklanan bu ilişki filmin sonunda kasabanın baskıları sonucu bir patlama yaşar, başkaldırıya dönüşür.

Hikâyede bu ilişki dışında taşranın "sıkıntılı" ortamı ve yozlaşmış insan ilişkileri de sunulmaktadır. Kasabalılar yeni bir insan yüzü görmeye hasret kalmışlardır.

Sıkıntılarını gidermek için sıklıkla ev toplantıları düzenlerler. Hikâyenin önemli bir kısmı da bu ev toplantılarında geçer.

4.6.3.3. Filmde Erilliğin ve Dişillığın Sosyo-Politik Yansımaları

Filmde sıklıkla kasabalı gençler Mine'nin evinin önünde toplanmış, pencereden bakmasını bekler halde görünürler. Hepsi Mine'ye karşı cinsel arzu beslemektedirler ve cinsel hayatı hakkında asılsız dedikodular yapmaktadırlar. Sadece Mehmet Ali adındaki genç Mine'ye aşıktır ve onlara inanmaz. Diğer erkekler hiçbir tanıklıkları olmadığı halde evden bile nadiren çıkan Mine'nin eşini aldattığını düşünmektedirler. Bunun en önemli nedeni Mine'nin çok güzel, genç ve alımlı bir kadinken eşini onun yanına yakıştırmamalarıdır. Daha ilk sahnelerde kasaba halkının Cemil'i bedeni nedeniyle alay konusu ettiği gösterilir. Cemil eşinden yaşça büyük ve fazla kiloları olan bir karakterdir. Kendi bedensel güzellik yargılarına uymayan Cemil'i eşinin de kendileri gibi gördüğünü ve bedenini beğenmediği için başkalarıyla birlikte olduğunu düşünmektedirler. Bir taraftan bu düşüncelerinin doğru olmasını umut ederlerken bir taraftan da bu durumu yadırgamaktadırlar. Çünkü "namuslu kadın" imajına ters düşen bu yargıları eğer gerçekse Mine'nin kendileriyle de birlikte olacağını ve hatta olması gerektiğini düşünmektedirler. Bu sebeple film boyunca sürekli olarak Mine'yi gözetlerler. Burada aslında iki yönlü bir gözetleme söz konusudur. Hem filmin içinde erkek karakterler cinsel bir obje olarak gördükleri Mine'yi gözetlerler hem de filmde Mine'nin bedensel sunumu (dekoltesine yapılan zomlar, dudak ısırılmalar vs.) göstermektedir ki filmin seyircileri de Mine'yi gözetlemektedirler.

Sinemada, skopofili de denilen gözetlemenin/bakmanın haz kaynağı olduğu noktalar vardır. Freud bu kavramı bedendeki erojen bölgelerden bağımsız olarak cinselliği oluşturan güdülerden biri olarak açıklar. Buna göre gözetlenen kişi bir nesne gibi ele alınır, gözetleyenlerse onu denetleyici bir bakışa tabi kılarlar. Sinema aslında diğer işlevlerinin yanında, seyircinin haz verici bakma arzusunu da tatmin eder. Filmlerde odak noktada olan insan bedeni ve onun çevreyle olan ilişkisidir. Topluma ayna olmasının yanında filmi izleyen tek tek seyircilere de ayna olan sinema filmleri, imge ile özdeşleşmeyi sağlar. Seyirci hem erotik bir görsellikle karşılaştığından cinsel güdüsü ortaya çıkmakta hem de erotik kimlikle kendini özdeşleştirerek ego doyumunu sağlayabilmektedir. Bakmanın hazzında aktif olan erkek, pasif olan dişidir. Belirleyici de olan erkek, fantezisini dişî figüre aktarır. Dolayısıyla kadın hem bakılındır hem de teşhir

edilendir (Mulvey, 2015: 3-5). Mine’de de kadın bedeni hem erkek karakterlerin fantezilerindedir hem de seyirciye bir fantezi unsuru vermektedir.

Filmin ilk sahnelerinde kasabanın öğretmeni Perihan Hanım, Mine’yi ziyarete gelmiştir. Müteahhit Tarık Bey’in kızı Nurten, Perihan ve Mine muhabbet ederlerken Mine ve Perihan’ın kitap okumayı sevdiğini, Perihan’ın ağabeyinin (İlhan) kasabayı ziyarete geleceği ve Nurten’in tüfeği göstererek kurduğu “şunu alıp ateş etsem belki kasaba halkının yaşantısında bir değişiklik olur” cümlesinden de kasaba hayatının can sıkıcılığı seyirciye verilir. Sıkıntı ortamının sonuçlarından biri olarak, kasabada pek çok çapraz ilişki vardır. Bu ilişkilerde kişiler eşlerini aldatmaktadır. Ayrıca başkalarının cinsel hayatları konusunda da oldukça meraklıdırlar. Bu kendi içlerindeki çarpıklığa karşın kasaba halkı, “namus” kavramına büyük önem verdiklerini sıklıkla dillendirirler. Kendi içlerinde yaşanan yasak ilişkiyi olumlarken, dışarıdan biriyle yaşanan yasak ilişkiyi namus yoksunluğu olarak adlandırırlar, bir tür cemaat oluşturmuşlardır. Dolayısıyla, kasabada evlilik dışı cinsel ilişki (aldatmalar gizli yapıldığı taktirde) normal görülmektedir. Kendi içinden olmayanla, başkasıyla, yabancıyla gerçekleştirilen cinsel ilişki norm dışıdır, baskılanır, ötekileştirilir. Yani cinsellik normalleri, kültürün yapısına göre inşa olmuştur. Yönetmen bu kendi içine kapalı toplumdaki karmaşık ilişkileri, “can sıkıntısı” kavramıyla vermeye çalışmıştır. Ancak filmde iki ayrı sosyal sınıf olduğuna da değinmek gerekir. Yansıtılan çarpık ilişkiler eğitilmiş, kültürlü, varlıklı kesim tarafından gerçekleştirilir. Hikayedeki karakterlerin çoğu da bu sınıfa aittir. Bir de kasabanın daha genç erkek kitlesi vardır. Bu kitlenin eğitim ve kültür düzeyleri düşüktür ve cinsel açlık anlatısı sunmaktadırlar. Çoğunun mesleğine değinilmemiştir. “Namus” kavramını en çok dillendiren bu sosyal sınıftır. Ancak Mine karakterinin kendi içlerinden biriyle cinsel ilişki yaşamasını sorun etmeyeceklerini onlar da sıklıkla dile getirmektedirler. Her iki sosyal sınıftaki erkekler de Mine ile birlikte olmak istemektedirler. Filmde bu bütün erkeklerin sosyal konum fark etmeksizin, “erkek libidosu”nu sembolize ettikleri sonucu çıkartılabilir. Bunun yanında eril güç istenci ve kökü olmayan sadece toplumda genel olarak savunulduğu için benimsenen bir ahlak söyleminin eleştirisi de yansıtılmaktadır.

Bir sahnede İlhan kardeşine nişanlısıyla ayrıldığını anlatırken, “aslında köksüz bir ahlakın savunuculuğunu yapıyor, ama bu ahlakı kendi hayatlarımıza uygulayamıyoruz” der. Bu cümle filmin özeti niteliğindedir. Film boyunca bu küçük topluluk, kendi içinde uygulamadığı bir ahlak anlayışının savunucusu olmuştur. Hem Foucault (2017a; 2017b)’da hem de Butler (2009b; 2018)’da okunan “normalliğin inşası” kendini filmde

bu şekilde gösterir. Başkasının, yabancıнын bedensel deneyimini “ahlaksız” ve “normal dışı” olarak dışarı iterken, kendini normalleştirmiş, ahlaklılaştırmış olurlar. Elhasıl toplumsal normlar ve bedensel arzular içinde bocalayan birey, bedenini baskılayamadığında bulunduğu toplumun dışına itilmemek adına söylemin iktidarını kullanarak, kendisini “ahlaksız” adlandırması ile söz ettiği kişinin karşısında yani “ahlaklı” olarak konumlandırmış olur.

Başka bir sahnede Cemil, Mine’ye belediye başkanından istediği bir şeyle ilgili geçen diyaloglarını, kendini yücelterek anlatır. Mine “kabul etti” mi diye sorunca, “isterse etmesin, ben isteyeceğim de etmeyecek mi, bilir başına neler geleceğini. Madem beni buraya atadılar ne istersem yapacaklar” der. Cemil, bulunduğu toplulukta etkili biri olmadığı halde sürekli karısına kendini över. Filmde, Mine kasabanın meydanından geçerken yanında kocası olsa bile ıslıklarla karşılaşılır, kasabalı erkekler sürekli arkasından beğenilerini dile getirirler. Kocası bunları görmezden gelir. Pasifliğini, kendi söylemleriyle, kendini yüceltmesiyle ortadan kaldırmaya çalışır. Karısı üzerinde iktidarını bu şekilde sağladığını düşünür. Dolayısıyla Cemil’in iktidar alanı kendi evidir, dışarıda sağlayamadığı otoriteyi karısı üzerinde kendini överek ve onu baskılayarak, kısıtlayarak gerçekleştirir. Yalnız dışarı çıkmasını istemez, mecbur kaldıklarında da “sağına soluna bakma” gibi tembihlerde bulunur. Mine, kocasına tahammül edemez, her fırsatta yanından kaçır. İstemediği bir evlilik yapmıştır ve kendini yüceltmesinde gerçeklik payı olmadığını bilir. Ancak eşine saygı göstermektedir.

Mine, yalnız eczaneye gitmek zorunda kaldığı bir gün, Perihan ile İlhan’ı sahilde yürürken görür. Önce çok sevinir tam yanlarına gidecekken (kasabanın tutuculuğunu hatırladığı düşünülür) yüzü düşer ve yön değiştirir. Ancak Perihan onu görür ve seslenir. Mine memnun bir halde yanlarına gider, kasabada kadınların yalnız alışveriş yapması hoş karşılanmadığı için Perihan Mine’ye eşlik eder. Sonraki sahnede üçü bir kafede otururlar. İlhan hayatını anlatırken Mine çok gergin bir şekilde, “kalkalım mı ya da ben kalkayım siz oturun, herkes bize bakıyor” der. Gerçekten de etraftaki herkes onlara bakmaktadır. Mine karakterinin sürekli gözetlendiği görülmektedir. Başkalarının bakışları onun bedeninin yargııcı olmuştur. Bu durum panoptik bir sonuç da ortaya çıkarmaktadır. Mine artık bedenini onların görme iktidarına göre yönlendirir. Başkalarının bakışını fark etmese bile, başkaları olmasa bile kendi bedenini bu iktidarın buyruklarına göre sınırlandırır. Bu durumu sonraki sahnenin örneği de açıklar.

İlhan'ın öykü kitaplarını merak eden Mine ısrarlar üzerine onlarla evlerine gider. Perihan, İlhan ile Mine'yi yalnız bırakıp kahve yapmaya gittiğinde Mine çok heyecanlanır ve korkar. Öyle ki İlhan'ın yanından kaçır, “geç kaldım kalkayım” deyip kahve içmeden evden ayrılır. Dolayısıyla, artık başkasının gözü olmadan da Mine kendini baskılamaktadır. Kendi bedeninin polisi ve ahlak yargıcı olmuştur.

Mine eve girdiğinde filmin başından sonuna kadar Mine'yi taciz eden “ofisçi” karakteri, bir şarkı (Barış Manço- “Acıhta Bağa Ver”) açıp Mine ve Cemil'in evini arar, bir şey söylemeden şarkıyı ona dinletir. Mine, bu eyleme hiç şaşırılmaz, alışık olduğu bir durum olduğu anlaşılır. Ofisçi Mine'nin başka erkeklerle birlikte olduğunu düşünen kasabanın eğitim düzeyi düşük gençlerindedir. Kendi değer yargıları sonucunda da Mine'nin bedeni üzerinde hak iddia eder. Ona göre Mine eğer kocası dışında bir erkekle cinsel ilişki yaşıyorsa kendisiyle de yaşmalıdır. Bu algıya göre kadının cinselliği ya “koca” gibi bir iktidarın altındadır, ya da herkese açıktır. Dolayısıyla kadın bedeni sahip olunacak bir mülk gibi görülmektedir.

Sonraki sahnede kasabada sıkça düzenlenen bir ev toplantısına giderler. Bu toplantıda Mine'nin önceki gün İlhan ile kafede görülmesi gündem konusu olmuştur. Bütün gözlerin üzerinde olduğunu fark eden Mine diğerlerinin yanından uzaklaşır, Perihan ve İlhan ile yakındaki göl kenarına giderler. Diğer konuklar Perihan'ı görmezden gelip, İlhan ve Mine'nin sessiz sakin bir yere gittiğini yayarlar. Bu söylenti Cemil'in kulağına da gider. Kasaba halkı Mine ve İlhan'ın aralarındaki ilişkide söz söyleme hakkını kendinde görürken sürekli olarak Perihan'ı görmezden gelmektedirler. Perihan onlar için özneliğini yitirmiştir, ağabeyi ile ağabeyinin bir uzvu gibi var olmaktadır. Topluluk için üçünün bir arada bulunması aslında Mine ile İlhan'ın baş başa olması demektir.

Gece eve döndüklerinde, topluluğa karşı karısını koruyamayan Cemil, sarhoş bir halde İlhan'ı kötülemeye başlar. Merdivenlerden çıkarlarken Mine'yi taciz etmeye de başlar. Mine kocasına, “Cemil Bey lütfen yapmayın halim yok” demektir. Kaçmaya çalışsa da üst katta Cemil onu zorla yere yatırır. Bu sırada, “ben Bey değilim diğerleri Bey sen benimsin” ve “sakalım yok diye istemiyorsun değil mi” der. Mine her ne kadar direnmek için çok uğraşsa da kocası tarafından tecavüze uğrar. Bu sırada Mine'nin midesinin bulandığı, kocasından öğrendiği görülür. Karısının başka bir erkek ile anılması karşısında iktidarı sarsılan Cemil, karısı üzerinde şiddet uygulayarak, cinselliğine zorla

sahip olarak iktidarını geri kazanmaya çalışmıştır. Bu sahnede dikkat çeken bir başka konu ise tecavüzün, evli olunan kişi tarafından gerçekleştiğinde sorun edilmemesidir. Mine ertesi gün günlük hayatına devam eder, Cemil'in de bir pişmanlık gösterdiğine rastlanmaz. Dolayısıyla her ne kadar “kadın hakları”nın tartışılmaya başlandığı bir dönem olsa da 1980’lerde yaygın bir görüş olarak, cinsellik kadın için devlet ve toplum tarafından meşru kılınmış olan veya meşru olmayan olarak ikiye ayrılmaktadır. Yani evli olunan erkeğin cinsel şiddeti tecavüz olarak adlandırılmamaktadır. Dönemin ceza kanunlarının (madde 434) da desteklediği gibi evli olunmayan kişinin tecavüzü de mağdur ile evlendiği takdirde (mağdur reşit değilse aile karar alabilmektedir) suç sayılmamaktadır. Dolayısıyla kadın, arzuları olan ve acı çeken bir insandan ziyade erkek özneye ait bir “mülk” olarak görülmektedir. Onun cinselliğine sahip özne de kendi mülkü üzerinde istediğini yapabilmektedir.

Başka bir toplantıda Mine, Perihan ve İlhan’ı birlikte gören Belediye Başkanının Karısı onlara tekneyle açılmalarını teklif eder. Onlar da açılırlar ancak kısa sürede yine bakışlardan rahatsız olduklarından dönerler. Dedikodular arttıkça kasaba gençlerinin tacizleri de artmış ve daha görünür bir hal almıştır. Eve döndüklerinde Cemil, Mine’ye kızar kendisini rezil ettiğini söyler. Mine de ona kasaba halkının tacizlerini anlatır ve “yıllardır onurumu kendim için koruyorum senden korktuğum için değil” der. Boşanmak istediğini söyler. Yaşadıkları ve üzerinde uygulanan baskılar, haksızlıklar sonucunda Mine, boyun eğen başkalarının doğrularına göre yaşayan halinden uzaklaşıp baş kaldıran bir özneye dönüşmeye başlamıştır.

Mine’lerin evindeki bir toplantının ardından Cemil, Mine’yi karşısına alarak İlhan’la arasında ne olduğunu sorar. Mine, saygıdan ve dostluktan bahsedince de “İlhan’la yattın mı?” diye sorar. Cemil karısına sadece cinsel bir nesne olarak sahip olmak istemektedir. Mine de bunları dile getirir, insan olarak değer görmediğini söyler. İlhan’la arasında bir şey olmadığını ama onun kölesi olmak istediğini söyler. Çünkü hayatındaki erkekler arasında Mine’ye cinsel obje muamelesi yapamayan sadece İlhan’dır. İlhan onu özerk bir özne olarak görerek, onunla ilgilenerek, sohbet ederek Mine’nin üzerindeki çeşitli baskılara baş kaldırabilmesine katkı sunmuştur. Cemil’in aralarında oluşabilecek duygusal bir ilişkiyi önemsemediği de buradaki sorusundan anlaşılır. Cemil, evlendiği karısının bedenine sahip olmuştur ve “mülküne” başkasının müdahale etmesini istememektedir.

Ertesi gün Belediye Başkanı, doktor ve müteahhit kontrol etme amacıyla Mine'nin evine kahve içmeye giderler. O sırada bahçenin yakınından İlhan görünür, Mine onu da davet eder. Bu sırada kasabalı gençler, sanki sadece ikisi varmış gibi kapının önüne doluşup izlerler. Bakışlarla kurulan bu baskının ardından İlhan evden çıkınca onu iterler, arkasından konuşur, dalga geçerler. Sonraki sahnede Perihan Hanım çarşıda yalnız yürürken, herkes (öğrencisi bile) ona ayıplayan gözlerle bakmaktadır. Belediye başkanının yanına gider, belediye başkanı Mine ile İlhan'ın ilişkilerini sorar, Perihan, "her tür insan ilişkisini kendi yoz ilişkilerinize benzetmeyin, bir erkek ve bir kadın da arkadaşlık kurabilir. Mine içinizden biriyle ilişki kursa sorun etmeyecektiniz, çok iyi olacaktı değil mi?" der. Belediye Başkanı, İlhan'ın kasabayı terk etmesini kendisinin de tayin istemesini söyler. Perihan, bu rezilliğe daha fazla tahammül edemeyeceği için tayinini isteyeceğini söyler. Kasabanın onaylamadığı bir ilişkiye vesile olduğu için artık Perihan da istenmemektedir. Böylece kasaba topluluğunun iktidar mekanizması, baskılayamadığını, uysallaştıramadığını dışarı atmış olur.

Aynı gün Cemil Mine'ye (daha önce istemiş olması üzerine) halasının yanına gidebileceğini söyler. O gün belediye başkanı da Cemil'i evine davet eder, Mine ile İlhan'ı beraber yakalamak istemektedirler. Ofisçi ve diğer gençler, Mine'nin evini gözetlerler ve İlhan'ın gelmesini beklerler. İlhan gelmeyince kasabanın gençleri, eve yönelir. Ofisçi, "gelmemesi daha iyi 1 yıldır bugünü bekledim", diğer genç "yapacaksak hepimiz yapacağız", bir diğeri "sakallı yiyeceği kadar yemiş zaten, biz de tadına bakalım" der. Mine eline tüfek alır, direnmeye çalışır. O sırada içeri Mehmet Ali girer. Tüfek patlar ve Mehmet Ali vurulur, gençler de onu hastaneye götürür. Bunun üzerine Mine ağlayarak Perihan'ın evine gider. İlhan evde yalnızdır. Mine çok kötü durumdadır, ayakta zor durmaktadır yine de "yat benimle bizden istedikleri bu" diyerek ağlar. Mine, İlhan'a yalvarır gömleğini yırtar, İlhan da daha fazla direnmez ve birlikte olurlar. Sabah kasabalı gençler evi taşlarken polisler gelir ve Mine ile İlhan'ı herkesin gözü önünde götürürler.

