

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

bellek izleri

KURGUDAN KURAMA
GÖRÜNTÜLER

yayına hazırlayan:

N. Gamze Toksoy

KALKEDON

BELLEK İZLERİ

Kurgudan Kurama Görüntüler

BELLEK İZLERİ
Kurgudan Kurama Görüntüler

Yayına Hazırlayan
N. Gamze Toksoy

Kalkedon Yayınları: 198
Sosyoloji Kitaphğı: 1

Kapak
Mustafa Erden Kahveci

Sayfa Tasarım
Şahan Yatarkalkmaz

DVD Tasarım
Ender Yeşildağ

Kalkedon Yayınları
Hırkai Şerif Mahallesi, Bali Paşa Caddesi, No 155 A
Fatih - İstanbul

Telefon ve Fax: 0212 512 43 56

Web: www.kalkedonyayinlari.com e-mail: kalkedonyayinlari@gmail.com

Bu kitap Can Matbaası'nda basılmıştır
Davutpaşa Cad. İpek İş Merkezi, Kat 3 No 7 Topkapı İstanbul.
Tel: 0 212 613 10 77

Birinci Basım: Şubat 2012

Tüm hakları saklıdır.

© Kalkedon 2012

ISBN: 978-605-4511-41-9

BELLEK İZLERİ

Kurgudan Kurama Görüntüler

Yayına Hazırlayan

N. Gamze Toksoy

Glnur ELÇİK

Hande TOPALOĞLU

Bekir DÜZCAN

Ayşegül TAŞITMAN

Aylin SAYIN

Sabahattin ŞEN

Volkan YÜCEL

Mehmet ŞİRAY

Ezgi BAKÇAY ve Tuğrul ABBASOV

Doğan Emrah ZIRAMAN

Melike IŞIK DURMAZ

Murat YAYKIN

KALKEDON

İÇİNDEKİLER

Giriş - N. Gamze TOKSOY	7
BEDENİN GÖLGELERİ - İMGELERİ DİKİZLEMEK - Gülnur ELÇİK	19
GÖRSEL MATERYAL OLARAK DANSI İNCELEMEK: DANS VE TOPLUM İLİŞKİSİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER - Hande TOPALOĞLU	41
ASKERLİĞİN YENİDEN İNŞASI Asker Fotoğrafları Neyi Anlatıyor - Bekir DÜZCAN	85
KUTSAL ERKEKLİĞİN İNŞASINDA BİR DURAK: SÜNNET RİTÜELİ - Ayşegül TAŞITMAN	109
ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA HİNÇ - Aylin SAYIN	131
ORYANTALİST FANTEZİLER: TÜRK SİNEMASINDA KÜRT TEMSİLLERİ - Sabahattin ŞEN	149
TÜRK-AMERİKAN SUÇKURGU POLİTİĞİ, 24 ve Kurtlar Vadisi'nin Ulusal Güvenlikçileri Jack'le Polat - Volkan YÜCEL	175
SANAT, KİMLİK VE FARKLILAŞMA: KUTLUĞ ATAMAN'IN İKİ VİDEO YERLEŞTİRMESİ "1+1=1" VE "RUHUMA ASLA" ÜZERİNE NOTLAR - Mehmet ŞİRAY	193
KARINCANIN İNADI "Düşünceleri Açıklayan Değil Düşünen Bir Film Yapmak Mümkün mü?" Ezgi BAKÇAY & Tuğrul ABBASOV	215
BİR "GEÇİŞ MEKÂNI" OLARAK ÖĞRENCİ EVLERİ - Doğan Emrah ZIRAMAN	223

KARŞILAŞMA: BELGESEL FİLM DENEYİMİ	229
Sosyal Bilimlerin Kamerası - Melike IŞIK DURMAZ	
‘GÖKÇEADA BELGESELİ’NDE GÖRSEL OLANA DAİR	239
- Murat YAYKIN	

Giriş

Görüntülerin toplumsal yaşamın örgütlenişindeki rolü üzerine gün geçtikçe daha çok düşünüyoruz. Farklı alanlarda yürütülen tartışmalar, yaşadığımız dünyayı algılamamanın yolunun görüntülerden geçtiği, gitgide metinlerden çok görüntülerle düşünen, görüntülerle arzuladığımız, eylediğimiz bir dünyanın paydaşları olduğumuz konusunda birleşiyorlar. Araştırmalar, odağına görüntüleri yerleştiriyor, günlük yaşamımızın kaçınılmaz parçası olan imajların sürekli değişen ve her geçen gün daha da karmaşıklaşan üretim ve dolaşım biçimleriyle yaşamımızı çevreliyor oluşunun etkilerini anlamlandırmaya yöneliyorlar. Toplum, kültür, bilgi teknolojileri, iletişim araçları gibi geniş başlıklarda, çağdaş toplumların gündelik yaşamlarına odaklı, toplumun popüler görsel temsillerinden sanatın yoruma dayalı analizlerine, mesaj ve anlam çalışmalarından, reklamların, televizyonların sosyal alandaki etkilerine, ticari kullanımlarından arşiv değerine kadar çok sayıda alt başlıkla görüntüler, 'bilimin' alanının çimlenen verilerine dönüşüyorlar. Fotoğraflar, filimler, videolar, reklamlar vs. olarak görüntüler sayısız biçimleriyle, her yerdelikleriyle nesneler dünyasının temsili olma iddiasını çoktan aşip daha görülmemiş rüyalarımızı imliyorlar. İnanılmaz hızla ilerleyen görüntü üretme teknolojileri özellikle bilgisayar grafik teknikleri artık gerçek dünyadaki anlamlardan, göndergelerden bağımsız, insanın algı kapasitesinin sınırlarının dışında, optik bakış açısının yeterliliğinin çok üstünde, sanal ortamlarda görüntüler üretebiliyorlar. Bilgisayar teknolojilerinin olanakları ile üretilen bu görüntüler optik alanın yerine soyut, elektromanyetik alanı yerleştirirken yeni bir 'dili' öğelerini de yaratıyor ve küresel çapta dolaşıma sokuyorlar.

8 Bellek İzleri

Bütün bu sürmekte olan değişimler görüntülere ilişkin başlıca terimlerin ve onların temsiliyet nitelikleri üzerinden yürütülen alışlagelmiş tartışmaların odağının önemli ölçüde kaymasına, içeriğinin değişmesine hatta geçersizleşmesine neden oluyor. Olmakta olanı anlamak, ‘araçların’ teknik niteliklerindeki ilerlemeleri baz alan, ortaya çıkan her yeni teknolojinin, teknik çalışmalar ya da deneylerle belirlediği ve ardından bu teknolojinin olanakları sayesinde toplumun değiştiğini varsayan teknolojik determinist kavrayışı eleştirmeği, “dili” oluşturan kodların değişim hızına yetişilemese de etkilerini yorumlamayı mümkün kılacak sorgulamaları gerektiriyor. Bugün öncelikle küresel sanayilerin, ordunun, tıbbın ya da kültür endüstrisinin ihtiyaçları doğrultusunda teknolojik ‘keşiflerin’ yönlendirildiğine ve teknik yeniliklerin ancak belli kurumların ihtiyaçları ve talepleri doğrultusunda işlevsel hale getirildikten sonra benimsendiğine, uygun pazar koşulları oluşturularak toplumsal alanda yaygınlaştırıldığına dair çokça örneği biliyoruz.

Benzer şekilde geçtiğimiz iki yüzyılın en önemli buluşları olarak değerlendirilen, teknik yolla üretilen görüntüler de toplumsal ihtiyaçları üretme ve yönlendirme araçlarını elinde bulunduran egemen güçlerin belirlediği mecralarda kullanılmış ve yaygınlaştırılmıştı. Geçmişte olduğu gibi bugün de görüntüler, tarihsel koşulların özgünlükleriyle harmanlanmış yolculuklarında büyük oranda teknolojik gelişmelerle ivme almış, başlangıçtaki görsel temsil biçimleri zamanla bu gelişmelere paralel olarak yerlerini yenilerine bırakmış gibi görünse de aslında görseleştirmeler bunun çok ötesinde, birbiri içine geçmiş, karmaşık, çok katmanlı bir öykü içinde, süreksizliklerle, kırılmalarla ya da kopuşlarla dönüşmüşlerdir. Bu dönüşümler, toplumsalın tüm kurumlarıyla süregelen yapılaşmasından, değişiminden, yeniden organizasyonundan bağımsız değildir. Ondokuzuncu yüzyılın başından itibaren hızla yaşanan toplumsal değişimler Foucault’un ısrarla altını çizdiği gibi küresel ölçekte toplumsal yaşama yayılmakta olan modernleşme sürecinin kendisiydi ve bu süreci anlamanın anahtarlarından biri olarak düşündüğümüz teknik yolla yeniden üretilen görüntüler de sosyal alandaki yeniden örgütlenmenin bileşenlerinden biri olmuştur. Bu aynı zamanda Crary’nin *Gözlemcinin Teknikleri* olarak adlandırdığı, ondokuzuncu yüzyıl görüntü üretme teknikleri aracılığıyla, sosyal alanda çeşitli düzenlemelerle *görmenin* de yeniden şekillendiği, farklılaştığı, *gözlemci öznenin* bu farklılaşma içinde kurulduğu dönemdir. *Gözlemci öznenin*

statüsü, beden ve kurumsal, söylemsel iktidarlar arasında yaşanmakta olan ilişkiler doğrultusunda yeniden tanımlanmıştır. Modern bir görme rejiminin ve bu doğrultuda kullanılan araçların ortaya çıkışı, görmeyi biçimlendiren hegemonik söylem ve pratiklerin ürünüdür. Klasik görme modellerinin ve bu doğrultuda kullanılan tekniklerin değişimi, görsel temsil modellerindeki kırılma, bilgi ve sosyal iktidar alanlarındaki dönüşümlerden, yeniden yapılandırmadan bağımsız değildir.

Zira icatlar olarak adlandırılması alışlagelmiş araçlar vasıtasıyla üretilen sözünü ettiğimiz görüntüler de öteki bileşenler gibi toplumsalın her alanında, sanayi kuruluşlarından akademik kurumlara kadar oldukça geniş ve çeşitlilik gösteren yayılımlarıyla ve gittikçe daha fazla rasyonelleştirilmesine, kontrol edilmesine olanak tanıyacak bir doğrultuda yeniden düzenlenmiş ve yapılandırılmıştır. O zaman, bir tekniğin ortaya çıkışını sadece o tekniğin kendisinin makinesel niteliklerindeki 'keşifler' ya da yenilikler olarak ele almanın son derece sınırlı bir bakış olduğu gibi, onun aslında yalnızca parçası kılındığı, çok daha geniş bir düzlemde yaşanmakta olan, bütünüyle yeni örgütlenmeler, düzenlenmelerle olan ilişkisinin göz ardı edilmesine de neden olduğunu söylemekteyiz.

Hangi görüntü üretme biçimleri kimler tarafından tercih edilmiştir, bu bağlamdaki hangi teknolojik gelişmeler büyük oranda kabul görmüş, yaygınlaşmış ya da kırılma noktalarına neden olmuştur, bunlardan hangileri hala varlığını sürdürmektedir ve ne yönde, görüntüler, onların değişen üretilme biçimleri ve işlevleri bize neler anlatır gibi sorular belki de daha en başta, görüntülerin katmanlı tarihselliğinin önümüze açacağı vahanın ilk adımlarını atmaktır. Böyle bir düşünce yolu nihayetinde -başka bir düzlemde- yaşamakta olduğumuz dünyaya ilişkin deneyimleri açacak anahtarlardan biri olarak görüntüleri önermekte ve görüntüler merkez alınarak çağımızı sorgulamanın, yorumlamanın yöntemlerini aramaktadır.

Teknik yolla yeniden üretilen görüntüler de diğer teknolojik gelişmeler gibi, üretildiği dönemin koşulları çerçevesinde, belli bir grubun çıkarları doğrultusunda ve hakim söylemin ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde yönlendirilmiştir. Ortaya çıkışlarını takiben sanayileşmekte olan dünya pazarlarının dolaşım ağına kısa sürede dahil olmuş, birden günlük hayatın tüm alanlarına doğru hızla kaymış, kullanımları popülerleşmiş ve ticari anlamda yükselen değer haline gelmişlerdir.

10 Bellek İzleri

Öte yandan, tespit edici, kanıtlayıcı, sınıflandırıcı araçlar olarak, bilimlerin ve kamunun hizmetine sunulmuş, bugün de olduğu gibi mevcut iktidarların donanım gücünü artırıcı ajanlar olarak işlev görmüşlerdir. Böylece görüntüler, gittikçe daha da kitleselleşerek, yayılarak görüntü pazarını şekillendirirken aynı paralellikte kamusal alanda denetlemeyi kolaylaştırıcı *kayıt* malzemeleri haline de dönüşmüşlerdir. Bu gün hala *kaydı* mümkün kılan ve dolaşıma sokan ardından bu kayıtları *belge* olarak anlamlandıran sistemin çoğu zaman örtük olan bileşenlerini gün-yüzüne çıkarmaya çalışıyoruz. Geçmişte var olmuş görselleştirmeler, ondokuzuncu yüzyılda filizlenen ve süregelen toplumsal dönüşümlerin göstergeleri olarak *köklerinden kopuşlarından* beri önemli kaynaklar olmaya devam ediyor. Öte yandan modernlik deneyiminin kendi kurumlarının artık büyük oranda dönüşüme uğradığı günümüzde görüntülerin gündelik yaşamın politikasını böylesine yönlendirmeye devam ediyor olması onları *şimdi* üzerine kurulacak öykünün başlıca kahramanları yapıyor.

Bu yönlendirmeyi mümkün kılan, görüntülerin araçsallaştırılarak sürekli tekrarlar yoluyla toplusal belleğin inşasında ilkin resmi ideolojilerin çizdiği çerçevenin kanıtları, görünür belgeleri olarak ardından bellek siyasetinin söylemlerini destekleyen ve tarih yazımının sözcüklerini görselleştirmelerle de yazan ajanlar olarak işlevselleştirilmeleridir. İnşa sürecini canlı tutan ve sürekli yeniden kuran sistem ve organizasyonlar görselliğin alanında görüntüsel kodları belleğin uyarıcıları olarak yeniden üretmekte, bu yolla toplumsal meşruiyetlerini sağlamakta ve onları hakim söylemin taşıyıcıları haline dönüştürmektedir. Görüntülerin geçmişi ve olmakta olanı iktidarların çizdiği çerçeve dahilinde anımsatma potansiyeli -bunun mümkünlüğü- onların yalnızca arzulanılan gerçekleri gösterdikleri, ulaştıkları kitlelerin görmek istediklerini yansıttıkları öne sürülerek açıklanamaz. Bu yüzden sorgulamalarımızı yaygın dolaşıma giren görüntülerin neleri ön plana çıkarıp marjinalleştirirken neleri yok saydığı, nasıl bir kültür politikası yarattığı, hangi kimlikleri yeniden ürettiği, hangilerini inkar ettiği, görünmez kıldığı dolayısıyla geçmişi hangi yollarla anımsattığı ve buradan toplumsal belleği nasıl inşa ettiği meselelerine yönelme çabasıdayız. Bir nevi görselleştirmeler alanının *kazısını* yaparak, bellek 'iz'lerini arayarak sözünü ettiğimiz görüntüleri yaygın kanaatlerin 'kanıt'larına dönüştüren süreci anlamaya çalışmaktayız.

Görüntü teknolojisinin geldiği noktada, kurgu ya da belge keskin ayrımının anlamının kalmadığı –ki aslında bu ayrım hiçbir zaman net olmamıştı- günümüzde, görüntülerin hala doğruluğuna inanılan belgeler olarak kabul edilmesini ya da gerçeğin birebir aktarımı olarak algılanmasını kolaylaştıran, onların bu doğrultudaki toplumsal kanaatleri pekiştiren kanıtlar olarak kamunun hizmetinde kullanılmakta olmasıyla ilgilidir. Modern dünyada hemen her yerde kullanmak zorunda olduğumuz, otoriter göz açısından kimliğimizin –kim olduğumuzun- “kanıt”ı vesikalıklar mesela, bizim gibi coğrafyalarda bu fotoğraflar öylesine resmi ideolojinin göstergeleri haline dönüşmüşlerdir ki görüntünün kimi durumlarda nasıl olması gerektiği en ince ayrıntılarına kadar yasal düzenlemelerle belirlenmiştir. Görüntülerin denetlemeyi mümkün kılacak şekilde gözetleme aracı olarak işlevselleştirilmelerinin öyküsü yeni değildir ve günümüz teknolojisinin artan olanakları görüntüleme, izleme, kaydetme kapasitelerini artıracak, daha hızlı, daha sistematik ya da daha sinsi gözetlemeyi kolaylaştıracak yönde gelişmeye devam etmektedir. Bu gelişimin teşvikini sağlayan ve bu yöndeki pazarın koşullarını yaratan ortam, aynı zamanda hakim-dışlayıcı- söylemin kurucu aktörlerinin işleyen kurumları sayesinde mümkün olmaktadır.

Çağımız medyasında görüntülerin elde edilme biçimleri alabildiğince çeşitlenmiştir. Dağıtım mecraları görüntüleri onları tüketecek *hedef kitle*nin düşünceleri ya da kanaatleri üzerinde belli bir etkiyi mümkün kılacak nitelikte, oldukça karmaşık denebilecek teknik süreçlerle yayınlandığı aracın ideolojik çerçevesi içinde ve belirli sistemler dahilinde sunmaktadır. Bu bağlamda, geçmişten bu güne gündelik yaşamda etkisi artan, gittikçe daha da karmaşıklaşan üretim ve dağıtım sistemleriyle, gündelik hayatımızın en özel köşelerine kadar girmiş ve çoğu zaman maruz kaldığımız görüntülerin ‘ne’liğine ilişkin sorgulamalar, sıklıkla çağımız görüntülerinin yüzeyselliği ve manüpüle ediciliği üzerinden tartışılır. Kitlesel dağıtıma giren görüntülerin, görüntü pazarının rekabet ortamına uyum sağlamak üzere, popüler tüketim ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde, güçlü, çarpıcı, anlık, derin içerikten yoksun ve belirli bir bağlamdan kopuk olarak sunulduğu yönündeki bu tespitler bize genel hatlarıyla kabul edilebilir gelir. Ancak çıkarımlarımızı görüntüleri “anlam üretmeyen yığınlar” olarak görmenin ötesine taşımak; bu görüntülerin, hakim söylemin ihtiyaçlarına cevap verecek

12 Bellek İzleri

içerikle, konunun uzmanlarının organize ettiği belirli sistemlerle, daha geniş bir bağlama oturtularak sunulduğunu ısrarla vurgulamak, görüntülerin egemen söylemin etki alanını genişletecek ve egemen söylemin dayandığı temelleri yeniden üretecek öteki bileşenlerle ilişkisini kurmak açısından elzemdir. Bu anlamda, görüntülerin alabildiğine yayılan, dağınık olarak pazarda yer kaplayan, üretimleri ve tüketimleri kontrolsüz araçlar oldukları yönündeki tartışmalar sınırlandırıcıdır ve merkez problemi gözden kaçırabilmektedir. Çünkü günümüzde çeşitli iletişim araçlarıyla dolaşıma giren görüntülerin anlamını nesne olarak kendisi hatta nasıl üretildiği değil, büyük oranda nasıl kullanıldığı yani hangi bağlam içinde sunulduğu belirlemektedir. Kontrollü görüntü yayılımını ve tüketimini sağlayan koşullar tersinden okunduğunda belirli düzenlemeler, tekrarlar ile kodlar yaratan ve onları sistematik olarak dolaşıma sokan -belli kanaatleri bu yolla yeniden üreten- egemenin dilinin “deşifresinin” kısmen de olsa olanakları yaratılabilir. Zira kitlesel aktarımı desteklenen görüntüler hakim söylemin sosyal alanda yayılımını kolaylaştıran öncelikli araçlar olma yolundadır. Savaşlara dair yanıbaşımızdaki görüntülerde olduğu gibi.

İlk dünya savaşlarından beri savaş süresince kamuoyunda genel bir kanı oluşturmaya hedefleyen iktidarların, kararlarının meşruluğunu sağlamak için savaş gereklerine uygun koşulları oluşturmak ve bu doğrultuda kamuoyunu etkilemek, yandaş bulmak amacıyla kullandıkları görüntüler en etkili propaganda silahları olmuştur. S.Sontag görüntülerin özellikle de fotoğrafik görüntülerin bellek üzerindeki etkisini sorgularken, ölüm, savaş gibi olaylara ilişkin görüntülerin zaman içerisinde olayın neredeyse tüm anlamını taşıyan ve olayın kendisi ile özdeşleşen hatta onun yerine geçen karelere dönüşerek belleğimizde yer ettiğinden söz eder. Bu da, sistematik olarak üretilen ve belli bir sistem dahilinde sunulan görüntülerin toplumsal bellek üzerindeki etkisinin ve yargı oluşturmaya açık potansiyelinin dolayısıyla da ideolojilerin propaganda aracı olarak nasıl kullanıldıklarının göstergesidir. Dünyanın bir köşesinde yaşanan savaşa dair hiçbir bilgileri olmayan ve daha önce herhangi bir savaş deneyimi yaşamamış insanların düşünceleri, onlara ulaşan görüntüler aracılığıyla kurulmaktadır. Ancak bu görüntüler Sontag'ın değimiyle Amerikan tarzı savaş stratejisinin önemli dayanaklarından biridir. Bu nedenle görselleştirilen *ölü bedenler* dünyanın oralarında vahşetin kaçınılmazlığını tekrar tekrar zihinlere

yerleştirecek şekilde kurgulanır ve çoğunlukla Asyalılara ya da Afrikalılara aittir. Savaşa taraf iktidarların onları gerçeğin birebir kanıtı olarak sunma yönündeki ısrarlarına rağmen, savaş görüntüleri, geçmişte olduğundan daha profesyonelce kurgulanmakta, görüntü-mesaj ilişkisinde manipülasyonu sağlayacak şekilde kullanılmaktadırlar. Bu sistemin dışında olan görüntüler ise çoğu zaman sansüre uğratılmakta en azından hakim söylemin içine dahil edilmemektedir. Dolayısıyla savaş fotoğrafları bile, dünyanın bir köşesinde yaşananlara ilişkin haber alma özgürlüğünden çok daha fazlasını ifade ederler. Bu görüntüler, neyi ne zaman göstermesi gerektiğine karar veren sistemin ölçüleri içinde şiddeti tanımlamanın yolu haline gelirler. Yoksa sürekli maruz kaldığımız parçalanmış bedenlere ilişkin görüntülere bakma deneyimi dünyanın 'ora'larında olması beklenen, dünyanın 'ora'larına ilişkin yargılarımızı güçlendiren *başkalarının acısının* belgeleri değil; bu deneyime maruz kalanlar için sorgusuz savaş karşıtı eylemliliğin davetiyesi olurlardı.

Bütün bu sorgulamalar ve daha fazlası da bizi bilgi üretmekte olduğumuz alanlarla görüntüler arasında kurulabilecek bağları derinleştirmeye yönlendirmekte ve şimdiye kadar hiç olmadığı ölçüde böylesine görüntülerle kuşatılmışlığı, bu yer değiştirmelerin/yerinden etmelerin aktörü olan görüntüleri, kaçınılmaz olarak onlar aracılığıyla üretilen ve yayılan politikaları da içerecek şekilde toplum üzerine düşünen disiplinlerin konusu haline getirmektedir. Toplumsal kurumlara, yapı-lara odaklanmış, en genel anlamıyla insan eylemlerini sorgulayan, bu eylemleri yüzeydeki görünür nedenlerinin ötesinde anlamlandırmaya çalışan *toplumbilimsel düşün* için görselleştirmelerin etkisi, içinde yaşadığımız dönemde görmezden gelinemeyecek kadar belirginleşmiştir. O halde böylesine hızlı, kimi zaman radikal değişimlerle varlığını küresel çapta kaçınılmaz olarak hissettiren, çağdaş toplumların merkezi önemdeki kurumlarının işleyişini yönlendiren, dolayısıyla toplumsal dönüşümlerde hatırı sayılır güçteki görüntülerin ve onların bugünün ortamındaki üretimlerini ve yayılımlarını sağlayan günümüz teknolojilerinin sosyal bilimsel düşünce içindeki yerini sorunsallaştırma çabasındayız.

Modern disiplinlerin araştırma evrenlerinin sınırlarını çizdikleri ve kurumsallaşma süreçlerini büyük oranda tamamladıkları ondokuzuncu yüzyıl sosyal bilimleri uzun süre görsel malzemeleri neredeyse görmezden gelmişlerdir. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren,

14 Bellek İzleri

sosyal bilimlerin bilimsellik kriterlerine yöneltilen eleştirilerin getirdiği hareketle araştırmacıların çalışmalarında görüntülere yer verdikleri örneklerin sayısı artmış olsa da, genel olarak denilebilir ki, görseller uzun süre veri toplamayı kolaylaştıran ve araştırmacının zaten başka yöntemlerle ulaştığı sonuçları destekleyen araçlar olarak algılanmış, ‘yorumsuz’ kaynaklar olarak kullanılagelmışlerdir.

Sosyal bilimlerin görsel malzemelere ilişkin bu ilgisizliğinin ya da gecikmiş ilgisinin, ondokuzuncu yüzyılın hakim bilimsel anlayışı ve bu anlayışın çizdiği sınırların belirleyiciliği ile, klasik bilimsel bilgi üretme kriterlerinin başından beri nasıl şekillendiği ile doğrudan ilişkisi olduğunun altını çizmek gerekir. Sosyal bilimler de tarihin belli bir döneminde ve dönemin ihtiyaçlarına cevaben kurumsallaşmış, stratejik tercihler doğrultusunda belli alanlara yönelmiş ve belli tür bilgiyi “bilimsel” olarak kabul ederken varsaydığı kriterlere uymayan bilgileri ve verileri kurumsal çerçevesinin dışında tutacak şekilde sınırlarını belirlemişlerdir. Böylesi bir çerçeve, analizi ve denetimi mümkün kılacak ampirik yöntemlerin geliştirilmesine uygun, genel geçerliliği olan, totalleştirici yasaların üretilmeye çalışıldığı, ispatlanabilir, kesin sonuçlara ulaşmanın hedeflendiği ortamı sağlamıştır. Bu nitelikte bilgiyi üretecek olan toplum bilimlerinin ise, toplumsal yapı içindeki verili *gerçeği* ortaya çıkarabileceği, yorumsuz, nesnel bilgiye ulaşabileceği varsayılmıştır. Mesela, sosyolojinin geçerliliği ispatlanabilir, güvenilir sonuçlar elde edilebilir olarak gördüğü sayısal araştırmalara verdiği önem ya da tarihin bir disiplin olarak *doğruluğu* tartışmasız -resmi-belgelere duyduğu inanç, bilimsellik kriterleri içinde etkisini hala sürdürmektedir. Buna karşın görüntüler toplumsal yapıyı düzenlemesi/denetlemesi ya da ulusal kimliğin inşası için gerekli zeminin hazırlaması gibi önemli görevler yüklenmiş bilimler için fazlasıyla belirsiz kaynaklar olmuşlardır. Bu nedenle sözünü ettiğimiz “belirsizlik” ortamının sosyal alanın farklı boyutlarıyla “okunması” için sağladığı avantajlarının ve dönüştürücü gücünün yaygın olarak tartışılmaya başlanması seksenler sonrasını bulmuştur. Bu yıllardan itibaren görselleştirmeler alanında yaşanmakta olan dönüşümlere, kırılmalara dair, sosyal bilimlerin -odaklandığımız disiplin olarak sosyolojinin- hangi çıkarımlarda bulunduğu, hangi kavramları kullanmakta olduğu ya da hangi metodolojileri geliştirdiği üzerine tartışmalar özellikle merkez Avrupa’da farklı yönlerle doğru açılmaya devam etmektedir. Araştırmalarda yoruma ve

analize açık kaynaklar olarak görüntüler bir çok disiplinin ilgilendiği konuları kesecek şekilde ele alınmakta veya bilgi üretiminin ham kaynakları olarak değerlendirilmektedir. Günlük yaşamı çeşitli yanlarıyla görselleştiren bu çalışmalar, medyada yer alan görüntülere ilişkin mesaj ve anlam analizleri, sanatsal alanda görsel malzemelerin değerlendirilmesi, görüntülerle yapılan saha araştırmaları vs. gibi oldukça geniş bir alanı kapsamakta, daha önce sosyal bilimlerde içinde değeri bulunmayan ya da tartışılmasına alışık olunmayan yeni tartışma alanları açmakta, yeni araştırma yöntemleri aramakta ve mevcut tartışmaları zenginleştirmektedir. Bir taraftan da bu kez görüntüleri merkezine koyan bir alanın sınırlarını çizmekte, bu sınırların içinde belirleyici olmaya çalışmaktadır.

Bu kitap, görüntü temelli araştırmalar geniş başlığı altında tanımlayabileceğimiz literatüre katkı olarak düşünülmüştür. Bu katkıyı, görüntüler üzerine düşünen bir sosyal bilimin olanakları neler olabilir ve buradan sosyal bilimlerin klasik argümanlarına yönelik süregelen tartışmalara nasıl yeni yaklaşımlar getirebiliriz, eleştirel perspektifimizi genişletebiliriz sorularını göz önünde bulundurarak sunmaya çalıştık.

Bu bağlamda, kitabın yazarları ve görüntü üreticileri öncelikle bilimsel etkinliğin kendisinin sorgulandığı bir zeminden hareketle görüntüler sorunsallaştırılmakta, onların olanakları aracılığıyla sosyal bilimsel düşüncenin kurumlardaki yerleşik anlayışının dönüştürülmesine, sınırlılıklarının açılmasına yönelik eleştirilerin nasıl zenginleştirilebileceğini tartışmaya açmaktadırlar. Bu ihtiyaç, odaklanılan konuların çeşitlenmesi ya da yeni malzemelerin araştırma sürecine dahil edilmesi ile ortaya çıkan yapısal ve teknik değişimlerin ötesine geçebilecek sorgulamaları getirme arzusundan kaynaklanmaktadır. Disiplinlerin kendi 'bilimsel' sınırları üzerine düşünme süreçlerinin çoğunlukla yeni alt disiplinlerin açılması ile sonuçlandığını görmekteyiz. Buradaki önceliğimiz görüntülerin kullanıldığı yeni bir alt disiplinin araştırma evreninin sınırlarını belirlemek ya da olanaklarını tartışmaya açmaktan ziyade ilkin, bilimsel etkinliğin kendisinin sorgusuna katkı sunmaktır. Bu anlamda görüntüleri araştırmaların sunumlarını zenginleştiren yeni teknikler olarak değil, yapısal ve teknik değişimlerin ötesine geçebilecek, sosyal bilimlerin diğer disiplinlerle ve sanatlarla ilişkilerini sorgulayabilecek "sosyolojik ajanlar" olarak önermekteyiz. Bu bakış, kanıt arayışındaki sosyal bilimcinin görselleri de gittikçe daha fazla

sınıflandırıcı bir gözle değerlendirmesiyle, onların bütünüyle nesnel çözümlemesinin mümkün olduğu varsayımıyla araştırmaların aşamalarında nasıl kullanılması gerektiğine ilişkin reçeteler sunmasıyla arasına mesafe koyar. Görüntüsel anlamların *güvenilirliği* testinin yerine, onların tarihselliğiyle, toplumsal dönüşümlerdeki konumlanışıyla ve sunuldukları bağlamla ilgilenir. Dolayısıyla, bir araya getirdiğimiz çalışmalar belli kategoriler, sınıflandırmalar içerisinde, konusuna uygun disiplinin alt çalışma alanları olarak değil; üzerine odaklanılan malzemenin de yapısı gereği çoğulcu bilgi üretiminin olanaklarını araştıran ve kullanageldiğimiz metodolojilerin sorgusunu içinde barındıran kaynaklar olarak görülmektedirler.

İkinci olaraksa, egemenlerin görüntüleri araçsallaştırmasının karşısında bu kez gözden kaçırılanı, göz ardı edileni “itirazın dili”ni kurma olanaklarını arayarak görselleştirmeye çalışmak, buradan dünyayı gözlemlemenin, betimlemenin ötesine geçerek öznelere ona yükledikleri anlamlar sistemini -yorumun araçlarının özgünlüklerini de hesaba katarak- kavramaya çalışmaktır. Benjamin, ünlü makalesinde (*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*), yeniden üretimi tekniğin olanaklarıyla gerçekleştirilmiş ‘ürünler’e odaklanırken, bu yeni görselleştirmelerin, insanlığa o zamana kadar deneyimlenmemiş dev bir devinim alanının kapılarını araladığını coşkuyla dile getiriyordu. Benjamin, dönemin sürekli çözülüş, yenilenme ortamında filizlenen ve etkisini bir sonraki yüzyıldan günümüze kadar gittikçe daha güçlü hissettirecek olan bu görselleştirmelerin iktidarlar tarafından bütünüyle kullanılabilir, kontrol edilebilir araçlar olmadıklarını ve onların aynı zamanda “karşı söylem” üretmenin yolu olarak düşünülebileceğini daha o ilk dönemlerde haber veriyordu. Elbette geçen süre zarfında görselleştirmeler alanında sürdürülmekte olan politikaların o politikalara yönelik eleştirilerin de ortamını nasıl hazırladığını gösteren çokça örneğe şahit olduk. Bu anlamda elinizdeki çalışmaların görsellerin yalnızca kullanıldıkları bağlamın deşifresini yapma amacıyla olmadığını, aynı zamanda onlar aracılığıyla toplumdaki iktidar mekanizmalarının eleştirisinin mümkün olduğunu sorguladığı ve bu arayış içerisinde ürünler vermeği hedeflediğini ve bunun ilk adımlarını atmaya çalıştığını da vurgulamak gerekir. Böylesi bir arayış, Ulus Baker’in dillendirdiği gibi görsellere güven duymayan *kanaatler sosyolojisi*nin onları temsil edilişin metinsel biçimine çevirme çabasının ötesine geçmeye, görselliği

deneyimin alanı haline, mücadele biçiminin kendisine dönüştürmeye ve *görsel düşünceyi* mümkün kılmaya çalışmaktır.

Bu doğrultuda kitapta yer alan çalışmaları iki yönelim etrafında düşünebiliriz. İlki sosyal alanın çeşitli katmanlarına dair sembolik kodlar ve anlamları temsil eden, kanaatleri besleyen, bellek inşasını mümkün kılan, kimlikler ve aidiyetleri kuran görselleştirmelerin deşifresi ve onların sunulduğu bağlamın sorunsallaştırılmasıdır. Bu yolla ideolojilerin tekrarlarla, kırılmalarla yeniden üretimin alanı haline dönüştürdüğü görseller aracılığıyla dayatılan normlar ve bu normların nasıl içselleştirildiği ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Gündelik yaşamın örgütlenişinin en ince ayrıntılarına kadar -aile albümlerinde olduğu gibi- izini sürebildiğimiz görsellerin bu yönde incelenmesi öznel deneyimlerin aslında nasıl toplumsal kurumların işleyiş mekanizmalarının parçaları olduğunu, sosyal iktidarların geleneksel süreçlerle de ilişkilenerken işlemlerini mümkün kılan araçlara nasıl dönüştüğünü tartışmaya açmaktadır. Etrafımızdaki görüntüler, gördüğümüz dünyanın birebir aktarımı, nesnel kayıtları değil, toplumsal ve kültürel kodların üzerinde işlendiği zemin dolayısıyla da mevcut düzenin yapıtaşlarıdır. Görsellerin, geçtiğimiz yüzyılın egemen söylemlerinin sosyal alanda meşru zeminini sağlayan, ataerkil sistemin dayattığı sosyal davranışların taşıyıcısı konumuna getirilişlerinin deşifresi onların iktidarların 'savaşım araçları' haline dönüşmüşlüklerini sağlayan söylemsel düzeni yapıbozumuna uğratmayı hedeflemektedir. Zira görsellerin tersi yönde mücadele araçlarına dönüştürülmesinin olanakları da imgeler üzerinden kurulan siyasetin nasıl sürekli yeniden üretilebildiği ve hala meşru zemini sağlamada nasıl işlevsel olduğunu sorgulamadan geçmektedir ki bu aynı zamanda iktidarın mikro alanlarda yayılımına karşı söylemler geliştirebileceğimiz araçları oluşturma arayıştır.

Görüntü üretirken, ürettikleri görüntülerle sosyolojik/görsel düşünmenin deneyini yapan çalışmalar ise, kitabın ikinci yönelimini tartışmaya açmakta ve görüntülerle sosyoloji yapmanın, bir anlamda 'iz'lerin sosyolojisini yapmanın yollarını aramaktadırlar. Bu arayış, başlı başına sosyal bilimlerin alışlagelmiş kavramlarının yerinden edilmesine veya yenilerinin çağırılmasına, bilgi-görüntü ilişkisinin yeniden -bu kez duygular alanını da "düşünce evrenimize" dahil ederek- ele alınmasına neden olmaktadır. Bu aynı zamanda çevrelediğimiz görselleştirmelere verilen yanıt, mevcut kodların parçalanmasını sağlayacak yine görsel-

18 Bellek İzleri

liğin alanına dair 'dil'in başka bir gözle öğelerini bir araya getirmek dolayısıyla görüntüleri soru sorduğumuz dünyanın ayrıntılarında yolunu arayan sosyal bilimcinin sadece bilgi toplayan değil aynı zamanda da tepki veren araçlarına dönüştürmektir.

Bu kitap 2008-2010 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde yürütmekte olduğum Görsel Sosyoloji seminerlerinin katılımcılarının emeği sayesinde ve kolektif çalışmaların ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Seminerlerin hazırlanması aşamasında farklı bağlamlarda görsellere ilgisi olan veya görüntü üreticisi çok sayıda arkadaşım beni destekledi, kimi zaman seminerlerin kurgusu ile ilgili olarak beni yönlendirdiler, yeni seminer başlıkları önerdiler, önemli eleştirilerini sundular kimi zaman görsellerini seminerlerde tartışmaya açtılar ve bir arada bilgi/görüntü üretiminin sınırlarını zorladık. Onlara ne kadar teşekkür etsem azdır. Seminerlerin katılımcıları ise bu kitabın asıl yaratıcılarıdır. Kolektif tartışma ortamının oluşması için harcadıkları çaba yeni sorular üretmemiz ve arayışımızı sürdürmemiz için fırsat yarattı. İşlerini ortaya çıkarmak üzere her birinin titizlikle çalışması, gösterdikleri özveri, emek, benim cesaretle yola çıkmamı sağladı ve birlikte düşünmenin, soru sormanın, üretmenin keyfini yaşadım. Kitabın yazarlarına ve görüntü üreticilerine gönülden teşekkür ederim. Kalkedon Yayınevi çalışanlarına ve Hakan Tanıtıran'a emekleri için teşekkür ederim. Bu kitabın, yaşamımızı istila eden görsellere ilişkin bilgi üretme, onların iktidarlarla girdikleri güdümlü ilişkiyi sorgulama ve anlama çabasına katkı sunmasını ve yeni sorular oluşturmalarını dilerim.

N. Gamze TOKSOY

BEDENİN GÖLGELERİ İMGELERİ DİKİZLEMEK

Gölnur ELÇİK

*Beni hoyrat bir makasla
Ah eski bir fotoğraftan oyduklar*

*Orda kaldı yanağımın yarısı
Kendini boşlukla tamamlar*

*Ah omzumda bir kesik el ki
Hâlâ, hâlâ durmadan kanar*

Metin Altıok, "Öndeyiş",
Küçük Tragedyalar, 1982

Her türden varlığın her türden göstereni olarak sırtladığı yükün altında beden, pıtrak gibi çoğalan anlamlara yetismeye çalışırken omzundaki kesik elin kan-revandan çok cazibeyi çağırıştırabileceğini kestirebilir miydi? Bedenin "kendine yeterli anlamlarını kaybederek" yorumu (ve yatırımı) muhtaç bir varoluşsal araca dönüşümünde göze çarpan ayrıntıları cinselliğin kalıbında soğumaya bırakılan bedeni dokunulup tutulacak bir metal parçası olarak hizmete sunan araçlarla anlama çabasında, cazibenin üstü kapalı yayılımını?..

Orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yaratılmış olan imgelerden (orada bulunan) bedenin imgede yeniden yaratımına yoğunlaşan yolculuk, olmayana duyulan arzunun yerini olanla yetinmemekten kaynaklanan tatminsizliğin aldığını gösteriyor.¹ Ve tatmin-

1) Burada Baudrillard'ın tüketim toplumu konusundaki temel tespitini hatırlamak gerekiyor:

sizlik, özellikle kadının hayatına ait her türden anlamı “en ucuz ve yaygın arzu kaynağı” olan kadın bedenine taşıdığı imgelere istifliyor; şehvete yığdığı bütün bir gündelik hayatı çoğu zaman ağır cürümler altında pazarlıyor. Bu iki arzunun -varolmayan bir şeyin varolmasına duyulan arzu ile varolan bir şeyin başka türlü varolmasına duyulan arzu- karşılıklı teşvikiyle görselleştirilen arzunun işgali altında beden sermayenin bir biçimi olarak kullanım değerleri üzerinden satışa çıkartılıyor; kameralaşan insan gözünün yanıp sönen flaşları karşısında tetikte bekliyor; bedeni temsil eden, işaretleyen, hatmeden görsellerde boğulurken fotoğraf gülüşlü kadınlar, dizi bakışlı adamlarla poz verecek hayatını idame ettiriyor.

Bedenin Senaryosuna Kısa Bir Giriş: “Homo Sexualis”in Doğuşu

17. yüzyılın ruh-beden ayırımına dayanan kartezyen düşüncesi bedeni ruhun tebaası olarak görüp, ruhun kutsi anlamlarına hizmet etmekle meşguldü. Ancak, annesini konuşturmak için çocuğa işkence yapmak gibi, bedene yapılan eziyetle ruhun hakikatine erme çabası da ruhun bedeni ihbar etmesini, “gerçeği” ihbarla ifşa ederek (ve hatta gerekirse suçu bir başka bedenin -’tahrik edici kadın bedeni’nin- üzerine atarak) özgürlüğüne kavuşmasını içeriyordu. Elbette, ruhun, “ağırlığından” kurtulması için atılmaya çalışılan yüklerin başında bedenle özdeşleştirilen kadın geliyordu. Cadı avları, kadın bedenine yapılan ibreti alem işkenceleri bu günahın ölümcül mahpusları olarak seçilmiştir. Bu dönemde “kadınlar ideal kurbanlardır; bir insan olarak değer taşıdıklarından değil, erkekler dünyasında bir fantazm olarak değerli olduklarından kurban edilirler.” (TUĞRUL, 2010)

Ne var ki; sekülerleşmenin nimetleri, ruhun biricikliği üzerine serilen yüksek sesli vaatleri unutturur. Aydınlanmacı geleneğin akli bedenin önüne koymaya çağıran sesinin karşılık bulması gecikmese de, akıl ruha atfedilen saflığın erdemi ile dolup taşmaya bir türlü vakıf olamaz. Saflığın ve dolayısıyla doğaya/öze bağlılık vurgusunun salt kadına değer katan, ona aslını bulduran bir gönderme olarak ağırlık kazanması

"Bolluk içindeki insanlar artık, tüm zamanlarda olduğu gibi başka insanlar tarafından değil, daha çok NESNELER tarafından kuşatılmış durumda." (Jean Baudrillard, 2008a: s.15). Kadın "citi" başta olmak üzere beden ve cinsellikle ilgili görsellerin yoğunluğu, ulaşılabilirliğinin kolaylığı, seyirlik malzeme açısından bolluk toplumunu akla getiriyor. Bu nedenle, Baudrillard'ın belirttiği nesnelerle kuşatılmış olma durumu, bedenin temsili anlamak açısından önemli bir yerde duruyor.

ise toplumun hesaplayan akılla imzaladığı akitle söz konusu olacaktır.²

Diğer yandan aklın öne çıkışı garip bir biçimde salt düşünsel bir süreç olarak seyretmemiş, giderek "görsellik" kazanmıştır. Ruhîyatın, insanın varoluşunun belirgin bir ögesi olduğu zamanlar çoktan geride kalmıştır artık. Hesaplayan, ölçüp biçen muhteris akıl, saflığıyla müteşekkil ruha değil, hızına bir türlü yetişemeyen bedene meydan okumaktadır. Doğa ile özdeşleştirilen bedenî kadını temsil ettiği düşüncesi ise tarihler boyunca diriliğini kaybetmemiştir. Bu yüzden bedene düşkünlük akıldan çalınan zaman, akla düşkünlük bedene heba edilmeyen zamandır. Entellektüeliğin eril bir varoluş biçimi olarak algılanması, zihinlerde bakımsızlıkla işaretlenen "entelektüel görselliği"nin çıkış noktasıdır.³

Estetiğin, haiz olduğu dinî anlamı yitirip güzellik kaygısına evrildiği süreç, toplumcu olarak tanımlanan ideolojilerin yerini bireye odaklanan liberal ve muhafazakâr ideolojilere bırakma süreci ile birlikte okunmalıdır. "Toplumun ya da topluluğun bir üyesi olarak birey"den "modern insan olarak birey"e geçiş, yani bireyselleşmenin öne çıkışı; toplum için kendini feda edebilecek insandan kendine yatırım yapan bireye, daha önemlisi "Allah'ın mülkü" olarak bedenden "benim mülküm" olarak bedene geçişin ilanıdır aynı zamanda. Böylelikle tek tanrılı dinlerde (ve özellikle de Hristiyan din kültüründe) ruhu korumak adına dinî bir amaç olarak beliren bedenî terbiyesinde, bireyi topluma bağlama işlevi gören çileciliğin bir parçası olan diyetlerin, ruhun derinliği ile bütün bağını koparıp dinî sistemlerin alanından çıkarak medikal sistemlerin ya da güzellik sektörlerinin alanına dâhil olmasıyla başlayan süreç, görselleşmeye sevdalanan bedenî zaferinin habercisi olacaktır.⁴

Bireyci yaklaşımın, bireyi, büyük ölçüde sınıfsız ve cinsiyetsiz bir yapı olarak gördüğü toplumun bir üyesi olarak kurgulaması, kimliğin

2) Pirelli takvimlerinde jenerik olarak kullanılan vahşi doğa da, kimseye meydan okuyamayacağı küçük alanında dönüp durarak gözünü yükseklerle dikmediği için kutsanan anne de bu doğa-saflik ilişkisinin iki uçtaki ayaklarını oluşturur.

3) Hülya Aşvar bu durumu 2 yıl önce söylediği "Entelektüel olacağım diye kıllı bacakla dolaşamam... Görsel olarak entelektüel olamam" sözleri ile gayet iyi örneklemiş oldu. "Entelektüel Olacağım Diye Kıllı Bacakla Dolaşamam", Hülya Aşvar Röportajı, Hürriyet, 17 Aralık 2009.

4) Sonraları "estetik (aesthetic)" biçiminde yeni bir anlam kazandırılarak kullanılmaya başlanan "çilecilik" anlamındaki "asceticism" kavramının, aketes (keşiş, inzivaya çekilen kişi) ile askeo (egzersiz) kavramlarının birleşiminden oluşması bu açıdan önemli bir ayrıntıdır.

Bkz. Bryan Turner, 1996: 159

22 Bellek İzleri

haykırılmasını varoluşun özgürlük manifestosu olarak ilan etmesi ile muhalefet bulacaktır. Beden temelli toplumsal kategoriler kimliklerin merkezindedir. “Doğrudan” beden temelli toplumsal kategoriler (kadın, erkek, genç, yaşlı, çocuk, sakat, transeksüel...) ya da beden çağrışımı, “dolaylı” kategoriler (kürt-laz, sekreter-mühendis-manken) vaziyetin ifadesinde başat bir rol üstlenir. Bu anlamda beden, özellikle pek çok ayrımcılığa kaynaklık etmesi ve bundan hareketle bu ayrımcılıklara karşı mücadelenin örgütlendiği çıkış noktalarını temsil etmesi açısından önemlidir.

Aynı dönemde antropolojinin sosyoloji ile olan bağının güçlenmesi de, bedene yönelik bilimsel bakışa yeni bir boyut getirecektir. İlk dönemlerde beden konusundaki çalışmalarını “en güçlü olanın hayatta kalacağı” şeklinde kabaca özetlenen sınırlı bir Darwinist çerçevede gerçekleştiren antropoloji, ilk toplumlarda sosyal statü kaynağı olan bedeni, sadece kültürler ve topluluklar arası farklılıkları temsil edecek biçimde erkek bedeni üzerinden ele almış; diğer yandan kadın bedenini doğurganlığı ile sabitlenmiş dar bir alanda değerlendirmiştir. Sosyolojide erkek egemen bir bakışın hakim olması da, beden aracılığıyla (kadınlar, hastalar, çocuklar, çirkinler vs...) kurulan iktidarın “doğuştan gelen yetenekler”le gerekçelendirilmesine ve bu iktidarın “doğallaştırma” yoluyla görmezden gelinmesine yol açmıştır.

Ancak bundan sonraki süreç, bedenin sadece biyolojik değil, yanı sıra toplumsal bir varlık olarak kabulüyle yeni bir mecraya doğru kayacaktır. Feminizmin toplumsal düzenlemenin esaslarından biri olarak erkeğin kadın bedeni üzerindeki baskı ve denetimini çeşitli biçimlerde deşifresi, erkeğin becerilerine mal edilen aklın tartışılmasını da getirecektir. Bu aynı zamanda, sosyobiyolojik referanslarla açıklanan toplumsalın, biyolojik olanla ilişkisini tartışmaya yönelik bir davettir de. Foucault’un dikkat çektiği gibi toplumsal normların çoğunun biyolojik temelli müdahalelerle oluşturulması, örneğin kadınlar açısından kürtaj ve doğurganlık yoluyla anneliğin, sağlıklı olma söylemleri yoluyla güzelliğin düzenlenmesi gibi meseleler “biyolojinin toplumsallığı” sorununu bir ölçüde de olsa gündeme taşıyacaktı. Buradaki problem sadece toplumsal olanın biyolojik olandan ayrılamaması ile ilgili değildir; daha ziyade, biyolojik olanın “norm” alanı olarak görülmesi, bireyin hormonları tarafından güdülenen iradesiz, genetiğin sınırları ile malul, her daim toy bir canlı olarak sunumudur. Böylelikle haz, arzu, cinsellik

“doğal” durumlar olarak manipüle edilirken, imajlar ve insanlar arasındaki ilişki de aynı pasiflik süreci içerisinde kavranır. İmaj sunar, insan yutar... Her şeyin bedenleştirildiği (somatizasyon), “bedenin, her türlü kazanımın kaynağı ve kanıtı ol(duğu)” bir akışkanlık içerisinde, egemen imajlara muhalif görüntüler de “tarz” başlıklarında moda ile ilişkilendirilerek dondurulur. Hasan Bülent Kahraman’ın “sosyal pornografi” dediği *şeyleştirme* motivasyonunun önemli ayaklarından biridir bu. Hiçbir şey kendi haline ya da iki kişi arasında bırakılmaz; en ihtişamlı olandan en sönük olana kadar ufak ayrıntılar bile örgütlenecek, ayrı başlıklarda gösterime çıkarılır. Baudrillard bu durumu Roland Barthes’ın “cinsel her yerdedir, cinsellik hariç” sözlerini hatırlatarak “cinsel devrim çağı” olarak adlandırır. Ona göre baştan çıkarma üzerindeki lanetin, “eşikte yer alan bütün hazları üretme ve yönetme çağı” (BAUDRILLARD, 2005:9) ile aşılmaya çalışılmasıyla aslında baştan çıkarmanın sonu getirilmiş olacaktır.

“Ayna Ayna, Haykır Dünyaya!”

Yüzyüze geldiğimizi, onu cepheden gördüğümü söyleyebilir miydim? İki bakışın bir aynada buluşması gibi, gerçekleştiğine dair taraflarda tereddüt uyandıran bir karşılaşmaydı bu. (MEHMET ERTE, 2008: 37)

Sanırım birçoklarının aklına bu başlığa Narkissos’un karmaşık hikâyesi ile giriş yapmak gelecektir. Ölen kızkardeşini gördüğünü sanarak göz gezdirdiği sudaki yansımaya, sonradan kızkardeşinin sureti olmadığını anladığı halde kapılıp giden Narkissos’un hikâyesi ile... Kaybını suyun yansımada bulmanın huzuru ve yalnızlığın telafisi ile başlayan serüvenin kendi imgesine aşk ile sonlanması, gerçekten de yorumsamacılık için tam anlamıyla bir vaha... Fakat özetle Narkissos’un bakmaya doymadığı (kendi) görüntüsünün, bugün insanlığın büyük bir bölümü için bakmaya dayanmadığı bir levha olduğunu söylemek mümkün.

Ayna, insanın görme ile görülme arasındaki ilişkiyi muntazam bir çatışma ile kavradığı, insanın hayatındaki belki de en egemen nesne. Ayna, insanın hayatına ilkin ikinci kişi olarak girer; nesnenin insanlaştırılması, kişinin kendi görüntüsünü ikinci kişinin davranışlarından parçalarla kavraması neticesinde görüntüsü ile arasına giren mesafenin kilitidir. Çoğu zaman, “imgemizle kurduğumuz ensest ilişki”nin (BAUDRILLARD, 2005: 85) kaynağı, pornografik bir öğedir de...⁷Bu

5) "Pornografi derken bir sektör-endüstri olmaktan çoktan çıkmış, gündelik hayatın her

anlamda ayna, söylemek isteyip de söyleyemediğimiz değil, söylemek istemediğimiz şeylerin ifşasıdır. Diyebiliriz ki; insan, “özneyi imgelemele karşılaştıran” ayna evresinin (age: 86) yansımalarını ömrü boyunca varlığının bir parçası olarak taşır. Yansıtmaya, hiç değilse (bir şeyi) saklamış olduğunu/göstermediğini bir sır olarak yansıtmaya heveslidir.

Bebek kendi bedenine bakarak değil, ayna evresinde kendi bedeninin aynadaki yansımasına bakarak kendinin (daha doğrusu bedeninin) farkına varır. Bebeğin, kendinin farkına varması yani aynayı kendinden ayırması, kendine her dokunmak istediğinde aynaya uzanmadığı bir sürece girdiği anlamına gelir. Bu sürecin öncesinde, “Lacan’ın ‘ayna evresi’ olarak tanımladığı yedi ila on sekizinci aylar arasındaki evrede, bebeğin annenin yüzünden, bakışından, sesinden, dokunuşundan ona yansıyan imgesi, parçalanmış kendilik algısından kaçabileceği bir bütünlük yanılması yaratır. Bebek, yabancılaşmaya yol açan bu [simgesel] imgeye kendini sabitler... Kendini, bedenini ötekinde tanıyıp özdeşleşmek; kendini yanlış tanımak veya kendi hakikatine yabancılaşmaktır” (KAPTANOĞLU, 2010: 27). Çocuğun kendi ile ilkin öteki olarak (kendini aynadaki imge olarak anlama), sonrasında ise ötekinin aracılığıyla ilişki kurması (kendini ötekinden/aynadaki imgesinden ayırabilmesi) ve ayna ile, dille olduğundan daha önce tanışmış olması insanın kendine varış sürecinin görsel izleklerini çok güzel özetler. Benzer biçimde Berger de görmenin konuşmadan önce geldiğini hatırlatarak, bir şeyi gördükten hemen sonra, aynı zamanda kendimizin de görülebileceğini farkettiğimizi ekliyordu. Ona göre görmek ve görülme kadınlar açısından ise özel bir anlama haizdi:

Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır. Bir odada yürürken ya da babasının ölüsünün başucunda ağlarken bile ister istemez kendisini yürürken ya da ağlarken görür. Çocukluğunun ilk yıllarından başlayarak hep kendi kendini gözlemesi... öğretilmiştir ona (BERGER, 1985: 7,46).

Kadın bedeninin cinselleştirilme süreci ise, bakmanın ve bakılmanın kendi içlerinde etkin ve edilgin olarak birbirinden ayrılabilceğini göstermiştir. Bu noktada kadınlar bakılan değil dikizlenen, bakan değil

çağırın cinselliğin odağında konumlandırılır. Mulvey'e göre erkekler bakışın denetleyicisidir. Yanısıra Mulvey ayna ve sinema perdesi arasında bir benzerlik kurarak sinemada sunulan imge ile kişinin kendi imgesi arasındaki ilişkiye dair şöyle bir not düşer: "Sinema, esasen var olan haz verici bakma arzusunun tatmin eder ama daha da öteye giderek skopofiliyi [izlemekten zevk almak], kendi narsistik yönü içinde geliştirir... Anadamar film uylaşmaları, dikkati insan bedenine odaklar. Ölçek, uzam, öyküler, hepsi, antropomorfiktir [insanbiçimcidir] (MULVEY L. (2011), çevrimiçi, <http://www.filmmor.org/default.asp?sayfa=65>)"

"Doktorların fil incelemesi" örneğinde⁶ olduğu gibi, genel olarak beden belirlen bölgelerine odaklanan çekimler, öncelikle bedeninin tamamına ve böylelikle aslında kişinin (çoğunlukla kadının) kendisine yönelik bütünlük algısını da ortadan kaldırır. Baudrillard bedenın bazı kısımlarına ayartıcı müstakil "malzemeler" muamelesi yapılması konusunda çok önemli bir ayrıntı yakalar: Bütünüyle görünümlere dayanan bir kültürde beden ile yüz ayırt edilemez, anlama dayanan bir kültürde ise, bu ikisi birbirinden farklıdır (BAUDRILLARD, s. 47). Pornoda da yüz, bedenın duyduğu hazzı yansıtmak dışında bir işlevi olmayan, güzellik ya da çirkinlikle ilişkilendirilmeyen bir detaydır. Ancak hazzı yansıtmaya gibi kutsal bir görevin sorumluluğu altında, cinsel organlara kıyasla daha fazla ifade meziyeti olduğundan, görseller içindeki pozisyonu çok güçlüdür. Yanısıra, cinsel organların yüz ifade üzerinden gösterimi, pornografi yaşayını delip geçmek için de önemli bir hiledir.

Dolayısıyla parçalama yüz ve beden arasında başlar. Yüz başlı başına mesaj verebilecek bir bütünlük değil; dolgun dudakları, kalkık kaşları, iri gözleri, çıkık elmacık kemikleri ile parça parça cinselleştirilmiş organların birarada bulunmasıdır. Geçmişte kimi sanatçıların (örneğin Dürer) ideal güzellikğin ancak çeşitli kadınların bedenlerinin bazı parçalarının biraraya getirilerek oluşturulabileceğini iddia etmiş olması, kadın bedeni düşünüldüğünde bu bütünlük algısının ne denli zayıf olduğunu da ortaya koyar. Mulvey ise kadın bedeninin parça pinçik edilmesinde ikonlaştırma çabasını yakalar: "...bacakların (örneğin Dietrich'inkiler) ya da yüzün (Garbo) alışılmış yakın çekimleri, anlatı-

6) Bu benzetmede, birkaç doktordan fil olduğu kendilerine söylenmeyen bir cisme bakıp onun ne olduğuna ilişkin tahminde bulunmaları istenir. Her bir doktor filin sadece bir bölgesine odaklanıp incelerken örneğin kuyruğuna bakan doktor bu cismin bir yılan, göbeğine bakan ise bir balina olduğunu söyler vs... Doktorların hiçbirisi -bütünsel bakmadıkları için- doğru bir tahmin yürütemez.

ya farklı bir erotizm katar. Parçalanmış beden bir parçası, Rönesans uzamını, anlatının gereksindiği derinlik yanılsamasını yok eder; perdeye gerçekmişgibilik kazandırmaktan çok, bir düzlük, kesilip çıkarılmışlık ya da ikon niteliği verir (MULVEY, age)". Bu anlamda parçalama bir erotikleştirme girişimi, cinsel olarak tanımlanmamış organların cinsellik yüklenerek *yeniden değerlendirilmesidir*, bedenin her parçası böylelikle arzulanır hale getirilebilir.

Fetişleştirme bir anlamda parçalamanın amacı, bedene pornografik bir değer katma aracıdır. Yorumsamacılığın kadın bedeni ile buluştuğu nokta fetişizmdir. Herhangi bir şeyin kadın bedeninin bir parçasının ya da bütününe yerine konabilmesi, kadın bedenine yönelik arzuyu sadece insanın hayal gücü ile sınırlı kılmıştır. Yanısıra, fetişleştirme-nesneleştirme ilişkisine dair öncelikli bir ayrıntıdır. Ancak, sanıldığının aksine bir şey fetişleştirildiğinde nesneleşmiş olmaz, bir şeyi fetişleştirmek için önce onu nesneleştirmek, metalaştırmak gerekir.

"Meta, her şeyden önce, bizim dışımızda bir nesnedir ve taşıdığı özellikleriyle, şu ya da bu türden insan gereksinmelerini gideren bir şeydir. Bu gereksinmelerin niteliği, örneğin ister mideden, ister hayalden çıkmış olsun, bir şey değiştirmez (KARL MARX, 1997: s. 49)"

Ayak, meme gibi doğrudan bedenin kısımlarına odaklanan fetişizm türleri gibi; iç çamaşır, çizme ya da türban fetişizmleri de parçalayarak nesneleştirme girişimleri olarak görülmelidir. Örneğin idrar fetişizminde (altın duş) idrarın, (üzerine işenen) bedene sahiplenici bir işaret (örneğin bir imza şeklinde yapılarak) şeklinde dökülmesi önerilen bir fetişistik eylemdir.

Diğer yandan, Amerika'da bir grup kadının özellikle memelerin fetişleştirilmesine karşı emzirme grupları oluşturarak muhalefet etmesi bu noktada ilginç bir örnektir. Dikkat çeken şey, işlevselliğin erotikleştirilmeyi geçersiz kılacak bir özellik olarak sunumu ve emzirme sonucunda memede oluşan deformasyon olmuş memenin normalligine/asıllığına vurgu yapılarak erotikleştirmenin karşısına geçilme çabasıdır. Bu nedenle, memelerin emzirme amacı için yaratıldığı, dolayısıyla bunun için kullanılması gerektiğini söyleyen bu grupların sitelerindeki en önemli kısım, site görsellerinin site okuyucusu kadınların kendilerinin anormal bulunduğu göğüs fotoğraflarından oluşması ve bu fotoğraflara

ilişkin notlardır.⁷

Düşüncelerimizin gördüklerimizden alacağımız mesaj üzerindeki egemen etkisini⁸ göz önünde bulundurarak, kadın bedeninin bütünüyle erotikleştirilmiş olmasının imgenin verdiği mesajı, mesajı taşıyan kişinin niyetinden çoğu zaman bağımsız bir yere oturttuğunu söyleyebiliriz. "Müstehcenlik cinsellik niteliğinde değil de gösterim niteliğinde(dir) (BAUDRILLARD, s. 44)" Nü ve çıplaklık arasında bir fark yoktur⁹, giyinik olmama durumları arasındaki farkı niteleyen yeni ölçüt işlevdir, çıplaklığın işlevsel mi (yani sevişme için mi) yoksa gösterime yönelik mi (fotoğraflar vs...) olduğudur önem kazanan. Böylelikle kadın bedeninin belli bölgelerinin (örneğin sırtın) açık bırakılması dini ya da toplumsal ritüellerle doğrudan alakalı olmayacak biçimde "dekolte" olarak tanımlanarak bedenın bazı bölgelerinin görünür olmasının, kişilerin niyetinden bağımsız olarak cinsel çağrı amacını içerdiği mesajı verilmiş olur.¹⁰ Seks endüstrisindeki sınıflandırmalarda "çıplaklık" başlığı altında sadece kadın imajları görülürken, erkek imajları "erkekler" başlığı altında sunulur. Erkek, toplumsal olarak ayıplanabilecek bir edim olarak pantolonunun fermuarını açık unuttuğunda frikik vermiş olmaz ya da erkeğin alışılmamış bir edim olarak sırtını açıkta bırakan bir bluz giymesi "dekolte" yorumları ile değerlendirilmez.¹¹ Hatta kadının varlığı bile başlı başına cinsel bir mesaj olarak algılanabilir. Bir kahvehanede, ablalık ya da annelik tavırları sergilemeksizin erkeklerle birlikte oturan bir kadının verdiği kendine güven mesajı örneğin, büyük oranda cinsel bir mesaj olarak algılanacaktır.

7) Bu gruplara ilişkin örnekler için breastfeeding gruplarına bakılabilir. Bir örneği için http://www.007b.com/breast_gallery_2.php

8) "...ressamın (o) kadını kişisel olarak görüşü öylesine güçlüdür ki seyirciye yer kalmaz... Seyirci olsa olsa yalnızca onların ilişkisine tanık olabilir. (Berger, 58)"

9) Oysa nü anlatır, çıplaklık gösterir. "Nü olmak başkalarına çıplak görünmektir.... Bu yüzden nü'de vücudun kusurları olarak görülen özellikle resme geçirilmez. Çıplak vücudun nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi gerekir (Berger, age)"

10) Bu nedenle feminist muhalefet, dekoltenin erkeğin cinsel istahındaki karşılığını geçerliliği üzerine tartışma yürütmekten kaçınarak, doğrudan doğruya "dekolte" kavramsallaştırmasını hedef almalıdır. Örneğin memenin görünmesinin böylelikle "cinsel" olarak işaretlenmesi, erkek egemen bakışın süzgecinden geçmiş bir yaklaşımdır. Memenin çatalının görüldüğü her durumu "gözler öntüne sermek" cinselliğe çağırarak olarak değerlendiren, bedendeki bütün farkları "cinsel" üzerinden düzenleyen cinsiyetçiliğin terminolojisinin ürünüdür.

11) Şarkıcı Murat Boz'un sırtı açık gömleği üzerine yürütölen tartışmaları hatırlayalım.

Özelin Kamusala Hücumu ve Absürt Bir Kategori Olarak Gerçeklik

Foucault cinselliğin 17. yy'dan sonra yatak odasına kapatılarak tutsak edildiğini, bedenın tutuklandığını söylüyordu. Seksin türlü biçimlerde gündelik hayata sızdırılmasının yaygınlaşması ile birlikte ise, seksin ve kimi zaman seksin simülasyonunun yatak odalarından bilgisayar odalarına geçtiğini söylemek mümkün. Ve elbette seks ne kadar çoksa, aslında o kadar az... Her bilgisayar ilkin bir ayna işlevi görerek cinselliğin mekânsal ve niteliksel değişiminin kapılarını aralayabilir. Bu, aynı zamanda pornografide en çok talep gören şeye, gerçekliğe başka bir açıdan yaklaşılmasıdır. "Amatör seks videoları", eski dönem video kasetlerden daha "gerçek"tir. Fakat seksin sunumu o kadar yoğundur ki, bu yoğunluğun getirdiği yapaylık, evlerden sızan gerçek cinsel görüntülerin üzerini örter. Ev yapımı porno (pop-porn/homemade porn) ile, diyelim ki iki Japon pornocuyu seks yaparken gösteren fotoğrafların altına yazılan, "Ayşe ile Doğan" diye başlayan çaresiz uyarlamalara başvurmayı gerektirmez artık. Örneğin, kişilerin kendi yaptığı videoları paylaştığı bir foruma gönderilen, "facesitting" olarak bilinen bir yüz tokatlama videosu hakkında yazılan bir yorumdaki gerçeklik vurgusuna bakalım:

«Cevap: İzlediğim en iyi facesitting!

...Bu video'yu ilk izlediğimde kıza resmen aşık olmuştum. Kesinlikle tek bir saniyesinde bile rol yapmıyor. Çocuğu domine etmek tamamen içinden geliyor. Kendi zevklerine o kadar odaklanmış ki o an, çocuk onun için sadece bir oyuncak gibi! (elfself, Cevap: İzlediğim en iyi facesitting!, internet adresine gönderilmiş mesaj, 31 12 2010)"¹²

Yazıda kastedilen gerçek; hakikate değil, yaşanmışlığa vurgu yapmaktadır. Çünkü "porno bir ideoloji değildir, hakikati falan gizlemez; porno bir simülakrardan ibarettir (BAUDRILLARD, s. 50)" Yani porno hakikati değil, hakikatin olmadığı gerçeğini gizler. Kastettiğimiz anlamda gerçeklik ise, elbette çeşitlilik gerektirir. Çeşitli bedenlerin, sapkınlıklar dahil muhtelif biçimlerde sunumu gündeme gelir. Bu nedenle gündelik porno endüstrisi güzellik endüstrisinin yan sanayii gibi bir pozisyon üstlenir. Güzellik endüstrisinin hesaplanmışcasına oluşturulan imajlarına uymayanlar için bedenlerini değerlendirebilecekleri bir

12) İnternet sitesinin adını vermiyorum. Yorum elfself rumuzlu kişi tarafından yapılmış.

alan işlevi görür. Güzellik endüstrisinin paryaları, gündelik porno endüstrisinin olağan imajlarıdır.

Baudrillard'a göre pornonun kadın çevresinde kurulmuş olmasının birincil sebebi, ereksiyonun hiçbir zaman kesin olmaması, garanti edilememesidir. "Kendini kanıtlaması ve kesintisiz olarak kendini göstermesi beklendiği için sorunsal halini alan bir cinsellikte en belirgin konum, yani erillik, oldukça kırılgandır. Oysa dişil cinsiyet *kullanılabilirliği*¹³, apaçıklığı, sıfır noktasında oluşuyla yalnızca kendisine eşittir (BAUDRILLARD, 38)" Yani yazara göre, dişinin kesintisiz biçimde pasif durumda kalabiliyor olması, onun kırılgan olmayan yanını, avantajını oluşturur(!). Bu yüzden de, erkek egemenliğinin savı ile de uyuşur biçimde, pornografi "haz vermekten haz alan" erkek üzerine kuruludur. Pornografinin kadın etrafında örgütlenmiş olması, kadın cinselliği etrafında örgütlenmiş olduğu anlamına gelmez. Bütün görseller zevkten dört köşe kadın figürleri üzerine kuruludur. Özetle, "yapan", "beceren", "siken" olarak aktiflik rolü üzerinden erkeğe yüklenen iktidar, temelde erkeğin haz alan olarak aktif olamamasından kaynaklanır. Freud bu zihniyeti öylesine ileri götürür ki, acı vermekten zevk duyma anlamına gelen sadizmi eril, acı verilmesinden zevk duyma anlamına gelen mazoşizmi dişil davranışla özdeşleştirmeye kadar varır (Bkz. SIGMUND FREUD, 2009).

Bedenin günümüzdeki ayrıcalığı, "özel mülkiyet hukukunun bir uzantısı olarak"¹⁴ herkese kullanabileceği, yönetebileceği bir sermaye sunmasıdır.¹⁵ Bu nedenle erotikleştirme ve cinselleştirilme, her zaman bedenin ya da bedenin parçalarının ideal güzellik kalıplarında sunumunu gerektirmez. Bu anlamda alem, potansiyel bir cinsel sirkir. Örneğin obez olmak 'ucubeliğin' tarzı ile ilişkilendirildiğinde (eziklerin) moda(sı)nın sınırlarında yeni bir "alıcı" kitleye ulaştırılabilir.¹⁶ Burada fazla kilolular, obezler, cüceler, hamileler, yaşlılar ve hayvanların fotoğraf ve videolarının aynı kategori içinde sunulması (örneğin obezlerin bir cüceyle seviştirilmesi ya da bir domuzla birlikte bir çiftliğin çamurları içerisinde gösterilmesi, yaşlıyla seks ile hayvanla seks videolarının birarada bulunması vs...) oldukça yaygındır. Benzer şekilde

13) Vurgu bana ait

14) İfade Baudrillard'a ait

15) Poposunu sigortalatan popstarlar bu durumun bilinen uç örneklerinden biri.

16) Umberto Eco gençler için günümüzün idolünün Madonna değil Marilyn Manson olduğunu hatırlatır. Bkz. Umberto Eco, 2009.

sakat olmak da pornografikleşmediği sürece cinsiyetsiz olmak anlamı ile yoğrulur. Özetle; “garip” olarak kabul edilenin pornografikleşmesi onun cinsiyetlenmesi, cinsiyetlenmesi ise cinselleşmesi anlamına gelir. Nitekim porno film yönetmeni Anna Spa’nın, pornonun birçok faydası olduğunu savunurken dikkat çektiği nokta da budur: “(Pornonun) Çoğu kez unutulmuş bir faydası, insan bedenini *demokratikleştirmesi*. Şöyle açıklayayım: Bedenin herhangi bir bölümünden yakından bir kadınla tanışırsam, internette porno aramasını öneriyorum. Yakındıkları bedensel özelliklerin, bazı insanları heyecanlandıran bir şey olduğunu görünce kendilerine güvenleri yerine geliyor (“Porno Bedeni Demokratikleştirir”, 2011)”

Nitekim kadınsı gay figürünün zıddı olan erkek görünüşünün de tahrik edici olabileceğini göstermek üzere yola çıkarak “Bears (ayılar)” adı altında biraraya gelen iri, şişman, sakallı gay/biseksüellerin hareketi de cinsel çekim iddiası taşıyan bedenlerin çeşitlenmesi ve bir açıdan da pornografi in değişen sınırlarına ilişkin bir başka örnektir. Bears Türkiye şubesinin “ayı olmak” ve “ayı hareketi” konusundaki açıklamalarına bir bakalım:

Medyanın belirttiği erkek güzellik anlayışının aksine, kendi doğal erkeksiliği içinde kendisi ile rahat olan erkek eşcinsel/biseksüeldir. Ayılar genellikle yüzünde/vücutunda kıl olan, genellikle iri yapılı ya da kilolu, genellikle sakallı/bıyıklı olurlar. Bir ayıda, fiziksel görünüm açısından, iri bir vücut yapısı, kilo, vücuttaki ve yüzdeki kıllar ön plandadır, ancak erkeksi bir tavır, kendi ile rahat olması da gerekir. Bu özellikler ‘ayı’ güzellik anlayışının temelini oluşturur. Zaman içinde farklı fiziksel özelliklerdeki kişilerin de hareket içine katılması ile “ayılık”, bir fiziksel özellik olmanın yanı sıra bir hayat anlayışı haline dönüşmüştür (çevrimiçi, <http://www.ayilar.net/biz.asp>).

Pornonun yaygınlaşmasının bedenler açısından bir tür normalleşme getirmesi (yani türlü biçimdeki bedenlerin pornoda talep görülmesi), ilginç bir biçimde, eskiden porno endüstrisinde hakim olan kusursuz kadın bedenlerinin “kusursuz, yaratıcı, sıradışı¹⁷ imajlar” sloganı ile temsil edilen “sanatsal porno” başlığı altında kullanılmasını getirmiştir. Sanatsal pornonun iki belirgin özelliği dikkati çeker: Birincisi,

17) Sıradışı kelimesinin kullanılması, gündelik, yaygınlaşan pornoda hakim hale gelen kadın ve erkek imajlarının dışındaki imajlara işaret etmesi, bu tür imajların “sıradan” hale geldiğini vurgulaması açısından önemli.

daha önce söylediğim gibi, genel olarak pornonun “ucubeler” kategorisinde “değerlendirdiği”, şişman, yaşlı, cüce görsel ve videoları vs... burada kullanılmaz. “Gündelik porno”nun gerçeği yakınlaşarak hazzı yakalamak adına yer verdiği “kusursuz” kadın imajlarının dışındaki kadınlar ve erkeklere karşın, sanatsal pornoda photoshoptan geçirilmiş, işlenmiş güzelliklerin yansıtıldığını görürüz. “Doğallık”, bunun yerine, kadınların kendi makyajlarını/saçlarını kendilerinin yaptığı gibi detaylarla vurgulanır. İkinci özellik ise, biraz da ilk sebeple ilişkili olarak, aynı karede daha çok kadın figürlere yer verilmesidir. Dolayısıyla lezbiyen porno sanatsal pornoda daha yoğun ve farklı biçimde kullanılır.

Diğer yandan, moda endüstrisinde başlayan süreçle beraber ‘güzel’in de türlü biçimlerde temsiline rastlanılır. Nitekim İngiltere’de özellikle evsizler ve kimsesiz çocuklar için kullanılan “kimsesiz” anlamındaki “waif” kelimesinin, 1994’te Kate Moss’un modellik dünyasına adım atışı ile moda dünyasında farklı bir kavramsal çerçeve ile ifade buluşu bu konuda spesifik bir örnektir. Bu yeni tip modellerin çok zayıf ve kıvrılgan görünüşü, “kimsesiz görünümlü (waif look)” olarak kategorilendirilerek onure edildi. Bazı modeller yağlanmış saçlar, dağılmış siyah ojeler vs.. ile birlikte “sunularak” kimilerinin “eroin şıklığı” dediği bir imaj da yaratıldı. Burada verilen mesajı, eroinin cinsel anlamda uyarıcı bir madde olduğunu da unutmadan tartışmak gerek. Ölümle güzelliğin bu buluşması hakkında “eski modellerden Zoe Fleischauer şöyle diyor: Modellerin eroinmanlar gibi görünmesini istiyorlardı. Ne kadar zayıf ve ne kadar kafayı üşütük görünürsen insanlar senin o kadar harika göründüğünü düşünüyorlardı (Akt. SUSAN BORDO, 1997: 2,3)”

Hilton Als’ın yorumuna göre bu imajlarla depresyonda olmanın güzel olmak anlamına geleceği mesajı verilir (Akt. SUSAN BORDO, 1997: 2,3); depresyon, güzelliğin önemli bir parçası olarak sunulur. “Ancak nefes alabilecek durumda olabilecek kadar zayıf (BORDO, 2)” olmanın güzellik olarak sunumu kadınların hayatındaki “asgari”ye ilişkin de metaforik olarak bir şeyler çağırıştırır. Buna göre, nefes alabilecek kadar zayıf olanlar güzelliği elde etmiş olmakla yetinmeli, fazlasına gayret ettikleri bir hayatın manasızlığını görmelidir. Aynı mesaja “bebek gibi” kadın güzellemelelerinde de rastlanılır. Bebek teni gibi yumuşacık tenler, minnacık el ve ayaklar kullanmak için değil, göstermek için vardır. Kadın hayatın diğer mesgalelerinden fersah fersah uzakta, bir fanusun içinde güzelliğini korumalıdır.

Ancak, yaygın kanının aksine, elbise askısı olarak görülen bu ultra ince bedenler, sözkonusu beden ölçülerinden oldukça uzakta olan pek çok kadın için bedenlerine yönelik bir ideali ifade etmez. Sıfır beden imajların asıl saldırısı, kilo verme-irade sahibi olma arasında doğrudan ve sıkı bir bağlantı kurularak hedef alınan kendine güven duygusudur. Zaten başlı başına kadın olmak, şişman olduğunu düşünmek için yeterlidir, kadınlar için bu “olağan bir huzursuzluktur (Rodin, Silberstein ve Moore’dan akt LİNDA WOLSZON, 1998: 542)”. Bu nedenle pek çok kadın bu ölçüleri kendisi için ideal bulmasa ve bunun için aktif bir uğraş vermese bile, zayıflık etrafında örülen tiranlık onu kendine güvenini sorgulamaya yöneltir. Bir dönemin feminist görseli olarak kullanılan “pazusunu gösteren evkadını” görselinin kadın-zayıflama blog ve sitelerinde sıklıkla kullanılır olmasının sebebi de budur. Güzellik endüstrisi içiçe bir sektör olarak burada devreye girer. Yemekle gelen suçluluk duygusunun, kozmetiğin mucizeleri ya da giyim endüstrisi ile telafi edilmesidir önerilen. Güzellik endüstrisince kullanılan görsellerde bu yüzden endüstrinin birkaç sektörüne yönelik mesaj biraradadır, çünkü bu mallar ikame mallardır. Bütün bir endüstri “kusurlu olan gerçeğin” gizlenmesi üzerine kuruludur. Kiloyu “örtmek”, yüzün kusurlarını “gizlemek” aslında gerçeğin gizlenmesidir.

Benzer şekilde bu görsellerin hitap ettiği erkek kitlenin büyük bir bölümünde, tahrik unsuru olarak donatılmış bu kadınlar, elde edebilecekleri hissini uyandırmazlar. Onun yerine, hayal dünyalarında arzuya yoğurabilecekleri imajlardır bunlar. Cinsellik günümüzde de pek çok çift açısından kendiliğinden uyanması gereken doğal bir süreç olarak düşünüldüğünden¹⁸, tahrik başlı başına pornografik bir unsur olarak algılanır; evdeki yatağa değil, zihindeki yatağa uygun bir araçtır o.

Yaşlı çiftlerin kullanıldığı görsellerde ise durum değişir; en çok sağlığa vurgu yapılıyor gibi gözükse de, sağlık “bu yaşlarında seks yapabilecek sağlıktaki olan çiftler” planı ile bütünleşik olarak sunulur. Mutluluk, cinsel olarak kurgulanır.

(Görselliğe dair mesajlar sunan) kültür ve birey arasındaki ilişkini niteliğini değerlendirmeyi hedefleyen çalışmalar, genel olarak, imaj

18) Erkeğin doyurulamaz cinsel iştahı konusundaki efsanede tahrik olmak değil tahrik olmamak istisna olarak sunulur, bu yüzden erkeğin tahrik edilmek için ayrı bir çabaya ihtiyacı yoktur. Kadının ise bedeni -erkek için- başlı başına bir tahrik unsuru sayıldığından, kadının tahrik edici olması için tek sebep bedenini sunmaya istekli görünmesi, bu haliyle cinselliğinin üzerindeki ayıbı aşmasıdır.

bombardımanı altındaki bireyi edilgin bir işleyici olarak ortaya koymaya yönelik olarak çözümlenir. Buna göre birey “dışsal” olarak alınan kültürden gelen imgeleri iradesizce işler ve aktarır. Fakat yaklaşımın kadınlar ve erkeklere dair versiyonlarında yorumlar farklılaşır. Değiştirme gücünün yapısal durum karşısındaki beyhudeliğine gönderme yapılarak aktarılmış olan “edilginlik”, bu görüş kadınlara yönelik imgeler ve kadınların oluşturduğu temsiller üzerinden işlendiğinde bireysel iradenin, kendine hakimiyetin efsaneleştirildiği cinsiyetçi değerlendirmelerle farklı bir boyuta eklemlenir. Şöyle ki; “kadınlar saçma sapan kültürel normlara aptalca göz yuman ‘kültürel sersemleer’dir (DAVIS K, 1995, 24)” Yani liberalizmin öncelikli belirleyen olarak kurduğu bireysel irade erkek tarafından sekteye uğratıldığında yapısal durumun boyun eğdiren gücüne, özellikle estetik baskılarının yorumlanmasında kadın tarafından sekteye uğratıldığında ise (kadının) irade(s)i'nin zayıflığına, ram edişinin kalıtsallığına vurgu yapılır. Linda Wolszon'un “kültürel mit, saçma inanışlar” gibi ifadelendirmelerin yeniden düşünülmesi konusundaki önerisini bu nedenle önemsemek gerekir. “Bilimsel araştırmaların tarafsız yaklaşımını ortaya koymak üzere sunulan bu kavramlar, son derece taraflı değerleri yansıtır. Liberal bireyciliğin, ancak yetişkinlikte kazanılacak ve toplumsal alanda yayılan iddiaların objektif bakış açısıyla didiklendiği rasyonel bir bireysel irdeleme olarak bağrına bastığı zihin açıklığı resminin yankısıdır (WOLSZON, 1998: 550)”

Buna karşın sektörler tarafından sunulan bedenle ilgili görsellerin büyük bir kısmı, alınacak malzemeyi iradenin yerine geçirerek¹⁹ bedende gerçekleştirilen değişim ile hayattaki dönüşüm arasında ilgi kurar: “Yeni bir beden, yeni bir hayat”tır slogan. X diyet ürünü ile zayıfladığınızda yeni bir sevgili bulacak, y gömleği giyerek yeni işinize mutlulukla gidebileceksinizdir. Fakat en önemlisi, yeni olanı gerçekleştirmeye muktedir, bu şansın esirgenemeyeceği kadar “beğenilen” biri olacağınız vaadedilir. Üst sınıftan olmanın bizzat çekicilik kaynağı olması da elde etmeye yönelik vurgularda önemli bir yer tutar: “Belki pek de fazla şeye sahip değilsiniz, fakat sunduğumuz bu ürünle çok zengin biri gibi görünmek sizin elinizde.” Özellikle, reklam görsellerinde “satın alabilecek durumda olmak cinsel bakımdan istenir olmakla eşitle-

19) Güzellik sektörünü besleyen başat saik budur: “Çirkin kadın yoktur, bakımsız kadın vardır.”

nir... çoğu zaman gizlenir mesaj; bu ürünü satın alabiliyorsanız sevilen biri olacaksınız (BERGER, 144)” Berger’in reklamcılık dünyasını bir gizleyici olarak kozmetik dünyası olarak tanımlaması da buradan gelir. Bu anlamda, “kesinlik”ten kaçan, görselin okşanmayı sabırsızlıkla bekleyen bütün anlamlarını müşterinin sınırlarına bırakan müstehcen bir gizli öznesi vardır reklamların. Zaten baştan çıkarmanın ayrıcalığı simgeler evrenine hükmetmeyi temsil etmesidir. Baudrillard’ın, baştan çıkarmanın sağladığı iktidarın siyasal ya da cinsel iktidarın sağladığı egemenlikle bir tutulamayacağına altını çizmesinin sebebi de tam olarak budur (BAUDRILLARD, 17). Ona göre reklamcılık tüketimindeki “özgürlük” fetişizmi, demokrasinin yerine geçen bir şeye dönüşmüştür (BAUDRILLARD, 149).

Başlı başına moda, bir ileti sistemi olarak egemen görsellik biçiminin yaygınlaşmasında oldukça etkilidir. Bedeni görünür kılması, bedeni kişinin düşünce yapısını yansıtan bir aracıya dönüştürmesi açısından modanın sahası içindeki bütün giysiler *transparandır*; göstermek için örter. Giysi, bir kının kılıcı kavradığı gibi sarar bedeni. “Toplumsal sınıfların ve cinsiyetin toplumsal kimliğin en önemli ögesi olduğu toplumlarda moda (Diana Crane, 2003:13)”, kamusal alanda bedenin aracılığıyla sağlanan statünün kaynağıdır. Saygı duymak ile güzel giyinmek arasında kurulan ilişkinin kaynağı bu durumdur. Ekrana çıkan ünlüler giysilerine düzülen övgülere “Ekran başındaki izleyicilere duyduğum saygıdan ötürü güzel giyindim” diyerek karşılık verir. Öte yandan muhalefetin ifadesinde modanın popüler bir direniş öbeğine dönüşmesi neticesinde, görselleşme eğilimi -ifadenin görsel biçiminin yaygınlık kazanması- artmaktadır. Benzer biçimde belli bir dine, geleneğe ya da etnik gruba ait olmanın özdeşleştirildiği geri kalmışlık fikrinin, moda olarak algılanan bir “modern”le silkinip atılmaya çalışıldığını da görürüz. Bedenin modern olana verilen onayın simgesi olması, batılı hayat tarzının “gardırop devrimi” olarak ifade edilen bir biçimcilikle temsil olmasını da getirmiştir. Avrupa Birliği görüşmeleri gündeme geldiğinde Hikmet Çetin’in bıyıklarının yarattığı tartışmayı hatırlayalım örneğin.²⁰Ulus değerlerinin temsili olarak bedenin üstlen-

20) 18. yüzyılda Avrupa’daki soyluların Türk kıyafetiyle tablolarını yaptırmaları yaygın bir âdet hâline geldiği bilinir. Bu tablolarla ‘moustache a la Turque’ olarak bilinen “Türk bıyığı” önemli bir ayrıntı olarak kullanılır. Hatta o dönemlerde yapılan Avrupa saray düğünlerinde de Osmanlı izlerini yansıtmak üzere mehter eşliğinde yeniçeri kıyafetleri ile geçiş yapacak olan Avrupalı fedailerde bıyık vazgeçilmez bir enstantanedir. Ahmet Hazar (2006) “17-18. yy

diği role ilişkin bir başka örnek, sadece bıyığı ile değil “büyük penisi ile de vatanına sahip çıkan vatanperver erkek” ile karşımıza çıkar. Penis tıpkı kıyafet²¹ gibi, milliyete özgü bir nitelikte ifade bulur. Mesela Türkiye'deki bir penis büyüttücü reklamında kullanılan slogana bakalım: “Sen Türksün, büyük düşün!” Milliyetçilikten duyulan gurur ile büyük penisten duyulan gururun haz üzerinden pazarlanması, cinselliğin uyarlanabileceği sınırlara, girebileceği kılıklara ilişkin de ipucu vermektedir. Diğer yandan, “modernleşen ulusların Batı medeniyetine dahil oluşlarının sembolik bir göstergesi olarak hemen güzellik yarışmaları düzenlemeleri (de), kurumsal olarak ‘güzel beden’ imgesinin modern toplum için önemini göstermektedir (Bkz. NAZİFE ŞİŞMAN, 2001)

Bunun dışında bedenin doğrudan reklamcılık olarak kullanıldığı alanlar da vardır. Çok az rastlanılan bir uygulama olmakla beraber, iri memeli kadınlara giydirilen tişörtlere tam memelerinin hizasına gelecek şekilde reklamlar yazdırılmaktadır. Daha yaygın bir uygulama boksörlerin çıplak bedenlerine “KÖFTECİ X” veya “Y İNŞAAT” şeklinde yazılmış, maç boyunca sergilenen reklamlardır. Bir başka örnek ise ele yazılan, “handvertising” olarak adlandırılan reklamlardır. Bu örneklerde görüldüğü gibi, bedenin levha olarak kullanılarak “hayat kadınlığı” dışında başka bir yolla pazarlanması, bedenin para ile arasındaki mesa-

Avrupa Kültür ve Sanatında Osmanlı Tesirleri”, çevrimiçi, <http://www.sizinti.com.tr/konular/ayrinti/17-18-yy-avrupa-kultur-ve-sanatinda-osmanli-tesirleri.html>)

Halen, Avrupa ve Amerika’da yapılan Türk günlerinde mehter geçişi önemli bir tartışma konusudur. Örneğin Washington merkezli Atatürk Derneği’nin başkanı Hüdayı Yavalar 2002 yılındaki yürüyüşe “Kılıç-kalkanlı, dudakları kocaman bıyıklı bu insanlar yanlış imaj oluşturuyor” diyerek karşı çıkmış. Doğan Uluç’un “bıyığın Türkleri yanlış temsil ettiği” iddiasına “ Kılıç-kalkan da bizim, bıyık da” başlıklı yazısında verdiği yanıtın “Avrupa’nın dövmesi” üzerinden olması ise beden-modernlik ilişkisini açıklayıcı bir başka örnektir. Uluç D. (2002), Hürriyet.

Dönemin Devlet Bakanı Kürşat Tüzmen Avrupa Komisyonu’nun genişlemeden sorumlu üyesi Olli Rehn’le görüşmesinde “AB üyesi olunca bıyığımı keseceğim.” demişti. Bakan’ın dinleyen Rehn, bıyık kesme konusunda ciddi olup olmadığını sorarak, bu konuda söz vermesini istedi. Tüzmen ise, “Sözümlüz söz, biz sözümlüzde dururuz” cevabını verdi (“Türkiye AB’ye Girsin Bıyığımı Kesirim” (2008), çevrimiçi, <http://www.kenthaber.com/Haber/Genel/Dosya/haftanin-konusu/turkiye-abye-girsin-biyigimi-kesirim/b5fa08b7-0ecf-4fa6-b959-6dc04d8b3bf1>). Son olarak AB Başmüzakerecisi Egemen Bağış, Milliyetçi Hareket Partisi’nin AB’ye muhalefetine “ Abuk sabuk bıyıklar bırakıp el kol işaretleri yaparak vatan sevgisi göstermeye çalışmak bu ülkenin insanına haksızlıktır” sözleri ile eleştiri getirmişti. Burada, vatan sevgisinin kanıtı olarak ortaya konulan geleneğin bıyıkla temsiline gönderme olması açısından Bağış’ın sözleri önemlidir (“Abuk subuk el kol hareketleri, abuk sabuk bıyıklar... (2010), çevrimiçi, <http://www.ensonhaber.com/egemen-bagis-mphlileri-cok-kizdiracak-2010-12-27.html>)

21) Kıyafet “milli giysi” anlamına gelir.

feyi daraltan, fakat yanısıra görünürlüğü artırması, yayması açısından hayat kadınlığından çok daha pornografik bir ilişki biçimidir.

Hazzı Görmek

Ashlı Ertürk'ün çektiği *Beden Sonuç İlişkisi* isimli belgeselde görüşülen isimlerden biri olan Kamuran Süren, zayıfladığında giymeyi istediği giysiyi mealen şöyle tarif eder: Tam kot pantolonun başladığı yere kadar olan bir bluz (giymek istiyorum), daha kısa olmayacak ama! Kot pantolonumun bittiği yerde başlayacak, hareket ettikçe göbeğim gözükcek... (ERTÜRK A. (Yön), 2008)" Süren'in tarifini Ahu Parlar'ın şu sorusu ile pekiştirelim: "Bedene hangisi daha büyük haz verir: Dokunmadan yalnızca bir saniye öncesi mi, yoksa dokunmanın ilk anı mı? (AHU PARLAR, 2010: 45.)" Ya da çıplaklık mı, soyunmak mı? Çıplak bir beden mi, transparan bir buluzun ardından bir görünüp bir kaybolan beden mi?

Bu soruların cevapları bizlere apaçık bir erotizmi yaşamak yerine, erotik fısıltıları dinlemeyi öğütler. Tahrik, tatminin yerine geçer. "Baştan çıkaran şey, bir kadının şu ya da bu oyunu değil, o oyunun sizin için oynanmış olmasıdır. Baştan çıkarıcı şey, baştan çıkarılmaktır (Vincent Descombes'den akt. BAUDRILLARD, 86)". Bu anlamda çıplaklığın soyunmaktan daha az tahrik edici oluşu bütün bir arzu sürecinin özeti gibidir. Gazetelerde memelerin uçları siyah bantla "kapatılarak" gösterilmesinde de yine arzuyu, hazzı bir durum değil, bir süreç olarak işletme çabası yatar: Hepsini gördün sanma, dahası var!

Hazzın beden odaklı bir hale gelmesi ve böylelikle beden hazzın öğrenilmesi üzerinde kurduğu tekelden dolayı, cinsellikte propagandası yapılan performanstan uzak bir hayat yaşayanlar için beden, ancak elde edilebilecek ya da edilemeyecek bir cinsel form olarak gösterir kendini. "Haz giderek bir gereklilik ve temel hak görünümü almaya başladı.... Haz arzusunun yönetimi ve özyönetimi olarak kendini dayatıyor ve herkesin, tıpkı yasalarda olduğu gibi onu bilmek zorunda olduğu varsayılıyor (BAUDRILLARD, 28)" Nitekim New York'ta bir kadın psikologun "saklayacak bir şeyi olmadığından" hastalarını striptiz eşliğinde tedavi ettiğini duyurmasının ardında da, tahrik yoluyla uyandırılan hazzın tedavi edici bir süreç olarak dahi kullanılabileceği iddiası bulunmaktadır. Psikoloğa göre "amaç, çıplaklığı kullanarak kişinin kendisini ve dünyayı daha iyi anlamasını sağlamak. Böylece kişi kendini daha

mutlu hissediyor ve kendine güveni artıyor. Seanslar sırasında yaşanan heyecan, dış dünyadan da daha fazla heyecan duyulmasını sağlıyor (Soyunarak Tedavi Ediyor (2011), çevrimiçi, <http://www.posta.com.tr/video?VideoID=4891,>)”²²

Yanısıra, hazzın “ateşli doğu kızlarına” daha çok yakıştırılan bir marifet olması ise, batı ve doğuya maledilen hazlara yönelik ifadelendirmelerin tümünü ayrı ayrı yorumlamayı gerekli kılıyor. Hazların coğrafya temelinde düzenlenmesinde tahrik eden ve tahrik olan özneler arasındaki fark belirginleştirilmekle kalmayıp, tahrik davranışının görevden çıkarak belli bir coğrafyadaki insanın varoluşunun özelliği olarak konumlandırıldığı, insan arzusu ile coğrafyanın temsili için içiçe geçtiği örneklere rastlanılır. Bu algıya göre Doğu’nun pek çok şey gibi cinselliğe de aç olan kadınları, pek de bakım göstermedikleri bedenleriyle batılı bir erkeğin kendisine medeniyeti öğretmesi için sabırsızlıkla beklemektedir. Nitekim Olaf Metzler’in *Turkish Delight* (“Lokum”) isimli tartışma yaratan, başörtüsü ve çıplak bedeniyle temsil edilen doğulu kadın heykeli ile verilen mesaj da budur: “Sen başını ört istediğin kadar, bedenim benimdir... Heykelin temsil ettiği kadın, bir Playboy modeli olmaktan epey uzaktır. Hafif sarkıklığı, hafif göbekliliğiyle bu bir silikon ve aerobik harikası değil, mütevazı orantılı bir ‘sokaktaki kadın’dır (SCHICK I. C. 2008: 28)” Geri kalmışlık doymak bilmez kaba cinsel istekler anlamında “hayvansılık” göndermeleriyle sunulur. Bu algının yansıması olarak Asyalı, Arap vs.. kadınlar porno endüstrisinde yeni bir başlıkla düzenlenir; cinsel organlarına yüklenen efsanenin hükmü altındaki siyah erkeklerin imaj ve videoları ayrı bir başlık altında sergilenir. Tahriki işleten, beden niteliklerinden bağımsız olarak, çeşitli kategoriler aracılığıyla kurulan anlamlar dünyasıdır.

Kadınlara odaklanan fotoğraf karelerinde kadının olmayan bir noktaya, dışarıdaki bir nesneye odaklanması, bakışlarını kimi zaman şehvetle, kimi zaman da masumane bir edayla kaçırmış bu tahriki gerçekleştir-meyi hedefler. Cazibe ile salınan bu bakışların muhatabının herhangi birinin olabileceği iması hakimdir. Bu yüzden bunun tersine pornodaki kadın, insanın gözlerinin içine bakar, orgazmın doruğunu taklit ettiği

22) “Pornografik psikologluk” diyebileceğimiz bu yöntemi hayat kadınlığı deneyimiyle birlikte düşünelim. Bir zamanların filmlerine de yansıyan bu tedavi edici arzu, “dardını anlatmak için hayat kadını ile birlikte olan” erkek kutlesi için pek de yabancı sayılmaz..

Bu haberi veren gazeteci ise şöyle bir alt başlığı tercih eder: “Tıp tarihine değilse bile medyanı manşetlerine geçti”

zamanlarda bile gözlerini ekrandan ayırmaz. Bakışları karşılık bekler, doğrudan doğruya “seni” ister, “sana” hasredilmiştir. Dikizlenmek için arzu ile cayır cayır yanar. “İzlemek psikanalitik kurama göre, ...bir yanıyla bilinçsizdir. Belli bir bilinçle bütünleştğinde izlemek gözlemlemeye (dikizleme) dönüşür (HASAN BÜLENT KAHRAMAN, 2005: 192)” Çoğu zaman kameranın gözü ile erkeğin gözü ayırt edilemez, kadının bakışındaki şehvet orgazmı yansıtan ses efektleri ile desteklenir. Hazın nasıl yansıtılacağını belirleyen beden niteliğidir. Vajinaya ayak sokma, kıllı bir vücut, sarkık memeler ve deforme olmuş bir vajina gibi genelde haz vermeyeceği düşünülen özellik ve uygulamalar, hazzı yansıtan parçalar olarak, ucube/absürt olarak sunulan beden nitelikleri arasında gösterilebilir. Pornodaki görsellerde erkeğin bakışları ve gülümsemesindeki ifadeyle erkek sevişiyor gibi değil de intikam alıyor gibidir, öyle ki sanki kadın “becerildikçe yola gelecektir” Kadınların yüzündeki ifadeye ise kadının çektiği acı okunur, kadınlar için her sevişme aslında bir tecavüz gibi yansılır. Zaten soruşturma yapan polis, tacizci sert doktor kontrolü gibi temalarla sık karşılaşmaktadır.

Hazzın mutlaka yansıtılması gereken, saklı kalamayacak kadar özel bir duygu durumu halinde üstümüze boca edilmesi, bu durumu aktarabilecek nitelikteki şeylerin cisimleşmesi ve görselleşmesi ile karşılık bulur. Nasıl ki emek üretken emeğe dönüşmedikçe değer dışı konumlandırılıyorsa, görselleşemeyecek bir duygu ya da düşünce durumu da aynı ağın sarmalı içinde yuvalanır. Fakat görseelliğin zihniyeti biçimlendirici etkisinin yoğunlaşmasındaki problem, “ataerki bilinçaltı” olarak adlandırılan durumun bilhassa beden temelli görsellerin oluşumu ve okunması üzerindeki tahakkümüdür. Bu anlamda görsel, okunabilendir; bağlam görselin önündedir.

Sonuç Yerine Modus Operandi²³

Beden, hileli bir levha olarak mı aynanın karşısında duruyor şimdi? Bakarsak yanılacağımız, bakmazsak yutkunacağımız bir tuzak olarak? Tarihin günahkâr kötücül imgelerinin üzerine yığıldığı bu “yamalı ruh”, bütün bu somut varlığıyla, soyut olana açılmış olan yorum kredisinin çok ötelerinde dolanıyor. Yüklü bir metafor olarak, kendi varlığına meydan okuyor. Birbirine zincirlenen anlam dünyasında ken-

23) Modus Operandi, seri katillerin ceset üzerinde veya olay mahallinde yaptıkları kişisel değişikliklerdir. Örneğin, parmak almak, duvara kanla yazı yazmak gibi...

di haline bırakılmayan edimler (bakmak yerine görmek ve dikizlemek vs...), bedeni bir teşvik mekanizması olarak piyasanın araçlarından birine dönüştürüyor.

Beden ve ruh arasında akdedilmiş olan mukavelenin bozulmasının ardından ruh, belki daha fiyakalı bir uğurlamayı hakediyordu. Dine hasredilmiş olanaklar dahi, ruhun imgelerinin bedene taşınmasına engel olamadı çünkü. Bugün ruh hakkında konuşmak, olması gerektiğinden fazla beden hakkında konuşmak anlamına geliyorsa şu basit soruyu yüksek sesle sormak gerekiyor: Beden, (en çok) kimin?

Kaynakça

- BAUDRILLARD, J., (2005) *Baştan Çıkarma Üzerine*, Çev: Ayşegül Sönmezay, ikinci baskı, İstanbul: Ayrıntı.
- BAUDRILLARD, J., (2008), *Tüketim Toplumu*, çev: Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin, üçüncü basım, İstanbul: Metis.
- BORDO, S., (1997) *Twilight Zones: The Hidden Life of Cultural Images from Plato to O.J.*, London: University of California Press.
- CRANE, D., (2003) *Moda ve Gündemleri*, birinci basım, Çev: Özge Çelik, İstanbul: Ayrıntı.
- DAVIS, K., (1995) *Reshaping The Female Body: The Dilemma Of The Cosmetic Surgery*, New York: Routledge.
- ECO, U., (2009) *Çirkinliğin Tarihi*, Çev: Elif Nihan Akbaş, birinci basım, İstanbul: Doğan Kitap.
- ERTE, M., (2008) *Bakışın Kırlettiği Ayna*, birinci basım, İstanbul: YKY.
- ERTÜRK, A., (Yön) *Beden Sonuç İlişkisi*, Yapım Yılı: 2008.
- ELÇİK, G., ve Özenc, T. B., (ed) (2010), *Bedende Kıpırdanmalar*, İstanbul: Varlık.
- FEATHERSTONE, M., Hepworth M., Turner B. S. (ed) (1996) *The Body*, gözden geçirilmiş baskı, London: Sage Publications.
- FREUD, S., (2009) *Cinsiyet Üzerine*, Çev: Avni Öneş, ondüncü baskı, Ankara: Say Yayınları
- HAZAR, A. (2006) "17-18. yy Avrupa Kültür ve Sanatında Osmanlı Tesirleri", *Sızıntı*, 28 (335).
- KAHRAMAN, H. B., (2005) *Cinsellik, Pornografi, Postmodernizm*, birinci basım, İstanbul: Agora.
- LORBER, J., (1993), "Believing is Seeing", *Gender and Society*, 7 (4), ss. 568-581.
- MARX, K., (1997) *Kapital: Kapitalist in Eleştirel Bir Tahlili 1. Cilt: Sermayenin Üreti Süreci*, Çev: Alaattin Bilgi, Sol Yayınları.
- MULVEY, L., "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", Çeviren: Nilgün Abisel, <http://www.filmmor.org/default.asp?sayfa=65>, 22 Ocak 2011.
- ÖZMAN, M., "Pornografinin Açık Çekiciliği", <http://www.filmmor.org/default.asp?sayfa=347>, 22 Ocak 2010.
- PARLAR, A., (2010) "Anımsa, Beden" *Bedende Kıpırdanmalar* içinde, Gülnur Elçik ve Tuğba Benli Özenc (ed), birinci basım, İstanbul: Varlık.
- "Rockers, Models, and the New Allure of Heroin" (26 Ağustos 1996), *Newsweek*.

40 Bellek İzleri

SCHICK, I. C., (2008) "Olaf Metz'el'in Turkish Delight Adlı Heykelinin Düşündürdükleri", *Virgöl*, Sayı :115.

ŞİŞMAN, N., (29 Aralık 2001) Güzel Beden'in Kurumsallaşması: 'Miss World' Yarışması, *Zaman*.

TUĞRUL, S., (2010) *Ebedi Kutsal Ezeli Kurban*, birinci baskı, İstanbul: iletişim Yayınları.

TURNER, B., (1996) "The Discourse of Diet", *The Body* içinde, Mike Fearherstone ve diğerleri (ed), gözden geçirilmiş baskı, London: Sage Publications, ss. 157- 170.

WOLSON, L., (1998) "Women's Body Image Theory and Research", *American Behavioral Scientist*, 542-550.

İnternet Kaynakları

<http://www.ayilar.net/biz.asp>

breastfeeding group http://www.007b.com/breast_gallery_2.php

Abuk subuk el kol hareketleri, abuk sabuk bıyıklar... (27 Ocak 2010), çevrimiçi, <http://www.ensonhaber.com/egemen-bagis-mhplileri-cok-kizdiracak-2010-12-27.html>.

Entelektüel Olacağım Diye Kılıcı Bacakla Dolaşamam (17 Ara 2009), Hülya Avşar Röportajı, *Hürriyet*, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=13228015>.

Porno Bedeni Demokratikleştirir (23.02.2011), *Radikal*, <http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalHaberDetayV3&Date=23.02.2011&ArticleID=1040852>

Soyunarak tedavi ediyor (03 Mart 2011), <http://www.posta.com.tr/video?VideoID=4891>.

Türkiye AB'ye Girsin Bıyığımı Keserim (18 Nisan 2008), çevrimiçi, <http://www.kenthaber.com/Haber/Genel/Dosya/haftanin-konugu/turkiye-abye-girsin-biyigimi-keserim/b5fa08b7-0ecf-4fa6-b959-6dc04d8b3bf1>.

Uluç D. (21 Nisan 2002) Kılıç Kalkan da Bizim Bıyık da, *Hürriyet*, <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/haber.aspx?id=668396-yazarid=15>.

GÖRSEL MATERYAL OLARAK DANSI İNCELEMEK: DANS VE TOPLUM İLİŞKİSİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

Hande TOPALOĞLU

Dans, gerek ifadesinin aracı olarak, gerek araçsallaştırmanın bir ifadesi olarak bedeni ve bedenin görseelliğini kullanmaktadır. Dansın görsel ve sosyal çalışmalardaki öneminin kaynağı da dansın bütününe yayılmış olan bu bedenselleştirmelerdir. Thomas'ın (2003) da belirttiği gibi her zaman dönemin hâkim olan veya olmayan ideolojileri, sistematik olarak anatomik düzlemde dansçı bedenine aktarılmış ve yapılandırılmıştır. Toplumsal beden politikaları gündelik hayatın bedensel pratiklerinin yanı sıra sanat dalı (bazı dönemler itibariyle “yüksek” sanat) olarak dansı da etkilemiştir. Hatta sanat dalı olarak var olan dansın yapılandırılmasının temelini bu ideolojik işlevsellik olduğu iddia edilebilir. - elbette 20. ve 21. yy.larda sadece dansda değil, genel olarak sanat içerisindeki kopuşların ve özeleştirilerin bilincinde olarak.

Bu noktada, dansın öznellik olan ilişkisi sorgulanabilir, öznellik ifade edip etmediği sorusu sorulabilir. Ancak Wolff'un (2007, s. 170) da yardımıyla “aynı zamanda hem bir tahakküm hem de bir mülkiyet alanı olan bedeni, politik müdahalenin alanı” olarak tanımlayabiliyorsak, benzer bir tanımlamayı dans eden bedenleri de dâhil edecek şekilde genişletebiliriz. Zira dansa dair beden çalışmalarının önemli bir sorunsalı da dansdaki bu ikili beden algısıdır: dışsal, yani temsili beden ve içsel, yani deneyimsel beden. (Thomas, 2003) Dansçının bedeninde bu iki beden algısı birbirine karışmış haldedir. Ancak bu çalışmada, dansçı

bedeni ve bu bedenin algısı üzerinde durulacaksa da çalışmanın odak noktasını bu algının bedenselleşmesi, ardı sıra görselleşmesi oluşturmaktadır. Çünkü dans, performansı gerçekleştiren bağlamında öznel bir deneyim iken bir seyirci kitle için icra edilmesi nedeniyle görsel bir eylem, bilgi ve algı yaratır. Bu görselliğin sosyal yapı, toplumsal iktidar ilişkileri ve normları içerisindeki işlevini, yerini irdelemek ve dansı görsel çalışmalar içinde sorunsallaştırmak ise bu çalışmadaki ana hattı oluşturmaktadır.

Görsel sosyoloji içerisinde, toplumsala dair bir analiz yapabilmek için çoğu zaman plastik sanatların çeşitli dallarından yararlanılmıştır. Ancak dans, bu noktada “plastik” sanatlardan farklı olarak bir görselliğin deneyimlenmesini sağlamıştır. Carter (2010), dans çalışmalarında esas alınan kaynağın görsel kaynaklar -yani dansın kendisi- olmasını, geleneksel olarak yazılı kaynakları esas alan diğer çalışma alanlarına nazaran bir avantaj olarak görmektedir. Dansın görselliği, birebir performansın izlenmesi esnasında gerçekleşen bir görselliktir. Siegel (1968) dansın yaratıldığı anda aslında yok olduğunu söyler. Bu eylem cisimleştiği anda yok olmak zorundadır çünkü dansın görselliği tam olarak “burada” ve “şimdi” gerçekleşir, gerçekleştiği anda ise artık gitmiştir. Bu tip bir görsellik, sahne danslarının düzenli olarak izlenilmesini kendi kültüründe barındıran bir coğrafyada daha anlamlı hale gelecektir. Bu nedenle, bu çalışma öncelikle Batı sahne danslarını ve bu coğrafyada dansın yarattığı görselliği esas almaktadır.

Peki, dans nasıl incelenmelidir? Dansı sosyolojik bir gözle irdelemek ne demektir? Helen Thomas (2003) bu sorular karşısında dansın sosyolojik/etnografik tanımlamalarının gerçekleştirildiği tarihsel bağlam, kültürel bağlam, sosyal değerler, inanç sistemleri ve sembolik kodlar göz önünde bulundurularak yapılması gerektiğini; dans eyleminin ancak bu şekilde anlaşılabilirliğini söylüyor. Peki, dansı bir görsel materyal olarak incelemek ne demektir? Veya toplumsal yapı içerisinde araçsallaşan dansın görselliğini nasıl inceleyebiliriz? Dans pratiklerini salt etnografik öğeler olarak incelemek veya salt sanatsal yapıtlar olarak görmek bir çeşit indirgemeci yaklaşımı da beraberinde getirebilir. Bu çalışma dansa farklı bir bağlamda bakmak niyetindedir: dansın görsel bir materyal olarak incelenmesi. Görsel malzeme olarak dansın seçildiği sosyolojik bir çalışma, hem dansın icracısı dolayısıyla eyleyenin kendi görsellik algısını, hem dansı seyreden izleyicilerin algısını hem

de değişen toplum yapıları içerisinde görsel materyal olarak dansın geçirdiği değişimleri kapsamaktadır. Böyle bir bakışı oluşturabilmek için ise tarihsel, görsel ve sosyolojik perspektiflerin bir arada düşünülmesi gereklidir. Thomas'ın yukarıda bahsettiği tarihsel ve kültürel bağlamın, değerlerin ve inançların, dans söz konusu olduğunda, incelenme noktası dansçı bedeninde de kendini göstermektedir. Elbette ki dans, farklı coğrafyalarda farklı tarihsel arka planlarda ve farklı dönemlerde oldukça zengin bir çeşitlilik sergilemektedir. Bu çalışmanın merkezindeki dans ise, bir zamanlar evrensellik iddiası taşıdığı halde ancak geçtiğimiz yüzyılda Avrupa coğrafyasına ait bir kültürel dans olduğu kabul edilen bale olacaktır.

Dansın batı coğrafyasında iktidar merkezleri için işlevsel bir rol oynamış olması ve belirli bir seyirci kitlesinin varlığı göz önünde bulundurularak icra edilmesi, dansın görselliğinin toplumsal yapı ile birlikte incelenmesinde “bale”den bahsetmemizi daha bir anlamlı kılmaktadır. Dans tarihi, 19. yüzyılda temelleri atılan sanat tarihinin yolundan giderek, Antik Yunan danslarını kendine başlangıç kabul edip, tarihin düz ve uzun çizgisi üzerinde bu danslar ile modern dans arasındaki ilerlemeleri ve gelişmeleri açıklamak derdini taşımaktadır. Bu durum sadece dans tarihi için değil, modernleşmekte olan Avrupa coğrafyasının evrensellik iddialarının hedefi olmuş birçok bilimsel ve sanatsal alanın tarihyazımı için de geçerlidir. Tarihyazımının (bir diğer deyişle vakanüvisliğin), geçmişin ilerleme düşüncesini meşru kılarak kurulduğu konusunda ortaklaşılan geniş bir literatür bulunmaktadır ve günümüzde tarihin kurgusal yapısı bu bağlamda incelenabilmektedir. Dans tarihinin esasen “klasik batı dans tarihi” olduğunun ve diğer dansların (örneğin Türkiye dansları) etnografik alana itildiğinin bilincinde olmamız, bu çalışmada baleye nasıl bir bakış açısıyla yaklaşılacağı sorusunu aklımıza getirebilir. Bu noktada “dans kelimesi bile hiçbir zaman; zaman ve mekanda birden fazla kültürde kullanılmak üzere, yeterince tanımlanmamıştır” (2007, s. 278) diyerek dansın batı merkezçiliğini vurgulayan ve bir çalışmada baleyi etnik bir dans olarak inceleyen Kealiinohomoku bize yol gösterici olabilir. Bu bağlamda karşı çıkılan, akademi içerisinde tanımlanan ve akademi ile gelişen ilk dans olan balenin, dans pratikleri içerisindeki özerkliği ve bu özerkliğin sanat olarak dansın belirlenmesindeki hiyerarşik temelidir. Akademik kimliğine 17. yüzyılda ulaşan balede, dansçı bedeni ve ideal algısı zaman içe-

risinde değiştiği ve yeniden tanımlandığı için bu incelemeyi tarihsel bir bağlam içerisinde sunmak faydalı olabilir. Birçok düşünürün de altını çizdiği gibi tarih içerisindeki süreklilik veya kesintiler sadece tarihi bugünden açıklamak için kullanılan kavramlardır. Benzer şekilde, dans tarihi içerisindeki bölümlemeler ve ayırmalar da, bu sınıflamaların yapıldığı dönemin siyasal tercihlerinin ve iktidar işleyişlerinin bir ifadesi olarak okunmalıdır. Elbette klasik batı dans tarihi de her döneminde tarihyazımı ile bize ulaşan ana akımların dışında birçok dansçıya ve dans akımına da sahiptir. Bu çalışma ise iktidar mekanizmaları ve toplumsal yapı içerisinde işlev kazanan dans pratiklerinden ana akım baleyi, dans çevrelerinde yarattığı hegemonyayı da eleştirerek incelemek amacı gütmektedir.

Başlangıç: İktidarın Bedeni

Günümüz balesinin geçmişteki tezahürlerine bakarken yine bir seyirci kitlesinin varlığıyla beraber dans eyleminin gerçekleştiği ve dans tarihinin kendine milat belirlediği saray balelerinden başlayabiliriz. 15. ve 16. yüzyıllara tekabül eden zaman diliminde Avrupa saraylarında dans oldukça büyük bir önem taşıyordu. Soyluların, asillerin ve saray çevresinin katılımıyla haftada en az iki kere gerçekleştirilen dans buluşmaları bir eğlence ediminden öte siyasal nitelikler taşımaktaydı. Bu gösteriler -çoğunlukla seremoniler, taç giyme törenleri, bir soylunun ya da yöneticinin kente gelmesi gibi nedenlerle gerçekleştirilirdi- ülkenin iktidar yapısının birebir temsilleri ve cisimleşmeleri idi (NEVİLE, 2008). Yapılan gösterilerin koreografileri, giyilen kostümler, dansçıların kralın yerine göre sıralanmaları ve kralın bu gösterilerdeki değişmez yeri toplumun hiyerarşik iktidar yapısının göstergesi niteliğindedi.

Saray dansları denince aklımıza günümüz balesinin çevikliği ve esnek vücut hareketleri gelmemeli elbette. Saray dansları, kat kat etekleri, korseleri ve süslü aksesuarlarıyla hareketi büyük ölçüde kısıtlayan kostümleriyle beraber soylu ve asil olduğu düşünölen hareketlerin tekrarlanmasından oluşmaktadır. Çoğunlukla seyircilerin yukarıdan izlediği bu danslarda geometrik figürler önem taşır. Kral genelde kalabalığın ortasında kutsal bir role bürünmüş şekilde karşımıza çıkar ve baş dansçı odur. Foucault'nun dediği gibi monarşi döneminde kralın bedeni politik bedenin ta kendisidir ve monarşinin sürekliliği bu bedenin varlığı ile mümkündür (THOMAS, 2003). Saray balelerine baktığımızda da

kralın bedenine yüklenen bu rol hemen göze çarpmaktadır. Dansların konusunu mitolojik olayların ve kahramanların betimlenmesi oluşturur ve bu kahramanlarla özdeşleşen kral, hikayesiyle iktidarını tekrar tekrar meşrulaştırır.

Dansın toplum içerisindeki bir başka işlevi ise sınıflar arasındaki ayrımı desteklemek ve dansa yüklenen değerlerle bu ayrımı yeniden üretmektir. Bahsi geçen saray dansları sadece elit ve soylu kesime açık iken toplumun geri kalanı için erişilmez bir noktadadır. 15. yüzyıl İtalya'sında dans etmek medeni ve eğitilmiş kişilere has bir özellik olarak betimlenirken, dans eden kişinin entelektüel birikiminin (Latin ve Yunan, müzik, askeri eğitim ve beden eğitimi konularında bilgili) ve eğitim seviyesinin yüksek olduğu kabul edilir (NEVİLE, 2008). Böylece dans etmek soyluluğun bir simgesiyken, danstaki beden hareketleri de dönemin ahlaki normlarının, ideal ve asil bir bedenin cisimleşmesini sağlamaktadır. Desmond (2007) hareketi Bourdieu'nun "beğeni" kavramı ile ilişkilendirir ve hareketi ikincil bir metin olarak tanımlar. Toplumu okumamızı olanaklı kılan bu ikincil metin, "beğeni" aracılığıyla olduğu gibi toplumsal gruplar arasında ayrımların oluşturulmasına yardımcı eder, genelde bireyin etkin şekilde bu harekete dahil olmasıyla öğrenilir ya da bireyin içinde bulunduğu ortam içerisinde edilgen bir şekilde içselleştirilir. Buradan hareketle dansın, toplum içerisindeki gruplara "hadlerini bildirme" gibi bir rolü üstlendiği söylenilebilir.

Bunların dışında uluslararası siyasal düzlemde de dansın önemli bir yeri vardı. Farklı ülkelerin sarayları birbirlerine ihtişamlarını ve kudretlerini sergilemek için gösteriler ve saray baloları düzenlerlerdi (MCGOWAN, 2008). Burada dansla oluşturulmak istenen görsellik, ihtişamın ve gücün görünür kılınmasıydı. Dönemin koreografileri Antik Yunan'da da düzenin ve idealin sembolü sayılan geometrik şekillerin dansçılar tarafından tekrar tekrar oluşturulmasından meydana geliyordu. Pacteau (2005, s. 98) geometrik şekillerin -bu geometrik şekiller sadece dansı değil, ideal beden oranlarından, mimariye birçok alanda etkili olmuştur- temsil edilmesi istenen fiziksel edimin düzgünlüğünden çok, "düzenleyici zihinsel ve ruhsal izi" vurguladığından bahsetmektedir. Kralın merkezini oluşturduğu düzgün geometrik şekiller ve bu düzen içinde gerçekleştirilen dans, kralın kutsiyetini ve iktidarını bedenleştiren bir ritüel gibidir¹ Louis XIV'in dans alanından çekilmesi

1) Bu kral imgesine dair örneklerden biri de güzel dans edışı ile bilinen Louis XIV, namı değer
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

ile profesyonel dansların önü açılmıştır (AU, 1995). Önce Academie de Musique et de la Poesie ve sonrasında Academie Royal de Danse, dans eğitiminin resmi yollardan sağlanmasına ön ayak olmuştur. Saraylarda sahnenin yükselmesi ve eğitilmiş dansçıların ortaya çıkmasıyla da geometrik şekillerin kusursuz düzenin yerini dansçıların bedenleri almıştır.

Beden Yazımının Yeni Katibi: Akademide Dans

17. yüzyılda dans, bireyin sosyalleşmesinin, toplumsal bir grup ile uyum sağlamasının ve bir beyefendi gibi yetişmesinin aracı olarak görülüyordu (AU, 1995). Kraliyet dans akademilerinin ilk yıllarında dansçıların sadece erkeklerden oluşturulduğu ve kadın dansçıya ihtiyaç olduğunda ise erkeklerin kadın kılığında dans ettikleri de bilinmektedir. Dans okullarının açılması -her ne kadar dans henüz müzik ve dramadan tamamen bağımsız olarak tanımlanmasa da- belli hareket formlarının “dans” olarak kodlandığı anlamını da taşımaktadır. “Hareket; dans olarak kodlandığı zaman, tıpkı hareketin tüm kodları gibi öğrenilir veya sosyal dans formlarına özel okullarda ve teatral dans formunun öğretildiği okullarda resmi olarak öğretilir” (DESMOND, 2007, s. 248). Sosyal dansın ve teatral dansın kanonlarının belirleyicisi ise artık iktidarın ideolojik aygıtlarından biri olan akademidir. Soyluluğun göstergesi olma rolünü üstlenen dans, elbetteki seyircilerin varlığının bilincinde olarak belirlenmiş hareket formlarından oluşmaktadır. Bu dansa duyguların ve tutkuların dışavurumuna yer yoktur; tüm duygular ve anlatılmak istenenler büyük bir ahlaki sorumluluk çerçevesinde düzenlenerek sunulurlar. Böylece ahlaklı ve asil olmanın bedensel sınırları çizilmiş olur. 17. yüzyıl aynı zamanda balede ayakların alması gereken beş kuralı belirlenmesine ve ilk dans notasyonun hazırlanmasına da tanıklık etmiştir.

17. yüzyılın sonlarına doğru bale okullarında kadın dansçıları görebilmemize rağmen, balenin bir kadın dansına dönüşmesi için 18. yüzyılın ikinci yarısını beklememiz gerekmektedir. Yüzyılın başlarında Johann Joachim Winckelmann'ın gerçekleştirdiği arkeolojik kazılar sonucunda yunan sanatına dair izlerin bulunması ve bu dönemin aydınlatılması kuşkusuz neo-klasik modanın etkili halde yer almasına vesile

olmuştur (CHAZIN-BENNAHUM, 2010). Modern toplumun temellerinin atıldığı bu dönemde cinsiyet rollerindeki değişimler ileride de tartışılacağı gibi modern öznenin inşasında kadın ve erkeği çok daha farklı bir noktada konumlandırmıştır. O dönemde Amerika'nın köle ticareti üzerinde oldukça etkili olan pamuk plantasyonlarından üretilen ince ve hafif pamuklu tunikler, tüm Avrupa'da ihtişamlı ve bedenini hareketini kısıtlayan kıyafetlerin yerini almaya başlamıştır. Bu dönüşüm elbette ki baleyi de etkilemiş ve balerinlerin değişmez kostümü haline gelen beyaz ve rahat kıyafetler, topuksuz ve şeritli ayakkabılar neredeyse kanun olarak kabul edilmiştir. Bu kıyafetlerin artık çoğunlukta olan kadın dansçıların bedenlerini çok daha sergilenebilir kılması da o dönemde kadınların toplumsal cinsiyet rolleri hakkında ipuçları vermektedir. Hatta cinsiyet rolleri üzerindeki bu bariz oluşumlar, ileride romantik balenin en çok eleştirilen noktalarından biri haline gelecektir. Neo-klasisizmin mimari üzerindeki etkileri ise dönemin sahne tasarımını epeyce etkilemiş ve bu sayede balenin görseelliğine önem kazandırmıştır.

Bu noktada bale tarihine kısa bir göz atarsak, Jean-Georges Noverre² isimli Fransız dansçı ve bale ustasından bahsetmek gerekliliği göze çarpar. Balede profesyonelliğin hızla yükselmesi, virtüözite alanında teknik rekabetlerin şiddetlenmesine neden olmuş ve dansın “doğası” tartışmaya açılmıştı (Dehmen, 2007). Noverre, saray balesinin sembol yüklü ve dolaylı anlatımlarından kurtulmak gerektiğini ve balenin mantıklı ve akılcı bir yoldan, eylemlerin rahat ve anlaşılabilir olduğu, teatral anlatım tekniğini kullanarak insan bedeninin doğal hareketlerini ortaya çıkaran bir dans olması gerektiğini söyleyerek, 18. yüzyılın önemli dans akımlarından “Ballet d'Action”ın kurucusu haline gelmiştir (Au, 1995). Bu değişim 18. Yüzyıl Fransa'sını ve burjuvazi önderliğinde aristokratik monarşiye karşı gelişen Fransız Devrimi'nin etkilerini dans alanında da görünür kılmıştır.

2) Kaba bir tabir ile Noverre'in baleye “ifade” kattığı söylenebilir. Dansçılar artık bir centilmenin ve soyunun nasıl davranması gerektiğiyle ilgili bedensel kodları iletme durumunda değillerdi; onlardan insanların günlük yaşamındaki duyguları, arzuları ve dramları göstermeleri beklenmekteydi. Maskeler ve peruklar çıkarılmıştı ve insan yüzü, mimikleri dansa önem kazanmıştı. Bu görüşün -dönemin modasının ve haleti ruhiyesinin de yardımcılarıyla- bale çevrelerinde yaygınlaşması, koreografilerin de konu bakımından zenginleşmesini teşvik etmiştir: trajediler, aşk hikâyeleri, tarihsel dramalar. Bu dönemin koreografilerinin çoğunlukla mitolojik kökenli olduğu ve estetik ideallerini “klasik güzellik / classical beauty”in oluşturduğu söylenilebilir. Marie Camargo ve Marie Salle ise 18. yüzyıl balesinin öne çıkan dansçılarındandır (Au, 1995).



Resim: Suzan Akkaya

Modern Toplumun İkilemleri: Dansta Teknik, Cinsiyet ve Görsellik

19. yüzyıl, batı coğrafyasında önemli kırılmalara ve toplumsal değişimlere sahne olması nedeniyle gerek dansın toplumdaki yerinin gerekse seyircilerin algısının çeşitlendiği ve değiştiği bir dönemdir. 18. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan romantik edebiyatın sanatlar üzerindeki yansıması yüzyılın sonlarında ortaya çıkmışsa da, 19. yüzyılın en çok

işlenen temalarını meydana getirmiştir. Sanayi devrimine, yeni kolonilerin oluşmasına, elektrik, buhar treni gibi önemli teknolojik gelişmelere ve Protestanlığın yükselmesine tanık olan 18. ve 19. yüzyıl arası bu dönem başka bir deyişle modern toplum algısının tohumlarının atıldığı bir dönemdir. Marksist estetiğin bakış açısıyla iki yüzyıl arasındaki bu dönem ve bu dönemde ortaya çıkan yüksek sanat, Fransız Devrimi ile yükselişe geçen burjuvazi sınıfının sanatıdır ve bu sınıf bilincini anlatmaktadır. Bir yandan hızla gelişen modern kent kültürünün sakinlerinin kiliseye karşı güç kazanan burjuva sınıfı olduğu düşünülürse, bu dönemin ulus devletlerin kurulmasından önce yaşanan bir olgunlaşma dönemi olduğunu söyleyebiliriz. Elbette 19. yüzyılda değişimler geçirecek olan sınıf yapıları, yükselen sanat formlarını da etkileyecektir. Edebiyat alanında daha önce var olmayan eleştiri ve yorum kitaplarının ortaya çıkmaya başlaması gibi dans alanında da 18. yüzyıl koreografileri farklı yorumlamalara açılmış ve her seferinde yeni düşünceler meydana getirmiştir. Crary'nin (2004, s. 21) dediği gibi "insanın yeni kurumsal ve ekonomik gerekler doğrultusunda daha fazla rasyonelleştirme ve kontrol altına alınmasına izin veren bilgi, aynı zamanda görsel temsilde yeni deneyler yapılmasının da bir ön koşulu haline gelmişti" Böylece sanayi devrimi mantığına paralel bir şekilde yeninin kesintisiz üretimi ve bununla orantılı olarak tüketimi hedeflenmektedir.

Bahsedilen dönem modern toplum yapılarının şekillenmeye başladığı bir dönem olduğundan, modernlik düşüncesinin içinde barındırdığı ve kendine temel saydığı bazı çelişkilerden de bahsetmek yararlı olacaktır. Nitekim bu çelişkiler veya karşıtlıklar dansın yeni işlevinde, görselliğinde ve yapısında da görülebilmektedir. Modernizmin düşüncesine içkin yeni/eski, akıl/duygu ve ilerici/gerici gibi karşıt ikilikler yeni toplumsal düzende olduğu kadar farklı sanat alanlarında da görünür olmuştur. Rasyonel düşüncenin ve işlevselliğin yükseldiği bu dönemde yenilik ve ilericilik yol gösterici sayılmış, disiplinler arası sınırlar belirginlik kazanmış ve sanat dalları özerkliklerinin çerçevelerini belirginleştirmiştir. Dansın da bu dönemde evrensel olduğu kabul edilen normlarının, biçiminin ve estetiğinin sabitleşmesi aynı mantık dizgesinin ürünüdür. Bu çalışmanın amacı dansın görselliğinin bu süreçlerde nasıl işlevselleştiğini irdelemek olduğundan, bu ikilikler arasından bazıları ön plana çıkmaktadır. Yazının başında da belirtildiği gibi dansın görselliğini büyük oranda ifadesinin aracı olarak kullandığı bedensel-

lik oluşturduğu için kadın/erkek ikiliği öncelikli olarak göze çarpar. Benzer şekilde yüzyıl sonunda sanatta dengelerin değişmesiyle eleştirilere neden olacak, dansa ifadeden çok tekniğin önem kazanması da yine modern düşünce ile paralellik gösterir. Bunun yanı sıra dansın görsel bir materyal olarak incelenmesi dönemin meşru toplumsal algısını analiz etmek için çeşitli ipuçları da sunmaktadır.

Bu dönemde balenin görselliği aslında yüzyıl boyunca devam eden ve elektriğin ve buhar gemisinin bulunmasıyla 20. yüzyıla aktarılan teknolojik gelişmelerin yarattığı görsellikte paralel bir noktada durmaktadır. Kurumlaşma ve profesyonelleşme, *camera obscura*'dan fotoğraf makinesini önceleyen birçok görsel aygıt, buhar gemisinden telgrafa birçok icadı sahiplenmiştir ancak, toplumun büyük kısmı bu teknolojik gelişmelerin 18. yüzyıldan farklı olarak üreticisi değil tüketicisi olmuştur. Tekniğin profesyonelleşmesiyle üst üste gerçekleşen bu yenilikler bir nevi "teknolojik mistisizmi" beraberinde getirmiş ve toplum üzerinde yenilikler ve teknolojik gelişmeler illüzyona, büyüye ya da aşkın olana inancı pekiştirmiştir. Bu algı yüzyıl başında kullanılan uçma makineleriyle (AU, 1995), bale tekniğinin kusursuzluğu, kadın dansçıların akıl almaz hafiflik illüzyonlarıyla, *corps de balletin* şaşmaz uyumu ile ve tabiki içinde bol bol büyücü, peri ve canavar bulunduran koreografi ve hikayeleriyle 19. yüzyıl balesinin görselliği için de geçerli görünmektedir.

Elbette 19. yüzyılın teknolojik gelişmeleri ile fotoğrafın ardından video kayıt olanaklarının gelişmesi, dansın görselliğine bambaşka bir boyut getirmiştir. Daha önce resim ve illüstrasyonlarla temsil edilen dans ve dansçı bedenleri artık kaydedilebilmekte ve çoğaltılabilmektedir. Bu dönüşüm öncelikle dansın görselliğinin "burada" ve "şimdi" oluşmasını etkilemiş ve bu görselliği bir başka temsil boyutuna taşımıştır. Thomas'ın (2003) da belirttiği gibi kaydedilen veya fotoğraflanan bir dans sunumu, her zaman canlı performanstan daha kısıtlı bir bakış açısı sunar, bakışı kamerayla ve objektifle dilediği yöne yöneltir ve seyircinin bakışındaki öznelliği ketler. Bu çalışma gibi başka birçok dans incelemesi de konusunun doğası gereği, okuyucuya destek olabilmesi için, görsel materyal olarak dans fotoğraflarından veya illüstrasyonlarından faydalanmıştır. Günümüzde gerek yazılı, gerek işitsel, gerekse görsel bilgi üretimlerinin üreticinin öznelliğinden bağımsız olamayacağının bilincinde olmamız, üretilen görsel kaynakların sosyolojik olarak

incelenmesinde nesnellik ve öznellik bağlamında yeni tartışmaların da kapısını aralamıştır. Bu çalışmanın odak noktası dansın -anlık olarak ürettiği- görsellik olduğundan, fotoğraf ve video ile üretilen dans temsillerinin bu boyutuna sadece değinmekle yetineceğim.

Öte yandan 19. yüzyıl üretim ilişkilerinde olduğu kadar kültürel öğelerde de standartlaşmaya tanıklık etmiştir. Balenin bizim aklımızdaki “bale” imgesine kavuştuğu –yani beyaz bale kostümü (tutu), pointe ayakkabıları vs- 19. yüzyıl balesinde (ballet blanc), dönemin edebiyatının etkisiyle romantizmin izleri görülmektedir. Bu dönem aynı zamanda öncesine kıyasla balenin altın çağını yaşadığı -bir yandan en çok bale izleyicisinin olduğu- bir zaman dilimini imlemektedir. Anthony Giddens (1994), romantik edebiyat ile kendisini hissettirmeye başlayan romantik aşk düşüncesinin, ilahi/yüce aşktan farklı olarak insanların hayatına bir anlatı düşüncesi soktuğunu ve bu hikayeleri bireyselleştirdiğini söyler. Bu dönemde romantik edebiyat ile büyük ölçüde etkilenen 19. yüzyıl balesi arasındaki paralellik, konuların çeşitlenmesi ve romantik aşk anlatılarının hızla çoğalması ile kendini göstermiştir. *Mahremiyetin Dönüşümü*’nde romantik aşk “kadınsılaştırılmış aşk” olarak tanımlanmaktadır; zira 18. yüzyıldan başlayarak 19. yüzyılda da devam eden kadınların hem üretici hem de tüketici olarak edebiyat, dans ve çeşitli sanat dallarında varlık göstermesi bu görüşü desteklemektedir. Elbette buradaki “kadınsılık” ataerkil bir düzen içerisinden tanımlanmış ve edilgenlik, kırılğanlık, iffetlilik, fahişelik, şehvetlilik gibi karşıt sıfatların bileşiminden türeyen bir kadınsılıktır. Bir yandan bu dönemdeki bazı kadınların da bu düşünceleri içselleştirdiklerini unutmamak lazım.

Bu tanımıyla, modern dönemin toplumsal cinsiyet rolleri dansta kendini nasıl gösterir? Eğer dansı görsel bir ideoloji taşıyıcı olarak nitelendirirsek, toplumsal cinsiyet rollerinin yerleştirilmesi Jules Perrot’un, klasikleşen koreografilerinden *Giselle*, *La Sylphine*, *La Esmeralda*, *The Judgement of Paris* ve bale tarihinin unutulmaz dansçıları olarak bilinen Taglioni ve Elssler ile adeta bedenleşmiştir. Tüm bu koreografilerin benzer bir yanı ise dansta kadınlar için yaratılan rollerdir; periler, saf kızlar, doğaüstü varlıklar...Bu olgu, Berger’in batı resim sanatının kadınlık rolleri hakkında dediklerine benzer şekilde eril bir bakış için sunulmuş kadınlık algılarını andırmaktadır. Nitekim balede kadınların beden pozisyonlarının -kollar açık, gövde seyirciye dönük, bacaklar

dışa dönük- izleyici tarafından en rahat görülecek şekilde belirlenmesi, kadın dansçıları bakışın nesnesi konumuna getirmektedir.