Filmde her yönüyle cinselliği kısıtlanan ve talep edilen bir kadının, uysal bir öznenen direnen bir özneye doğru yaşadığı değişim görülür. Filmin sonunda yaşadığı cinsel birliktelik aslında kişisel hayatı için politik bir eylemdir. Film boyunca üzerinde cinsel bir hak iddia eden ve İlhan'la birlikte olduğunu düşünen erkek iktidarına (ve kadın iş birliğine) karşı onların kendi silahı ile yapılan bir saldırı gibidir. Film boyunca yaşadığı kendi bedenini kontrol etme, baskılama durumundan bir vazgeçişdir. Ancak bu eylemini bile baskı uygulayanların, yargılamalarıyla belirledikleri kişi ile gerçekleştirmiştir.

Ayrıca film boyunca verilen kadın ve erkeğin dost olabileceği mesajı bu son eylemle ortadan kaldırılmıştır. Bu noktalar eleştiriye açık olsa da Mine filmi, taşrada yaşanan cinsel baskıları (abartarak da olsa) gözler önüne sermesi açısından, beden ve bedensel eylemlerin kültürel olarak inşa oluşunu yansıtmaktadır.

Bu filmde, Mine'nin sürekli olarak gözetlenmesi, Foucault'nun panoptik gözetim kavramını akla getirmektedir. Buna göre karakter, gözetlendiğini görmediğinde dahi gözetleyen iktidarını, Butler'ın deyişiyle psişik olarak bedeninde taşımakta böylece de kendi bedenini sürekli olarak kontrol altında tutmaktadır.

Bu filmin bir diğer özelliği de Türkan Şoray'ın meşhur kanunlarından vazgeçtiği ilk film olmasıdır. Mine'nin yaşadığı dönüşüme benzer bir şekilde onu canlandıran oyuncu Türkan Şoray da bu film ile bedenini ilk kez çıplak olarak sergilemiştir. Bu durum döneme uygun bir şekilde kadının cinsel olarak özgürleşmesi olarak da Türkan Şoray'ın sektörün baskısına daha fazla direnemeyip boyun eğmesi olarak da yorumlanmıştır. Ancak Türkan Şoray, Mine filmine kadar bozmadığı kanunları ile toplumun sempatisini toplamıştır ve bu filmde önce de Türk Sineması için vazgeçilmez bir oyuncu olmuştur. Dolayısıyla bütün dünyada ve Türkiye'de yaşanan kültürel değişim oyuncunun beden sunumu da değiştirmiştir denebilir.

4.6.4. Fatmagül'ün Suçu Ne?

4.6.4.1. Filmin Künyesi

Yapım Yılı : 1986

Süre : 100 dk

Yönetmen : Süreyya Duru

Senaryo : Vedat Türkali

Yapımcı : Süreyya Duru

Oyuncular : Hülya Avşar (Fatmagül), Aytaç Arman (Kerim), Ayberk Çölok (Galip), Menderes Samancılar (Rahmi), Cengiz Sezici (Münir)

4.6.4.2. Filmin Öyküsü

Vedat Türkali'nin senaryosunu yazdığı film 16 yaşındaki Fatmagül'ün, yaşadığı kasabadan bir genç olan Kerim ve Kerim'in biri kasabada yaşayan (Mahmut), 3'ü

İstanbul'dan gelen zengin arkadaşları tarafından tecavüze uğramasının ardından yaşananları anlatır. Fatmagül saf, güzel bulunan, 16 yaşında, eğitimsiz, uysal, ezilmiş, sosyo-ekonomik durumu düşük bir kahraman olarak sunulur. Kerim ise 20'li yaşlarında, sert, arkadaş canlısı, namusuna düşkün, maço, sosyo-ekonomik durumu düşük bir kahraman olarak sunulur. Bir de film boyunca Kerim'in mücadele ettiği, diğerlerini kurtarmak için Kerim'i Fatmagül'le evlenmeye ikna eden Münir karakteri vardır. Münir filmin anti-kahramanıdır. 30'lu yaşlarında, iş bitirici, sosyo-ekonomik durumu yüksek, bencil, iki yüzlü biri olarak sunulur. Film boyunca Kerim ve Fatmagül'ün aralarındaki ilişki evrilmektedir. Bu hikâye 2010 yılında televizyon dizisi olarak uyarlanmıştır ve filmle aralarında önemli farklılıklar vardır.

4.6.4.3. Filmde Erilliğin ve Dişilliğin Sosyo-Politik Yansımaları

Film, Kerim ve Mahmut'un, İstanbul'dan gelen zengin arkadaşlarıyla sahil kasabasında eğlendiği sahnelerle başlar. Teknedelerken zengin gençlerden biri sahil kenarında çamaşır yıkayan Fatmagül'ü fark eder. Hepsi birden suya atlayıp Fatmagül'ün yanına yüzerler ve ona sırayla tecavüz ederler. Sonrasında adliye önünde zengin gençlerden birinin aile üyesi olan Münir karakteri bir gazeteciye, “kancık köpek kuyruk sallamazsa erkek köpek peşinden gitmez’ böyle yazmayacaksın gazeteye hiç yazma” derken görülür. Gençlerden birinin babası adliyeye götürülürken oğluna kızar ve vurur. Kalabalıktakiler tek tek içlerinden birini suçlayıp diğerlerinin ona uyduğunu söylerler. Bu şekilde 5 gencin de adı anılır. En son biri ise, “kabahat kızdadır” der. Sonraki sahnede bir adamın Fatmagül'ün ailesi hakkında bilgi almaya çalıştığı görülür. Ağabeyinin akıl sağlığının çok iyi olmadığını öğrenince “eline bir şeyler verip kapatsak bu işi” der. Filmde cinsel bir şiddet suçu olan ve aynı zamanda erkek suçu da diyebileceğimiz tecavüz üzerine sadece erkeklerin ve eril söylemin konuştuğu görülür. Bir kadın istemese erkeğin tecavüz etmeyeceği, etimolojik olarak hatalı bir ifadedir. Zira tecavüz kavramı zor kullanımı ve tek taraflı isteği gösterir. Dolayısıyla bu türden bir ifade eril politik söylemi ifade eder. Erkek söylemi ve sadece erkeklerin özne olarak alınması film boyunca devam eder. Tecavüze uğrayan kadının susturulması için bile kadına değil ağabeyine para verilmesi düşünülür. Kadın, bir özne olarak var olamamış, otoritesi olan erkeğin (baba, koca, ağabey) hayatındaki bir ‘şey’ olabilmıştır.

Başka bir sahnede aileler avukat ile görüşmektedir. Avukat TCK'nın 430. maddesi gereği ciddi bir hapis cezası almaktan kurtulamayacaklarını söyler. Yine (765 sayılı)

TCK'nın 434. maddesi gereği “çocuklardan biri kızla evlenirse dava düşer” der. Bunun üzerine annelerden biri, “Allah korusun” der. Oğluna fakir ve kültürsüz bir eş istememektedir ve oğlunun tecavüz suçlusu olması da onun fikrini değiştirmemiştir.

434. madde 2005 yılında yürürlüğe giren 5237 sayılı TCK'da yer almayarak kaldırılmıştır. Ancak filmin çekildiği dönemde uygulamada olan bu madde; tecavüzcüyü, tecavüz ettiği kişi ile evlenirse kamu davasının düşmesi yoluyla masum saymaktadır. Tek şart, tecavüzcünün zaman aşımına kadar kendi isteği ile boşanmamasıdır. Dolayısıyla söz konusu dönemde, yukarıda da bahsedilen kadının özne olarak kabul edilmemesi konusu hukukun uygulanma süreçlerinde de yansımalarını bulmaktadır. Kadın, o kişi (tecavüzcü) ile ve o anda cinsel birliktelik yaşamak istese bu eylem zaten tecavüz olarak adlandırılmayacaktır. Dolayısıyla TCK'nın bu maddesi mağdur olan kadının, cinsel birliktelik yaşamak istemediği açık olan (ayrıca kendisine zor kullanan ve özlük haklarını ihlal eden) bir erkekle, sürekli olarak cinsel birlikteliği ve birlikte yaşamasını mağduriyetin ortadan kalkması olarak görmektedir. Elbette ki kanun erkek istediği takdirde, kadının bu evliliğe mecbur olduğunu yazmaz. Ancak mağdur kadınlar kültürel olarak buna mecbur bırakılabilirler. Zira bu maddenin öznesi olan kadınlar arasında reşit olmayan “kız çocukları” da vardır ve onlar için bu kararı alma yetkisi ailelerine bırakılmıştır. Filmde de yansıtılan bu maddeye göre kadın, arzuları olmayan bir cins olarak görülmektedir. Kadın için cinsellik resmi/ahlaki olan veya olmayan bir etkinlik olarak vardır. Resmi olmayan cinselliği gerçekleştirmiş kadını (resmiyetle) “kurtarılması gereken” olarak görür ve kurtaran erkeği (cezasını silerek) ödüllendirir. Dolayısıyla bu madde ile ilgili davalarda, kadının şiddet kullanılarak cinsel ilişkiye zorlanmasından önce kadının “evlilik dışı cinsel ilişkiye” zorlanması mevzubahistir. “Fatmagül'ün Suçu Ne?” 2010 yılında televizyon dizisi halinde döneme uygun şekilde yeniden yorumlanmıştır. TCK'nın 434. Maddesi bu dönem yürürlükte değildir. Ancak bu sefer de tecavüzü evlilikle meşrulaştıran toplumdur (yenge figürü ile). Tecavüze uğramış kadının “namusunun elinden gitmesi” kalıp yargısı, dizi versiyonunda da mevcuttur. Dolayısıyla bu yargının günümüzde de yansımalarının devam ettiği söylenebilir.

Sonraki sahnede Münir, cezaevine Kerim'i ziyarete gelir. Ona övgü dolu sözler söyler ve sonra da Fatmagül'le evlenmesini ister. “Kâğıt üzerinde bir evlilik, o k...yi senin başına bırakacak değiliz” der. Fatmagül ve Kerim evlenir. Fatmagül'ün bir direniş gösterdiğine rastlanmaz, aslında film bize Fatmagül'ün bu durumdan ilk haberdar olduğu anı vermemektedir. Ancak filmin geneline bakıldığında Fatmagül kaderine razıdır, bu

evliliğin onu rahatlattığı düşünülmektedir. Yukarıda açıkça ortaya konana eril politik iktidarı içselleştirmiştir. Butler (2005)'dan hareketle söylersek bu iktidar psişik olarak Fatmagül'ün bedenindedir.

Cezaevinden çıkan gençlerden birinin babası yüzüne tükürürken diğeri sadece “hayta” demekle yetinir. Kerim ve Fatmagül adliyeden çıktıklarında kapının önünde Münir Fatmagül'ün ağabeyine para verirken görülür. Kerim, Münir'e diğer çocukları görmek istediğini söyleyince onların kendisini görmeden İstanbul'a döndüğünü öğrenir. Münir, Kerim'e de para verir ve akşam için meyhaneye davet eder. Fatmagül ile birlikte eve giden Kerim'in ona kötü davrandığı görülür. Sert bir şekilde, “kazık gibi dikilme” der. Kerim'in Fatmagül'e karşı tavrı ona aslında istemediği ve bütün hayatını elinden alan bir “iyilik” yaptığını düşünmesi olarak okunabilir. Filmin sonuna yakın zamanlı tek bir örtük sahnesi hariç, Kerim tecavüzde bulunduğu için pişmanlık göstermemektedir. Hikâyenin 2010'daki dizi versiyonunda ise Kerim'in toplu tecavüze ortaklığı arkadaşlarından birinin uyuşturucu madde vermesi üzerine “seyretme”, “ses çıkartmama” şeklinde gerçekleşmiştir. Bunun için de çok pişmandır. Ancak dizide Kerim, aydın ve güçlü bir kadın olan ablası tarafından yetiştirilmiştir. Dolayısıyla Kerim karakterinin habitusundaki farklılık, bu konudaki dönem karşılaştırmasını sağlıklı kılmayacaktır.

Kerim, Mahmut'un ve ustasının çalıştığı tamirhaneye gittiğinde ustası ona, “bakalım nasıl çıkartacaksın yutturdukları zokayı, siz kim o oğlanlarla aşık atmak kim avanaklar! Okulda birkaç yıl yan yana oturdunuz diye göbekleriniz bir mi kesildi sandınız. Babanı düşündükçe için sızlıyor” der. Kerim gece, Münir'in daveti üzerine meyhaneye gider. Orada hocasını görür ve masasına oturur. Hocası “her dost görüldüğü gibi dost olmuyor” der. Bu iki örneğin benzerlerine film boyunca sekanslar halinde rastlanmaktadır. Özellikle Kerim'in dostları için bu “olay”, Kerim'in yaptığı bir saldırı suçu olarak değil Kerim'i arkadaşlarının yarı yolda bırakması olarak görülür. Kerim de farklı düşünmez ve evlendiği için duyduğu pişmanlığın acısını Fatmagül'ü hırpalayarak çıkartır. Kerim, Fatmagül'ün değil kendisinin mağdur olduğunu düşünmektedir.

Meyhaneye sonradan Münir gelir. Hoca rahatsız olur ve kalkar. Münir, gerdek gecesi olduğunu söyleyerek Kerim'e çok fazla içki içirir. Kerim eve gittiğinde, bir döşek çeker ve Fatmagül'e, “buraya zıbar” der. Kendi yatağının yanına geçemeyeceğini söyler. Sabah Kerim uyandığında Fatmagül kahvaltı hazırlamaktadır. Kerim hiçbir şey söylemeden evden çıkar. Fatmagül'ün üzgün olduğu görülür. Dışarıda kahvaltı yapan

Kerim'e etrafındakiler, "daha ilk geceden bir çorba pişiremedi mi gelinin" deyip gülerler. Daha sonra kendi atölyesine giden Kerim'in yanına Fatmagül'ün ağabeyi gelir, ona "enişte" diye hitap etmektedir ve herhangi bir kin gütmemektedir, mutlu görünür. Fatmagül'ün ağabeyi zihinsel engellidir. Dolayısıyla eylemlerinin dikkate alınmasına gerek görülmemektedir. Daha sonra Fatmagül'ün yanına giden ağabeyi Fatmagül'e nasıl olduğunu sorar, "yengen selam etti bize de gelin" der. Kerim eve girdiğinde Fatmagül'ün sandıktaki çeyizini serdiğini görür. Birkaç parçayı kızgın bir şekilde fırlatarak, "kaldır lan bunları, bir daha görmeyeyim, parçalarım vallahi" der. Filmdeki topluluğun bu evliliği normal bir evlilik gibi görmesine yukarıda aktarılan sahnede olduğu gibi film boyunca parçalar halinde rastlanır. Kerim'in ise Fatmagül'le yaşadığının bir evlilik olmadığı, arkadaşlarını -ve istemeyerek de olsa Fatmagül'ün namusunu- kurtarmak için yaptığı bir iyilik olduğu düşüncesi seyirciye yansıtılır. Evlilik fikrine yaklaşan en ufak bir sembole tahammül edememektedir. Ancak filmde bu evliliği, Fatmagül'e yapılan "cinsel zor"un devamlılığı veya onaylanması olarak gören bir karaktere rastlanmamıştır.

Daha sonra tekneye giden Kerim'e okuduğu gazetedeği haberi gösteren kaptanlardan biri, "piyangonun büyüğü vurmuş sana 2 milyon almış diyorlar" der. Kerim şaşırır, "kimden almışım" diye sorar. Kaptan, "seni razı edenlerden" der. Sonrasında Kerim gazeteye gider. Gazeteci, "bunu vilayetten yazdırdılar, bir çıkarları var anlaşılın" der. Kerim para almadığını söyleyince gazeteci, "senin yerinde olsam gider paramı isterim" der. Bunun üzerine Kerim alkollü bir şekilde Münir'in yanına gider. Münir gazeteci Hurşit'i suçlayınca Kerim, parasını ister. Münir onu göndermek isteyince kavga etmeye başlarlar. Münir'in adamları Kerim'i döver. Münir, "ulan seni adam bildik, biz de mi tadına bakalım k...nin bunu mu istiyorsun" der. Arkasından bıçak fırlatarak, "al namusunu temizlersin" der. Filmin bu sahnesinden sonra Fatmagül'ün Kerim için "namus" haline gelmesi ortaya çıkar. Ayrıca filmin bir "kötü adam" çıkarttığı sahne de bu sahnedir. Fatmagül, artık kocası olan adamın da içlerinde bulunduğu bir grup tarafından evlilik öncesi tecavüze uğramıştır. Bu sebepten "namus yoksunu" olarak görülür. Kocanın namusunu ölçen de karısının cinselliğidir. Yani toplumda sıklıkla görülen, "kadının evlilik dışı cinselliği namussuzluktur" kalıp yargısının ortadan kalkması için söz konusu cinselliğin "tecavüz" ile gerçekleşmiş olması yeterli görülmemiştir.

Sonraki sahnede Kerim'in bir yakını (Emine Nine) Fatmagül'le muhabbet eder. Kerim'in iyi çocuk olduğunu, onunla konuşacağını söyler. Düğüne, mevlide Fatmagül'ü

götüreceğini söyler. Kerim'in ailesini anlatır, çok merhametli biri olduğunu söyler. “Bak seni sokakta koymadı, ne derlerse desinler altın gibi çocuktur” der. Kerim'in ebesi de olan bu kadın; Kerim'in, yaşadığı evliliği ‘iyilik’ olarak görmesinin habitusuna nasıl işlediği ile ilgili ipucu verir. Zira Kerim'in annesi gibi olan kadın, Kerim'e tecavüz için kızmak yerine, Fatmagül'ü ortada bırakmadığı için takdir etmektedir. Ayrıca bakire olmadığı bilinen bir kadının “kurtarılması gereken” biri olarak okunması bu konuşmada da ortaya çıkmıştır. Bu konuşmadan Fatmagül'ün de bu düşünceye sahip olduğu düşünülür. Herhangi bir karşı çıkış göstermek yerine, aralarındaki gerginliği düzeltmek için yardım arayışına girmiştir. Fatmagül'ün Kerim'i “kocasını” olarak kabul ettiği net bir şekilde görülür. Bu hikâyenin günümüze yakın dizileştirilmiş versiyonunda ise Fatmagül karakteri evliliğinden memnun değildir ve Kerim'den sürekli kaçırmaktadır. Bu değişim, günümüzde kadınların (80'lere kıyasla) “kendi üzerlerine” uygulanan eril tahakkümün “doğrudan fiziksel şiddetini” normalleştirme noktasında daha eleştirel olduklarını düşündürmektedir.

Başka bir sahnede, Kerim sarhoş ve yaralı halde tekneye giderken Fatmagül onu takip eder. Kerim, denize düştüğünde Fatmagül onu kurtarır ve eve götürerek ıslak kıyafetlerini çıkartır, ardından birlikte olurlar. Kerim sabah uyandığında Fatmagül'ü yanında görünce bağırmağa başlar, “ben sana buraya geçmeyeceksin demedim mi ulan?” ve “git şikâyet et içeri alsınlar beni!” der. Dolayısıyla, Kerim alkollü olduğu için birlikte oldukları ortaya çıkmış olur. Çalışmaya geçen Kerim'in yanına biri tamir için motosiklet getirir. Kerim, gelen müşterinin evin pencerelerini silen Fatmagül'e baktığını görünce yoğun olduğunu söyleyip işi kabul etmez. Ardından kızgınlıkla eve girer, Fatmagül'ü kolundan tutup yere atar. Evi eliyle ikiye bölerek “buradan ileriye geçmeyeceksin ulan, namussuzum öldürürüm seni!” der. Fatmagül artık, Kerim'e karşı merhamet gösterip onu kollamaktadır. Kerim ise Fatmagül'ü “namus”u olarak görüp üzerinde otorite kurarak sahiplenmektedir. Fatmagül'ün anaç dişilliği karşısında Kerim'in patriarkal erilliği kurulmaktadır.

Bir süre sonra Kerim eve girdiğinde Fatmagül'ün midesinin bulandığını görür. Yine oldukça sinirlenerek, “bir de pi...le ha” der. Onu yere atarak tekmeler. Kerim, Fatmagül'ün bir başkasının çocuğuna hamile kalmış olma ihtimalini kaldıramaz. Sahip olduğu patriarkal otoritenin sarsılması onu şiddete yönlendirir. Bu durumda Fatmagül'ün bir suçunun olmamasının önemi yoktur. Önemli olan, “ona ait olan kadına bir başka erkeğin de sahip olmuş olması” ve kadını “döllemesi”dir. Bu durum Kerim'in iktidarını

sarsar. Hastanede doktor karnının tekmelendiğini anlayınca polis çağırılır. Fatmagül tekmelenmeyi de kötü muameleyi de polisten gizler. Kerim eve gidip ağlar. Fatmagül taburcu olunca Kerim onu kapıda beklemektedir. Beraber eve yürürler. Kerim reçeteyi isteyerek Fatmagül'e, "doğru eve" der. Fatmagül eve gittiğinde hazırlanmış yemekler görür. Kerim'in parası ilaçlara yetmeyince ustasına para istemeye gider. Ustası, "artık bitir bu işi. Ya bas git buralardan elin yetimini başıboş koy ya da bağrına bas onu. İstersen iyi bir şeyler yaparsın oğlum" der. Kerim, eve gittiğinde Fatmagül'ün yemek hazırladığını görünce bu sefer ona iyi davranır, "yormuşsun kendini" der. Masaya davet eder. Yemek bitince, "hastasın yorma kendini, bulaşıkları yarım Emine Nine yıkar" der. Masayı kendi toplarlar. Bu sahnede iktidarın, başka bir iktidar tarafından kırıldığı görülür. Foucault'nun mikro iktidar da dediği yatay tahakküm gerçekleşir. Kerim "baba" bildiği ustasının sözüyle yumuşar. Bunda suçluluk duygusunun payı olduğu da söylenebilir. Fatmagül'e iyilik yaptığını düşünen Kerim, artık Fatmagül'ün de kendisine iyilik yaptığı ile yüzleşmek durumunda kalmıştır. Burada dikkat çeken bir başka konu, Kerim'in merhametli davranırken bile "kadın işi" olan bulaşığı bir başka kadın olan Emine Nine'ye bırakmasıdır. Bu "işin cinsiyeti" o kadar psikikleşmiştir ki bulaşıkları kendisinin yıkaması aklına bile gelmez. Kerim, filmin devamında Fatmagül'e eskisi kadar kötü davranmaz ancak bu beklenmedik merhametli tavrı da uzun sürmez. Kısa sürede erkekliğin hegemonik dünyasına geri döner.

Kerim bir akşam eve sarhoş gelir ve Fatmagül'ün üzerine saldırır, Fatmagül, "istemiyorum, sonra pişman oluyorsun" der. Sabah Kerim evdeki eşyaları toplayıp tekneye götürür. Başta istemediği çeyiz sandığını kendi elleriyle taşıması dikkat çekmektedir. Bir koya yerleşirler. Kendi evlerini inşa ederler. Kerim, erkek olarak iktidarının/namusunun diğer erkekler tarafından tehdit altında olduğunu hissettiğinde o alandan uzaklaşmıştır. Ayrıca Kerim, kadının karşısındaki iktidarından vazgeçmese bile evliliği benimsemiştir. Fatmagül de bu durumdan oldukça memnundur. Patriarkal yapının kendi çıkarı için kurduğu bu evlilik yine onun kurallarıyla ve failin suç ortaklığıyla sürmektedir.

Tekneyle gezinen Münir, onları fark eder ve içeri girer. Münir eve girdiğinde Fatmagül yalnızdır. Münir ona saldırır, "bir de biz baksak tadına ne olur sanki, Kerim ağabeyimizin mezhebi geniştir merak etme" der. Bir süre boğuşuktan sonra eline tüfek alan Fatmagül'e "şaka yaptım kız, aferin böyle namusunu koru. Kerim'e söyle beni görmeye gelsin" der. Tekneyi gören Kerim koşarak eve gelir. Fatmagül'ün kıyafetinin

yırtık olduğunu fark eden Kerim, Fatmagül'ün üzerine yürür, kolundan sarsarak sert bir şekilde, “ne yaptı sana, söyle ne yaptı sana” der. Fatmagül onu iter, “ne yapabilir ki? Tek başına...” der. İkinci cümleyi imalı bir şekilde söylemiştir ve Kerim üzüntüyle evden çıkar. Bu sahne üç açıdan önemlidir. Öncelikle, Kerim'in filmin başındaki tecavüz için suçluluk ve pişmanlık duyduğunun yansıtıldığı tek sahnedir. İkincisi ise Fatmagül'ün bir erk'e karşı elde ettiği ilk güç olması yoluyla kendi gücünün farkına varmasıdır. Tek bir erkeğin, tek bir kadın karşısında fiziksel anlamda, her zaman daha güçlü olmayacağını dile getirdiği sahnedir. Üçüncüsü de Fatmagül'ün ilk kez kendisine karşı işlediği suçu Kerim'in yüzüne vurduğu sahnedir. Bu sahneden sonra Fatmagül daha güçlü bir karakter olarak sunulmaya başlanmıştır. Ancak yine de kocasına karşı kabullenici, yüceltici, boyun eğen, madun hali devam eder. Resmi olarak nikahlanmış olmaları onun için bağlayıcı olmuştur ve artık kendisini kocasının altında onunla bir bütün olarak görmektedir. Onlar “biz”dir ve diğerleri “öteki”dir. Yaşadıklarının sorumlularından birinin de kocası olmasının önemi yoktur zira artık yaşananlar “biz”in yaşadıklarıdır; Kerim ve onun namusu olan Fatmagül'ün.

Kerim iş parasını almak için tekneyle uzaklaştığında Fatmagül'ün yanına 3 adam gelir. “Tatsızlık çıkarma iyilikle olsun, ne var korkacak bilmediğin şey mi?” diyerek üzerine saldırırlar. Tam o sırada Kerim gelir ve adamlara saldırır. Fatmagül de bulduğu bir sopa ile adamlara saldırır ve beraberce uzaklaştırırlar onları. Fatmagül, “eşşoğlu eşekler ne istiyorlar bizden” diyerek ağlamaya başlar. Sonraki sabah Kerim, uyanır uyanmaz Fatmagül'ü öperek “yanımdan ayrılma bir daha” der. Mutlu bir halde sarılırlar. Sonrasında Fatmagül de Kerim'le birlikte kömür işinde çalışmaya başlar, artık hep birlikte dirler. Bu sahne eril ve dişil olanın eşitliğe en yaklaştığı sahnelerdendir. Ancak yine de fallusa sahip olmayan Fatmagül'ün adamlara saldırması için bir sopa bulması gerekmiştir. Yukarıda bahsedilen “biz” olma durumu bu sahnede de karşılığını bulur. Adamlar aslında Fatmagül'e değil, Fatmagül ve Kerim'in ortak namusuna saldırmışlardır. Fatmagül, “ötekilere karşı” direnen özne olarak belirginleştikçe Kerim için de anlamı değişir. Öncesinde kocası tarafından “namussuz” görülen, kabul edilmeyen, baskı ile eve kapatılan pencere önüne bile geçmesine izin verilmeyen Fatmagül, ilk kez kamusal alana dahil olur. Ancak yine de kocasının yanından ayrılamaz.

Daha sonra Fatmagül'e tecavüz eden diğer gençler gelirler. Kerim'e yardım etmek istediklerini söylerler. Eşyalarını toplayıp gelmesini isterler, 200 bin lira bulduklarını ve tekne ayarladıklarını söylerler. Kerim eve gidip eşyalarını alarak arkadaşlarıyla gider,

ancak suçlu hissetmektedir. Ardından Fatmagül gizli bir şekilde onları izler. Kerim tam tekneye atlayacakken kararsız kalır. Arkadaşları atlaması için ısrar ederlerken Kerim elindeki silahla üçünü de vurduğunu hayal eder ama yapamaz. Kerim arkadaşlarının verdiği para ile eve döner. Yarın tekrar deneyeceklerini söylerler. Sonrasında, arkadaşları Münir'in yanına giderler. Hepsinin Münir'in planı olduğu ortaya çıkar. Kerim'in arkadaşlarını vurduğunu hayal etmesi onları suçlu gördüğünü düşündürür. Ancak hem tecavüze ortak olan hem de arkadaşlarının desteği ile kaçmaya oldukça yaklaşan Kerim, kendini vurmaz. Ayrıca kendisini terk edip giden arkadaşları onun için geri dönmüşlerdir ve onlara inanmış görünmektedir. Dolayısıyla burada Kerim'in, karısına tecavüz eden arkadaşlarını namusunu temizlemek için vurmak istediği düşünülebilir. Arkadaşlarının suçuna kendini dahil etmemektedir çünkü Fatmagül ile evlenmiştir. Kanunun oluşturduğu masumlaştırmayı içselleştirmiştir.

Sonraki sahnede Fatmagül Kerim'e ne yapacağını sorar. Tanıdığı birinin Yunanistan'a kaçtığına başına gelenleri anlatır. "Yarın hâkime gidip kendi rızamla ayrılmak istediğimi söyleyeceğim, onlara uyma sen" der. Kerim ağlamaya başlar. Eşyalarıyla birlikte kasabaya geri dönerler. Kerim eski arkadaşlarının önüne para çantasını atar ve hiçbir şey söylemeden evlerine geri dönerler. Kerim atölyesini toparlarken Fatmagül'ün çantasıyla çıktığını görür. Fatmagül üzgün bir şekilde, "ağabeyime, demiştim ya" der. Kerim, gülümseyerek "burası bizim evimiz değil mi? Hadi su getir bana" der. Fatmagül, sevinçle eve koşar. Kocasının, "kadın görevi" olarak gördüğü su getirme isteği karşısında evliliklerinin "normalleştiğini" fark ettiği için sevinmektedir.

Filmin sonunda Fatmagül'ün, kendisini bırakıp kaçmayı bile düşünse kocasının iyiliğini istediği dikkat çekmektedir. Kerim'in kendisiyle evlenerek onu ortada bırakmadığını, dolayısıyla diğer tecavüzcülerden farklı olduğunu düşünmektedir. Evlendikleri andan itibaren Kerim'in iktidarını kabul etmiş olan Fatmagül, kanunun meşrulaştırdığı ilişkiyi sorgulamadan meşrulaştırmıştır. Böylece hem politik iktidarı hem de eril iktidarı bedeninde içselleştirdiği görülmektedir. Kerim ise bu evliliği kendi suçunun ortadan kalkması ve arkadaşlarının kendisini ortada bırakması olarak görmektedir. Evlendiği anı itibaren kendini suçlu görmemesiyle politik iktidarı içselleştirdiği görülmektedir. Ayrıca daha en baştan "namusu kirletilmiş" olan bir kadınla evlenmiş olarak topluma karşı erkek iktidarını korumak zorunda hissetmektedir. Bu sebeple de sürekli bir saldırı halindedir.

Bu filmde cinsel suçun iktidarın içinde, ona göre değişen konumu gözler önüne serilmiştir. Foucault'nun analizine göre modern toplumda kadın üzerinden geliştirilen cinsellik “normal” ve “sapkın” olarak ikiye ayrılır. Buna göre çocuk yapma amacıyla evli bir çiftin tarafı olan kadının yaşadığı cinsellik normaldir. Bunun dışarısında kalan türleri ise sapkınlıktır. Dolayısıyla kadın için cinsellik evli olduğu takdirde normaldir ve tecavüz burada göz ardı edilir. Eril tahakkümün oluşturduğu bu cinsellik rejimine söz konusu dönemde politik iktidar da iş birliği sunmaktadır. Burada dikkat çekici bir diğer konu ise şiddetin görmezden gelinerek kadın bedeninin madunlaştırılmasına mağdur olan kadının da dahil olması ve bu iktidar mekanizmasını içselleştirmesidir. Butler'ın (2005:27) ifade ettiği gibi, kendi varlığının kabul edilmesi için kendi oluşturmadığı kategorilere bağlı olan özne, varlığının görünümünü kendisinin dışındaki egemen söylemde arar. Dolayısıyla iktidara tabii ve onu bedeninde psişik olarak taşıyan bir özne ortaya çıkmıştır.

4.6.5. Düş Gezginleri

4.6.5.1. Filmin Künyesi

Yapım Yılı : 1992

Süre : 104 dk

Yönetmen : Atıf Yılmaz

Senaryo : Atıf Yılmaz

Yapımcı : Atıf Yılmaz

Oyuncular : Meral Oğuz (Nilgün), Lale Mansur (Anjenik/ Havva/ Melike), Yaman Okay (Nazif), Selçuk Özer (Faruk), Deniz Türkali (Olay)

4.6.5.2. Filmin Öyküsü

Film, doktor bir kadın olan Nilgün'ün yeni tayin olduğu kasabada, resmi olarak faaliyet gösteren genelevin sağlık kontrollerini üstlenmesi ile başlar. Nilgün ilk kontrollerde, çalışan kadınlardan birinin çocukluk arkadaşı olduğunu fark eder. Arkadaşı Havva adını değiştirerek Melike yapmıştır. Melike de Nilgün'ü tanır fakat başta belli etmez. Nilgün, 30'lu yaşlarda, sosyo-ekonomik durumu iyi, eğitilmiş, güçlü, baskın karakterli, eşinden boşanmış, yalnız bir kadın olarak sunulur. Melike ise eğitim durumu düşük, 30'lu yaşlarda, içe kapanık, sessiz, uysal, saf bir kadın olarak sunulmuştur. Film

bu iki kadının arkadaşlık ilişkilerinin eşcinsel bir aşk ilişkisine dönüşümünü, bu süreçte yaşadıkları baskıları ve karakter dönüşümlerini anlatır. Türk Sineması'nda yer alan ilk eşcinsel filmlerinden biri olduğu için önemlidir.

4.6.5.3. Filmde Erilliğin ve Dişillığın Sosyo-Politik Yansımaları

Doktor Nilgün'ün yeni bir kasabaya tayin olması ile film başlar. Bu yeni kasabada kaymakamın arkadaşı Nafiz Bey, ona pek çok konuda destek olmaktadır. Ancak Kaymakam Nilgün'ü Nafiz Bey'le tanıştırdıktan sonra “zavallı dul bir kadın sen ben de destek çıkmazsak” der imalı bir şekilde. Öncesinde de kadını beğenip beğenmediğini sorar. Kaymakam ve Nafiz'in Nilgün'le ilişki yaşama arzusu taşıdıkları düşünülmektedir. Nafiz, Nilgün'e kiralık evi gezdirirken yatak odasındaki yatağı sallayarak, “iş görür gibi ne dersiniz?” der. Bu gibi semboller Nilgün'ün erkekler tarafından cinsel olarak arzulandığını, çekici ve güzel bulunduğunu göstermektedir.

Nilgün bu yeni görev yerinde, genelevde sağlık kontrolleri görevini de üstlenir. Bu görevi Nilgün'e söyleyen hemşire, “nerde görülmüş genelevde kadın doktor” der. Geneleve ilk geldiğinde kapıdaki polis/bekçi de başta onu almak istemez, kontrol için geldiğini öğrenince içeri alır. Genelevde görevli kadın Nilgün'e, “iyi ki sen geldin anam önceki adam kadınların bilerek canını yakardı”, “o...u olduk diye insanlıktan da çıkmadık ya” der. Bu sahnelerden genelevde kadın doktorun muayenesinin hoş karşılanmadığı ve dışarıdan bir kadının içeriye alınmasına izin verilmediği anlaşılmaktadır. Filmdeki genelev anlatısında önceki yıllarda görülen kadınsı/gay erkek çalışanlar yoktur. Seks işçiliği dışındaki işlerle ilgilenenler, eskiden bu işi yapıp bırakmış olgun kadınlardır. Dolayısıyla seks işçisi olmayan bir kadının bu mekânda bulunması “anormal”dir. İçeride yaşayanlar kadınlar dahi olsa genelevler erkek mekanlarıdır.

İlk kontrolde, çalışan kadınlardan biri Nilgün'e tanıdık gelse de hiç konuşmazlar. Sonrasında Nilgün'ün Nafiz Bey'in karısıyla tanıştığı sahne gelir. Nafiz Bey'in karısı Nilgün'ü kocasıyla ilgili uyarır. Kendisi Nafiz Bey'in ikinci eşidir ve ilk eşinden ayrılmasının nedeni de kendisidir. Aynı şeyin başına gelmesinden korkar. Nafiz'in Karısı evden ayrılırken imalı bir şekilde, “sevdim seni” der ve Nilgün'ü dudağından öper. Bu duruma şaşırarak Nilgün çocukluğunda Havva (Melike) ile birbirlerini dudaklarından öptüğünü hatırlar. Bu çocukluk sahnelerine filmde sıklıkla yer verilir. Bu sahnelere göre Nilgün ve Melike çocukluk arkadaşı olmanın yanında cinsellikle ilgili ilk ilgi ve farkındalıklarını da beraber yaşamışlardır. Çocukluklarında yaşadıkları öpücük de bir

dergide gördükleri görselden sonraki merak ile gerçekleşmiştir. Başka bir geriye dönüşte de ilk kez beraber bir müzede çıplak erkek vücudunu heykel üzerinden keşfederler. Bu sahnede çocuk Nilgün'ün “kadınlar erkeklerden daha güzel değil mi” dediği görülür. Çocukluk sahneleri cinsel yönelimlerin sonradan edinilmediği anlatısını güçlendirmektedir. Ancak filmde, birbirlerini tekrar buluncaya kadar her ikisinin de bir kadınla birlikte olmadığı anlaşılmaktadır. Nilgün, Nafiz'in karısının flörtleşme çabalarından da rahatsız olmaktadır. Dolayısıyla Melike ile aralarında duygusal bir bağ da olduğu söylenebilir.

Sonraki gün Nafiz, Nafiz'in karısı, Kaymakam, Kaymakam'ın karısı ve Nilgün beraber pikniğe giderler, arabada Nafiz'in karısı bu sefer de Nilgün'ün bacağına dokunur. Nafiz'in karısı Nilgün'ü piknikte kocası hakkında tekrar uyarır. Çapkın bulduğu kocasını diğer kadınlardan uzak tutmak için kadınları uyarır ancak kocasına bir şey söylediğine rastlanmaz. Nafiz'in karısı Nilgün'ü kendisine rakip olarak görmenin yanında onunla kendisi ilgilendiği için kocasını rakip olarak görebileceğini de düşündürmektedir. Ayrıca karısının, Nafiz'in kendisini başka kadınlarla aldatmasından korkarken kendisinin bir kadınla flörtleşmesi, kadın kadına ilişkiyi kocasını aldatmak olarak görmediğini düşündürmektedir. Kadın, ilişkinin pasif tarafı olarak görüldüğünden içinde aktif taraf (erkek) olmayan bir birliktelik aldatma eylemi olarak görülmemektedir. Böylelikle ikili birlikteliklerin bir tür güç ilişkisi olarak kabul edildiği söylenebilir. Erkek, eşini üzerinde bir güç sahibidir ve onu diğer erkeklerle “paylaşmak” istemez. Ancak ortada fallus yoksa sorun da yoktur.