Adair (2007) balede iffetliliğin yere indirilen bakışlarla sağlandığını, “kötü” kadın karakterlerin ise erkek dansçının gözlerinin içine bakarak iffetsizliği işaret ettiğini söyler. Söz gelimi, yüzyıl sonunda Rus koreograf Petipa tarafından düzenlenen ve klasik balenin önemli örneklerinden biri sayılan *Kuşu Gölü* balesinde iyi kalpli, masum ve beyazlar içindeki kız rolündeki Odette ve kötü kalpli, siyahlar içerisinde şehveti ve arzuyu temsil eden Odile karakterleri bu ikilemi sergileyen örneklerden biridir. Saray balesinin akılcı olmayan ve anlaşılamaz hareketlerini eleştiren koreograflar romantik balenin temel özelliklerinden biri olan jest ve mim kullanımını da bu dönemde ölümsüzleştirmişlerdir. Zamanla bu jestler normatif değerler kazanarak, dansın özerkliğini vurgulayan yapılar haline gelmiştir. Kadınların güzelliği, iffetliliği, kırılganlığı ve dansçı bedeninin görsel tasarımı bu jestler vasıtasıyla sunulmaktadır (Thomas, 2003). Pointe ayakkabıları ile parmaklarının ucunda hareket eden dansçılar kadın bedeninin kırılganlığını, hafifliğini ve asilliğini; yere indirilen ve erkek dansçıdan kaçırılan bakışlar da iffetliliği belirtirken, koreografinin konusu da sunulmak istenen kadın modelini pekiştirir. Dönemin unutulmaz dansçılarından Taglioni ile başlayıp zamanla kalçaya kadar kısaltılan bale etekleri –Virginia Woolf’un *Orlando* adlı eserinde ustalıkla anlattığı gibi- kadın cinselliğinin odak noktalarından biri olan ve gündelik hayatta uzun eteklerle saklanması gereken bacakların, sahnede sergilenmesine yol açmıştır³.

19. yüzyılın ilk yarısına ve daha sonrasına damgasını vuran yenilik furçası, dansın görselliğini de oldukça etkilemiş ve çeşitlendirmiştir. Dansın fotoğraflanıp, sergilenebilmesi de yukarıda bahsedildiği üzere yine bu tarihlere raslar. Bu fotoğraflar çoğunlukla dans gösterilerinin sunumunun ve tanıtımının yapılması amacıyla belirli fotoğrafçılar tarafından çekilirdi. Bu fotoğraflar ise Adair’in (2007) de vurguladığı gibi elbette fotoğrafçının ve fotoğrafın ulaştırılacağı kitlenin “güzel”i nasıl tanımladıklarından bağımsız değildi. Teşhir edilen bu tanıtım fotoğrafları ise çekilen onca fotoğrafın arasından itinayla seçilen, dansçı kadın bedenlerinden oluşmaktaydı. Bu noktada, bu yüzyılda modern toplu-

3) 20. yüzyılın başlarında klasik bale tekniğini eleştiren koreograf Fokine de benzer şekilde balenin üst bedeni sabitleyip, sadece bacaklarda yoğunlaşan tekniğine karşı çıkacaktır (Fokine, 2007).



Resim: Suzan Akkaya

mun temelleri atılırken değişen cinsellik ve toplumsal cinsiyet rolleri hakkında düşünmek, dansın görselliğindeki bu değişimleri anlamımıza yardımcı olabilir. Fransız devrimi ve romantik düşünürlerin sarayı asil ve soylu ahlak anlayışının yerine duyguların ve arzuların dile geti-

rilmesi gerektiğini öne sürmeleri cinsellik konusunu saklandığı yerden çıkarmış ve görünür kılmıştır. Foucault artık kadın cinselliğinin su yüzüne çıktığı bu dönemde cinsellik söylemlerinin farklı bir boyuta taşınmasını modernite ile bağdaştırmaktadır. Modern öznenin inşasının hız kazandığı bu döneme ilişkin Foucault cinsiyet bağlamında önemli bir noktanın altını çizer: kadının cinselliğinin görünür kılınması ve konuşulabilmesi cinselliğin özgürleşmesine yol açmak yerine kadın cinselliğinin nesneleştirilmesine sebep olmuştur. Giddens (1994) da benzer şekilde modern toplumlarda cinselliğin artık gizlenmediğini, aksine tartışılmaya ve araştırılmaya başlandığını söyler. Viktorya döneminde cinsellik üzerine gerçekleşen tartışmalar daha çok tıp alanında sürdürülürken, toplum içersinde evliliğin (romantik aşkla ilintilendirilir) bir kurala dönüşmesi, kadınların hızla kilo vermeye çalışması ve hamileliği ve bacakları gizleyen, hareketi oldukça kısıtlayan çember (kafes) eteklerin giyilmeye başlanması gibi değişimler göze çarpmaktadır. Kadın cinselliği üzerine yapılan bu tartışmalar ikili bir kadın algısını oluşumuna neden olmuştur: iffetli kadın ve fahişe kadın. Romantik balenin bir çok örneğinde kadınların ya iffetli, bakire (bu algıyı yaratmak için nymphler, kuğular ve çeşitli doğaüstü varlıklar da kullanılmıştır) ya da cinselliğini sakınmadan sergileyen fahişeler olarak sergilenmesi de bu tezi doğrular niteliktedir.

Artık kadın dansçıların çoğunlukta olduğu balede, *pas de deux*ler (erkek ve kadın dansçının ikili performansı) ise kadınlık ve erkeklik rolleri hakkında ipuçları taşımaktadır. Bu ikili danslarda erkek kadının arkasında durur ve seyircinin bakışını kadının bedenine yöneltir, erkek kadını kaldırır, indirir ve hareket ettirir, kadın dansçı olağanca çevikliği ve güç kullanmadan hareket ettirdiği hafif bedeniyle edilgenliğin sembolü konumundadır. Adair (2007) *pas de deux*lerde uçan kadın dansçının erkeğe olan aidiyetini vurguladığını belirterek bunun, balede arzunun fetişleşmesini meydana getirdiğini söyler; fetişizmin doruk noktası ise erkek ve kadının mahrem alanını imleyen bu *pas de deux*lerdir. *Pas de deux*, elbette esas oğlanı oynayan erkek dansçı ile baş kadın dansçı arasında gerçekleşir. Oysa ki balede dikkati bu ikilinin, bazen de sadece kadın dansçının üzerinde toplamakla görevli, tek tip kıyafetleri ve uyumlu bütünlükleri ile “balenin bedenini” oluşturan *corps de ballet* dansçıları da yer almaktadır. Dehmen (2007) *corps de ballet* tarafından icra edilen soyut ve senkronize hareketleri bir “mekanik beceri

teşhiri” olarak değerlendirir. Bu dansçılar bireyselliklerini bu bütünü içinde tamamen gizleyerek, mükemmel uyumun ve birliğin illüzyonunu yaratmakla yükümlüdürler (BULL, 1997). Baş dansçının farklılığı ve bireyselliği, corps de ballet’in aynılığı ile mümkündür ki bu tartışma bizi balenin oldukça hiyerarşik olan iç yapısına ulaştırır. Thomas’ın (2003) toplumsal hiyerarşinin balede beden bulması ve cisimleşmesi olarak nitelediği bu durum, profesyonel dansçılıkla birlikte akademi içinde yer almaya başlayan balenin temel aldığı kodlara ve yapıya işaret etmektedir. Modern toplum anlayışıyla uyumlu bir şekilde ilerleyen rekabet kavramı, balede çok önemli bir yere sahiptir denilebilir. Çoğu balerin kariyerinde, en fazla corps de ballet içerisindeki birbirine benzer bedenlerden biri olabilmıştır; baş dansçı olabilme şansını da sadece sayılı balerin yakalayabilmiştir. Corps de ballet’i oluşturan balerinlerin her biri, bir gün baş dansçı olabilmenin hayali ile hayatlarını baleye adarlar. Dans eğitimi her gün ayna karşısında tekrar edilerek ideal bedene ulaşma hedefini içerir. Dansçı, aynadaki kendi imgesiyle aklındaki ideal imgesini sürekli karşılaştırarak çalışmasını devam ettirir, rekabeti öncelikle kendi bedenine karşı yabancılaşmayla doğurur ve içselleştirir. Aynaya bakan dansçıda, kendi bedeninin görseelliğinden aldığı hazzın yanı sıra eksiklikleri fark ettiren bir üst-beden arasında çatışma devam etmeyi sağlayan motivasyonu oluşturur. Akademide eğitimle öğrenilen dansların yarattığı ikili beden algısından bahseden Foster (2007) aynada görülen somut bedenin karşısına estetik olarak kusursuz olanın konulduğunu söyler. Ayna karşısında, akılda bir ideal beden imgesi ile tekrar etme bale için oldukça önemlidir çünkü her bedensel pratik gibi “bedenleme” ancak tekrar ile mümkündür. Corps de ballet dansçılarının her birinin ve bir zamanlar baş dansçının bu içselleştirilmiş rekabeti göz önünde bulundurulduğunda balede, Foster’ın dediği gibi “sessizce yürüyen ama şiddetli” bir rekabetin olduğu çıkarılabilir. 19. yüzyılda İmparatorluk Varyete Sarayı balerinlerin Cara Tranders’in otobiyografisi corps de ballet dansçılarının haleti ruhiyesini olanca açıklığıyla dile getirmektedir. Bunun yanı sıra Tranders (2010, s. 85) otobiyografisinde 19. yüzyılda dansçıların toplum içerisinde ahlaksız ve saygın olmayan bir mesleğe sahip kolay kadınlar olarak algılandığını söyleyerek durumundan şikayet etmekte ve dansçıların, erkeklerin onları “arzu dolu bakışlarla” izlediklerinin farkında olduklarını belirtmektedir. Bu dönemde zor koşullar altında geçinen bazı

dansçıların sadık izleyicileri oluşturan “soylu” beylerin koruması altına girerek bir çeşit metreslik sistemini oluşturdıkları da bilinmektedir (KURT VE DİĞ., 2007). Tranders’ın günümüze kadar ulaşan ve balenin tanıtımı için çekilen fotoğraflar hakkında anlattıkları ise dansın 19. yüzyıl Avrupa toplumları içindeki algılanışını betimlemektedir:

“...bazen fotoğraflar çıkıyor. Bu fotoğraflarda kızlar, fotoğrafçı hangi pozisyonu isterse onun pozunu vermek zorundadır. Genellikle kollar yukarı doğru kıvrılmış ve eller başın arkasına konmuş bir şekilde. Aslında tabii ki balenin hiçbir yerinde bu pozisyon yoktur. Ama daha pişkin olanlarımız bilir ki, bu pozisyon göğsümüzü daha çok çıkarır ve sizi daha çekici hale getirir.” (TRANDEES, 2010, s. 93)

Tranders’ın bu sözleri, seyircinin dansın görselliğinden aldığı hazzın yanı sıra dansçının seyredilmekten aldığı hazdan da bahsedebileceğimizi gösterir. Nitekim dansın üretimi ile tüketimi arasında her zaman bir paralellik var olagelmıştır. Dans etmenin kadınlıkla ilişkilendirilmesine rağmen dansı yönetmenin erkekler tarafından gerçekleştirilmesi ise baledeki eril bakışın bir açıklaması olabilir. Kadın koreografların ortaya çıkması için ise 20. yüzyılı beklememiz gerekecektir.

Eril bakışa sunulan bale gösterilerinin seyircilerinin sadece erkeklerden oluştuğu elbette söyleyemeyiz. Toplumsal düzen içerisinde baleden izlerinden çok daha muhafazakar bir konumda duran kadın izleyiciler için Adair (2007, s. 277) iki seçeneğin varlığından söz eder: “(kadın izleyiciler) ya aktif erkekle özdeşleşerek sembolik olarak kadın icracının nesneleştirilmesinin bir parçası olacaktır ya da nesneleştirilen kadın icracı ile özdeşleşerek kendisi de bir nesne olarak konumlanacaktır” Buradan hareketle, dansın görselliğinin sadece icracı için değil seyirci kadınlar için de ikili bir algı sunduğu söylenebilir. Toplum içerisinde nesneleştirilen kadınlar, bu bakışı içselleştirerek, teşhirin-bakışın nesnesi olmaktan ve görünür olmaktan duydukları hazzı karışık bir şekilde yaşamaktadırlar. Bu noktada dansın görselliği, hem erkek hem kadın seyircilerin zevklerini tatmin etmelerinin bir aracı olmaktadır. Giddens’in (1994, s. 46) *Mahremiyetin Dönüşümü*’nde romantik roman ve hikayelerin hızla ve hırsıyla tüketilmesini, bireylerin toplum içerisindeki edilgenliğine bağlaması –“birey kendisinden gündelik hayatta esirgeneni hayal dünyasında aramaktadır”- Viktorya dönemi dans çalışmaları için de geçerli sayılabilecek bir çıkarım olabilir. Balenin Avrupa’da (ve daha sonra Rusya’da) altın çağını yaşadığı bu dönemde,

bale gösterilerine rağbet oldukça fazlaydı ve gösterilerde anlatılan hikayeler hem estetik hem duygusal bir tüketime elverişliydi.

Peki bu dönemde erkek dansçıların durumu neydi ve dansın görselliği erkek dansçılar için ne ifade ediyordu? Desmond (2007) dansı ve performans pratiklerini, toplumsal ilişkilere içkin ve etkin olarak tanımlarsak, dansın incelenmesinin farklı tarihsel dönemleri ve geçişleri, hakim ideolojileri ve bu söylemlerin beden politikalarındaki rollerini anlamamıza yardımcı olabileceğini dile getirmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi 19. yüzyılda özellikle *corps de ballet* geleneğinin yerleşikleşmesiyle eril bedenler dans sahnesinden uzaklaştırılmaya başlanmıştır. Dans etme edimi “dişil” bir öge olarak görülürken, dans içerisinde “eril” rol ya dans eden fakat dansında iktidarını simgeleyen bir erkek ya da doğrudan koreografi yolu ile ifadesini dile getiren bir erkek olabilirdi. Erkek bedeninin sergilenmesi o dönemde henüz heteroseksüalite bağlamında tartışılmasa da kadın bedeninin sunumuyla oluşturulan teşhir geleneğini ihlal ettiği söylenilebilir. Ancak hem Burt (2007) hem Roebuck (2010) 19. yüzyılda erkek dansçıya karşı alınan bu tavrın ve hoşnutsuzluğun temelinde eşcinsellik ve kadınsılık çağrışımlarının değil değişen sınıf yaklaşımlarının olduğunu söylemektedir. Baledeki erkek dansçıları ne “orta sınıfın aristokratik yozlaşması” olarak görülmekte ne de “işçi sınıfına dair dinçlik ve doğurganlık” varsayımlarını temsil etmekteydi; bu nedenle erkek dansçılar, bale seyircisinin çoğunluğunu oluşturan eril orta sınıfa hitap eden veya model olabilecek estetik ve görsel bir sunum içermiyordu. 20. yüzyıla gelindiğinde ise kadın koreografların ve erkek dansçıların sayılarının artmasına rağmen, dans etme ediminin dişillliği ve dans eden erkeğin kadınsılığı/kadınsal oluşu gibi tartışmalar şiddet kazanmıştır.

Elbette 19. yüzyılda belirginleşen modern toplum algısı sadece toplumsal cinsiyet rollerini değil birçok toplumsal ve kültürel alanı da etkilemiş ve değişimlere neden olmuştur. Dönemin hakim algısını oluşturan rasyonalizmin kurumsallaşma ve tarihyazımı üzerindeki etkisi rasyonel aklın koşulsuz üstünlüğünün kabulü ile evrensellik iddiasını oluşturmuştur. Bu yüzyılda sanayinin ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik sömürgecilik politikaları farklı kültürlerin varlığını Avrupa coğrafyasında görünür kılmıştır. Etnik danslar ve farklı kültürlerin folklorik dansları oryantalizmden etkilenecek egzotik ve yerel güzellikler olarak Avrupa toplumuna sunulmaya başlamıştır. Dans sanatını bale ile özdeş-



Resim: Suzan Akkaya

leştiren modern algı, bu etnik ve folklorik dansları oldukları gibi görünür kılmak yerine bale içerisinde sunmuştur. Kealiinohomoku'nun (2007) da belirttiği gibi bu danslar orijinal formlarından öte balenin

kuralları çerçevesinde sergilenmişlerdir⁴. Adair (2007, s. 273) kadınlık rollerinin balede ya bakire ya fahişe olmak üzere iki zıt kutup içerisinde verildiğini; Taglioni ve Fonteyn'nin danslarının "bakirelik" özellikleriyle, Ellsler ve Seymour'un danslarının ise "fahişelik" özellikleriyle dile getirildiğini söyler. Ancak Taglioni'nin beyazlar içerisindeki peri veya asil, utangaç kız rollerinin yanı sıra Ellsler'in, tanınmasını sağlayan La Cachucha'daki gibi çingene, esmer kız ve etnik karakterler ile "öteki"yi görselleştirmiş olması, bu bağlamda gerek oryantalist gerekse ırkçı söylemlerin izlerinin bulunduğunu göstermektedir. Zira bu dönemde beyaz-modern-uygar karakterlerinin karşısında "öteki"nin yani siyah -ilkel karakterlerin zıt unsurlarla şehvetli ve hantal olarak sunulması sadece dansda değil farklı sanat dallarında ve toplumsal ilişkilerde de kendini göstermektedir. Bu olgu daha çok modern algının kendini meşrulaştırmak için karşıtı oluşturma ve yarattığı bu "öteki" üzerinden kendi değerlerini yaygınlaştırma politikalarına işaret etmektedir.

19. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa'da bale hakkında salt teknik virtüözenin gösterişinin yapıldığı ve kadın bedenlerini teşhir etmenin dışında sanatsal olarak ifadesinin zayıfladığı yönündeki görüşler hakimdi. Modernleşme döneminde hızla çeşitlendirilen ve üretilen bale aynı hızla tüketilmiş ve artık seyirlik bir eğlence haline dönüşmüştür. Avrupa'da etkisini sürdüren bale, klasik müzikte de olduğu gibi Rusya tarafından sahiplenilmiş ve klasik eserleri olan Uyuyan Güzel, Fındık-kıran ve Kuğu Gölü baleleriyle tekniği kusursuzlaştırmıştır⁵. Senkronize hareketlerin ve gelişmiş beden tekniğinin müzikle birlikte icrası, müziğin dansla cisimleşmesini sağlayarak ilgiyi tekrar balenin üzerine çekmiştir. Ancak 20.yüzyılın başlarında gerek Avrupa'da gerek Rusya'da ve hatta Amerika'da klasik bale önemli değişimler geçirecek ve eleştirilecektir. Bu çalışma bağlamında önemli olan nokta, klasik baleye karşı bir estetik yaratan modern dansın ve yarattığı görselliğin -tıpkı balede olduğu gibi- döneminin toplumsal, ekonomik ve siyasi konjoktüründen bağımsız gelişmemiş olmasıdır. 20. yüzyıl ile bir değişim yaşayan ikti-

4) Çingene danslarının, folklorik figürlerin ve uzak coğrafyaların danslarının bale estetiği içinde sunulmasına örnek olarak La Esmeralda (1844), La Gitana (1838) ve A Folk Tale (1854) gösterilebilir. Etnik oryantalizmin bale içindeki etkileri 20. yüzyılda yükselmeye başlayan Rus balesinin Cléopatre (1910) ve Shéhérazade (1910) örneklerinde de görülebilir.

5) Balenin katı kurallarına birebir uyan ve kusursuz beden tekniğine ulaşmayı hedeflenen koreograf Petipa, folklorik ve ulusal temaları da kullandığı bu klasiklerde Tschaykovski'nin besteleriyle beraber müzik ve dans arasında yeniden bir bağ kurup klasik balenin tanımını yapmıştır.

dar mekanizmaları, dansın görsel boyutuna etki eden matrisin bileşenlerini de etkilemiştir.

Çoğul Dil Arayışı: Dansta Öznelliğin Görsel Tezahürleri

Yüzyıl başlarında bu bahsedilen coğrafyaların hepsinde dansın tanımının dönüşüme uğradığı ve böylece “dans” olarak kodlanan hareketlerin çeşitlendiği söylenebilir. Sanatta ikili karşıtlıklar bağlamında dengelerin değişmesi nesnellik karşısında öznelliğin, ruh karşısında beden, akıl karşısında duygunun ön plana çıkmasıyla olmuştur. Dansta bu bireyselliğin ortaya çıkması ise elbette I. Dünya Savaşı’nın taraflarından olmayan Amerika Birleşik Devletleri’nde gerçekleşmiştir. Avrupa’da ve sonrasında Rusya’da ise ulus devlet ideolojisinin temsilcileri her tür kültürel alanda olduğu gibi dansta da görünür olmuştur. 20. yüzyılda dansın bu bağlamda farklı toplumsal süreçleri ve yapıları görselleştirdiği söylenilebilir.

Bu dönem sadece batı dans tarihinin değil farklı dansların tarihini de önemli ölçüde etkilemiş ve danslar arasındaki etkileşimlerin artmasına sahne olmuştur. Batı dans tarihi 20. yüzyıl içerisinde modern baleyi ve bale eleştirisini içeren çeşitli dansları literatürüne eklemiş ve saray balelerinden günümüz çağdaş dansına uzanan bir çizgiyi sahiplenmiştir. 20. yüzyılda dans alanındaki gelişmelerin geniş bir yelpazeye yayılmış ve bazı akımları meydana getirmiştir. Bunlardan bazıları Diaghilev tarafından kurulan Ballet Russes, Amerika’da Isadora Duncan, St. Ruth Dennis ve Loie Fuller ile başlayan modern dans akımı ve Almanya’daki dışavurumcu dans akımıdır. Buradan hareketle klasik bale sonrası Sovyet Döneminde de adından bahsettiren Ballet Russes’e göz atarak başlayabiliriz.

Diaghilev önderliğinde kurulan Ballet Russes, daha çok Avrupa’ya Rus Balesini tanıtmak amacını tanımaktadır ve birçok Avrupalı sanatçının katılımıyla baleye yeni bir estetik getirmiştir. 20. yüzyılda Rus Balesinin en önemli isimleri arasında benzer fikirleri savunan iki koreografa bahsetmek gerekmektedir: Gorsky ve Fokine. Gorsky klasik balenin tekniğe gereğinden fazla önem vererek dramatik ve anlatım özelliklerini yitirdiğini ve balenin değersiz bulunmasının nedeninin bu eksiklik olduğunu düşünüyordu. Böylece tiyatro ve bale Gorsky’nin balelerinde tekrardan birleşti; bale tekniğine sadık kalınsa da kostümlerde yerel nitelikler ağırlık kazandı, önemli roller karakter oyuncula-

rına verildi ve corps de ballet'in tek beden yaratma illüzyonu yerine her dansçı farklı aktiviteleri gerçekleştiren karakterleri canlandırıyordu (TANIR, 2006). Böylece balenin kendi içindeki hiyerarşisi ve yarattığı teşhir sistemi dönüşüme uğradı. Balenin sanatsal olarak tekrar değer kazanmasını sağlayan bu gösterilere talebin yoğun olması, toplumsal olarak kabul edilen değerlerin değişiminin de göstergesi olarak kabul edilebilir. Klasik balenin ve romantik balenin normlarının eleştirilmesi ve bale içinde gerçekleştirilecek dönüşümlerle balenin modern bir kimliğe bürünmesi ise Rus koreograf Mikhaïl Fokine ile gerçekleşmiştir. Amerika'da doğmakta olan modern dansın farkında olan Fokine, baleye hakim olan jestlerin, mimlerin, beyaz tütülerin ve pointe ayakkabılarının izleyiciler için anlamsız olduğunu ve balenin bir dans olarak anlatım gücünü düşürdüğünü söylüyordu. Fokine'nin kendi sözleriyle:

"Geleneksel bale, insanın doğal güzelliğini unuttu. Sabit ya da bir dizi hareketle bir psikolojik duyguyu ifade etmeye çalıştı, fakat bu hareketler ne bir şeyi tasvir edebilir ne de simgeleyebilirdi. ..kırılgan hayallerin dünyası, kaba bir akrobasiye dayanan baleyi kaldıramadı..." (Fokine, 2007 [1916], s. 73)

Fokine, üst beden kullanımını dahil ederek anlatımı güçlendirmenin yanı sıra kurguladığı koreografilerle klasik baledeki toplumsal cinsiyet rollerini de oldukça değiştirdi. Rus balesinde erkek dansçıların bulunması Avrupa için zaten bir yenilik iken, 1911 yılında gösterilen *Gülün Ruhu*'nda erkek dansçı (Vaslav Nijinski⁶) kadın dansçının rüyasındaki gülü oynayarak romantik balenin kadınlara atfettiği peri, kuğu gibi doğa üstü varlık kanonunu tersine çevirir. Fokine'in, Diaghilev'in koreografliğini üstlendiği dönem Vaslav Nijinski'nin inanılmaz performanslarıyla erkeklerin dans edemeyeceği yönündeki inancı da geçersiz kılmıştır. Nitekim I. Dünya Savaşı sonrasında Diaghilev'in koreograflarından biri olan kardeşi Nijinska da ilk lezbiyen bale koreografisini gerçekleştirerek

6) Nijinski, 1913 yılında Diaghilev tarafından koreograf olarak atandı ve bestesini Igor Stravinski'nin yaptığı, bir pagan ayinini ve bahar kutlamalarında kendini kurban eden bir kızın ölümüne dans etmesini konu alan Le Sacre du Printemps'in koreografisini gerçekleştirdi. Bu gösteri hareketlerin uyum sağlaması için oldukça zor olan müzikal teması, romantik dönemin konularından tamamen farklı olarak bir hikayeden öte bir ayini/olayı anlatır nitelikte olması ve dansçıların alışılmadık kostümleri ile oldukça büyük yankı uyandırmıştır. Bir yandan anlatılmak istenen pagan ayini, romantik bale ile zıt bir karakter oluşturmaktadır. Uyarılığın ve bir yandan burjuva hayallerinin sembolü olan romantik balenin beynbeyaz kısa etekli kostümleri, dışa dönük duran ayak pozisyonları ve pointe ayakkabılarının yerinde ilkel pagan kabilesinin üyeleri uzun ve renkli etekler giymekte, dizlerini kırarak sıçramalar yapmakta ve ayaklarını içe doğru döndürmektedirler.

balede romantik dönemin sona erdiğini tekrar gösterecektir.

Savaş ve devrim sonrası Rusya'da bale devam etmiş ve zor koşullara rağmen ayakta kalmayı başarmıştır. Bu sayede Sovyetlerin geniş halk kitleleri baleyle tanışmış ve bu dönemde bale izleyicisi bir yenilenme yaşamıştır (TANIR, 2006). Bu dönemde özellikle Petipa'nın klasik balesi burjuva icadı ve çarlık döneminin temsilcisi olarak görüldüğünden, balenin kaldırılması tartışmaları bile gerçekleşmiştir. Ancak 1928 yılında Stalin tarafından bütün sanat kurumlarının merkezileştirilmesine kadar bale içerisinde çeşitli yeniliklerin yaşandığı bir dönem hakim olmuştur. Bu dönemde grotesk erotiklerden, mekanik danslara⁷, folklorik temalardan mistik konulara kadar birçok farklı koreografi sergilenmiş fakat popüler bir söylem oluşturup büyük kitlelerin ilgisini çekememiştir. Devrim sonrası Rusya'nın Stalin dönemine kadar yaşadığı geçiş evresi ve sanata tanınmış olan görelî özeklik bale ve dans alanında yaratıcı koreografilerin ve özgün fikirlerin ortaya çıkması bağlamında incelenmeye değerdir. Bu dönem, Sovyet futurizmi ile kübizmin birleşmesine tanık olmuş, birçok bale gösterisi Picasso, Dali ve Miro gibi önemli ressamların yaptığı kostüm ve sahne tasarımlarıyla alışılmışın dışında bir estetik oluşturmuştur. Sanatın merkezileşmesiyle birlikte ise bale artık devlet ideolojisinin bir aracı haline gelmiş, mistik/mitik öğelerden arındırılmış folklorik temalar ağırlık kazanmış ve tekniğin geliştirilmesi ile kusursuz dansçılar/vatandaşlar yetiştirmeye odaklanmıştır.

20. yüzyılın başlarında Kuzey Amerika kıtasında dans alanında gerçekleşen değişimler Rusya örneğinden daha farklı bir çizgide ilerler. Dans tarihi içerisinde modern dansın başlangıcına ev sahipliği yapmış olan Amerika'da dans alanında farklı bir birikim ve tarihin varlığından bahsedilebilir. Yaygın olarak 19. yüzyılda Kuzey Amerika'da tanınmaya başlayan balenin, bu coğrafyada köklü bir tarihi olduğu ne kadar yanlışsa Amerika'da doğan modern dans geleneğinin eleştirisinin merkezinde klasik baleyi görmek de bir o kadar eksik olur. Bu nedenle önce 19. yüzyıl Kuzey Amerika'sında dansın rolüne ve toplumsal yapıya bakmanın yararlı olacağı kanısındayım. Amerika'nın bale ile tanışması 19. yüzyılda Avrupalı dansçıların ve koreografların yurtdışı turneleri ile gerçekleşmiştir. Dans tekniğindeki gelişkinliğin ve görsel şovların hakim olduğu yüzyıl sonu Avrupa balesi Amerika'da anlatım gücü düşük,

7) 1920'lerin Taylorizm ve makineleşme çağı olduğu düşünüldüğünde mekanik bale ve makine dansı tarihsel olarak daha bir anlamlı hale gelmektedir.

eğlencelik bir seyir olarak algılanmıştır (AU, 1995). Avrupa'dan gelen dansçıların ve koreografların bir kısmının Amerika'nın popüler dans ekolünü oluşturan müzikallere eklemelenmesi ve balerinlerin müzikal dansçıların önünde dans etmesi de bu algıyı güçlendirmiş olabilir. 18. yüzyılda Amerika'da gerçekleşen büyük köle ticareti ve siyahi danslarla iç içe gelişmiş olan müzikaller, popüler olmasının yanı sıra hafif eğlenceler olarak görülmekteydi. 19. yüzyılda Amerikan orta sınıfının eğlence kültürünün odağında yer alan bu müzikallerin toplumun dans hakkındaki düşüncelerinin ve dans algısının merkezinde olduğunu söylemek mümkün. Eğlence kültürü dışında sunulan bale ise, aristokrat elitlerin elinde şekillenmiş yabancı bir dans olarak görülmüş ve saygın bir nitelik kazanmamıştır. Baleye karşı geliştirilen bu bakış ancak 1934 yılında Rus koreograf Balanchine'in School of American Ballet'i açmasıyla değişecektir. Nitekim bu değişimde Balanchine'in klasik bale tekniğine hakimiyetine rağmen modern bale ve daha sonra modern dansla estetiğine yakın olmasının ve artık klasik balenin ana akım bir dans olmamasının büyük etkisi vardır.

19.yüzyılda Amerika, Avrupa'dan gelen bir başka dansla, valsle de tanışmıştır. Vals orta ve üst sınıf kadınları tarafından cinsellik yüklü, tehlikeli ve ahlaki değerlere uygunsuz olarak görülmüş, dans kitaplarındaki açıklamalar bu görüşü pekiştirmiş ve yakın eşli dansların alt sınıflara ait olduğu düşünülmüştür (Desmond, 2007). 19. yüzyıl Avrupa'sında burjuvaya özgü nitelikler taşıyan ve dans araştırmacıları tarafından daha sonra heteroseksüelliğin mutlaklaştırılması işlevi olduğu belirtilen vals, Amerika toplumu için alçak ve ucuz bir eğlence unsuru olarak görülmüştür. Bunun nedeni ise çifli olarak icra edilen dansların "şehvetli" Latin danslarını çağrıştırmaları olabilir. Elbette Amerikan toplumundaki bu görüş 19. yüzyılın başında gerçekleşen İkinci Büyük Uyanış'ın (Second Great Awakening) yarattığı ahlaki ve dini durumla oldukça ilişkilidir. Alkol karşıtlığından, hapishane reformlarına ve hatta köleliğin kaldırılmasında etkili olan bu dini hareket, toplumsal düzenin ve mükemmelliğin sıkı ahlaki kuralları dahilinde gerçekleşebileceği görüşündeydi. Bu dönemde ahlak reformunu güçlendirmek amaçlı kadınların da içinde olduğu -hatta sadece kadınların kurduğu- birçok dernek ve cemaat açıldı ve ahlak dışı olarak görülen her şeye karşı -dans ve eğlence, içki, kölelik, aile karşıtı görüşler vs- mücadeleler verildi. Kadın örgütlenmelerinin güçlenmesi ve kadınların kendilerini ifade etmelerinin yollarının açılması, yine ka-

dın dansçılar arasında şekillenecek olan Amerikan modern dansının da temellerini yaratmıştır (Tomko, 2010). Modern dansın oluşumunun bir başka dayanağı ise Fransız eğitimci Francois Delsarte'in dans düşüncesi üzerindeki etkileridir. Delsarte'in öğrencisi Steele Mackaye tarafından Amerika'ya taşınan Delsartizm, aktörlerin kendi ifadelerini bulmalarını, fiziksel kültür ve ifadenin olgunlaşmasını savunan bir öğreti olmasıyla Amerikalı orta ve üst sınıf kadınlarının da kendi fizikselliklerini keşfetmeleri için yol gösterici olmuştur (Ruyter, 1973). 20. yüzyılın ilk yıllarında Amerika'da modern dansın öncülüğünü yapan isimlerden üç tanesini burada anmak sanırım bu yazı çerçevesinde yeterli olacaktır. Bu üç dansçı da dansçı tikelinde öznelleşme ve özgürleşme söylemi içinde oldukları kadar, bale ile yaratılan görsel imgeyi eleştirerek dansın görüntüsünü büyük ölçüde değiştirmiştir. Aşağıda kısaca bahsedeceğim Duncan, St. Dennis ve Fuller, dansın görselliğinin akademinin tekelinden çıkarılması ve burjuvanın ahlaki normlarından özgürleştirilmesi açısından önem taşımaktadır. Bir yandan 20. yüzyılın başında Amerika'da ortaya çıkan bu modern dansın değişen toplumsal sınıflardan ve iktidar yapılarından bağımsız olmadığını da belirtmek gerekmektedir.

Bu isimlerden ilki çağının teknolojik gelişmelerini dansına yansıtan ve bu sayede oluşturduğu görselliğiyle sanat çevrelerince devrimci olarak nitelendirilen Loie Fuller'dir. Fuller elektriği ve ışığı kullanarak, katmanlı elbisesinin üzerinde kırılan ışıqla, değişen renk cümbüşüyle akışkan bir dans ortaya çıkarmıştır. Fuller dansı hareket olarak ve hareketi de bir hissin ifadesi olarak tanımlamaktadır (FULLER, 2007). Bu tanım, baleyi dans sanatının tek üyesi olarak tanımlayan ve dansa ideolojik işlevsel bir rol biçen tanımlamaların oldukça dışındadır. Balenin sınırsız ve sancılı eğitim geleneğinin karşısında Fuller, dansın eğitimden özgürleşmesi gerektiğini ancak bu şekilde içten gelen özgün bir dansın gelişebileceğini savunuyordu. Kendi performanslarında bir hikaye anlatmak yerine bir durumu veya hissiyatı anlatması da bundan ileri gelmektedir. Fuller'in otobiyografisinde, kendini sanatçı olarak kabul ettirmeden önce çeşitli alkol karşıtı konuşmalar yaptığını belirtmesinden hareketle belki de Amerika'nın o dönem yaşadığı ahlaki reform çerçevesindeki cemaatleşmenin kadın icracılara meşru bir zemin katığı söylenilebilir (TOMKO, 2010).

20. yüzyılda öne çıkan ve modern dansın öncülerinden kabul edilen kadın dansçılardan bir başkası ise Ruth St. Denis'dir. Sınırlı olmayan

8) Dansı olabildiğince mistik, egzotik ve ruhban bir kimliğe büründüren St. Denis, daha sonra

dans olarak tarif ettiği saf dans, Ruth St. Denis'e göre "insanın kendi gerçekliğini kozmik dünyanın bir parçası olarak hissetmesidir ki, bunun kökeni ruhani varlığın iç gerçekliğindedir" (St. DENIS, 2007 [1924], s. 86). Ortaya çıkardığı bu dans tanımıyla aslında sahne danslarının ucuz birer eğlenceye dönüşmesini, salt teknik bir gösteri haline gelmesini eleştirmektedir. Dansın mistik bir açıklamasını yapan St. Denis, kadın cemaatlerinin büyük desteğini görmüş, burada kurduğu bağlar birçok hayır kurumunda dans etmesini sağlayarak performanslarını görünür kılmıştır (TOMKO, 2010). Kendini din ve dansın birliğine adanmış olan St. Denis de Fuller gibi kadın icracıların görünürlük kazanması ve kendilerini ifade edebilmeleri açısından toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında etkili olmuş ancak bu kazanımlar dans performanslarının izleyicisini ve cemaatlerin bel kemiğini oluşturan üst ve üst orta sınıflar ile sınırlı kalmıştır.

20. yüzyıl Amerikan modern dansının belki de en çok tartışılan ve tanınan ismi ise Isadora Duncan'dır. Fuller ve St. Denis gibi Duncan da dans kariyerinin ilk yıllarında kadın cemaatlerinden destek gördü ve ticari tiyatroların dışında üst sınıfların düzenlediği buluşmalarda dans etti (TOMKO, 2010). Çıplak ayakla ve kolları açıkta bırakan rahat tunikleriyle yaptığı danslar baleyi olduğu kadar dünyanın çeşitli yerlerindeki dansları da etkiledi. Antik Yunan mitlerinden ve buradan hareketle doğal ve kirlenmemiş bir güzellik ideası yarattı ve bu ideasını dans ile bedenleştirmeye çalıştı⁹. Duncan yazdığı yazılarda dansın bir sanat dalı olarak var olabilmesinin ve değer kazanmasının tek yolunun, dansın dini bir sanat olması gerekliliğine bağlar. Çünkü di i bir sanat olarak var olmayan dansın sanatsal değeri yoktur sadece ticari değeri vardır (DUNCAN, 2007). Bu noktada Duncan aslında balenin görseelliği ile modern dansın duygusalılığı arasında bir ayrım yapmak-

müzikal yapının görselleşmesi ve dansa aktarımı üzerine çalışacaktır. St. Denis'in gösterileri, o dönem Amerika'da büyük ilgi toplayan ve hızla artan oryantal modasıyla paralel ilerlemiş, eşiyile birlikte kurduğu dans topluluğunun dağılmasıyla New York'da "Ruhani Sanatlar Merkezi ve İlahi Dans Kilise Topluluğu"nu kurdu ve dans çalışmalarına burada devam etti.

9) Gelecekteki modern dans çalışmalarını derinden etkileyen Duncan, özellikle dans ve beden başlıkları altında sıkça incelenmiştir. Thomas'a (2003) göre Duncan beş farklı beden algısını görünür kılmış veya cisimleştirmiştir: dans eden beden, doğal beden, dışavurumcu beden, kadın bedeni ve politik beden. Böylece Duncan 19. yüzyılda Amerika toplumunda teatral dansların kadın bedenlerinin sergilendiği ahlaksız bir eğlence olduğu görüşüne katılmaktaydı ve bu görüşün doğal beden ile yeterli ahlaki ve sanatsal değere kavuşacağına inanıyordu. Aslında kendisi klasik bale ile uğraşmamış olsa da balenin pozisyonlarının insan bedeninin doğasına aykırı olduğunu, doğal bedeni bozarak kötü bir şekilde sunduğunu belirterek, sanatın en soylu olduğu dönemlere yani Antik Yunana bakmak gerektiğini söylemiş ve baleyi eleştirmiştir. Bu nedenle tütüyü, pointe ayakkabılarını ve korse takmayı reddetmiştir.

tadır. Balenin görselliği teşhir edici ve hazza dayalı bir görsellik iken, Duncan'ın dansı duygulara ve hislere dayanır, görsel bir endişe taşımaz -zaten doğal bedeninin hareketleri en güzel olanı ortaya çıkarır. Aslında Duncan'ın bahsettiği beden "kusursuz beden"¹⁰ dir.

Amerika'da ve daha sonra Avrupa'da da ilgiyle karşılanarak gelişen modern dans, yüksek sanatın meşalesini taşıyan klasik baleye karşı bir eleştiri getirerek "dans" kavramının tanımını yeniden oluşturmuştur. Ancak klasik baleye ve sabitleşmiş dans formlarına karşı muhalif bir pratik geliştiren modern dans günümüzde -belki de hâlâ hegemonik bir dans tarihi yazımının etkisiyle- klasik baleyi destekler durumdadır. Modern dansın öncülü olarak baleyi kabul etmek, buradan hareketle profesyonel dansçıların eğitiminde balenin ikinci bir dil olarak sunulmasını yeniden üretiyor olabilir. Dempster'a (2007) göre bunun nedeni bale ve modern dans arasındaki ideolojik bir suç ortaklığından öte her iki dans pratiğinde de bulunan kurallara bağlanma durumudur. Nitekim modern dansa içkin birçok bedensel pratik artık baleye eklenmektedir. Modern dansın bazı dans araştırmalarının baleyle karşılaştırıldığında anlaşılmaz ve yetersiz bulunması ise baledeki jestlerin evrensel olarak anlaşıldığı yönündeki inancın hâlâ korunuyor olmasından ileri geliyor olabilir. Benzer şekilde modern dansın sürekli değişen tanımının karşında balenin sabit kurallarının varlığı aktarım ve muhafaza yönünden balenin üstünlüğünü korumasını sağlamıştır. Bu noktada her zaman dansın neliğinin tartışmaya açık olması gerektiği yönündeki düşüncemi belirtip, 20. yüzyılın başlarında Avrupa danslarındaki değişimlerden ve görsel malzeme olarak dansın değişen toplum yapısındaki rolünden bahsetmek istiyorum.

19. yüzyılın sonlarına doğru balenin ciddi bir sanat olarak görülmemeye başlanmasından ve sözlü ve teatral anlatımıyla daha güçlü bir ifadesi olduğu düşünülen operanın yükselişe geçtiğinden bahsetmiştik. Au'nun (1995) deyişiyle bale, zaman ile olan temasını yitirmişti. Avrupa, 20. yüzyılın başında daha çok modern dansın ilk temsilcilerinin Avrupa'da gerçekleştirdiği turneler ile modern dansla tanışmıştır. Zira Amerika'da doğmuş olan modern dans, Avrupa'da hızla ilerleyecek ve olgunlaşacaktır. 20. yüzyılın başlarında Avrupa'daki gelişme-

¹⁰ Nitekim sonrasında gelecek olan modern dansçılar Duncan'ın doğal bedeninin özünü bir beden anlayışını beraberinde getirdiğini ve bunun hareket ve anlam sınırları oldukça katı çizilmiş bir beden olduğunu söyleyerek çeşitli eleştiriler yapacaklardır. Bu düşünceler Antik Yunan bedenlerinin -ve nü'nün- evrensel ve tek doğal beden olduğu tezine kadar ilerletilebilir.



Resim: Suzan Akkaya

ler Almanya'da gerçekleşmiştir. Almanya'da dışavurumcu dansın yaratıcılarından sayılan Rudolf Laban, akademik balenin katı kurallarını reddederek, dansın çok daha geniş bir sahada insan hareketlerine yer vermesi gerektiğini ve bu hareketlerin bulundukları dönemi yansıtmaları gerektiğini savundu.

Laban'ın öğrencilerinden Mary Wigman 1914 yılında Cadı Dansı¹¹ isimli ilk koreografi çalışmasını sundu. Wigman'ın koreografilerinde asıl yıkılmak istenen, klasik balenin yarattığı güzellik ve mükemmellik illüzyonu idi. Wigman savaş dönemi ve savaş sonrasında artık her şeyin değiştiğini, dünyanın toz pempe olmadığını ve bu güzellik ideallerinin artık yok olduğunu söylemektedir¹². Çünkü Wigman'a göre de modern dans, bugünü ve gençliği anlatmalıdır.

Rudolf Laban'ın öğrencilerinden bir başkası ise önce Almanya'da tanınmış, savaş sonrasında ise Hollanda ve İngiltere'ye göçmek durumunda kalan Kurt Jooss'dur. Yakın zamanda kaybettiğimiz değerli koreograf Pina Bausch'un öğretmeni olan Jooss, dans tiyatrosunun kurucusu sayılır. Nazi iktidarı tarafından zorunlu göçe maruz kalan Jooss, 1932 yılında yani Hitler'in iktidarından bir sene önce en önemli koreografisi olarak bilinen *The Green Table*¹³ ile Paris'de ödül almıştır.

Rudolf Laban hakkında pek de üzerinde durulmayan bir konu ise Hitler hükümeti ile olan yakınlığıdır. Birçok dans araştırmacısı Laban'ın bu tutumunu o dönemde Almanya'da hayatta kalabilmek için tek yol olduğunu söylemesi elbetteki Laban'ın nasyonal sosyalizm ideolojisi içerisinde dansı işlevselleştirmesinin önemini değiştirmez. Laban dans ve toplum kuramları konusunda kapitalist burjuva toplumların danslarına karşı durmakta ve Nazi ideolojisiyle kesişen "völkish" kavramına yaklaşmaktaydı¹⁴. Hükümet içerisindeki konumu göz önünde bulundurulduğunda Nazi dönemi Almanya'sında dansın Stalin dönemi Rusya'sındakine benzer bir ideolojik araç olduğunu söyleyebiliriz. Laban kendi yapıtlarında da "ifademizin amacını ve gücümüzün ifadesini Volk'umuzun ulu va-

11) Cadı Dansı, balenin tersine oturarak icra edildi, kibar ve zarif hareketlerin yerine sert ve kaba hareketler yer alıyordu. Duncan'ın doğal güzellik vurgusunun ve modern balerinlerin şirinlik kaygısının karşısına olanca ağırlığıyla dansçı bedenini koyuyor ve insanın çirkin, korkunç yanlarını göstermeye çalışıyordu.

12) Wigman'ın kendisi sözleriyle bale, hafiflik ve zariflik algısı yaratmak için yerçekiminin gücünü imha etmeye çalışır; ancak estetik bir güzellik ideali için varolan bir gerçeklik yasaklanamaz (Wigman, 2007-1933). Yerçekiminin saklanmasıyla yaratılan bu toz pempe dünya savaş ile yok olmuş, artık karanlık olan, ağır olan, düşecek olan ve dünyevi olan su üstüne çıktı.

13) *The Green Table* (1932) tam olarak iki savaş öncesi dönemi anlatması, savaş karşıtı konusu ve görseelliği ile oldukça politik bir koreografidir ve Jooss'un en çok yorumlanan eseridir.

14) 1930 ve 1934 yılları arasında Berlin'deki Birleşmiş Devlet Tiyatroları (Allied State Theatres) yönetici olan Laban, 1934 yılında Nazi hükümetinin Deutsche Tanzbühne yöneticiliğine atanmıştır. Bu konuda 1936 yılına kadar hükümet ideolojisinin propagandist söylemini destekleyen festivaller ve dans gösterileri düzenlemiştir. 1933 yılı Temmuz ayında ari ırktan olmayan çocuk öğrencilerin Laban yönetimindeki bale okulundan uzaklaştırılmaları da bu dansın ideolojik boyutlarının göstergesidir (wikipedia; Karine ve Kant, 2003).

zifelerine hizmet etmeye adanmak istiyoruz. Elbette Führer'in gösterdiği doğru ve değişmez yolda."¹⁵ cümleleriyle dansın ifadesinin hangi temelde kurulduğunu açıklamaktadır (KOEGLER, 1980, s. 176). 11 Şubat 1935 tarihli Laban ve Hitler arasında gerçekleşen yazışmalardan da anlaşılacağı üzere, Hitler'in talebi üzerine Laban Alman ırkının dansının nasıl olması gerektiğini belirleyen bir çalışma içine girmiştir (KANT, 2010). "Alman dansı"nın oluşturulması, bu dansa bedeninin nasıl kullanılması gerektiğinin ve hangi dansların "Alman dansı" sayılacağına belirlenmesi kısacası dansın bir milliyet vurgusu ile sınırlarının çizilmesi 20. yüzyılın ilk yarısında gittikçe güçlenen milliyetçilik ideallerinden ve ulus-devletlerin kurulması süreçlerinden elbette ayrı düşünülemez. Nitekim folklorun millileştirilmesi ve milli dansların yaratılması sadece Almanya'da değil Türkiye de dahil olmak üzere birçok devlet tarafından uygulanmıştır.

Modern Dönemde Türkiye Örneği: Milli Rakslar ve Folklor

Türkiye'nin dans tarihine baktığımızda klasik batı dans tarihinden çok daha farklı bir manzarayla karşılaşsak da, 20. yüzyılın başında bu iki dans tarihi arasında bir kesişim yaşanmıştır. 1930'lardan sonra balenin Sovyet hakimiyetinden çıkıp dünyanın dört bir yanına yayılması ve milliyetçilik akımlarının milli dansların (folklorik dansların yanı sıra milli baleler) oluşturulmasını desteklemesi, dansın değişen toplumsal yapılar içerisinde sahip olduğu gerek işlevsel gerek araçsal yerinin, değişken zeminine işaret etmektedir.

Laban'ın Nazi Almanya'sında dans alanında yaptıklarına dönersek, amacının halk dansı ile sanat dansını birleştirerek dönemin yozlaşmış danslarından (swing, çarliston vs.) farklı olarak "üstün" ırkın asil ritimlerini yansıtan bir "Alman dansı" icat etmek olduğunu görürüz (KANT, 2010). Laban'ın Türkiye'deki çağdaşı ise, "Türk milli rakı"nı oluşturmak amacı ile zeybek dansını baştan yaratan Selim Sırrı Tarcan'dır. Ancak Selim Sırrı Tarcan, Rudolf Laban'ın aksine bir dansçı değil daha çok bir sporcudur. Türkiye'de beden eğitimi alanında en önemli isimlerden biri olan Tarcan, İsveç'te aldığı terbiye-i bedeniye eğitiminden sonra Türkiye'deki beden eğitimi ve spor alanlarında kurucu bir rol üstlen-

15) Rudolf Laban, "Meister und Werk in der Tanzkunst," Deutsche Tanzzeitschrift, May 1936, quoted in Horst Koepler, "Vom Ausdruckstanz zum 'Bewegungsschore' des deutschen Volkes: Rudolf von Laban, in Intellektuellen im Bann des National Sozialismus, ed. Karl Corino (Hamburg: Hoffmann & Campe, 1980), p. 176. Alıntı kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_von_Laban#cite_note-3

miştir. Tarcan, Ege’de zeybeklerin dansı ile tanışınca bu dansın “asil, güçlü ve çevik Türklerin” dansı olduğunu düşünmüş ve zeybeğin milli dans olması gerektiği düşüncesi aklına gelmiştir. Selim Sırrı Tarcan’ın “milli raks” adını verdiği “Tarcan zeybeği” olarak da bilinen bu dans, Arzu Öztürkmen’in gerçekleştirdiği detaylı incelemelerin dışında araştırılmamış bir konu olarak görülmektedir. Öztürkmen (2006) Tarcan’ın 1912 yılında Paris’de katıldığı bir beden eğitimi seminerinde Avrupa ülkelerinin muntazam bir şekilde uyumlu olarak icra ettikleri milli



Resim: Suzan Akkaya

danslardan etkilendiğini söyler. Bu buluşmada Tarcan, Türk danslarını temsilen iki kere zeybek oynadığında ise ikinci icrasının birinciyle aynı olmaması, bu dansın sabit bir formu olmadığını gösterir ve bu nedenle eleştiriler alır. Daha sonra Tarcan, müzikte olduğu gibi halk danslarının da değişmez bir şekli olması gerektiği sonucuna varacaktır. Bunun üzerine Tarcan, zeybek dansını bir “salon dansı” olarak baştan yaratmak için senkronize hareketleri ve yumuşak dönüşleri raksına dahil ederken, kibarlık ve zarafet içermediğinden milli dansta olma-



Resim: Suzan Akkaya

ması gerektiğini düşündüğü sert ve kaba hareketleri de tasfiye etmiştir. Zeybek bestesinin üzerinde çeşitli değişiklikler yapmış ve milletçe icra edilmesini umduğunu Tarcan zeybeğinin -milli raksın- ana hatlarını belirlemiştir. Kol ve ayak hareketlerini belirli kurallarla sabitlemiş, eş zamanlı yapılan hareketleri dansın uyumluluğunun ana kuralı olarak belirlemiştir. Daha sonra kadın dansçıları da dahil eden bir düzenleme yapacak olan Tarcan, öncelikle milli raksı öğretebileceği birkaç zeybeği Nişantaşı'ndaki evine çağırarak ve denemeler yapmıştır. Zeybeklerin her birinin farklı zamanlarda diz çöktüklerini ve döndüklerini görünce Tarcan bunun nedenini onlara sormuş ve "Çalımımıza nasıl gelirse öyle oynarız. Bu tulu'attır (doğuştur), nizama girmez" cevabını almıştır (ÇAPAN, 2002, s. 9). Zeybeklerin bu cevabı, zeybek gibi halk danslarının kurumsallaşma öncesindeki eğitimden, salondan ve sahneden uzak eylemselliğe ve deneyime dayanan karakterini göstermektedir. Daha sonra bahsedilecek olan halk danslarının "folklorize" edilmesi gibi dansların kurumsallaşması, bu dansların temelinde yatan eylemliliği ve gündelik hayattaki pratiğini, denetlenebilir olandan yana dönüşüme uğratmıştır.

Selim Sırrı Tarcan'ın zeybek dansını millileştirmesi ve "modern Türk milletinin" sosyal dansı olarak nitelemesi çağdaşları tarafından da desteklenmiştir. Örneğin Tarcan gibi Jön Türkler akımının öne çıkan isimlerinden Rıza Tevfik, Rumların, Türklerin milli dansı olan zeybeğe gereksiz nağmeler ekleyip dansın ritmini bozduklarını söylemesi (Tevfik, 1900) bu görüşü desteklemektedir. Benzer şekilde Talat Mümtaz'ın "Anadolu Türklerinin öz yegane malı" olarak tanımladığı zeybeğin diğer halk danslarından üstün tutması ve bu dansın sadece Ege bölgesi illerine değil tüm Anadolu'ya ait olduğunu savunması (Mümtaz, 1928) zeybek dansını milli kültürel öge olarak mutlaklaştırılmasının bir örneğini oluşturur.

Zeybek dansının kederli havasını, dansa kadınların yer almamasına bağlayan Tarcan, 1924 yılında -kendi deyiimiyle gerek raksın gerek türkünün milli karakterini muhafaza ederek- yeni bir düzenleme ile kadınları da zeybeğe dahil etmiştir. Böylece yüzyıllardır var olan kadınların dans etmemesi gerektiği yönündeki tabuyu kırmayı hedeflediğini belirten Tarcan, bu yeni zeybeğin milletin yeni "sosyal dansı" görevi i üstlenmesini hedeflemektedir. Nikitin (1998, s. 23)'in de belirttiği gibi "folklorik eserler genellikle iç tutarlılıktan yoksun gevşek

bir bütün görüntüsü arz ederler” Tarcan milli dansın Avrupa’ya yaptığı çeşitli gezilerden öğrendiği üzere böyleli nitelikler taşınamaması gerektiğini düşündüğünden, yeni zeybeği eşzamanlı ve müzikle uyumlu, kibar hareketlerden oluşan bir salon dansı olarak tasarlamıştır. 20. yüzyılın başlarında salon kültürün bazı büyük şehirlerdeki elit sınıfa hitap ediyor olması ve toplumun büyük kısmının bu kültüre dahil olmaması Tarcan zeybeğinin günümüze ulaşmamış olmasının nedenlerinden biri olabilir.

Tarcan’ın zeybek dansına kadınları da dahil etmesi, Cumhuriyet döneminde kadın haklarına gösterilen önemin bir işareti olmanın ötesinde, kadın vatandaşlar ile ulus-devlet ideolojisi arasındaki sıkı bağların bir göstergesidir. Tarcan’ın kadınlarda beden terbiyesinden bahseden bu görüşü yaygınlaştırmaya çalışan ilk isim olması da bu bağa işaret etmektedir. Tarcan zeybeği esasen sanatsal bir dans formu olmanın ötesinde bedenin eğitimini merkeze alan, sosyal içerikli bir dansır. Dansın senkronize icra edilmesinden, kurallarla belirlenmiş ayak adımlarına, kolların duruşundan eşlerin pozisyonlarına kadar zeybek, Türk milletine yakışan bedensel hareketlerin bir bütünü olarak sunulmuştur. Nitekim Atatürk’ün huzurunda kendi zeybek dansını bir öğrencisiyle birlikte icra eden Tarcan’a Atatürk’ün bu dansı bir de smokinle (şehir kıyafetiyle) icra etmesini rica etmesi (ÇAPAN, 2002) dansa yüklenen ideolojik işlevlerin göstergesi niteliğindedir. Zira ancak büyük şehirlerdeki kadınların ve erkeklerin eşli danslarla ilgilendiği düşünüldüğünde, Tarcan zeybeğine yüklenen şehirli, modern, milli ve sosyal gibi nitelermeler açıklık kazanmaktadır. Kadınların vatandaş statüsünde kamusal alanda görünür kılınması elbette daha önce var olmayan “kadınlarda beden terbiyesi” gibi bir konuyu gündeme taşımıştır. Kamusal alanda kadınların rolleri ve kabul edilebilir “Türk kadını”nın fiziki özellikleri neler olmalıdır, kadınlar toplum içinde nasıl davranmalıdır gibi sorulara bu dönemde cevaplar aranmaya başlanmıştır. Türkiye coğrafyasındaki geleneksel etine dolgun kadın bedeni, modern Türk milletini oluşturan zihniyet ile çeliştiğinden kadınlar bu dönemde spor yapmaya teşvik edilmiş, zarafet ve terbiye kazanmaları için dans okullarına ve balolara gitmeye başlamışlardır. Tabii ki bu tür aktivite ve derslere katılım daha önce belirtildiği gibi üst sınıf şehirli kadınlar tarafından benimsenmiştir. Bu derslerin ve kurların birincil amacı zarafet ve kibarlık kazanmanın yanı sıra Atatürk’ün de sıklıkla katıldığı ve burjuvazinin

vazgeçilmez eğlencesi haline gelen cumhuriyet balolarında gereğince dans edebilmektir. Bu balolarda çoğunlukla vals gibi çiftli salon dansları icra edilmekteydi. Türk ocakları tarafından düzenlenen bu balolara şehrin levantenleri ve “kibar Türk aileleri” davet edilir, davetliler dışındakiler baloya alınmazdı (DUMAN, 1997). Bu baloların bir amacı da yerleşik kültürden ayrı yeni bir şehir, burjuva kültürü yaratmaktır. Şehirli kadınların balolara gidip, burada çeşitli insanlarla dans etmeleri ise dönemin bazı düşün adamları ve yazarları tarafından eleştirilmekte, bu kadınlar “tanımadıkları adamların kollarına atlayan (dans eden) şehvetli kadınlar” (SERTEL, 1925:287) olarak nitelendirilmekteydi. Dönem itibarıyla yeni cumhuriyet düşünürlerinin bir kısmı batılılaşma politikalarını bazı yönleriyle eleştirmekte ve kültürün millileştirilmesi üzerinde durulması gerektiğini belirtmektedir. Bir yandan batılılaşma, bir yandan millileşme politikalarının içerdiği bu çelişki cumhuriyet tarihi içerisinde derin bir yere sahip olduğu gibi dans, müzik gibi çeşitli konularda tartışmaların iki uç noktasını oluşturmuşlardır. Sertel de Avrupalı rakslardan olan vals ve salon dansları yerine, edep ve nezaket içeren ıslah edilmiş milli danslarımız olması gerektiğini savunmaktadır. Bu esnada dansın modern toplum ideolojisi için ikili bir işlevselliğe büründüğünü söyleyebiliriz. Bu ikili işlevsellik Foucault’un belirttiği gibi modern toplumların sürdürülebilirliğinin temelinde yatan çelişkisel durumdan kaynaklanmaktadır. Bu çelişkili durum bir yandan arzunun yaratımını bir yandan da bu arzunun yasaklanmasını kapsar; bir yandan yenilik istenirken bir yandan gelenek diretilir. Dans da bu noktada hem yeni, modern bireyin bedensel pratiklerinin belirlenmesi ve normalize edilmesi sürecinde hem de geleneksel olanın toparlanıp normlaştırılması aşamasında önemli bir işlevsellik kazanmıştır.

20. yüzyılın ilk yarısında batı dans dünyası balenin iktidarının çözümlenmesine ve modern dansın dallanıp budaklanmasına sahne olurken, Türkiye’de de modern dans alanında kitlesel bir hareket olmasa da bireysel girişimlerde bulunulmuştur. İstanbul’da ilk bale kursu 1921 yılında açılmış olsa da dönemin üst sınıf ailelerinin çocuklarına Avrupa’da çeşitli sanat dallarında eğitim aldıkları bilinmektedir¹⁶ Selim Sırrı Tarcan da kızlarına Avrupa’da eğitim aldırması ve kızların-

16) İlk resmî bale okulunun Ankara’da açılması ise 1930 yılında gerçekleşmiştir. Bu nedenle, baleden çok daha önce kültürel bir pratik olma rolünü üstlenen, vals gibi salon dansları ve millileştirilmiş folklor oyunları olmuştur.

dan Selma Selim Sırrı Hanım modern danstan oldukça etkilenmiştir. Dansın bir eğlence ve zevk aracı olmayıp eski Yunanlılardaki gibi yüksek bir sanat olduğunu belirten Selma Hanım, Isadora Duncan'ın dans tekniğinden oldukça etkilenmiş ve kendi performanslarını da Duncan gibi beyaz bir tunik giyerek icra etmiştir. Sovyet devriminden kaçarak İstanbul'a gelen Arzumova önderliğindeki bale kursu ile bale kültürü şehirli üst sınıf aileler arasında yayılmaktayken Selma Hanım balenin abartılı esneklik ve teknik gösterimi eleştirmekte, dansa en önemli şeyin zarafet ve ahenk ile bedenin doğal formunu bozmadan hareketler edilmesi olduğu söylemektedir (ÖZTÜRKMEN, 1997).

20. yüzyılın ilk yarısında dansın resmi ideoloji içerisinde önem kazandığı belki de en önemli alan folklor çalışmalarıdır. Ulus-devlet siyasetinin bir parçası olarak milli kültürün her bir ögesinin önem kazanıp araştırılmaya başlanması bu döneme denk gelmektedir. Halkçılık adı altında gerçekleştirilen bu araştırmalar, halk sanatlarının (özellikle dans ve müziklerinin) derlenmesi, tek bir çatı altında toplanması, bu verileri yeni kurulmuş olan ulus-devletin kültürel zenginliği olarak sunmak gayesini gütmektedir. 1930'larda Halkevlerinin önderliğinde başlayan folklor derleme çalışmaları önceleri çeşitli yörelerin danslarını araştırma ile başlayıp daha sonra ise bu dansları sergileme yönüne giderek dansın görsel kullanımı tartışmalarına bir kapı aralamıştır. Önceleri yöresel şenlik veya önemli günlerde yöre halkı tarafından pratik-eylem boyutunda önem taşıyan bu danslar, sahnede sergilenmeye başlanarak eylemsel boyutundan koparılmış, görsel bir boyut kazanmıştır. Arzu Öztürkmen'in (2006) de belirttiği gibi folklorik bilgi siyasi idareciler tarafından sıklıkla kullanılan işlevsel bir bilgi olma özelliğini taşır. Öztürkmen, ilk akla gelen örneğin folklorik bilgilerin sömürgeci ülkeler tarafından kullanılması olduğunu söylese de ulus-devlet ideolojisi içerisinde işlevselleştirilen folklorik veriler de bir o kadar çoktur. Belli bir millete ait olduğu vurgulanan bir kültürün temelini oluşturmak, özellikle de bu kültür birçok etnik, dini ve kültürel grubu kapsıyorsa, derlenen verilerin temelinden kopartılarak yeni bir düzlemde yeni bir kimlik altında inşasını zorunlu kılar. Halkevleri çatısı altında derlenen her bir dans "milli" olarak değerlendirilmiştir. Bu amaçla çeşitli şehirlere, köylere, vilayetlere araştırmacılar gitmiş, bir süre oralarda yaşayarak gözlemler yapmışlardır. Bazı danslar olanaklar el verdiğince kayda bile alınmıştır. Bir kasabanın çeşitli köylerinde farklı etnik grupların

ve toplumsal değerlerin yaşandığı düşünülürse, ilk yapılan araştırmalar çok çeşitli bir dans repertuvarına işaret etmektedir. Ancak zamanla çeşitli yöresel danslar öne çıkarılmış, bir çoğu da zamanla unutulmuştur. Önceden bar, horon, halay gibi dans türlerine göre ayrılan danslar giderek idari sınırların isimleriyle adlandırılmaya başlanmıştır: Artvin oyunları, İzmir oyunları, Trabzon oyunları gibi (ÖZTÜRKMEN, 2006). Şehirlere atfedilen bu folklorik değerler elbette bölgesel milliyetçilikler adı verilen kavramın temellenmesine neden olmuştur denilebilir. Bir bütün olduğu söylenilegelen milli kültür içerisinde bölge veya vilayetlerin kendi payının daha değerli olduğunu düşünmeye başlaması ve hangi dansların daha kabul edilebilir olduğunun Halkevleri erkanınca belirlenmesi bölgesel milliyetçilikleri desteklemiştir.

Elbette ki her türlü dans ve oyun “milli kültürün” içerisinde eşit kolaylıkta dahil edilmemiştir. Kılıç kalkan oyunları ve zeybek, savaşı Türk soyunu, ataerkilliği ve gücü simgelediğinden ne kadar kolay kabul edildiyse köçek dansları, çifte telli gibi danslar da bir o kadar geç kabul edilmiştir. Halkevleri dergisinin 1971 yılı Haziran sayısında yayınlanan “Halkevlerinde halk oyunları üzerinde nasıl çalışmalı, neler yapmalı?” isimli yazıda madde madde verilen kararlar, bu konu üzerinde yeterli açıklamayı yapmaktadır:

7. Yalnız acaba halk oyunu diye her çeşit oyunu halkevlerinden yayabilir miyiz? Hayır. Siklet merkezini göbeğe veren dansların halkevlerinde yayılması doğru olmaz.

8. Halk ezgisinde nasıl açık söze müsaade etmiyorsak halk oyununda da fena ifadeli harekete öyle müsaade etmemek lazımdır.

9. Sanatları çok enteresan fakat halkevlerinde yayılmaya aynı sebepler yüzünden müsait olmayan köçek oyunlarına da halkevlerinde yer vermemek, onları gençliğe öğretmemek lazımdır.

10. Her türlü kahramanlığın ifadesi olan zeybek oyunları, bengiler, asil hareketli Erzurum barları ve halayları canlı, hareketli oyunları ve diğer bütün nezih, bedii oyunlar halkevlerinde yayılması gönülden istenen oyunlardır.

11. Doğu ekibinin batıya, batının doğuya, kuzeyin güneye gitmesi milli eğitime ve birliğe yardımcı olur.

17. Yurt oyunlarının tespitinde, bilindiği gibi en iyi metot, onları renkli ve sesli filmlere çekmektir. Bu mümkün olduğu gün, bu filmleri yurdun her köşesinde göstermek çok iyi olur. Renkli film olmasının ne-

deni ise kıyafetlerin bütün renkleri ile tespiti i sağlamaktır. Milli kılık, oyunda oyuncudan ayrılmaz bir unsurdur.

31. Türk halk oyunlarının tespiti diğer taraftan müstakbel Türk bale-i için de lazımdır. Yarınki milli balemiz bu oyunlar üzerine kurulacaktır. Dünyanın her yerinde böyle olmuş, bizde de böyle olacaktır.

Yukarıda yer alan Halkevlerinin karar maddeleri dansın görselliğinin resmi ideoloji içinde şekillenmesinin bir kanıtı niteliğindedir. Halkevleri, derlenme ve toplama çalışmalarından sonra bu dansları Türkiye'nin dört bir yanında öğretme, herkese bu folklor kültürünü dağıtma, şenlik ve festivallerde sergileme işini de yüklediğinden, görsel bir kültür yaratabilecek bu dansların resmi ideolojinin gereksinimleri doğrultusunda seçilmesi gerektiğini düşünmüştür. Göbek dansı, genel olarak Trakya dansları, köçek dansları "milli dans" kriterlerine uygun görülmemiş; farklı etnik kökenlerin dansları ise ya bölgesel isimleri korunarak ya da isim değiştirilerek bu repertuvaya eklenmiştir. Buna en güzel örneklerden biri ise aslında Ermeni Barı olarak bilinen dansın önce Artvin Barı olarak isim değiştirmesi, sonrasında ise Atabarı olmasıdır¹⁷. Arzu Öztürkmen'in (2006, s. 95) deyişiyle halkevleri için "zorunlu bir seferberlik" söz konusuydu, halkevlerine kayıt yaptırmayan memurlarının isim listesinin valilik tarafından istenilmesi gibi durumlarla karşılaşabiliyordu. Bu durum ise elbette cumhuriyetin ilk yıllarında hakim olan tek sesli yapı ile uyumlu bir görüntü sağlamaktadır.