Piknikte düşen bir çocuk gören Nilgün, ona yardım eder. Çocuğun yanında babası (Necdet) vardır. Bunu gören kaymakamın karısı Nilgün için, “yere bakan yürek yakan cinsinden olduğunu söylememiş miydin ben” der. Sonrasında başhekim de Dişçi Necdet'in geçen sene karısını kaybettiğini, haklarında konuşulduğunu ve evlenmeyi düşünürse uygun bir aday olduğunu söyler. Ayrıca, “adamın sümsük olduğuna bakma köklü bir ailedir, İstanbul'da, İzmir'de geniş toprakları var” der. Yani Nilgün'ün Necdet'le gerçekleştirdiği kısa diyalog yanlarında Necdet'in çocukları da olduğu halde, aralarında bir şey olduğuna yorulmuştur. Bu da kadının (Nilgün), erkeği (Necdet) baştan çıkartması olarak görülmüştür. Gözün iktidarının kadınlara karşı çok daha acımasız olabildiği gözler önüne serilmiştir. Ayrıca bu iktidarın bir kadının özel hayatını planlamaya çekinmediği, planında da erkeği maddi güç olarak sunduğu görülmektedir. Kadın duldur, erkek zengindir dolayısıyla dul kadın için kaçırılmaması gereken bir

kısmettir. Böylece erkek bedeninin tercih edilebilirliğinin kazandığı para ile ilişkili bulunduğu söylenebilir.

İkinci doktor kontrolünde Melike yoktur. Onu görmek isteyen Nilgün nerede olduğunu sorduğunda çok hasta olduğunu öğrenir ve geneleve onu muayene etmeye gider. Nilgün, Melike'nin sırtını dinlerken çocukluktan hatırladığı doğum lekesini görür. "Sensin Havva" demesiyle Melike'nin ağlamaya başlaması bir olur. Melike, konumundan duyduğu rahatsızlık ve geçmiş hayatının hatıralarıyla başını utanarak yastığa gömer. Çocuklukları beraber geçmiştir, ancak kendisi bir seks işçisi olurken Nilgün doktor olmuştur. O, bedenini ticari bir araç olarak kullanırken Nilgün diğer bedenleri sağlıklı hale getirmektedir. Filmin devamında Melike'nin seks işçiliğini kendi isteği dışında yapmadığını öğrensek de normalin dışına itilme ve dışlanma onu rahatsız etmektedir. Aralarındaki statü ve kültür farklılığı filmin devamında kendini daha açık göstermektedir.

Sonrasında Nilgün Melike'yi evine götürür. Kapının önündeki erkekler Melike'yi tanır. İçeri girdiklerinde Melike de "beni buraya getirmekle iyi etmedin tanırılsa kötü olur" demektedir. Ertesi gün de başhekim tarafından uyarılır. Genelevde çalışan kadınların izin günü dışında dışarı çıkmalarının yasak olduğu söylenir. Resmi bir geneleve "kapatılan" kadınlar, her ne kadar devlet ve toplum tarafından meşrulaştırılmış olsalar da normal hayata katılma noktasında kısıtlanmaktadırlar. Onların özgürlük alanı genelev patronuna tabii olarak çalıştıkları evin içidir. Sonraki sahnede de görüleceği gibi kamusal alanda "öteki"dirler, istenmezler.

Sinemaya giden Nilgün ve Melike orada bazı erkeklerin Melike'yi tanınması üzerine zor anlar yaşarlar. Melike, "sana gitmeyelim dedim, damgalı eşek gibiyiz biz" der. Melike'nin üzülüğünü gören Nilgün, "yarın akşama kadar izinlisin değil mi? Bizi kimsenin tanımayacağı bir yere gidelim" der. Melike, "fahişe" olarak damgalanmış olduğundan izin günlerinde bile rahat hareket edememektedir. Günlük hayata katılımı, diğer bireyler tarafından sürekli olarak "normal olmadığı" hatırlatılarak engellenmektedir. Müşterisi olarak yaptığı işi onaylamış olan erkeklerin düşüncesi de bu yöndedir. Bu durumun tek çözümü damgasının görülmediği bir yere gitmektir.

Kasabadan çıkarlar ve bir restoranda yemek yedikten sonra otele giderler. Otel odasında Melike üzerini değiştirmek için ışığı kapatmayı ister. Nilgün, Melike'nin soyunmaktan utanmasına şaşırır. Sonuçta o işini çıplak bir şekilde gerçekleştirmektedir. Hayatının rasyonel bir alanını oluşturan "para kazanmak için çalışmak" eylemi,

Melike’de cinselliği ile bağlantılıdır. Ancak bu onun işidir ve özel hayatında, çevresine, arkadaşlarına karşı takınacağı konum çok farklı olabilir. Sözelimi hastalanan biri doktorun karşısında soyunmaktan utanmaz ancak aynı doktorla dışarıda arkadaş olarak tanıştığında ve yanında soyunması gerektiğinde utanabilir. Ancak seks işçilerinin özel alanı, diğerleri açısından oldukça sınırlı görülmektedir. Onlar “genel kadın” olduklarından özellerinin ve özellikleri dolayısıyla oluşan utanma duygularının varlığı gariptir. Burada seks işçisi kadının bedeni iki farklı şekilde gösterilmektedir. İlki sermayesi, ikincisi mahremi olarak. Bu ayırım adlandırma ile de desteklenerek sermaye olan bedenin ismi Anjenik olmuştur.

Kasabaya geri döndüklerinde muayeneye Nafiz’in karısı gelir. “Seni görmenin başka yolu yoktu” der. Ciddi bir sorunu olmadığı anlaşılır ancak bir sertlik olduğu iddiasıyla göğüslerini kontrol ettirir. Nilgün’ü baştan çıkarma amacıyla olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Nilgün’e, “bizimle zaman geçersen bu kadar dedikodun yapılmaz, senin şu o...u sevgilini konuşuyor herkes, ‘onun için erkeklere bakmıyor’ diyorlar. Bence en iyisini yapıyorsun ama en azından o...u olmasaydı” der. Kendisinin de kadınlarla ilgilendiği önceki sahnelerde ortaya konan Nafiz’in Karısı, Nilgün’ün Melike ile olan ilişkisini, Melike seks işçisi olduğu için ayıplamaktadır. Kendisinin normun dışında kalan cinsel özgürlüğünü savunurken, yaşamaya çalışırken bir başkasınınkini sosyal konumundan dolayı (seks işçisi) yargılamaktadır. Böylece heteronormativiteye dahil olmayan bireylerin de toplumun diğer normallik kalıplarını benimseyebileceği gösterilir.

Aynı günün akşamı Melike’yle Nilgün beraber yemek yerlerken, Nilgün sarhoş olur. Melike’ye bu işe nasıl başladığını sorar, “nasıl düştün?” der. Melike, bunu bazı erkeklerin çok sorduğunu hepsinin hoşuna gidecek farklı bir hikâye anlatmaktan gerçeği unuttuğunu söyler. Önceki dönemlerde Türk Sineması’nda sıklıkla görülen “düşme hikayesi” bu filmde verilmemiştir. Önceki yıllarda çekilen filmlerde seks işçisi olan ana karakterin bu mesleğe başlama hikayesine uzunca yer verilmektedir. Bu hikâyeler türlü zorlamalar ve baskılarla gerçekleşmektedir. Böylece seks işçisi kadın, kendi isteğiyle değil hayatın getirdiği baskılar sonucu bu mesleği icra ettiği anlatılarak seyirciye sempatik gösterilmeye çalışılır. Oysa doksanlar Türk Sineması’nda başlangıç hikayesi verilmeden de “iyi” ana karakterin seks işçisi olabilmesi, hikayesi her ne olursa olsun seks işçisi bir kadının toplumun bir parçası olduğu ve bu şekilde kabul edilmesi/saygı duyulması gerektiği mesajını iletmektedir. Fahişe kadın bedeninin Türk Sinemasında yaşadığı bu değişim dönemin toplumsal cinsiyet tartışmalarının ve kadın cinselliğine

yönelik bir kabul edişin sonucu olarak okunabilir. Diğer taraftan eril hegemonyanın kadın bedenini ticarileştirmesi olarak bakılabilecek “seks işçiliği”nin normalleştirilmesi olarak da görülebilir.

Yukarıdaki sahnenin devamında Nilgün, daha önce sadece eski kocası ile birlikte olduğunu anlatır. Bunu da “tecavüze uğramak gibiydi” diyerek özetler. Melike’yi erkeklerle birlikte olduğu için kıskandığını söyler. Cinsel açlık çektiğini ifade eder. Melike, “çok istiyorsan yap kim engel olacak ki sana?” diye sorar. Nilgün, “Kendim! Doktorum ya saygın görünmek zorundayım ya öyle bellettiler Allah’ın belaları” der. Geneleve doktor olmayı da bu merakından istediğini söyler. “İlk muayene günü epey etkilendim biliyor musun, o erkeklerin istekli bakışları... Sizin hayatınıza özendiğimi düşündüm, iğrendim kendimden” der. Nilgün, seks işçisi olmanın “iğrenilecek” bir şey olduğunu o kadar kabullenmiştir ki seks işçisi olan arkadaşına bunu söylemekten çekinmez. “Düşmek” olarak gördüğü hayatın tercih edilebileceği aklına gelmez. Habitusuna işlemiş olan bu fikri sorgulamaz. Bunun yanında cinselliğini, itibarının zedelenmemesi için bastırıldığını itiraf ederek bedenindeki iktidarı fark eder. Hem Foucault’nun hem de Butler’ın söylediği gibi öznenin kendi içindeki iktidarın farkına varmasıyla o iktidar sarsılmaktadır. O ana kadar eski kocası dışında hiç kimseyle birlikte olmamış olan Nilgün için bu itiraf cinselliğindeki bir kırılma anını oluşturur. Aynı zamanda Nilgün ile birlikteliği konuşulduğu için sarsılan itibarı da bu değişimini desteklemektedir. Dolayısıyla dışarıdan gelen doğrudan bir baskılama ve dışarı itilme, kendi beden disiplinini fark etmesine ve başkaldırmasına sebep olmuştur. Filmin devamında cinselliğini baskılamayı sürdürmediği görülmektedir.

Nilgün, Melike’ye erkeklerle nasıl birlikte olduğunu göstermesi için çok ısrar eder. Bunun sonucunda, Melike heteroseksüel ilişkideki erkeği temsil eden bir performans gerçekleştirir. Bu durum Butler’ı hatırlatmaktadır. Cinselliğin anatomik ayırım dışında performatif bir etkinlik olduğunu sahnelemektedir.

Bu sahnelemenin ardından Nilgün, “seni seviyorum” der ve Melike ile birlikte olurlar. Sabah önce ikisi de birbirlerinden utanır, yüzlerine bakmaya çekinirler. Ancak kısa süre sonra birbirlerine bakıp gülümserler. Böylece aralarında bir ilişki başlamış olur. Daha önce eşcinsel bir birliktelik yaşamamış olan iki kadın artık sevgilidir. Bir gün Nafiz Bey, Kaymakam ile birlikte geneleve gider. Melike ile birlikte olmak üzere odaya çıkar. Odada Melike’ye Nilgün ile aralarında ne olduğunu sorar, “sevişiyorsunuz değil mi lan”

der. Melike konuşmak istemedikçe üzerinde şiddet uygular. Melike'nin tavrı özel hayatları üzerlerinde baskı kurmak isteyen bir yatay iktidara direnme ve karşı çıkma şeklindedir. Kişisel alanına kendi istemediği birinin girmesini istemeyen Melike, odasında Nafiz'e kendi yatağını dahi kullandırmaz. Ancak bu direniş başkalarının onun kişisel alanına müdahil olmasını engellemez. Bu durum, 60'lı yıllarda ortaya çıkan Radikal Feminizm'in hala konuşulan meşhur sloganı, "kişisel olan politiktir"i akla getirmektedir. Çoğunlukla ailede ev içinin de politikleşmesi olarak okunan bu slogan burada iki insanın aralarındaki ilişkinin toplumun normallerine uymaması sonucu politikleşmesi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu politikleşme sonraki sahnede daha da belirginleşmektedir.

Sonraki sahnede kaymakam, odasında Nilgün hakkında soruşturma başlattığını anlatır. 7 gün içinde savunma yapmasını ister. Nilgün, "özel hayatıma kimse karışamaz" der. Kaymakam, "devlet memurları kanununa göre görevimi yapıyorum" der. Nilgün sinirle dışarı çıkar ve ağlamaya başlar. Onu Necdet görür ve destek olmaya çalışır. Nilgün, "Neymiş efendim sağlık ordumuzun bir neferi olarak, topluma örnek olmalıymışım. Bir fahişe ile arkadaşlık edemezmişim. 'Fahişe dediğiniz sizin karınızdan daha dürüst' diyemedim. 'Siz önce kendi iki yüzlü ahlak anlayışınızı sorgulayın' diyemedim. Kadınlarla konken oynasam, kocalarıyla kırıştırsam baş tacı ederlerdi beni yalan mı söylüyorsunuz? Orada ağlarken ne kadar yalnız olduğumu hissettim. Meğer bir dostu ne çok ihtiyacım varmış" der. Necdet, "ben sizin dostunuzum" der. Nilgün, teşekkür ederken Necdet'in elini tutar. Bu sahnede kaymakamın, devlet tarafından kontrolleri yapılan, meşru kılınan, kendisinin de müşterisi olduğu resmi bir genelevde çalışan kadınla, dışarıdaki toplumun normal kabul ettiği hayatı yaşayan kadının arkadaşlığını onaylamaması oldukça çelişkili bir konudur. Devlet işlevsel gördüğü genelevi ve içerisinde çalışan kadınları onaylamaktadır. Yine devlet, kendi bünyesinde çalışan bir doktorun bu kadınlardan biriyle arkadaşlık kurmasını kınamaktadır. Dolayısıyla genelevin bir iktidar dispositifi olduğu söylenebilir. İşlevsel görülmesinin yanında toplumun "normal"ini, "anormaller" üzerinden oluşturmaktadır. Seks işçilerinin bir geneleve "kapatılması" toplumun diğer üyelerinin kendilerini, onların karşısında konumlandırarak normalleştirmesi açısından önemlidir. Bu normalleştirme hayatlarını onlar gibi yaşamamanın yanında, kapatılma kurumunun dışına çıkıldığı an "dışlanması" beklenen bir seks işçisi ile arkadaşlığı da bünyesine dahil etmemektedir.

Sonraki sahnede genelev doktoru değişmiştir. Başta kadınlara zarar veren doktor göreve geri verilmiştir. Onu kapıda geneleve giderken gören Nilgün, Anjenik’e bir not gönderir. Melike cevap olarak, “artık görüşmeyelim, bunu senin iyiliğin için istiyorum” yazılı notunu gönderir. Nafiz’in ziyaretinden de bahseder. Bunun üzerine Nilgün geneleve gider. Kapıdaki polis/bekçi içeri almak istemese de eşyaları olduğunu söyleyip girer. İçeride Melike’yi genelev annesi ile görür, konuşmak istediğini söyler. Genelev annesi, “mesai saatinde olmaz, izin gününde istediğin kadar görüş” derken bakışları yargılayıcıdır. Nilgün para uzatarak Melike’nin vizitesini öder. Genelev annesi, “terbiyesize bak, karılar ker..nesi mi burası” der. Melike, “anne uzatma uzun sürmez”, der ve odaya giderler. Geneleve dışarıdan, seks işçisi olmayan bir kadının girmesinin yasak olması ve genelev annesinin de parası ödendiği halde çalışanını bir kadınla baş başa bırakmak istememesi dikkat çekmektedir. Kadın cinselliğinin ticaretinin yapıldığı bu mekanlar eşcinsel/biseksüel kadınlar için yasak bölgedir. Heteroseksist normativite bu kapatılma mekanlarında dahi etkinliğini sürdürmektedir.

Nilgün, Melike’nin yüzündeki Nafiz’in yaptığı morlukları görünce üzülür ve kızar. “Gideceğiz buralardan” der. Melike, “ben gelemem ömür boyu yük mü olacağım sana? O...tan başka ne gelir elimden” der. Nilgün, “öyle konuşma, muayenehane açınca bana yardım edersin beraber çalışırız” der. Melike korktuğunu söyler. Nilgün, “korkacak hiçbir şey yok, ben hep yanında olacağım” der. Böylece Nilgün, Melike’yi “düştüğü bataktan” kurtarmış olur. Heteroseksüel ilişkilerin klişesi iki kadının birlikteliğinde de böylece görülmüş olur. Birinin kurtarıcı konumunda olduğu ilişkide pasif-aktif ikilemi kurulmuştur. Filmin başından itibaren Melike için saf, naif, edilgen bir imaj, Nilgün için ise inatçı, hırslı, güçlü bir imaj çizilmiştir. Sonraki sahnelerde bu ayrım “kurtarıma” kavramı çerçevesinde daha da derinleşecektir.

Sonraki sahnede, Necdet Nilgün’ü otagara bırakmıştır ve evlilik niyetinden bahseder, Nilgün, “şu sıra bir birliktelik düşünmüyorum” der. O sırada Melike gelir ve otobüse bindiklerinde Necdet’i sorar. Kıskanılmak Nilgün’ün hoşuna gitmemektedir, gülümseyerek karşılar. İstanbul’da Nilgün’ün annesinin yanına giderler. Nilgün’ün muayenehane açmak için Faruk’tan borç isteme fikri vardır. Annesi “Faruk’un sende oldum olası gözü vardır zaten” der. Nilgün, “daha iyi ya iki kıvırtırım, yardım eder” der. Melike bu duruma bozulur. Bavullarını yerleştirmeye gider. Muayene için maddi destek isterken Nilgün’ün gerçekten de Faruk’la flörtleştiği görülür. Filmde Nilgün’ün işlerini hallettirmek için erkeklere kur yaptığına ya da en azından kendisiyle flörtleşmelerine izin

vermesine sık sık rastlanır. Nilgün, Melike’yi sevmektedir ancak sadakat göstermemektedir. Melike’nin bu durumu kışkırdığı ancak herhangi bir tepkide bulunmadığı, pasif kaldığı görülür.

O gidince annesi Nilgün’e, “nerden buldun sen bunu, kötü yola düştü demişlerdi” der. Anne kızını çıkarları için bir erkekle flörtleşmesine teşvik ederken, benzer bir durumu meslek haline getirmiş olan ve bunu yaparken Nilgün’ün aksine karşısındaki erkeğe karşı dürüst davranan Melike’yi “kötü yola düşmüş” olarak adlandırmaktadır. Dolayısıyla maddi bir çıkar sağlamak için bedeninin cinsel çekiciliğinin kullanılması durumunu dışlamadığı halde seks işçiliğini dışlaması, “seks işçiliği”nin niteliğinden değil bir tür kavram/ayırım olarak adlandırılmasından ileri gelir. Butler (2005)’in Althusser (2014)’den yola çıkarak açıkladığı gibi “seks işçisi” ve benzeri adlandırmalar/kategorileştirmeler, bir tür dışlama alanı oluşturduğundan kimin normal kimin norm dışı olduğunu da belirlemektedir. Böylelikle bedeninin maddi kazanç elde etmek amacıyla kullanılmasının, söylemin türüne göre değerlendirildiği yorumuna ulaşılmaktadır.