Halk dansları yapısal olarak ilk kırılmayı dansların sahneye uyarlanmasıyla yaşamış, bu olay halk danslarına görsel bir inceleme alanı açmıştır. Sahnenin varlığı ve bunun tümleyeni olarak seyircilerin var olması bu dansların bambaşka bir hal almasına neden olmuştur. Önceleri köyde, yaylada, düzensiz ve nizamsız olarak eylenen bu dansların sahneye uyarlanması, Selim Sırrı Tarcan'ın zeybek çalışmalarıyla benzerlik taşır. Halk danslarından görsel olarak iletilmesi istenen mesaj uyum, düzen, zarafet, eş zamanlılık gibi kavramlardır. Karma bir şekilde oynanan bir halayda belki saatler boyunca aynı adımlar düzensiz bir şekilde tekrar edilebilir. Ancak bu halayın sahnedeki hali herkesin eş zamanlı hareket ettiği, karma bir halay ise bir kız bir erkek sıra diziminin olduğu, hareketlerin sırasının sürekli değiştirilip sıkıcılıktan arın-

17) Artvin'de 1966- 1975 yılları arasında Halk Eğitim Müdürlüğü yapmış olan Mustafa Azızağaoğlu ile 15/11/2009 tarihinde yapılan görüşme.

dırıldığı seyirlik bir gösteridir. Artık geniş bir alanda serbestçe hareket edemeyen dansçılar, verili sahne içerisinde vevler, daireler, düz çizgiler gibi geometrik şekiller oluşturarak bir sahne koreografisi meydana getirirler. Dansçılar adımları takip etmekten öte sahne üzerindeki bu geometrik kargaşayı ezberlemeye çalışırlar. Seyircilerin beklentisi kususuzca gerçekleştirilen senkronize hareketlerdir, hızlı yapılan danslar ise daha bir önem kazanır. Birlikte yapılan hareketler aynen corps de ballet’de olduğu gibi birliktelik illüzyonunun bir parçasıdır. Benzer şekilde bir zaman sonra ritim ve hareketlerde olduğu gibi kostümlerde de tekdüzelik hakim olmaya başlamıştır. Halk oyunları gösterileri Türk halk oyunları üst başlığına uyumlu bir hale getirilerek, benzer sazlar, hareketler, geometrik şekiller ve kostümler eşliğinde aynışmaya başlamıştır (ÖZTÜRKMEN, 2002).

Halk oyunlarının bu oyunlarla kişisel, deneyimsel ve coğrafi bağı bulunmayan topluluklara öğretilmesi ve yaygınlaştırılmasındaki amaç, halk oyunlarının sosyal bir dans olarak işlev görmesiydi. Bir süre sonra halk oyunları eğitimleri arttı ve ilkokullarda folklor dersleri, kursları verilmeye başlandı. Halkoyunları gösterileri ve şenlikleri düzenlemek artıyor ve bu gösteriler artık şehirlerle doğmuş büyümüş bireyler tarafından icra ediliyordu. Halk oyunları bir süre sonra “Edirne’den Kars’a Türk halk oyunları” olarak normalleştiler ve seyirciler için icra edilen bir gösteri formuna dönüştüler.

Folklor kavramının kendisi varoluşu ve kullanımı itibariyle biraz sorunlu bir kavram olarak sosyolojik tartışmaların içine dâhil edilmiştir. Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısında ulus-devlete yaptığı göndermelerle sabit ve mutlak bir tanımın sınırlarına sokulmuştur. Laban’ın kullandığı *volk* ve halkevleri ile şekillenen folklor kavramına paralel anlamlar taşımaktadırlar. Toplum ulus-devlet sınırları ile tanımlanmaya başladığından beri halka ve folklore milli değerler yüklenmiş ve zamanla normatif bir yapıya erişmiştir. Buradan hareketle folklor kavramının aslında işlevsel bir niteliği olduğu çok açıktır. Gramsci’nin (1998, s. 15) tanımına göre halk, folklor ile sabitlenen anlamının dışında “homogen bir kültürel topluluk değil, belli tarihsel topluluklarda saf halleriyle her zaman tanımlanamayan ve değişik şekillerde bir araya gelmiş çok sayıda kültürel tabakadan oluşan bir topluluktur” Halk sabit değildir, elbetteki folklor de. Resmi ideoloji çerçevesinde şekillendirilen ve içeren folklor, iktidarının meşruluğu için her zaman bu veriyi işlev-

sel kılacaktır ve kökenini bu folklorik değerlere bağlayacaktır. Ancak Gramsci'nin de belirttiği gibi halkın ve iktidarın dünyayı aynı değildir (1998). Benzer şekilde halk, iktidar ve otoritede olduğu gibi sistematik, tutarlı ve örgütlü bir merkeziyete sahip değildir. Bu nitelik, folklorik her türlü oluşumda da -dans ve müzik gibi- kendisini gösterir. Merkezi iktidarın bir aracı olarak içerilen folklorik veriler ise yukarıda belirtilen gibi sistematik, örgütlü ve tutarlı bir yapı sergilerler. Bu yapı eğitimin ve sergilemenin - yani hem eylemsel hem görsel iletişimin- var olduğu bir sistemde, düşünsel ve ahlaki bir yapının sürdürülebilirliği için araçsal bir kol durumuna gelir. Gramsci "folklor bilimi/bilgisi" ve "folklorun varlığı" arasındaki ayrımı yaparken bu noktaya dikkati çeker. Gramsci'nin olumlu olarak nitelendirdiği folklor aslında başlı başına bir amaçtır, araçsallaştırma ise folklor bilgisinin işlevselleştirilmesi ile ortaya çıkar ve asıl bağı folklorun varoluşu ile değil, iktidar mekanizmasıyla olur.

Sona Doğru

Dans, sosyolojik bir bakış açısı ile gerek bale gibi yüksek kültürün kanıtı olarak gerekse folklor gibi milli bütünlüğün sembolü halinde, ideolojilerin meşruiyeti noktasında işlevselleştirilen görsel bir öğe olarak belirebilmektedir. Burada dansı diğer sanatsal ve kültürel formlardan ayıran, sağladığı görsel bütünlüktür. Eylemsel olduğu noktada seyredildiğinin bilincinde olunması ile aynı zamanda dışsaldır; seyredildiği zaman ise dansın bütünüyle veya icracıyla kurulan bireysel bağa oranla içseldir. Yani bu durum Bourdieu'nun "habitus" kavramındaki bedeninin hem dışsal hem içsel olması gibidir. Sklar (1991) dansın, her tür bedensel harekette, duruşta olduğu gibi aslında içselleştirilmiş kültürel, toplumsal -yani dışsal- öğeler bütünü olduğunu söyler. Oluşturduğu görsellik ve estetik de bu bütünlük dışında değerlendirilemez. Dansın ve hareketin tanımı dans, sosyoloji ve diğer sosyal bilim araştırmalarında çeşitlilik gösterse de, bütün bu tanımların ve tartışmaların sistematik olarak incelenmesi bu makalenin kapsamını aşmaktadır. Bu çalışma ancak dansın ve dansın görselliğinin sosyolojik olarak incelenmesi noktasında bir giriş, tartışma noktalarının belirlenmesine ve derinleşmesine bir kaynak olma amacındadır.

Bourdieu, ister görsel bir materyali inceliyor olsun isterse sanatsal bir alanda gözlem yapıyor olsun her tür sosyolojik araştırmanın düşünüm-

sellığı barındırması gerektiğini söyler. Burada düşünömsellik kendi kendini sorgulayan bir araştırmayı ve tabii yine öyle bir araştırmacıyı mümkün kılar. Bu noktadan hareketle, dansın görsel bir materyal olarak incelenmesini hedefleyen bu çalışma için sınırları, olanakları ve eksiklikleri özetleyen kısa da olsa bir özeleştirinin yapılması gerektiğini düşünüyorum.

Metin boyunca okuyucunun bazen özne ve toplum bazense biçim ve işlev gibi çeşitli ikilikler arasında dağınıkça yol aldığı söylenebilir. Kendi içinde belli bir düzene sahip bu dağınıklık konusunda belki de getirilebilecek eleştirilerden biri de şudur: dans tarihinin bir alt metin olarak sürekli korunduğı bu yazıda 18. yüzyıl ve 19. yüzyıla -yani modernizmin doğuşuna- kadar salt toplum içinde işlevselleşen bir bedenden ve özneye tamamen dışsal bir dans algısından bahsedilmiştir. Her ne kadar asıl odağı dansın görsel bir malzeme olarak incelenmesinin oluşturması, araştırılan dans mecrasını "seyirciye sunulma" şartı koşarak daraltsa da dönemin iktidar mekanizmaları kadar bunun tahakkümü altındaki bireyler de bu görsel kültürün bir parçasıdır. Bu durumda buradaki eksiklik, hem günümüz düşünürlerinin bu döneme ait incelemelerinde çoğunlukla özneleri tahakkümü içselleştiren ve yeniden üretimi sağlayan toplumsal ögeler olarak aktarmasından hem de hâkim tarih yazımının bu genel söylemi yıkacak örneklerin bugüne ulaşması önünde oluşturduğu engellerden kaynaklanmaktadır. Yine benzer bir tarihyazımı içinde 19. yüzyıla gelince artık öznenen bahsedilmeye başlanır ki bu çalışmada da benzer bir durum söz konusudur. Burada asıl soru neden 19. yüzyıla birlikte toplumsal ilişkilerden ve öznenin konumundan bahsedilir olmasından öte neden daha öncesinde bahsedilmiyor olmasıdır. Dans araştırmalarında ve tarihsel bir alt metin taşıyan çoğu çalışmada hâkim tarih yazımının tanımları, kavramları ve oturmuş söylemleri yer aldığından bu çizginin dışına çıkmak güçleşmektedir. Metin içinde modernizm öncesinde edimsiz olan ve toplumsal ilişkilerde tahakkümü içselleştirmek dışında yer almayan ve sonradan modernizm ile kendisine faillik rolü atfedilen özne algısı, normalleşmektedir ki bu durum nesnel bir gerçeklik olmanın ötesinde dönemsel meşru kabullerin ürünüdür.

Dans tarihi yazımı, içindeki iktidar yapılarını ve görsel açıdan dansın, bedenin nasıl işlevselleştiğini gösterirken, hâkim tarihyazımının dilini kırmadığı oranda indirgemeci bir anlatıma düşme tehlikesi taşır.

Buradan hareketle farklı tarihyazımlarından faydalanmak ve çoğul bir perspektif sunmak gerekliliği doğmaktadır. Örneğin çağdaş özgürlükçü düşüncenin yıkıcı “tarihyazımının” yardımıyla, modern öncesi ve sonrası dönemlerde dansın görselliğinin toplumsal ilişkiler ve öznelere konumları açısından incelenmesinden önemli çıkarımlar yapılabilir. Bu kısa metin, bahsi geçen eksiklerin ve olanakların bilincinde olarak üretilen ve tüketilen bir görsellik yaratan dansın - dans tarihinin içindeki - ancak sınırlı bir bölümüne ışık tutmaktadır.

Kaynakça

- Adair, C. (2007), “Kadınları Seyretmek: Dansın Üretilmesi ve Algılanışı”, *Dans Müzik Kültür: Folklorla Doğru* (67), Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü: İstanbul
- Au, S. (1995), *Ballet & Modern Dance*, Thames and Hudson
- Berger, J. (1986), *Görme Biçimleri*, (Çev. Yurdanur Salman) Metis Yayınları: İstanbul
- Burt, R. (2007), “Erkek Dansçıya Dair Sıkıntı”, *Yirinci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik*, Haz: Şebnem Selşik Aksan ve Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları: İstanbul
- Carter, A. (2010), “Disiplinin Temel Dayanaklarını Sarsmak: Tarihle İlgili Eleştirel Tartışmalar ve Bu Tartışmaların Dans Çalışmalarına Etkileri”, *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*, Ed. Alexandra Carter, BGST Yayınları: İstanbul
- Chazin-Bennahum, J. (2010), “Bir Kusursuzluk Özlemi: Neoklasik Moda ve Bale”, *hını Yeniden Düşünmek*, Ed. Alexandra Carter, BGST Yayınları: İstanbul
- Crary, J. (2004), *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, Metis Yayınları: İstanbul
- Çapan, Ş. (2002), “Selim Sırrı Tarcan’ın Zeybek Oyunu Derleme Çalışmaları”, *Muğla Üniversitesi SBE Dergisi*, Bahar 2002, Sayı 8
- Dehmen, B. (2007), “Dans-Tiyatro İlişkisi Ekseninde Dans Tarihine Bir Bakış – I”, web: http://www.bgst.org/dans/arastirma/dans_tiyatrol.html
- Dempster, E. (2007), “Bedeni Yazan Kadınlar: Kadının Nasıl Dans Ettğine Biraz Bakalım”, *Dans Müzik Kültür: Folklorla Doğru* (67), s. 259-287, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü: İstanbul
- Desmond, J. (2007), “Farklılığı Bedenleştirmek: Dans ve Kültürel Çalışmalardaki Sorunlar”, *Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik*, Haz: Şebnem Selşik Aksan ve Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları: İstanbul
- Duncan, I. (2007), “Dansın Geleceği - 1902”, *Yirinci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik*, Haz: Şebnem Selşik Aksan ve Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları: İstanbul
- Duman, D. (1997), “Cumhuriyet Baloları”, *Toplumsal Tarih* (37), s. 44-49
- Fokine, M. (2007), “Yeni Bale - 1916”, *Yirinci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik*, Haz: Şebnem Selşik Aksan ve Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları: İstanbul
- Foster, S. L. (2007). “Dans Eden Bedenler” *Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik*, Haz: Şebnem Selşik Aksan ve Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları: İstanbul
- Fuller, L. (2007), “Işık ve Dans – 1900 civarları”, *Yirinci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve*

82 Bellek İzleri

Pratik, Haz: Şebnem Selışık Aksan ve Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları: İstanbul

Giddens, A. (1994), *Mahremiyetin Dönüşümü: Modern Toplumlarda Cinsellik, Aşk ve Erotizm*, Ayrıntı Yayınları: İstanbul

Gramsci, A. (1998), "Folklor Yazıları", *Dans Müzik Kültür: Folklor Doğru* (63), s. 9-17, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü: İstanbul

Halkevleri Dergisi, Haziran 1971 (1998), *Halkevlerinde Halk Oyunları Üzerinde Nasıl Çalışmalı, Neler Yapmalı?*, *Dans Müzik Kültür: Folklor Doğru* (63), s. 297-301, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü: İstanbul

İnanur, Z. (2002), "Resimde Dans", *Sanat Dünyamız: Dansa Davet*, Güz 2002, Sayı: 85

Kant, M. (2010), "Alman Dansı ve Modernite: Nazilerden Bahsetmeyin", *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*, Ed. Alexandra Carter, BGST Yayınları: İstanbul

Karina, L. ve Kant (2003), M., *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*, Berghahn Books: New York & Oxford

Kealiinohomoku, J. (2007), "Bir Antropoloğun Baleye Etnik Bir Dans Türü Olarak Bakışı", *Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik*, Haz: Şebnem Selışık Aksan ve Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları: İstanbul

Kurt ve Diğ. (2007), "Batılı Tiyatral Dans Sahnesinde Kadınlar", BGST Dans Birimi Semineri

McGowan, M.M. (2008), "Dance in Sixteenth and Early Seventeenth Century France", *Dance, Spectacle and Body Politick*, 1250-1750, Indiana University Press

Mümtaz, T. (1998), "Anadolu Raksarı – 1928", *Dans Müzik Kültür: Folklor Doğru* (63), s. 291-293, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü: İstanbul

Nevile, J. (2008), *Dance, Spectacle and Body Politick*, 1250-1750, Indiana University Press

Nikitin, M. B. (1998), "Sosyo-Ekonomik Envanter Yardımıyla Folkloru Sınıflandırma Denemesi", *Dans Müzik Kültür: Folklor Doğru* (63), s. 23-33, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü: İstanbul

Öztürkmen, A. (1997), "Selma Selim Sırrı Hanım ve "Bedii Raksar": Modern Bir nün Anlamı Üzerine Düşünceler", *Toplumsal Tarih* (39), s. 23-27

Öztürkmen, A. (2002), "Dansta "Millilik" ve "Yerellik" Kavramları Üzerine Düşünceler", *Sanat Dünyamız: Dansa Davet*, Güz 2002, Sayı: 85

Öztürkmen, A. (2006), *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, İletişim Yayınları: İstanbul

Öztürkmen, A. (2007), "Türk Usulü" Modern Dans: Cumhuriyetin İlk Yıllarında Osmanlı Dansının Dönüşümü", *Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik*, Haz: Şebnem Selışık Aksan ve Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları: İstanbul

Pacteau, F. (2005), *Güzellik Semptomu*, Ayrıntı Yayınları: İstanbul

Roebuck, C. (2010), "Kralı 'Queer'leştirmek: Dansta Erkeklik/Erillik Okuması İçin Yardımcı Bir Yaklaşım", *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*, Ed. Alexandra Carter, BGST Yayınları: İstanbul

Ruyter, N. L. (2000), "La Meri and the World of Dance", *Anales del Instituto de Investigaciones Esteticas*, No: 77

Sertel, Z. (1998), "Avrupa Raks Mı? Milli Raks Mı? – 1925", *Dans Müzik Kültür: Folklor Doğru* (63), s. 287-291, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü: İstanbul

Sklar, D. (1991), "Five Premises For a Culturally Sensitive Approach to Dance", *Association News*, Summer

Dennis, R. (2007), "Bir Hayat Tecrübesi Olarak Dans – 1924-25"

Sanatı: Kuram ve Pratik, Haz: Şebnem Selışık Aksan ve Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Ya-

Görsel Materyal Olarak Dansı İncelemek 83

yınları: İstanbul

Tanır, C. (2006), "Ayrı Bir Dünya: Rusya'da ve Sovyetler'de Dans", No Fixed Points – 20. Yy'da Dans, web: <http://www.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=60&bn=1&righthtml=43>

Tevfik, R. (1998), "Dans Hakkında – 1900", Dans Müzik Kültür: Folklor Doğru (63), s. 281-287, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü: İstanbul

Thomas, H. (2003), *The Body, Dance and Cultural Theory*, Palgrave Macmillan: New York

Thomas, H. (2010), "Yeniden İnşa ve Metni Cisimleşen Bir Pratik Olarak Dans", *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*, Ed. Alexandra Carter, BGST Yayınları: İstanbul

Tomko, L. J. (2010), "Nedensellik ve Olasılığın Koşulları Üzerine: İlerleme Dönemi Amerika'sında Yeni Dansın İcracıları ve Hamileri", *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*, Ed. Alexandra Carter, BGST Yayınları: İstanbul

Tranders, C. (2010), "Cara Tranders'in Hayalleri: İmparatorluk Varyete Sarayı Balerini Cara Tranders'in Otopiyografisi, 1892-99", *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*, Ed. Alexandra Carter, BGST Yayınları: İstanbul

Wigman, M. (2007), "Modern Dansın Felsefesi - 1933", *Yirinci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik*, Haz: Şebnem Selışık Aksan ve Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları: İstanbul

Wolff, J. (2007), "Bedenselliği İade Etmek: Feminizm ve Beden Politikaları", *Yirinci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik*, Haz: Şebnem Selışık Aksan ve Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları: İstanbul

ASKERLİĞİN YENİDEN İNŞASI

Asker Fotoğrafları Neyi Anlatıyor

Bekir DÜZCAN



(<http://foto.aa.com.tr/popUp.do?arclId=1125557>)

Zorunlu askerlik hizmeti, pek çok Avrupa ülkesinde yerini alternatif kamu hizmetlerine, profesyonel orduya veya vicdan-ı ret hakkına bırakmış durumdadır. Türkiye örneğinde ise, “Mehmetçik” tanımlaması başta olmak üzere davullu-zurnalı asker uğurlamaları, asker eğlencele-ri, şehit cenazeleri ve “ordu-millet” vurgusu, zorunlu askerlik hizme-tinin toplumsal meşruiyetinin güçlü olduğuna dair önemli kavram ve pratiklerdir. Askerlik, zorunlu olmadığı zaman katılımı güçlü tutmaya yönelik görsel kampanyalarla yapılan çağrılar, savaş gibi belirli dönem-lerde “kamusal kampanya” şeklinde varlık gösterebilir. Ancak, asker-liğin “zorunlu” olduğu, uzun yıllardır süren sıcak çatışma ortamının

olduğu ve militarizmin mikro ideolojik alanda da¹ güçlü bir meşruiyetinin mevcut olduğu bir toplumda, artık “dönemsel bir kampanya” ile değil, sürekli bir yeniden üretimle karşı karşıyayız demektir. Bu sürekli yeniden üretimin, hukuki, sosyolojik, psikolojik, tarihsel vb. ayaklarının olması kaçınılmazdır. Şüphesiz, bütün bu enstrümanlar birbiriyle de ilişkili estetize edilmiş bir ahengi de tanımlıyor. Zira, “kavram ve beden bir araya gelmesi estetiğin geleneksel ilgi alanıdır.” (Eagleton, 1998; 346)

Bu çalışmada, askerlik hizmetinin toplumsal meşruiyetinin sürekli yeniden üretiminde fotoğrafların katkı ve araçsalılığı değerlendirilerek, asker imgelerinin neyi çağrıştırdığı, görselliğin alanında bu çağrışımların nasıl biçimlendirilip kullanıldığı, “ulus hafızası” semsiyesi altında bir okuma yapılarak sorunsallaştırılacaktır. Bunun için özellikle medyada haberlere eşlik eden görsel malzemeleri belirli temalar etrafında bütünsel olarak değerlendirmek gerekmektedir. Bu sayede, büyük ölçüde tek tipleşmiş, en çok aşına olunan fotoğrafların, yaratılmak istenen ortak bir “ulus hafızası”na ideolojik araç olarak nasıl destek olabildiğini sorgulamak ve bu fotoğrafların toplumsal grup hafızalarını veya kolektif ulus hafızasını nasıl beslediğini değerlendirmek mümkün olabilecektir. Büyük ölçüde medyada yer alan ve tek tipleşmiş asker fotoğraflarının en önemli ortak noktası “estetize” edilmiş olmaları ve bir “çağrı”da bulunuyor olmalarıdır. Bu görsel çağrının özellikle Cumhuriyet’in kuruluş felsefesine yaptığı göndermeler, Cumhuriyet’in kuruluş değer yargıları ve tarih yazımı ile oluşturmak istediği makbul bir vatandaş hafızasının sürekliliğini inşa etme gayretini teşhir etmektedir. Bu çalışma özelinde, kolektif bir “ulus hafızası” derken Susan Sontag’ın “kolektif hafıza yoktur, kolektif eğitim vardır” (Sontag, 2005: 86) iddiası doğrultusunda aslında bir tarih yazımından, meşruiyet arayışından söz edilmekte ve bunun defalarca yeniden üretilmesi kastedilmektedir. Hafızanın toplumsal çerçevesinden bahsederken de Fransız Sosyolog Maurice Halbwachs’ın ilk olarak kullandığı “toplumsal hafıza” kavramına atıfta bulunmaktadır. Ek olarak kolektif hafıza, Fransız Tarihçi Pierre Nora’nın tanımladığı gibi, bir “içerik” değil “çerçeve” olarak değerlendirilmektedir. (Nora, 2006; 10) Bu “çerçeve” kimliğin

1) Militarizmi mikro ideoloji olarak değerlendiren çalışma için Bkz. Ahmet İnsel, Bayramoğlu (ed.) “Bir Zümre, Bir Parti; Türkiye’de Ordu” içinde Etyen Mahcupyan, *ir Mikro Ideoloji Olarak Militarizm*, Birikim Yayınları, İstanbul, 2009

sınırlarını da tanımlar. Zira, çağrılılarıyla yurttaşı sürekli yeniden üreten kimlik, aynı zamanda bir “belleğe” sahiptir ve imgeler de bu belleğin çerçevesini çizmektedir. Bireylerin sosyalizasyon sürecinde inşa edilen ulus hafızası, bir “farkındalık” çağrısıyla kimliği kurmaktadır. Keskin askeri imgeler üzerinde ise bunu bir “hatırlatma emri” olarak tanımlamak mümkündür.

Asker imgelerini “hafıza” şemsiyesi altında okumak neyi ortaya çıkaracaktır? Hafıza, bir yönüyle ilk akla gelen-çağrışan “geçmiş” olduğuna göre siyasi, tarihsel referansları olan asker imgeleri bu yöntemle daha anlamlı hale gelmektedir. Çünkü imgelerin ideolojik aygıtsallığı, görsel malzemelere, aynı zamanda bir söylemin taşıyıcısı, bir tarihin belgesi veya toplumsal hafızanın bir hatırası olma işlevselliğini de kazandırmaktadır. Böylece medyadaki askerlik fotoğraflarına bakmak demek, ulus hafızasını, tarih yazımını, resmi ideolojinin insanlarla olan göz temasını gözlemlemek imkanını sağlamakta, medyada olsun olmasın fotoğraflarla, zorunlu askerlik hizmetinin toplumsal meşruiyetinin, tarihsel arka planının ve askerlik hizmetinin içeriğinin bir “çerçeve” olarak nasıl tesis edildiğini gözlemleme olanağını sunabilmektedir. İdeolojik araçsallık aynı zamanda toplumsal talep ve “taktik”lerin² cevaplanmasını da barındırdığı için imgelere bakmak, askerlik hizmetinin içeriğinin görselliğin alanında kurulmasının dışında, askerliğin zorunlu olmasına yönelik gelen eleştirilerin nasıl bastırıldığını da gözlemlemek işlevselliğine sahip olabilmektedir. Yahut, asker imgeleri, askerlik hizmetinin teknik donanım ve yeterliliğine yönelik eleştirilerin otuz yıla yakındır Güneydoğu’da PKK’ya yönelik sürdürülen devamlı “bit-ti, bitecek”, “örgüt dağılma aşamasında” denilen ve henüz bitmeyen “terörle mücadele” adındaki sıcak çatışma ortamının binlerce ölüme sebebiyet vermesinden duyulan rahatsızlıkla oluşmuş eleştirilerin cevaplanma biçiminde, imgelerin katkısını ölçmek işlevselliğine de sahip olabilmektedir. Son olarak, askerlik fotoğraflarına bakmak, söylemin ölümle temas ettiğinde hafıza ve imge siyasetiyle kurduğu ideolojik örtünün görselliğini ve ritüellerini gözlemek imkanına da sahip olabilmektedir. Bu düzenek, sürekli yeniden üretim için bir ulus hafızası yaratmakta ve “eğittiği” kitleleri ve farklı toplumsal hafızaları bu ha-

2) De Certeau, egemen yapının tahakkümüne “ateji” altı toplumsal grupların bu tahakkümle etkileşimli manevralarına ise “takın” adını veriyor. Detaylı bilgi için Bkz. Aktarılan Kaynak: Ferhat Kentel, Meltem Ahıska, Fırat Genç, “Milletin Bölünmez Bütünlüğü: Demokratikleşme Sürecinde Parçalayan Milliyetçilik(ler)” TESEV Yayınları, İstanbul, 2009

fıza siyaseti ile beslemektedir. Dolayısıyla, dönemsel olarak oluşmuş kamusal kampanyaya ya da geçici bir olağanüstü hal siyasetiyle değil, sürekli yeniden üretim tutumu ile karşı karşıya kalınmaktadır. Elbette sadece fotoğraflarla bu düzeneğin oluştuğu iddia edilemez ancak imgelerin ideolojik işlevselliğini ve bu sayede görsel alanda oluşan hafıza kodlarını sorgulamak “ideoloji” ile “toplum” arasındaki ilişki biçimlerini yorumlayabilmek yolunda bir duraktır. “Doktorun bir röntgene eleştirel olmayan bir gözle bakması gibi, kitlelerin herhangi bir fotoğrafa eleştirel olmayan bir gözle bakması” (Dinçkök, 2006; 70) toplumları yönlendirebilecek araçları ellerinde bulunduranlara, fotoğraf gibi görselleri propoganda aracı olarak kullanma fırsatı vermektedir. Fotoğraflar, örneğin ağır silahlarla fotoğraf çekirme ihtiyacı duyan erkeklerin sunduğu imgeler veya medyadaki tek tip güçlü asker imgeleri, mikro bir ideoloji olarak toplumsal çeperlere yayılan militarizmin doğal sonuçları olarak nitelendirilebileceği gibi, bizatihi bu durumla olan etkileşimleri ve bu için militarizme dönük katkı ve araçsallıkları da teşhire muhtaçtır.

Askerlikle ilgili haberlere eşlik eden tek tip imgelerin Baudrillard’ın kavramsallaştırmasıyla simülatif imgeler olduğunu söylemek mümkündür. Baudrillard’a göre, görünen şey, gerçek ya da gerçekliğin kendisi değil gerçek ya da gerçekliğin tüm özelliklerine sahip bir gerçeklik hayaleti yani gerçeklik simülasyonudur. (Adanır, 2000; 63) Sontag’a göre de “Fotoğraf, gerçekliği kaydetmekle kalmamış, aynı zamanda nesnelerin bize görünme biçimi in ölçütü haline gelmiş, böylelikle de gerçeklik ve gerçekçilik düşüncesini değiştirmiştir.” (Sontag, 1993; 107)

Vilem Flusser ise, “teknik görüntü” adını verdiği bu üretim biçimlerinin işlevselliğini şöyle açıklar; “Teknik görüntüler, yüzeydeki tarihi yok ederek, onun yerine ebedi ve döngüsel bir toplumsal hafıza yaratırlar.” (Flusser, 1991: 1, 23) Defalarca zihnin bombardımanına sunulan simülatif imgelerle askerlik hizmetinin içeriğinin, sosyalizasyon süreçleriyle ve onun doğal etkileriyle (acemilik dönemini hatırlamama, askerliğin bir aşama olarak toplumsal rütbeselliği vb.) birlikte kemikleşerek, “askerlik imgesi”nin (askerliğin) sadece o simulasyonlardan ibaret olduğu olgusunu güçlendirmekte ve böylece “kusursuz cinayet” bizi gerçeklerden uzaklaştırmaktadır. Hiç savaşmadığı halde ağır silahlarla fotoğraf çekirme ihtiyacı duyan erkek, acemilik dönemini unutup, “askerliğini yapmış” bir erkek olarak toplumsal rütbesine de kavuştuğunda ku-

ruhan düzenek tamamlanmış olmaktadır. Sürekli tekrarlanan imgesel miras, tek tip kalabildiği ölçüde elbette gerçeğin tahtında oturacaktır. Askerliğin yerini almış olan tek tip imge ve simge enflasyonu, simula-tif bir işlevsellikle işte bu düzeneğin fotoğrafını çekmektedir. Herkesin bildiği fotoğraflar, artık bir toplumun hakkında düşünmeyi seçtiği ya da düşünmeyi seçtiğini ilan ettiği şeylerin bütünleyici bir parçasıdır. Toplum bu fikirleri “hafıza” olarak adlandırır ve onların toplamı da uzun vadede bir “kurgu”ya dönüşür. (Sontag, 2005; 86)

Simulatif evrende, yeniden üretilmesi, kanıksanması kolay olan, me-sajı ise karmaşık olmayan imgeler toplumu yönlendirmekte ve böylece eski imgeler kurgusal ve kronik bir şekilde yeniden gösterilmektedirler. Disiplin toplumunun son verilerinden biri olan bu Devletin İdeolojik Aygıtları’nın konumu, postmodern bir toplum içinde ise değişmektedir. (Akay, 1991; 107) “Çerçeve”nin dışı deşildikçe/değiştikçe, teknik gö-rüntülerin yerini canlı yayınlara bırakması gibi “zorunlu askerlik” et-rafındaki çerçevelerin yenilenmesi ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte askerlik fotoğraflarının da dönüşümü muhtemeldir.

Fotoğrafları, döneminin ruhundan, “çerçeve”sinden bağımsız değ-erlendirmek oldukça eksik olurdu. Bu nedenle asker imgeleri üzerinden gerçekleşen ideolojik taşıyıcılığın tarihsel anlamı üzerinde de düşün-mek gereklidir. Thomas Abbt, 1761’de yayınlanan “Vatan Uğruna Canı-nı Vermek” isimli yazısında şu tespitleri yapıyor: “Vatanseverlik duy-guları taşıyan vatandaş, kendisiyle devlet arasındaki farklılıkların hep-sini ortadan kaldırmak istiyor. (...) Vatan ise sürekli bu özdeşleşmeden emin olmak istiyor ve bu beklenti ancak kişinin kendini feda etmesiyle yerine getirilebiliyor. (O zaman) devlete her şeyini feda etmeye hazır ol-duğunu gerçekten kanıtlamış oluyor.” (Aktaran, Bröckling, 2008; 128)

Ulrich Bröckling, “Disiplin” adlı kitabında Napolyon savaşları son-rası oluşan yeni askeri dönem için şunları söylüyor: “Enerji, şevk ve heyecan, duyguların güçlü bir şekilde harekete geçirilmesi, “doğal güç”, yeni dönemin anahtar kategorileriydi. Çünkü eğitimle, talimle coşku ve heyecan öğretmek ve üretmek imkânsızdı; bu kendiliğinden oluşan duyguları ancak uyarabilirdiniz. (Yeni dönem) gaza getirici, anıları çağrıştıran ve insanı coşturup kendinden geçiren bir özellik taşımalıydı. (Bröckling, age.; 122)

Bröckling’in Abbt’tan aktardığı “eksiklik” hissi ve “duyguları harekete geçiren”, “uyaran” mekanizmasında görsel malzemelerin payının ol-

dukça fazla olduğunu söylemek mümkündür. Ancak, “vatan borcu” tanımlamasıyla iç içe geçmiş, belirli değerlere “sahip çıkmayı” hatırlatan, geçmişini kuran ve milli duyguları canlı tutma amacı taşıyan bir görsel üretimi, “propagandist” olarak değerlendirmektense, çabuk uyarılabilen, homojen bir bilinç düzeyi hedeflediğinden hareket etmek çerçeveyi daha derinlemesine değerlendirmemize olanak tanıyacaktır.

İşte bu noktadan belli temaları sürekli üreterek homojen ve köpük bilinç düzeyi hedefleyen tek tip modelleme üretimine odaklanırsak, üretimin, tüm yargıları sabote edilmiş simge ve imgeler üzerinden algılatmak istediği görülmektedir. Böylece hem üretenin hem de tüketenin işini kolaylaştırdığı için, anında yeterince ilgi uyandırır ve başka bir alternatifte ihtiyaç duymadığı gibi, alternatiflerin oluşumunu da engeller ve onların ölü doğmasını sağlar. Göz, elin, kalbin, aklın ve diğer tüm argümanlarımızın işlevini üstlenmiştir. Kısa vadede yargılara ulaşmamızı sağlayan bu yol, uzun vadede büyük psikolojik ve sosyal travmalara yol açar. Her ne kadar bu travmalar köpük bilinç üretimi ise de, gösterge bombardımanının sürekliliği sayesinde süregelen ve şizofrenik olurlar. Bu anlamda medyanın bir propaganda aracı olarak hedef kitleyi bilinç düzeyine bağlı olarak, kör ve homojen sayarak savaşların kaderine dahi etki ettiğini söylemek mümkündür. (Öztürk, 2008; 207)

İmgesel üretimin, makbul ulus hafızasıyla şekillendiğini iddia ettiğimize göre günümüz medya fotoğraflarına geçmeden, askerlik hizmetinin tarihsel arka planını temsil eden Çanakkale Savaşı fotoğraflarını hatırlamak, imgeler ile bellek arasında kurmaya çalıştığımız ilişkinin ilk sözü için yerinde olacaktır. Ancak, genel olarak askerlik hizmetinin toplumsal meşruiyetinin, hep “savaş” dönemlerinde tarihi başarıların, zaferlerin geldiği ön kabulü ile Kurtuluş Savaşı, Kıbrıs Zaferi, Kore Zaferi gibi nostaljik odakları refere ettiğini ihmal etmemek gerekir. Çanakkale’ye dönersek; Türk toplumu için “varlık-yokluk” savaşı olarak tanımlanan Çanakkale Zaferi, bir takım sembolleştirmelerin, mitlerin, efsanelerin, üretildiği bir “hafıza mekânı” olarak günümüz için de sık sık bilinçli bir şekilde refere edilmektedir. Nora’ya göre “hafızayı mayalayan” hafıza mekânları, tarihi oluşturan en önemli unsurlardır. Tarih nasıl olaylara bağlanıyorsa, hafıza da mekânlara bağlanır. Mekânın hafızaya adanmasıyla ulusal kimlik bilinci korunmuş olur. (Nora, age., 36) Çanakkale’ye dair imgeler, Türk toplumunun fedakarlığını, “bağımsızlık tutkusu”nu, zor şartlardaki azmini, kararlılığını, sa-

vaşçı özelliklerini ve devletin kuruluş değeri yargılarını -din gibi- sembolize etmektedir.

Çanakkale Savaşı'na dair gösterilen toplumsal yönelimi, "vatan sevgisi", "fedakârlık" temelinde açıklayan ve iki "yoksul" askeri simgeleyen fotoğraf, Çanakkale Savaşı Araştırmacısı-Yazar Yetkin İscen'in yorumuna göre, savaş sonrası bölgelerde yaşayıp geçinmeye çalışan "mezarcılar"a aittir.³ Halen pek çok kamu-özel kuruluşun duvarlarında, internet sitelerinde ve diğer özel alanlarda kimi ek yazılarla da birlikte "hafıza hâpi" olarak sergilenen fotoğrafı "Kahraman Havacılar" olarak takdim edip dağıtan şirket (Mönch Yayıncılık), fotoğrafın arkasında "1918 yazısı olmasına rağmen"⁴ bu iddiasından vazgeçmiş değildir. TSK'nın bu fotoğraflarla ilgili yaptığı resmi bir açıklama mevcut değildir. Bugüne kadar pek çok yurttaş, fotoğraftaki "kahraman"ların babası-dedesi vs. olduğunu iddia ederek resmi mercilere çeşitli başvurularda bulunmuştur.⁵

275 kiloluk top mermisini taşıdığı iddia olunan "savaşkahramanı" Se-



Foto 2: Anonimleşmiş Kahraman İki Asker Fotosu (<http://www.muhteva.com/iki-cilgin-turk-t71551.html>)

3) Çanakkale Savaşı araştırmacısı Yetkin İscen'in şahsıma cevaben gönderdiği e- posta'daki iddiası bu şekildedir.

4) İscen'in iddiasına göre Ceviz Kabuğu adlı programda canlı yayında, Sunucu Hulki Cevizoglu, Orijinal fotoğrafın arkasını açmış ve 1918 yazısı busavde herkes tarafından da görülmüştür.

"Kahraman Havacılar" olarak takdim edilen fotoğrafla ilgili Yetkin İscen'in detaylı incelemesi için Bkz. "Bu Maskaralık Daha Ne Kadar Sürecek?" <http://www.gallipoli-1915.org/32yetkin.iscen.zibidiler.htm>

Yit Onbaşı'nın fotoğrafının ise, savaşta namı duyulan Seyit Onbaşı'nın sonradan tahta replikasıyla çekilen bir fotoğrafı olduğu iddia edilmektedir. Seyit Onbaşı, ulus hafızası stratejisi ile etkileşim halinde bir "grupsal taktik" olarak özellikle bazı alt toplumsal hafızalarda "Çanakkale ruhu" ve "iman gücü"ne atıf yapmak maksadıyla kullanılan⁶ askeri bir imge haline dönüşmesi in yanı sıra, ticari ve kültürel açıdan da kenti tanımlayan, Çanakkale'nin her yerinde biblolarla dönüşen bir "meta" haline de gelmiştir.

Gerek resmi anlatılarda, gerekse toplumsal grupların kuşaklar arası



Foto 3: Seyit Onbaşı Fotoğrafı (http://www.tsk.tr/8_TARIHTEN_KESITLER/8_3_Canakkale_Muharebelerinden_Kesitler/resimler/4.jpg)

6) "Başbakan Erdoğan, AK Parti Çanakkale İl Teşkilatı tarafından Kolin Otel'de düzenlenen yemekli toplantıda yaptığı konuşmada, Çanakkale Savaşı'nda 16, 17, 18 yaşında gençlerin ülke için şehit olduklarını belirtti. "Niye şehit oldular?" diye soran Erdoğan, şöyle devam etti: "İşte bu toprakları vatan yapmak için şehit oldular. Kolay değil, hep konuşulur; olur mu olmaz mı... Olur kardeşim olur, 'İmandır, o cevher ki ilahi ne büyüktür. İmansız olan paslı yürek, sinede yükür.' Seyit Onbaşı'yı Seyit Onbaşı yapan odur. O mermiyi ona kaldırma gücü veren odur. Hadi inkar etsinler bunu! Herhalde buna da 'laikliğe aykırıdır' demezler. Her 18 Mart'ta buraya geldiğimizde Seyit Onbaşı'nın o mermiyi namluya yerleştirmişini işliyoruz. Onunla hep beraber komuta kademesinden ta eratına kadar kendimize yeni bir güç devşiriyoruz." Milliyet, 18 Mart, 2008, <http://www.milliyet.com.tr/default.aspx?aType=SonDakika&ArticleID=506900>

aktarımıyla Seyit Onbaşı figürünün hafızalarda bu denli güçlü bir biçimde anımsanmasında, savaşın ardından tahta replikasıyla çekilen bir fotoğrafının mevcut olmasının etkisi yadsınamaz.

Günümüz askerlik fotoğraflarında da “iman gücü”, “şehit”, “peygamber ocağı” gibi anlamlandırmalara kavuşmuş şekilde görmemizin zor olmadığı “dini” imgelerin bir özelliği de ulus hafızasının toplumsal hafızalara sızma ve/veya onları biçimlendirme potansiyelidir. Bu şekilde kullanılmasına fırsat ve imkân sağlanan bu yazılı/sözlü/görsel imgeler, alt toplumsal hafızalara hatırlatma emri sunarak ulusla olan bütünleşmelerini güçlendirmektedir. Dolayısıyla bu imgelerin, dindarların Cumhuriyet ile olan ilişkilerini kurma veya onların kendi bağımsız söylemlerini güçlendirme fonksiyonu olabilmektedir.

Bu sembol ve anlamlandırmalar doğrultusunda, günümüzde de askeri imgelerin belirli temalar etrafında özellikle “Mehmetçik” kavramsallaştırmasıyla ve “Komando” imgesi üzerinden şekillendiğini söylemek mümkündür. Medyada ideal bir askeri figür olarak resmedilen “Mehmetçik” kavramı, Türk Dil Kurumu’nun Türkçe sözlüğünde; “Türk ulusunun sevgi duygusuyla Türk askerine verdiği ad” şeklinde tanımlanmaktadır. Kelimenin sözlüğe bu şekilde girmesi, bu kavramın öncelikle kültürel bir pratik iken, sonrasında dile ve resmi ideolojiye yerleşmiş olduğunun bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu da ulus devletlerin, halk kültürüyle uyumlu ve onunla etkileşim içerisinde bir imgesel inşa süreci olduğunun örneklerindendir. Yanı sıra, bununla uyumlu olarak, Mehmetçik kavramının, kolektif hafızalara düşmanla silahlı savaşan Mehmet Çavuş efsanesinden doğarak girdiği de iddia edilmektedir. İslam peygamberinin adını çağrıştırması, askerliğin “peygamber ocağı” olarak anılması ve Türk kültüründe çok yaygın olan bir isimden türemesi göz önüne alındığında bu kavram daha önemli hale gelmektedir. “Mehmetçik” kavramının “Mehmet Çavuş” efsanesinden doğduğuna yönelik net bir bilgi olmamasına rağmen, tarihçi Andrew Mango’nun “Atatürk” adlı çalışmasındaki iddiasına göre Atatürk, “Mehmet Çavuş” adlı bir askerin mücadelesini yayarak efsaneleşmesini ve “Mehmetçik” adının doğmasını sağlamıştır. (Mango, 1994; 141)

Kolektif kimliğin bütünlüğü zaman içerisinde, kolektif bellek ve ortak gelenekler, ortak ve yaşanmış bir tarih duygusu vasıtasıyla sürdürülmelidir. Bunun aynı zamanda uzam içerisinde de karmaşık bir biçimde toprak ve sınırı belirlemesi, “onlar” karşısında “bizi” tanımlayan

içerme ve dışlama koşulları vasıtasıyla sürdürülmesi gerekir. (Morley, 1997; 107) Çanakkale imgelerinin efsanelerle, sembolleştirmelerle özellikle seçilmiş bir bellek mekânı olması, bu fotoğrafları günümüz askeri fotoğraflarının bir öncülü haline de getiriyor. Günümüz askerlik fotoğraflarında da, “Mehmetçik” imgelerinin, Çanakkale Savaşı’na ve onun gerekçelerine sıkı sıkıya yapıştırıldığını gözlemlemek mümkündür. Farklı toplumsal hafıza çerçevelerini çizen ve toplumsal meşruiyeti güçlü olan Çanakkale’ye bağlanan Mehmetçik’in mücadelesi, bu sayede günümüzdeki zorunlu askerlik hizmetinin toplumsal meşruiyetini tesis etmekle kalmamakta, “Çanakkale geçilmez” duygusunu da yeniden üreterek Çanakkale fotoğraflarını, efsanelerini, değer yargılarını ve seferberlik halini günümüz medyasındaki askerlik fotoğraflarına doğru evrilterek bugüne uyarlamaktadır.

Analojiler, taklitler ve simulasyonlar çerçevesinde işleyen bir düşünme tarzı, mutlaka hiyerarşik bir sisteme ihtiyaç duyar.⁷ Simülatif fotoğraflarla Çanakkale üzerinden kurulan analogi ise, hiyerarşik bir sistemde ata mirası olarak değer görmektedir. Tarihsel sürekliliği tem-



Foto 4: Çanakkale Günümüz Askeri Kıyafeti, (<http://foto.aa.com.tr/popUp.do?arcId=1091535>)

7) Ulus Baker, “Fotoğraf Üzerine (Bir Kayıt Cihazı Olarak Fotoğraf) korotonomedia.net

sil eden, Çanakkale'yi Anma Etkinlikleri kapsamında hazırlanıp ajanslara sunulan fotoğraflarda günümüz ve Çanakkale Savaşı sırasındaki askeri kıyafetlerin sergilenmesi, değişen şeyin sadece “kıyafet” olduğu o “ruh”un ve seferberlik halinin ise devam ettiği çağrısını yapmaktadır.

Nora'ya göre bir hafıza mekânının esas varlık sebebi, zamanı durdurmak ve unutma işini engellemektir. (Nora, 2006; 32) Mehmetçik'in Güneydoğu bölgesinde 30 yıla yakındır sürdürdüğü çatışmaların meşruiyeti, Çanakkale'ye bağlanınca, Çanakkale yerini bir başka “sınır”a bırakmakta ve her an olağanüstü bir savaş döneminden geçen toplumda dede ile torun (“her Türk”) üç kuşaktır “asker” kalmış olmaktadır. “Kuşaklararası ruh” diyebileceğimiz aktarım süreci, arzu edilen erkekliğin çocukluktan itibaren oyuncak silahlarla oynamakla başlayıp sünnet olmak, askere gitmek gibi geçiş dönemleriyle de olgunlaşan “artık o değilsin”ci bir özneleşmeyle dahil olunan ve dayatılan bir kuşatmayı tanımladığı ve bunun yegane araçlarından biri olarak askerliği kurduğu meselesidir. Kuşaklar arası ruh, resmi çağrılarının altında mikro ideolojik bir toplumsal davettir. Bu toplumsal çağrı, ata mirası olarak “erkek



Foto 5: Dede – Torun (<http://fotogaleri.hurriyet.com.tr/GaleriDetay.aspx?cid=21198&rp=71&rid=2>)

olmanın” getirdiği ödev ve sorumluluğu, iç-dış düşman tehlikesini, kuşaklar arası seferberlik halini hatırlatıp, bunu bir mikro birim olan aile üzerinden tanımlamakta ve dolayısıyla “Ana” ile sembolize edilen vatanın, “millet”i sembolize eden “erkek” askerlerle korunabileceği çağrısını yapmaktadır.

İdeal Mehmetçik figürünün medyada fotoğraflarla yer alış biçimlerine bakıldığında, törensel fotoğrafların dışında Mehmetçiğin, sı ırı, vatanı, namusu, bayrağı, dini koruyan, disiplinli ve tek tip olarak görünür olduğu çok sayıda örnek vardır. Çanakkale’ye dayalı seferberlik duygusuyla uzun dönem geçici askerlere “kahramanlık” vaat eden Mehmetçik ya da asker olmak, pek çok değeri birden “koruması” bakımından itibar edilen, gurur duyulması gereken bir “vatan hizmeti” olarak tanım-



Foto 6: Engellilere Yönelik Askerlik Töreni, (<http://foto.aa.com.tr/popUp.do?arcId=684989>)

lanmaktadır. Askerlik şartları “estetize” edilmekte, askerlerin günlük hayatı ve insani özellikleri ise bu fotoğraflarda görünmezleşmektedir.

İdeal bir meslek, fedakârlık aracı, gurur duyulması gereken vatan hizmeti gibi anlamlandırmalar askerliği bir tür “erkeklik ispatlama” (gösterme) mekânı olarak ingelerde kurmaktadır. Askerlik hizmetini gerçekleştiren pek çok erkeğin, ağır silahlarla çekilmiş fotoğrafları



Foto 7: Çanakkale Savaşında Çocuk Asker (http://www.tsk.tr/8_TARIHTEN_KESITLER/8_3_Canakkale_Muharebelerinden_Kesitler/resimler/2.jpg)

albümlerine eklemeleri bu “ispatın” önemli toplumsal sonuçlarından biridir.⁸ Görsel alanda “ispatlama” durağı bir “geçiş”i ve övüncü tanım-

8) Bunların kitle iletişim araçlarıyla dolaşıma sokulmuş yüzlerce örneğinden biri olarak, seçim tanıtım gazetesine G-3 savaş tüfeğini havaya kaldırmış şekilde poz veren bir siyasetçinin tanıtımında rastlıyoruz. 29 Mart 2009 yerel seçimlerinde İzmit'ten belediye başkanlığına aday olan ve seçilen Dr. Nevzat Doğan'ın biyografisini aktardığı 8 sayfalık seçim tanıtım

ladığında, engelli vatandaşların askerlikten muaf olmalarına rağmen “erkekliklerini tamamlama” anları da medyada tekrarlanan yaygın fotoğraflarından birisi haline gelmektedir. Engelli vatandaşlara yönelik bir günlük sembolik askeri tören fotoğrafları, askerlik hizmetinin “içeriğinin” değil imgeselliğinin önemini sembolize eden bir başka görsel üretilerdir.

“Ulus hafızası” çerçevesinde, birer “resmi çağrı” işlevindeki söylem ve imgeler üzerinden kurulan mikro ideolojik alanda bir övünç imgesi ve savunusu da asker kıyafeti giydirilmiş çocuk asker fotoğraflarıdır. “Savaşma” ve “çocuk asker” temasını ilk örnekleri de yine Çanakkale



Foto 8: Çocuk Komando Asker, (<http://foto.aa.com.tr/popUp.do?arcId=652947>)

Savaşı anlatı ve imgelerinde görülmektedir. Bu doğrultuda simgesel bir fotoğraf, Genelkurmay Başkanlığı'nın da “Çanakkale Muharebelerinden Kesitler” başlığında web sitesinde yayınladığı, orjinalinde “gönüllü bombacı” başlığı notu olduğu belirtilen bir fotoğraftır. Çanakkale savaşı ile ilgili pek çok çocuk asker anlatısı, bu fotoğrafın bıraktığı hafıza mirası sayesinde şekillenmektedir.



Foto 9: Tatbikat Yapan Komandolar, (<http://foto.aa.com.tr/popUp.do?arclId=709670>)

Şehit cenazeleri başta olmak üzere, medyada ve diğer mecralarda çocuk asker temalı fotoğraflar, “her Türk asker doğar” deyimine atıfta bulunması bakımından sıklıkla üretilen imgelerdir. Fotoğraflardaki çocuklar üzerindeki mavi bere, çocuğun “komando” olduğunu simgelemektedir. Ek olarak normal askeri kıyafette bulunmayan “Komando” yazısı ile de bu pekiştirilmektedir. Erkek çocukların asker kıyafetli fotoğrafları aileleri heyecanlandırmakta ve onlarla “gurur” duymalarını sağlamaktadır. Çocuk asker fotoğraflarında özellikle “terörle mücadelede savaşı” kastetmesi bakımından “komando” kıyafetlerinin tercih edildiği görülmektedir.

Çocuk komando fotoğraflarından, gerçek komando fotoğraflarına geçmeden önce komandoların teknik özelliklerine kısaca değinmek yararlı olacaktır. Çünkü “terörle mücadele eden” olarak tasvir edilen ideal Türk askerleri olarak genelde komandolar anılmaktadır. Çocuk kıyafetlerine de “itibarlı bir meslek” olarak yansıyan komandoların “yetişmiş uzman asker kadrosu” değil, uzun dönem geçici askerlik yapan erleri tanımladığını gözden çıkarmamak gerekir. Bu “kahramanlaştırma” ve



Foto 10: (<http://foto.aa.com.tr/popUp.do?arcId=709863>)

yeniden üretimin daha çok uzman askerlere yönelik değil de zorunlu askerlik yapan erlere yönelik olması, yeniden üretimin sigortalarından biridir. Komandolar, çoğunlukla lise mezunu olan ve hemen hemen birkaç aylık bir “komando eğitimi” ile Güneydoğu bölgesine çatışmaya giden zorunlu askerleri tanımlamaktadır. Zira, ölen ve “şehit” olarak adlandırılan pek çok asker de “komando”lar arasından çıkmaktadır. Medyada yer alan komando fotoğrafları, insanüstü yeteneklerle kuşanmış, teknolojik, donanımlı, mukavemeti güçlü imgeler olarak görünür olmaktadır.

Tıpkı efsanevi Seyit Onbaşı'nın fotoğrafının savaş sonrası çekilmesi gibi, medyadaki “komando” fotoğraflarının da tamamına yakınının “tatbikat” fotoğrafları olduğu görülmektedir. “Komandolar yetersiz bir eğitimle savaş ortamına gönderiliyor!” gibi askeri yeterliliği sorgulayan eleştiriler karşısında medyada Türk komandolarının ne kadar “insan vasıflarla eğitim alıp savaştıklarını gösteren fotoğraflar ya



Foto 11: Şehit Cenazesi, (<http://foto.aa.com.tr/popUp.do?arcId=1377057>)

laşmaktadır.⁹ Böylece medyadaki “savaşan”, “terörle mücadele eden”, “donanımlı” asker/komando fotoğrafları ideolojik araçsallık işlevi göerek komandoların “eğitimsiz”, “donanımsız”, “hazırlıksız” olduklarına yönelik eleştirilere bir “cevap” olarak tasarlanmaktadır.

Komando imgesinin “Terörle mücadele edilen asker kadrosu donanımlı mı? Psikolojik ve fiziksel olarak böyle bir çatışma ortamına hazır mı?” gibi bir endişeye yönelik tasarlanmasına karşın bir de toplu asker ölümleriyle sonuçlanan kriz dönemleri var. PKK saldırıları sonucunda bu krizi soğutacak türden gazete haberlerinde, “Bölgede geniş çaplı operasyon başlatıldı” veya “İntikamları alınacak” gibi ritüelleşmiş ifadeler yer almaktadır. İşte bu anlarda ortaya çıkan “bordo bereliler” efsanesi ve imgelerinin de bir hafıza kodu olarak resmedildiği gözlenmektedir. Dağda yaşamak için uzman olarak “çok az sayıda yetiştirilmiş” bordo bereliler “PKK’lıların kabusu” olarak tasvir edilmekte ve böylelikle

9) Genelkurmay Başkanı Yaşar Büyükanıt döneminde, 8 yıl aradan sonra kapılarını ilk kez medyaya açan Isparta Dağ Komando Okulu ziyareti ve fotoğrafları medyada geniş yankı buldu. Örneğin, “Mehmetçik eğitilmiyor diyenlere yanıt” adlı, web sayfasında bir foto albümü birlikte servis edilen 26 Haziran 2007 tarihli Hürriyet haberi giriş metni şu şekildedeydi: “Askerler Güneydoğu’ya yeterli eğitim almadan gidiyor o yüzden şehit oluyor” iddiaları üzerine Genelkurmay Başkanlığı askerlerin nasıl bir eğitimden geçtiğini göstermek için Türkiye’nin önde gelen gazetecileri i ve televizyoncularını Eğirdir Dağ ve Komando Okulu ve Eğitim Merkezi’ne bu sabah götürdü” Isparta Dağ Komando Okulu ziyaretleri ve beraberindeki görsel üretim sonraki Genelkurmay Başkanı İlker Başbuğ döneminde de devam etti. 5 Kasım 2008 tarihinde Başbakan ve bakanların katıldığı bir başka ziyaretin fotoğrafları da medyada geniş yankı buldu.



Foto 12: Askeri Birlik Ziyaretlerinden
<http://foto.aa.com.tr/popUp.do?arclId=1044264>



Foto 13: <http://foto.aa.com.tr/popUp.do?arclId=1044424>)

toplumsal hayatta adeta bir “mit” olarak algılanmaktadır. İnternette onlar hakkında kahramanlık hikâyeleri ve fotoğraflar aktarılmaktadır. Bu algılama sayesinde, özellikle pek çok askerin ölümü ile sonuçlanan kriz anları, bölgeye sevk edildikleri, bordo bereli asker fotoğraflarının attığı hafıza kurgusu üzerinden aktarılmaktadır

Ölme ve öldürme üzerinde bir meşruiyet sağlayan askerlik fotoğraf-



Foto 14: İsa Çiçek, (<http://www.milliyet.com.tr/2006/04/12/son/sontur39.asp>)

larının en ritüelleşmiş hali ise cenaze törenleridir. Medyada en çok rastlanan ve belirli temalarıyla bir ritüel halini almış “şehit cenazesi” fotoğrafları, genel itibarıyla al bayrağa sarılı, siyasi ve askeri yetkililerin katıldığı, sloganlar eşliğinde taşınan askeri bir töreni yansıtmaktadır. Bu ritüelde şehit olarak adlandırılan askerin, varsa çocuğu asker selamı vermekte, anne ve babanın “Teröristleri sevindirmemek için ağlamayacağı”, “Vatan sağolsun, diğer çocuklarımızı da şehit veririz” dedikleri haberlerde belirtilmektedir.

“Şehit cenazesi” fotoğraflarında göze çarpan bir diğer nokta askeri yetkililerin “teselli eden” konumunda aldıkları tavidir. TSK, bizzat “şehit” gibi dinsel bir kavramı kullanarak şehit cenazesi, şehit duası gibi etkinliklerle toplumla kucaklaşmaktadır. Bu imgelerde siyasiler ise, daha çok yuhalanan tarafta görünür olmaktadır.

Asker fotoğraflarının genel çerçevesi belirli temalara sadık bir hafıza siyasetinin görselleşmesi manasına gelmektedir. Bu çerçevenin dışında kalan bir alan olarak, askerlerin gündelik hayatı medya fotoğraflarında görünmezleşmektedir. Ancak bu görünmezliğin “seçilmiş” imge ve mizansenlerle bozulabildiği gözlenmektedir. Örneğin, Genelkurmay’ın özel uçaklarla “seçilmiş” gazetecileri, güneydoğu bölgesindeki “seçilmiş” birliklere kurban bayramı vesilesiyle götürdüğü ziyaretten aktarılan fotoğraflar, Genelkurmay’ın askerlerin gündelik hayatını medyaya taşıma çabasının bir ürünüydü. İlgili haberlerle birlikte okunan



Foto 15: Mehmetçik ve Güneydoğulu Çocuklar, <http://fotogaleri.galeridetay.aspx?P=48&cid=6904&rid=2>

bu fotoğraflarda bölgede görev yapan askerlerin, “gururlu”, “mutlu” oldukları komutanları ile bayramlaştıkları, ailelerine selam yolladıkları aktarılmaktaydı. Böylece “görünmez” olan gündelik hayat, bu şekilde “seçilmiş”, “oluşturulmuş” fotoğraflarla görünürleşmektedir. Bu gündelik hayat imgeleri de bize, “zorunlu” askerlerin “fedakârlıklarını”, “gururlarını”, “mutluluklarını” görselleştirerek tekrar yoluyla öteki tarihsel imgelerle bağını kurmaktadır.

Genel çerçeveleri itibarıyla medyada yer alan fotoğraflarda, otuz yıla yakın sürdürülen askeri mücadelenin meşruiyetine ilişkin bir çekinceye rastlanmamakta. Bazı hazin fotoğraflar bile, medyanın ideolojik araçsallıktan uzaklaşmasına imkân vermemekte, egemen söylem, insani değerlerin üzeri i örtmekte ve askerlik imgeleri i insansızlaştırmaktadır.

Örneğin Uzman Çavuş İsa Çiçek’e ait bir fotoğraf, askerin ölmeden kısa bir süre önce ailesine yolladığı mermilerle “Bugün de ölmedim anem” yazılı bir mesajı içermektedir. Milliyet gazetesinin bu fotoğrafla birlikte verdiği haber “gururlu” bir “şehit babası” retoriğinin bir adım bile dışına taşmamıştır. İnsani bir sorgulama barındırmamaktadır. Mermilerle annesine mesaj gönderen ve sonra ölen bir asker... Çok sıradan bir gazete haberi ve imgesi olarak ölümü doğallaştıran bu dil imgeler üzerinden kurulmaktadır. Bu hazin durum, ancak “öldü ve kahraman



Foto 16: Temizlik Yapan Askerler, Star Gazetesi Arşivinden

oldu" gibi bir söylemle normalize edilmektedir. İmgelerin çocukluktan başlayıp ölüm üzerinden kahramanlıkla sonlanması, medya fotoğraflarının ideolojik araçsallığı/ taşıyıcılığı üstlendiğini göstermektedir.

Başka tür bir araçsallığa örnek ise, Güneydoğu'daki çocukların çatışma ile olan ilişkilerini tanımlayan fotoğraflardır. Mehmetçiğin bölgede askeri hareketliliği arttırarak düzenlediği operasyonel faaliyetler sırasında üretilen çocuklarla askerlerin birlikte fotoğrafları, asker ile bölge halkının ilişkilerine dair eleştirilere bir "cevap" olma işlevselliğine sahiptir.

Bourdieu'ya göre simgesel şiddet, simgesel bir egemenlik biçimidir. (Aktaran, Köse, 2004; 59) Simgesel egemenlik, sosyal hayatın bütününü etki altında tutamayacağına göre, bir yanda askerlik hizmetinin erkeklerin sosyal hayatına olan etkisi, bir yanda ritüeller ve yasalar, buna karşın tam bastırılmayan toplumsal rahatsızlıkların görünür olması, şizofrenik bir toplum modeli görüntüsü verebilmektedir. Örneğin, son zamanlarda "Tek Tip Askerlik" tartışmaları ile zorunlu askerlik belki de şimdiye kadar hiç olmadığı kadar tartışılmaya başlanmıştır. Medyada yer bulan gündelik asker imgelerinin, resmi söylemlerin taşıyıcılığını yapması gibi, Anti-propagandist imgelerin de medyada yer bularak bu "simgesel egemenliği" sarsması, karşı söylemin görselleşmesi manasına

gelmektedir. Bu doğrultuda, 07.10.2010 tarihinde Zaman gazetesinde¹⁰ “Böyle askerlik yapıyorlar” haberi, 26.10.2010 tarihinde Star gazetesinde¹¹, “Bir ordu çay servisi yapıyor” haberi ve 25.11.2010 tarihinde Radikal gazetesinde “Zorunlu asker artık ‘hizmet etmeyecek’” haberiyle¹² kullanılan aynı fotoğraf, karşı söylemin görselleşmesine bir örnektir.

Askeri kıyafetle temizlik yapan askerler fotoğrafı, medyadaki asker imgeleri için bir kırılma noktası olarak gösterilebilecek bir fotoğraftır. Zira belirli temalar ya da tarihsel miras etrafında tek tip, donanımlı, güçlü teknolojik asker imgesi yerine temizlik yapan askerler teması belki de ilk kez yaygın bir şekilde medyada görünür olabilmıştır. Şüphesiz, bu fotoğrafın gücü “sürpriz”, “bilinmeyen” bir gerçekliği ifşa etmesinden kaynaklanmamakta aksine “bilinen”, erkek hafızasında hatırlanan gerçeklik üzerinden karşı söylemi kurmasından gelmektedir. Bu fotoğraf da diğer asker imgeleri gibi bir “çağrı”da bulunmaktadır. Ancak bu kez çağrı, “savaş-ölüm” üzerinden bir “kahramanlık” tarifi değil, askerlik hizmetinin içeriğinin fiiliyatına dönük bir hafıza üzerinden şekillenmektedir. Bu da, haberlerin içeriğiyle birlikte değerlendirildiğinde askerlik hizmeti in ekonomik atalet yönünden eleştirisinin çerçevesini çizmektedir.



Foto 17- Ödüllü Askerlik Fotoğrafı, (<http://foto.aa.com.tr/popUp.do?arclId=1067179>)

10) <http://www.zaman.com.tr/haber.do?>

[yapiyorlar](http://www.zaman.com.tr/haber.do?)

11) <http://www.stargazete.com/politik>

[-servisi-yapiyor-haber-304488.htm](http://www.stargazete.com/politik)

12) <http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=RadikalDetay&Date=22.11.2010&ArticleID=1029732>

Sonuç olarak, medyadaki asker fotoğraflarının ideolojik araçsallığı ve gündelik fotoğrafların mikro ideolojik özneliliği; görsel alanın hafıza kodlarına dönüşmesinde ve bu alanın kolektif ulus hafızasının kurulma biçimlerine olan katkısında yoğun bir etki meydana getirmektedir. Özellikle Çanakkale Savaşı refere edilerek bayrak, din, namus ve vatanı “koruyan” bir ideal figür olarak “Mehmetçik” imgelerinin genellikle uzun dönem geçici askerleri tanımladığı, bunun sebebinin de askerlik hizmetinin “zorunlu” olmasından kaynaklı olduğu ve bu sebeple de fotoğrafların “kahraman” ve “erkek” olmak isteyenlere seslenen haliyle yurttaşı sürekli yeniden üreten bir meşru zemin bulduğu görülmektedir. Toplumların imgelerle teması ve bu imgelerle olan etkileşimi, zihinlerde işleyen bir iktidar düzenine analize edilmesini sağlamaktadır. İdeolojik bombardımana karşı durma noktasında da, asker imgeleriyle ilgili anti propagandist imge üretimine, temizlik yapan askerlerin fotoğrafına kadar, neredeyse hiç rastlanmadığı görülmektedir. Her aşamada bir göstergeler zinciri kuran ideoloji, zamanla tam anlamıyla imajist bir nitelik kazanarak simgesel göstergeler uyarımı halini alır. (Eagleton, 2005; 204) Nasıl ki ideoloji, kendini imgelerle doğrulama olanağına sahipse, tersi durumda da imgelerin çağrıştırdığı zihinsel düzenek, karşı imgelerin çerçevesini belirlemektedir. Medya söylemindeki ideolojilerin açığa çıkarılması, söz konusu alanı ayakta tutan gerekçeleri de gün ışığına çıkaracaktır. (Köse, age.; 61) Dolayısıyla ideolojiyi analiz etmek, ya da arzu edenler için onunla mücadele etmek; toplumun imgelerle kurduğu etkileşimi ve bununla birlikte tüm imgesel süreci de sorgulamaktan ve dolayısıyla görsel sosyolojini imkanlarından da yararlanmaktan geçmektedir.

Kaynakça

- ADANIR, A., (2000) *Baudrillard'ın Simulasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.
- AKAY, A., (1991) *Konumlar*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- BRÖCKLING, U., (2001) *Disiplin: Askeri İtaat Üretimi in Sosyolojisi ve Tarihi*, İstanbul.
- DİNÇKÖK, D., (2006) Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *Fotoğraf ve Bellek*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı, İstanbul
- EAGLETON, T. (1998) *Estetiğin İdeolojisi*, Çev. Hakkı Hünler, Yayınları, İstanbul,
- EAGLETON, T., (2005) *İdeoloji*, Çev. Muttalip Özcan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- FLUSSER, V., (1991) *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, Çev. İhsan Derman, Ağaç Yayıncılık, İstanbul.

108 Bellek İzleri

- GENÇCAN, M. İ., (1992) *Çanakkale Savaşları'ndan Altın Harfler*, Bayrak Yayınları İstanbul
- HALBWACHS, M., (1950), *La Mémoire Collective*, Presses Universitaires de France, Paris.
- İNSEL, A. BAYRAMOĞLU A., (Der.) (2009) *Bir Zümre Bir Parti Türkiye'de Ordu*, Birikim Yayınları, İstanbul.
- KÖSE, H., (2004) *Bourdieu Medyaya Karşı: İşbirlikçi, Zorba ve Çığırkhan Medya*, Papirüs Yayınları, İstanbul.
- MANGO, A., (1999), *Atatürk*, John Murray Publishers, London
- MORLEY, D., (1997) *Kimlik Mekanları: Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar*, Çev. Emrehan Zeybekoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- NORA, P., (2006) *Hafıza Mekanları*, Dost Kitabevi, Ankara.
- ÖZTÜRK, A., (2008) *İmajoloji Yeni Bir Disiplin Denemesi*, Edim Yayınları, İstanbul.
- SONTAG, Susan, (1993) *Fotoğraf Üzerine*, Çev.Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- SONTAG, Susan, (2005) *Başkalarının Acısına Bakmak*, Agora Kitaplığı, İstanbul.

İnternet Kaynakları

- <http://www.gallipoli-1915.org/32yetkin.iscen.zibidiler.htm>
- www.tsk.tr
- www.milliyet.com.tr
- www.radikal.com.tr
- www.stargazete.com.tr
- www.zaman.com.tr
- www.yenisafak.com.tr
- <http://www.korotonomedy.net>

KUTSAL ERKEKLİĞİN İNŞASINDA BİR DURAK: SÜNNET RİTÜELİ

Ayşegül TAŞITMAN

“Tanrı İbrahim’e, ‘Sen ve soyun kuşaklar boyu antlaşmama bağlı kalmalısınız’ dedi. Seninle ve soyunla yaptığım antlaşmanın koşulu şudur: Aranızdaki erkeklerin hepsi sünnet edilecek. Sünnet olmalısınız. Sünnet aramızdaki antlaşmanın belirtisi olacak...”

(Tekvin; Bap 17)

Bundan tam 22 yıl önce ağabeyimin sünnet töreninde babaannemin dizinde uyutulmaya çalışılan, belki erkek doğarım ve ikimiz birlikte sünnet oluruz ümidiyle ağabeyimin sünnetini geciktiren ailemin en küçük (kız) çocuğuyum. İşte tam da bu karede babamın kucağında duran o küçük kız çocuğu...



4 Temmuz 1988, Aile Albümünden

Aile albümümüzde yer alan çocukluğumun nadide anlarından birine ait üstteki fotoğraf; bu gün *yamuk bakışla* oyun arkadaşım ağabeyimin 'erkeklik miti'nin parçası olmak üzere olduğu an olarak zihnimde karşılık buluyor. Ne zaman bu fotoğrafa baksam, bu kare benim ve ailem için güzel ayrıntılarla dolu bir hatıra olmaktan çıkıp, içinde yer aldığım kültürün 'erkeklik tahayyülü'nün göstergesine dönüşüyor. Kişisel tarihimden beslenen bakışlarım fotoğraflardaki ayrıntılarda gezindikçe zihnimdeki sorular çoğalıyor. Erkeklik nasıl inşa ediliyor? Bir sonraki kuşaklar tarafından nasıl benimsenip içselleştiriliyor? Bu inşada rol oynayan etmenler neler ya da hangi rol modelleri erkek öznelliğinin kurulup meşruluk kazanmasında etkili oluyor? Peki erkeklik neyi temsil ediyor? Daha da çoğaltabileceğim bu sorularla aile albümümdeki fotoğrafların ilişkisi nedir ve bu ilişki hangi kapıları aralar? Bir kez daha dönüp aile albümleri ize bakar mısınız...¹

1) Aile albümlerimizi karıştırırken ağabeyimin sünnet töreni fotoğraflarının ailem için ne kadar önemli olduğunu fark ediyorum. Sonra bir gün kendiri hastanede, arkadaşımın çocuğunun sünnet operasyonunun içinde buluyorum. "*Oldu da bitti maşallah, nazar da değmez inşallah!*" Çocuk bir hemşirenin kucagında bize doğru geliyor ve meraklı bekleyiş o an itibarıyla sona eriyor. "*Al annesi, o artık bir erkek!*" hemşire çocuğu annesine uzatırken aynen böyle söylüyor. Doktor hemşireleri erkekliği, akalaşarak, erkekliğine vurgu yapıyorlar. Camı olan çocuğu için onu kucagına aldığımda ise ağzımdan fütursuzca bıraktığım kelimeler dökülüyor. Feminist olduğunu iddia eden ve bu erkeklik meselesini kendine deri edindiğini çekinmeden söyleyen ben, çocuğu kucagımda sallarken onun kulağına "Artık sen

Erkeklik Miti'ne Doğru Bir Başlangıç

Bugüne kadar yapılmış toplumsal cinsiyet çalışmalarına bakıldığında çalışmaların, kadın ve kadınlık üzerine yoğunlaştığı ve bu doğrultuda (yeni) söylem ve politikaların üretildiği görülmektedir. Oysa kadın ve kadınlık toplumsal cinsiyet denilen kavramın ve ona dair yapılan çalışmaların sadece bir boyutunu oluşturmakta ve madalyonun tek yönüne odaklanılmasına neden olmaktadır. Bu kavram, kadın ve erkek arasındaki ilişkiler ve onların toplumsal kurgusu temelinde yeniden ele alındığında sorunsallaştırmalara 'erkek' ve 'erkekliğin' de dahil edilmesi nin elzem olduğu görülmektedir. Bu her şeyden önce toplumsal cinsiyet kavramsallaştırması üzerinden cinsiyete dair eşitsizlikleri anlamada sadece ezilen kesimi değil iktidar sahibi olan ve kendisinde ayrıcalıklı bir potansiyel olduğuna inanılan 'erkeklik pratiklerinin' de anlaşılmasının gerekliliğini vurgulamaktadır. Böylece, erkeklik pratiklerinin incelenmesiyle birlikte erkekliğin nasıl tanımlandığı, üretildiği ve toplum tarafından ne ifade ettiği bilgisiyyle yapılan çalışmalar erkek iktidarının, gerek coğrafi gerek de tarihsel anlamda süregeliyor olmasının nedenini açıklamakta yardımcı olacaktır. Bu nedenle, erkeklerin deneyim ve öznelliklerini daha ayrıntılı ve bizzat onların da söylem ve pratiklerine yer vererek araştırma yapmak, mevcut iktidara ilişkin çoğul sorgulamaların yapılabilmesi için oldukça önemli bir adım olacaktır.

Genel olarak bu çalışmada, ataerkil sistem içerisinde eril iktidarın doğası gereği birtakım toplumsal rol ve kabullere uymakla yükümlü kılınan erkeklerin, benimsedikleri erkeklik mitine dolayısıyla da, erkeklerin nasıl 'adam' edildiklerine belirli bir toplumsal pratik üzerinden bakılmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda, üzerine odaklanacağımız sünnet ritüeli; dilde, söylemde kurulan, özel alandan beslenen, burada karşılığını bulan ve nihayetinde kamusal alanda meşru zemini oluşturulan, toplumsal kabul gören bir erkeklik ritüeli olarak anlaşılmaya çalışacaktır. Bu anlama çabası görüntüler üzerinden -buradaki odağım kendi aile albümlerim ve oradaki sünnet fotoğrafları- sorunsallaştırılacaktır. Sünnetin günümüzde, yaşadığımız toplumda hâlâ ne kadar yaygın ve

bir erkek oldun" diyebiliyorum. İşte tüm mesele tam da bu noktada başlıyor... Ve artık bu mesele üzerinde durmam gerektiğine karar veriyorum: Kutsal erkekliğin kusaaktan kusağa aktarılmasında önemli bir durak olan sünnet.

Bu yazıyı hazırlarken öncelikle ağabeyime ve babama görsellen kullannama izin verdikleri için ve dolayısıyla da aileme o tarihi benimle tekrar paylaştıkları için çok teşekkür ediyorum. Tabii ki bir de sünnetini izlediğim ve içimdeki ataerkilliği keşfetmeme yardımcı olan Poyraz Ege'yi unutmamak lazım, teşekkür ederim.

önemsenen bir ritüel olduğunu düşündüğümüzde, bu tür erkeklik pratiklerini anlamaya çalışmak, toplumsal cinsiyet çalışmaları ile ilgili literatürde erkeklığe dair yapılmış araştırmaların ne kadar az olduğu, var olanların da daha çok biyolojik cinsiyete odaklandığı düşünüldüğünde gereklilik olarak görülmektedir. Bu tür çalışmalar bir taraftan da, erkeklik ve kadınlığın “doğal haller” olmayıp kültürel pratikler olduğunu göz önüne aldığımızda, bu tür pratiklerin meşru zeminini nasıl sağladığı, binlerce yıldır mevcut erkeklik kalıplarının aktarımının dolayısıyla süregelen yanının bugün modern toplumlar içerisinde hâlâ nasıl devam ettiği gibi sorulara verilecek yanıtlardan biri olduğunu düşündüğüm görüntülerin, iktidarın gündelik hayatımızın en özel alanlarına kadar sızan ‘söylenmemiş dili’ olarak ‘deşifre’ edilmesi çabasıdır.

Bedenin görselleştirilmesini, imgesel olarak bedenin erkeklik içinde nasıl kurulduğunu düşünecek olduğumuzda, aslında bahsedilen görüntülerin ya da imgelerin zaten zihnimizde bir karşılığının olduğunu fark ederiz. Canlandırılan bu erkeklik tablosu neye benziyor? Hangi kalıplar içinde tekrar üretilir ve hangi vazgeçilmezleri vardır? “Erkekliğin fiziksel anlamı, basit bir şey değildir. Boy pos ve şekli, tavır ve hareket alışkanlıklarını, belirli fiziksel becerilere sahip olmayı ve belirli becerilerin eksik kalmasını, kişinin kendi beden imajını, bunun öteki insanlara sunuluş biçimini ve bu insanların buna karşılık verme biçimlerini, kişinin bedenin çalışma ve cinsel ilişkilerdeki işleyiş biçimini içerir. Bunların hiçbirisi, hiçbir anlamda XY kromozomlarının sonucu değildir. Erkekliğin fiziksel anlamı, toplumsal pratiğin kişisel tarihi, toplumdaki yaşam çizgisi aracılığıyla gelişir.” (CONNELL, 1998:123) Örneğin ideal erkeklik imajı, eski toplumlardan beri hatta günümüzde artan bir biçimde gördüğümüz üzere sporla ilişkilendirilir. Erkekliğin kabaran coşkusunu ve gücünü tüm ihtişamıyla gösteren ve kitlelere sunulan futbol karşılaşmaları mesela, maç öncesi futbolcular ve takım için yapılan yorumlar, karşı konulmaz makinelerle dönüştürülen insan vücutları, sertliği ve gücü özendiren birtakım erkeklik ideolojileri bağlamında biçimlendirilir.²

Erkek bedenini bu şekilde kuran söylem ve pratiklerin tarihi epey eskiye dayanır. Bu söylem ve pratikler, erkeklik arketipini yaratmıştır ve çoğu toplumda erkek bedeni, iktidarın kendi söylemi in pratik alanda

2) Türk milli takımı oyuncularının, dünya kupasına hazırlanırken soyunma odalarından kaskı robotlar haline dönüşerek güç sembolü oldukları reklam örneğinde olduğu gibi.

vücut bulmuş haline dönüşmüştür. Mesela Antik Yunan'da, genç erkekler gimnazyum denilen yerde çıplak bedenleriyle hem güreşir hem de herkesin görebileceği açık alanlarda giydikleri gevşek giysiler ile bedenlerini gözler önüne sererek erkek çıplaklığının 'ideal güzelliği'ni sergilerlerdi. Antik Yunan'da erkek bedeninin bu türden bir teşhiri, çıplaklığın çoğunlukla normlara aykırı geldiği günümüz toplumlarının aksine bir medeniyet göstergesi olarak algılanmıştı. Oysa özellikle Antik Yunanlıların insan vücudunun sıcaklığı ile ilgili öne sürdükleri iddialar cinsiyetçi vurguyu açıkça gösterir. Bu vurgu, farklı sıcaklıklara sahip bedenlerin farklı hak ve mekan özgürlüğüne sahip oldukları sonucuna bağlanıyordu. "Bu farklar en bariz biçimde cinsiyet ayrımında görülür, çünkü kadınların erkeklerin daha soğuk versiyonları oldukları düşünülüyordu. Kadınlar şehirde çıplak olarak dolaşamıyorlardı; üstelik sanki ışıksız iç mekanlar onların fizyolojilerine açık güneşli alanlardan daha uygunmuş gibi çoğunlukla ev içlerine kapanıyorlardı." (SENNET, 2008:27) Erkekler ihtisamlı bedenlerini sergilemeye çekinmezlerken kadınlar, evde dizlerine kadar uzanan elbiselerle, sokakta ise ayak bileklerine kadar uzanan kaba kumaştan kıyafetlerle dolaşıyorlardı.

Bu algının oluşmasında Antik Yunan'da vücut ısısı ile cinsiyet arasında doğrudan ilişki olduğu inancı önemli rol oynamıştır. R. Sennett'e göre, Yunanlıların vücut ısısı ile tahakküm ve boyun eğme arasında kurduğu ilişki, o coğrafyada çıplak erkek bedenine atfedilen değeri gösterir niteliktedir. Güçlü, sert ve dolayısıyla da "çekici" olan çıplak beden artık idealleştirilmiş bir bedendir ve ideal güzelliğin bizzat kendisini oluşturmıştır. Estetik ve biçimsel olanın değişip, elle tutulabilir olan somut güzelliğin yerine geçerek erkek bedeninde vücut bulması onun, yani ideal bedenin tanrısallaştırıldığını göstermektedir.

Aslında vücut ısısına ilişkin bu varsayımları ilk ortaya atanlar Yunanlılar değildi. Vücut ısısı ile cinsiyetin ilişkilendirilmesi daha eski dönemlere dayanıyordu. "Mısırlılar'dan kalan, Jumilhac Papirüsü olarak tanınan bir belgede 'kemikler eril, et de dişil ilkeye' atfedilir, kemik iliğinin meniden, etlerdeki yağın da kadının soğuk kanından oluştuğu söylenmişti." (SENNETT, 2008:35) Bu argüman, toplumsal cinsiyetlerin kurgulanışında merkezi önemi olan bir başka metne, Tevrat'ın Yaratılış Bölümü'nde belirtildiği Adem ve Havva arasındaki ilişkiye, esasen Havva'nın yaratılışı ile ilgili meseleye çağrışım yapmaktadır:

RAB Tanrı Adem'e derin bir uyku verdi.

Adem uyurken, RAB Tanrı onun kaburga kemiğinden birini alıp yerini etle kapadı.

Adem'den aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaratarak onu Adem'e getirdi.

Adem, "İşte, bu benim kemiklerimden alınmış kemik, Etimden alınmış etir" dedi, "Ona 'Kadın' denilecek, Çünkü o adamdan alındı."

Bu nedenle adam annesini babasını bırakıp karısına bağlanacak, ikisi tek beden olacak.

Adem de karısı da çıplaktır, henüz utanç nedir bilmiyorlardı." (Tekvin; Bap 2)

Bir kemik ve et parçasından, bedenin vücut ısısına kadar her şeyin söylem ve pratiklerde kadın ve erkek olarak cinsiyetlendirilmiş olması, iktidar ve tahakküm mekanizmalarının tarihsel temelini güçlendirerek meşruluk kazandırmış hem de bu yolla aktarımını sağlamıştır. Kadın kendine göre değil erkeğe göre belirlenip ayrılmaktadır. Erkek öznedir, mutlak vardır; yani kendi eyleminin kılavuzunu kendinde bulan ve başka bir eylemlilikte aramayan bir varoluştur. İhtiyaçları için gerekli olan araçları kendisinde bulan varlıktır; kadın ise tüm bu yönetimden yoksun 'öteki cins' olarak nitelendirilmektedir. Kadını tanımlayan, onun işlevi ve erkekle olan ilişkisidir. Ortodoks söylem, insanların eylem ve düşüncelerini yönlendiren yasaların kaynağıdır, her şeyin yaratıcısı olan Tanrı'nın yapıtıdır, iktidarın söylemidir hatta iktidarın bizzatı kendisidir. Onun vücut bulduğu erkek, kadını kendi varlığı içinde değil, kendine göre tanımlar, kadını özerk bir varlık gözüyle değil de eksik, rastlantısal bir varlık, yarım kalmış erkek olarak görür. Sonraki tek tanrılı dinlerde de benzer şekilde, otorite ile ilişkilendirilen eril beden iktidarın pratik nesnesine dönüşürken, dişi beden erkeğe bağlı olan ve itaat eden taraf olarak konumlandırılmaya devam eder.

Bedenin eril arketipi gittikçe daha da keskinleşecek çizgilerle, farklı toplumların ortak keseni olarak özellikle gücün kaynağı, üretimin sağlam aracı haline bürünmüş ve modern toplumlarda erkekliğin hakim söylem için meşru olan görseelliğine kavuşmuştur. Elbette bu meşru zemin iktidarların ideolojik araçları olarak işlev görmüştür. Mesela, Nazizmin gündelik yaşamda bedeni ele alış biçimi ırkçı bir anlayış temelinde, kadın ve erkeğe ayrı ayrı biçilen roller ve ulus-devletin orga-

nik bütünlüğü çerçevesinde olmuştur. İdeal beden ve güzellik anlayışı, fiziksel olanın mükemmelleştirildiği, güçlü ve kuvvetli olanın estetik olanı vurguladığına duyulan inançla eşdeğerdir. “Ari” ırka sahip olan bedenler estetik anlayışın temeli olarak addedilmiş ve bu yüzden de Ari ırkın en kutsal, en mükemmel, en güzel olduğuna inanılmıştır. Bu düşünce pek çok insanın denetlenmesine neden olmuş; böylece ailelerinde veya soylarında üstün ırktan olmayan kişiler devletçe damgalanmıştır. Kadın ve erkek bedenlerinin üzerinde farklı ölçülerde yürütülen bu politikalarla eril beden iktidar söyleminin pratik alanda vücut bulmuş haline dönüşmüştür. (CLARK, 2004:92-93)

Konuşan Fallus³: Fallusun Anlamı

İktidar olarak fallus imgesinin neredeyse evrensel bir yaygınlığa sahip olduğu açıktır. İlkel kabilelerin ve eski Yunanlıların bereket simgelerinden pornografinin kullanıldığı dile kadar, penis hep bir silah, bir araç, korkutucu bir güç kaynağı olarak betimlenmiştir.

Richard Dyer (SEGAL, 1990:117)

Erkeklerle ve erkekliğe yüklenen simgesel güç ve anlamlardan en çok görünür olanı penis, toplumsal özün bir parçası olarak her alanda sunulmaktadır. Fallusa yüklenen anlam, kadınlarla erkekler arasında tarihsel olarak değişen ve dönüşen iktidar ilişkilerinin, onları yaratan geniş toplumsal yapılar ve uygulamalar içinde nasıl kesiştiği ve bütünlük kazandığı ile ilgilidir.

Kadınlığı, onda (kadında) eksik olan şeye, erkek olamamasına indirgeyen Lacan, fallusun bu ayrıcalıklı konumunun çeşitli nedenleri sıralamaktadır:

- Üremedeki etkin rolü

- Görmenin -bu nedenle en göze çarpan organın- epistemolojik üstünlüğü

İmleyenin fiziksel kökeni (SEGAL, 1990:119) ki bu imleyenin varlık koşulunun, cinsellik ve buna bağlı olarak da iktidar kurma işlevi üstlendiği bilinmektedir. Ayrıca fiziksel kökeni içinde Antik Yunan'da bereket simgesi olarak kullanıldığı da unutulmamalıdır.

Lacan, “öznenin kimliğini sadece cisimleşmiş bir kimlik benimseyerek üstlenebileceğini ve öznenin, sadece fallus yardımıyla cinselleşti-

3) Lacan'ın konuşan beden metaforundan hareketle konuşan fallus kavramı kullanılmıştır

rilmiş bir kimlik üstlenebileceğini çünkü fallusun ayrıcalıklı imleyen olduğunu” (SEGAL, 1990:119) ileri sürer. Fallus, penis değil; penisin iktidar ve arzu simgesi olarak temsil edilişidir. Biyolojik sahiplikten çok ataerkil söylemin ürünüdür. Ve bu ürün modern toplumlarda gerek hakim söylem içerisinde gerekse de kullanılan görüntüler üzerinden sürekli olarak yeniden üretilmektedir.

Lacan, fallus kavramını kullanmıştır; çünkü Freud’un hadım edilme ve Oidipus karmaşalarını kültürel ve toplumsal kodlarla birleştirerek bireyin geride bırakamayacağı bir dizi anlamlandırma pratiğini başlatmaya çalışmıştır. Başlangıçta yalnızca tek bir organı ifade etmektedir. Özünde cinsiyetsiz olan fallus, insan bedenine indirgendiğinde ya da insan bedeninden geçtiğinde cinsel bir farklılık yaratmıştır. “Fallus, gösterilenin etkilerini bir bütün olarak belirlemekle yükümlü gösterendir.” (BAWIE, 1997:127)

Beden dediğimiz şey, gösterenler bütününden oluşmaktadır. Dolayısıyla Lacan, ‘konuşan beden’ metaforunu kullandığında aslında konuşan gösterenlere işaret etmektedir. Fallusun da gösteren olduğu kabul edildiğinde onun (yani fallusun) konuşma biçimi eril bir dille gerçekleşecektir. Erkekliğin üretim merkezi olarak konuşan fallusun varlığı üzerine düşünmek, yani tek başına ontolojisi üzerine düşünmek “fallus olmak” ve “fallusa sahip olmak” gibi dilsel ve dilin içindeki cinsel konumlanışları ya da kategorilendirmeleri açıklamada yeterli değildir. Fallus olmak, ötekini arzusunun imleyeni olmak ve bu imleyen gibi görünmektir. Kadınların fallus olmaları ise şu anlama gelmektedir: “Fallusun gücünü yansıtmak, o gücü gösterip imlemek, fallusu cisimleştirmek/içermek, fallusun duhul ettiği yeri sağlamak, Ötekisi, yokluğu, eksikliği, kimliğinin diyalektik olumlaması ‘olma’ yoluyla fallusu göstermek”tir. (BUTLER, 2005:103)

Simgesel düzendeki iki konum, fallusa sahip olmak (erkeklerin konumu) ile fallus olmak (kadınların konumu) kültürel anlamları içinde barındırmaktadır; çünkü var olan bu konumların karşılıklı bağımlılıkları söz konusudur (tıpkı Hegel’in köle-efendi diyalektiğinde olduğu gibi birinin kendini konumlandırabilmesi için diğerine ihtiyaç duyması). Fallus, yani görünen eril özne, konumunun yaratıcısı için kadınların tam da erkeklerin olmadığı şey haline gelmelerine, o şey olmalarına ve eksiklikleri aracılığıyla erkeklerin temel ve yadsınmaz işlevini yerine getirmeye çalışır. Dolayısıyla fallus olmak, her zaman eril bir özne

için olmaktır ve böylece eril özne de öteki in ayrılığını tanıyarak kendi konum ve kimliğini (iktidarını) gerçekleştirmiş olacaktır. Simgesel düzende böylesi bir ikili bağıllık söz konusu olabilir ancak gerçek hayat denilen mevcut ataerkil düzende fallus hiçbir dişil özneye ihtiyaç duymadan bizzat dişil öznenin kendisini, kendi varlığı için tehdit unsuru olarak gördüğünden iktidarını korumak adına dişil beden üzerinde meşru konumunu sürdürmeye çalışır. Sonuç olarak fallus ile kurulan bu aşkın ilişki, kutsal metinlerdeki Tanrı ve ona karşılıksız itaat eden kulları ile kurulan ilişkiyi çağrıştırmakla birlikte fallusun ve fallusa sahip olmaktan kaynaklanan kutsal erkekliğin inşasının temellerini atmaya yardımcı olmaktadır.

Süregelelen Erkekliğin Gizil Antlaşması



ilk olarak M.Ö 2400 yılında Mısırlılarda gerçekleşen bir ritüel olduğu kanıtlayan duvarlara çizilmiş figürler. (GOLLAHER, 2000:19)

Erkekliğin kuruluş ve inşasında oynadığı rol ile erkeklik kurgusunun tarih boyunca taşınmasını, aktarımını olanaklı kılmış ilk ve en önemli erkekliğe geçiş ritüeli olarak tanımlanan ve Yahudi ve Müslüman toplumlarında varlığı sürdürülen “sünnet”, erkeklik mitinin önemli durak noktalarından biridir. Çeşitli törenlerle hazırlanan bu ritüel kuşkusuz, sembolik anlam taşımaktadır. Yahudi ve Müslüman toplumlarda dinsel bir zorunluluk olarak gerçekleştirilen sünnet, Türkiye’de erkekliğe geçiş töreni olarak bugün hâlâ oldukça önemsenmekte ve şenliklerle kutlanmaktadır. Doğumdan beri ailesi tarafından tasarlanan bu gün için, şık elbiseleri ve elindeki kocaman asası ile erkek çocuk, erkekliğe

doğru adım atmaya başka bir deyişle kültürel anlamda olgun bir erkeğe ait toplumsal cinsiyet rollerine giriş yapmaya hazırlanır.

Çocukluğun bağımlılığı ve zayıflığından ayrılmayı ve yetişkin erkeklerin farklı dünyasında yeni bir ait olma duygusuna sahip olmayı içeren (SEGAL, 1990:169) erkeklige geçiş törenleri ile erkek çocuklar, erkekliğini kolektif olarak benimsemiş ve kabullenmiş olurlar. Kolektif olarak gerçekleştirilen bu törenler, büyük oranda erkek çocukların güven duygusunun pekişmesini sağlar ve sünnet gibi geçiş törenleri aracılığıyla birey cemaatin bir parçası olarak sunulur ve yetiştirilir. Erkek çocuğun cemaatin bir parçası olması için sembolik uygulamaların ötesinde, bizzat bedeninden bir parça kopartılarak onun cemaate olan aitliği gerçekleşmiş olur.⁴ Çocuk, cemaatin bütün erkeklerinin bedenlerine yazılmış bu işareti ile onlardan biri haline gelir. Böylelikle çocuk bedenindeki işaret ile aynılaştırılmış bedenler arasına girerek kendini ötekilerden ayırır. Dinsel geleneğin birleştirici ve aynı zamanda da bu dışlayıcı özelliğiyle birlikte erkek çocuk 'aynılık-farklılık' konumu üzerinden tanımlanmış olmaktadır. Bu şekilde gerçekleştirilen bir aynılaştırma⁵ ile içsel bir ilişki içinde olan toplumsal kimlik, dışlayıcı bir tutumla kendinde var olanı görünür kılarak sünnet aracılığıyla anlam kazanır. Tevrat'ın Yaratılış Bölümü'nde, sünnetin bir antlaşmanın simgesi olarak adlandırıldığı şu şekilde ifade edilmektedir:

"...Sünnet aramızdaki antlaşmanın belirtisi olacak. Evinizde doğmuş ya da soyunuzdan olmayan bir yabancidan satın alınmış köleler dahil sekiz günlük her erkek çocuk sünnet edilecek. Gelecek kuşaklarınız boyunca sürecektir bu. Evinizde doğan ya da satın aldığınız her çocuk kesinlikle sünnet edilecek. Bedeninizdeki bu belirti sonsuza dek sürecektir antlaşmanın simgesi olacak. Sünnet edilmemiş her erkek halkının arasından atılacak, çünkü antlaşmamı bozmuş demektir." (Tekvin; Bap 17)

Bu antlaşmanın geçerlilik kazanması için ilk olarak İbrahim'in kendi oğlunu sünnet ettirmesi gerekmektedir. Sünnet ettirecek erkek çocukları olmayan İbrahim yüz, karısı Sara ise doksan yaşındayken bir erkek

4) Saime Tuğrul bu konu ile bağlantılı olarak; "Bedeninden kesilen parça, erkek çocuğun iç-anne dünyasından koparak dış erkek dünyasına geçtiğinin işaretidir" diyor. Ayrıntılı bilgi için Bkz: TUĞRUL - Saime (2010), Ebedi Kutsal Fıztı Kurban, İletişim Yayınları, 99, İstanbul.

5) Benzerlik dayatması olarak farklı olanın benzer kılınamaması sonucu farklı olanı dışlayan bir niteliğe işaret etmektedir.

çocuk sahibi olarak onu sünnet ettirmişler ve böylece kutsal antlaşma-ya uymuşlardır. O halde sünnet, tanrısal bir emirdir ve aynı zamanda bu şu anlama da gelmektedir, sünnetli olmayanlar toplum tarafından dışlanıp vadedilmiş topraklardan sürgün edileceklerdir. Yapılan bu antlaşmayla İbrahim'den istenen kendi soyunun kuşaklar boyunca, sonsuza dek birbirinden ayrılmadan, tüm erkeklerde var olan ortak simge aracılığıyla sürüp gitmesidir.

Dolayısıyla toplumsal kabulü sağlanmış böylesi ritüellerin gerçekleştirilmesi kadar bu ritüellere yüklenen anlamın kültürel aktarımını, sürekliliğini sağlayacak çeşitli araçların varlığı üzerine düşünmek, sünnet gibi geçiş törenlerinin sürekliliğini anlamlandırmada elzemdir. Bu aktarım öncelikle bireyin onaylandığı cemaat içi kabullerin törenler aracılığıyla yeniden üretilmesini sağlar. Doğduğu andan itibaren kendini belli bir dinsel, toplumsal, ekonomik ve cinsel grup ya da kimliğin içerisinde bularak kategorileştirilen birey, tüm yaşamında sahip olduğu ya da içerisinde doğduğu bu grubun kendi kodlarına uyum sağlamakla yükümlü hisseder. Böylesi bir ümmetçi anlayış içerisinde birey verili kimliğinin varlığını devam ettirecek ya da sürdürecektir gücü cemaatten alır, törenlerle pekiştirir ve alınan bu güç toplumsaldır. Bireylerin tikel birer varlık olarak görmezden gelindiği ve esasen ortak kimlikler üzerinden hareket edildiği toplumsal cinsiyet, din, etnik köken, sosyal sınıf gibi makro tanımlarla her birey, ortak istek ve değerler doğrultusunda diğerini tanıyıp kendisi gibi biri olduğuna inanarak ve birtakım semboller de kullanarak (sünnet edilmiş erkek bedeni gibi) aynı kültürün içinde yer aldıklarını çevresindeki diğer kişilere ilan etmektedirler.

Antlaşmanın Aile Albümlerindeki “Sözcükleri”

Öte yandan, modern toplumlarda kimliğin (burada sözünü ettiğimiz ‘erkek’ kimliğinin) bu şekilde inşasını sağlayan, özellikle de belirli kodlarla aktarımını dolayısıyla farklı tarihsel süreçlerde benzer kodların yeniden üretimini ve kabulünü sağlayan ‘araç’lar üzerine düşünmek, bu tür ritüellerin sürekliliğinin mümkünlüğü ve iktidarların değişen yapısıyla uyumunu ortaya koymak için zemin hazırlar. Bu yazının oluşmasına temel olan fotoğraflar sözünü ettiğimiz araçlardan biri olarak düşünüldüğünde, özellikle de benim bahsedeceğim haliyle aile albümlerinde yer alan fotoğraflar bu bağlamda değerlendirildiğinde, onların görünen dünyanın gerçek ve nesnel bir tür kaydı olmanın ötesinde nasıl

erkekliğin meşru zeminini koruyan, kamusal alandan rıza alınmasını kolaylaştıran “bellek araçları” olduğu görülecektir. Aile albümlerindeki fotoğraflar, özellikle törensel havada yaşanması beklenen düğün, doğum, davet gibi konularda üretilmiş olanlar, günlük yaşamın örgütlenişine, geleneksel sosyal süreçlerin işleyişine, sosyal davranışların düzenlenişine ilişkin önemli izler taşırlar. Bu tür fotoğraflar, aile kurumu içinde o kurumun işlediğini gösteren vazgeçilmez belgelerdir, yaşanan deneyimi doğrulamanın bir yolu oldukları kadar kültürel kodların aktarımını da sağlarlar. Bizim gibi toplumlarda sünnet fotoğrafları, aile albümlerinin vazgeçilmezi olmasının yanı sıra, sünnet olmuş erkek çocuğun fotoğrafları kimi zaman evlerin duvarlarına asılarak sürekli görünür kılınır ve bu dondurulmuş kare ile o ‘an’ ölümsüzleştirilerek, ona kutsallık atfedilir.

Sünnet olmuş çocuğun babayla olan dansına bir bakın. Buradaki fotoğraf için benimsenen pozun anlamı sadece içinde yer aldığı simgesel düzenle birlikte anlaşılabilir. Baba ile sünnet olmuş oğul, görüntünün merkezindedir, ayakta, onurlu bir tavırla dans etmektedirler. Babanın gururu, yüzünden okunmaktadır ve giydiği mavi takımıyla oğluna eşlik etmekte ve oğlunun “erkek oluşuna” kollarını açarak destek vermektedir. Çocuk ise böyle bir duruşla en geleneksel normlara uyacak şekilde kendinden bekleneni yapıyor olmanın verdiği mutlulukla te-



“Baba ve Oğlun Dansı”, 1988, Aile Albümünden

bessüm etmektedir. Onurlu duruş, dik duran baş ile bu tutumların saygınlık duygusunu yücelten bu toplumda, böyle ağırbaşlı ve güçlü imgeleri vermek gerçekten önemlidir. Poz veren baba ve oğul, geleneksel kodlar çerçevesinde ona bakan kişi üzerinde saygınlık yaratır ve izleyiciyi böylesine büyümlü bir dünya içine sokar. Bu büyümlü dünyaya sokarken de gördüğümüz şeyin (yani yükselen ve övülen erkekliğin) gerçekten de var olduğuna tanıklık etmemizi sağlar. Fotoğraf o anın tükenmediğini ve kendini sürekli olarak yenilediğini bize kanıtlar. Bir fotoğrafın karşısında duran bilincimiz, belleğin kültürel tarihiyle ilişki kurarak görünen şeyin toplumsal ve kültürel olarak okunmasına yol açar ki bu da esas olarak iktidarla kurulan ilişkinin başka bir açıdan deşifre edilmesine olanak tanır. Söz konusu tanıklığın nesneyle ve bellekle kurduğu ilişkinin kültürel olana dayanmasıyla gerek kamusal gerekse de özel alanda kullandığımız görsel materyallerin, iktidarın ideolojik söylemini meşrulaştırdığı da gösterilmiş olur.

Gördüğümüz ve zihnimizde de canlı olan asasıyla, peleriniyle atın üzerinde duran bir erkek imgesidir. Zihnimizde yer alan tüm bu ayrıntılar aslında oldukça önemlidir. Bir çocuğun başındaki kocaman tâci, elinde tüm dünyayı yönetebileceğine dair inancının yükselmesini sağlayan asâsı ve şaha kalktığında herkesi korkutan bir atın üzerindeki asil duruşu bize, zihnimizdeki nesne parçaları ve onların imleyenlerinden oluşan kolektif birikimi sunmaktadır.

Fotoğrafik alanı kuran ayrıntılar çağrışımlar yoluyla zihnimizde mevcut olanı hatırlamamızı sağlar. Böylelikle içselleştirilen kavram ve görüntüler birbirinden ayrı olarak düşünülemez hale gelir. Bu toplumsal imgeler ve imgeler aracılığıyla kurulan düzen M. Halbwachs'ın kullandığı anlamıyla "hatırlama kültürü" zihinlerdeki imgeleri kuşaktan kuşağa iletirler. Bu anlamda imgelerin sürekli olarak tekrarlanması ya da canlandırılması elzemdir. İmgelerin işaret ettikleri kültürel kodlar ile yeni sosyal süreçler arasındaki ilişkiselliği sağlayan da bu tekrarlardır. Dolayısıyla sünnet geleneği, kültürel anlamın ötesinde onun sürekli tekrarlanan bir olay olması sebebiyle onu, bu kültürün vazgeçilmez bir parçası kılar ve tekrarların görselleştirilmesi üzerinden bu kez simgesel düzende yeniden kurar.

Şüphesiz bu türden kültürel kodların ve hatırlamaların dini anlamı da vardır -tıpkı sünnetin dini bir gereklilik olması gibi. İşte bu noktada toplumsal olan belleğin kutsal olan bellekle ilişkisi devreye girer. "Geçmişle bağlantı kurularak hatırlayan grubun kimliğini temellendirilir.



"Atı ve Asasıyla", 4 Temmuz 1988, Aile Albümümden

Grup, tarihini hatırlayarak ve kökenine ait hatırlama figürlerini belleğinde canlandırarak kimliğinden emin olur. Bu gündelik bir kimlik değildir. Toplumsal kimlikler gündelik yaşamın ötesinde bir özellik, bir törenselliğe sahiptir. Bir anlamda yaşama bir ululuk katarlar ve günlük yaşamın ufkunu aşarlar ve gündelik olmayan törensel iletişimin nesnesini oluştururlar." (ASSMANN, 2001:56) Bu tarz bayramlar ve ritüeller, düzenli olarak tekrarlanmaları sonucunda varlıklarını koruyarak toplumsal ve kültürel kimliğin yeniden üretilmesine hizmet ederler. Toplumsal belleğin oluşmasında önemli bir role sahip olan bayram ve törenler, bu tip geleneklerin korunması ve gelecek kuşaklara devredilmesi mi zamanda da aidiyetin korunması- işlevini üstlenirler "Dinin genel işlevi hatırlamak, canlandırmak ve tekrarlamak yoluyla geçmişin

devamına aracı olmaktadır.” (ASSMANN, 2001:86) Din, onu benimseyen halkı kuşatan ve geri kalanını öteki, yabancı olarak tanımlayan ve sınırları belli olan kültürün bir parçasıdır. Dolayısıyla bir gruba aidiyet genellikle bir dine inanan grubun üyesi olarak, o dine kabul edilmeye mümkün olabilir. Bir dinin üyesi olabilmek için de bazen bedeninde belirleyici olan bir iz, işaret bırakmak gerekli olabilir. İşte sünnette gerek Yahudi gerek Müslüman toplumların erkekleri için olmazsa olmaz bir semboldür ve bu sembolün simgesel anlamının ağırlığını taşır.

Sünnet ritüelinin yaygın olarak sürdürüldüğü toplumlarda, erkek çocukları (tıpkı babaları gibi) bu yolla birer “erkek” olarak yeni yaşamlarına adım atarlar. Burada, baba sembolik iktidar olarak da düşünülmelidir, “babanın imgesi ve görevi, çocuklar babayı tanımasa bile her çocukta, kendilerini sürdürmektedir. Baba, bütünüyle kurulmuş otorite ile kaynaşmış durumdadır. Tahakküm, kişisel ilişkiler alanını aşmış ve insan ihtiyaçlarının giderek büyüyen bir ölçü içinde düzenli biçimde karşılanması için kurumlar kurmuştur.” (MARCUSE, 1968:98)

İki dedenin torunlarıyla gururlandıkları bu tabloda adeta ‘babalık görevi’ yaşlı kuşaktan genç kuşağa aktarılır ve bu aktarımda kolektif hafızanın ajanı olan fotoğraflar genellikle aile albümlerinde baş köşede yerini alır. Sünnet yoluyla aktarılan egemen erkek imgesi fotoğraflar aracılığıyla da toplumsal belleğin uyarılarına dönüşür.

Toplumun ahlaki bütünlüğü ve düzeninin devamı için cinsiyetin yaratmış olduğu toplumsal endişe, bireysel bir cinsel kimlikten ziyade onun toplumsal yansımaları üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu da, cinsiyetlendirilmiş bedenlerin yerine getirmesi gereken toplumsal işlev ve sorumlulukların kendileri dışındaki bir iktidar tarafından, onun nesneleri olarak yerine getirmeleri anlamına gelmektedir. Böylece oluşturulmaya başlayan erkeklik, kendi yapısında otoriter ve baskıcı özellikleri barındıran bir kimlik olmakla birlikte sembolik açıdan da penisinden belli bir bölgenin kesilmesi ile gerçekleşen sünnet ritüeli aracılığıyla da erkeklik denilen kültürün içerisinde ilk ve belki de en önemli adımı atmaktadır. O andan itibaren erkekler dünyasına girmiş olan çocuk, babasının ve kendisinden yaşça büyük olan diğer akrabalarının önderliğinde erkekliğini oluşturmanın ilk dönemlerini yaşamaya başlayacaktır. Dolayısıyla erkek çocuğun ilkin yakın çevresinden başlayarak erkekliğinin onaylanması, sünnet örneğinde olduğu gibi, onun yaşayacağı değişimlerin travmatik boyutlarıyla baş etmesini sağlayacaktır. “Erkek çocuğun



"Torunlarıyla Gurur Duyan Dedeler", 4 Temmuz 1988, Aile Albümünden

kadınlara ait dünyadan çıkarılma zamanının geldiğini gösteren önemli olgulardan, en önemli geçiş ritüeli şüphesiz sünnet törenidir. Bu olgu, erkek çocuğun kadın dünyasından ayrılmasını onun cinselliğinin belirmesi ile ilgili fiziksel değişimlere bağlamakta, ancak bu değişimlere travmatik nitelikler de katmaktadır. Örneğin, sünnetin bir yandan erkekliği yücelten öte yandan da hadım edilme kompleksleri öneren sembollerle yüklü olduğunu hatırlayalım."(SARAÇGİL, 2005:52)

Kadın dünyasından fiziki kopuşun ardından erkek çocuk, kendisine ait olduğuna inandığı ya da inandırıldığı dış evrende yaşamaya başlayacaktır. Ancak bu evrende, var olan hiyerarşik yapılanma içerisinde kendine bir yer edinebilmek için fiziksel gücünü göstermesi ve erkekliğini ispatlaması gerekmektedir. Erkek çocuk, erkeklerin daha üstün oldukları için çok şey istediğine inandırılır, böylece bedenine yönelik müdahale nedeniyle yaşayabileceği travma erkekliğe övgüyle alt edilmeye çalışılır, kulağına erkeklik gururu fısıldanır ve cinsel organı onun erkekliği ile eş tutulur. Bu şekilde penis genellikle '*bireyin kendisinden daha kurnaz daha zeki ve becerikli ve ötekine arzu ile dolu bir başka ben*' haline getirilir. Dolayısıyla erkek bedeni arzu nesnesi olmakla özdeşleştirilmez; çünkü cinsel olarak arzulanabilir olmak sadece toplumsal olarak kadın bedenine atfedilen bir tanımlamadır. Erkek, bu nesnenin hakimi olarak kavramsallaşan ve genel kabul gören toplumsal tanımla örtüştürülmektedir.

Mesela erkek bedenin çıplaklığının sergilenmesi pornografik alımla-

maya izin vermeyecek sembolik düzenle çevrenlenmiştir. Bizim gibi toplumlarda erkek bedeninin 'çıplaklığı' erkekliği yüceltecek yan anlamlarla beslenerek görselleştirilir. Hâlâ varlığını sürdüren erkek bebeğin cinsel organının açık şekilde görülebileceği çıplak fotoğraflarının evin duvarlarında sergilenmesi geleneği gibi. Benzer şekilde sergilenen sünnet fotoğraflarında ise penisi kesilirken acı çeken ya da bağırان çocuk fotoğraflarına rastlamak pek mümkün değildir. Erkek çocuğun bedeni taşıyacağı erkeklik gururuna uygun olarak, aldığı kutsal emaneti yerine getiriyor olmanın verdiği gururla birleştirilerek sergilenir.

Benzer şekilde (belki fotoğraflarla değil ama) bir annenin bebeğini emzirirken ki tavrı özellikle kadınlardan oluşan homososyal bir grup içindeyken yaşanan rahat (günahsız) çıplaklığın anneliğe yüklediği kutsallık ile ilişkilidir. Memelerin gündelik hayat ile olan münasebeti 'mahremiyet' sınırları içerisinde yer alırken, memenin kutsanmış anne tarafından açılıyor olması mahremiyet gerektirecek herhangi bir neden teşkil etmez. Çünkü o, toplum ve vatana "ak süt emmiş" evlatlar yetiştirmekle yükümlüdür. O halde kadın bedeni, anne ve anne olmayan diye ayrılarak farklı zaman dilimlerinde, bedeninin belli parçaları mevcut iktidar tarafından eril ideoloji içerisinde konumlanmakta ve yeniden anlamlandırılmaktadır.

Erkekliğin Sünnet Ritüeli Aracılığıyla Kamusalılıktan Aldığı Rıza

Erkekliğin mevcut toplumsal yapıda nasıl işlediği ve erkeklik kültürünün nasıl aktarıldığına yönelik incelemelerde, erkeklerin, 'erkekleştirilme' süreçlerinde rol oynayan etkenler ile bu süreci besleyen homososyal⁶ yapıların varlığı üzerine düşünmek büyük önem taşır. Mesela bizim gibi toplumlarda hâlâ mahalle, egemen bir erkek kimliğinin oluşmasında, aynı yaş grubuna ait çocukların birbirlerini izleyerek ortak hareket etmelerini sağlayan toplumsal alanlardan biridir. Nasıl ki çocuğun ilk sosyalizasyon sürecini yaşadığı yer olarak aile kabul ediliyorsa, mahalle de aileden sonra bireylerin aidiyet duydukları, sürekli olarak ve organik ilişki içinde yaşadıkları ikinci bir sosyal topluluk olarak karşımıza çıkar. Doğum, evlilik ve ölüm gibi olaylarda mahalle sözünü et-

6) Pierre Bourdieu'nun kullandığı şekliyle homososyal kavramı, cinsiyetlerin kendi aralarında oluşturdukları küçük topluluklar aracılığıyla davranışların meşruluk kazandığı alanlardır. Homososyal bir yapılanmaya örnek olarak ordu ve spor gibi toplulukların oluşturdukları alanları söylemek mümkündür.

tiğimiz sosyalleşmede daha yoğunlukla işlev kazanır. Zira özellikle son birkaç yıldır yaygınlaşan ve giderek ülkedeki pek çok belediye tarafından da uygulanmaya başlanan toplu sünnet törenleri, aynı mahallede yaşayan kısmen akran olan çocukların erkekliğe birlikte adım atmalarını sağlayarak hiyerarşinin, sosyal kontrolün ve erkek dayanışmasının ilk adımlarını bu alan içerisinde geliştirmektedir. Bu bağlamda erkekliğin kamusal alanda görünür kılındığı toplu sünnet törenleri, erkekliğin sosyalizasyonunu ve homososyal topluluklarda erkekliğin nasıl kurgulanarak meşruluk kazandığını, özellikle içinde bulunduğumuz toplumda birtakım dini ve kültürel ritüeller aracılığıyla da bu kurgunun inşa edilerek nasıl bir “erkeklik miti” yaratıldığına ilişkin iyi bir örnektir.

Öte yandan bu tür örnekler, erkeklik kodlarının erkekler tarafından sosyal baskı yaratılarak zorunlu kabullenişinden birini daha gösterir. İktidar dili olarak erkeklik dayatmasından doğrudan etkilenen kadınların dışında, (belki) doğrudan değil ama ‘içeriden’ biri olmaları sebebiyle bizzat erkeklerin de nasibini aldığını belirtmek gerekir. Çünkü erkeklik sürekli olarak ve yeniden kazanılması gereken bir şeydir. Erkek iktidarının kurumsallaşmış kültürel kabulünde kadınların ezildiğini söylemek hiç de yanlış değildir. Ancak “erkeklik” denilen toplumsal ve kültürel kodları kabul etmeyen erkekler her ne kadar iktidarın tamamlayıcısı olsalar da hegemonik erkeklik tarafından yıpratılmakta ve hatta aşağılanarak toplum tarafından yok sayılma tehdidi ile karşı karşıya kalmaktadırlar. “Gerçek” ya da “tam” bir erkekliğe zor, güç ve acı dolu birtakım geleneklerin başarıyla atlatılması sonucunda ulaşılır. Belli bir mücadele sonucunda kazanılan erkeklik, artık sorgulanamayan bir iktidar mekanizması olarak karşımıza çıkmaya başlayacaktır. Connell’in “hegemonik erkeklik”⁷ kavramı ile ifade etmek istediği erkeğin cinsiyet temelindeki statüsünün, kendi cinsiyetindeki bireylerle arasında kurduğu ilişkide de belirleyici bir kategori olduğudur. Böylesi bir hegemonik erkekliğin oluşmasında cinsiyetçi, ırkçı ve homofobik unsurlar pekiştirici rol oynamakla birlikte rasyonel erkekliğin devamlılığı için olmazsa olmaz kabullerdir. (CONNELL, 1998)

Hegemonik erkeklik, çeşitli erkeklik biçimleriyle inşa edilmektedir. Farklı erkeklik biçimleri arasındaki etkileşim atırcıl toplumsal yapı-

7) Hegemonik erkeklik kavramıyla anlatılmak istenen iktidarın kültürel kodlarla özel alanın içine de girerek toplumsal yapıda meşruluk kazanmasıdır.



İzmir'in Karşıyaka Belediyesi'nde 30.07.2010 Tarihinde Düzenlenen Toplu Sünnet Töreni

nın temel işleyiş mekanizmalarından biridir. Hegemonik erkeklik kamusalıdır ve egemenliğini bizzat kamusalın içinden alır. Bu kamusalılık, iktidar sahibi erkeklerin kim olduğuna değil toplumsal erkeklerin bu iktidarı ne şekilde muhafaza edip ayakta tutmaya çalıştığıyla ilgilidir. O halde, hegemonik erkeklik rıza gerektirmektedir; çünkü toplumun ürettiği erkeklik imajı, çoğunluğun rıza göstererek bu üstünlük sağlayıcı yapının kamusal olandan beslenerek inşa edilmesine yol açar. Başka bir deyişle, hegemonik erkeklik kadınlarla ve tabi kılınmış erkeklikle ilişkili olarak inşa edilir. Böylece erkeklik de, kendi içinde ötekini barındırır ve erkekliğin, erkekler üzerindeki egemen yapısını da sergilemiş olur. Böylesi bir tutum, çeşitli söylem, davranış ve törenlerle kendini göstermektedir. Dolayısıyla da kurumsallaşan erkeklik kendi içindeki ötekiyi yok etmek için kamusal alanda ötekiyi razı ederek görünürlüğü ve varlığını meşrulaştırır.

Toplu sünnet törenleri, hegemonik erkekliğin yapılandığı ve eğlence ile özdeşleştirilen şenliklerle de erkekliğin sergilendiği alanlardır. Bu alanlarda toplumsal statüler, iktidarın kuruluşu ve maddi olanaklar, erkekliğin kendisini ispat etme mekanizmaları ile eğlence bir arada yaşanır. Özellikle kolektif bir biçimde bu törenin yapılıyor olması, gündelik hayat pratiklerimizde kamusal olan ile kurduğumuz ilişki-

nin özne/bireyin oluşumunda ne kadar etkili olduğunun göstergelerinden biridir. Toplu sünnet törenleri bu töreni düzenleyenlerin reklamını da yapacak şekilde görselleştirilir, fotoğraflar, videolar, afişler aracılığıyla gündemde tutulur. Böylece erkekliğin sürekli yeniden üretildiği ve meşrulaştırıldığı iktidar ve egemenlik ilişkileri, kamusalılıktan aldığı rıza ile sorgulanamaz olan erkekliğin konumunu değiştiremez kılarak, ortak bilince bunu aşılır.

Sonuç Yerine

Tarih boyunca ve moderniteyle de birlikte devam eden genç erkeklerin, “tam” olarak bir erkekliğe sahip olabilmeleri için birtakım ayin ya da ritüellerden geçmeleri, kabul edilen erkeklik kimliğini yeniden üretirken toplumsal olarak onaylanmasını da sağlamaktadır. Ancak bu şekilde erkek kimliğinden bahsedilebilir ve bu kimliğin toplumsal olarak ispatı da gerçekleşmiş olur. Erkekliğe geçişte önemli adımların atılmasında köprü işlevi gören toplumsal kurumlardan din ve aile hâlâ kolektif hafızanın temelini oluşturmaktadır. Katı bir hiyerarşi, kayıtsız itaat ve kesin kurallarla temellendirilmiş yaşam biçimi ve ritüeller, “erkek kültürünün” temel dayanak noktaları olarak varlığını sürdürmektedir.

Çocukluktan itibaren cinsellik üzerine kurulan ilişki ve kültürel değerler, erkekler için cinsel ifade ve görünürlüğe izin verirken kadınlara yasaklar koyan bir dizi toplumsal kuraldan oluşur. Beden ve onun üzerinde uygulanan birtakım tıbbi pratikleri içerecek şekilde. Geniş olarak toplumsal cinsiyet hiyerarşisi bağlamında ele alınabilecek bu pratiklerin yani bu hiyerarşik durumun çıkış noktasına bakıldığında penisin, simgesel olarak sınırsız iktidarını betimleyen fallusun toplumsal ve kültürel etkisi görülecektir. Zira erkek cinselliği ile iktidar arasındaki bağı kuran ve destekleyen şey bizatihi fallusun kendisidir ve erkeklerin penis üzerinden erkeklikle kurdukları ilişki eril kimliğin bir göstergesi olarak işlev görür.

Sürekli iktidar olma hali erkekliğin ataerkil zihniyet içerisindeki en önemli kontrol alanlarından biridir ve bu sürekli oluş hali, erkekliğin ve erkek cinselliğinin bulunduğumuz coğrafya içerisinde toplum tarafından özendirilmesine neden olmaktadır. O halde biz, erkekler cemaatinin kurduğu bir evrende yaşamamızı zorunlu hale getirip onun yadsınamaz bir gerçek evren olduğuna inandıran toplumsal kurumlar aracılığıyla erkekliğin kamusal alandaki varlığının meşrulaştırmasına

tanıklık ediyoruz. Günümüz iktidarlarının kolay kontrol edilebilen verimli makineler olarak kodlandırmaya çalıştığı cinsiyetlendirilmiş insan bedeni, iktidarlar tarafından cinselliğe yüklenen yeni anlamlarla yeni mahrem alanlar yaratılarak sınırlandırılmaktadır. Bunu yaparken de cinsiyetlendirilmiş bedenlerin imgeleri, aile albümleri gibi özel alanımızın en içlerinden, toplu sünnet törenlerindeki afişlemeye kadar hafızalarımıza kazınmaya devam etmektedir.

Kaynakça

- ASSMANN, Jan, (2001), *Kültürel Bellek*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BARTHES, Roland, (1992), *Camera Lucida*, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- BOWIE, Malcolm, (1997), *Lacan*, Dost Yayınları, Ankara.
- BUTLER, Judith, (2005), *Cinsiyet Belası*, Metis Yayınları, İstanbul.
- CLARK, Toby, (2004), *Sanat ve Propaganda*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- CONNELL, R. W., (1998), *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- De BEAUVOIR, Simone, (1969), *İkinci Cins*, Payel Yayınları, İstanbul.
- GOLLAHER, David, (2000), *Circumcision*, Basic Books, New York.
- MARCUSE, Herbert, (1968), *Aşk ve Uygurluk*, May Yayınları, İstanbul.
- RUTH, Sheila, (1980), *Issues in Feminism: A First Course in Women's Studies*, Houghton Mifflin Company, U.S.A
- SARAÇGİL, Ayşe, (2005), *Bukalemun Erkek*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- SEGAL, Lynne, (1990), *Ağır Çekim: Değişen Erkeklikler Değişen Erkekler*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- SENNETT, Richard, (2008), *Ten ve Taş*, Metis Yayınları, İstanbul.
- TUĞRUL, Saime, (2010), *Ebedi Kutsal Ezeli Kurban*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kitab-ı Mukaddes

İnternet Kaynağı

<http://www.zaman.com.tr/haber.do?haberno=993471&title=eyupte-toplu-sunnet-soleni-kayitlari-basladi>



ZEKİ DEMİRKUBUZ SİNEMASINDA HINÇ

Aylin SAYIN

Duygu, nesnelerin, kişilerin, olayların insanda uyandırdığı tepki, izlenim ve etkiler bütünüdür. Türk Dil Kurumu sözlüğünde nesneleri veya olayları ahlaki ve estetik yönden değerlendirme yeteneği olarak ifade edilen duygu, ruhsal bir hareketlilik. Duygulanım içsel bir edim olmasına rağmen duyguların üretilmesi, çoğaltılması ya da bastırılması sadece insanın kendisiyle ilgili ve fizyolojik değil aynı zamanda kültürel ve toplumsaldır. İnsanlar toplumsal rollerine, toplumsal cinsiyetlerine, yaşayışlarına, bulundukları yerlere ve zamana uygun duygular edinirler. Nasıl ve ne hissettiği, hissettiğini nasıl açığa çıkardığı (ya da çıkarmadığı) insanın hayatta durduğu yerle, nasıl bir toplumda yaşadığıyla, bu toplumdaki konumuyla yakından ilişkilidir. Örneğin Büyük Britanya’da “keder” duygusu sanayileşmeyle birlikte azalırken, Kraliçe Viktorya döneminde (1837-1901) toplumsal bir ritüeldi. Bu dönemde özel günlerin, sevgiliye yazılan mektupların egemen duygusu kederken, 20. yy’la beraber bastırılması öğütlenen bir duygu haline gelmiştir. Bu tür duygular çocuklardan gizlenmeli, yas tutma gibi ritüeller mümkün olduğunca azalmalı ve duygular sanayileşmenin talepleriyle uyumlu hale getirilmeliydi.

Uygarlaşma süreciyle beden nasıl disipline ediliyor, ehlileştiriliyor, duygular da ussallaştırılmaktaydı. Coğrafi keşiflerle beraber dünya üzerinde egemenlik kurmak uygarlaştırma, ussallaştırma ve sömürgeleştirmeye dayanıyordu. Sömürgeleştirme beden, doğanın, zihnin ve duyguların denetim altına alınmasına yaslanır. Modern kapitalist devlet bir düzen oturtmak için dışlama, sınıflandırma, dahil etme ey-

lemliliklerini yerine getirmek zorundadır. Bu yüzden de insanı fiziksel ve duygusal olarak sınırlandırır. Bedenini ve duygularını kontrol etmeyi öğretir. Bilimsel ve teknolojik gelişmelerle beraber dünyayı anlama çabası insanın kendisiyle arasına mesafe koymasını dolayısıyla da duygularına çeki-düzen vermesini, duygularını ve bedenini yenidünyayla uyum içinde şekillendirmesini gerektirir.¹ Bu yüzden de özellikle sanayileşme sonrası toplumlarda beden üzerine olan denetimler daha da artmıştır. Bunun sonucu duyguların uygarlık sürecinin ileri aşamalarında karmaşılaşmasıdır. Daha önceki toplumlarda dolaysız olarak ifade edilebilen duygular modern dünyanın gerekleri gereği denetlenir.

Duyguların toplumsal olarak üretilmesi, harekete geçirilmesinin araçlarından biri de 20. yy'ın en önemli buluşu olan sinemadır. Sinema, sanat yapıtının ait olduğu döneme dair bize bilgi vermesine benzer şekilde, toplumun ortak düşlerini, arzularını, hüsrانlarını ve korkularını okuyabileceğimiz bir alandır; toplumsal hafızada biriken duygular perdeye yansır, temsil edilir. Ya da bizzat yukarıda da söylendiği gibi sinemada duygular yeniden üretilir. Kitlese iletişim aracı olarak sinema yönlendirici, manipüle edici ya da harekete geçirici olabilir. Hem toplumun duygularını, değişimlerini, toplumsal süreci perdeye aktaran hem de duygu yaratan araç olarak sinema temsil ederek harekete geçirir.

“Kanaatlerden İmajlara” adlı kitabında Ulus Baker imaj yaratan ve yansıtan sinemayı sosyolojiye eklemlemekten bahseder ve bunun da duygular sosyolojisiyle mümkün olduğunu savunur. Duygular sosyolojisi imajlarla (sinemanın yarattığı imajlarla) mümkündür. Duyguların taşıyıcısı olarak imajlar toplumu anlamayı mümkün kılar. Düşünce-fikir, nesnesini temsil ederken (Spinoza'nın fikir-duygu ayrımından yola çıkarak), duygu (affectus) hiçbir şeyi temsil etmez ve bireyin özünü icra ediş yoludur. (BAKER, 2010:168) Öznenin yaşadığı deneyim en doğru biçimde onun duygularında ifade bulur ve toplumların geçirdiği büyük dönüşümler, değişimler en fazla duygularında yer eder.

Buradan hareketle bu yazı toplumsal olarak üretilen duygulardan biri olan hınç duygusuna Zeki Demirkubuz sinemasında bakmayı amaçlamaktadır.

1) Düşüncenin kendisiyle nesnesi arasına mesafe koyma yoluyla evrenin bilgisine ulaşılır. Mesafe koymak önce insanın düşüncelerini duygularından ayrı tutmasını, dolayısıyla da duygularını denetlemesini gerektirir.

Hınç Üzerine...

Hınç (ressentiment²) sözcüğünü Alman düşünür Friedrich Nietzsche, “Ahlakın Soykütüğü Üstüne” adlı eserinde Hristiyan ahlakını tasvir etmek için kullanmıştı. Baskılanan karakterlerde hınç duygusu köle ahlakı olarak açığa çıkar diyen Nietzsche için hınç, hakkını almak için aktif bir rol üstlenmeyen kölede -iktidarsız ve aciz bir nefret olarak- hayali bir hesaplaşmaya dönüşür ve bugünkü ahlaki normların kaynağıdır.

Modern toplumların duyguları bastırarak insanları hayata dahil ettiğini, bu yolla zalimlik, intikam gibi duyguların da bastırıldığını söyleyen Nietzsche, bu bastırma çileciliğin idealleştirmesini doğurmuştur der. Duygusal bastırılma mekanizmasının kökeninin Musevi dininde olduğunu, bunun da Hristiyanlığa miras kaldığını iddia eder. Kaynağında hınç duygusu olan bir nefretle Yahudilerin düşmanlarının değerlerini ters yüz ederek tinsel intikamlarını³ (SCHELER, 2004:12) gerçekleştirdiklerini şu sözlerle ifade eder:

“Yahudilerdi, aristokratik değer eşitliğine (iyi=soylu=güçlü=güzel=mutlu=Tanrı'nın sevgilisi) karşı çıkarak, onları tersine çevirmeye çalışan, bu tersine çevirmeyi, korkunç bir tutarlılık içinde dipsiz nefretlerinin (güçsüzlüğün yol açtığı nefret) dişleriyle sağlayan; yani, yalnızca sefiller iyidir, yoksullar, güçsüzler, yoksunlar, hastalar, acı çekenler dindardır yalnız; yalnızca onlar Tanrı'nın övgüsüne layıktır - bunun dışındakiler, soylular, güçlüler, ebediyen zalim, iç karartıcı, hırslı, doyumsuz, Tanrısız, ebediyen uğursuzdunuz, lanetlenmiş, beddua almış!...'” (NIETZSCHE, 1994:19)

Burada bahsedilen Yahudi ahlakı, köle ahlakının oluşmasına ön ayak olur. Hınç duygusunun yaratıcı etkinliği dolayısıyla değerler doğurması sonucunda oluşan köle ahlakı var olmak için hep karşısındakine bakar, onu dışlayarak ve onun değerlerine “hayır” diyerek kendini oluşturur. Yahudilerin bu tersine çevirme işlemiyle köle ahlakına ön ayak olmalarından önce iyilik, güzellik gibi olumlu kavramlar soylu efendiler için dillendiriliyordu. Daha sonra köle ahlakı, kapitalizmin Hristiyanlıktan miras aldığı bir şeye ve kapitalizmin çelişiklerini örtmeye yönelik bir amaca dönüşüyor. Egemen iktidarlar “fakir ama mutlu, zengin ve kalpsiz, vb” tezleri üretiyorlar.

2) Nietzsche 'ressentiment' kelimesini “Ahlakın Soykütüğü” adlı kitabında Alına içeriği tam olarak karşılamadığını söyleyerek Fransızca olarak kullanmıştır.

3) Max Schler, Yahudi halkının kuvvetli hınç duygusunun seçilmiş halk olmanın verdiği ulusal gurur ile yüzyıllardır aşağılanmanın yarattığı çelişki dolayısıyla olduğunu söyler.

Hıncın ürettiği köle ahlakında kötülük işleyenlerden farklı olma iynin/iyiliğin yüceltilmesine dönüşür. Can yakmayan, kimseyi incitmeyen, kimseye saldırmayan, misillemeye bulunmayan, haksızlığın cezasını tanıya havale eden, kendini gizleyen, şerrin uzağında duran, hayattan çok az şey isteyen, sabırlı, alçakgönüllü, adil kişi 'iyidir' ve bu 'beni' kapsar denilerek yüceltilir. Burada bahsedilen modern erdemler kökenlerinde patlamayan bir hıncı sakladıkları için ikiyüzlüdür. Bu ikiyüzlülük, duyguları tersine çevirir: Zayıflık, merhamet duygusuna... Ürkeklik, alçakgönüllü olmaya... İnsanın intikam almaya gücünün yetmeyişi, bağışlamaya... Dolayısıyla, zayıfın saldırmazlığı, korkaklığı sabır, erdem gibi olumlu adlar alır. Bu zayıflık ve korkaklık onun "iyi" olduğu yanılsaması ile yüceltilir. Bunu yaratansa yukarıda da belirtildiği gibi hınç duygusudur. Hınç dışarıya bakıp ahlaki değerler yaratır ve bu ahlaki değerler kölenin kendisine ket vurmasına, haksızlıklara karşı çıkmamasına neden olur.

Nietzsche'nin bağlamında hınç duygusunu ele aldıktan sonra sinemaya gelirse mağduriyetin olumlandığı/yüceltildiği Yeşilçam sinemasının yukarıda anlatılanları örneklediği gözlerden kaçmaz. Asıl kahramanın bedenleşmiş bir mağduriyet yaşadığı Yeşilçam filmlerinde halktan bireyler iyidir, burjuvalarsa (zengin olarak adlandırılır) kötü, gaddardır. Halkın yaşam değerleri, birliktelikleri, mutlulukları yüceltilir. Burjuva hep yalnız, bencil ve mutsuzdur. Bu durumda da ezilenler kendi durumlarını bir kazanç olarak görmeye başlarlar. Fakir ama mutlu ve ailesiyle birlikte, zengin ama hırslarına yenik ve mutsuz miti modernleşme süresince vaadini gerçekleştiremeyen kapitalist ideoloji tarafından kitle sanatı olan sinemada her yeni filmde yeniden üretilir. Bu durum seksen sonrasında Yeşilçam sinemasının ekonomisinin ve yapım koşullarının ortadan kalkmasıyla, seyirci sayısında büyük bir düşüş yaşanmasıyla değişecektir. Zaten bu evreden sonra arzu üreten sinema olarak adlandırdığımız Yeşilçam dönemi de biter.

Yeşilçam sinemasının ürettiği bu ikiyüzlü duygu durumları -kaynaşmış, sınıfsız bir toplum beklentisi- değişmeye başlar. Özellikle bu değişim sinemaları ve festivalleri harekete geçirmeye başlayan filmlerin yapıldığı doksanların ikinci yarısından itibaren gözlemlenir. Yeşilçam sinemasından farklı olarak duyguların temsiline değişmeye başladığı bu dönemde, filmlerin ele aldığı kişiler ve konular değişmiştir. Bastırılmışların, ezilenlerin, alt sınıfların (Nietzsche'ye atfen söylersek kölele-

rin) gözünden, onları hayatın merkezine alarak (onların ezilmişliklerine vurgu yapmasa da) yapılan filmlerden ziyade bireyin iç dünyasına eğilen filmler yapılır. Bu dönemde bu eğilimle üç yönetmenin öne çıktığı görülür. Zeki Demirkubuz'un nedensiz "kötü" karakterleri; karakterlerinin hayatta savruluşları, yenilgileri, N. Bilge Ceylan'ın kendini, durduğu yeri sorgulayan orta sınıf kentlileri ve benzer bir şekilde Semih Kaplanoğlu'nun kendine bakmak için taşraya, öze dönen karakterleri. .

Zeki Demirkubuz Sinemasında Hınç Duygusu

Toplumun hangi aşamalardan geçtiği ve halet-i ruhiyesinin ne olduğuna dair bizlere toplumu okuma olanağı sağlayan sinema, filmlerde üretilen görüntülerle toplumsal yaşama dair verilerle doludur. Bu yüzden toplumun geçirdiği duygusal dönüşümleri anlamanın yollarından biri de sinemayı bu anlamıyla kâle almaktan geçer. Buradan duyguların izini sürersek, konumuz itibarıyla ele aldığımız hınç duygusunun, kapitalizmin ve geç modernleşmenin Türkiye topraklarındaki tahribatının en görünür olarak yarattığı duygu olduğunu sezeriz. Aylak Adam'ları (Yusuf Atılgan), Yeraltından Notlar'ın (Dostoyevski) içi hınçla dolu anti kahramanlarını bu topraklarda görmek zor değildir.

Nietzsche için iki tip insan vardır: Efendi ve köle. Efendiler ahlaki değerleri aşmıştır. Köleler ise yukarıda da bahsedildiği gibi ikiye bölünmüş bir ahlak anlayışı içinde, edilgen konumdadırlar. Nietzsche'nin izinden giderek bu iki tip insan kategorizasyonunda Zeki Demirkubuz filmlerinin karakterlerine bakılırsa onların sınıfsal konum olarak "köle" olmalarına rağmen düşünce, duygu üretimi konusunda bunun zıttı bir konum aldıkları görülür.. Onun karakterleri burjuva modernliğinin ahlaki değerlerini çoğunlukla taşımaz, hatta ona eleştirel bir konumlanış alırlar. Öte yandan, alt sınıftan insanların -kölelerin- duygularına, kaygılarına, davranışlarına da sahip değildirler. Dolayısıyla da karakterlerin fiili olaylara tepkilerinde kölenin hınç duygusu ve onun yarattığı-yeniden ürettiği ahlaki değerler (can yakmayan, kimseyi incitmeyen, kimseye saldırmayan, sabırlı, alçakgönüllük) yerine çoğu zaman efendinin kayıtsızlığı ile ya da ani öfke dışavurumlarıyla karşılaşırız. Bu durumda Demirkubuz'un hınç duygusunu Nietzscheci anlamda tersine çevirdiğini söyleyebiliriz. Yönetmen karaktere hıncını yaşatarak (kayıtsız bir konum almıyorsa) onu diğer ahlaki konum alırlara sahip insanlardan ayırır. Ya bu nedenle ya da bunun sonucu olarak Demirku-

buz karakterleri eylem halindedirler; sevgilisiyle kavga eder, sevdiğini öldürür, onun peşinden yola çıkar, aldatır, intihar eder, vb. . .