Filmin devamında Nilgün ve Melike ayrı eve çıkarlar. Ev hayatlarında Nilgün ve Melike arasındaki kültür farkı da göze çarpar. Melike eve arabesk kasetler ve danteller almıştır. Nilgün hoşlanmasa da belli etmez. Evde Melike, ev hanımı olarak işleri üstlenir, Nilgün ise bütün gün dışarıdadır ve bir “koca” figürü gibi eve gelince yemek sorar, ayakkabılarını ortaya çıkarır. Bu durum Melike’yi rahatsız eder ama bir şey söylemez. Bir gün beraber Faruk’un hazırladığı partiye giderler. Nilgün, Melike’yi ev arkadaşı olarak tanıtır. Faruk, Melike’nin yanında Nilgün’e âşık olduğunu söyler. Melike’nin bu duruma üzüldüğü mimiklerinden anlaşılır. Sonrasında Nilgün, onu yalnız bırakır, bu süreçte de Melike’nin yanına partiden bir erkek gelir, flörtleşmeye çalışır. Onları uzaktan seyreden Nilgün’ün sinirlendiği de mimiklerinden anlaşılır. Eve döndüklerinde Nilgün, Melike’ye bağırmağa başlar. Kıskançlık krizi geçirir, “pas vermesen sulanmazdı sana, el ele göz göze, herkesin içinde bir öpüşmediğiniz kaldı be! O ker..ne karıları gibi kahkahalar!” Melike “yeter” diye, Nilgün “or..sun işte” diye bağırır. Bunun üzerine Melike, Nilgün’e tokat atar ve hemen ardından özür diler. Birbirlerini kışkırdıklarını ve sevdiklerini söyleyip barışırlar. Filmin bu sürecinde toplumun normallerini kırarak birlikte olan bu iki kadının, toplumsal cinsiyet yargılarını kıramadığı görülür. Melike’nin dişilliği, pasif, kültürsüz, uysal bir ev hanımı olarak inşa olurken Nilgün karakterinde, Butler (2014)’in bahsettiği “lezbiyen fallus” ortaya çıkar. Bu biseksüel çiftin aktif, güçlü,

bilgili, kamusal alanda çalışan tarafını Nilgün oluşturmaktadır. İkisinin ev içi ilişkisinde Nilgün eril bir tahakküm sahibidir. Rakip olarak gördüğü bir erkek ortaya çıktığında hayatındaki kadına karşı saldırganlaşmıştır. Bunun dışında ev içi iş bölümünde de geleneksel sınıflandırmanın erkek için uygun gördüğü kalıplara girmiştir.

Sonraki sahnede Faruk Nilgün'e muayenehane için bulduğu binayı gezdirir. Sekreter için düşündüğü bölgeyi gösterirken, Nilgün "Melike olur değil mi?" diye sorar. Faruk, "hayır profesyonel biri lazım" der. Nilgün de itiraz etmez. Binayı dolaşmaya devam ederlerken Faruk, Nilgün'ü öper, "sevgilim" der. Nilgün başta geri çekilse de daha sonra karşılık verir ve istemediği bu adamla birlikte olur. Bu sırada Melike İstanbul'u yalnız dolaşmaya başlamıştır, Nilgün gün içinde onunla ilgilenmez. Bu ilgisiz "koca" figürü, eşine başkalarıyla olan iletişimde baskı kurarken kendisi bir başkasıyla ilişki yaşamaktadır. Bunun için de kendini suçlu hissettiğine rastlanmaz. Ayrıca Melike'ye verdiği sözleri Faruk'un karşısında önemsememekte, Melike'nin üzerinde kurduğu iktidara karşı Faruk'un da kendi üzerinde kurduğu iktidara onay vermektedir. Nilgün, Faruk'un yanında naif, pasif bir dişillik sergilerken, Melike'nin yanında saldırgan, aktif bir erillik sergilemektedir. Bu farklılık Butler (2014; 2018)'in performativite dediği durumu onaylamaktadır. Şöyle ki toplumsal cinsiyet kalıpları, doğuştan gelen anatomik farklılıklarla oluşan bir "cinsiyet" in, sosyal hayatta uygulaması beklenen normlar olarak görülmektedir. Ancak filmdeki örnekte de görüldüğü üzere, toplumsal cinsiyet performatiftir ve doğuştan gelen anatomi ile bir ilgisi yoktur. Bu film her ne kadar toplumsal cinsiyet kalıplarını yıkmasa da onları farklı bir anatomik cinsiyete uygulattığı için önemlidir.

Bir gün Melike evde yalnızken, komşuları Olay Melike'yi evine davet eder. Melike'nin örgü örerken tablosunu yapmak ister ve bunun için Melike'nin göğsünü açar. O sırada Nilgün gelir, tabloyu görünce kıskanır ve yatmaya gideceğini söyler. Melike eve döndüğünde Nilgün şarap içmektedir. "Utanmıyorsun değil mi memeni açmaya" der. Melike, "o bir kadın ve ressam" der. Nilgün, Olay'a hakaretler ederken Melike'ye, "onunla da yattın değil mi? Her şeyine katlandım be bayağılığına, zevksizliğine, bu arabesk şarkılarına, şu iğrenç dantellerine... Kabahat benim o...dan hanımefendi yapmaya çalışırsan böyle olur" der. Melike hiçbir şey söylemeden odadan çıkmaya çalışır. O sırada Nilgün onu tutar, "ben demeden hiçbir yere gidemezsin" diyerek dövmeye başlar. Kendisi Melike'yi aldatan ve bunu önemsemeyen Nilgün, Melike'yi "namusu" olarak görmektedir. Lezbiyen fallusun iktidarı, karısının onun sözünden

çıkmasına şiddetle karşılık vermeye başlar. Böylece Nilgün'ün bedeni fallusun normları üzerinden maddeleşmeye başlamıştır. Bu sırada Melike'nin, aralarında bir şey olmadığını anlatmak için Olay'ın kadın olduğunu söylemesi de dikkat çekicidir. İlişkilerinde “pasif” olan tarafın kendisi olduğunu anlatmakta ve Nilgün'ü “normal” bir kadın olarak görmemektedir. Böylelikle dışarıdan iki kadının ilişkisi olarak görünen bu birliktelik aslında heteroseksüel bir birliktelikten farksızdır. Nilgün'ün “erkekleşmesi”, cinsiyetin performatif yapısına bir örnek teşkil etmektedir.

Sonraki sahnede, muayenehanenin açılışı yapılır. Daha önce Melike ile flörtleşmeye çalışan adam burada da devam eder. Nilgün açılış konuşmasında, muayenehanenin açılması için maddi manevi destekleri olan eski bir dostundan bahseder. Bu sırada Melike, elindekileri bırakır ve gülümser, Nilgün'ün kendisini çağıracağını düşündüğü için hazırlanır. Ancak teşekkür Faruk'a yapılır. Nilgün, Melike'nin manevi ve maddi desteklerini teşekkürle değer görmemektedir. Melike'yi “düştüğü” yerden çekip çıkarttığını, “kurtardığını” düşündüğü için borçlu hissetmemekte aksine ona bir iyilik yaptığını, hayatını kurtardığını düşünmektedir.

Sonraki gün teşekkür etmek için Faruk'u eve yemeğe davet ederler. Melike bu durumdan rahatsızdır, birlikte olup olduklarını düşündüğünü söyler. Nilgün bu durumu inkâr eder. Yemekte Faruk Melike'ye bir tablodan bahseder, görüp görmediğini sorar. Melike anlamamış gözlerle baktığında Nilgün, “ben gördüm” der. Hemen arkasından Melike'ye dönüp, “hadi canım sen meyveleri getir” der. Melike meyveleri masaya bırakır, “Olay Hanımlara gidebilir miyim biraz?” diye sorar. Nilgün, başıyla onaylar. Melike, “masaya dokunma olduğu gibi bırak ben gelince toplarım” der. Bu sahnede Nilgün'ün Melike'nin kültür seviyesinden utandığı görülür. Ayrıca eril toplumsal cinsiyet kimliğini ev içi iş bölümünde sürdürmektedir. Melike de bu iş bölümünü ve Nilgün'ün kendi üzerinde kurduğu tahakkümü içselleştirmiştir. Komşuya gitmek için izin istemekte, kendi görevi bildiği işlerin kendisine bırakılmasını talep etmektedir. Geleneksel eş rollerini olduğu gibi uygular. Ortada bir erkek olmasa dahi eril hegemonyanın imgeleri, fallusun sembolik düzendeki varlığı neticesinde kendisini göstermektedir. Pasif kadın konumundaki karakter de psişik olarak bu baskıyı bünyesinde barındırır. Böylece heteroseksüel yapının sunduğu normların, heteroseksüel olmayan bireylerin hayatlarında da “normal” karşılanıp yeniden üretilebileceği görülmektedir. Dolayısıyla Butler'ın bahsettiği direniş ve başkaldırı bu ilişkide görülmemektedir.

Olay'ın evinde, Melike bir süredir Nilgün için ördüğü kazağı çok hızlı bir şekilde ve ağlayarak bitirir. Melike eve döndüğünde dağınık masayı ve Faruk'un ceketini görür. Ancak Nilgün ve Faruk içeride değillerdir, çıplak bir halde yatak odasında uyumaktadırlar. Melike sakince masayı toplarlar. Nilgün, sabah içeri girdiğinde kahvaltı masasını ve örme kazağı görür. Üzerinde bir not vardır: "Güle güle giy gülüm." Nilgün, "gidemezsin" diyerek hemen Olay'ın evine koşar evi aramaya başlar. Sonra Olay'ın üzerine yürür, "sen ayarttın onu" der. Sonra da "biliyorum o o...nun nereye gittiğini" diyerek onunla flörtleşen adamın evine gider. Orada da olmadığını görünce oturup ağlamaya başlar. Melike'nin kendisine boyun eğeceğini düşünen Nilgün, onun kendi ihaneti yüzünden değil başkalarının ayartması ve "fahişeliği" yüzünden gittiğini düşünür. "Kadını" olarak gördüğü Melike'yi "rakiplerinin" yanında araması da bundandır. Ancak Melike'nin kendisine karşı gösterdiği bir tepki ile onu terk ettiğini fark ettiğinde mücadele edebileceği kimse kalmamıştır, fallusun iktidarı kırılır ve oturup ağlamaya başlar. Melike ise evi terk ederken dahi Nilgün'e kahvaltı masası hazırlamıştır. Onu terk eder ancak bedenine nakşetmiş iktidarın etkisi ile madunluğu devam eder.

Sonraki sahnede Nilgün, Necdet ile buluşur. Bir süre flörtleştikten sonra Necdet, Melike'yi yolda müşteri beklerken gördüğünü söyler. Nilgün çok şaşırır ve o gece tarif edilen yere gider. Melike'yi bulur ve geri dönmesini ister. Melike yürütemeyeceklerini söylediğinde de vizitesini ödemeyi teklif eder. Melike, "kadın müşterilere çift tarife uyguluyoruz" der. Eve gittiklerinde Melike'nin tablosu görünür, Melike umursamaz, "parayı peşin alıyoruz" der. Melike ışık açırken üzerindeki çıkartınca Nilgün, "artık benden utanmıyor musun?" diye sorar. Melike, "işimi yapıyorum" der. Nilgün sevişmeye çalışırken Melike sadece uzanıp durur. Nilgün bu durumdan rahatsız olunca sinirlenip Melike'yi yataktan atar: "defol git, ruhsuz bir o...sun sen" der. Sonra pişman olup ağlamaya başlar, "dur gitme seni seviyorum beni bırakma" der. Melike hiçbir şey söylemeden evden çıkar.

Nilgün Necdet ile flörtleştiği halde Melike'yi de hala sevdiğini söylemektedir. Necdet'e ilgi duymayan Nilgün'ün toplumun önerisine kulak vererek iyi bir kısmet olduğu için, onu beğenen Necdet'le görüştüğü sonucuna ulaşılabilir, yani amacı çıkarlarıdır. Muayenehane masraflarını karşılayan Faruk'la ilgi duymadığı halde birlikte olan ve varlıklı bir kısmet olan Necdet'le de yine ilgi duymadığı halde görüşen Melike, bedenini çıkarları için kullanabilmektedir. Ancak aynı karakter Melike'nin seks işçisi kimliğine göndermeler yaparak onu sürekli aşağılamaktadır. Bu noktada beden çıkarları

için kullanımının onaylanması veya dışlanması durumunun filmde, söylemle üretildiği sonucuna ulaşılır.

Nilgün, Melike'nin hayatında "tek" olmak ona "sahip olmak" istemekte ancak kendisi için böyle düşünmemektedir. Melike, Nilgün'e sıradan bir müşteri gibi davranırken filmin öncesinde görünen ürkek, uysal ve pasif beden sunumunun yerini güçlü ve umursamaz bir hal almıştır. Sigara içmektedir, daha dik durmaktadır, net ve keskin cümleler kurmaktadır. Burada en dikkat çekici noktalardan biri, Melike'nin işini yaptığını söyleyerek ilk kez Nilgün'ün yanında ışık açık bir şekilde soyunmasıdır. Bedenin, performatifliği bu değişimle gözler önüne serilir. Bir başka dikkat çekici konu ise geneleve alınmayan kadın müşterilerin, yolun kenarında çalışıldığında seks işçileri tarafından kabul edilmesidir. Ortada bir otorite figürü olmadığında normlar ortadan kalkabilmektedir.

Bu filmin bir eşcinsel filmi olduğunu söylemek hatalı olabilir. Butler'ın ifade ettiği gibi toplumsal cinsiyet aslında insanın "olduğu" ya da "sahip olduğu" bir şey değildir. Toplumsal hayatta performatif olarak üretilir ve ikili (eril ve dişil) çerçevenin dışına taşan türleri de mevcuttur. Bu filmde anatomik olarak kadın olan iki kişiden biri lezbiyen fallusa sahiptir ve ilişkilerinde erkekten beklenen davranışları sergilemektedir. Butler, lezbiyen fallus kavramı ile fallusun simgesel yapısını gözler önüne sermektedir. Buna göre fallusun nesnel bir gösterilene ihtiyaç duyulmadan da performatif olarak üretilebildiğini savunur ve bu film de göstergeleri ve söylemleri ile Butler'ı desteklemektedir. Dolayısıyla *Düş Gezginleri*'nin, cinselliğin de cinsiyetin de mevcut sınırlandırmalarını zorlayan, karmaşıklaştıran ve en önemlisi de tözel olmadıklarını ortaya koyan bir anlatımı vardır.

4.6.6. Masumiyet

4.6.6.1. Filmin Künyesi

Yapım Yılı : 1997

Süre : 110 dk

Yönetmen : Zeki Demirkubuz

Senaryo : Zeki Demirkubuz

Yapımcı : Zeki Demirkubuz, Nihal G. Koldaş

Oyuncular : Güven Kıraç (Yusuf), Derya Alabora (Uğur), Haluk Bilginer (Bekir), Melis Tuna (Çilem), Doğan Turan (Otelci Mehmet).

4.6.6.2. Filmin Öyküsü

Film, ablasının aşığı olan arkadaşını öldürmek ve ablasının dilsiz kalmasına neden olmak suçlarından 10 yıl hapis hanesinde kalmış olan Yusuf'un çıktığında yaşadıklarını konu edinir. Yusuf, 30 yaşlarında, yüksek eğitim görmemiş, saygılı, şefkatli, masum, kibar, sessiz, içine kapanık, kıyafetleri ve duruşuyla "efendi" görünümlü bir kahraman olarak sunulur. Öncelikle kısa süreliğine, ablasının ve eniştesinin yaşadığı şehre onları görmeye gitmeyi, oradan da yıllar önce hapis hanesinde tanıştığı bir arkadaşının (Orhan) babasının yanına İstanbul'a gitmeyi planlamaktadır. Arkadaşının babasının dükkanında çalışacaktır. Ancak ilk gittiği şehirde Bekir ve Uğur ile tanışması planlarını değiştirir, onların hayatına dahil olur. Bekir, 40'lı yaşlarında fevri, esprili, sahiplenici, dışa dönük, alkolik bir kahraman olarak sunulur. Uğur da 40'lı yaşlarında, güzel, çekici, güçlü, fevri, sert bir kadın kahraman olarak sunulur. Uğur pavyonda şarkıcılık ve konsomasyon yapmaktadır, Bekir ise ona âşık olduğu için peşinden ayrılmayıp yardımcılığını ve korumalığını yapmaktadır. Uğur ve Bekir arasında cinsel bir birliktelik yaşanmamaktadır. Uğur'un Çilem adında bir kızı vardır. Çilem 7-8 yaşlarında, dilsiz, sürekli televizyon seyreden, itaatkâr ve tepkisiz bir çocuktur. Öyle ki annesinin ölüm haberini televizyonda gördüğünde bile tepki göstermez. Zeki Demirkubuz, 2006 yılında çektiği "Kader" filminde Uğur ve Bekir karakterlerinin gençliğini anlatmaktadır. "Kader"den anlarız ki Bekir de gençlik yıllarında tıpkı Yusuf gibi uysal, neşesiz, sakın, kibar biridir ancak Uğur hayatına girdikten sonra saldırganlaşmıştır.

4.6.6.3. Filmde Erilliğin ve Dişillığın Sosyo-Politik Yansımaları

Film, Yusuf'un cezaevi müdüründen ömür boyu cezaevinde kalmayı talep etmesi ile başlar. Talebi kabul edilmeyince 10 yılın ardından serbest kalır. Daha sonraki sahnede Yusuf karakteri ablasının bulunduğu şehre giderken otobüsten indirilen Uğur ve Bekir'e dikkat eder ancak konuşmazlar. Yusuf kalacağı otelin lobisinde, yalnız başına film izlerken uyuyakalmış bir çocuk (Çilem) görür, onunla ilgilenir ateşi var mı diye bakar. Epey hasta görünen çocuğu alıp hastaneye götürür daha sonra da ilaçlarını alıp otele geri getirir. Çocuk sayılabilecek bir yaştan itibaren cezaevine kapatılmış olduğu için dışarıdaki hayatı deneyimlemeye bile korkan Yusuf, Çilem'le ilgilenerek kendi varoluşunun da farkına varmaya başlar. Yusuf'un efendi görünümlü hal ve hareketleri

(dik oturması, gömleğini en üst düğmeye kadar iliklemesi, sürekli olarak ellerini önünde tutması) ayrıca özgürlüğünü önemsememesi, ceza evinde geçirdiği yıllar sonucunda, işlediği suçun vicdan azabıyla kendi bedenini “disipline” ettiğini ve bu disipline etme sürecini sürdürdüğünü düşündürür. Nietzsche’nin bahsettiği kara vicdan onun bedeninde yerleşmiş bir iktidar olarak kendini göstermektedir.

Sonraki sahnede Yusuf eniştesinin yanına gider. Eniştesi onu gördüğü için sevinir, eve götürür. Ancak ablası onu gördüğünde morali bozulur, ablasının dilsiz olduğu anlaşılır. Eniştesi hem karısından hem de oğlundan şikâyet etmektedir ve onlara sert davranmaktadır. Ablası Yusuf’la ilgilenmeyince Eniştesi, “bak şuna bak kırığını değil de anasını öldürdün sanki” der. “Kardeşin lan bu senin kardeşin!” diye bağırır. İnsan içine çıkamadığını, onlara sahip çıktığı halde yüzüne bile bakmadıklarını söyler. Enişte yemekte alkol de almıştır ve dertlerini anlatınca iyice sinirlenir. Kemerini çıkartıp odadaki karısını kemeriyle dövmeye başlar, bir taraftan da “ne yaptım ben sana be, ne yaptım” der. Yusuf bu duruma daha fazla dayanamayarak bir şey söylemeden evden çıkar. Filmde sıklıkla şiddet olgusu ortaya çıkmaktadır. Bu sahnede de enişte karısına şiddet uygularken kendini masum saymaktadır. Karısının onu aldatmış olması karşısında birlikteliğine devam etmesini bir lütuf olarak gören enişte, karısına uyguladığı şiddeti “normal” görmektedir. Zira o bir erkek olarak, toplum karşısında iktidarı sarsılmış da olsa her şeyi göze alarak karısına sahip çıkmıştır ve artık onun bedenine her şeyi yapabileceğini düşünür. Bu görüntüye Yusuf’un dayanamaması üç şekilde okunabilir. Öncelikle toplumsala boyun eğerek masumiyetini bir namus cinayetinde kaybeden Yusuf, birinin şiddet görmesine tahammül edemez. İkincisi her ne kadar 10 yıl önce kendisi sakat bırakmış da olsa ablasının şiddet görmesine tahammül edemez. Üçüncüsü ise 10 yıl önce arkadaşıyla birlikte olan ve kaçmaya çalışan ablasının planını bozan ve o sırada eniştesi ile birlikte olmasının sorumlusu olan kendisine tahammül edemez.