Özellikle nefret, kötülük, tutku temaları etrafında filmler yapan Zeki Demirkubuz'un⁴ sinemasına baktığımızda çoğu karakterin yönetmenle benzer sosyal köken içinde doğmuş, lümpen proletaryaya ya da işçi sınıfına ait olduğunu görürüz. Onun filmlerindeki karakterler gazetelerin üçüncü sayfalarından çıkmış gibidir. Demirkubuz'un cezaevinde geçirdiği, tekstil atölyesinde çalıştığı, seyyar satıcılık yaptığı dönem, filmlerinde anlattığı insanlarla, onların hikâyeleriyle tanışmasına vesile olmuştur elbet. Bir yakınlığı vardır yönetmenin bu karakterlere. Bu yüzden de yaşayan karakterler resmeder. Perdeye yansıyan duyguların tecrübesini yaşayan karakterler. . .

Hınç duygusuyla baş etmenin yolu ahlaki değerler üretmek ve öne çıkarmakken Demirkubuz karakterleri ya kayıtsız bir konum alırlar hayata karşı ya da hınçlarını nefret ve intikam alışlarla açığa çıkarırlar. Yazgı'nın Musa'sı, Kader'in Bekir'i, Bekleme Odası'nın yönetmeni Ahmet, Masumiyet'in (ve Kader'in) Uğur'u tüm insanlığın suç yükünü taşır gibiyken kendi hayatlarına kayıtsız kalırlar. Üçüncü Sayfa'nın Meryem'i, İtiraf'ın Nilgün'ü ise nefretini yaşar: Ya kayıtsızlık ya bastırılmayan hınç. . . Her durumda filmler ahlaki değerleri yeniden üretmek yerine seyirciyi sarsarak değer yargılarını ters yüz ederler. Bu ters yüz etme aynı zamanda Demirkubuz sinemasının Yeşilçam sinemasına benzer taraflarına (tesadüfler, melodrama yaklaşan olaylar) rağmen onu Yeşilçam'dan ayıran şeydir. Örneğin Nilgün Harun'u aldatıp başka biriyle yaşamaya başladığında filmin sonunda Harun her şeye rağmen Nilgün'e döner ve tekrar evlenme teklifi eder ya da Uğur, kızını otel köşelerinde büyütme pahasına sevdiği adamın peşinden gider. Bahsedilen ahlaki ters yüz etme böyle bir şeydir.

4) Zeki Demirkubuz, 1 Ekim 1964 tarihinde Isparta'nın bir köyünde doğmuş ve büyümüştür. Isparta Gönen Öğretmen Okulu'nda okumuş, orta üçüncü sınıfta siyasi nedenlerle yargılanınca ve okuldaki başarısızlığı nedeniyle yatılılık hakkı elinden alınmış, ailesinin ekonomik nedenlerle İstanbul'a göç etmesiyle kendisi de Isparta'dan ayrılmıştır. Liseyi henüz bitirmeden konfeksiyon atölyesinde ütücü olarak çalışmış, işportacılık yapmıştır. 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrasında bir süre hapis yatan Demirkubuz, Anadolu'nun çeşitli yerlerinde işportacılık yapar. Sonrasında İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'ni bitirir. Sinemaya 1986 yılında Zeki Ökten'in asistanı olarak başlar. 1994 yılında ilk filmi "C Blok"u çekene kadar yönetmen yardımcılığı yapar. 1994 yılında yaptığı C Blok'tan sonra, 1997'de Masumiyet, 1999'da Üçüncü Sayfa, 2001'de "İtiraf" ve Camus uyarlaması olarak "Yazgı"yı, 2003'de "Bekleme Odası", 2005'de "Kader", 2009 yılında ise son filmi "Kıskanmak"ı Nahid Sırrı Örik'in aynı adlı romanından uyarlayarak yapmıştır.

Tekrar kayıtsızlığa dönersek... İnsan kayıtsız olmaya başladığında her şeyi yapabilir. Albert Camus'nün "Yabancı" romanından esinlenerek yapılan Yazgı filminin ana karakteri Musa kayıtsızlığın sınırlarındadır. Eylem halinde hıncını yaşayan karakterlerden farklı olarak hıncını kayıtsızlığa dönüştüren Musa, özel bir gümrük bürosunda çalışan, annesiyle yaşayan bir memurdur. Öğle yemeklerini iş arkadaşlarıyla esnaf lokantasında yer, akşamları televizyonda Yeşilçam filmleri izler... En sevdiği, belki de yapmaktan tek zevk aldığı şey sütlü kahve içmektir. Kendisine ne istediğine dair bir soru sorulunca her zaman "fark etmez" cevabını verir ve soru sorulmadıkça konuşmaz.

Musa'nın hayat ritüeli annesinin ölümüyle bozulur. Annesinin ya-tağında öldüğünü anladığında televizyon izleyerek sabahın olmasını bekler ve annesinin ölümüne elbette üzüldüğünü ama öldüğünü anladığında bir rahatlama-sevinç de hissettiğini söyler. Musa'nın söylediği bu sözler burjuva ahlak anlayışına sahip, önceden belirlenmiş kurallarla hayatı yaşayanlar için şoke edicidir ki nitekim Musa'nın iki çocuğu ve anneleri i öldürmekten dolayı suçlandığı sırada medya en çok annesinin ölümüne üzülmeyen bir cani olarak değerlendirir onu. Musa'nın deyişle üç kişiyi öldürmekten suçlanır ama annesinin ölümüne üzülmeyi için cezalandırılır. Filmin sonunda cinayet suçlamasına itiraz etmeden beş yılını hapiste geçiren Musa'nın suçsuzluğunun anlaşılmasından sonra tahliye kararını Musa'ya bildiren savcıyla Musa'nın uzun diyalogunu dinleriz. Bu diyalog suç, ceza ve vicdan üzerinedir:

Savcı: Bütün ülke günlerdir yine sizden bahsediyor. Patronunuz geçen hafta İstanbul Cumhuriyet Savcılığı'na gidip gönüllü olarak ifade vermiş. Sonra tuvalete gitmek için izin iste yip orada tabancayla vurmuş kendini. Bu yazı dün geldi. İstanbul 5.Ağır Ceza Hâkimliği'nden gönderilmiş. (Yazıyı okur)

"Tutukevinizde idam hükümlüsü olarak kalmakta olan Mehmet oğlu Musa Demircan hakkındaki ölüm cezası kararı, 20.05.2001 tarihinde olayın mağdurlarından Hacıoğlu Naim Tuğlacı'nın İstanbul Cumhuriyet Savcılığı'na kendi rızası ile başvurusu, burada gönüllü olarak yaptığı samimi itirafları neticesinde yeniden incelenmiş -davanın yeniden görülmesine - sanık Musa Demircan'ın yeniden ve tutuksuz olarak yargılanmasına karar verilmiştir."

Savcı: Sevinmediniz galiba? Çıkmak istemiyoymuş gibi bir haliniz var.

Savcı: İtiraf mektubunu okudunuz herhalde..

Musa: Hayır

Savcı: Neden?

Musa: Okumadım işte.

Savcı: Sizinle ilgili ama.

Musa: Benimle bir ilgisi yok.

Savcı: Neden yaptınız bunu?

Musa: Bir nedeni yok.

Savcı: Ne soruşturma sırasında ne mahkemede kendinizi hiç savunmamışsınız. Savunmadığınız gibi suçlamalara da itiraz etmemişsiniz. Bugüne kadar bir kez olsun "ben suçsuzum" dememişsiniz ve dört yıl boşu boşuna hapis yatıp, akıl hastanelerinde süründükten sonra şimdi gerçek ortaya çıkıyor. Ya cezanız infaz edilseydi, ya da bu yanlışlık hiç ortaya çıkmasa ydı?

Musa: Ne fark ederdi?

Savcı: Ne demek ne fark ederdi? Kendinize yaptığınız kötülük bir tarafa adalete cinayet işletmek gibi bir şey bu.

Musa: Bu beni ilgilendirmez ama olan zaten bu.

Savcı: En azından engel olabilirdiniz.

Musa: Ben sadece suçlanmış olmaktan dolayı şikâyetçi olmadım. Bu da benim hakkım.

Savcı: Tuhaf değil mi bu.

Musa: Benim için değil.

Savcı: Kendinizi suçlu mu hissediyorsunuz?

Musa: Hayır ama suçsuz da hissetmiyorum.

Savcı: Neden?

Musa: Öyle işte, insan ben suçluyum diyebilir ama suçsuzum diyemez.

Savcı: Neden diyemesin? Ortalıktaki bütün katiller "ben suçsuzum" diye bağıyor.

Musa: Bu da onların hakkıdır.

Savcı: Haksız yere suçlanmış olmayı da suçluluğun inkâr edilmesini de birer hak olarak görüyorsunuz. Sizi anlamıyorum.

Savcı: Şimdi ne yapmayı düşünüyorsunuz?

Musa: Bilmiyorum.

Savcı: Neye inanırsınız peki?

Musa: Hiç bir şey.

Savcı: Bu kadar mı umutsuzsunuz?

Musa: Umutsuz değilim. Bazı konularda hep umutlu olmuşumdur.

Savcı: Hangi konularda mesela?

Musa: Beni doğrudan ilgilendiren şeyler konusunda.

Savcı: Arzularınız ve istekleriniz gibi mi?

Musa: Öyle de denilebilir.

Savcı: Bu başkaları için de geçerli ama

Musa: Ben kendiminkileri bilirim, başkaları beni ilgilendirmez.

Savcı: Kusura bakmayın ama daha açık olabilir miyim?

Musa: Siz bilirsiniz.

Savcı: Böyle söylüyorsunuz. Tamam, kabul ediyorum. Ama yaşadığınız bunca kötü şeye, üç hatta dört insanın ölümüne bunların sebep olduğunun farkında değil misiniz?

Musa: Bunlar neden sebep olsun ki?

Savcı: Neden? Patronunuz bu yüzden gencecik bir kızı kandırıp günahına girmede mi? Karısını, çocuklarını bu uğurda katletmedi mi? Şikâyetçi olmadığınız için size yapılanları saymıyorum.

Musa: İnsanın istediği gibi davranmasında anlaşılmayacak bir şey yok benim için.

Savcı: Arzularına göre davrandı diye bütün bunları kabul edip, yaptığı kötülükleri anlamamız mı gerekiyor şimdi?

Musa: Bu sizin bileceğiniz iş.

Savcı: Siz anlıyor musunuz?

Musa: Kendim için anladığımı başkası için de anlayabilirim.

Savcı: Keşke bunlar olmasaydı bu kötülükler hiç yaşanmasaydı demiyorsunuz yani?

Musa: Benim için fark eden bir şey yok, şikâyetçi olmadığımı daha önce söylemiştim.

Savcı: Çocuk öldürmenin iyi bir şey olduğunu mu söylüyorsunuz?

Musa: Çocuklar için iyi değildir tabi. Ama öldüren için iyidir.

Savcı: O zaman siz de yapabilirsiniz.

Musa: Birkaç gün öncesine kadar bu suçtan idam edilmeyi beklediğimi unutuyorsunuz.

Savcı: Bunun bir önemi yok. Çocukların öldürüldüğü gerçeğini de göz ardı etmeye çalışmıyorum. Açıktan, savaşlardan ya da başka nedenlerle her

gün yüzlercesi zaten öldürülüyor. Ama bir insanın, bunun iyi olduğunu nasıl savunabildiğini anlayamadım.

Musa: O zaman siz söyleyin. Dediğiniz gibi her gün yüzlerce çocuk öldürülüyor.

Savcı: Sahiden inanarak mı söylüyorsunuz bunları?

Musa: İnanmasam neden böyle söyleyeyim. Ayrıca size bir itirafta bulunayım. Belki inanmanıza yardımcı olur.

Savcı: Buyurun?

Musa: O gün eve gittiğimde o kadını ve çocukları öldürmek istedim.

Savcı: Neden? Ne yaptılar size?

Musa: Hiçbir şey. Şu diyebileceğim bir nedenim yok. Ama öyle istedim.

Savcı: Belki vardır. Mesela patronunuzun karınızla olan ilişkisinin intikamını bu şekilde alabileceğinizi düşünmüş olabilirsiniz. Mahkeme de böyle düşünmüştü zaten.

Musa: İntikam almayı düşündüğümü hatırlamıyorum. Böyle olsaydı hatırlardım ama öldürmeyi düşündüğümü iyi hatırlıyorum.

Savcı: Peki sağlıklı ve normal bir insanın böyle bir istek duymasına ne sebep olabilir?

Musa: Hapishaneler akıl almaz suçlar işlemiş sağlıklı insanlarla dolu.

Savcı: Durup dururken çocukları öldürme isteği duyuluyorsa bunun sebebini merak etmeyelim mi?

Musa: Edebilirsiniz tabi ama bu şekilde bir şey bulmanız çok zor.

Savcı: Doğru ama siz yardımcı olabilirsiniz belki. Madem bunu istediniz.

Musa: Kadın ağlayıp zırlıyordu, çocukların da hiçbir şey umurunda değildi. Bir an öldürmekle onlara iyilik yapacakmışım gibi geldi.

Savcı: Neden öldürmediniz peki?

Musa: Nasılsa fark eden bir şey olmayacak diye düşündüm.

Savcı: Fark eden bir şey olmayacak diye düşündünüz?

Musa: Yani, kendi açımdan demek istiyorum.

Savcı: Sırf bunu düşündüğünüz için öldürmediniz?

Musa: Tam böyle değil ama böyle de diyebiliriz.

Savcı: Gördüğüm kadarıyla ne yaptığını bilen bir insansınız. Ancak kim olursak olalım, insanız sonuçta. Ve hepimizin önünde eğilip büküldüğü bir şey vardır. Ben sadece sizinkini merak ettim.

Musa: O zaman söyle söyleyeyim. Siz ne dersiniz deyin, bütün bu olanlar, idamdan dönmüş olmam filan hepsi vız gelir. Hiçbir şey umurumda değil.

Savcı: Doğrudur belki. Ama az da olsa insanın kayıtsız kalamadığı bir

şeyler olmalı.

Musa: Elbette var. Ama bunların zengin olmak, iyi bilgisayar kullanmak ya da hiçbir kadının hayır diyemeyeceği kadar yakışıklı olmayı istemek kadar önemi yok.

Savcı: İnsan olmak gerçekten bu kadar basit mi?

Musa: Başka ne olma ihtimali var ki?

Savcı: Kusura bakmayın ama sanki size bunları büyük bir öfkenin söylediği hissine kapılıyorum.

Musa: Olabilir ama bu gereksiz konuşmayı kendinizin başlattığını unutmayın.

Savcı: Vicdanla kötülüğü aynı kefeye mi koyuyorsunuz?

Musa: Vicdan dediğiniz şey bu kötülükten doğmuyor mu?

Savcı: Hayır. Bu haksızlık olur. Tanrımızın bize bağışladığı gerçek adalet demek lazım ona. Sizin ve patronunuzun muhakemesinde olduğu gibi.

Musa: Kendi adıma sizin adaletinizi tercih ederim.

Savcı: Bu kadar zorlamayın. Yok yere kendinizi ipe göndermeye kalkmanın nedeni bu olamaz mı? Annenizin ölümüne sevinecek kadar sevgisiz, karınızın sizi aldatmasına ilgisiz kalacak kadar inançsız olmanın altından kalkamadığınız için yapmış olamaz mısınız?

Musa: Sahiden bu kadar karışık mı olduğunu düşünüyorsunuz?

Savcı: En azından söylediğiniz kadar basit olmadığını biliyorum.

Musa: Söylediğimden daha da basit ama siz karıştırmayı seviyorsunuz. Boynunu koparacağınız insana “borcunu ödeyeceksin” demek işinize geliyor. Bana da yaptığınız gibi.

Savcı: Ne yaptığınız gibi?

Musa: Üç insanı öldürmekle suçladınız ama annemin ölümüne üzülmemişim, karımın aldatmasına kayıtsız kaldığım için cezalandırdınız. Bu da yetmezmiş gibi şimdi de tanrının mahkemesine havale etmeye çalışıyorsunuz.

Savcı: Bu kötülerin bile bir şeye inanmak istediğini bir anlama ihtiyaç duyduğunu göstermiyor mu?

Musa: Benim için ikiyüzlülüktür bu. Böyle olmasaydı başkalarından önce kendinizi cezalandırırdınız.

Savcı: Peki bütün insanlık ikiyüzlülük mü yapıyor?

Musa: Daha da beterini. İnsan olmanın bütün yükünü benim gibilerin omuzlarına yıkıp kaçıyorlar.

Savcı: Ya onların çektikleri? Bir bakın çevrenize... Dünya inananların

çektiği çilelerle dolu.

Musa: Siz çileyi değil, kötülüğü gösteriyorsunuz.

Savcı: Ağır konuşuyorsunuz. Eğer gerçek bu bile olsa karımızın bizi aldatmasına seyirci kalıp, annemizin ölümünden sevinç duymayı kabul edersek, geriye pek bir şey kalmaz. İnsan ruhu bu kadar da boş olamaz.

Musa: Ya bu kadar boşsa?

Savcı: O zaman o ruh için dua etmekten başka çare kalmamış demektir.”

Musa ofiste çalışmadığı sahnelerin neredeyse hepsinde mağrur, kimseyi takmayan, ifadesiz bir duruşla oturur. Musa'nın hayata irade koymaya karşı direnişi, yaşama yönelik reddiyesi ondaki bu kayıtsızlık duygusu dolayısıyladır ve yönetmen bunu diyaloglarla ifade ettiği gibi Musa'nın bedeniyle de görselleştirir. Musa kayıtsızlığın vücut bulmuş halidir. Modern kent hayatının duygusudur kayıtsızlık. Georg Simmel'in deyişiyle para ekonomisinin sert gerçekliğine karşı koyan ve insanlarla arasına mesafe koyarak kendini güven altına almak isteyen kentteki bireyin duygusudur. Her şeyi ederine indirgeyen bu sistemde paranın egemenliğine karşı kendini korumak isteyen kişi ancak nesneleri değersizleştirerek bunu başarabilir. Bunun sonucu da hayattaki her şeyin anlamsız hale gelmesi, bireyin hayatının da değersizleşmesidir. Böyle bir hayatı önemsemek, ona müdahale etmek için hiç uğraşmaz Musa, buna değmeyeceğini düşünür. Varoluşun bayağılaşmasına, toplumun ahlakına, toplumsal yaşama kendince tepki verir (Bu elbette Simmel'in teorileştirdiği gibi bilinçle verilen bir tepki olmayabilir). Rahatsızlıklarını değiştirmeye yönelik bir çaba, “insan” olmaya dair bir emek görmeyiz Musa'da. Bu kayıtsızlığa, eylemsizliğe yol açar, hıncını yaşamaktansa içine atar ama kayıtsızlık onun savunma mekanizması geliştirmesine, sabit ahlaki değerler üretmesine engel olur. Filmin sonunda da görüleceği gibi öldürmekle suçlandığı insanları öldürmediği halde suçu reddetmemiş ve aklanıncaya kadar beş yıl boyunca hapis yatmıştır. Çehov, kayıtsızlık ruhun felci, bir çeşit erken ölümdür der. Musa'nın erken ölümü ağzından düşürmediği “fark etmez” sözü ile işlemediği bir cinayet dolayısıyla hapis yatması olur.

“Sinem: Benimle evlenir misin?

Musa: Olur (bu sırada televizyonda Yeşilçam filmi izliyordur ve konuşurken de izlemeye devam eder.)

Sinem: Beni seviyor musun?

Musa: Bilmiyorum, sevmiyorum galiba

Sinem: O zaman niye evlenmek istiyorsun?

Musa: Fark etmez"

Yaşama boş vermiş, her şeyin anlamsız olduğunu düşünen bu yüzden de hayatta ne yaptığının ne de seçtiğinin önemi olmadığını düşünen Musa, Sinem'i sevmediği halde onunla evlenir. Sinem'le evlendikten sonra Sinem'in onu patronuyla aldattığını eve vakitsiz gelince öğrenir ve sessizce evden çıkar. Yine aynı şekilde komşusu Necati için tanımadığı insanlara silah çeker. Zeki Demirkubuz, Yabancı'nın Mersault'undan daha yabancı bir karakter yaratmıştır. İdama gideceğini bile Mersault'un tersine bir kayıtsızlıkla karşılar Musa. Onun kayıtsızlığına benzer şekilde Bekir de yıllarca oradan oraya savrulur. Uğur'un seçtiği bir hayatı yaşamakta diretmesiyle erken ölümü gerçekleştiren diğer karakterler gibidir. Masumiyet filminin başlangıcı olarak kurgulanan Kader filminde Bekir'in hayata, ailesine, kendi hayatına dair kayıtsızlığı onu aşık olduğu Uğur'un arkasında berduş olmaya, her şeyden elini ayağını çekip sadece Uğur'a duyduğu karşılıksız hisler için yaşamaya iter. Rene Girard'ın dediği gibi arzusunun gücü kendinden kaynaklanan (başkasından değil) tutkulu bir kişidir o. Tutkusu hayata karşı sorumluluğunu aşan bir coşku halinde yaşamaya davet eder Bekir'i.

Nietzsche, zayıflığın ve zavallılığın kinci politikası olarak görür köle ahlakını. Adaletini gerçekleştirmeyen kapitalist toplumlar, hıncın modern zamanlardaki kaynağıdır. İntikam, haset, kötülük gibi duygular kendini gerçekleştiremeyince insanı zehirler. Burjuvalar da hınç duyarlar ama işçi sınıfından farklı olarak ani bir duygusal boşalmayla, tepkiyle hıncı akıttırlar. Hınç kişinin derinlerine yerleşen gün yüzüne çıkmak için saklanan bir duygudur. Ya gün yüzüne çıkacaktır ya da her devirde kendini yeniden üreten ahlak kurallarıyla insan kendini avutacaktır. Şunu da vurgulamak gerekir ki hınç duygusu özellikle kapitalist ekonomiyle beraber daha da görünür olmuştur zira toplumlarda kıyas başlamıştır, sınıfsal atlamalar ya da düşüşler mümkün hale gelmiştir.⁵

Bu duruma uymadığını söylediğimiz Demirkubuz karakterlerinin

5) Üst ve alt sınıflar arasındaki mekânsal ayrılığın azalması ve alt sınıflara hareket serbestliğinin gelmesiyle "köleler" kendilerini "efendilerle" kıyaslayabilecek duruma gelmişlerdir. Max Schler demokratik eşitlikçi toplumlarda ya da Hindistan gibi kast toplumlarında toplumsal hıncın daha az görüldüğünü hatırlatır.

onca yaraya, ezilmişliğe, çaresizliğe rağmen kayıtsızlığa ulaşan tepkilerini yönetmenin varoluşçu sinemasına bağlamak -Onun Dostoyevski hayranlığını hatırlayarak (Nietzsche'nin de Dostoyevski'den ilham aldığı düşünürsek)- yanlış olmayacaktır. Onun sineması açıklanamayan akıl dışılıklarıyla, yaratılan karakterlerin iç dünyalarına bakar. Zaten yönetmeni film yapmaya motive eden şey insanın karanlık tarafları, çelişkileri, bilinmezlikleri ve nedensizlikleridir.

"Kader'i Batı'da izleyip etkilenen insanlar dahi şu soruyu sordular, 'Her şey tamam da, bu çocuk niye bu kadar bu kızın peşinde?' Bir açıdan doğru. Konuştuğumuz konuya ilişkin iyi bir örnek. Beni başka sinemacılardan ayıran, beni en iyi ifade eden durum bu. Ben bununla ilgilenmiyorum. Bazı şeyler nedenleriyle değil sonuçlarıyla yaşanmak zorundadır. Budalaca cevaplara ulaşmak marifet değil." (ÖRER, 2009)

Demirkubuz karakterleri hınç hissetseler de hıncı içlerinde tutmazlar, hıncına rağmen bir köşeye çekilip ahlaki değerlerle avunmaya çalışmazlar. Örneğin Üçüncü Sayfa'nın Meryem'i ve çoğu Demirkubuz filmlerinin kadın karakterleri asla edilgen değildirler. Uğur gibi yollara düşer, İtiraf'ın Nilgün'ü gibi kocasını ve sahip olduklarını terk edip sevdiği adama gider; sonu gecekonduda bir evde tek başına kalmak olsa bile boyun eğmez, Üçüncü Sayfa'nın Meryem'i gibi sevmediği kocasını ölüme yollayabilir. Aynı şekilde kendi hayatına kayıtsız olmasına rağmen Bekir de hep eylem halindedir. Öfkesini gösterir, insanlara/Uğur'a sataşır, çektiği silahla kendini öldürür. Mağduriyetini ahlaki bir değer yargısına dönüştürmektense bunun bedelini öder; hıncını yaşar. Sevgisinin ve yıllardır oradan oraya sürüklenmenin hıncını kendi bedenini yok eden Bekir gibi ödeyen diğer bir kişi de Üçüncü Sayfa'nın İsa'sıdır. Meryem tarafından aldatıldığını öğrenince onu öldürmeyi ister. Meryem'in kendinden emin, ne yaptığını bilen duruşundan⁶ ve anlattıklarından şoke olan ve hıncını öldürerek gerçekleştiremeyen İsa kendini öldürmeyi seçer.⁷

6) Demirkubuz filmlerinde hep erkeklerin acı çektiğine dair soruya şöyle cevap verir:

"Elbette çekiyorlar. Aşk meselelerinde de kadın erkekte daha güçlü ve tutarlı. Kadın acısına boyun eğiyor ve bu boyun eğişi bir karşı duruş şeklinde de yaşıyor. Acısını çok fazla etrafına buluşturmuyor. Erkek ise buluşturuyor, acılarını daha göstererek yaşıyor." (DÜZEL, 1997)

7) Bu yazıda Kıskaçlık filmine değinilmedi. Zira bu film Demirkubuz'un filmografisinde özellikle bir "dönem filmi" olması dolayısıyla ayrı bir yerde durur. Kıskaçlık filminin karakterlerinin diğer filmlerindeki karakterlerden sınıfsal olarak ayrı bir yerde durmaları

Olumlu duyguları yücelterek ahlaki bir konum alan kişi hayatın anlamsızlığına, kötülüğüne, hiçliğine karşı kendini korur, bu konum alışı varoluşsal çelişkilerin panzehiri olur. Bu yüzden varoluşçu sinemanın örneklerini veren Demirkubuz sinemasında karakterler yukarıda da belirtildiği gibi ya hıncı kayıtsızlığa çevirirler ya da hınçlarını almaya yönelik bir eylemliliktedirler. Ahlaki değerlere sahip olmayan Demirkubuz karakterleri bu yüzden edilgen olmaktan kurtulup adım atarlar. Sonunda hep yenilseler de hareket halinde, olayların içindedirler ama her seferinde kendi sonlarını hazırlarlar. Musa hapse düşer, Bekir izbe bir otel odasında intihar eder, İsa aldatılmışlık hissiyle yalnız kalır, Uğur sevgiliyle kaçarken öldürülür, Harun intihara kalkışır, Nilgün üst orta sınıf hayatından gecekonduya düşer...

Hınç sahibi kişide açığa çıkamayan “iktidarsız nefret” onu iyi olmaya, fedakâr olmaya zorlar. Köle ahlakı dolayısıyla iyi olmaya... İyiliğe dair René Girard, “Romantik Yalan ve Romansal Hakikat” adlı kitabında şöyle söyler:

“Kibirli Stendhal kişisi kendi arzularında *Öteki*’nin oynadığı önemli rolü gizlemek için sık sık geçerli ideolojinin klişelerine başvurur. 1830’un soylu hanımlarının adanmışlığının, bayılıcı diğerkâmlığının, ikiyüzlü bağlanmışlığının ardında, Stendhal kendini adamaya hazır bir kişinin cömert dürtülerini değil, güç durumunda kalmış bir kibrin çaresizliğini, kendi başına arzu duyamayan bir Ben’in merkezkaç hareketini görür.” (GIRARD, 2007:33)

Hıncı ikiyüzlü ahlak anlayışına çevirmeyen, dolayısıyla da iyi olmaya yönelmeyen karakterlerin sinemasını yapan Demirkubuz burjuva ahlak anlayışını reddeder ve bunu filmlerindeki temel mesele haline getirir. İyilikten ziyade insanın derinlerindeki kötülüğe dair kafa yoran Demirkubuz aynı konuda şunları söyler:

“Ben asla insanların iyi olduğuna bakıp da ‘Ama, bu ne kadar iyi bir

nedeniyle hınç duygusunun başka türlü ifade edildiğini gözlemleyebiliriz. Hınç’ın kaynaklarından biri de kıskançlıktır ve bu duygu filmin adından da anlaşılacağı gibi filmin ana duygusudur. Onda bulunmayan fiziksel özelliklere sahip olması, ayrıca okuyamamasının nedeni olarak gördüğü abisi Seniha’da müthiş bir kıskançlığa neden olur ve bunun doğurduğu hıncın karşılığı abisine cinayet işletmekle sonuçlanır. Halit’in cezaevine girmesine kadar kendi ayakları üzerinde duramayacak olan Seniha hıncını ancak bu şekilde alır. Eylem halinde bulunmaz ama kötücül emeller tasarlayarak bir cinayeti kurgular. Bu yüzden Seniha’nın hıncı diğer karakterlerden farklı yaşanır.

insan' falan demem. Bunu sorgularım. Bu adamın iyi olmaktan başka bir çaresi var mı diye. İyiler genellikle böyledir, adamın zaten iyi olmaktan başka bir çaresi yoktur. Kötülük yapamayacak kadar zayıftır, kötü olamayacak kadar zekâ yoksunudur, o adam zaten iyi olacak, onun başka çaresi yok, doğası böyle. Ama öte yandan başka biri, buna çok az rastlanır, kötülük yapabilecek kadar güçlüdür, içinde tüm aşağılık arzuları, kötücüllüğü barındırmaktadır; ama bilinciyle, düşünceyle ahlakıyla yani bilerek ve isteyerek iyi olmayı seçiyordur. Bunun bende bir değeri vardır ve sonuna kadar saygı duyarım. Böyle olmaya da bütün kalbimle inanıyorum zaten, ama kötü olamayacak kadar zayıf ve mıymıntı insanların da iyiliklerini yüceltecek, anlamlandıracak değilim. Yani günün birinde beni büyük bir şeyin fedakârı ya da kurbanı olarak görürseniz asla inanmayın, bunun altında kesinlikle başka bir sebep vardır. Belki öyle görünür ama kesinlikle doğru değildir." (ÖZTÜRK, 2006:118)

Demirkubuz karakterleri hıncın kökeninde bulunan kötücül duyguları yaşadıkları için, bastırılmış öfkeleri olmadığı için hınç duymazlar. Onun filmlerinin Nietzsche'nin teorisini altüst etmesinin nedeni budur. Bir diğer nedeni de yönetmenin yukarıda da ifade ettiği gibi insanı eyleme geçiren nedensizlik, hayata karşı kayıtsız olma, kaybedecek bir şeyi olmama halidir. Karakterler ahlaki duygular üreterek başka bir dünyayı yaşamak yerine halesini kaybetmiş bir dünyanın çelişkilerini sonuna kadar yaşarlar.

Kaynakça

- NIETZSCHE, F., (2008) *Ahlakın Soykütüğü*, çev. Ahmet İnam, Say Yayınları, İstanbul.
- NIETZSCHE, F., (2010) *Güç İstenci*, çev. Nilüfer Epçeli, Say Yayınları, İstanbul.
- NIETZSCHE, F., (1994), *On the Genealogy of Morality*, çev: <http://www.anarsi.info>, Cambridge University Press: Cambridge.
- ÖZTÜRK, RUKEN (Der), (2006) *Kader: Zehi Demirkubuz*, Dost Yayınları, Ankara.
- GÜRBİLEK, NURDAN, (2007) *Mağdurun Dili*, Metis Yayınları, 2007, İstanbul.
- LUPTON, DEBORAH, (2002) *Duygusal Yaşantı*, çev. Mustafa Cemal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- SCHELER, MAX, (2004) *Hınç*, çev. Abdullah Yılmaz, Kanat Yayınları, İstanbul.
- BAKER, ULUS, (2010) *Kanaatlerden İmajlara-Duygular Sosyolojisine Doğru*, çev. Aboşoğlu, Birikim Yayınları, İstanbul
- STAUTH, GEORG- TURNER, BRYAN S., (2005) *Nietzsche'nin* çev. Mehmet Küçük,

Zeki Demirkubuz Sinemasında Hınç 147

Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

SIMMEL, GEORG, (2008) *Modern Kültürde Çatışma*, çev. Tanıl Bora & Elçin Gen & Nazile Kalaycı, İletişim Yayınları, İstanbul.

GIRARD, RENE, (2007) *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, İstanbul.

ÖRER, AYÇA, (25.10.09) *Zeki Demirkubuz Söyleşisi*, Taraf Gazetesi.

DÜZEL, NEŞE, (16.12. 1997) *Zeki Demirkubuz röportajı*, Yeni Yüzyıl Gazetesi.

ORYANTALİST FANTEZİLER: TÜRK SİNEMASINDA KÜRT TEMSİLLERİ¹

Sabahattin ŞEN

Oryantalist söylem ve onunla ilişkili olarak kolonyal söylemlerin açığa çıktığı önemli alanlardan birisi de “ötekiliğin” temsil edilme biçimleridir. Türkiye’de “*harici ötekiler*” olarak Kürtlerin söylem alanlarına (sanat, resmi, popüler, medya, akademik) dahil edilme biçimleri çeşitlidir. Bu bağlamda, modernitenin global hegemonyasına içkin olan, dolayısıyla Türk modernleşmesi ve Kemalizm’le ilişkili olan oryantalist söylemin bu yazının konu edindiği haliyle Türk sinemasında Kürt temsillerinde ortaya çıktığı görülmektedir. Bu metin, “*harici ötekiler*” olarak Kürtlerin -daha geneli kapsayacak şekilde Doğuluların- Türk sinemasındaki temsillerinde şifrelenmiş oryantalist söylem biçimlerinin izini sürmekte ve Türk sinemasındaki Kürt temsillerinin oryantalist söylem içerisinden üretilen temsiller olduğunu iddia etmektedir. Metnin üzerinde şekillendiği kavramsal, kuramsal çerçeveyi, oryantalizm ve onunla ilişkili olarak kolonyal söylem ve kültürel temsil çalışmaları biçimlendirmektedir.

Araştırmanın evrenini, Türk sinemasında Kürtleri konu aldığını düşündüğüm bütün filmler oluşturmakla birlikte bu metinde, 1966-2007 yılları arasında yapılmış olan on altı filme odaklanılarak bu filimler üzerinden Türk sinemasında Kürt temsillerinde şifrelenmiş oryantalist

1) Bu metin 2009 tarihinde Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalına sunduğum *Kültürel Temsiller Oryantalizm ve Sinema. Türk Sinemasında Kürt/Doğu Temsilleri* isimli yayınlanmamış yüksek lisans tezinin gözden geçirilmesi ve yeniden düzenlenmesi sonucu oluşturulmuştur.

söylem biçimlerinin izi sürülmekte ve yöntemsel model olarak temsil analizi temel alınmaktadır. Filimler seçilirken özellikle farklı tarihsel dönemlerde yapılmış olmasına dikkat edilmiştir. Çalışma açısından vurgulanması gereken nokta, sözünü ettiğimiz yılları kapsayan bu elli yıllık dönem içerisinde Kürt temsillerinde kendini gösteren *sürekliliği* ya da *iç tutarlılığı* açığa çıkartmaktır. Ayrıca bu elli yıllık dönem içerisinde temsil biçimlerinde açığa çıkan farklılıklar üzerinde de durulmaktadır.

En genel anlamıyla sinema, toplumsal yaşamda var olan söylem biçimlerini sinemasal anlatılar biçiminde hem aktarır hem de yeniden üretir. Bu anlamda toplumsal yaşamda var olan söylem biçimlerinin filmlerde şifrelenmiş, gizlenmiş hallerini açığa çıkarmak, toplumsal yapılarda ve söylem biçimlerinde var olan iktidar, güç, tahakküm ve zor ilişkilerini yapıbozumuna uğratmak anlamına gelecektir. Bu yazının odağındaki modernitenin meta anlatıları ve onunla ilişkili olarak oryantalist söylem biçimleri içinde güç, tahakküm, iktidar ve zor ilişkileri barındıran söylem biçimleridir. Modernitenin global hegemonyası sayesinde, bu söylem biçimleri farklı yer ve zamanlarda ve farklı söylem biçimleriyle suç ortaklığı yaparak tahakküm, güç ve zor ilişkilerini üretmektedir. Toplumsala ve bireysale dair ne varsa onu temsil etmeye, “aktarmaya”, kurmaya, inşa etmeye çalışan sinema, içinde yer aldığı toplumun yapı ve ilişki biçimlerinden bağımsız değildir. Toplumsal ve bireysel olana dair her şeyin (olayların, olguların, kurumların, çelişkilerin, çatışmaların, duyguların, inançların, sınıfların, cinsiyetlerin, mekânların, etnisitelerin, rollerin, statülerin vb.) sinemada nasıl temsil edildikleri bir araştırma alanı ve sorunsalı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu bağlamda değerlendirilebilecek ve bu yazının alanını oluşturan Türk sinemasına ilişkin çalışmaların son yıllarda arttığını görmekteyiz. Bu çalışmalarda Türk Sineması farklı bağlamlarda ele alınmaktadır. Araştırmaların yoğunlaştığı alanlardan biri de Türk Sinemasında temsil çalışmalarıdır ve genel olarak Türk Sinemasının farklı tarihsel dönemlerine ve farklı yönetmenlerin filmlerine göç, toplumsal cinsiyet, bölgesel farklılıklar, kent ve mekân gibi kavramlara odaklanılarak, bu kavramlar temsil açısından sorunsallaştırılır. Ancak, Türk Sinemasında temsille ilgili akademik çalışmaların sayısı artmakla birlikte özellikle etnik kimliklerin veya kültürel farklılıkların genel olarak nasıl temsil edildiklerine ilişkin literatürün yeterli olmadığı söylenebilir. Bu

çalışmanın bir amacı da literatürde sözünü ettiğimiz boşluğun doldurulmasına yönelik akademik ve bilimsel katkı sağlamaktır. Buradan hareketle metnin eksenini etnik ve kültürel bir kimlik olarak Kürtlerin Türk sinemasında nasıl temsil edildiği meselesi oluşturmaktadır.

Yeşilçam filmlerindeki erkeklik ve mazlumluk temsillerini araştırmasının merkezine alan Arslan, popüler kültürle toplumsal muhayyile arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran kavramsal müdahalenin başlangıcının yapısalcılığa kadar götürülebileceğini söylüyor. Arslan'a göre Saussure'ün dili pozitif terimleri olmayan bir farklılıklar sistemi olarak tanımlaması düşünüldüğünde "temsil, mevcut olanın aynadaki yansımasına denk, pozitif bir karşılık olmaktan çıkar; mevcut olanın ötekilerce değillenmesiyle gerçekleşen temsil, her zaman eksik ve ihlale (yeniden anlamlandırmaya) açık hale gelir. Nihayetinde temsil şeylerin anlamını inşa eder. Bu temsil kavrayışı takip edildiğinde, film çözümlemesinin önünde, filmleri toplumsal gerçekliği kodlayan/sıfreleyen metinler olarak görmenin ve toplumsal hayatı anlamlandıran geniş kültürel ağın bir parçası olarak çözümlemenin yolu açılmış olur" (ARSLAN, 2005: 17).

Bu yaklaşım dil ve dış dünya arasındaki ilişkiyi sorunlu hale getirir. Dile getirilen bu yaklaşımla birlikte, klasik yaklaşımların dili pozitif terimlerle işleyen bir araç olarak kavramsallaştırmaları artık mümkün görünmemektedir. Dil ve anlam arasındaki ilişkiye yönelik yapısalcı bir yaklaşım aynı zamanda anlamlandırma pratiklerinin nasıl gerçekleştiği sorusuna bir cevap vermektedir: "Doğal bir ilişki gibi görünen anlamlandırma, gerçekte öğelerin sadece öteki öğelerle olan ilişkisinde anlam kazandığı keyfi bir farklılıklar sistemidir" (Akt. ARSLAN: 2005: 16-17).

Dil, anlam ve temsil ilişkisini yeniden gözden geçiren, dolayısıyla popüler kültürle toplumsal muhayyile arasındaki ilişkiyi sorunsallaştıran diğer bir kuramsal yaklaşım ise, yapısalcılığın eleştirisi ya da post yapısalcı yaklaşımdır. Bu yaklaşımın metnin analizini dramatik biçimde farklılaştırdığını söyleyen Arslan'a göre bu yaklaşım, metnin farklılığını yani dolaşımda olan diğer metinlerle olan ilişkisini ve onlardan ayrılığı metin analizinin merkezine yerleştirir. Bu aynı zamanda yansımacı temsil anlayışından da gerçek bir kopuştur. Bu kopuşla birlikte ve bu kopuşun sonucunda, 'ideoloji maskesinin' ardındaki hakikati, nötr, sahici ve 'ideolojik olmayan' bir göstergeyi bulup çıkarmayı vaat eden

çözümleme fikri de geride kalmış olur...Metnin perdesinin ardında bir özün saklı olduğu fikri, yerini, metnin tamamının yüzeyde duran çelişkiler, paradokslar, tutarsızlıklar ve istisnalardan oluştuğu fikrine bırakır”(ARSLAN, 2005: 18).

Filmler ve toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi bir söylemsel şifreleme süreci olarak niteleyen Ryan ve Kellner, temsil sorununa psikanalitik kuram bağlamında Freudculuk ve nesne ilişkileri teorisi çerçevesinden yaklaşmaktadırlar. Ryan ve Kellner'e göre kişinin varoluşu kendisine ve ait olduğu dünyaya ilişkin temsiller yoluyla toplumsal hayatı kuşatan figür ya da şekiller aracılığıyla tanımlanabilir. Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini biçim, figür ve temsillerini şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu bağlamda sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindedir. Bu inşa süreci de temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar. Temsillerin, insanın kendisi ile dünya arasındaki ve nesnelerle dünya arasındaki sınırı çizmesine yaradığı için önemli olduklarını belirten Ryan ve Kellner şöyle devam etmektedirler:

“Temsiller, içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. İçselleştirilen bu temsiller benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğunur. Bu nedenle bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı politik önem taşırlar. Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da, yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda çok önemli bir rol oynar. ...Bu yüzden, kültürel temsillerin üretiminde söz sahibi olmak toplumsal iktidarın muhafazası açısından kritik önem taşıdığı gibi, toplumsal dönüşümler amaçlayan ilerici hareketler için de vazgeçilmez bir kaynak oluşturur” (RYAN ve KELLNER, 1997: 34-35-36).

Oryantalist Söylem ve Temsil

Edward Said, Şarkiyatçılık isimli eserinin giriş bölümünde: “Şark hakkında yazan herkes kendisini Şark karşısında bir yerde konumlandırmak zorundadır, yazarın metnine tercüme edildiğinde, bu yer, be-

nimsenen anlatı biçimini, kurulan yapı çeşidini, metne yayılan imge, izlek, motif türlerini içerir tüm bunlar, ölçüle biçile tasarlanmış okura seslenme, Şarkı çerçeveleme, son olarak da Şarkı temsil etme ya da onun adına konuşma biçimlerini oluşturur” der. Bu tespitten sonra Said; Şarkiyatçılığın, betimlediği şey karşısındaki, temel koşulunun ve durumunun *dışsallaştırma* olduğunu ve bu *dışsallaştırarak* yapılan betimlemelerin temelde Batı için, Batıyı anlaşılır kılmak için yapıldığını söyler (SAİD, 1999: 29). Bu metinde *dışsallaştırma* bağlamında gerçekleşen durum yönetmenlerin dışsallaştırarak konumlanmalarının ortaya çıkardığı ve filmlere yansıyan Kürtlerin temsil biçimleridir. Bu temsil biçimlerinin dışsallaştırma bağlamında “gerçek”liğe tekabül eden temsillerden başka, söylem biçimleri üzerinden ilerleyen temsiller olduğunu söyleyebilirim. Türk sinemasındaki Kürt temsillerinin zaman ve mekândan bağımsız olarak ortak konu başlıklarında ve benzer işleniş biçiminde kendini göstermesi temsilin “somut gerçeklikten” ziyade metinsellikler üzerinden üretilen bir söylem içersinden oluşturulduğunu göstermektedir. Burada şöyle bir soru karşımıza çıkmaktadır: Kürtlerin Türk sinemasındaki, metinsellik üzerinden üretilen temsillerini mümkün kılan durum nedir ve nasıl ortaya çıkmaktadır?

Metinsellik üzerinden üretilen temsiller tanımıyla anlatmaya çalıştığım iki durum söz konusudur. Birincisi, Türk sinemasında Kürtlere dair yapılan filmlerin kendi aralarında ürettiği metinsellik. Burada Kürtlerle ilgili yapılan filmlerin birbirlerini içerik bakımından yeniden ürettiklerini kastediyoruz. Yani Türk sineması içerisinde üretilen klişelerden söz ediyorum. İkincisi, daha geniş bir bağlamda ele alınan Kürtlere dair medyada, akademik ve resmi söylemde, klişelerin ürettiği (ön) yargılarda kültürel ve sanatsal metinlerde üretilen metinselliktir. Burada sözünü ettiğim ikinci metinsellik boyutu, tarihsel, kültürel, sanatsal, ideolojik ve politik düzeylerde üretilen söylemleri kapsamaktadır. Kuşkusuz ki bu iki metinsellik birbirinden bağımsız değildir. Bu metinsellik boyutları birbirleriyle etkileşim halinde söylem biçimleri üretirler ve karşılıklı ilişkisellik içinde birbirini üreten ve besleyen metinselliklerdir. Sözünü ettiğimiz ikinci metinsellik boyutunu anlaşılır kılmak ve iki metinsellik boyutlarının etkileşimini göstermek için, Said’in oryantalist söylemin, yazarı konumlandıran gücünü vurgulamak için kullandığı ve *stratejik biçimlendirme* olarak tanımladığı metinsellik bağlamını göz önünde bulundurmak gerekir. *Stratejik biçim-*

lendirme: “Metin öbeklerinin, metin çeşitlerinin hatta metin türlerinin, kendi aralarında, ardından da geniş ölçekte kültürde hacim, yoğunluk, gönderim gücü kazanma biçimleri ile metinler arasındaki ilişkiyi çözümlenmenin bir yoludur” (SAID, 29). Bu metinsellik bağlamını anlamak, Türk sinemasındaki Kürt temsillerinde ortaya çıkan *toptancı* ve *tutarlı* ya da *donmuş* bakış açısını anlamamız açısından önemlidir. Metinselliği mümkün kılan ve açığa çıkaran durum, konu başlıklarında ve işleniş biçimlerinde kendini gösteren *iç tutarlılıktır*.

Said açısından ‘gerçek Doğu’ ile metinlerde anlatılan ya da temsil edilen Doğu arasında herhangi bir örtüşme önemsizdir. Önemli olan biçem, mecazlar, anlatıdaki mekân, anlatı gereçleri, tarihsel, toplumsal koşullardır, temsilin doğruluğu ya da özgün olana sadakati değildir. (SAID, 30-31) Bu tespitten hareketle, araştırmamız açısından da, Türk sinemasındaki Kürt temsillerinin, “gerçek” ile örtüşüp örtüşmediğinin önemli olmadığını vurgulamak gerekir. Üzerinde durulan esas konu, yönetmenlerin oryantalist hegemonya içerisinde Kürtlere bakmış olmaları ve bu bakışın belli bir söylem içinden geçmesidir. Türk sinemasındaki Kürt temsillerinin, modernist veya batıcı bakış açısıyla iç içe geçmiş oryantalist hegemonyanın yaratmış olduğu söylemsel ve ideolojik zemin ve bununla birlikte Kürtlere dair üretilen klişelerden hareketle oluşturulduğunu iddia ediyoruz. Bunun sonucunda ortaya çıkan durum ise kamerasını Kürtlere ve Kürtlerin yaşadığı coğrafyaya yönelten yönetmenlerin bakış açılarındaki *iç tutarlılıktır*. Bu bakış açısındaki *iç tutarlılık* Kürtlere dair işlenecek konu başlıklarında ve işlenme biçimlerinde kendini göstermektedir. Bu *iç tutarlılık* aynı zamanda Kürtlerin/Doğunun belli bir söylem içerisinden temsil edildiklerini göstermektedir. Aynı konular, farklı yönetmenlerce ve tarihsel süreç içerisinde defalarca işlenmiş ve işlenme biçimleri de çoğunlukla aynı kalmıştır. Türkiye’de popüler kültür metinlerinin, medyanın, akademinin ve resmi ideolojinin Kürtlere dair ürettiği söylem ve bu söylem biçimlerinden hareketle üretilen klişelerin Türk sinemasında kameralarını Kürtlere yönelten yönetmenlerin zihniyetlerinde şekillendirdiği ve bakış açılarında belirleyici olduklarını düşünüyorum. İçinde iktidar ilişkilerini ve eşitsizlikleri barındıran bu söylem biçimleri üzerinden üretilen temsiller ise Kürtleri insani ve toplumsal değişimden kopararak, toplumsal yapı ve ilişki biçimlerini dondurmaktadır. Diğer bir değişle ve Said’den esinlenerek söylersek Türk sinemasında *Kürtler Kürtleştiriliyor*.

Ontolojik ve epistemolojik bir ayrıma dayanan ve bir söylem biçimi olarak oryantalizm tanımı aynı zamanda bizi şu sorunun cevabını bulmaya götürmektedir: Türkiye'deki yönetmenlerin Türkiye'de yaşayan bir etnik guruba yani içinde yaşadıkları ülkenin bir bölümüne oryantalist, Modernist ya da Batıcı bakmalarını nasıl açıklayacağız? Oryantalist söyleme gücünü veren, onun epistemolojik ve ontolojik bir ayırım ve bir söylem biçimi olarak iş görmesidir. Bu durum oryantalist söylemin kendisini değişik bağlamlarda yeniden üretmesine neden olur. Başka bir deyişle oryantalist söylem kendini farklı mekân, zaman ve ilişki türlerinde yeniden üretebilmektedir. Bu durumu örnekleyen çalışmalardan biri de Ernest J. Willson III'ün ABD'de yaşayan zencilerin ötekileştirmeleri bağlamında oryantalist söylemin yüklendiği işlevi gösteren çalışmasıdır. Wilson III ABD'de yaşayan zencilere oryantalist bir gözle bakıldığını ve bu bakış açısının "öteki"yi kuran bir bakış açısı olduğunu söylüyor. Wilson, buradan hareketle Said'in tezinin bir toplumun içinde yaşayan belli bir kesimin "öteki" olarak kabul edilerek onlara dönük bir tavır olarak da kendini gösterdiğini belirtmektedir. (akt, KAHRAMAN, 2002, DOĞU BATI: 165)

Burada içerden bir gözün ya da yerli bir bakışın bu şekilde bir konuma düşmesi yani oryantalist ve Batılı bir yerde konumlanması ya da böyle bir yere gelmesi paradoksal gibi görülmesine rağmen, bu konumu açıklamak mümkündür. Kişinin Batılı özne olarak kurulması ya da konumlanması önceden verili olarak varsayılan Batılı kültür denen bir şeyin kendisini üyelerine empoze etmesi sayesinde gerçekleşmez. Birey, Batılaştırma sürecine tabi kılınması sayesinde ve kendini "Batı" olarak tanımlanan bir kültüre ait olma fantezisi içinde hayal ederek Batılı hale gelir ve Batılı yapılır. bu konumu (Batılı konumu) işgal eden bireyler zorunlu olarak Batılı bir ulusun vatandaşları veya Batıda yaşayan veya Batılı kimlik kartına sahip bireyler olmayabilir. Burada bir konuma, konumlanmaya... imgeleme gönderme yaptığım için, 'renkli bir kadının' veya 'renkli bir erkeğin' de bu konumu işgal etmesi pekala mümkündür" (YEĞENOĞLU, 2003: 12-13).

Batılı bir bakış açısından bakmak ya da Batılı bir yerde konumlanma durumu için, "Batılı" veya "Batıdan" bir ulusun bireyi olmak gerekmez. Derinizin rengi, ait olduğunuz toplumsal sınıf, cinsiyetiniz ne olursa olsun Batıcı, modernist veya oryantalist söylemin taşıyıcısı konumuna düşebilirsiniz. Türkiye'de farklı düzeylerde kendini gösteren bu şekilde

bir bakış açısının yaygınlığının, oryantalizmin ve modernist söylemin, Türkiye'nin son iki yüzyıllık Batılılaşma/Modernleşme paradigmasıyla ve onun radikal bir evresini oluşturan Kemalizmle ve bunların Türkiye'deki siyasi, kültürel atmosferde kurduğu hegemonik etkiyle ilişkili olduğu söylenebilir.

Türk Sinemasında Kürt Temsillerine İlişkin Öne Çıkan Temalar

Kürtlerin Türk sinemasında temsil edilme biçimlerinde oryantalist söylem üzerinden tarihsel bir süreklilik varlığı iddiasıyla incelenen filmlerde, bu sürekliliğin okunabileceği kimi ortak temaların olduğu görülmüştür. Bu temalar, filmlerde hem işlenen konu başlıkları hem de bu başlıkların işlenme biçimleri düşünüldüğünde oldukça çeşitlendirilebilir. Metnin bundan sonraki kısmında, 1960'dan günümüze kadar sözünü ettiğimiz sürekliliğin izini sürebileceğimiz ve özellikle son dönemde temsilin niteliğindeki kimi değişiklikleri de değerlendirebileceğimiz, öne çıkan iki tema etrafında tartışma genişletilmeye çalışılacaktır. “Mekân” Üzerinden Üretilen Temsiller ve Oryantalist Perdede “Cinsiyet Roller” ve Temsil başlıkları altında ele alacağımız bu temalar üzerinden filmlerden seçeceğimiz örneklerle, oryantalist ve kolonyal söylemin açığa çıktığı alanların nasıl örtüştüğü gösterilmeye çalışılacaktır.

“Mekan” Üzerinden Üretilen Temsiller

Türk sinemasında, Kürtleri konu alan pek çok filmde mekan kavramını hem izi i aradığımız söylemlerin kurulduğu alan olarak hem de coğrafyaya gönderme yapacak şekilde ele aldığımızda, mekanın ve mekana yüklenen anlamların sinematografik anlatıda nasıl temsil edildiğini gösterecek ve bu temsiliyetin oryantalist niteliği üzerine tartışabileceğimiz çokça örnek bulunduğu görülecektir. Temsillerin genel olarak *modernlik-geleneksellik*, *kentli-köylü*, *modern-yerli*, *medeni-barbar* söylemleri üzerinden üretilen ikili karşıtlıklarla oluşturulduğunu ve bu ikili karşıtlıkların mekan içinde kurulduğunu söyleyebiliriz. Filmlerde modern olan ile geleneksel, yerli olan ile metropolden gelen, kent ile köy gibi ikili karşıtlıklar üzerinden üretilen temalar yoğunluktadır. Filmlerde bu karşılaşmaların genelde iki şekilde görüldüğünü söyleyebiliriz: Bunlardan ilki modern ve kentli olanın yerlinin coğrafyasına gitmesi; ikincisi ise yerli olanın modern ve kentli olana gitmesidir.

Modern ve Kentli Olanın Geleneksel ve “Yerli” Olana Gitmesi:

Türk filmlerinde oldukça sık işlenen bir tema olarak, modern olanın, kentten gelenin yerli olanı aydınlatması temsilini görürüz. Mesela ilk dönem filmlerinden *Hudutların Kanunu*(1966) filminde resmi ideolojinin yani Cumhuriyetin temsilcileri olarak da görülebilecek öğretmen ve askerin yerli olanı eğitmesi, aydınlatması beklenmektedir. Burada resmi ideolojinin ya da Cumhuriyetin simgesi olan okul üzerinden yerli olanın değiştirilmesi söz konusudur. *Katırcılar*(1987) ve *Derman*(1983), filmlerinde ise aynı temanın olay, mekân ve kişilerin köye gelen gazetecinin ve ebenin merkeze alınarak temsil edildiği görülür. Köy, oradaki insanlar, mekân ve ilişkiler gazetecinin anlamaya ve araştırmaya çalıştığı nesneler ya da gözlem konusudur. Ebe için ise Köy, oradaki insanlar, mekân ve ilişkiler anlaşılması güç şeylerdir. Bu durum filmi izleyen kişinin de olaylara, ilişkilere, gazeteci ve ebenin gözünden bakmasına neden olur.

Hakkârî'de Bir Mevsim (1982) filminde Kürt temsillerinde, coğrafya ve orada yaşayanlar *mistifikasyon*, *otantikleştirme*, *gizemleştirme* bağlamında işlenmiştir. Kürtler bir tür *müzelik nesne* olarak kurulmuştur. İstanbul'dan gelen öğretmen için köy ve orada yaşayanlar, sanki bu dünyanın ya da yaşanan zamanın dışındadırlar. Dolayısıyla filmde Kürtler anlaşılması imkânsız coğrafya, insanlar ve ilişkiler olarak kurulmuştur.

Scognamillo *Batı Sinemasında Türkiye ve Türkler* isimli kitabında Türkiye'nin, Türklerin Batı sinemasındaki temsillerinde çoğu zaman *egzotik*, *otantik* ve anlaşılması zor insanlar olarak temsil edildiklerini söyleyerek İtalyan yönetmen Michelangelo Antonioni'nin *Kızıl Çöl* isimli filmini değerlendirirken şöyle diyor: “yabancı ve gizemli, belki de ürkütücü gemici bir Türk'tür. Türkçe konuşuyor fakat Türkçe konuşması öylesine acayip geliyor! Öylesine ‘yabancılaşmış’, bir dünya-dışı gibi” (SCOGNAMİLLO, 1996: 117). Benzer bir biçimde *Hakkârî'de Bir Mevsim*'deki öğretmen karakteri için de Kürtler bu dünyanın dışındadırlar.

Batıdan, metropolden gelenin “yerli” olanla ilişkisi bu bağlamda oryantalist ve kolonyal söylemlerin açığa çıktığı alanlardır. Bu tür karşılaşmalarda, metropolden gelen yerli olanı “*ilkel*”, “*barbar*” “*çağdışı*” olarak nitelediği ve öyle kurduğu gibi, onu *anlaşılmaz*, *gizemli*, *mistik* nitelermelerle de inşa etmektedir. Ancak her iki nitelme ya da kurma

biçimi oryantalist söylemden bağımsız değildir. Buradan hareketle bu filmde Kürtlerin gizemli, mistik, düş ve fantezilerle, dünya ve zaman dışılıkla temsil edildiği söylenebilir.

“çevremdekilere denizi sordum hiçbir şey anlamadılar. Karların üstüne bir sopayla denizin dalgasını çizdim bir de gemi bilmediler. Deniz nasıl anlatılır”

“sanki uzun yıllardan beri burada yaşıyorum, yoksa burada mı doğdum ben, burada mı öleceğim? Hiç bir şey şaşırtmıyor beni adeta uyuştum, unuttum her şeyi geçmişimi, kentleri, insanların acılarını, burada hayat böyle demişti muhtar, burada işler bildiğin gibi değil diyordu Halit. Umut-suzluğu bile unuttum”

“dünya dönüyor ama belki de burada bu dağ başında dönmemesini bilmek daha doğrudur ...ben başka bir yerden geliyorum” (Hakkari’de Bir Mevsim, 1982)

Batıdan, metropolden gelenin “bilinmezlerin” içinde kendini kaybet-tiği bu yer, zaman ve oradaki insanlar, modern zamanın ve mekânının dışında dolayısıyla zamanın ve mekânın dışında gibidirler. Bu da yerli olanı otantik ve gizemli hale getirir.

Çok daha yeni olan *Beyaz Melek*(2007) filmi ise, geleneksel olan ile modern olanı, modern ve kentli olanın simge kurumlarından biri olan huzurevi ve yaşlılık üzerinden karşılaştırmaktadır. Bu film, geleneksel olan ile modern olan ya da köy ile kentin karşılaştırılması konusunda gelenekseli ve “moderni” kurma biçimleri yönünden diğer filmlerden ayrılmaktadır. Türk sinemasında Kürtler genellikle geleneksel olan, köy ve kırsallıkla temsil edilmişlerdir. Bununla ilişkili olarak çoğunlukla modern olanın, kentin karşıtı bir yerde konumlandırılmışlardır. Bu temsil biçimlerinde Kürtlerle özdeşleştirilen gelenek ve ona dair her şey olumsuzlanmıştır. Bunun karşısında modern olan yüceltilmiştir. Modern ve kentli değerler ulaşılması gereken bir amaç olarak temsil edilmiştir. Örneğin *Düğün*, *Kibar Feyzo*, *Şalvar Davası* filmlerinde ve Kürtleri konu alan diğer filmlerde de bir söylem olarak ortaya çıkan ataerkilliğin eleştirisi ya da olumsuzlanması bağlamında, çok çocuk yapma ve çok eşlilik, *Beyaz Melek*’de olumlu bir şekilde işlenmiştir. Öte yandan burada da Kürtler bir söylem dâhilinde yine geleneksel olan ile temsil edilmiştir. Bu noktada, her ne kadar gelenekseli işleme biçimi yönünden diğer filmlerden ayrılrsa da, Türk sinemasındaki Kürt tem-sillerinde görülen sözünü ettiğimiz *süreklilik* bu filmde de ortaya çık-

maktadır. Bu kez Kürtlerle özdeşleştirilen geleneksel ve töresel kültürel pratikler yüceltilmektedir. Ancak bu tür bir işleniş biçimi oryantalist söylemin tam da göbeğine oturmaktadır. Film, Kürtlere bozulmamış, el değmemiş bir yerli konum atfetmektedir. Kürtler ve onların kültürel pratikleri adeta bir *müzelik nesne* olarak konumlandırılmıştır. Her müzelik nesne gibi Kürtler ve onların kültürel pratikleri 'yüceltilerek' tarihin gerisine ya da dışına itilmiştir.

Modern ve kentli olanın geleneksel ve "yerli" olan ile karşılaşmasının yerli olanın bulunduğu coğrafyada gerçekleştiği diğer bir film ise *Katırcılar*(1987) filmidir. Bu filmde gazeteci karakter modern ve kentli olanın sembolik göstergesidir. Bütün bölgenin, mekânın ve kişilerin ise geleneksel ve yerli olanı temsil ettiği gözlenmektedir.

Gazeteci: "benimle konuşurlar mı acep?"

Asker: "biraz yabani onlar. Dağlı"

Asker: "kendinize İstanbul'dan bir konu seçseydiniz."

Gazeteci: "orda her şey iç içe işim ve yaşamım birbirine karışıyor. İstanbul'da karmaşa bazı şeylerin üstünü örtüyor."

Asker: "İstanbul bir tane."

Gazeteci: "ama İstanbul'dan başka yerler de var." Kısa bir suskunluktan sonra "varmış!"

Gazeteci katırcılarla konuşmaya çalışırken: "gazete nedir biliyor musunuz?" Cevap yok. (*Katırcılar*, 1987)

Bu diyaloglarla "Dağlı" olmanın ve "yabaniliğin" yerli olanla ilişkilendirildiğini dolayısıyla oryantalizmin Doğu hakkında ürettiği söylemlerle örtüştüğünü görmekteyiz. Gazeteci kadının katırcılara sorduğu "Gazete nedir biliyor musunuz?" sorusunun yeni bulunmuş ya da "ilkel" bir kabileye yöneltilmiş antropologun ya da etnografin sorusuna benzerliği dikkat çekicidir.

"Doğu ve Güneydoğu insanının toprakla, kendisiyle ve 'düzenle' mücadelesini eksene alan öykü ve romanların –tabir caizdir her halde- pıtrak gibi çoğaldığı 70–88 yılları sinemacılar için de bulunmaz bir fırsattı –ki çoğu yönetmen de bunu değerlendirmiş ve benzer filmler çekmişti. Öyküde; Osman Şahin ve Bekir Yıldız'ın ortaya koydukları 'doğu performansları' kimileyin gerçek ile hayalin ya da hurafenin kırması bir anlatımla ulaştırılır 'merkez' okuruna. Mekân olarak İstanbul'u tutan 'entelektüeller' de bu öyküler ile bir dünya oluştururlar kafalarında" (2009, <http://gokekin.com/rutubetli-yalnizliklar-1>)

Katırcılar filmiyle ilgili yapılmış yukarıdaki eleştiride de görüleceği gibi, Türk sinemasında Kürtler sürekli bir “merkez”in gözünden temsil edilmişlerdir. Bu “küçük merkez”in kendini kurduğu söylemin kaynağı ise “büyük merkez”, yani Batıdır. “Küçük merkez” ise kendi “çevresine” ya da Doğusuna Batıdan devşirdiği oryantalist bir söylemle bakmıştır.

Geleneksel ve “Yerli” Olanın Modern Olana ve Kente Gitmesi:

Sürü (1978), *Eşkîya* (1996), *Hemşo* (2000), *Mutluluk* (2007), filmlerinde bu kez Kürt olanın modern olanda, kentte değişmesi, dönüşmesi veya yok olması söz konusudur. Değişim Batı’da, kentte gerçekleşiyor. *Hemşo* filminde kan davasıyla ilişkili olarak temsil edilen töre kentte değişiyor. *Mutluluk* filminde namus konusu ile temsil edilen geleneksellik, töreler ve onların taşıyıcıları modern olan ile karşılaştığında değişip dönüşüyor. *Sürü* ve *Eşkîya* filmlerinde ise aşiret ilişkileri, kan davası ve eşkıyalık konularıyla ilişkili olarak temsil edilen geleneksellik, kentte yok oluyor.

Oryantalist söylem değişimi Batı ile ilişkilendirirken, *durağanlığı* Doğu’ya atfetmiştir. Türk sinemasında kameralarını Kürtlere yönelten yönetmenler tarafından benzer konuların sürekli işlenmesi ile oryantalist söylemin Doğuyu durağanlıkla tanımlaması arasında ilişki kurmak mümkündür. Çünkü bu durum yönetmenlerin Kürtlerin değişimden yoksun toplumsal yapı ve ilişkilere sahip olduklarını düşündüklerini gösterir. Yönetmenler açısından değişim kente, Batı’ya, modern olana ait bir olgudur. Gelenek ile özdeşleştirilen Doğu, kır ve köy ise tarih dışılığın dolayısıyla değişimin olmadığı ya da olamadığı bir yapıya işaret eder. Bu bağlamda özellikle namus, geleneksellik, modernlik, töre gibi temaların temsil edilme biçimleri dikkat çekicidir.

“Töre’ye saygı diye bir şey kalmamış!”

“Töreymiş törene sığayım senin!”

“Bu töre’ye yakışmaz töre dedim töre töre!”

“Ne diyon lan sen sıçtırma törene!”

“Töre böyle yazmıştır!”

“Töre töre kim?!”

“Töre her şeydir bacım töre dindir imandır!” (*Hemşo*, 2000)

Meryem’in yengesi: sen kirlendin Meryem, töre’yi bilisen”

Cemal ile İstanbul'a yerleşen abisi arasında geçen bir diyalogdan: "töre-nizde sizin olsun her şeyinizde"

Cemal ile arkadaşları arasında geçen bir diyalogdan: "cemal benim sizin oraların adetlerine pek aklımlı ermez. Bir kız kaçırmak o da bu devirde kalmamıştır herhalde"

Cemalin abisi ve babası arasında geçen bir diyalogdan: "burası İstanbul baba burada töre möre işlemez" (Mutluluk, 2007)

Hemşo filminde, töre komedi ve güldürü ile işlenerek geride bırakılması gereken, tarih dışı gelenekler toplamı olarak kurulmuştur. Filmde töreye geride bırakılması gereken ve tarih dışı bir olgu olarak bakılmasını sağlayan ise onun güldürü nesnesine dönüştürülmesidir. *Mutluluk* filminde ise dramatik öğelerle işleme söz konusudur. Ancak he iki işleniş biçimi ortak bir söylemde buluşmaktadır. Bu ortak söylem ise Batıdan modern olandan, dolayısıyla oryantalist söylemden beslenen bir bakış açısidir. Çünkü gelenek ve töre ya da herhangi bir kültürel pratik çoğu zaman dışarıdan bakan göz açısından sorunlu olabilir.

Bu diyaloglarda töre ve geleneğe vurgu vardır ancak burada törenin işleniş anakronik bir işleniştir, tarih dışıdır töre. Ya da öyle olması gerekir. Geride bırakılması, terk edilmesi gereken kültürel pratiklerdir.

Mutluluk filminde İrfan (aynı zamanda sosyoloji profesörü) ile karısı arasında Meryem hakkında geçen bir diyalogdan:

İrfan'ın karısı: yanındaki köylü kız kim?

İrfan: "Anlamayacağınızı biliyorum ama yine de anlatayım. Meryem çok farklı çok akıllı bir kız ve en önemlisi hiç kirlenmemiş"

Bu diyalogda Meryem'e atfedilen özellikler oryantalist söylemin Doğuyu romantikleştirerek ve otantikleştirerek onu bozulmamış bir öz olarak kurmasıyla ilişkilidir. Kürtler (Meryem), *kirlenmemişlik*, *bakirlik*, *saflik*, *masumiyet*, *duygu* ile kurulurken, aslında ona aynı zamanda bir değişmeyen öz verilir. Bu öz aynı zamanda Batının modern olanın karşısında kendini tanımladığı bir özdür. Said'in de belirttiği gibi Doğu'ya bir öz vererek *Şarkın Şarklaştırılması* söz konusudur. Bunun karşısında Batı (İrfan ve karısı) -İrfan üniversitede bir profesördür-, karmaşanın, dolayısıyla *aklın*, *rasyonel olanın*, *bilimin*, *saf olmanın* temsilcisi olarak kuruluyor.