Ertesi gün otelde kapısını Bekir çalar. Önceki gece Çilem’le ilgilendiği için teşekkür eder. Beraber kahvaltıya giderler. Kahvaltıda Yusuf, İstanbul’a gideceğini buraya ablasını görmek için geldiğini söyler. Bekir de Uğur’un pavyonda şarkıcılık yaptığını söyler ve akşam için davet eder. Kahvaltıdan sonra Yusuf şehri dolaşırken, yolda Uğur’u görünce tanır ve takip eder. Hapishaneye gittiğini görür ancak kendini tanıtmaz. Akşam Yusuf, Bekir’in yanında pavyona gider. Uğur da sahneden yanlarına gelip kızı için yaptıklarından dolayı teşekkür eder. Gece Yusuf ve Bekir otel lobisinde otururlarken görülür. Yusuf sürekli ellerini önünde kavuşturarak, gömleğini son

düğmesine kadar ilikleterek oturmakta, efendi bir görünüm sergilemektedir. O sırada otele 2 adam gelir, Uğur’u sorar. Uğur indiğinde Bekir önünü keser, gitmesine izin vermek istemez. “Gitmeyeceksin, göndermem o p...enklerle, beni harcama, pişman ederim seni” der. Uğur karşı çıkar çekilmesini söyler ve bir süre kavga ederler. Bekir, Uğur’a tokat atar. Diğerlerinin araya girmesiyle Uğur kapıya yönelir. Bekir silahını çeker. Uğur sakince silaha doğru yürür. “Sıksana lan, sıksana lan p.şt!” diye bağırdıktan sonra sakince “bu iş böyle ya çekersin ya da gidersin, sana söylediğim saatte dönerim” der ve çıkar. Bekir donakalır Yusuf’un desteği ile odasına çıkartılır.

Bekir’in Uğur’un hayatına yıllardır alışamadığı görülmektedir. Hayatını ona adanmış bir erkek olarak başka erkeklerle para karşılığı birlikte olmaması için baskı yapma hakkı olduğunu düşünür. Ayrıca Uğur’la birlikte olmak istemektedir ve filmde sıklıkla yansıtıldığı gibi bunu hakkı olarak görür. Bekir, eril iktidarı bünyesinde taşımaktadır ve Uğur’a her engel olamadığında bu iktidarın yıpranması ile acı çeker. Bekir ve Uğur’un 20 yıldır benzer senaryolar yaşadığı filmde verilmektedir. Bekir buna her seferinde boyun eğse de yine her seferinde kendi erkeklik performansını sergiler. Uğur da bu baskıya boyun eğmese de hegemonik erkeklik ile baş etmek zorunda kalır. Bekir, uyguladığı baskıya ve hatta şiddete boyun eğmeyen kadın karşısında çaresiz kalır, mazlumlaşır, eril gücü tehlikeye girmiş olur. Burada daha önce analiz edilen filmlerde görülmeyen güçlü ve güzel kadının dişil iktidarı söz konusudur. Sanat dilinde “*Femme fatale*” (ölümcül kadın) olarak adlandırılan erkeklerin başına bela olan, baştan çıkartıcı, tekinsiz kadın alegorisi Uğur’un bedeninde yansıma bulmuştur. Uğur baştan çıkarıcı olmak için özel bir uğraş içine girmez ve ön plana çıkan farklı özellikleri de vardır ancak yine de kendisine âşık olan Bekir, hem bütün servetini hem de vaktini ona adadığı için *femme fatale* tiplemesine yakın bir karakterdir.

Başka bir sahnede Çilem ile konuşmaya çalışan Yusuf’a otel görevlisi, “sağır ve dilsizdir” der. Yusuf bu duruma oldukça üzülür, çocuğun yanına oturur ve televizyon seyrederek. Sabah Bekir, Yusuf’un odasına gider hazırlanmasını, gezmeye gideceklerini söyler. Bekir’in Uğur ile aralarının yeniden iyi olduğu görülür, Yusuf bu duruma şaşırır. Beraber pikniğe giderler ancak Uğur gelmez. Bekir piknik alanında silah atışı yapar Yusuf’a da ısrarla uzatır ama Yusuf almaz. Bunun üzerine Bekir, “cinayet mi? Boşuna 10 yıl vermezler adama” der. Yusuf, askerden döndükleri gece en yakın arkadaşını öldürdüğünü söyler. Evli olan ablasıyla kaçmaya çalışırken arkadaşını öldürmüş, ablası da ağzına gelen mermiyle dilsiz kalmıştır. Yusuf, bunları anlatırken oldukça ifadesizdir.

Ancak silahı eline bile almak istememesi pişmanlığının bir göstergesidir. 10 yıl önce erkek kardeş olarak “namusunu kirleten” ablasını ve arkadaşını vurmuş olması şiddete karşı bir disiplin geliştirmesini sağlamıştır. Silaha elini sürmez, kimseye elini kaldırmaz, sesini dahi yükseltmez konumda olan Yusuf, kendi şiddet eyleminin altında kalarak uysallaşmıştır. Şiddeti kendisi uygulamıştır ancak simgesel olarak kendi bedeninde sürekli yaşamaktadır. Onun bedeni üzerinde baskı uygulayan iktidar Nietzsche’nin bahsettiği “kara vicdan”dır.

Yusuf “çocuk neden sakat abi?” diye sorar ve Bekir hayatlarını 7 dakikalık meşhur tiradı ile anlatmaya başlar. Gençliklerinde Bekir efendi bir çocuktur ve ailesinin maddi durumu iyidir. Uğur’un ise eski zabıta olan babası hastalanmış ve erkenden de ölmüştür. Maddi olanakları kısıtlıdır. Mahallelerinde her türlü yasa dışı işle ilgilenen Zagor adında bir karakter vardır ve Uğur ona aşıktır. Bekir’in dükkanında tanışır ve Bekir de Uğur’a âşık olur. Ancak ailesinin uygun gördüğü başka bir kadınla evlendirilir. Bir gün Zagor hapisaneyeyken avukat parası istemek için Uğur yanına gelmiştir. Borcunu fahişelik yaparak ödeyeceğini söylediğinde Bekir çok üzüldüğünü söyler. Sonra Zagor hapisanede işlediği diğer suçlardan müebbet almıştır ve sürekli Türkiye’nin farklı şehirlerindeki hapisanelerine gönderilmektedir. Bu süreçte Uğur bir kez ondan uzaklaşmayı denemiş ve başka bir adamla evlenmiştir. Çilem’in babası olan bu adam Uğur’un Zagor’u ziyarete gittiğini öğrendiğinde hamile olan Uğur’a işkence uygulamıştır ve Çilem bu yüzden dilsizdir. Sonrasında kocasını bırakıp Zagor’un peşinden şehir şehir dolaşmaya devam eder ve Bekir de onun peşinden gittiği için önce dükkânı batırır, ardından babasının verdiği taksileri kaybeder. Sonrasında karısını temelli bırakıp Uğur’un peşinden sürüklenerek yaşamaya başlar. Defalarca bu hayatı bırakıp evlenmelerini teklif etse de Uğur kabul etmemiştir.

Filmin hikayesini veren bu tirat, hayatındaki erkekler için “femme fatale” olan Uğur’un kendisi için “*homme fatale*” olan Zagor’u anlatmaktadır. Femme fatale kavramının karşıt cins için yorumlanması olan “*homme fatale*” daha ender kullanılan bir kavramdır. Uğur’un Zagor hangi hapisaneye giderse gitsin peşinden gitmesine, bütün hayatını altüst etmesine, kendisine sunulan “normal” hayatları çocuğu olduğu halde kabul etmemesine, hayatını büyük oranda seks işçiliği yaparak sürdürmesine neden olan onun *homme fatale*si aklını başından alan erk, Zagor’dur. Zagor kendisinden doğrudan böyle bir şey istemese de Uğur saplantılı bir şekilde onun iktidarının etkisi altındadır. Sonuç olarak Bekir, Uğur’a, Uğur da Zagor’a saplantılı bir tutku beslemektedir. Ayrıca

Yusuf'un ablası gibi Çilem'in de ailesindeki bir erkeğin şiddeti sonucu dilsiz olduğu aktarılmıştır. Bu anlamda filmde iki tür kadınlık sunulur. Birincisi eril hegemonyaya başkaldıran ve hatta erkekleri bencil çıkarları için peşinde sürükleyen femme fatale karakter Uğur'dur. Diğer tür ise erkek şiddeti sonucu susturulmuş olan kadınlardır. Yönetmen bu susturulmuşluğu, dil kaybı ile somutlaştırmıştır.

Sonraki sahnede sabah Uğur, Aydın'daki bir işi için Yusuf'tan onunla gelmesini ister. Gittikleri yerde Yusuf onu dışarıda beklemiştir. Onlar şehir dışındayken onları bulamayan Bekir çok fazla alkol almıştır ve kötü durumdadır. Geri döndüklerinde otel görevlisi ve Yusuf, onu zor zar yukarı çıkartırlar. Bekir, Uğur'un kapısını tekmeleyerek, "hayatımı yedin lan benim o...u" diye bağırır. Dışarı çıkan Uğur onu yatağına yatırmaya çalışırken, Bekir üzerine atlar, "gel lan buraya başkalarına var da bana yok mu, hep başkalarına mı vereceksin" der. Uğur çılgın atarak kalkar, bacak arasını tutarak "yeter lan, benim lan bu benim, ortağım mısın!" der. Uğur silah alır sinir krizi halinde Bekir'i öldüreceğini söyler, Yusuf onu zor tutar. Bekir, hala "bana da vereceksin" diye bağırmaktadır. Daha sonra sakinleştiklerinde Bekir'i uyur halde yatağa yatırır. Bekir'in saplantılı bir cinsel istek duyduğu Uğur'a saygı duymadığı görülür. Onun başkalarıyla birlikte oluyor oluşunu kendisiyle de olabilmesi için gerekçe olarak görmektedir. Her ne kadar yıllardır boyun eğdiği bir durum olsa da "hakkı olanı" almak istemektedir. Uğur, ondan hayatını onun için değiştirmesini istemediği halde, kendi saplantılarının kurbanı olduğu halde bütün hayatı için Uğur'u suçlamakta ve hak talep etmektedir. İş yerinde "onu koruyan erkek" olarak yer alsa da özel alanlarında hegemonik erkek iktidarını gerçekleştirilememektedir. Sürekli Uğur'a küfürler etmesi de bunun sonucu olarak okunabilir. Şöyle ki kadın üzerinde kendi bireysel egemenliğini kuramayan erkek, onu erkek egemen dünyanın sunduğu dışlayıcı söylemlerle küçük düşürmeye çalışmaktadır. Bu noktada Uğur'un da kendisini cinsel bir obje olarak özneleştirdiği dikkat çeker. Özellikle cinsel organını işaret etmektedir. Bu sahnede ne kadar tutku da duyulsa, kadın bedeninin sahip olunacak cinsel bir nesne olarak görülmesinin canlandırılması sunulmuştur.

Yusuf ve Uğur, Uğur'un odasına giderler. Uğur, Bekir'in onu kıskandığını söyler ve Yusuf'tan sırtını ovmasını ister. Bir süre muhabbet ettikten sonra Yusuf kendi odasına döner. Kısa süre sonra Bekir'in odasından silah sesi duyulur. Yusuf ve otel görevlisi gittiklerinde, Bekir'in elinde silahla kendini başından vurmuş olduğu görülür. Başında da Uğur oturmaktadır. Uğur'un kendisine değil Zagor'a âşık olduğunu başından beri

bilmesinden dolayı Bekir'in intiharı bir aşk intiharı değildir. Yıllardır uğraştığı halde kendi iktidarını, Uğur'a kabul ettirememiş, baskıları ile Uğur'un kendisiyle birlikte olmasını da seks işçiliği yapmamasını da sağlayamamıştır. "Kadını" üzerinde istediği etkiyi yaratamamış olan ve iktidarı kırılan erkeğin intiharıdır bu.

O günden sonra Uğur'un hayatında Bekir'in yerini Yusuf alır. Ancak bazen Uğur bazı adamlarla yalnız gittiğinde Yusuf'un keyfinin kaçtığı mimiklerinden anlaşılır. Eniştesinin haber göndermesi üzerine Yusuf onların evine gider. Ancak eniştesi yoktur. Ablasıyla konuşmaya çalışır, pişman görünmektedir. Zamanında ablasının namusunu kirlettiğini düşünen Yusuf, artık yeni hayatında görüp yaşadıklarıyla "namus" kavramına yönelik bir kırılma yaşamıştır. Yusuf da diğer karakterler de hayatlarında kötülük yapmışlardır. Ancak aynı zamanda masumdurlar.

Bir gün pavyona baskın düzenlenir. Karakolda Uğur'a Zagor'un sorulduğu görülür. Bunun üzerine Yusuf, ilk kez fevri çıkışlar yaparak Uğur'a bu işlerin zorluğunu anlatır. Üzerinde baskı kurmaya çalışır ancak Uğur onu tersler. Artık Uğur, Yusuf için de femme fatale olmuştur. Yusuf da âşık olduğu kadının üzerinde bir baskı kurmak istemektedir, ancak Uğur güçlü karakteriyle buna izin vermemektedir. Böylece bu iktidar ters yönlü gelişir ve Yusuf, Uğur her ne isterse yapar.

Sonraki sahnede Yusuf'un odasında konuşurlarken Yusuf başka bir yere gidip bu işi bırakmayı teklif eder, "sana bir şey olacak diye ödüm kopuyor abla" der. Uğur, "burada işin yok artık, yarın topla eşyalarını git" der. Yusuf, Uğur'a âşık olduğunu söyler. Uğur sertçe odadan çıkar daha sona sinirle geri döner. "Ne istiyorsun lan sen benden? S...k mi istiyorsun lan beni" der. Yusuf oldukça sakin ve çekingendir. Daha sonra Uğur, "gel ulan o zaman köpek gel", "seni mi kıracağım ulan, seni mi kıracağım! O kadar emeğin geçti bana, herkes baktı tadına bir de sen bak bakalım nasılmış" der. Yatağa oturup sertçe gelmesini söyler. Yusuf hareket etmez. "Abla yeter artık yeter, sevdim abla ne kötülük var bunda" der. Uğur, çok kızgın bir halde onun üzerine yürür ve bağırarak yaşadıklarını ve hayatın zorluklarını anlatır, bir tür ceza yaşadıklarını söyler. Daha sonra sakinleşerek devam eder, "20 yıl oldu, gidilecek yer kalmadı, söylenecek söz de... İstersen gittiği yere kadar gider. İstemezsen yarın çek git, bir şey de söyleme" der.

Bu yoğun duygu dolu yakarış Uğur'un, erkeklerin kadınlar için cinsellik dışında bir istekleri olamayacağını düşündüğünü göstermektedir. Daha önce olduğu gibi yine karşısındaki erkeğe cinsel organını işaret etmektedir. Ayrıca yaptıklarının bir teşekkürü

olarak kendisiyle birlikte olabileceğini söyler. Aslında yukarıdaki replikte kullandığı kavram, bunun karşılıklı bir eylem şeklinde gerçekleşmeyeceğini ortaya koymaktadır. Bu türden ifade edilen bir cinsel ilişkide kadın pasif nesne, erkek ise aktif/eyleyen özne konumundadır. Dolayısıyla Uğur bu ilişkiyi karşılıklı bir etkinlik olarak değil erkeğin kadına yaptığı bir şey olarak görmektedir. Böylece de kadın bedeni cinsel bir nesneye/ödüle dönüşür.

Ertesi gün Yusuf'un gitmeye karar verdiği görülür, otelciyle vedalaşarak çıkar. Ancak otogardayken karar değiştirip geri döner. Uğur, tekrar Aydın'a gideceğini bir ekmek kapısı açıldığını söyler. Yusuf'u üzüp üzmediğini sorduktan sonra sadece uyarmak istediğini söyler. Ayrıca söylediklerinin hoşuna gittiğini itiraf eder ve Yusuf'un elini tutup yanağını öper. Yusuf karşılık vermez. Birkaç gün sonra Uğur Aydın'dayken, polisler otele baskın yaparlar. Yusuf'u uykusundayken sert bir şekilde kaldırırlar, Uğur'u sorarlar. Yusuf bir şey söylemeyince karakola götürürler ve işkence ederler. Yusuf neden bu kadar üzerine düştüklerini anlayamaz, otele dönünce otel görevlisi anlatır. Zagor, hapisten kaçmıştır. Otel görevlisi, "Uğur gitmeden sana biraz para bıraktı bende duruyor, 'polis yatışana kadar birkaç gün beklesin' dedi. Sonra çocukla Aydın'a gideceksiniz. Orada daha önce gittiğiniz bir otel varmış... Orada sizi bulacak. 'Gelirken yanına fazla eşya almasın' dedi" der. Böylece Uğur, Zagor için tekrar hayatını parçalamış olur. Yusuf'un otogardan geri dönmesini sağlayan tutku da devam ederek onun hayatını parçalamasına neden olacaktır. Kolluk kuvvetlerinden gördüğü ağır işkence de Uğur'un âşık olduğu Zagor'un yanına gitmiş olması da onu saplantısından vazgeçirmemiştir. Femme fatalenin bencil isteklerine boyun eğen, madunlaşmış bir erkeklik inşa olmuştur.

Yusuf şehirden ayrılmadan önce ablasını ziyarete gider, başını dizine koyup ağlar. Bu sahne ablasına yaptıklarından dolayı en ağır pişmanlığı duyduğu andır. Artık bir insana duyulabilecek ağır saplantıyı da tecrübe ettiğinden ablasıyla empati kurmaktadır ve ona yaşattıkları için çok üzgündür. Daha sonra Uğur'un dediği gibi Aydın'daki otele gider. Otele gelen bir telefonla Yusuf ve Çilem oradan ayrılırlar, Ankara'ya giderler. Yusuf kendisine söylenenleri sorgulamadan yerine getirmektedir. Kadına istediğini yaptıramayan erkeğin, mazlumlaşması üzerinden "iyi niyetli erkek" sunumu yapılmaktadır. Ankara'da verilen adresteki pavyona giderler ancak kapatılmış olduğunu görürler. Yusuf, kapının önünde tanıştığı bir adamdan, esas görmesi gereken kişinin öldüğünü öğrenir. Zagor önceki gece olay çıkartmış pek çok kişiyi öldürmüştür. Konuştukları kişi, Ankara'dan ayrılmalarını yoksa çocuğa da acımayacaklarını söyler.

İstanbul yolunda dinlenme tesisinde yemek yerlerken, haberlerde Uğur'un ve bir başka adamın (Zagor) ölüm haberi verilir. Bunu sadece Çilem görür fakat tepki vermez. Çilem'in susturulmuşluğu annesinin ölümünde dahi sonlanmaz, tamamen yetişkin birinin yönlendirmesi sonucu yaşamakta olan bir bedendir. İstanbul'da cezaevindeki arkadaşının babasını ararlar. Günlerce uğraştıktan sonra da bulurlar. Adam çok yaşlıdır oğlunun adını duyunca sarılıp ağlamaya başlar. İçeri geçtiklerinde Yusuf, yerde kefende sarılı yatan hapisane arkadaşını görür. Fotoğrafından anlaşılmaktadır ki arkadaşı Zagor'dur. Bu ilginç tesadüf ile film sona erer.

Masumiyet özetle, adama aşık bir kadın, kadına aşık başka bir adam ve daha sonra kadına aşık ikinci bir adamın hikayesi gibidir. Ancak bu aşklar oldukça saplantılıdır ve öznelerinin hayatını altüst ederler. Zagor, film boyunca fotoğrafı dışında gösterilmemektedir. Ancak kadına aşık adamların, kendi saplantılarının sonucunda kadının hayatını yönetmeye çalıştıkları görülmektedir. Özellikle Bekir karakteri, kadını kendi tahakkümü altına almak için yıllarca uğraşsa da başarılı olamamıştır. Kendi erkeklik iktidarını kadının üzerinde kuramayan Bekir, sonuçta kendisi onun altında kalarak hayatına son vermiştir. Yusuf ise daha pasif bir karakter olarak cinsel bir talepte bulunmaz ancak kadının hayatını kurtarmak istemektedir. Bunun için kadın ondan her ne isterse yapar ancak başarılı olamaz. Çatışan iktidarlar olduğunda bir tarafın uysallaşacağı ya da ortadan kalkacağı, aşırılıklar bulursa da filmde baştan çıkarıcı kadının iktidarı üzerinden başarıyla aktarılmıştır. Sonuç olarak Yusuf, "kurtarılması gereken hayat" olarak küçük kız Çilem'le baş başa kalmıştır.

Masumiyet filminde Foucault'nun mikro iktidar dediği yatay bir iktidar biçimi mevcuttur. Uğur karakteri, kendi iktidarını hayatındaki erkekler üzerinde uygular. Ancak erkekler bu iktidara gönüllü olarak boyun eğmektedirler. Burada aslında hegemonik erkekliğin kırılması sonucu mazlumlaşması söz konusudur. Ataerkil bir anlayışın benimsendiği kişisel tarihlere sahip olan erkekler, kadının karşılarında boyun eğmemesi sonucu ne yapacaklarını bilememektedirler ve böylece toplumsal düzenin kırılabilirliği ortaya konmuş olur. Burada Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği üzerine teorisinin bir örneği de görülebilir. Uğur'un bireysel hayatındaki erkeklerin iktidarına boyun eğmemesi, erkeklerin onun iktidarını kabullenmesini sağlayarak toplumsal cinsiyet yargılarını tersine çevirmiştir.

SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Bireyler toplumsal yaşama bedenleri ile katılmaktadırlar. Sosyal bir özne olarak birey için bir başkası, bedeninden ve dilinden daha başka bir görünürlük sunmaz. Başkasıyla kurulan iletişim ilk olarak bedenlerin kurduğu bir etkileşimdir. Dolayısıyla bedenlerin biyolojik bir madde olmasının yanında toplumsal bir kurgu olduğu söylenebilir. Toplumsal olarak ortaya çıktığında da toplumsal hayatın izlerini üzerinde taşıması kaçınılmazdır. Bu noktada bedenin özel bir önemi vardır. Çünkü beden hem bireysel etkileşimlerden hem de toplumsal yapılardan etkilenmektedir ve bunları yansıtmaktadır.

Tarihin başlangıcından itibaren insan bedeni, bulunduğu kültürel ortama göre yeniden üretilmiştir. Buna göre ilk çağlardaki “sağlıklı beden”, “güçlü beden”, “güzel beden” ile günümüzde tanımlanan karşılıkları aynı değildir. Bu durum bedenin, tarihsel süreçte toplumsallaşma ile inşa edilen bir yapı olarak ortaya çıktığını göstermektedir. Bu inşanın etki alanı şüphesiz ki oldukça geniştir. Ayrıca her birey için aynı şekilde gelişmemektedir. Dolayısıyla bedenlerin inşa sürecinde tek etki alanını sosyal kurumların ve yapıların oluşturduğu düşünülmemelidir. Tek tek bireylerin; toplumsal yapıların, kurumların, dinin, söylemlerin, dünya ve ülke tarihinin, karşılıklı etkileşimlerin, etkileriyle gelişen, kişisel tarihleri sonucu inşa olurlar. Aslında bütün bu etkileyenler, bireylerin bedenlerinde bir iktidar alanı oluştururlar.

Bu iktidar alanları günlük hayatın her anında kendini göstermektedirler. Devletin iktidarına maruz kaldığı gibi babanın iktidar alanına da maruz kalınır. Beden, bu çok farklı iktidar alanlarının hepsinin kesişim noktasıdır. Bu iktidar alanları toplumda bazı “normal”ler oluştururlar. Bu normallerin içine doğup büyüyen bireyler, iktidar alanlarını bedenlerinde farkında olmadan içselleştirmektedirler. İktidarın içselleştirilmesi aynı zamanda bireylerin “normal” alana dahil olarak dışlanmaması demektir, yani toplumsal hayatta tabii olan bireyler bu tabiiyetin sonucunda “kabul görerek” bir çıkar da elde etmiş olurlar. Bu iktidar ve ona tabii özne arasındaki karşılıklı bir çıkardır. Diğer taraftan bireyler kendi bedenlerine işlemiş bu iktidar mekanizmalarının farkına varıp bir direniş de gösterebilmektedirler. Dolayısıyla iktidar mekanizmalarının karşılıklı çıkara dayalı içselleştirilmesi veya bu mekanizmalara karşı direnilmesi bedenlerin inşasını “sosyo-politik” bir çizgiye taşımaktadır. Bedenin sosyo-politik inşa süreci de pek çok farklı

açından incelenebilir. Bunların başında daha en başından bedenleri bölen cinsiyet kavramı gelmektedir.

Bu çalışmada bedenlerin sosyo-politik inşasının incelenmesi, Türk Sineması'ndaki erillik ve dişilliklerin yansımalarının, gelişim süreci içerisinde analiz edilmesi yoluyla gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda öncelikle sosyolojide beden konusunun gelişimine katkı sunan felsefi, fenomenolojik ve antropolojik tartışma özetlenmiş sosyolojiye sundukları katkılara değinilmiştir. Sonrasında 1980'lere kadar sosyolojide bir konu olarak ele alınmayan bedenın Klasik Sosyoloji'deki, gizli konumu ortaya konulmuştur. Klasik Sosyoloji'deki beden, beden üzerine çalışmalar ortaya koyacak sosyologların dayanak noktalarını oluşturacağı için önemli görülmektedir. Böylece, Marx'ın bedenın emeğinde, Durkheim'ın ahlaki süreçler içerisindeki konumunda, Weber'in bedenın rasyonalizasyonunda, Simmel'in bedensel deneyimleri de bünyesinde barındıran formlarında beden konusuna değindikleri ortaya çıkartılmıştır.

Sonraki başlıkta Çağdaş Sosyoloji'de beden konusuna değinmiş sosyologlar özetlenmiştir. Buna göre öncelikle bedenın sosyolojisinin ortaya çıkmasında bir antropolog olan Mauss'un, *Beden Teknikleri* makalesinin oldukça önemli bir konumunun olduğu ortaya çıkmıştır. Mauss, günlük sıradan bedensel deneyimlerin kültürden kültüre nasıl değişiklikler geçirdiğini ortaya koyarak beden sosyolojisi için bir başlangıç noktası olmuştur. Sonrasında Goffman'ın teorisinde bilhassa *damga* kavramı ile bedeni konu edinmesi, Elias'ın, uygarlaşma tarihinde bedenın değişen alışkanlıklarına değinerek biyoloji ile toplumsalı bedende birleştiren teorisi özetlenmiştir.

Sonrasında Bourdieu'nun ana kavramı olan *habitus*'tan bahsedilmiştir. Tarihsel bağlantılar bütünü içinde, bedende cisimleşmiş, algı, beğeni ve eylem şemaları olarak tanımlanmıştır. Bourdieu ayrıca, *Ayrım* adlı eserinde beğeni yargılarının farklı sınıfların bedenlerinde farklı şekillerde ortaya çıktığını analiz etmiştir. Sonrasında Turner'ın ve Frank'ın beden sosyolojisi üzerine görüşleri aktarılmıştır.

Sonraki başlıkta, toplumsal cinsiyet kavramı ve dolayısıyla erillik ve dişillik kavramları farklı bakış açılarından ortaya konulmuştur. Buna göre erillik erkeklere yüklenen toplumsal cinsiyet şeması iken dişillik kadınlara yüklenen toplumsal cinsiyet şemasıdır. Ancak çalışmanın ilerleyen bölümlerinde görülmektedir ki bu ayrım hatalıdır. Bireyler dünyaya geldikleri anatomik bedenın karşısında yer alan toplumsal cinsiyet

özelliklerini gösterebilmektedirler. Bunun yanında bu toplumsal cinsiyet kalıpları iç içe de geçebilmektedirler.

Gerekli tanımlamalar ve bedenın sosyal bilimlerde geçirdiği süreç ortaya konulduktan sonra çalışmanın teorik çerçevesini oluşturan Foucault ve Butler'ın teorileri açıklanmıştır.

Bedeni konu edinen sosyoloji çalışmaları ekseriyetle Foucault'un fikirlerini temel almaktadır. Foucault iktidar teorisinde, tarihi dönemlerine ayırmış ve farklı iktidar türlerinin ortaya çıktığı dönemleri, yaptığı soykütük çalışmalarıyla ortaya koymuştur. Buna göre modern dönemle ortaya çıkan disipline edici iktidar ve biyo-iktidar en fazla mesai ayırdığı konulardır. Bedene şiddet uygulayarak yapılan cezalandırma yöntemlerinin ortadan kalkması ile artık bedenler çeşitli kurumlar tarafından disipline edilmeye başlanmışlardır. Bunun amacı bedenleri daha uysal, itaatkâr ve güçlü hale getirmektir. Bu disipline edilmenin sonucunda bireyler iktidarı içselleştirerek, kendi kendilerinin polisi olmaktadırlar. Biyo-iktidar ise 18.yüzyıl ortasından itibaren görülen, bedenlerin doğum, ölüm, sağlık konularında düzenlenmesi yoluyla nüfus politikalarını düzenlemektedir.

Foucault'ya göre iktidarın kurulduğu ve işlediği alan bedendir. O her ne kadar iktidarın soykütüğünü çıkartmış olsa da çalışmalarının ana temasının özne olduğunu, iktidarın da etkileri ile bedenleri bir özne olarak inşa ettiğini savunmuştur. Kendi amacının, iktidar ilişkilerinin bedenlerin derinliğine nasıl işlediğini ortaya koymak olduğunu söylemektedir. Ancak Foucault'ya göre iktidarın bedene işlemesi insanların bilinç düzeyinde iktidarı içselleştirmesi ile olmamaktadır. Bedensel bir iktidar ağının sonucu olarak normalleştirme süreçleri dahilinde, insanlar bu iktidarı farkında olmadan bedenlerine alırlar.

Foucault'dan sonra, kendi çalışmalarını Foucault'dan yola çıkarak ve onu eleştirerek ortaya koymuş olan Butler'ın teorisi açıklanmıştır. Butler da bedenlerin ve cinsiyetlerin sosyal hayatta inşa edildiğini savunmaktadır. O kendi teorisinde cinsiyetlerin performatif olarak ortaya çıktıklarını, dolayısıyla doğuştan gelen bir cinsiyetin olmadığını söyler. Böylelikle cinsiyet-toplumsal cinsiyet ayrımını eleştirmektedir. İnsanlar anatomik bir (ya da daha fazla) farkla doğmaktadırlar ancak cinsiyet özellikleri söylemlerle dile getirilirler. Böylece cinsiyet ayrımının söylemden önce var olamayacağını savunur.

İktidarın bedenlere işleyerek bireyleri özneleştirmesini Butler da iktidarın *psişik* yaşamı olarak adlandırır. Buna göre iktidar mekanizmaları bedenlere psişik olarak yerleşerek onları tabii kılmaktadır. Öznenin var olması bir iktidara bağlı olmasıyla gerçekleşir ama aynı zamanda da o iktidar tarafından madun edilir. Bu iktidar gündelik yaşamda sürekli olarak yeniden üretilir ve öznelere sağduyusunu oluşturur. Dolayısıyla iktidarın bedenlerde psişik olarak yer edinmesi *vicdan* kavramı ile geçerlilik kazanır.

Butler'a göre tarih toplumsal hayatın dışına itilenlerinin tarihidir. Irk kavramı ırkçılık ile, cinsiyet cinsiyetçilik ile, eşcinsellik homofobi ile bir tür adlandırmaya/çağırılmaya dönüşerek ortaya çıkmışlardır. Bu dışarı itilenleri aynı çatı altında toplayan (LGBTİ+ ve feministler gibi) bir direniş alanı ve politikadan bahseder. Ona göre toplumun dışına itilenler ve bu dışarı itilmeden rahatsız olan içeridekiler, iktidarın performatifliğine karşı bir direniş oluşturabilirler.

Foucault'nun ve Butler'ın teorilerinden sonra Türk Sineması'nda bedenlerin erilliklerinin ve dişliliklerinin nasıl ortaya çıktıkları ve nasıl bir dönüşüm yaşadıkları incelenmiştir. Bunun için öncelikle sinemanın toplumsal alanla kurduğu ilişki ortaya konulmuştur. Sinemanın toplumsal hayatı yansıtma noktasında diğer sanat dallarının arasında ön plana çıktığı düşünülmektedir. Çünkü sinema hem görsel hem işitsel hem de söylemsel imkanlara sahiptir. Bu imkanlara sahip diğer sanat dalları arasında, gerçekleştirilen canlandırmalar kayıt altına alındığı için sosyal bilimsel çözümleme açısından da en uygun sanat dalı olarak görülmüştür. Bunun da ardından Türk Sineması'nın başlangıcından 1990'lı yılların sonuna kadar olan dönemi hakkında bilgilendirmeler yapılmış ve film analizlerine geçilmiştir.

Asiye Nasıl Kurtulur? filminde, bir genç kızın kendi bedenini özneleştirme süreci gösterilir. Buna göre filmde sürekli olarak eril ve politik iktidarın baskılarına maruz kalan karakter, annesinin seks işçisi olmasından dolayı toplumsalın dışına itilmektedir. Filmin başında toplumun normallerine uygun yaşayan kahraman, toplumun iktidar mekanizmalarını da içselleştirmiştir. Ancak yaşadığı dışlanmanın ardından eskiden "kötü kadın" olarak gördüğü annesine bakışı filmin sonunda değişmiş görülür. Filmin yansıttığı önemli bir detay erilliğin ve dişliliğin politik iktidar tarafından nasıl kurgulandığını da gözler önüne sermesidir. Buna göre zina suçu işlediğinden, suç işlediğinden haberi dahi olmayan kadın karakter tutuklanır. Ancak suç ortağı olan erkeğin tutuklanması yasa gereğince, karısı olmayan bir kadınla karı-koca hayatı yaşamasına bağlıdır. Dolayısıyla

bu yasa evli erkeğe tek seferlik cinsel ilişki hakkı vermekteyken kadın için böyle bir durum söz konusu değildir. Söz konusu madde TCK'dan 2004 yılında kaldırılmıştır.

Maden filminde, erkek işçinin beden emeğini sömüren patronun iktidarı ve kadın bedeninin cinselliğini sömüren eril iktidar bir aradadır. Filmin başında işçiler, bedenlerinin bir tür iktidarın tahakkümü altında olduğunun farkında değildirler. Ancak yaşadıkları kayıpların görülmemesi, çalışma olanaklarının sağlaştırılmaması gibi durumların farkına vardıkça bedenlerin politikleşmesi ortaya çıkmış olur. Bunun yanında, kendilerini bilinçlendiren söylemin iktidar alanına da dahil olmuş olurlar. Öncesinde bedenlerini cinsel açlıkları ile ortaya çıkartmaları söz konusu iken filmin sonunda kadın bedenine duydukları açlık ortadan kalkmış, kendi cinselliklerini baskılamaya dönüşmüştür. Bedenlerini yatay bir iktidar mekanizması sonucu dönüştürmüşlerdir.

Mine filminde, kadın karakterin taşrada sürekli olarak başkaları tarafından alenen gözetlenmesi ve arzulanması anlatılmaktadır. Karakterin kendisiyle birlikte olmasını isteyen erkekler, kendi cinsel saldırılarını meşrulaştırmak için kadının (yanlış yorumladıkları) cinsel hayatını ortaya atmaktadırlar. Buna göre filmdeki erkek söylemi, bir kadın eğer evli olmadığı bir erkekle birlikte oluyorsa diğer erkeklerle de birlikte olması gerektiğini söyler. Bunun dışında filmde hem erkekler hem de kadınlar ana karakteri sürekli olarak izlemekte ve bu durum ana karakterin kendi bedenini baskılamasına neden olmaktadır. *Panoptik* bir öz disiplin söz konusudur. Filmin sonunda ana karakter, yaşadıkları karşısında “iktidarın söylemini gerçekleştirerek”, iktidarın baskısına karşı gelmektedir. Böylece gösterdiği başkaldırı ile filmin başındaki halinden uzaklaşmış bedenini direnen bir özne olarak inşa etmiştir.

Fatmagül'ün Suçu Ne? filminde ana karakter olan 16 yaşındaki kız çocuğu, kendisine tecavüz eden 5 erkekten biri ile evlendirilerek, erkeklerin suçu ortadan kaldırılmaktadır. Bu süreçte evlendiği erkeğin kendisine, “namusunu kaybetmiş” kadın olarak bakması ve sürekli olarak kötü davranması söz konusudur. Filmde ana karakterin tecavüze maruz kaldığı, ilk sahnelerden sonra dile dahi getirilmez. Artık, kocası dışında erkeklerle de birlikte olmuş bir kadın ve bu durum karşısında eril iktidarı sarsılan, saldırganlaşan bir erkek vardır. Mağdur, evlendirildiği için kurtarılmış görülmektedir. TCK'dan daha sonra kaldırılan bu madde o dönemde yürürlüktedir ve evlendiği takdirde tecavüzcünün masum sayılması yasa ile de güvence altına alınmıştır. Dolayısıyla politik iktidar ile eril iktidarın iş birliği söz konusudur.

Düş Gezginleri filminde, eşcinsel bir aşk hikayesi anlatılmak istenmektedir ancak Butler'ın bahsettiği, cinsiyetin performatifliği ortaya çıkmakta ve karakterlerden biri “erkekleşmektedir.” Bu filmde seyirciye, lezbiyen fallusun inşa edilişi sunulmaktadır. Lezbiyen fallus da eril iktidarını kadına karşı şiddet uygulayarak göstermektedir. Ayrıca filmde resmi olarak onaylanan bir kurum olan genelevde çalışan bir kadınla, bir doktorun arkadaşlığı yine resmi makamlar tarafından kınanmaktadır. Dolayısıyla devletin onayladığı bu kurumun içerisinde çalışan vesikalı kadınlar, kapatılma mekanlarının dışındayken “anormal” görülmektedir. İşlevsel olarak varlığını sürdüren genelevin içindekiler, dışarıdakilere normal-anormal ayrımını vererek özneleşmelerine destek sağlamaktadırlar denilebilir.

Masumiyet filminde, eril iktidara boyun eğmeyen bir kadına karşı iktidarı sarsılan erkekler konu edinmektedir. *Femme fatale* olarak kendi iktidarını kuran kadın hayatındaki erkeklere istediği her şeyi yaptırabilmektedir. Ancak kendisinin de saplantılı olduğu bir erkek vardır ve kendi hayatını ona göre dönüştürmektedir. Bu süreçte kadının kendisine açılan erkeğe cinselliğini sunması ve sevgisine inanmaması, erkekler karşısında kendisini cinsel bir nesne olarak tanımlamasını ortaya çıkartmaktadır. Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatifliği olarak açıkladığı durum bu filmde de gözler önüne serilir. Öyle ki yatay iktidar tersine dönerek kadın, erkek üzerinde iktidar sahibi olmakta erkek boyun eğmektedir.