Kibar Feyzo (1978), *Şalvar Davası* (1983) filmlerinde üzerinde durulması gereken nokta Türk sinemasındaki Kürt temsillerinde ortaya

çıkan, geleneksel ya da yerli olanın değişmesinin ancak Batıda ya da kentte mümkün olabileceğidir. Törenin, geleneğin kendi içinde değişmesi söz konusu değildir. Yani kültürel pratikleri yaşayanlar bu değişmeyi gerçekleştirmiyorlar. Değişim, ilerleme ‘çağdışılıktan’ kurtulma ancak modernin, kentin, Batının sayesinde gerçekleştirilecektir. Bu filmlerde de değişim ancak “yerli” olanın kentten, İstanbul’dan getirdiği bilinç ile mümkün olabilmıştır. Çağdışı değerler ve pratikler olarak kurulan ağalık ve başlık parası, ‘aydınlanmanın’, ‘aklın’ ve ileri olanın mekânı olan kente, Batıya gidip oradan köye, “Doğuya” ‘geriliğin’, ‘karanlığın’, ‘sapkınlığın’ coğrafyasına taşınan bilinç sayesinde yok olmuş ya da değişmiştir.

Öte yandan, Türk sinemasında Kürt temsillerinde bir söylem biçimine dönüşen ve sıklıkla işlenen aşiret konusu ataerkillik bağlamında defalarca Kürtlerle ilişkilendirilerek sunulmuştur. Bu konular ve işleniş biçimleri güldürü ve komedi filmleriyle olduğu kadar, “toplumcu gerçekçi” yönetmenlerin ve senaristlerin de filmlerine konu olmuşlardır. Toplumcu gerçekçi bakış açısından da “Tarihin ilerlemesi”yle geleneğe ait bütün yapılar çözülecektir. Toplumsal yapıda, “*tarihin gerisi*”nde kalmış yapı ilişki ve değerler varsa bunların dışarıdan müdahalelerle değiştirilmesi gerekir. Said’in de vurguladığı gibi, Marks açısından Hindistan’daki İngiliz sömürüsü gerekiyordu çünkü “*tarihin gerisi*”nde kalan üretim ve yönetim biçimlerinin değişmesi İngiliz müdahalesi sayesinde gerçekleşecekti (SAİD, 1999: 164-165).

Bu bağlamda değerlendirebileceğimiz *Sürü* filminde Kürtlerin toplumsal yapı, ilişki ve kültürel pratikleri modern olanın karşısında paramparça olmaya mahkûmdur. Bu filmde aşiret yapılanması bağlamında akrabalık ilişkileri ve onunla bağlantılı diğer kültürel pratikler ve üretimler yok olmaya yüz tutmuş ya da yok olması gereken kültürel pratikler olarak temsil edilmiştir.

“Sürü, bir aşireti, bir ikiliği, bir sürüyü ve daha birçok şeyi anlatır. Aşiretler arası çatışmalar, kişiler arası hesaplaşmalar, insan/doğa, insan/insan, insan/toplum ilişkileri dramatik bir kuruluşun içine yerleştirilen malzemenin salt bir kısmını oluştururken filmin geneliyse temelde ekonomik zorlamalarla çağdışı kalmış bir toplumun, ezilen kişilerin ve doğan çatışmaların çok daha geniş bir panoramasını sergiliyordu” (SCOGNAMİLLO 2003:329).

Bu bağlamda, “*Ekonomik zorlamalarla çağdışı kalmış bir toplumun*”, bu durumda Kürtlerin, Türk sinemasındaki temsillerinde ortaya çıkan “çağdışı kalmışlık” vurgusu önemlidir. Bu “çağdışı kalmışlık” anlatısı Türk sinemasında Kürt temsillerinde çok değişik bağlamlarda ve konu başlıklarında sürekli işlenmiştir ve halen işlenmektedir. Tabi burada çağdışı olmayı “tarih dışı” ya da “tarihin gerisi” olarak da okumak mümkündür. Herhangi bir toplumu, halkı ya da insan grubunu çağdışı olarak görmek ve yorumlamak, Batı merkezli bir söylem içerisinden konuştuğunuzu gösterir. Bu Modernist ve Batıcı söylem aynı zamanda oryantalist bir konumlanmadır.

Öte yandan, mekân üzerinden üretilen iktidarlarla ilişkili olarak, Türk sinemasında Kürt temsillerinde oryantalist ve kolonyal söylemin açığa çıktığı temsil biçimlerinden biri de coğrafya üzerinden üretilen temsillerdir. Filmlerdeki mekânların temsili, zor doğa ve mevsim koşulları, otorite boşluğu, kaçakçılık, sınır, mayın, eşkıyalık, anormallik, suç mekânları, dağlık ve engebeli alanlar şeklindedir. Burada göze çarpan, insanın sürekli doğayla bir mücadele halinde temsil edilmiş olmasıdır.

Filmlerdeki bu mekân ve coğrafya temsilleri ile Kürtlerin ve Kürtlerin yoğun olarak yaşadıkları bölgelerin klasik oryantalist metinlerdeki temsillerinin örtüşmesi dikkat çekicidir. İslam, Osmanlı, Pers gibi “Yüksek medeniyetlerin” hâkimiyetindeki coğrafyalarda yaşayan Kürtlerin Batılı tasavvurda “yerli” olarak konumlandırıldığını belirten Fırat, Kürdistan coğrafyasına gelen ilk seyyahların bu coğrafyayı ve Kürtleri “vahşi Kürdistan” “ilkel topluluk”, “eşkıya” ve “önemli geçitlerin soyguncuları” olarak betimlediklerini söylüyor. 16. yüzyılda Batılı Doğu tasavvurunun içinde Kürtler ve Kürtlerin yoğun olarak yaşadıkları yerler özel bir ilgiye konu olmamış, dolaylı olarak bölgesel anlatım ve betimlemenin bir ayrıntısı olarak tasavvur edilmişlerdir. Gezinler gözüyle betimlenen Kürdistan coğrafyası ve iklimi toplumsal özelliklerle özdeştir. “Asi” ve “vahşi” coğrafya nitelemesi, asi ve vahşi topluluk karakteridir. Batılı ise “vahşilik ve asilikle” baş etmeye, onu yola getirmeye ve belli bir disipline sokmaya çalışandır. 16. yüzyıldan başlayarak devanı eden ve ağırlıklı olarak bahsettiğimiz çerçevede bir algılayışı oluşturan gezginci gelenek, 19. ve 20. yüzyıla gelindiğinde Batı emperyalist yayımcılığına paralel olarak önemli bir birikim oluşturmuştur. İlgi alanları özelleşmiş, araştırma ve anlatı ayrıntı olarak betimlenmiş,

toplumsal form ve özellikler hakkında daha 'kabul gören' yargılar oluşturulmuştur, ancak temel tasavvur farklı biçimlerde de olsa yeniden üretilmiştir (FIRAT, 2006, VESTA: 108-110).

Sürekli bir kriz ve anormallik üzerinden işleyen coğrafya ve mekân temsilleri Foucault'nun kullandığı anlamıyla bir tür *heteretopia*'yı hatırlatmaktadır. Foucault bu kavram ile ötekilik mekânlarını, krizin, sapkınlığın köleleştirmenin ve sömürgeciliğin mekânlarını anlatıyor. Foucault'nun çerçevesini çizdiği anlamda heteretopyalar çok farklı mekânlar olarak karşımıza çıksa da temelde *heteretopya*, Foucault'ya göre "fiili olarak bir yere yerleştirilebilir olsalar da bütün yerlerin dışında yer alan ve yansıttıkları ve sözünü ettikleri tüm mevkilerden kesinlikle farklı" mekânlardır. *Heteretopik* mekânların toplum içerisinde belirgin ve kesin bir işlevi vardır ve aynı heteretopya, içinde bulunduğu kültürün eşzamanlılığına göre değişik işlevler üstlenebilir. Bu tür mekânlar "her zaman açılma ve kapanma sistemi gerektirirler; bu *heteretopya*yı hem tecrit eder hem de nüfuz edilebilir kılar" (FOUCAULT, 2005: 295-297).

Bu bağlamda, Türk sinemasında Kürt coğrafyasının bir tür heteretopya ya da ötekilik bölgeleri/mekânları olarak temsil edildiklerini söyleyebiliriz. Bu temsil biçimleri tarihsel olarak o bölgelerde yaşanan çatışma ve iktidar ilişkileriyle ilintilidir. *Hem tecrit edilen, hem de nüfuz edilebilir mekânlar* olarak Kürtlerin yaşadığı bölgelerin devlet ve medyanın söyleminde de bir tür heteretopyalar olarak temsil edildikleri düşünüldüğünde, "terör bölgeleri" "Doğu sorunu" "sürgün yerleri" "şark görevi" "olağanüstü hal bölgesi" gibi ifadeler mekân üzerinden işleyen iktidar ve dışlama mekanizmalarını gösterir.

Burada "merkez" ve "çevre" ya da "taşra" üzerinden işleyen coğrafi ve bölgesel algılamalar ve bakış açılarında kendini gösteren oryantalist eğilimlerin de yine mekânsal ayrımlar üzerinden işlediği söylenebilir. Özellikle İstanbul merkezli üretilen edebiyatın, sanatın, kültürün, medyanın taşra nostaljisi ya da romantizmi böyle bir oryantalist bakışı içinde barındırır. Bunun tersi bir bakış açısı, yani taşrayı olumsuzluklar üzerinden düşünme ve temsil etme aynı derecede sorunlu bir bakış açısıdır. Taşraya, köye İstanbul'un, "Modern"ın dolayısıyla Batının bakış açısı, ya taşrayı bir "darlık, boğuntu, kasvet, tekdüzelik, kenarda kalmışlık, gerilik, bağnazlık, kavrukluk, güdüklük, ya da saflık, samimiyet, sıcaklık, sahicilik-otantiklik, sükunet, asudelik" (BORA, 2006) mekânları

olarak, karşıtlıklar üzerinden düşünen bir bakış açısıdır. Her iki bakış açısının çakıştığı nokta “dışarı”dan atılan bakış açıları olmasıdır. Bu “dışarı”dan gelen bakış açısının kendini konumlandığı söylemsel ve düşünsel paradigma ise Modernist bir paradigmadır. Modernist bir paradigmaya içkin olan oryantalist söylem düşünüldüğünde “dışarı”nın yani merkezin ya da İstanbul’un bakış açısının oryantalist söylemler barındırdığı söylenebilir.

Oryantalist Perdede “Cinsiyet Rollerini” ve Temsil

Araştırma kapsamında incelenen filmlerde toplumsal cinsiyete ilişkin kodların aktarılma biçimlerinin çalışmanın iddiası açısından önemli göstergeler barındırdığı görülmüştür. Öncelikle oryantalist ve kolonyal söylemde veya daha genel olarak Batıda Doğunun ya da ötekinin temsiliinde kadının nasıl temsil edildiği meselesi önemli bir yer tutmaktadır. “Çağdışı” “ilkel” ve “geri” geleneklerin, kültürel pratiklerin ve toplumsal ilişki biçimlerinin taşıyıcısı ya da “kurbanı” Türk sinemasındaki Kürt temsillerinde çoğunlukla kadındır. Türk sinemasında Kürt kadını temsilleri ataerkillik ve törelerle ilişkili olarak namus, başlık parası, kadının “ezilmişliği”, “sefaleti” ya da “yokluğu” ön plana çıkarılarak işlenmektedir. Burada yine özellikle vurgulamak istediğimiz başta namus olmak üzere bu tür temaların Kürt temsillerinde işlenmesinin süreklilik göstermesidir.

Türkiye’deki popüler kültürde ve özellikle Türk sinemasında Kürtleri işaretleyen bir söylem biçimine dönüşmüş olan namus, başlık parası, kumalık gibi temaların temsiline ilişkin farklı dönemlerde yapılmış filmlerden çok sayıda örnek bulmak mümkündür;

Meryem’in amcası: “Rabbülalemin kimseyi namus ile imtihan etmesin.

Meryem’in yengesi: sen kirlendin Meryem, töreyi bilisen”

Profesör İrfan ile Cemal arasında geçen bir diyalog:

İrfan: “ya Meryem bir de sevgilin olsa vururdun herifleri.”

Cemal: “biz bilmeyiz öyle sevgili mevgili onlar sizin memleketin icatları bizde herkes yerini bilir. Karı karılığını bilecek adam adamlığını bilecek.”

İrfan: “iyi de gözün üstünde kaşın var diye kıyıyorsunuz kadınlara” (Mutluluk 2007)

Kadının erkek kardeşi, kadına silahı doğrultarak şöyle demektedir: “namusumuzu iki paralık yapmışsen... nasıl yapmışsan oruspi oruspi” (Janjan, 2007)

Düğün (1973), *Hakkari’de Bir Mevsim* (1982), *Yol* (1981), *Katırcılar* (1987), *Mutluluk* (2007), *Janjan* (2007), bu temalara odaklı filmlerden bazılarıdır. Filmlerin bütününden hareketle Kürt kadınının Türk sinemasındaki temsillerine dair bazı çıkarımlar yapabiliriz. Türk sinemasındaki Kürt temsillerinde oryantalist hatta kolonyal söylemlerin kendini gösterdiği önemli yerlerden biri de Kürt kadınlarının temsilleriyle ilgilidir. Türk sinemasında Kürtleri konu alan filmlerde kadının bu şekilde konumlandırılması, Batılı sömürgeci oryantalist söylemin Doğulu kadına bakış açısı ile örtüşür. Sömürgeci kültürün meşruluğunu kurmasına yardımcı temel ideolojik öğelerden birisi de, Doğulu toplumlarda kadını “vahşice” ezen kültürel pratiklerin ve dini geleneklerin eleştirisi olmuştur. Kadınların ezilmesinden sorumlu gelenekler Doğu kültürlerinin barbarlığının kanıtı olarak gösterilir (YEĞENOĞLU, 2003: 130).

Doğunun ya da daha genel bir ifadeyle “öteki”nin siyasi ve kültürel söylemde cinsel imgelerle kurulmasının ve temsillerinin çok değişkenli olduğunu söyleyen Schick’e göre 19. yüzyıla gelindiğinde, Doğudaki kadınların çilelerine dair betimlemeler yabancı bilgisel söylemin alışılmış ve yerleşmiş temel öğelerinden biri haline gelmişti. Başkalıkçı ve sömürgeci söylemde kadınlara zorbaca hükmeden erkek “öteki” ile Doğuda hüküm süren “despot ve zorba” yönetimlerle ilişkilendirilmiştir. Özel yaşamında kadını “ezen” ona “zorbaca” davranan erkek, aslında “despot” yönetici ve devlet tarafından aynı muameleyi gören erkektir (SCHICK, 2000: 128-138).

Her iki bakışın, Türk sinemasında Kürtleri konu alan yönetmenlerin bakış açısı ile oryantalist sömürgeci söylemin, kesiştikleri nokta, özellikle kadının konumunda ve bedeninde somutlaşan “geri” “ilkel” “çağdışı” ve baskıcı kültürel pratiklerden *radikal bir kopuşu* gerçekleştirmek zorunda olduklarıdır. Yönetmenler açısından oraya dair bütün kültürel pratikler “ilkel”, “geri” ve “çağdışı”dır. Bundan dolayı da geride bırakılması, kurtulması gereken geleneklerdir. Çünkü yönetmenin kendini içerisinde kurduğu söylem, modernist ve oryantalist bir söylemdir.

Öte yandan, *Janjan* (2007), *Mutluluk* (2007) ve *Sürü* (1978) gibi filmlerde Kürt kadın temsili açısından diğer üzerinde durulması gereken bir gösterge de kadının yokluğu ve suskunluğudur. Meryem’in (*Mutluluk*) nüfus kâğıdının olmayışı, *Janjan* filmindeki (2007) kadın karakterin (Güzel) ismi in olmayışı ve *Sürü* filminde Berivan karakteri in hiç

konuşmaması, yani dilinin olmaması Türk sinemasındaki Kürt kadın temsillerinde görülen kadının “kapatılmışlığına” “ezilmişliğine” “bas-kı altında alınmasına” hatta “yokluğuna” dair vurgulardır. Güzelin bir ismi, Meryem’in *nüfus kâğıdı*, Berivan’ın ise *dili* yoktur. Her üç gösterge, isim, nüfus ve dil, kişinin varlığına yani özne olmaya gönderme yapar. Başka bir ifadeyle her üç simge kişinin ya da öznenin varlığının (burada var olmadıklarının) göstergesidirler.

Türk sinemasındaki Kürt temsillerinde Kürt kadının temsili veya konumlandırıldığı yerin Kürt erkeğinin altında bir konum olduğunu söyleyebiliriz. Türk sinemasındaki Kürt temsilleri açısından, Kürt kadını en-alt konumdur. Kürt kadının bu konumu Spivak’ın değişile “madun öznenin silinmiş güzergâhı içinde cinsel farkın izi iki misli silindiği” bir konumlandırma biçimidir. *Madun Konuşabilir mi* isimli çalışmasında “Madun konuşabilir mi?” “Elitler madunun sürekli inşasına karşı uyanık olmak için ne yapmak zorundadır?” sorularını soran Spivak, “kadın” sorunun en problemli sorun olduğunu belirtiyor. Çalışmasında yoksul, siyah ve kadın konumunu ast ya da madun konum olarak ele alan Spivak, Hindistan’daki *sati* nin (dul kadın) fedasını (kocasını ölen kadının kendini yakması) analiz ederek madunun, astın konuşamayacağını söylüyor. Spivak yazısının şöyle noktıyor: “Madun konuşamaz. Göstermelik bir öge olarak ‘kadın’lı küresel uzun konu listelerinde hiçbir fazilet yoktur. Temsil yitmemiştir. Entelektüel olarak kadın entelektüelin, bir gösterişle sahip çıkmamalık etmemesi gereken sınırları belirlenmiş bir görevi vardır” (SPIVAK, 2009: 114). Buradan hareketle Türk sinemasındaki Kürt temsillerinde kadın bir madundur, en alttadır. Dolayısıyla konuşamaz, konuşsa bile sesi duyulmaz.

Türk sinemasından verdiğimiz örnekler bağlamında Kürtlerin Türk aydınının (yönetmeninin) ötekisi olduğu söylenebilir. Kürt kadını ise hem Türk kadınının hem de Kürt erkeğinin ötekisi ya da aşağısında konumlandırılmıştır. Bu cinsiyet ve ırk hiyerarşisinde Kürt kadını en alt basamaktadır. Konumların bu şekilde sırlanışı ilk bakışta basit ve fazla hiyerarşik dizimler gibi gelebilir. Ancak burada vurgulamaya çalıştığım nokta oryantalist Batılı söylemin yaygınlığı ve derinliğidir. Altını çizmeye çalıştığım diğer bir nokta ise; ırksal, cinsel ve sınıfsal olarak farklı pozisyonlarda konumlanan “özne”lerin kendi “öteki”leri ile olan ilişkilerini oryantalist ve Batılı söylemin dolanımından geçirerek kurmalarıdır. Türk sinemasında Kürt kadın temsilleri çoğunlukla

ataerkillikle ilişkili olarak üretilen temsilerdir. Bu temsil biçimlerinin ataerkillik üzerinden yürütülmesi ataerkillik söyleminin görünür kılınması yoluyla eleştirilmesine neden olmaktadır. Ancak ataerkillik söyleminin temsiller yoluyla görünür kılınması, bu temsil biçimlerinde kendini gösteren oryantalist ve kolonyal söylemin yeniden üretilmesiyle gerçekleşmektedir. Türkiye’de toplumsal yapı ve ilişki biçimlerinde ataerkil söylem ve patriklerin yaygınlığı açık bir olgudur. Ancak ataerkil ilişki ve pratiklerin bir söylem dahilinde sadece Kürtlerle ve doğuyla ilişkilendirilmesi üzerinde durulması gereken bir durumdur. Bu söylem sanki Türkiye’de ataerkillik ve onunla ilgili tüm sorunlar, pratikler sadece Kürtlerle özdeşmiş gibi bir algının oluşmasına neden olmaktadır. Ataerkilliğin Kürtlerle belli söylem biçimleriyle suç ortaklığı yoluyla özdeşleştirilmesi, Türkiye’nin batısı veya farklı bölgelerinde ataerkillik ve onunla ilgili sorunların ‘görünmez’ hale gelmesini sağlayan nedenlerdendir.

Benzer şekilde Türk sinemasında cinsiyetlere atfedilen rollerin işlenme tarzında cinsellik, özellikle de erkek cinselliği oryantalist söylemi destekler niteliktedir. Erkeğin cinsel açlığına ve saldırganlığına vurgu birçok filmin konusu ya da yan temasını oluşturmaktadır. *Mutluluk* (2007), *Şalvar Davası* (1993), *Kibar Feyzo* (1978) bu filmlerden bazılarıdır. *Şalvar Davası*’nda köyün erkekleri cinsel saldırganlık ve açlık çeken bilinçsiz varlıklar olarak temsil edilmişlerdir. Filmin işlediği tema ataerkilliktir, ancak bu ataerkilliğin açığa çıktığı bağlam cinsel açlık ve saldırganlıktır. Benzer bir biçimde *Kibar Feyzo* filmi, ağalık temasını ön plana çıkarmış olmasına karşın cinsiyet ve cinsellikle ilgili alt metin, Kürt temsillerine dair önemli veriler barındırmaktadır.

Cinsel ve kültürel farkın oryantalist söylemdeki merkeziliğini ve bu farkların, ötekiliğin ve sömürgeci Batılı öznenin kurulması süreçlerindeki yerini çalışmasının temel eksenine oturtan, Yeğenoğlu; oryantlizmi kuran karmaşık anlamlandırma pratiklerinin kavranabilmesi için, ötekiliğin söylemsel kuruluşunun hem cinsel hem de kültürel farklılaştırma biçimleri aracılığıyla gerçekleştiğinin anlaşılması gerektiğini belirtiyor. Yeğenoğlu, çalışmasının temel amacının; “cinsel fark sorusunu, kolonyal -sömürgeci- söylem analizi in bir alt-alanına hapsedmeden, cinsel ve kültürel farkın oryantalist söylemdeki özgün eklemleme biçimini incelemek” olduğunu söylüyor (YEĞENOĞLU, 2003: 9-15-79). Dolayısıyla bu filmlerde ötekinin yani Kürtlerin ve Do-

ğunun temsilinde cinselliğin merkezi bir yer tutması ile oryantalist ve kolonyal söylemde Doğunun ve sömürgecinin cinsellik ile ilişkilendirilerek kurulması arasındaki ilişki açıktır. Bu filmlerde de görüldüğü üzere ötekinin erkeklik, bel altı olan, yani cinsel açlık ve uçkur ile kurulması oryantalist ve sömürgeci söylemden ve toplumdaki iktidar ilişkilerinden bağımsız değildir.

Bir toplum hakkında, “kenarın”, “ötekiliğin”, “çevrenin”, “sapkın” olarak görülenin vb. temsilinin analizinin, “normal” ya da “merkezi” olarak kabul edilenden çok daha fazla şey söyleyebileceğini belirten Ertuğrul-Apaydın, mizah dergilerindeki temsillerin sınıf farklılıklarının ve diğer toplumsal ayrışmaların ve farklılaşmaların erkek bedenler ve erkek cinselliği üzerinden anlamlandırıldığını söylüyor. Erkeklik, beden ve cinsellik üzerinden giden anlamlandırma pratiklerinin masumane/kayıtsız olmadığını, “kenar”ın ya da “aşağı”nın kurulmasında ve hiyerarşilerin doğallaştırılmasında, yapılandırılmasında ve güçlendirilmesinde belirleyici bir düzlem olduğunu söyleyen Ertuğrul-Apaydın, “ temsillerin farklılığın (dolayısıyla da egemenlik ve tabiiyet ilişkilerinin) kurulmasındaki bu inşa edici rolü, Batı’nın sömürgeleştirme süreçlerinden (ırksal hiyerarşilerin kurulması ve dolayısıyla Batı’nın öteki mekânlar üzerindeki tahakkümünün meşrulaştırılmasından) sınıflar arası ve diğer toplumsal hiyerarşilerin doğallaştırılması süreçlerine kadar, temel bir boyut” olduğunu belirtiyor. Mizah dergilerinde (özellikle LeMan) alt sınıf ve kentli olmayanların bedenleri abartılı, kaba ve tehlikeli bir cinsel açlık içinde temsil edilirken, kentli üst sınıflar, “kadınsı”, aydınlık, pürüzsüz ve düzgün bir şekilde gösterilmişlerdir. Erkeklik temsilleri üzerinden yürüyen bu ikilikler, aynı zamanda Batı/Doğu, kentli/köylü, modern/geleneksel, medeni/medeni olmayan, merkez/çevre, yüksek/alçak üst/alt gibi başka ikiliklerin açığa çıktığı noktalar: “temiz, kılsız ya da az kıllı, bakımlı, fiziksel olarak orantılı çizilmiş, ‘kapalı’ (yani ‘deliklerine’ aşırı vurgu yapılmayan) ve simetrik beden, batılılığı, kentliliği, modernliği, medeni ve yüksek olanı temsil ederken ya da onların yoğunlaşma noktasıyken, “bedenin alt kısmının üst kısmını işgal ettiği ve deliklere (burun vb.) ve pürüzlere (illa da benler!) vurgu yapan temsiller ‘doğululuğun’, ‘köylülüğün’ (ve/veya göçmenlerin) ‘çevre’de ve ‘alçak’ olanın temsilinin düğüm noktasını oluşturur” (ERTUĞRUL APAYDIN, 2007: 148-150).

Bu filmlerdeki özellikle Kürt erkeğinin cinsel açlık, saldırganlık, uç-

kur ve bel altı ile temsil edilmesi, oryantalist ve kolonyal söylemdeki kültür, ırk ve toplumsal cinsiyetin girift ilişkilerini örneklemektedir.

“Batı Avrupa ve Kuzey Amerika’nın siyasi ve kültürel söyleminde ‘öteki’ addedilen insanların ve ülkelerin temsil edilışinde kullanılan cinselleşmiş ve cinsiyetleşmiş imgeleri ve bunları *mekân teknolojileri* ilişkilendirerek” anlamayı, çalışmasının merkezine koyan Schick’e göre “öteki”nin cinselliğı “Batı düşüncesinde genel olarak kabul edildiğinden çok daha merkezi ve *çokdeğerli* rol oynayan bir değişmecedir. Bir kategori olarak toplumsal cinsiyetin sömürgeci projede oynadığı rol yeterince ele alınmamıştır.” Batının Doğuyu ya da “öteki”ni siyasi ve kültürel söylemde cinsel imgelerle ilişkilendirerek kurmasının çok değişkenli olduğunu belirten Schick, Lutz ve Collins’ten alıntı yaparak şöyle devam ediyor: “Şark/öteki bir kural olarak her zaman dişileştirilmedi (her ne kadar bu gayet sık olduysa da), toplumsal cinsiyet ve cinsellik, sömürgeci söylemde ‘Batılı olmayan halkların işgal ettiğı hayali mekânların ve Batılı zihinlerde varoluşlarını düzenleyen değişmeler ve hikâyeleri’ kurmak için çeşitli biçimlerde kullanıldı” (SCHICK, 2000: 4). Batının öteki”ni ya da Doğuyu cinsel imgelerle ilişkilendirerek kurmasının çoğunlukla mekân üzerinden gerçekleştiğini belirten Schick’e göre “toplumsal cinsiyet ve özellikle cinsellik, toplumsal olarak kurulan mekânın temel (atfedilmiş) özniteliklerindendir. Kadınların ve de erkelerin cinselleştirilmiş imgeleri, Avrupa’nın ötekine dair söylemlerinde yerin anahtar belirticileri olarak, dolayısıyla kimlik ve başkalığın belirleyicileri olarak kullanılmıştır” (SCHICK, 6).

Doğunun ya da daha genel bir ifadeyle “öteki”nin siyasi ve kültürel söylemde cinsel imgelerle kurulmasının ve temsillerinin çok değişkenli olduğunu söyleyen Schick bu değişkenlikleri değişik başlıklar altında sıralıyor. Bu başlıklardan iki tanesi incelediğimiz filmler açısından önemli görünmektedir.

Erkek “öteki”nin tecavüzcü olarak temsil edilışinde: Yabancı-bilgisel söylemde ya da başkalıkçı temsillerde erkek ötekinin tehlikeli derecede aşırı cinsellik düşkünü, kötü niyetli ve özellikle beyaz kadınlar için tehditkâr olarak ortaya çıkma biçimidir. Bu tür bir değişmecedeki erkek ötekinin, kendini kontrol edemeyen cinsel ve saldırgan güdülerinin aklından üstün olduğu ilkel bir varlık olarak temsil edildiğini söyleyebiliriz.

Dişi “öteki”nin tecavüz kurbanı olarak temsil edilışi: Sömürgecilik söy-

leminde tecavüz değişmecesinin, Batının yabancı ülkelere sahip çıkmasını meşrulaştırma ve yerlilerin isyanlarını bastırmaya dönük tedbirleri haklılaştırma bağlamında ele alınmasının yaygın olduğunu söyleyen Schick' göre yerli kadınların uğradığı tecavüzlerin, metropollerde tiksinti uyandırmak ve kamuoyunu harekete geçirmek için betimlenmesi biçimine daha az dikkat çekilmiştir. Bu biçim kadının Doğu toplumlarındaki ezilmişliğini sık sık gündeme getiren batıcı ve modernist söyleme içkin bir bakış açısıdır. Sömürgecilik bağlamında ise bu söylem sömürgecilik pratiklerini meşrulaştırmanın bir yolu olarak kullanılmıştır. (SCHICK, 125-138)

Toplumsal cinsiyet, cinsellik, ırk ve bunların kolonyal söylemle olan ilişkilerini ve kolonyalizm ve postkolonyal çalışmalardaki önemini tartışan Loomba'ya göre ise kolonyal dönemin başlangıcından sonuna ve daha ötesine kadar, kolonyalistler için kadın bedeni fethedilen ülkeyi simgeleştirir ve bu simgeleştirme biçimi tikel kolonyal ortamların gereklerine ve tarihlerine göre farklılaşır. Kolonyal söylemdeki toplumsal cinsiyet ve cinsellik söylemlerinin ırkla olan girift ilişkilerinin altını çizen Loomba, "Avrupalı seyyahların ve kolonyalistlerin çoğu açısından cinsel haz vaadi, koyu renkli ırkların ya da Avrupalı-olmayanların ahlak dışı oldukları, rastgele cinsel ilişkilere girdikleri, libidolarının ağır bastığı ve daima beyaz insanları arzuladıkları varsayımına yaslanıyordu" diyor (LOOMBA, 2000: 177-183). Loomba, Kolonyal tahakküm ile cinsel tahakküm arasındaki girift ilişkilerin boyutlarını göstermek için Helen Carr'dan şu alıntıyı yapıyor:

"Kolonyalizmin dilinde, Avrupalı-olmayanlar ile kadınlar aynı simgesel uzamda yer alır. İkisi de kültürün değil, aynı çift değerlilikle doğanın parçası olarak görülür: daima eksiklik çerçevesinde betimlenen Avrupalı-olmayan insanlar ve kadınlar ya yönetilmeye muhtaçtır, pasiftir, çocuksudur, gelişmemiştir, önderlik ve rehberliğe ihtiyaç duyar (inisiyatifleri, düşünsel güçleri yoktur, azimden yoksundurlar); ya da öte yandan, toplumun dışındadır; tehlikeli, kalleş, duygusal, döneke, vahşi, tehditkâr, vefasız, cinsel açıdan sapkın, irrasyonel, neredeyse hayvan, şehvet düşkünü, yıkıcı, kötü ve öngörülmezdir." (Akt: LOOMBA, 2000: 185)

Buradan hareketle Loomba, toplumsal cinsiyet, cinsellik ve ırk kategorilerinin kolonyal söylem ve arenada birbirlerine katkıda bulunmak-

la kalmadıklarını ve bu kategorilerin yalnızca birbirlerine eğretilmeler ve imgeler sunmadığını, aynı zamanda bunların birlikte işlediklerini ve birbirlerinin potasında geliştiklerini söylüyor (LOOMBA, 198).

Sonuç Yerine

Türk sinemasında Kürtler 1950'lerde köy filmleriyle görülür. Bu tarih Türkiye'deki sinema tarihi açısından oldukça eski bir tarih sayılır. O tarihten bu yana Kürtler, Kürt coğrafyası, "Kürt dili" Kürt kültürü çeşitli yönleriyle Türk sinemasında yer almıştır. Ancak bu yer alışı *örtük* ya da gizli bir yer alışı olduğu görülmektedir. Çünkü Kürtler sinemada temsil edilirken isimsiz ve "dilsiz" olarak gösterilmişlerdir. Bu durumu paradoksal bir şekilde *'gösterilmeden temsil edilme'* olarak tanımlayabiliriz. Gösterilmeden temsil edilme tanımıyla kastettiğimizi Kürtlerin hangi temel göstergeler üzerinden sinemada gösterildiğini düşünerek açıklayabiliriz. Sinemada bir etnisitenin, kültürün veya halkın temsilini geleneksel kıyafetler (kostümler), mekân, karakterlerin dış görünüşü (ten rengi, bıyık, sakal), isimler, vb. dışında öncelikli iki temel unsur olan karakterlerin konuştuğu dil ve kendileri i tanımladıkları etnik kimlik (aidiyet) bağlamında anlayabiliriz. Türk sinemasında gösterilen Kürtler bu iki temel tanımlayıcı unsur olmadan gösterilmeye çalışılmışlardır. Konuşulan dil Türkçedir, ancak karakterlerin konuştuğu Türkçe, aksanlı ve şiveli bir Türkçedir. Bu aksanlı konuşma aslında filmlerin geçtiği coğrafya (Kürt coğrafyası) ve karakterlerin etnik kimliklerine (Kürt) dair temel gösterge olarak kodlanmaktadır. Ancak, yönetmenler, *dil içinde bir dil yaratma* 'yaratıcılığı' göstermişlerdir. Mesela karakterlerin etnik kimliklerine dair bir gösterge olarak karakterlere konulan isimler Türkçe isimlerdir ancak bu isimlerin bozuk ya da argolaştırılarak (feyzo, abdo, bilo maho gibi) kullanılması karakterlerin etnik kimliğinin Kürt olduğuna dair bir gösterge olarak işlevselleştirilir. Bazı filmlerde ise Kürtçe isimler kullanılmıştır. Ya da mesela filmlerde kullanılan müzik filmin Kürtleri konu aldığını gösteren bir diğer göstergedir. İncelediğimiz filmlerde öne çıkan temalar ve sözünü ettiğimiz bu tür göstergeler Kürtlerin Türk sinemasında oryantalist temsiline ve bu temsilin tarihsel sürekliliğine ilişkin çoğaltılabilecek verilerden yalnızca bazılarıdır.

Kaynakça

- ARSLAN, Umut Tümay, (2005), *Bu Kabuslar Neden Cemil?*, Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk, Metis Yayınları, İstanbul.
- BORA, Tanıl (der.), (2006), *Taşraya Bakmak*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ERTUĞRUL-APAYDIN, G. (2007), *Kenardalığın Suç Ortakları: Cinsellik ve Beden*, Levent Can-tek (Der.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- FOUCAULT, Michel, (2005), *Özne ve İktidar, Seçme Yazılar: 2*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- FIRAT, Nuri, (2006), "Yüksek Medeniyetler'in Gölgesinde Kürtler: Batılı Kaynaklarda Kürt Tasavvuru Üzerine Bir Deneme, Vesta, Sayı: 6
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, Keyman E. Fuat, (2002), "Kemalizm, Oryantalizm ve Modernite" Doğu Batı, Sayı: 2
- LOOMBA, Ania, (2000), *Kolonializm Postkolonyalizm*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- RYAN, Micheal, Kellner, Douglas, (1997) *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeoloji ve Politikası*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- SAID, Edward, (1999), *Şarkiyatçılık*, Metis Yayınları, İstanbul.
- SCOGNAMILLO, Giovanni, (2003), *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- SCHICK, Irvin, Cemil, (2000), *Batının Cinsel Kıyısı Başkalkıç Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- SPIVAK, C. Gayatri, (2009), "Madun Konuşabilir mi?" *Méthodos: Kuram ve Yöntem Kenarından*, Der: Dilek Hattatoglu, Gökçen Ertuğrul, Anahtar Kitapları, İstanbul.
- YEĞENOĞLU, Meyda, (2003), *Sömürgeci Fanteziler: Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark*, Metis Yayınları, İstanbul.

İnternet Kaynakları

- "Bu Yolun İzi Yok ya da Katırcılar", Cuma, Mart 6, 2009, 11.55 <http://gokekin.com/rutubetli-yalnizliklar-1/>
<http://www.mutlulukfilm.com/>

TÜRK-AMERİKAN SUÇKURGU POLİTİĞİ¹

24 ve *Kurtlar Vadisi*'nin Ulusal Güvenlikçileri Jack'le Polat

Volkan YÜCEL

Bir eski İngiliz Bakanı olan Enoch Powell, vatan kavramını şöyle tanımlamıştı: İçindeki millet, kadın ve çocuklarla beraber toprak parçası (YUVAL-DAVIS, 2003:42). Bu tür bir politik zihin, erkeklere de güvenlikçi rolü biçer. Kadın, erkek, sınıf ya da her türden sosyal rolün birer konvansiyona dönüştüğü tek ve ilk yer politika değildir; politikanın da dönüşümünü sağlayan iletişim araçlarıdır. Toplumsal rollerin 'cins'el (toplumsal cinsiyet açısından) paylaşımı, hatta aralarındaki çatışmalar iletişimcilere (anlatıcılara) güç kazandırır.² Örneğin Shakespeare, 'modern hikâye'ler için bir şeriat tesis ederken (eski Yunan trajedilerinden yararlanıp) cins-politiğin olanaklarını sonuna dek kullanmıştır: Bu Caesar, Antonius ve Kleopatra arasındaki mücadelenin aşamalarında fark edilir.³

Anlatıcılığın, Avrupalı beyaz-erkek bakışıyla birleşerek dünya halkları üzerinde kurduğu post/kolonyal edebi ve bilimsel söylemlerin, 20. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak (özellikle de Çoklukültürel İncelemeler ve Maduniyet İncelemeleri'nin taşıdığı farkındalıklarla beraber) seyredtiği söylenebilirse de, bunun sinema ve televizyonda sürmediği, hatta bu araçların oryantalist de olmadıkları iddia edilemez. Hollywood filmlerinin Amerikan Ulusu söylemleriyle bütünleşmesi, ajan karakterlerin 'adalet' savaşları vermeleri, eski ABD başkanı George Bush'un

1) Bu çalışma Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK) araştırma bursu kapsamında desteklenmiş ve MSGSU Sosyoloji Bölümü'nde çalışılan, 2000'lerde Erkekliğin Kamera-Politik İnşası adlı doktora tezi paralelinde hazırlanmıştır.

2) Cins sözcüğü 'toplumsal cinsiyet' kavramının karşılığı olarak kullanılmıştır

3) *Antonius ve Kleopatra* (2002): Shakespeare'in Roma dönemine ait üç trajedisinden biri. Antonius, Kleopatra'dan ayrılarak Caesar'ın kız kardeşiyle evlenir. Sonra tekrar Kleopatra'ya dönüp Caesar'la savaşır.

deyimiyle 'Haçlı Seferleri', bombalama eylemlerinin "kurban" ülkelere işine gelecek biçimde politikalar üretmeleri ve Üçüncü Dünya'da istenmeyen etnik yahut dini unsurların marjinalleştirilip terör odağı ilan edilmeleri bu bakışın meşru ifadeleridir. Amerikan hükümetleri Körfez Ülkeleri'nde savaşlarla kurmaya çalıştığı tahakkümü demokrasi tellallığı, şeytanın yok edilmesi hedefi ve ihtiyati terör tehditleriyle savunmuştur (BAUDRILLARD, 2003). Amerikan sineması ve TV dizileri de *Body of Lies* (Ridley Scott, 2008), *Occupation* (Peter Bowker, 2009) ve *Green Zone* (Paul Greengrass, 2010) gibi filmler ya da 24 (2001-2010) gibi TV aksiyon şovlarıyla Amerikan bakışı ve siyasetini meşrulaştırmıştır.⁴

Aynı konjonktürde ortaya çıkan alternatif uluslar söylemi in görüntü dünyasına en çok aksettği ülkelerden biri de, milliyetçi reflekslerin diri kaldığı Türkiye'dir. Özellikle 1990'larda baş gösteren 'derin' iç çekişmeler sinema ve televizyonda yankı bulmuş ve kriminal olanla politik kurgu kesişmiştir. Örneğin, ilk Türk suçlu ve politik kurgucu karakteri olan *Deli Yürek* (Osman Sınav, 1999) Yusuf Miroğlu, dönemin siyasi hesaplaşmalarının içindedir ve mücadelesine kendi mahallesindeki suçları çözerek başlar. Kriminal alan içerisinde yükselerek daha derin hesaplaşmaların peşine düşer.

Amerika Birleşik Devletleri ve Türkiye'de (son dönemin) gerçek hayatı ve sahnesi arasında ilginç benzerlikler vardır: İki ülkede de artan terör paranoyası, uzun yıllar ezilen imajların ülke liderliğine yükselmesi ve suçkurguların popülerliği. Tüm bu öğeleri birden barındıran en önemli (popüler) iki TV yerli ve yabancı dizi; *Kurtlar Vadisi* (Osman Sınav, 2003) ve 24'tür.⁵ Teröre karşı mücadele verip ülkeyi ve başkanları koruyan, milli güvenlik riskini en yükseğe çıkarıp gerçeklik hissi yaratan ve hikâye-gerçek ayrımını ortadan kaldıran bu iki politik suç dizisi, Polat ve Jack adındaki karakterleriyle, Powell'ın işaret ettiği vatani savunmaya hazırdırlar.

4) Diğer örnekler: *Saving Jessica Lynch* (Peter Markle, 2003), *Home of the Brave* (Irwin Winkler, 2006), *Marine* (John Bonito, 2006), *In the Valley of Elah* (Paul Haggis, 2007), *Stop-Loss* (Kimberly Peirce, 2008), *Hurt Locker* (Kathryn Bigelow, 2009), *A-Team* (Joe Carnahan, 2010) vb.

5) 24'ün final sezonu ortalama reytingi: Sezon 8 Bölüm 1-24, Fox, 17/01-24/05/2010 39uncu; *Kurtlar Vadisi* finalsezonu final bölümü reytingi: 2005, Sezon 4 Bölüm 35, Kanal D, 29/12/2005 1inci (22,70-R; 56,60-S).

Suç Kahramanlığının Amerika'daki Varlığı

Ordu ve Devlet bürokrasinin açmazlarını kahramanlar telafi eder (DOĞAN, 2009:140). Amerikan filmlerinin bize özellikle de 80'li yıllarda empoze ettiği şey, savaş başarısızlıklarını kamufle etmek için ulusal kahramanların gerekliliğidir:

"Vietnam'da yenilen Amerika, Rambo tarzı filmlerle hem para kazanmış hem de sefiller kitlesine milliyetçilik, maneviyat ve derin manevi doyumlar sağlayarak onların materyal açlığını manen doyurmuştur." (DOĞAN, 2009:143)

"Rambo birçok açıdan genç Amerikan işçi sınıfının eğitimsizliğini ve orduya katılarak kendilerini kanıtama seçeneğini simgeliyordu. Yaratıcılıklarını kişisel gelişimleri için kullanabilecekken cesaretleri kırılmıştı ve kafaları militarist yahut milliyetçi metaforlara gömülüydü." (RYAN ve KELLNER, 1990:214)

Rambo: First Blood (Ted Kotcheff, 1982) bir serinin ilk filmi olarak, Amerikan güvenlik güçleri arasındaki iç çatışmaları anlatıyordu. Sonraki filmlerde kahraman, milli gücün eril ifadesi olarak her türden dış göreve atandı (ama Afganistan'a ama Uzak Doğu'ya). Askeri komutları bir süper-insan mekaniğiyle becerdi ve yerel bağlar kurabilecek kadar uygulandı. Dürüst, güçlü ve hakiki bir 'erkek'ti. Milleti adına çalışıyordu: Gücsüze adalet taşıyan ahlaki bir modeldi.

Benzeri bir ikonografiyi *Rocky* filmlerindeki (1976-2006) uluslararası dövüş sahnelerinde de görebiliriz: Ruslara karşı gerçek Amerikan erkeği teriyle ıslanan bayrak fazlasıyla kutsaldı. Milyonlarca genci toplu mitlerle oyalamanın en güzel ifadeleri, bu türden popüler öykülerde mevcuttu. 80'lerin Amerikan suç kahramanları, 90'ların hem Amerikan suç filmlerinde hem de TV dizilerinde baş göstermiştir. Eski resmi kahramanlar, örneğin *High Noon*'daki (Fred Zinnemann, 1952) Marshal Will Kane (Gary Cooper) devletin şiddet tekeli dışında iş gören anti-kahramanlardı artık...⁶ *X Files*'da (1993-2002) "*Hakikat dışarıda bir yerde Skinner, onu bulacağım!*" (McKinley, 2009) diyen Fox Mulder (David Duchovny), *Mission: Impossible*'ın (Brian De Palma, 1996) Et-

6) Anti-kahraman: Gerçek bir kahraman gibi olamayan, zaafı ve problemleriyle yüzleşmek durumunda kalan, kimliğini bütünleştiremeyen baş karakter.

han Hunt'ı (Tom Cruise), *Lethal Weapon* serisinin (1987-1998) Martin Riggs'i (Mel Gibson), *Die Hard* serisinin (1988-2007) John McClane'i (Bruce Willis) ve Beverly Hills Cop serisinin (1984-1994) Axel Foley'si (Eddie Murphy) bu uğurda giderek yasadışılaşmıştır.⁷

Anti-kahramanlara dayalı suçkurgularının özellikleri devlete yakın güvenlik birimlerinin, genel kural, kanun ve prosedürlerin dışına çıkarak adı yahut örgütlü ve genelde de politik suçlu şebekelerin çökertilmesi için mücadele vermeleridir (NOBLE, 2009 ve SEZGİN, 2007:115) -bunlar uzaylı, hain veya Müslüman olabilirler. Zor zamanlarda hukuksu askıya alarak (bir istisna yaratarak) müdahale etme (AGAMBEN, 2001) geleneğinin, Amerikan sinemasında bir iç güvenlik mücadelesi film örneği olarak *Dirty Harry*'le (1971) başladığı söylenebilir: Harry Callahan (Clint Eastwood), bir seri katili (bir polis müfettişinden beklenenecek biçimde yasalara uygun olarak takip etmesi gerekirken) kendi yöntemleriyle haklar.⁸

2000'lerde 24 dizisiyle karşımıza çıkan başka bir ulusal kahramansa Jack Bauer'dir (Kiefer Sutherland). Ve ilk aktüel suçkurgu kahramanı Kirli Harry'le benzerlikler taşır: İkisi de haysiyetsiz resmi görevlilerin ve kriminal güçlerin karşısında başarısız olan kurumların ötesine geçerek çalışırlar. Onların bu tutumları özellikle de (devletin bekasına inanan) muhafazakâr izleyicileri etkiler (DREHER, 2007).

24'ün canlılığına ve her saniyenin önemli olduğu postmodern çağın dakiklik hissine denk gelen (POLMAN, 2010) çekim ve anlatım tekniği senkronu bize, *High Noon* filmini hatırlatsa da, Kirli Jack hiç de Şerif Kane'e benzemez. Bir federal ajan olmasına rağmen kurallara uymaz, kaynağı belirsiz güçlere karşı durmaksızın ve vahşice savaşır, bazen ülke liderini kurtarmak ister, bazen halka karşı yapılan saldırıları önler. Amerika düşmanı her şeyi, ama tabancayla, ama birebir mücadelede, ama arabayla ve patlayıcılarla öldürür.⁹ Onu görevlendiren CTU (Karşı Terör Birimi) hem çok profesyonel hem de sadece ona ihtiyaç

7) James Bond serisinin (1966-2006) Ajan Bond'u da bu türden bir kahramandır. Ancak Bond zaten meslek icabı başka ülke kanunlarını çiğner.

8) Robin Hood yahut Pancho Villa benzeri yasadışı kahramanlar konu dışıdır. Devlete bağlı güvenlik güçleriyle yakın ilişkileri olup, kirli işleri kendi adalet duygularının tatmin için milliyetçi ve maskülen bir maskeyle icra eden kahramanlar metinde incelenmiştir. Aksi halde Batman, Süpermen ve Ironman de birer anti-süper kahramanlardır. Ama kurguyu ve aktüel siyaseti karıştıran bir öyküleri yoktur.

9) Jack Bauer'in infazları: Sezon 1:10 kişi, Sezon 2:30 kişi, Sezon 3:14 kişi, Sezon 4:44 kişi, Sezon 5:38 kişi, Sezon 6:36 (DAHL, 2007).

duyulacak kadar amatördür. Jack bütün sorunları en modern teknolojinin yardımıyla saatler içinde çözer, lakin masum insanlara da işkence yapar ve hatta teröristleri bastırmak için terörist bile olur.

24'ün 24'er saatlik çekim ve anlatım kurgusu daha önce hiç bir dizide denenmemiştir. İlginç bir gerçeklik ve zamana karşı yarış hissi izleyiciyi sürüklerken, politika ve kurgu birbiri içindedir ve durum bir aciliyet hissi yaratır (ZIZEK, 2006). Aciliyet meselesi önemlidir; çünkü 2001'de Dünya Ticaret Merkezi'ne yapılan saldırıların (gerçek bir politik sorun) gün seçimi: 9 Eylül, yani 9/11'dir (Amerikan Acil Servis numarası). Saldırı gerçektir ama seçilmiş gibi görünen tarihi onun kurgu olduğu kanılarını güçlendirir; 24 dizisiyse kurgudur ama kurgusundaki aciliyet onu 'gerçek'leştirir (izleyiciyi bağlar). 24'teki Terör eylemlerinin sorumluları genelde Ortadoğulu ve Sünni'dir. 9/11 eylemi sonrası Amerika'nın içine sürüklendiği güvenlik problemi ve postmodern dönemin ortada görünmeyen güçlerinin hesapları, Jack gibi süper-ajanların akıbetidir.

Amerika'nın, 90'ların başında giriştiği Körfez Savaşları serisinin demokrasi söylemiyle siyasi bir aklanmasının sağlanması, medyanın anlatı gücü kullanmaksızın olanaksızdı. Ve insanlar aslında, bu tür politik kurgularla doldurulurlarken medya gerçek savaşı sakladı (BAUDRILLARD, 2003). Politikaya doğrudan katılmayanların kişisel politikasını aslında medya belirler dolayısıyla da mevcut sisteme düşman yahut hayran yaratabilir (COXALL, ROBINS ve LEACH, 2003:156). (Bir kahraman üstünden) kişisel şiddet fantezisine ortak edilen nesiller, politik bir taraftar olarak medyanın ürünleridir. Örneğin Amerika'da, Batılı olmayan ya da Hristiyan inanç dairesi dışında kalanlara karşı ortak bir öfke duygusu geliştirilir; sadece ulusal çıkarlar için değil, oryantalist savunmalar için de Hollywood, filmlerini erkek kimliğini militarist bir tarzla birleştirerek çekebilir: 300 (Zack Snyder, 2006) filmindeki şehir savunması ve erkeklik temsiliyetinin birleştirilmesi ve 'Doğu'ya karşı verilen mücadele; *The Lord of the Rings: The Return of the King*'de (Peter Jackson, 2003) tehlikenin ve baskının Doğu'dan gelişi (orijinal romanda bu ima yoktur). 24 dizinin gelişini önceden vadeden bir başka film, Amerika'nın Ortadoğu'daki mücadelesini, suçu 'daha oluşmadan' öneycilik bakımından meşrulaştıran *Minority Report*'tur (Steven Spielberg, 2002). Amerikan hükümeti en son Irak Savaşı'nı 'preemptive' (önleyici) savaş olarak nitelemiştir.¹⁰ İştirak edilecek suçu önleme temelinde suç-

10) *Azınlık Raporu* ismiyle Türkiye'de yayınlanan film, medyumlar kanalıyla geleceği gören

lular, suçları işlemeden güvenlik güçleri tarafından saptanır ve yakalanırlar. Irak'ta yaşanan savaşın senaryosu da buna yakındır: Amerikan Hükümeti kitle imha silahı bulamamasına rağmen, bu şüpheyi savaş nedeni saymıştı.

24 dizisi hem ihtiyati terör tedbirleri içinde geçer, hem de inançları ve halkları tek tipleştiren güvenlikçi bir zihniyet kurar. Cins ve milletin karşılıklı yapısı içinde (YUVAL-DAVIS, 2003:22) Jack'in erkek kimliği öne çıkar ki o, mutlu bir duygusal ilişkiden bile mahrumdur; çünkü kahramanın en önemli niteliklerinden olan 'kendini feda' etme seçeneği onu herkesten ayrı kılar. Jack'in cins kimliği, tüm ruhuyla görevine adanmışlığı sayesinde izleyiciler tarafından *kadın-kıyıcı* bulunmuştur (SALEM, 2010). En güçlülerle savaşan kahraman, duyguları söz konusu olduğunda tutarsızdır, öfkeli ve güçsüzdür. Onun gibi birinin ulusal çıkar (büyük vatan / büyük kadın) için harcayamayacağı özel ilişkisi (küçük kadın) yoktur. Amerikan anti-terör biriminin teröristlerle yürüttüğü mücadelede nükleer bombalar, biyolojik silahlar ve rehin alma eylemleriyle meşguldür (DÜNDAR, 2006) ve bu uğurda mahremiyetsizdir. Bu tarz bir cins-politik ima aslında kadın/erkek herkesin üstündeki bir itaat merkezi olan devleti (ORAL, 2010:103) işaret eder. Devlet/millet/ulus kavramları kendi hiyerarşisinin bir devamı olarak cins kimliklerinin içlerini doldurur. Özel hayat, ancak kamusal geleneğin izin verdiği çizgilerle ve kamusal güvenliğin tanıdığı alanda yaşanır. Politik alan, kişisel-politiği cins rolü içine sızarak şekillendirir ve her türden anlam ayrımı yaratarak filmlere, dizilere ve hatta dilin kendisine siner: Ev 'kadın'ı, 'erkek işi', insan'oglu', bilim'adam'ı, 'erkek' 'erkeğe' gibi.

Amerikan Devleti, kendi ulusal çıkarları gereği II. Dünya Savaşı, Vietnam Savaşı ve Körfez Savaşları gibi infial anlarında, hem savaşı meşrulaştırabilmek için cinsi-politik iletişim söylemleri kurmuş, hem de başarısızlıklarını örtbas etmek için suç kahramanlarının adanmışlıklarını kullanmıştır.¹¹

Türk Suçkurguları

1990'lı yıllarda ancak bir tesadüfün açık edebileceği siyasi bir olay,

bir güvenlik teşkilatının bir cürüm işlenmeksizin insanları ön-suçlu olarak tutuklaması ve cezalandırmasını konu edinmektedir. Böylece suçun yol açacağı maddi zarar ve ölümlerden sakınıyor ve ön-suçlular etkisiz hale getiriliyordu

11) Bir araziye oradakilere yararı için işgal ve keşfeden kahramanlar; tıpkı Amerika'nın kuruluşunda olduğu gibi (ERADAM, 2004:38-39).

terör, cinayet ve savaş gibi temalara, bir yenisini kattı ve dizi sektörünü de cesaretlendirdi: ‘Susurluk Kazası’ (suçkurgularına giden yol). Bir milletvekili, polis müdürü ve eski bir ajanın aynı arabadan çıkması halkı öfkeliendirdi: “Milyonlarca insan, ‘Bir dakika karanlık; sürekli aydınlık için!’ diyerek eylemler düzenlendi” (SAĞLAR ve ÖZGÖNÜL, 2009:36). Elbette ki bir kazanın bu kadar büyük infialler uyandırması beklenemezdi ama 80 ve 90’lar boyunca hiç bitmeyen terör, binlerce faili meçhul, Bahriye Üçok, Turan Dursun, Musa Anter, Cem Ersever, Uğur Mumcu, Eşref Bitlis gibi politik cinayetler, Turgut Özal suikasti, Sivas Katliamı ve Körfez Savaşı gibi derin huzursuzlukların hiçbirisi, bu derin politikaları bu üç insanın hikâyesindeki gibi gösterememişti. Film ve dizi sektöründeki altyapı ve sermaye birikimiyle, kanıtlanan politika ve suç ilişkisi mercek altına alındı. Örneğin mit ajanı Abdullah Çatlı (hem devletle ilişkili hem de bir firari olarak) suç kahramanlarının ilk örneğidir (arketipidir). Devletle ve devlet içi yapılanmalarla hesaplaşmaya giren suç kahramanları onun kimliğinde karakterleştirilmiştir. Çatlı açık edilen ve hikâyesi olan (ilk) tek Türk ajandır. Resmi şiddet tekeline o zamana dek ses çıkaramayan halk (12 Eylül sonrası apolitik atmosferin bunda katkısı büyüktür), eylemlerine uzun süre devam etti. (Uğur Mumcu’nun cenazesinde öfkelenen kalabalıklar bir hedeften mahrumken, Susurluk sonrasındaki temizlenme sürecinde rahip, misyoner ve Hrant Dink cinayetlerinin iştirakçileri yakalanabilmiş, tepkiler bir netice ve bilinç doğurmuştur.)

Dönemin paranoya ortamı kitaplara da yansımıştır: İlk Türk politik-kurgu romanı *Metal Fırtına*’nın (Orkun Uçar ve Burak Turna 2004) bu dönemde yayınlanması anlamlıdır (şiddetli bir Türkiye’yi işgal senaryosudur). 2000’lerin hemen başında Soner Yalçın ve Yalçın Küçük gibi politik kurgu yazarı ve tarihçilerin kitapları da öne çıkmıştır. Soner Yalçın, *Sağır Oda* (Serdar Akar, 2006) adlı politik suç dramının senaryosunu yazmıştır: Yasa-içi bir Türk ajanı kriminal sorunları, koma halindeki fantezisinde çözer, ama taburcu edilirken tipik bir kahraman gibi katledilir (kurban). Yalçın Küçük’ün bir yazar olarak *Kollama* (Barış Yöş, 2008) dizisindeki tasviri -terör eylemleri azmettiricisi- gerçek-kurgu karışımı için iyi bir örnektir (bir drama içine sokulan gerçek politik yazarlar).

Geç 90’lar ve 2000’li yıllarda suçkurgu kahramanlarının ortaya çıkışı, mevcut atmosferde (gündelik ve politik) iktidarın bir ihtiyacı olarak

arz edilmiş olabilirler (örneğin politik danışman yazar Soner Yalçın'ın eski bir mit çalışanı olması, hatta Yalçın Küçük'ün PKK lideriyle eski yakınlaşmaları gibi). Ve bunlar açığa çıkan kirli ilişkilerin bir beraat talebi de olabilirler. Ancak bu metinde sıradan bir ajanlığın ötesine geçip bir politik misyon yürüten ve bizzat suç işleyen kahramanlardan söz edildiği için, bir prototip olarak Çatlı'nın kimliği Susurluk Kazası'nı dönemin politik sahnesi içinde merkezileştirmektedir (aynı durum Amerika'da 9/11 saldırıları için de düşünülebilir):

“90'lı ve 2000'li yılların dizileri ve filmleri, içinde bulundukları farklı siyasal söylemlere eklenme özelliği gösteren metinlerdir. Söylemsel mücadele yaratan bu kurmaca yapıtlar belirsizliğe son verme çabası içerir. Eril şiddeti kışkırtan güvensizlik, militarizm ve muhafazakârlık gibi kamusal sorunlar içinde eritilmeye çalışılırlar.” (ÖZÇINAR, 2009:126)

Son on yıl içinde Türkiye'de, ulusal asayiş (ÖZÇINAR, 2009:126) ve güncel siyasetle ilişkili altı suç kahramanı içeren dizi yayınlanırken; bu rakam Amerika'da sadece ikidir: *Sopranos* (1999) ve 24.

Amerika'da nasıl, kendi usulüyle suçlularla savaşmayı başaran ve yeniden bir adalet duygusunu tesis eden ilk kahraman Kirli Harry'diyse (bir polis memuru), Türkiye'de de kökeni çok eskilere dayanan bir devlete isyan kültürü olan eşkıyalık ve kabadayılık, ülke gururunu da içerir şekilde melodramatik kalıplar sunarak (KABADAYI, 2009:170) ilk Türk suç kahramanlığı prototipini öncelemiştir: *Eşkya'da* (1996), Baran (Şener Şen) eski bir eşkıyadır ve bildiği usulle kötüler haklar ve son sahnede de önüne gelen herkesi öldürerek göğö/Gece'ye yükselir. Bu kahraman prototipi, büyük kentlerin bir sosyal protestosu sayılabilecek şövalyeci bir kabadayılıkla da birleşerek (SEZGİN, 2007:116-117) ilkin Yusuf Miroğlu kimliğini yaratmıştır. İlk dramatik Türk suç kahramanı olan Miroğlu gündüzleri normal hayatına devam eder ve geceleri suçun ve suçluların peşine düşer. Kavuşulmaz bir aşk sahibi olan Yusuf, etrafında beliren tüm tehlikelerin, yakınından geldiğini anlamak için uzun bir süre mücadele verir.

Deli Yürek'ten sonraki politik suç alanını zorlayan en etkili ve uzun dizi *Kurtlar Vadisi*'dir. Polat Alemdar (Necati Şaşmaz) karakteri, eril şiddeti daha da keskin biçimde kullanan bir milliyetçi kahramanlık tipolojisi üretmiştir (ÖZÇINAR, 2009:126). *Kurtlar Vadisi*, temelinde

büyük bir mafyanın çökertilmesi için yapılan bir operasyondur. Polat Alemdar pek çok ülkede görev yapmış bir ajandır ve asıl yetiştirilme amacı da, gerçek babasının kurduğu bir şebekeyi devlet adına çökertmektir (DOĞAN, 2009:140). KGT (Kamu Güvenliğı Teşkilatı) tarafından kaçırılmış ve Konsey'in başına geçmesi için uzun yıllar görevine hazırlanmıştır. Gerçek kimliğini öğrense de görevine devam eder.

Türk Aktüel Suç Kahramanlığı Dramları*	Türk Aktüel Suç Kahramanları
<i>Deli Yürek</i> (Osman Sınay, 1999)	Yusuf Miroğlu (Kenan İmirzahoğlu)
<i>Kurtlar Vadisi</i> (Osman Sınay, 2003)	Polat Alemdar (Necati Şaşmaz)
<i>Kurtlar Vadisi: Terör</i> (Sadullah Şentürk, 2007)	Polat Alemdar (Necati Şaşmaz)
<i>Kurtlar Vadisi: Pusu</i> (Sadullah Şentürk, 2007)	Polat Alemdar (Necati Şaşmaz)
<i>Aynadaki Düşman: Teşkilat</i> (Kamil Aydın, 2008)	Murat Şahin (Haluk Piyes)
<i>Alayına İsyan</i> (Tevfik Şenol, 2009)	Barudi Kasım (Erol Babaoğlu)

* Erkek protagonistin karakterlerindeki bu arayış 2000'lerdeki filmlere de yansımıştır: *Deli Yürek - Bumerang Cehennemi* (Osman Sınay, 2001), *Kurtlar Vadisi Irak* (Serdar Akar, 2005), *O Şimdi Mahkum* (Abdullah Oğuz, 2005) ve *Son Osmanlı Yandım Ali* (Mustafa Şevki Doğan, 2006) gibi.

Federal ajan Jack gibi Polat da neyle savaştığını ve nasıl bir ilişki ağı içinde olduğunu bilmez. Konsey'e yaklaştıkça suçun ve suçların büyüdüğünü ve uluslararasılaştığını görür. Dizide güncel politika ve gelişmelere sayısız atıf, hatta isim benzerlikleri de vardır. Senarist Bahadır Özdenir bir röportajında, Polat'ın 2002 Türkiye'si'nin zor ve olumsuz günlerinde topluma bazı ekonomik ve politik mesajlar verilmesi için kullanıldığını itiraf etmiştir (SEZGİN, 2007:110). Bu itiraf suç kurgusu ve ülkedeki gerçek politik düzenin iç içeliğine işaret edebilir. Polat bir Türk ajanı olarak fazlasıyla vatansever, ölçsüz, sivri dilli ve tam anlamıyla eksiksiz bir 'erkek'tir. Görev bilincini, sertliğini ve erdemini gösteren sayısız alorizmatik, keza romantik diyaloglar kurar (EREN, 2009:18): "*Bizim amacımız var.*" (TEKTAŞ, 2005:21), "*Birini sabah görürsem önemsemem, öğlen görürsem tesadüf derim, akşam da görürsem öldürürüm.*" (SOLMAZ, 2004:106), "*Bir kere kaybedersen hep kaybedersin.*"

(TEKTAŞ, 2005:13), “Devlet top oynamaz ama satranç oynar.” (TEKTAŞ, 2005:29), “Biz ormanların kralıyız.” (TEKTAŞ, 2005:81), “Savaşmaktan başka alternatifim yok.” (TEKTAŞ, 2005:86), “Düşmanımı ben tayin ederim.” (TEKTAŞ, 2005:73), “Ben racon kesmem kafa keserim.” (EREN, 2009:17).

2000’ler boyunca Türk suçkurgularının yansıttığı dünya, muhafaza edilmesi gereken tek şeyin delikanlılık olduğunu vurgular: Yusuf Miroğlu, Ferit Çağlayan, Necati Şaşmaz, Polat Alemdar, Boran Ağa, Yiğit Sancaktar, Maraz Ali, Murat Şahin, Barudi Kasım, Ezel Bayraktar ve bunların yan karakterleri... Bu delikanlılık raconu milliyetçi ideolojinin temel taşı olan kahramanlık olgusuyla birleşir (ÖZÇINAR, 2009: 123) ve Robin Hood gibi toplumsal çözümsüzlüklere en kısa yoldan müdahale eden, her şeyi kontrol etmek için şiddet kullanan bir erkeğin sesine dönüşür (ASLAN, 2004: 299). Değişen durumlar için üretilen hikâye çözümleri her ulusun kendi şartlarına uyarladığı, dini süslemelerle donanan kahramanlıklardır aslında. 2000’lerdeki eril karakterler toplumsal aidiyetsizliğe çare (KABADAYI, 2009:170) gücün yasalaşmasının karşısına, yeni bir güç olarak çıkarlar.

24 dizisi in güvenlikçi ajanı Jack nasıl kararlı ve bir an bile şüphe etmeden göreve hazırsa; Polat da ülkesi uğruna ölmeye and içmiştir: “Sonunu düşünürsen kahraman olamazsın!” (TEKTAŞ, 2005:7). Bu onun milli ve cinsiyet duygularının bir ifadesidir (erkek olarak ölmek, vatani uğruna ölmek). 2000’lerin Türk suç kahramanlarında mevcut maskülen aşırılığın (ULUSAY, 2004:160) en ciddi örneğidir Polat.

Jack ve Polat’ın adalet arayan bir güç olarak belirmeleri karşısında, rakip güçlerin tesisi de kurgularda birbirine benzer: Kötüler toptan ötekileştirilenlerdir. İki dizinin birbirinin anti-tezi olduğu (birbirini ötekileştirdiği) sezonlar vardır:

“24, yeni bölümlerinde Türkleri terörist gibi gösterdiği için, Türkiye’de yayından kaldırılmıştı. Hatta bu yüzden (dönemin) Dışişleri Bakanı Abdullah Gül, diziyi ABD’li meslektaşına şikâyet etmişti. Peki iki ülkeyi polemige sokan iki dizi arasında benzerlik var mı? Benzerlik burada: Nasıl *Kurtlar Vadisi*’nin tüm Amerikalıları sadistse, 24’ün tüm Ortadoğuluları da terörist. Dizide Bakan’ı kaçıran örgütün lideri Sherek, İstanbul’daki bombalama eylemlerini de düzenlemiş. Sherek’e ABD’de yaşayan Müslüman bir aile yardımcı oluyor. Ailenin oğlu ‘Behruz’, dünya-

nın kaderini değıştirecek bir eylem için örgüte kuryelik yapıyor. Örgüt, Türkiye'deki bir sunucudan gönderdiği virüsle, interneti çökertecek bir saldırıya girişiyor." (DÜNDAR, 2006)

24, Türk kimliğini hedef alırken; *Kurtlar Vadisi* baştan sona bir Amerikan ve Yahudi karşıtlığı sergiler: Öyle ki *Kurtlar Vadisi Irak* (Serdar Akar, 2006) filmi, dizinin bir devamı olarak Amerikalılarla Irak'ta savaşır. Politik çıkarların çatıştığı ülkeler hedef tahtasıdır.

24 dizisi ve Jack karakteri daha ince bir alt metne sahipken; *Kurtlar Vadisi*, Polat'ın yerel ve folklorik yanlarına odaklanmıştır. İki karakter de bir teşkilat mensubudur. Kendi gölgelerinden bile şüphe edecek kadar belirsizlik içinde mücadele ederler ve ölçsüz riskler alırlar. Sivil kayıpları takip eden sahnelerde muhataplarını şiddet kullanarak bastırır, ülke kaderi söz konusu olduğunda çözümünü önlerine geleni öldürmekte bulurlar. Tehdit bu kadar yakinken uzlaşma gösterilerinin ve hedef saptıran belgelerin vakti değildir ve asayiş her şeyin üstündedir (yasalar bile delinebilir).