Sonuç olarak, filmlerin tamamında var olan eril iktidar, dişil olanı baskısı altına almaya çalışmakta ancak başarısı karşı tarafın direniş odaklarına göre değişmektedir. Filmlerde dönemin hukuki uygulamalarına da yer verilmiş olması erkek egemen toplumun devlet ile iş birliği içinde olduğunu sözler önüne sermektedir. Patronun iktidarı, eril iktidar, devletin iktidarı, lezbiyen fallusun iktidarı, gözün iktidarı ve baştan çıkartıcı kadının iktidarı, hepsi de karakterlerin bünyelerinde içselleşmiştir. Farkına varılıp direniş gösteren karakterler ise ya dışlanıp kasabayı terk etmek durumunda kalmış ya intihar etmiş ya iş cinayetine kurban gitmiş ya da tutuklanmıştır. Toplumsal normların dışına çıkan, kendi bedenini kontrolden vazgeçen karakterler hep bir yaptırımla karşılaşmışlardır. Diğerleri ise iktidara tabiiyetlerini sürdürerek bir tür iş birliği içerisinde kabul gören hayatlarına devam etmektedirler. Ancak iktidara tabii olarak ya da direnerek bir özneleşme süreci geçirmektedirler ve bu sürecin sonucunda bedenleri sosyo-politik olarak inşa edilmektedir.

KAYNAKÇA

- Acar-Savran G. (2013). *Beden Emek Tarih: Diyalektik Bir Feminizm İçin*, 3. Baskı, Kanat Kitap, İstanbul.
- Adanır O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*, 2. Basım, Alfa Basım Yayınevi, İstanbul.
- Akay A. (1995). *Michel Foucault: İktidar ve Direnme Odakları*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Akgündüz G. Ö. (2013). "Foucault'da İktidar ve Beden İlişkisi", *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı 38, s. 1-16.
- Aksay G. (2004). "Ne Olduğumuzu Olumsuzlamanın Hazzı", *Marx'tan Sonra*, (Michel Foucault), Chiviyazıları Yayınevi, s. 9-22, İstanbul.
- Aksoy-Sugiyeme C. (2010). "Antropolojide Beden Sorunsalına Bedenleşme Teorisinin Katkısı", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi*, Sayı 24, s. 69-93.
- Althusser L. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, (çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Arslan U. T. (2005). *Bu Kabuslar Neden Cemil? Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Balcı D. (2016). "1960'lı Yılların Türk Sineması'nda 'Öteki' Kadınlar", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 12*, (der. Defne Tüzün ve Esin Paça Cengiz), Bağlam Yayınları, s. 73-96, İstanbul.
- Baldil O. (2017). *Post Modern Estetik Anlayışlar*, Papatya Yayıncılık, İstanbul.
- Barbaros R. F. ve Erdölek Ö. (2014). "1970'li Yıllarda Kalkınma ve Planlama: Değerlendirme ve Eleştirilere Bakış", *Modernizmin Yansımaları: 1970'li Yıllarda Türkiye*, (der. R. Funda Barbaros ve Erik Jan Zürcher), Efil Yayınevi, s. 136-186, Ankara.
- Baudrillard J. (2015). *Tüketim Toplumu: Söylenceleri/Yapıları*, (çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin), 7. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Beyazyüz M. ve Göka E. (2016). "Psikoloji ve Tıp Açısından Beden", *Beden Sosyolojisi*, (ed. Kadir Canatan), 3. Baskı, Açılım Kitap, s. 371-393, İstanbul.
- Bilgin R. (2015). "Tüketim Kültüründe Kadın Bedeninin Cinsel Kurgu Olarak Konumlandırılması ve Sunumu", *The Journal of Academic Social Science Studies*, Sayı 36, s. 309-329.
- Bilton T. vd. (2009). *Sosyoloji*, (çev. Kemal İnal vd.), 2. Baskı, Siyasal Kitabevi, Ankara.
- Biryıldız E. (2002). *Sinemada Akımlar*, 3. Baskı, Beta Yayınevi, İstanbul.
- Bourdieu P. and Wacquant L. J. D. (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology*, Polity Press, Cambridge.
- Bourdieu P. (2014). *Eril Tahakküm*, (çev. Bediz Yılmaz), Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

- Bourdieu P. ve Wacquant L. (2014). *Düşünimsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, (çev. Nazlı Ökten), 7. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bourdieu P. (2016a). *Akademik Aklın Eleştirisi: Pascalca Düşünme Çabaları*, (çev. Burcu Yalım), Metis Yayınları, İstanbul.
- Bourdieu P. (2016b). *Sosyoloji Meseleleri*, (çev. Aslı Sümer, Mustafa Gültekin, Filiz Öztürk, Büşra Uçar), Heretik Yayıncılık, Ankara.
- Boztepe V. (2007). *1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Butler J. (2005). *İktidarın Psikik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Notlar*, (çev. Fatma Tütüncü), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Butler J., Laclau E., Žižek S. (2009a), “Evrenseli Yeniden Düzenlemek: Hegemonya ve Biçimciliğin Sınırları”, *Olumsuzluk, Hegemonya, Evrensellik: Solda Güncel Diyaloglar*, (çev. Ahmet, Fethi Yıldırım), Hil Yayın, İstanbul.
- Butler J. (2009b). “Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri”, *Cogito Dergisi: Feminizm*, Sayı: 58, Yapı Kredi Yayınları, s. 73-92, İstanbul.
- Butler J. (2014). *Bela Bedenler*, (çev. Cüneyt Çakırlar, Zeynep Talay), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Butler J. (2018). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*, (çev. Başak Ertür), 6. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- Çil H. (2017). “Toplumsal Dünyanın Bedensel Temelleri: Durkheim, Simmel ve Weber Sosyolojisinde Bedenin Yeri”, *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 37, s. 449-464.
- Daldal A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, Homer Kitabevi, İstanbul.
- Diken B. ve Laustsen C. B. (2016). *Filmlerle Sosyoloji*, (çev. Sona Ertekin), 4. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- Direk Z. (2018). “Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi”, *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*, 4. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, s.68-84, İstanbul.
- Dökmen Z. Y. (2014). *Toplumsal Cinsiyet: Sosyal Psikolojik Açıklamalar*, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Durkheim E. (1964). *The Elementary Forms of the Religious Life*, (transl. Joseph Ward Swain), 5th edition, Allen & Unwin Publishing, London.
- Durkheim E. (2005). “The Dualism of Human Nature and its Social Conditions”, *Durkheimian Studies*, (ed. W. Watts Miller), (transl. İrene Eulriet and W. Watts Miller), Volume 11, p. 35-45.
- Elçik G. ve Özenç T. B. (2010). “Bedende Kıpırdanmalar’a Önsöz”, *Bedende Kıpırdanmalar*, (der. Gülnur Elçik ve Tuğba B. Özenç), Varlık Yayınları, s. 7-18, İstanbul.

- Fiske J. (2015). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, (çev. Süleyman İrvan), 4. Baskı, Pharmakon Yayınevi, Ankara.
- Foucault M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*, (çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi, Ankara.
- Foucault M. (1993). “Anormaller”, *Ders Özetleri (1970-1982)*, (çev. Selahattin Hilav), 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, s. 85-92, İstanbul.
- Foucault M. (2002). *Toplumunu Savunmak Gerekir*, (çev. Şehsuvar Aktaş), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Foucault M. (2005a). “Michel Foucault’nun Oyunu”, *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, (çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ferda Keskin), 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, s. 118-157, İstanbul.
- Foucault M. (2005b). “İki Ders”, *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, (çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ferda Keskin), 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, s. 86-117, İstanbul.
- Foucault M. (2011). “Nietzsche, Soybilim, Tarih”, *Felsefe Sahnesi*, (çev. Işık Ergüden), 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, s. 230-253, İstanbul.
- Foucault M. (2013). *Güvenlik, Toprak, Nüfus*, (çev. Ferhat Taylan), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Foucault M. (2014). “Özne ve İktidar”, *Özne ve İktidar*, (çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay), 4. Baskı, Ayrıntı Yayınları, s. 57-82, İstanbul.
- Foucault M. (2015a). “İktidar ve Beden”, *İktidarın Gözü*, (çev. Işık Ergüden), 4. Baskı, Ayrıntı Yayınları, s. 38-46, İstanbul.
- Foucault M. (2015b). “İktidar İlişkileri Bedenlerin İçine Nüfuz Eder”, *İktidarın Gözü*, (çev. Işık Ergüden), 4. Baskı, Ayrıntı Yayınları, s. 106-116, İstanbul.
- Foucault M. (2017a). *Cinselliğin Tarihi*, (çev. Hülya Uğur Tanrıöver), 8. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault M. (2017b). *Deliliğin Tarihi*, (çev. Mehmet Ali Kılıçbay), 7. Baskı, İmge Kitabevi, Ankara.
- Giddens A. (1999). *Toplumun Kuruluşu*, (çev. Hüseyin Özel), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Giddens A. (2014). *Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm*, (çev. İdris Şahin), 3. Baskı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Güçhan G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması: Kente Göç Eden İnsanın Türk Sinemasında Değişen Profili*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Güçhan G. (1993). “Sinema-Toplum İlişkileri”, *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Sayı 12, s. 51-71.
- Gürbilek N. (1993). *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi*, 2. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- Hakan F. (2008). *Türk Sinema Tarihi*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

- Hardt M. (2014). "Militan Teori", *Teorik Bakış Dergisi*, (çev. Sanem Güvenç Salgırlı), Sayı 3, Sel Yayınları, s. 105-128, İstanbul.
- Işık İ. E. (1998). *Beden ve Toplum Teorisi: Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine*, (Yayınlanmış Doktora Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kahraman H. B. (2010). *Cinsellik, Görsellik, Pornografi*, 2. Baskı, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Kanbur A. (2006). "Sinemada Temsil ve Tarihimiz", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 5*, (der. Elif Akçalı), Bağlam Yayınları, s. 49-56, İstanbul.
- Kara M. (2012). *Sinema ve 12 Eylül*, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Kara Z. (2013). *Toplumla Yüzleşme: Yüz Nakli Üzerine Fenomenolojik Bir Çözümleme*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Kara Z. (2016). "Beden Sosyolojisinden Ölüm Sosyolojisine: Disiplinlerarası Bir Yaklaşım", *Beden Sosyolojisi*, (ed. Kadir Canatan), 3. Baskı, Açılım Kitap, s. 23-43, İstanbul.
- Karaçizmeli A. ve Kesken J. (2017). "1960'lardan 2000'lere Türk Sinemasında Değişen Patron Temsilleri: Tüketim ve Yönetim Göstergeleri Üzerinden Bir Analiz", *Ege Akademik Bakış Dergisi*, Sayı 1, Cilt 17, s. 127-146.
- Kasım M. ve Atayeter H. D. (2012). "1960'lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik", *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, Cilt 1, Sayı 4, s. 19-33.
- Keskin F. (2014). "Sunuş: Özne ve İktidar", *Özne ve İktidar*, (çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay), 4. Baskı, Ayrıntı Yayınları, s. 11-24, İstanbul.
- Kılınç K. (2006). "Toplumsal Cinsiyetin Mekânsal Tarihini Yeniden Yazmak: Mimarlık ve Kadın Kimliği Üzerine Kuramsal Bir Çerçeve", *Kadın Çalışmaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, s. 16-23.
- Kılınç B. (2018). "Aklın Cinsiyeti Var mı?", *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*, (der. Zeynep Direk), 6. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, s. 35-50, İstanbul.
- Köse H. (2016). "Bourdieu Düşüncesinde Tahakküm-İtaat İlişkisi ve Sosyo-Politik Beden", *Ankara Üniversitesi İLEF Dergisi*, 3/2, s. 173-199.
- James S. (2010). *Cinsiyet, Irk, Sınıf: Kadınlardan Yeni Bir Perspektif*, (çev. Aytekin Sönmez, Nilgün Ilgıcioğlu, Sezin Gündoğan), BGST Yayınları, İstanbul.
- Layder D. (2006). *Understanding Social Theory*, 2nd edition, Sage Publications, London.
- Liman A. S. (2011). "Türk Sinemasının İlk Yıllarında Çekim Sonrası Sorun ve Teknik Altyapı", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı 40, s. 37-52.
- Lüküslü D. (2015). *Türkiye'de Gençlik Miti: 1980 Sonrası Türkiye Gençliği*, 4. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.

- Mauss M. (2006). *Sosyoloji ve Antropoloji*, (çev. Özcan Doğan), 2. Baskı, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Merleau-Ponty M. (1964). *The Primacy of Perception: And Other Essay on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*, (transl. James M. Edie), Northwestern University Press, Evanston.
- Mill J. S. (2016). *Kadınların Özgürleşmesi*, (çev. Damla B. Aksel), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Mulvey L. (2015). “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, (çev. Nilgün Abisel), s. 2-10, http://sinematek.tv/wp-content/uploads/2015/05/25.kare_yazilari.pdf, (10.02.2019).
- Nazlı A. (2005). “‘Görünmeyen’ Beden’den ‘Görünen’ Beden’e: Beden’in Sosyolojisi”, *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, Sayı 2, s. 71-87.
- Nazlı A. (2006). “Modernitenin Ötekisi: Kadın ve Bedeni”, *Kadın Çalışmaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, s. 10-15.
- Nazlı A. (2009). “Sosyolojik Bakışın Eşiğindeki Beden”, *Toplumbilim Dergisi*, Sayı 24, s. 61-68.
- Nietzsche F. (2002). *Güç İstenci*, (çev. Sedat Umran), 2. Baskı, Birey Yayınları, İstanbul.
- Nietzsche F. (2008). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, (çev. Mustafa Tüzel), 2. Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Onaran A. Ş. (1994). *Türk Sineması 1*, Kitle Yayınları, İstanbul.
- Özmkas U. (2018). *Biyopolitika: İktidar ve Direniş*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Özön N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- Öztürk S. R. (2011). “Türkiye Sinema Literatüründen Kadınlara Bakmak”, *Birkaç Arpa Boyu... 21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar*, (der. S. Sancar), Koç Üniversitesi Yayınları, s. 659-679, İstanbul.
- Pösteği N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması*, 3. Baskı, Umuttepe Yayınları, Kocaeli.
- Salih S. (2001). *Judith Butler*, Routledge Publishing, London.
- Sancar S. (2017). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*, 4. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Schultz D. P. ve Schultz S. E. (2007). *Modern Psikoloji Tarihi*, (çev. Yasemin Aslay), Kaktüs Yayınları, İstanbul.
- Scognamillo G. (1997). *Dünya Sinema Sanayii*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Scognamillo G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*, 3. Baskı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Shilling C. (2005). *The Body in Culture, Technology & Society*, Sage Publications, Nottingham.
- Shilling C. (2008). “The Body in Sociology”, *Sociology of the Body: A Reader*, (ed. Claudia Malacrida and Jacqueline Low), Oxford University Press, Canada.

- Shilling C. (2012). *The Body & Social Theory*, 3rd edition, Sage Publications, p. 7-13, Nottingham.
- Simmel G. (2006). "Moda Felsefesi", *Modern Kültürde Çatışma*, (ed. Ali Artun), (çev. Tanıl Bora), 4. Baskı, İletişim Yayınları, s. 103-134, İstanbul.
- Simmel G. (2009). *Bireysellik ve Kültür*, (çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Slattery M. (2014). *Sosyolojide Temel Fikirler*, (çev. Özlem Balkız, Gülhan Demiriz, Hacer Harlak, Cevdet Özdemir, Şebnem Özkan, Ümit Tatlıcan), 6. Baskı, Sentez Yayıncılık, İstanbul.
- Stauth G. ve Turner B. S. (2005). *Nietzsche'nin Dansı: Toplumsal Hayatta Hınç, Karşılıklılık ve Direniş*, (çev. Mehmet Küçük), 2. Baskı, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Sönmez S. (2017). "Zor Yıllar: Çöküş-Yükseliş, Arayışlar, Suskunluklar, Çabalar, Yenilenme... 90'larda Türkiye Sineması", *Modernizmin Yansımaları: 90'lı Yıllarda Türkiye*, (der. R. Funda Barbaros ve Erik Jan Zurcher), Efil Yayınevi, s. 299-311, Ankara.
- Sustam E. (2014). "Foucault'da İktidarın Jeneolojisi: Biyopolitiğin Doğuşu ve Yönetimsellik", *Teorik Bakış Dergisi*, Sayı 3, Sel Yayınları, s. 221-234, İstanbul.
- Şentürk Ü. (2018). "Husserl ve Schutz: Fenomenolojik Perspektif", *Gündelik Hayat Sosyolojisi: Temalar Sorunsallar ve Güzergahlar*, (ed. Ali Esgin ve Güney Çeğin), Phoenix Yayınevi, s. 235-268, Ankara.
- Temiz Y. (2014). "Türk İslam Hukukundan Günümüze 'Zina'", *İnönü Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, Cilt 5, Sayı: 2, s. 489-514.
- Topaloğlu H. (2010). "Gölgedeki Bedenler: Bedenin İnşa Sürecinde Toplumsalın Etkileri", *Alternatif Politika Dergisi*, Cilt 2, Sayı 3, s. 251-276.
- Tugen B. (2014). "1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri", *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum: Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 3, Sayı 7, s. 159-175.
- Turner B. S. (1992). *Regulating Bodies: Essays in Medical Sociology*, Routledge Publishing, London.
- Turner B. S. (1995). "Recent Developments in the Theory of the Body", *The Body: Social Process and Cultural Theory*, (ed. Mike Featherstone, Mike Hepworth, Bryan S. Turner), 5th edition, Sage Publishing, p. 1-35, London.
- Turner B. S. (2011). *Tıbbi Güç ve Toplumsal Bilgi*, (çev. Ümit Tatlıcan), Sentez Yayınları, Bursa.
- Uçakan M. (1977). *Türk Sinemasında İdeoloji*, Düşünce Yayınları, İstanbul.
- Uçan G. (2016). "Toplumsal Cinsiyetin Öteki Yüzü: Erkek", https://www.researchgate.net/publication/314577360_Toplumsal_Cinsiyetin_Oteki_Yuzu-Erkek, (04.02.2019).
- Uluyağcı C. (2002). "1980 Sonrası Türk Sinemasında Özgür Kadın İmgesi: Türkan Şoray ve Müjde Ar", *Kurgu Dergisi*, Sayı 19, s. 1-8.

- User İ. (2016). “Biyoteknolojiler ve Kadın Bedeni”, *Kadın ve Bedeni*, (ed. Yasemin İnceoğlu ve Altan Kar), 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları, s. 145-188, İstanbul.
- Yıldırım A. ve Şimşek H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, 8. Baskı, Seçkin Yayıncılık, İstanbul.
- Wolff K. H. (1964). *The Sociology of Georg Simmel*, Free Press Publishing, New York.

ÖZ GEÇMİŞ

KİMLİK BİLGİLERİ

Adı Soyadı : Güler DEYMENCİOĞLU
Doğum Yeri : BURSA
Doğum Tarihi : 03.03.1993
E-posta : guler.deymencioglu@hotmail.com

EĞİTİM BİLGİLERİ

Lise : Hüseyin Özdilek Anadolu Teknik Lisesi
Lisans : Pamukkale Üniversitesi/ Fen Edebiyat Fakültesi/ Sosyoloji Bölümü
: Anadolu Üniversitesi/ İktisat Fakültesi/ İktisat Bölümü
Yüksek Lisans: Pamukkale Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü/ Genel Sosyoloji ve Metodoloji A.B.D.
Yabancı Dil ve Düzeyi: İngilizce – 68,75/100

TEZDEN ÜRETİLEN TEBLİĞ VE YAYINLAR:

- 1) Aktaş G. ve Deymencioğlu G. (2018). “Bedenin Yeniden Üretiminde Oyuncakların Etkisi”, *International Conference on Empirical Economics and Social Sciences (ICEESS'18)*, Bandırma.