Polat kaybetmekten nefret eder ve hiçbir otoriteye karşı lafını esirgemez (EREN, 2009:16-18); her melodramatik erkek kahraman gibi sorunludur (ULUSAY, 2004:147). Nemrut, maço/aseksüel (Hülya Uğur Tanrıöver'den alıntıyla ÇİNTAY, 2006) ve kadınlara sert davranıp, daha önemli ve haklı işlere zaman ayırır görünümündedir. Misyonu için 'dişi'leri kullanmaz (SEZGİN, 2007:62). Jack daha sıcak ve duygulu ve (ilişki) zaafları olan biridir (DÜNDAR, 2006).¹² Bu ayrım dışında birbirlerine gerçekten çok benzerler: Kusursuz dövüşen, yöneticilerin sürtüşmelerine öfkelenip olaylara tepki veren ve muhataplarıyla yüzleşen karakterlerdir. Acımasızdırlar:

"Polat, askerin başına çuval geçirilmesine tepkisiz kalanlara kızıp Kuzey Irak'ı basar. Bauer, ABD tehdit altındayken eldeki tek zanlının aciz amirlerce hukuka uygun sorgulanmasına kızıp sorgu odasını basar ve zanlının bacağına kurşun sıkıp bilgi alır. Seyirciye şahinliği onay-

12) Jack'in muhataplarının çoğu kadinken; Polat'ın yaşadığı ortamda kadınların ele alınışı onlarla ilişkileri zorlaştırır. Polat bu yüzden aseksüel görünür. *Kurtlar Vadisi*'ndeki kadınların sadece %30'u çalışmaktadır (SEZGİN, 2007:110). Otoriteye başkaldırıklarında cezalandırılırlar (SEZGİN, 2007:80). intibaları kötüdür ve sıradan bir seks partneri gibi ele alınırlar (SEZGİN, 2007:61) "Kadın milletin duasından dahi kork. Kimseden korkma, onlardan kork. (TEKTAŞ, 2005:9), "Bu alemde iki şey adamı bitirir: Biri kadın, diğeri ihanet." (TEKTAŞ, 2005:25), "Muhtedir olmayan karısından müddet ister." (TEKTAŞ, 2005:32).

İki Kahramanın Karşılaştırılması		
	Polat Alemdar	Jack Bauer
Hayati Görev	Halkı / başkanı kurtarmak	Halkı / başkanı kurtarmak
Düşman	Amerikalılar, Yahudiler, Ruslar	Müslümanlar, Türkler, Ortadoğu Ülkeleri
Çatışma Sahnelerinin Seyri	Herkesi öldürmek	Herkesi öldürmek
Yaralıyı Konuşturma Tekniği	İşkence	İşkence
Ölüm Sahnelerinin Fazlalığı	100lerce	100lerce
Kahramanın Akıbeti	Kendini kurban etme	Kendini kurban etme
Sivil Kayıp	Çok fazla	Çok fazla
Açık Hedef	Kiminle savaştıkları belirsiz	Kiminle savaştıkları belirsiz
Güvenlik Birimi	KGT	CTU
Baş Karakterden Alıntılar	"Cellatlar düşünmezler Memati, kurbanı öldürürler, vazifeleri budur." (Tektaş 2005:78) "Bin here ölürüm, bin here öldürürüm de." (Gültekin 2006:1927)	"Bilmek istediğimi söylemezsen, soru, ne kadar acımasını istediğine döner." "Dün gece 2 kişi öldürdüm ve 24 saattir de uyumadım."

* Kaynak: <http://jackbauer.co.uk>

latıp 'Bu bela ancak böyle, yargısız infazla defedilir.' dedirtir. Ciddiye almazsanız, Alemdar'la Bauer'in çekişmesi 'Dünyayı Kurtaran Adam' tadında, eğlenceli bir düello. Ama ciddiye alındığını görünce ürperirsiniz." (DÜNDAR, 2006)

İşte tehlikeli olan da izleyicinin zihninde canlanan politik meşruiyetin, yasaları hiçe saydığı bu andır. 'Ulusal eril'in dayanıklılık ve cesareti sınayan bir savaş havası oluşur (RYAN ve KELLNER, 1997:302). Bunun da ötesinde *Kurtlar Vadisi*'ndeki şiddet öldürmeyi meşrulaştırarak (SEZGİN, 2007:116) ve 24 dizisinin Jack'i de tüm ince aciliyet ayarlarına rağmen hukuksuzluğu kural edinerek adalet taşırlar. Politik şiddet şovun temel nedeni güven duygularının tadili ve tazminidir: *Kurtlar Vadisi*, 2000'lerin başında yıpranan milli değerleri ulusallık ve ulusal güvenlik mitiyle güçlendirmiş, kurmacanın gerçek hayata girmesinin bir sihir olarak (ÖZÇINAR, 2009:127-128) güncel siyaseti işlemiş, iç ve

diş dünyada yaşananları kendi kurgusu içinde sunarak vatanın tehdit altında olduğu duygusunu pekiştirmiştir (ÖZÇINAR, 2009:127).

Ulusal güvenlikçi politik kurguların etkili olmasındaki temel sebep, gerçeklik duygusunun yüksekliğidir ve bu sadece milliyetçi hislerin kabartılmasıyla sağlanmaz; gerçek kişi, olay, kurum ve politikalara imalı göndermeler yapılır (DOĞAN, 2009:139).¹³ Pek çok karakter gerçek bir kriminal kimlikten esinlenmiştir: “Polat; tuğralı ceketini, Anadolu çalağı kırık Amerikan aksanı, tombul yanakları ve atıverdiğı kakhahalarıyla Haluk Kırcı’yla bağılantılandırılabilir mi?” (TÜRKER, 2006). Kurtlar Vadisi’nde bizzat eski bir devlet başkanı rol almış ve Kıbrıs’taki Türk varlığını ve savaşını anlatmıştır (TEKTAŞ, 2005:191).¹⁴ Benzer biçimde 24’ün öyküsünde de ciddi bir aktüel politik, sosyal ve askeri bir çerçeve vardır.

Amerikan siyaseti zaten kendisi bir kurgu gibi görünen 9/11 sonrası giriştiğı Ortadoğı tanziminde nasıl Türkiye gibi ölkelerde tepki toplayıp kendisiyle sembolik savaşa giren dizi ve filmler çekilmesine neden olduysa, kendi toplumu için de olağanüstü güvenlik önlemleriyle, anlatılması ve anlamlandırılması gereken şüpheler doğurmuştur.

“Terör her yerde damıtıldı ve ayrıldı. Sistem, güvenlik himayesi altında kendini terörize etmeyi bıraktı. Bu terörizmin ‘kendi zaferini’ ilan ettiğı andır. Ve sanal savaş; ‘dünya düzeni’nde zaten kazanılmıştır; terörizmse dünya düzenin yeniden ilanı üzerinden sembolik bir zafere adını yazdırmıştır. Dünyanın küreselleştirilmesi de esasen 11 Eylöl’de bitirilebilmiştir; pazarın ya da yatırımın küreselleştirilmesi değıl; demokratik, liberal, faşist ya da totaliter tüm güçlerin koalisyonuyla sembolik bir dünya düzenin başarılmasıdır. Bütün silahlar tek bir ‘yabancıya’ çevrildi. Ve bütün çıkarımlar icadi bir ‘şeytan’ tezahürüne karşı bilendi.” (BAUDRILLARD, 2003)

Baudrillard’ın burada belirttiğı orantısız güç, adalet savaşçısı küresel güçtür. Bu istisna halini belirleyen güç, Giorgio Agamben’in tanımıyla

13) *Kurtlar Vadisi Irak* filmi, 4 Temmuz 2003 günü, Irak’ta (Amerikalılar tarafından) esir alınıp başına çuval geçirilen Türk askerlerinin hikâyesini anlatır. Gerçekte ne olduğı kamuoyuna açıklanmasa da olup bitenler kurgulanır (DOĞAN, 2009:134).

14) Rauf Denktaş: “*Damarlarında bir damla kan olduķa Türk davasından vazgeçmez.*” (TEKTAŞ, 2005:195).

Türk ve Amerikan Suçkurgusu ve Aktüel Politikası		
	Amerika Birleşik Devletleri	Türkiye
Elit İktidarlar Tarafından Dışlanan Kimlikler	Barack Obama (2009-) (Zenci)	Recep Tayyip Erdoğan (2003-) (Muhafazakar)
Yöneticilerin Söylemi	Birlikte başarabiliriz	Milletin sesiyiz
Toplumdaki Güven Hissi	Terör Olayları (11.09.2001)	Kronik Terör
Ötekileştirme Biçimi	Milliyetçi paranoyaya eşlik eden bir Müslüman karşılığı	Milliyetçi paranoyaya eşlik eden yabancı düşmanlığı
İlk Şehir Suçları Kahramanı	Kirli Harry (1971)	Eşkya (1996)
İlk Suç Kahramanlığı Dramları (Holston, 2009)	<i>Sopranos</i> (1999) 24 (2001-2010)	<i>Deli Yürek</i> (1999-2002) <i>Kurtlar Vadisi</i> (2003-)
Kurgu Kahramanlık Türleri	Anti-kahramanlar	Anti-kahramanlar

kutsaldır (2001). Aciliyet ve çaresizlik anları hem Jack'i hem de Polat'ı kutsal birer savaşıya çeviren şeydir. Çünkü ancak hangi anın (sosyal/siyasi açıdan) istisnai olduğuna karar verebilenler iktidar olabilirler (ZIZEK, 2006): “*Olağanüstü hale karar veren egemendir.*” (SCHMITT, 2002:13). Politik gücün tahrip olduğu zamanlarda anti-kahramanlarımızın inisiyatifleri, aciz kurumları yeniden üretir ve bu da yine izleyicideki gerçeklik duygusunu pekiştirir. Yakın mesafe çekimleriyle mitleşen ve özdeşleşilen karakterler (SEZGİN, 2007:108), milyonlarca politik dertliyi ‘yalnızsınız’ hissinden kurtararak (EREN, 2009:16) olayların içine çeker ve onlara şifre çözdürtür (SOLMAZ, 2004:162).

Hem 24'ün, hem Kurtlar Vadisi'nin yapımcıları, kimilerine göre derin devleti meşrulaştırmaktadır: “*Kurtlar Vadisi*, Susurluk'un beraat talebidir. Bu toplumda öteden beri, devlet içindeki birileri in yapılmasını gerekli gördüğü ama yasal çerçevede yapamadığı işleri yapanlar var. *Kurtlar Vadisi*, gayet güzel ideolojik ve psikolojik bir manipülasyonla katilleri kahraman yapıyor.” (Murat Parker'den alıntıyla ÖZ, 2008). An-

cak bu iki anlatının başarısını, toplum imali değıl de, ihtiyaç gidericilikleri açısından ele alacak olursak, erkekliğı bir uygulama alanı olarak gördüklerini (OKTAN, 2009:189); orta sınıfın popüler kültür ihtiyaını karşıladıklarını (ZİNAR, 2009:122); seyircinin aidiyet kırılğanlıklarını (cinsi, milli) kahramanların egosu ve kimliğinde sağılamlaştırdıklarını, onların dünyasında koruduklarını; Jack'in 9/11 sonrası nasyonel endişelerini (POLMAN, 2010) ve Polat'ınsa ülke bekası konusundaki beklentileri karşıladığı (SEZGİN, 2007:121) söyleyebiliriz.¹⁵

Her yerdeki kötü adamlarla kendi kişisel çıkarlarının ötesinde, olağanüstü halde (POLMAN, 2010) kimi damarlarındaki ulvi bir g (ZİNAR, 2009:128), kimi bir tanrı gibi (GIBSON, 2010) savaşan Jack ve Polat'ın akıbetleri sabittir... Nasıl ki Yusuf Miroğlu davası uğruna kendini kurban ettiyse, olasılıkla Jack (FERNANDEZ, 2010) ve Polat'ı da aynı mutsuz son beklemektedir. Jack ömrünün 'en uzun gününde' (24 saat) en kutsal görevini ifa etmek için son saniyelerini tüketirken, Polat mito-maskulen erdem cümlesini sert bir delikanlı edasında (KABADAYI, 2009:171) nefessiz tekrar eder: "*Sonunu düşünen kahraman olamaz!*"

Diziler ve filmler dünya düzeninin kurgu-gerçekliğine ortak çıkararak izleyiciyi politik bir tavra zorlamaktadır. 9/11 olayı nasıl teröre karşı tuhaf bir aşınalık başlattıysa (BAUDRILLARD, 2003), suç kahramanlıkları da izleyiciyi arada bir istisnai şiddetin terörü bastırmakta zaruri olduğı hissine sevk eder. şte bu yüzden bir yeniden toplumsal inşa sürecinde milliyetiliğın ve ulusal gvenlikiliğın hem politik çıkar açısından hem de ulus bekası açısından hayati bir önemi vardır. Nasıl ki CTU ajanları, Amerikan'ın Dünya'yı dizayn stratejilerinde, hasımlarını bastırmak için hukuk dışı bir alanda mücadele veriyor ve suç kahramanlıklarına iştirak ediyorlarsa (ZIZEK, 2006) nasıl böyle kolay bir yol seiyorlarsa, KGT'nin Türk ajanları da genel bir ie kapanma eğılimi içinde olan Türk siyasetinde bir entelektüel çıkış yaratarak (Suavi Aydın'dan alıntıyla DOĞAN, 2009:158) ulusun tarihini bir kurgu olarak yeniden üretmektedir (DOĞAN, 2009:158). Tabii özellikle baş karakterle özdeşleşen ve egemen sistemdeki başarılı ve güçlü erkek ide-

15 Aidiyet (Identity): "*Sonsuza kadar ertelenmiş bir tatmin, hiç gerçekleşmeyecek ve sadece umut edilen bir tat*" (EMRE, 2000:100). Kahramanın peşinde olduğı aidiyet (hissi), gerçekleşmesi mümkün görünmeyen hedeflere yneldiğce seyircinin de kahramanla kurduğı bağılantı (aidiyeti) güçlenir. Aslında bu bağı, seyircinin gerçek yaşamda din ya da millet adına kurduğı tatminlerin kırılğanlığından kaynaklanmaktadır. Aksi halde bu duygular neden filmlerle (kurgularla) tatmin edilebilme durumunda kalırlar?

olojisini yeniden şekillendiren (SEZGİN, 2007:58) 'ulusal' erkek kimliklerini de.

Milli paranoyaların Türk ve Amerikan iki ulus üzerinde yarattığı belleğin, suç dramlarına pratikte bu denli net yansımaları ve politik gerçekliği teatralleştirmek için kullanılmaları kaygı vericidir. İleride olası tek egemenli bir dünya düzeni, olası kitlesel suç dramlarına ancak bir *Catch-22* (Mike Nichols, 1970) ya da *Dark City* (Alex Proyas, 1998) benzeri disütopyalar bırakabilir. Vatan sahipçiliğinin toprak romantizmi ve onu korumaya yönelik şiddet estetiğinin erkek bedeninde nesneleşmesi (Jack ve Polat) en seçmesinden bir popüler mitolojidir. Tek bir ulus ya da anlatı bile bunu yapsa (belki ulus olmanın temeli burada yatar, bir 'yuva/vatan' fikri işletmekte), diğerlerine de gerçek dünyayı teatralleştirmekten başka seçenek kalmayabilir. Sistemdeki (eril) aklın üstüne (ancak vatan diye) yattığı kadınlar, sadece bir cinsiyet hapishanesinde kısıtılmışlığın değil, erkeklerin birbirlerine karşı kural ihlali için, ibretin de sembolüdür. Sistemin tehdit algısının ve onu hikaye etmesinin temelinde sözde vatan korunması diye, dişi terbiyesi de yatmaktadır. Çağdaş anlatılar başa çıkılmaz gerçekleri, şüphe içinde boğarak cinsiyet ve millet çatışmasını da karmaşıktırmaktadır. 21. yüzyıl 'olup biten'lerin kurgu mu yoksa gerçek mi olduğuna karar verilemeyecek bir çağ olacak gibi duruyor. Aynı iyi bir hikâyenin premise'inden bekleneneği gibi: Jack ve Polat 'doğru' mu yapıyor (vatana, kadına, ülkeye, millete, dünyaya)?¹⁶

Kaynakça

- AGAMBEN, G. (2001), *Kutsal İnsan*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- ASLAN, U. T. (2004), *Bu Kâbuslar Neden Cemil*, Metis Yayınları, İstanbul.
- BAUDRILLARD, J. (10.03.2003) Le masque de la guerre, *Liberation* içinde
- COXALL, B. Robins L. ve Leach R. (2003) The Mass Media and Politics, *Contemporary British Politics* içinde, Macmillan, New York.
- ÇINTAY, N. (12.02.2006) Polat Alemdar Cinsiyetsiz mi, *Radikal* içinde
- DAHL, O. (21.05.2007) 24, Day 6: Top 5 Jack Bauer Kills. <http://www.buddytv.com/articles/24/24-day-6-top-5-jack-bauer-kill-6747.aspx> [13.08.2010]
- DOĞAN, H. (2009) Maskeli Beşler Irak ve Kurtlar Vadisi Irak Filmlerinde Görülen Milliyetçi Tarih Yazımı, *Medya, Milliyetçilik, Şiddet* içinde, Su Yayınları, İstanbul.
- DREHER, R. (16.03.2007) *The Right's Jack Bauer Fetish*. <http://blog.beliefnet.com/>

16) Premise: Önerme.

crunchycon/2007/03/rights-jack-bauer-fetish.html [19.09.2010]

DÜNDAR, C. (28.03.2006) Polat Alemdar'a Karşı Jack Bauer, *Milliyet* içinde.

ERADAM, Y. (2004) *Vanilyalı İdeoloji*, Aykırı Yayınları, İstanbul.

EREN, E. (2010) Ezel & Polat, *Aktüel* 222 içinde.

GIBSON, D. (01.06.2010) *Jack Bauer is Not Gone: The '24' Hero Lives in Me and You*. <http://www.politicsdaily.com/2010/05/25/jack-bauer-is-not-gone-the-24-hero-lives-in-me-and-you> [12.09.2010]

GÜLTEKİN, Z. (2006) Irak'tan Önce: Kurtlar Vadisi İletişim, Kuram ve Araştırma Dergisi 22 içinde.

FERNANDEZ, M. E. (07.05.2010) '24': Jack Bauer Won't Have a Happy Ending, *Los Angeles Times* içinde.

HOLSTON, N. (06.05.2009) *Antiheroes Like Jack Bauer Are TV's New Heroes*. <http://www.ppmatters.com/pm/article/92756-antiheroes-like-jack-bauer-are-tvs-new-heroes> [12.08.2010]

IŞIK, İ. E. (2000) *Öznenin Dili*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

KABADAYI, L. (2009) İyi Adam Kötü Adam, *Erkek Kimliğinin Değiş(e)meyen Halleri* içinde, Beta Yayınları, İstanbul.

KELLNER, D. & Ryan, M. (1990) *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington, Indiana.

NOBLE, M. (22.06. 2009) *8 Fictional Cops That Didn't Play By The Rules*. <http://omglists.blogfaction.com/article/109351/8-fictional-cops-that-didnt-play-by-the-rules> [25.10.2010]

ÖZ, H. (25.02. 2008) *Bir Fenomen Olarak Sinema, TV ve Kurtlar Vadisi*. <http://www.haber10.com/makale/10487> [02.10.2010]

ÖZÇINAR, M. (2009) Popüler Bir Kimlik Olarak Milliyetçilik, *Medya, Milliyetçilik, Şiddet* içinde, Su Yayınları, İstanbul.

POLMAN, D. (01.04.2010) *Jack Bauer's Final Minutes*. <http://obit-mag.com/articles/jack-bauers-final-minutes> [04.09.2010]

SAĞLAR F. ve Özgönül E. (2009) *Kod Adı Susurluk*, Arkadaş Yayınları, Ankara.

SALEM, R. (19.04.2010) *24's Jack Bauer a Fatal Date*. <http://www.thestar.com/entertainment/television/article/797789--salem-24-s-jack-bauer-a-fatal-date> [14.08.2010]

SCHMITT, C. (2002) *Siyasi İlahiyat*, Dost Yayınları, Ankara.

SEZGİN, N. (2007) *Kurtlar Vadisi'nde Karakterler*, İletişim Yayınları, İstanbul.

SHAKESPEARE, W. (2002) *Antonius ve Kleopatra*, Remzi Yayınları, İstanbul.

SOLMAZ, Y. (2004) *Kurtlar Vadisi Çocukları*, Kül Yayınları, Ankara.

TEKTAŞ, N. K. (2005) *Kurtlar Vadisi*, Çatı Yayınları, İstanbul.

ULUSAY, N. (2004). Günümüz Türk Sinema'sında 'Erkek Filmleri'nin Yükselişi ve Erkeklik Krizi. *Toplum ve Bilim 101* içinde, Birikim Yayınları, İstanbul.

YUVAL-DAVIS, N. (2003) *Cinsiyet ve Millet*, İletişim Yayınları, İstanbul.

ZIZEK, S. (10.01.2006) *The Depraved Heroes of 24 Are the Himmlers of Hollywood*, *Guardian* içinde.

ZIZEK, S. (24.03.2007) *Knight of the Living Dead*, *New York Times* içinde.

SANAT, KİMLİK VE FARKLILAŞMA: KUTLUĞ ATAMAN'IN İKİ VIDEO YERLEŞTİRMESİ “1+1=1” VE “RUHUMA ASLA” ÜZERİNE NOTLAR

Mehmet ŞİRAY

Son yıllarda, özellikle Avrupa Kültür Vakfı (European Cultural Foundation-ECF) tarafından Saraybosnalı Sejla Kamerić ile beraber Avrupanın kültürel çeşitliliğine katkıda bulunan sanatçı olarak aldığı ödülle adını duyuran Kutluğ Ataman, video sanatçısı, fotoğrafçı, yönetmen ve yazar olarak sanatın farklı alanlarında eserler veriyor. Yönetmenlik kariyerine *Hansel ve Gretel* (1984) ve *La Fuga* (1988) adlı iki kısa filmle başlayan Kutluğ Ataman, en iyi senaryo ve en iyi yönetmen dallarında aldığı ödüllerle adını duyurmuştur. Türkiye’de daha çok ilkin *Karanlık Sular* (The Serpent’s Tale, 1994), *Lola ve Bilidikid* (Lola +Bilidikid, 1998), *İki Genç Kız* (2005) ve son filmi *Aya Seyahat* (2009) gibi uzun metrajlı filmleriyle ünlenmiş olsa da özellikle 1997’den sonra yaptığı video-yerleştirmeler ile çağdaş sanat alanında da çarpıcı eserler vermektedir. Berlin film festivalinin açılışında gösterilen ikinci filmi *Lola ve Bilidikid*, Almanyadaki Türk göçmenlerin etnik ve kültürel çatışmalarını, cinsel kimlik ve aidiyet temalarını, eşcinsel, travesti altkültürü dolayısıyla etkileyici bir biçimde anlatmıştır. Sonraki çalışmalarında da marjinal kişilikleri kameranın olanaklarıyla beraber kurgulayarak kimlik, etnisite, kurgu, gerçeklik, hafıza, kültürel aktarım ve yabancılaşma gibi kavramları sorgulamaktadır. Kutluğ Ataman, gündelik hayattaki bireysel ve kolektif edimlere (*performatives*) gönderimlerde bulunarak sosyo-kültürel ve bireysel çatışmaları farklı dolayimlarla

seyirciye sunmaktadır. Sanatçının sinemadan video-yerleştirmelere uzanan performansları, sinemanın dolayısıyla kameranın kendisini sorguladığı, alternatif zamansal-mekânsal olanaklar aradığı yeni ifade biçimlerine odaklanmaktadır.

Bu çalışmanın ana eksenini tam da günümüzde sinema izleyicisinin maruz kaldığı dikizleyici duruşun ve bunu doğrudan üreten kameranın kurucu öge olarak sorgulandığı Kutluğ Ataman'ın video yerleştirmelerine odaklanmaktadır. Kutluğ Ataman, video yerleştirmelerinde kullandığı kimlik durumlarını ve bunları üreten, dağıtan ve yayan politikalarını, izleyici, sanatçı ve karakterler arasında süregiden (diyalektik) bir konuşma yoluyla vermektedir. Bu işlerden hareketle, Ataman kapitalist üretim güçleri tarafından yapılandırılan fantezi ve gerçekliği, kimlik politikaları ve söylem biçimleri yoluyla sürekli olarak tüketiciye (izleyiciye) sunan 'sinematik gözün' ve 'görsel makinenin' eleştirisini yapmaktadır. Ataman'ın video yerleştirmeleri izleyiciye sunulma biçimleriyle izleyicinin izleme edimini bozduğu için onun yerleştirmeleri karşısında rahatlıkla özdeşlikler kuramamaktayız. İşlerin bu özelliği sinemaya ve sinema izleyicisinin ekran karşısındaki konumuna olduğu kadar çağdaş sanatın bir postmodern değer olarak üretildiği araçsallığın da eleştirisine olanak tanımaktadır. Bu bakış açısı görsel çalışmalarda kullandığımız araçlara, anlatım biçimlerine olduğu gibi bu sunuş biçimleri in üretildiği sanat marketine de dikkatimizi çekmektedir.

Bireysel Portrelerden Grup Portrelerine Kutluğ Ataman İşleri

Kutluğ Ataman'ın 1997'de kurguladığı *Semiha B. Unplugged*, ilk Türk opera yıldızı Semiha Berksoy'un kendi evinde çekilmiş sekiz saatlik bir video yerleştirmedir. Bu çalışma, Semiha Berksoy'un yaşam öyküsünden izler taşımakla beraber Ataman'ın müdahaleleriyle kurgulanmıştır. El kamerasıyla çekilen yaklaşık yirmi yedi saatlik görüntünün ardından sekiz saate indirgenmiş, sekiz kısımdan oluşan bir video yerleştirmedir. Değişik kurgulama teknikleri ve katmanları göz önünde bulundurulduğunda çalışmayı video-dokümantasyon olarak adlandırmak hayli zordur. Semiha Berksoy'un kendi hayat öyküsünü canlandırdığı *tiyatral* sekanslardan, Türk siyasi hayatının ve Berksoy'un örselenen sanatçı kimliğinin tarihsel aşamalarından örneklerle bezenen video yerleştirme, izleyici açısından kurgu ve gerçeklik arasında süregiden bir

izleme deneyimine yol açmaktadır. Video yerleştirmenin sekiz saatlik oluşu izleyicinin izleme edimi açısından da zorluk yaratmaktadır. Böylece, Kutluğ Ataman, sekiz saatlik bir video yerleştirmenin tamamıyla baştan sona seyredilme olanağını da seyircinin elinden alır. Daha sonraki işlerinde de sıklıkla farkedilen bu bilinçli tercihin, sinemanın karakterleri canlandırma, aktarma ve yeniden üretme pratiklerine eleştirel bir bakışı yansıttığı söylenebilir. Bir yanıyla izleyicinin karakterlerle kendisini yeniden kurgulama ve özdeşleştirme süreçlerini de değiştirmektedir. Önceleri video-dokümantasyon olarak nitelenen bu duruşun aslında ne belgeselin bildiğimiz iç dinamiklerine ne de uzun metrajlı filmlerin kurgusuna öykünmediği, tersine bu süreçlerin mercek altına alındığı pratikleri izleyiciye sunduğu görülmektedir.

Kutluğ Ataman'ın Venedik Biennialde sergilenmiş olan bir diğer video yerleştirmesi *Women Who Wear Wigs* (1999), Türkiye'den dört peruk takan kadının kendilerini peruk ile nasıl özdeşleştirdiklerini ya da özdeşleştiremediklerini konu ediniyor. Video yerleştirmenin işaret ettiği üzere, peruk takan kadınların sürekli katlanan farklı kimlikleri nasıl taşıdıkları ve bu kimlikleri peruk takma edimiyle nasıl edindikleri ve buna zorlandıkları da gösteriliyor. Özel bir sahne tasarımı, makyaja ya da özel efektlere yer verilmeyen bu video yerleştirmede, dört video yan yana ve eşzamanlı olarak gösteriliyor. Ataman, dönemin sosyo-ekonomik panoramasını kişisel ve toplumsal mitlerle beraber izleyiciye veriyor. Kırk beş ile altmış dakika arasında değişen videoların izleyicide tek bir hikâye katmanına indirgenemeyecek bir tuhaflık ya da yabancılik duygusu (*uncanny*) bıraktığı şüphe götürmez. İzleme ediminin, dolayısıyla izleyicinin konumunun bu video yerleştirmede özellikle ön planda tutulduğu gözden kaçmamalıdır. Ataman, farklı düzlemlerdeki hikâyeleri bize ilk bakışta basit gözükebilecek bir yöntemle yan yana dizerek sunmuştur; ancak farklı hikâyeselleştirmeler ve farklı kimlik yapılanmaları arasındaki bağıntıyı kuran izleyici, Ataman'ın bilinçli olarak bunu açığa çıkaran bir yol izlediğini fark edecektir.

2001 yılından sonra Kutluğ Ataman'ın kişisel anlatıları ön plana çıkaran ve izleyiciyi bir anlamda paralize eden hikâyelere yöneldiğini görüyoruz. Bu video yerleştirmelerden Documenta'da gösterilen *The Four Seasons of Veronica Read* (2002) Nergis Zambağı (Amaryllis) yetiştiren İngiliz bir kadının yaşantısını farklı düzlemlerde yerleştirilmiş dört ekranla izleyiciye göstermektedir. Başlıktan çıkabileceğimiz üzere, Kutluğ

Ataman, Veronica'nın küçük bir apartman dairesinde her boşluğa ektiği Nergis Zambaklarından ve onları küçük bardak ve saksılarda ürettiği çiçek soğanlarından oluşan hayatını dört mevsimde, fragmente edilmiş dört ekranda bize vermektedir. Ataman bu çalışmasında, bizi büyülenmiş bir biçimde Veronica'nın özel anlarına eşlik ettiriyor; ustaca sinema seyircisinin dikizleme arzusunu Hitchcock vari bir ustalıklı seyirciye geri veriyor. Bu durumda izleyicinin konumu en güzel şu biçimde ifade edilebilir: Aslında "tek tek kareleri başından sonuna kadar izleyerek ya da bir kareden başka bir kareye geçerek aslında kendi montajımızı" yapıyoruz (Ataman, 2002).

Kutluğ Ataman'ın 2004'te sergilediği bir diğer çalışma olan *Stefan's Room*, benzer biçimde Stefan Naumann'ın hayatını tamamiyle adadığı mekânı, odasını tırtıllardan kelekler ürettiği yaşam alanını bize göstermektedir. Ataman'ın kamerası burada da pasif olmaktan hayli uzaktır, bu anlamıyla gerçeklik peşinde koşan bir belgeselci edasıyla Naumann'ın dünyasına girmez ama aynı zamanda bize bu hayatı nôtür bir biçimde sunduğu iddiasını da taşımaz. Tıpkı Veronica gibi Naumann'da kendi uğraş alanında nesnesinin dönüşümünü taklit eden, kimliğini bu dönüşümlere göre kuran bir karakter, taklitçidir. Naumann'ın otuz binden fazla sayıda örnek içeren kelek koleksiyonu ve Veronica'nın dokuz yüzden fazla çiçeğe baktığı düşünüldüğünde ve izleyicinin bu sürece tanıklığı göz önünde bulundurulduğunda *kattartık* bir seyirden kaçmak mümkün gözüküyor. Ataman karakterlerin kendi yaşantılarına eşlik eden mekânları, kendi edimleri ile neredeyse boşluk bırakmayacak bir biçimde doldurduklarını, ekranların yerleştirilme formuyla vermeye çalışıyor. Hareketli görüntüler ve ses ile kurgulanmış *The Four Seasons of Veronica Read*'in havada asılı beş ekran ile gösterilmesi izleyicinin mekân ve kimlik arasında süregiden ilişkiyi deneyimlemesi açısından da son derece ilgi çekici.

Kutluğ Ataman, *Bu bir Fasit Daire* (It's a Vicious Circle, 2002), 99 *İsim* (2002) ve *ON İKİ* (2004) adlı video yerleştirmelerinde de bireysel portreleri anlatmaya devam eder. Bu bir Fasat Daire'de bir daire biçiminde mimari olarak yerleştirilmiş her biri yaklaşık elli dakika süren on iki monitörden Jamaika doğumlu bir aşcının konuşmasını izliyoruz. Bu videolarda çarpıcı özelliklerden bir tanesi Kutluğ Ataman'ın karakterin Almanya'da yaşadığı, bir diğer deyişle maruz kaldığı ırkçı söylemi vurgularken konuşma dinamiğinde zaman zaman kendisinin de benzer

biçimde ırkçı, şiddete dayalı anlatım biçimlerine yöneldiği anları izleyiciye göstermesidir (Çakırkaya, 2011: 62-66). Bu video yerleştirmede Ataman'ın diğer işlerinde de altını çizdiği hikâye anlatıcılığının kimlik kurgusunda oynadığı önemli rolü daha iyi gözlemlemek mümkün.

Kutluğ Ataman'ın *Küba* (2004) ve *Cennet* (2006) adlı daha yakın dönem çalışmalarında bireysel otoportreden kolektif otoportreye geçtiği görülür. İstanbul banliyölerinden birinin sakini olan ve kendi mahallelerini küba olarak adlandıran insanların her birinin hikâyesini içeren kırka yakın monitörün sergilenmesiyle oluşan bir kolleksiyon *Küba*. Neredeyse iki yıl süren karşılıklı konuşmalardan sonra oluşturulan bir sergidir Küba. Bir söyleşide Ataman, politik sebeplerden dolayı bazı sakinlerin rahatsız olduğunu, kendi silüetlerinin gösterilmesine izin vermediklerini söylüyor. Ataman'ın eserinin Stuttgart Tiyatro Festivalindeki (*Theater der Welt*, 2005) yerleştirmesi hayli ilginç tiren garında eski bir vagonda kırka yakın el kamerasıyla çekilmiş yaklaşık yirmişer dakikalık görüntüler, koltuklara yerleştirilmiş ekranlarda seyirciye gösteriliyor. Yerleştirmedeki monitörlerin herbiri in tek tek seyredilmesi neredeyse imkânsız ve izleyici bir koltuktan ötekine kendi seçtiği videolardan oluşan bir gezintiye çıkıyor. Gelir düzeyleri düşük farklı politik ve kültürel grupların biraraya geldikleri Küba'lılar kendi yaşadıkları yerden bahsederken sanki bu farklılıkları unutup hep bir ağızdan Küba'nın özgürleştirici, Kübalılarında dostluk bağıyla bağlı oldukları kolektif otoportre çiziyorlar. Bu video yerleştirmedeki en dikkat çekici özellik bireylerin güçlü bir aidiyet ve cemiyet duygusuyla ortak bir kimlik inşa etmeleridir (Baykal, 2004: 70-77). Yukarıda Kutluğ Ataman'ın video yerleştirmelerinden bazılarına kısaca değinildi, devam eden satırlarda kimlik yapılanmasına vurgu yapan iki video yerleştirme biraz daha detaylı bir biçimde ele alınacaktır.

Parça ve Bütün ya da "1+1=1"

Kutluğ Ataman'ın *1+1=1* (2002) adlı video çalışması ilk olarak İstanbul Bienalinde 2002 yılında gösterildi. Birbirine bitleştirilmiş iki ayrı monitörden Kıbrıs doğumlu Neşe Yaşın'ın hikâyelerine (ve anlatıcılığına) tanıklık ediyoruz. Farklı açılardan çekilmiş her bir video yaklaşık ellişer dakika sürüyor. Video yerleştirme iki bitişik monitör karşına konulmuş bir bank ile seyirciyle buluşuyor. Bir monitörden Neşe Yaşın'ın Kıbrıslı Yunanlılardan kaçarkenki hikâyelerini dinlerken diğer

tarafıtan Türk ordusunun adaya ayak bastığı andan itibaren olayların nasıl değiştiğini dinliyoruz. Video yerleştirme bütün bu olayları Neşe Yaşin'in perspektifinden anlatırken bir taraftan da Neşe Yaşin'in ada- nın ikiye bölündükten sonraki durumuna işaret eden radikal sınır ihlal etme deneyimlerini anlatıyor. Bütün bu ikiye bölünmüşlüğü hem farklı ekranlardan hem de Neşe Yaşin'in kendi parçalı kimlik duruşlarından şiirsel bir şekilde çıkarabiliriz. Yaşin Eoka'nın sivillere baskısından ve adadaki zulümden ve 1974 sonrası Türk kamuoyu tarafından "Yunan" terimi dolayısıyla oluşturulan öteki kimlik ve Kıbrıslı Türk tanımla- rından bahsediyor. Neşe Yaşin 1974'deki müdahaleyi şöyle hatırlıyor:

"Spiker'in yüzünü hatırlıyorum. Konuşurken silah sesleri işitiliyor- du... Sanırım dedi Makarios öldü ve hükümet ele geçirildi, sonradan Yunan tarafında bir darbe oldu. Yunanlı sağcılar komünistleri öldürü- yordu. Sonradan 20 Temmuzda jetler geldi. Yataktan fırladığımı hatırlı- yorum... Uçaklardan paraşütçüler düşüyordu... Düşen çiçekler gibi çok güzel gözüküyorlardı."

Bu çocukluk hatıralarına dayalı şiirsel anlatım daha sonra şöyle de- vam ediyor:

Daha önceden sadece Kıbrıslı Türklerin kurban olduklarını düşünür- düm. Fakat sonra 1974'ten sonra Kıbrıslı Yunanlıların da birer kurban haline dönüştüğünü gördüm. Önceleri zorba olanlar şimdi birer kurban olmuşlardı.

Buradan Neşe Yaşin, Yunan teriminin Kıbrıslı Türkler arasındaki kullanımına işaret ediyor. Yaşin o dönemde Yunan teriminin üçüncü tekil şahıs olarak kullanıldığını dolayısıyla Türk ve Yunan terimlerinin kategorik terimler olarak her iki tarafta da zalimliği gösteren kavramlar, isimler olarak üretildiğine işaret ediyor. Elbette bu genellemelerin ger- çekliği göstermediğini de örneklerle açıklıyor.

Zalimlik yapanlar toplumun yüzde biri bile değildir... Onları destek- leyenler bile bana sorarsanız yüzde biri geçmez... Olsa bile sayıları bir- kaç kişi olabilir... Kadınlar savaşa katılmadılar, dolayısıyla kadınları atın, çocukları da... Geriye ne kalır erkek nüfusu. Onların her iki taraf-

tan da kaç cinayete bulaşmıştır? Varsayalım ki bulaştılar. Bir kişinin eline silah verilerek bir asker yapıldı. Onların çoğu bilerek ve isteyerek mi öldürdü?

Neşe Yaşın'ın bu sözlerinden coğrafi ikiliğin ürettiği nefret söylemine ve bu söylemin oluşturduğu kimlik yapılarına geçebiliriz. Yaratılan sembolik ikiliğin, sınır düşüncesi ile doğrudan ilintili olduğu söylenbilir. Çünkü sınırlar, aynı zamanda hem etik bir yapılanmayı hem de devletlere ait evrensel prensiplerin işletildiği otoriteyi yansıtır. Neşe Yaşın yine video yerleştirmede neden Yunan sözcüğünün birdenbire adanın öteki tarafında yaşayanlara yönlendirilen genel bir sıfat haline geldiğini sorguluyor. Bu kimliğin pragmatik sonuçları olduğunu da iddia ediyor. Yaşın Yunan terimine verilen anlam ile Kıbrıslı Türklerin kendilerini karşıt kutup olarak tanımladıklarını böylece karşılıklı nefrete dayalı bir söylemin yapay olarak oluşturulduğunu, dolayısıyla devletlerin vatandaşları üzerinde baskı ve otorite kurduklarını ifade ediyor. Neşe Yaşın'ın betimlemeleri kimliğin oluşturulması bakımından da dilin kullanımına ilişkin önemli sosyolojik tanımlamalara izin vermektedir. Bu bakımdan, Yunan ve Türk sözcüklerinin *aşğılama* ya da belirli bir coğrafi tanımlama yapma anlamında *performatif* kullanımı, güçlü devlet erkinin ve baskının farklı sesleri susturmaya yönelik bir müdahalesi olarak yorumlanabilir. Bununla birlikte, Neşe Yaşın yaratılan bu söylemin kendisinin bir inandırıcılık ürettiğini de eklemekte. Ötekinin ötekiliğinin gizlendiği bu performatif yapı, açık bir biçimde nefret söylemini yaratmakta ve bu söylem biçimi de *prototip* özdeşliklere kapı aralayarak bireyler üstünde baskı kurmaktadır.

Judith Butler'a göre, birisini işaret etme (adlandırma) kapasitesi kendi adlandırılma ya da kendinin işaret edilmesi ile mümkündür ki, bu karşılıklı adlandırma edimi dilde özneleştirmeyi (kişileştirmeyi) de olanaklı hale getiriyor (Butler, 1997: 30). Bu perspektiften bakıldığında, belirli bir özneleştirmeyi mümkün kılmak için birini Yunan diye adlandırmanın kendisinin belirli bir özneleşmeyi de beraberinde getirdiği görülebilir. Seslenen seslenme edimiyle ötekini belirlerken aynı zamanda kendisini de belirler. Üstelik bu sürekli tekrar eden söylem biçiminin bir süre sonra belirli bir "normalleştirme" ve "gerçeklik" etkisi yarattığını da söyleyebiliriz. Bu bakımdan, yurttaşların kendileri tarafından aktive edilen bu söylem biçimi, dili kullananlar açısından

da sosyal kargaşaların ve çözümsüzlüklerin doğal bir sonucu olarak üretilmeye devam ediyor, nefret söyleminin yeniden üretilmesi de bu performatif edimin doğal bir sonucudur. Buradan hareketle gerçeklik ilüzyonunun ve onun aldatici sürekliliğinin de dilsel ve bedensel eylemlerle üretildiğini söyleyebiliriz. Neşe Yaşın'ın video yerleştirmede anlatılan radikal sınır aşma, ihlal etme eylemlerine baktığımızda, onun açısından can alıcı sorun bu mekanizmanın aşıp aşılamayacağı ya da ne şekilde aşılabacağıdır. Bu saptamada özellikle vurgu yapmamız gereken şey performatif dil edimlerinin (bedenin de konuşmada her daim üretildiği düşünülürse) nasıl mekânsal sınır düşüncesini de üreten bir kimlik, özneleştirme sürecine yol açtığıdır; bir diğer deyişle, söz edimlerinin bizzat kendileri maddi süreçleri- ki buna bedenimizde bıraktıkları izler de dâhil- etkilemektedirler. Burada bizim açımızdan önemli noktalardan biri de “Yunan” ya da “Türk” terimini kullanan biri açısından bu söz ediminin hangi yapılardan türeyip hangi kalıpları yeniden ürettiğidir. Bu sözcükleri kullanan öznelere söz edimlerinin belirleyici özelliğini uzlaşımlardan aldığını söyleyebiliriz (Searle, 1980: 46). Aslında bu terimler üstüne kurulan uzlaşımsal anlam kalıpları tekrar eden kullanımlarda da yeniden harekete geçiyor diyebiliriz. Dolayısıyla terimin kullanımı ve tekrarı, sadece o terime yüklenen anlamın tekrarı değil aynı zamanda o terimin anlamını veren yasakları, sınırlamaları da beraberinde üretiyor. Ancak tekrar eden terimlere yeni anlamlar vermek ve farklı bağlamlarda kullanmak ya da içeriklerini değiştirmek de pekâlâ mümkün. Ancak burada söylenmek istenen uzlaşımaya dayanan anlamlar bütününe performatif olarak yeniden kullanımı onların üretildikleri yapıları da beraberinde çağırıyor. Sonuç olarak kimlik süreçlerinin uzlaşımaya dayalı sosyal kodlar, semboller ve kanunlar tarafından yazıldığı ve üretildiğini söyleyebiliriz. Ancak bizim edimlerimiz yoluyla bu yapıları aynen üretilip üretmeyeceğimiz performatif edimin kendisine yönelik sorulardır. Elbette her performatif edim üretilirken bu uzlaşımsal kalıpların bağlamını da değiştirebilir, ancak bazı edimlerin bir aynılık bazılarınınınkinin ise farklılık/başkalık üretebileceği performatif edimin doğasına yüklenebilir.

Performatif dil edimlerinden ve bu edimlerin hangi yapıları harekete geçirdiğinden bahsederken bu edimlerin tam da toplumsal ve bireysel yaşama ilişkin olduklarını söylemek gerekiyor. Çünkü söylemlerin (*discourses*) belirlendiği bu alan toplumsal ve bireysel olanının kesiş-

tiği birbirinde eridiği yaşama ait bir alanı göstermektedir. Neşe Yaşın gerek çocukluğuna ilişkin bu travmatik olaylar dizisini anlatırken gerekse o döneme ilişkin rüya tasvirlerinde kendisine dikte edilen Kıbrıs ve Kıbrıslılara ilişkin sınırlamaları, kısıtlamaları ve suçlamaları farklı bağlamlarda değişik hikâye kalıplarıyla taşımaktadır. Psikanalitik terimlerle ifade edersek, Neşe Yaşın'ın her hikâye kurgusu değişik şekillerde bu travmatik olaylar dizisine dayanmaktadır ya da onları yeniden üretmektedir. Bununla birlikte her hikâyede Neşe Yaşın'ın kendisini başka bir kimlik kurgusuyla ya da kalıbıyla tasvir ettiğini de gözlemlemekteyiz. Buradan çıkarılabilecek değişik sonuçlar var; ancak travmatik olanın psikanaliz açısından kimlik oluşumuna doğrudan kaynaklık ettiğini söyleyen Freud ve Lacan'ın argümanlarından bazılarını burada yinelememiz gerekiyor. Bu kavramları doğrudan tartışmamıza aslında Neşe Yaşın'ın kendi çocukluk hikâyesi olanak veriyor. Neşe Yaşın'nın altı yaşındaki deneyimi video-yerleştirmede şöyle hikâyeselleştiriliyor:

“Göçmen evinin üstünde büyük bir teras vardı. Orada su tankları bulunuyordu. Çünkü Kıbrısta su kesintileri olduğu için her yere su tankları kurmuşlardı. Orada çamaşır teknelerinin olduğu küçük çamaşır odaları vardı. (...) Oradan otel Saray gözüküyordu. Bu şehrin en yüksek binasıydı ve Yunan tarafı buradan gözüküyordu. Kendi kendime orada dans ederdim. Yanlış oynamaktan hoşlanırdım. Terasta kimse olmayacağından oraya giderdim. Terasta izlendiğimi düşünürdüm. Bir Yunan askerinin beni dürbünle seyrettiğini hayal ederdim. Türkiyeden Bayraktar kod adlı üst rütbeli bir Türk kumandan vardı. O herşeyi izlediğini söylerdi. Ben hem Yunanlı askerinin hem de Bayraktar'ın beni gördüğünü hayal ederdim. Fakat tıpkı Pamuk Prenses'teki gibi avcı Pamuk Prensesi öldürmekle görevli olduğu halde bu görevini yapmaz çünkü ben çok tatlı bir kız çocuğum ve çok güzel dans ediyorum neden benim gibi tatlı bir kızı öldürsün ki? Bütün bunları hayal ederken altı yaşındaydım.”

Hikâyeden anlaşıldığı üzere, çocuk bir yandan kendi kimlik tasarımını Yunan ve Türk askerlerinin onun üzerinde kurduğu baskı ve gözetleme edimi dolayısıyla kuruyor, bir yandan da Kıbrıs'ı ikiye bölen ve tarafları ikiye ayıran sınır deneyimini narsistik olarak merkeze koyan bir hikâye ile kurguluyor. Hikâyede çocuğun kimlik kurgusuna

bu travmanın eşlik ettiğini, bu hikâye dolayısıyla yeniden üretildiğini açıkça görebiliyoruz. Bir bakıma, Neşe Yaşın, terasa çıkma edimleriyle yinelenen bu travma sonucunda hem travmanın mevcut yıkıcı etkilerini normalize ediyor hem de bu kurgu içinde kendine bir özne pozisyonu inşa ediyor. Dahası hikâyeleştirmeden çıkardığımız üzere kendisini sadece tek bir kimlik konumuyla da özdeşleştirmiyor; yani Türk ve Yunan kimlikleri arasında salınan sembolik bir söylem kuruyor. Judith Butler travmanın bu önceden belirlenemez, tahmin edilemez formunu şöyle tarif ediyor: Travmatik olay “sembolik bir söylem içinde konuşan bir özne tarafından belirlenemez ve şaşırtıcı formlarla kendini gösterir” (Butler, 2000: 66). Lacan buna ek olarak öznenin sürekli yer değiştiren özne durumlarından meydana geldiğini ifade ediyor. Bu özne durumlarının ise mevcut travmayı farklı şekillerde tekrar ettiğini dolayısıyla travmanın bağlı olduğu içeriğin sürekli değiştirildiğinden bahsediyor. Butler benzer bir argümanı şu şekilde ifade ediyor: “performatif edimler sadece içlerinden çıktıkları sosyal durumları yansıtmaz, fakat bir grup sosyal efekti de beraber üretirler. Aslında performatif söylem içinden çıktığı baskıcı bağlamı aşar, bulanıklaştırır” (Butler, 1997: 58-9).

Buradaki felsefi problem Freud ve Lacan için kastrasyonun sembolik bir kanun olarak kimlik kuruluşunu öncelemesidir. Kastrasyon bir vaka olarak performatif edimi önceleyen, sosyal yaşantının temel alındığı bir yapı olarak karşımıza çıkar. Kişi kimlik süreçlerinde bu kanunu farklı biçimlerde tekrar etse de yapının kendisi ister buna kastrasyon istersek Odipal döngü diyelim sosyal yaşantıyı önceleyen temel/ilk gerçek olarak durur. Tekrar Neşe Yaşın’ın çocukluk hikâyesine dönersek, Kıbrıs’ın bölünme sürecinin ve tarafların zıtlıklara dayanan söylem biçimlerinin Neşe Yaşın’ın çocukluk fantazilerine ve kimlik yapılanmasına temel teşkil ettiğini söyleyebiliriz. Freud ve Lacan için bu yapı sembolik olarak babanın kanununu göstermektedir. Bununla birlikte, bu kanunu psikanaliz’in iddia ettiği gibi sosyal olanın dışına atmak zorunda değiliz. Aynılığını koruyarak tekrar eden, edimlerimizden bağımsız sembolik de olsa bir yapının ya da yasanın (babanın yasası) olduğunu söylemek hayli güç gözüküyor. Tam tersine baskıcı olan söylemin Neşe Yaşın’ın çocukluk fantazileriyle nasıl farklı bağlamlara taşındığını görmekteyiz; teorik olarak bunun olanağının nerede yattığını sorabiliriz. Yani nasıl oluyor da bizi önceleyen içine doğduğumuz bir yasalar yumağına, tanımlı kurallar ve yerleşik değerler bütününe

rağmen yasayı değiştirme onu farklı bağlamlara taşıma olanağımız oluyor. O zaman performatif eylem, kelimelerin bağlı bulundukları bağlamları değiştirebilme gücüne potansiyel olarak sahip olduğu gibi aynı bağlamı farklı biçimlerde tekrar üretebilme gücüne de sahiptir. Bu nedenle bizi aşan dilsel bir üst yapı tanımlamak zorunda kalsak bile bu yapının tekrarlama ve atıfsallık (*reiteration and citationality*) olarak tanımlanabilecek iki yaşamsal güç tarafından öncelendiğini söyleyebiliriz. Bu çerçeve bize görsel çalışmalarda kullanılmak üzere teorik olarak iki temel saptamayı gösterme fırsatı sağlıyor. Birincisi bireyin dâhil olduğu sosyal yaşantıyı önceleyen bir gerçeklik kurgusu olmadığıdır. İkincisi ise, mevcut baskıcı ve düzenleyici yasalara ve genel olarak söylem biçimlerine alternatifler üretme olanağının kendisinin performatif eylemlerde gizil olarak varlığını göstermesidir. Ancak mevcut baskıcı söylem biçimlerinin sürekli ve zorlayıcı bir biçimde üretildiği de bir gerçektir. Dolayısıyla her performatif eylem böylesi bir ekonominin dinamosu olma olasılığını da içerir. Hikâyenin kendisiyle bu düşüncemizi sınamak mümkün. Neşe Yaşın onu izleyen iki asker tanımlıyor, Türk askerini kurtarıcı, Yunan askerini tiran ve kendisini pamuk prenses olarak hayal ediyor. Böylelikle Türk ve Yunan karşıt kimliklerini üreten sembolik, baskıcı yasayı yeniden üretiyor. Son olarak da kendisini bu izleme ediminin bir kurbanı olarak konumluyor. Bu Odipal senaryoya göre belirli kimlik rollerinin sembolik yasaya göre tanımlanması ve yeniden üretilmesi Neşe Yaşın'ın travmatik deneyimini resmediyor. Yine de hikâyede Yunanlı askere atfedilen rolün bir tür başarısızlığa uğradığı iddia edilebilir. Askerin ödevinin küçük kızı öldürmek olmasına rağmen tıpkı Pamuk Prenses masalındaki avcı gibi asker bu tatlı kızı öldürmüyor. Buradan şu sonucu çıkarabiliriz: Askerden avcıya geçen yerdeğiştirme Yunanlı askere biçilen baskıcı söylemin oluşturduğu nihai kimliğin bağlamını değiştiriyor. Neşe Yaşın bu durumu şöyle ifade ediyor: "Sanırım hayatta üç tane özsel rol var: tiran, kurban ve kurtarıcı. Fakat bu roller birbirleriyle yer değiştirebiliyorlar, birbirilerine dönüşebiliyorlar..."

Son tahlilde, Neşe Yaşın'ın etrafındaki devlet kuralları, bu kurallara dayanan sabit kimlik rolleri ve bu yapıların ürettiği sınır ve zıtlık üreten bir nefret söylemi ne kadar güçlü olursa olsun mutlak bir özne durumu yaratamıyor. Çünkü özne her ne kadar bu yapıları sembolik formlar, dil-beden edimleri ile çağaltıyorsa da buradan o kişini in bu rolleri

orijinal bağlamlarından çıkararak yinelediği sonucunu değiştirmiyor. İşte bu durum, Neşe Yaşin'in bilinçli olarak Yunan ve Türk sınırına yönelik yaptığı performatif sınır ihlallerine örnek olarak gösterilebilir. Video yerleştirmeden doğrudan alıntılırsak:

"Bu bölünmeyi hergün hissettim ve bunun hakkında yazıyordum. Bu elbette yasak bir şeydi. Bu durumlar hakkında konuşmak ve yazmak. [...] Bu yüzden işsiz kaldım ve birçok güçlükle yüzleştım. [...] Eğer babanız size baskı yaparsa evden kaçarsınız. Bir şey yapar ve kendinizi korursunuz. Fakat devlet, ordu size baskı yaparsa ne yaparsınız? [...] Sonuç olarak karşı çıkmaya, kendimi özgürleştirmeye karar verdim. [...] Güneye geçmek istedim ve bir kaçakçının yardımıyla, başardım. Sadece bir gece için, hayret verici bir duygu ydu. Yakalanabilirdim. Yakalanmak istedim. Yakalanırsam ne olabileceğini bir avukat arkadaşla sordum, o da bana iki hafta hapis yatabileceğini söyledi. Fakat yakalanmadım. Sonra defalarca yaptım, özgür olmak çok hoş bir duygu ydu. Yani sana yasak koşulan bir şeyin üstesinden gelmek. Sonra ada nın güneyine Londra üzerinden gittim, bu defa bir hafta kaldım. Daha sonra başka bir yol buldum, bu defa üç kez dolanarak aynı yolu aldım. Lefkoşa'dan İstanbul'a, İstanbul'dan Atina'ya, Atina'dan Larnaka'ya ve tekrar Lefkoşa'ya. Bu şu demekti: elli metre gidebilmek için bir günde üç uçak değiştiriyordum ve aynı yolu geri geliyordum. [...] Bu aptallığa karşı çıkmak istedim, bu durumun ne kadar saçma olduğunu onlara göstermek istedim."

Neşe Yaşin'in bu radikal performansı bir yanıyla sınır ve sembolik yasaklama durumunu gösterirken bir taraftan da bu durumun kendisini saçmaya indiriyor. Dolayısıyla, bu ikilemin yanyanalığı bize temsil ve kimlik problemlerine ilişkin de birçok şey söylüyor. Örneğin sabit, mutlak kimliklerin olanaksızlığını, kimliklerin benin yapım sürecinde değişmesini, kaymasını, birbiri üstüne katlanmasını, sembolik yasanın kültürel yaşam formlarından bağımsız bir önceliklerinin olmadığını, performatif edimin yasayı çoğaltıcılığını, yayıcı potansiyelinin yanında onu başka bağlamlarda yeniden ele alması açısından da yasanın bağlamını değiştirmesi

Öteki Film “Ruhuma Asla”

Ruhuma Asla (Never My Soul, 2001) iki saat kırkbeş dakika süren tek ekrana yansıtılmış bir video-yerleştirme. Video'nun İsviçre'de yaşayan Türk travesti Ceyhan Fırat hakkında olduğunu söylesek bile hikâyeselleştirilme süreci oldukça farklıdır. Ataman başta Ceyhan Fırat'ı kameraya kendi hikâyesini anlatırken çeker, daha sonra bu kurgu Ceyhan'a ezberletilip bir senaryo olarak kullanılır. Ataman bu iki versiyonu birlikte kurgular. Bu şekilde kurgu ve Ceyhan Fırat'ın kendi gerçekliğini birbirine geçirir. *Ruhuma Asla*'da Ataman'ı sürekli Ceyhan'a müdahale ederken izliyoruz. Video yerleştirme Ceyhan Fırat'ın Türkiye'de yaşadığı zorlukları, dönemin herkese dayak atmak için yanında hortum taşıyan emniyet müdürü Hortum Süleyman ile olan tecrübelerini, kısacası dönemin politik, toplumsal portresini yansıtır.

Ruhuma Asla açılış sahnesinde, bir tünelde gördüğümüz Ceyhan Fırat, son sahnede aynı şarkıyla yine tünelde bizden uzaklaşmaktadır. Eserin adı 70'lerde popüler olan bir klişeden alıntılanmış: 'bedenime sahip olabilirsin ama ruhuma asla'. Ceyhan, Türkan Şoray hayranlığını Yeşilçam melodramlarındaki Şoray'ın rollerine gönderme yaparak anlatıyor. Türk melodramları yoluyla Ceyhan'ın Türkan Şoray ile kurduğu özdeşlik onun tarafından defalarca tekrarlanıyor. Bu sadece Ceyhan'ın kafasındaki bir Şoray imgesinin değil - aynı zamanda Şoray Ceyhan'ın da sahne adı, Adana pavyonlarında kendisinin bu şekilde anıldığını bize anlatıyor – aynı zamanda Yeşilçam sinemasının kadın imgesinin de Ataman tarafından mercek altına alınması olarak yorumlanabilir. Video yerleştirmenin sonlarına doğru Ceyhan Fırat ve Kutluğ Ataman arasında geçen bir diyalogda Yeşilçam sinemasının özellikle 60' ve 70'lerdeki sınırlarına ilişkin bir tartışma yürütülüyor: Ceyhan'ın Ataman'a “ kaç tane mutlu sonla biten Türk filmi gördün?” deyişi esasında Türk melodramlarına ve filmin kendi içindeki melodramatik yapıya doğru bir gönderme. Buradan yola çıkarak belki de daha genel bir iddiayı dile getirebiliriz. Melodramların belirli sosyo-kültürel işaretler, kodlar taşıdığını söyleyebiliriz. Bu kodlar üst ve alt sınıfların ahlaki değerlerini, geleneksel ve çekirdek aile yapılarını, şehirli ve köylü insanların çatışmalarını gösteriyor. Video yerleştirmede, Ceyhan Fırat'ın 1980 askeri darbe öncesi ve sonrası cinsel kimliğinin yapılandığı anıları tam da melodramların yukarıda özetlenen sosyo-kültürel çatışmaları konu

edinmesi bakımından benzerlikler taşıyor. Bir biçimde melodramların izleyicilerinin fantezileri ile Ceyhan Fırat'ınki birbirine karışıyor. Çoğu Türk melodramlarında baba figürü ailedeki otoriteyi temsil eder. 70' ve 80'deki darbelerin de babanın merkezde olduğu daha muhafazakâr, ataerkil aile yapılarını güçlendirdiğini söyleyebiliriz. Ceyhan Fırat'ın o döneme ilişkin kendi aile yapısı video yerleştirmede şu şekilde anlatılmış:

Sekiz yaşından sonra kötüleşti. Babam tekrar evlendi. Eskişehirde kalıyorduk. Üvey annem, kızkardeşim, babam, üvey anaannem ve ben... Bu kâbusun başlangıcıydı. [...] Babam bizi dövmeekten hoşlanırdı. Geriye kalanlar bundan daha da keyif alırdı. Biz iki çocuk sürekli dayak yerdik. Bu 1979 ve 1980'lerin karışıklık zamanlarındaydı.

İşte yukarıdaki alıntıdan da anlaşıldığı üzere, Ceyhan Fırat tam da melodramlarda başvurulan talihsiz kız tiplemesinin doğduğu bu ataerkil aile yapısını bize anlatıyor. Bu arada Ceyhan'ın babası anlatılan hikâyeden çıkardığımızı göre tipik kastre edilmiş bir baba/erkek modeli olarak karşımıza çıkıyor. Karısı tarafından terkedilen baba, geride kalan çocuklara baskı ve şiddet uyguluyor, kendi kastre edilmiş erkekliğinden dolayı onları suçluyor. Benzer biçimde sembolik olarak askeri darbelerin kendilerini bu baskıcı baba figüründe çoğaltması, darbelere ait bir ideolojinin kendisini çoğaltacağı sosyal, psikolojik ortamlara ihtiyaç duymasından kaynaklanmaktadır. Darbeler sonrasında daha hafızasız, muhafazakâr ve baskıcı aile, okul, eğitim ve benzeri formların ortaya çıktığı ya da bunların bilinçli olarak üretildiği de bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Yukarıda bir yandan darbe dönemleri, bir yandan buradaki aile modelleri ayrıca da Ceyhan'ın kendi anıları ve Yeşilçam sinemasında görülen bir form olan melodramlar arasında karışıklık bir ilişki olduğu söylenebilir. Ancak Kutluğ Ataman'ın tavrı sadece bu yapıların birbiriyle olan ilişkilerini gün ışığına çıkartmak değil, aynı zamanda Türk melodramlarının çizgisel anlatımı, hikâyeleştirme biçimi ve karakterlerin yaratım biçimleri gibi süreçlere de gönderimde bulunmak. Ahlaki olarak iyi ve kötü çatışması, hikâye sonunun mutlu bitmemesine rağmen karakterlerin ve izleyicinin katartik bir rahatlama duyması aslında Ceyhan'ın hem Ataman'ın yerleştirmesinde canlandırdığı karakterlerde (Kırmızı Başlıklı Kız, Soray...), hem de kendi hikâyesi i anlatıldığı bölümlerde sıklıkla tanık olduğumuz bir durum.

Ancak, Ataman'ın Türk melodramlarına yönelttiği gizil eleştiriyi de video yerleştirmedeki sabit bir karakterin bulunmaması durumuyla anlayabiliriz. Melodramların tipik, sabit karakter kurgularının karşısına Ataman aynı içeriklerde aynı karakter tarafından canlandırılan kaygan, sabit olmayan özne pozisyonları yerleştirmiş. Ataman'ın Ceyhan karakteri hiçbir biçimde ahlaki bir düzeni devam ettirici bir öğe olarak iş görmüyor. Hâlbuki melodramlar, ahlaki yasayı gerek hikâye örgüsü ile gerekse karakter seçimiyle ve onlara verilen sabit, sembolik rollerle yeniden üretiyor. Bu melodramatik yapının bozuluşunu video yerleştirmede farklı biçimlerde hissedebiliyoruz. Bir sahnede Ceyhan'ın kenarına Türkan Şoray resmi iştirilmiş bir aynaya bakarken Türkan Şoray'dan bahsetmesi, kendisini onunla kıyaslaması çarpıcıdır. Şöyle söylüyor:

Burada kurgu-film'de oynamak üzere bulunuyorum. Tedavisi olmayan bir hastalığa sahip genç bir kadın'ın hikâyesi. Çok ilginç. Türkan o kadar büyük bir yıldız olmasına rağmen dünya çapında ünlü bir yıldız değil. Üzücü bir şey. Benden daha çok aslında o bunu hak etti. O benim annem, benim herşeyim. Şüphesiz, ben onun kadar asil değilim.

Ceyhan ve Şoray arasındaki mimetik süreç fragmanlardan oluşmuş video-yerleştirmeye eşlik etmekle beraber, Ceyhan'ın kendi hayat hikâyesi olarak tahmin ettiğimiz deneyimlere gelince izleyici gerçek bir olayın görgü tanığını dinliyormuş hissine kapılıyor. Aslında olayların gerçek yaşanmışlıklardan çıktığını tahmin ediyor olsak da zaman zaman çelişkili ya da saçma durumların varlığı, Ceyhan'ın aniden Kırmızı Başlıklı Kız karakterinden günlük olaylara sıçrayışı, Ataman'ın kendi müdahaleleri ve Ceyhan'ın ona verdiği cevaplar, bizi dokümantasyon'un dünyasından hızla koparıyor. Ataman'ın dokümantasyon ve fragmantasyon arasında gelip giden bu denemeleri sinemanın dokümantasyon yoluyla sıkça yarattığı gerçeklik kurgusunu bozduğu gibi, karakterlerin bitmez tükenmez kimlik inşalarının varlığına da işaret ediyor. Ataman'ın bu biçimiyle, kimlik ve hikâyeleştirme arasındaki köprüyü yeniden kurmak istediğini söyleyebiliriz. Bu süreçte, Ataman, özellikle cinsel kimliklerin ve arzu politikalarının nasıl güçlü söylemsel yapılar tarafından baskı altına alındığı da izleyiciye aksettirmektedir. Bir yandan Ceyhan Fırat'ın Türkan Şoray imgesini taklit

etmesi, onun gibi giyinmesi, makyaj yapması, filmdeki repliklerini tekrar etmesi cinsel kimlik oluşumunda fantazi nesnesinin ya da arzu nesnesinin önemini gösterirken diğer yandan Şoray fantazisi yoluyla bütün melodramik kültürel-sembolik yapıların, kuralların, tabuların tekrar üretildiği de söylenmeli. Türk sinemasındaki Şoray imgesinin erkeğin baskıcı maskülen imgesine karşılık çekici, sıkılğan boyun eğen bir kadın imgesi yarattığı bu anlamda hatırlatılmalı. Ancak Ataman bu katmanlara, Ceyhan Fırat'ın kendi yaşam öyküsünü, hayat kurgusunu ve deneyimlerini de yedirmiş. Sonuç olarak Şoray imgesiyle temsil edilen bu melodramik yapı Ceyhan'ın kendi doğaçlaması sırasında eriyor, başka anlamlar kazanıyor. Şüphesiz bu video yerleştirmede Ceyhan Fırat'ın kimlik rolleri, performansları, yer yer otobiyografik anlatımı son derece önemli bir yer tutuyor.

Bütün bu saydığımız nedenlerden ötürü Ataman'ın bu video'da kurduğu yapıyı (belki de yapısızlığı) rüyaların hikâye kurgusuna benzetebiliriz. Analojiyi kavramak için Freud'un rüyaların içeriğine ilişkin ne dediğini hatırlamak gerekiyor:

Rüyalarda sadece unuttuğumuz çocukluk deneyimleri değil, çocukların akli yapısını kuran bütün özellikleri, onların egoizmini, sevgi nesnelerini de görebiliriz. Bütün bunlar rüyalarda kalmaya, görünmeye devam eder. Rüyalar her gece bizi bu çocukluk dönemine geri götürüyor (Freud, 1989: 210).

Yukarıdaki alıntıya dayanarak Freud'a göre rüyalar, bilinçaltı mekanizmasını, öznenin kurulmasında önem teşkil eden travmaları açığa çıkarıyor denebilir. Bir biçimde rüya Odişus kompleksinin çözülmesi, ayrışması işlevini görmekte. Tekrar Ataman'ın video yerleştirmesine dönersek, *Ruhuma Asla*'nın rüyaların yapısına benzer süreksiz, parçalı bir mizansen sunduğu söylenebilir. Karakterlerin hikâyeleri, onların çocukluk hikâyeleri, Ceyhan'ın özdeşlik kurduğu aşk nesnesi (Şoray), Ataman ve Ceyhan tarafından kurgulanan ve oynanan sahneler bir rüya içeriğini oluşturan öğelere benzetilebilir. Rüyalar, bilinçaltının ortaya çıktığı bu alan, nasıl öznenin kendiliğinin kuruluşunun bir nevi örneklenmesi ise Ataman'ın bizi içine soktuğu bu dünya da Ceyhan Fırat'ın kendi kimlik kurgusunun, fantazilerinin ve arzularının çözülüp bazen de baskılandığı kültürel, sembolik söylemlerin örneklenmesidir. Kuşkusuz burada bilinçaltı terimiyle anlatmak istediğim birey'in kuruluşunu önceleyen bir bilinçaltı kavramı değil, aksine ıpki rüyalarımız-

da ortaya çıktığı şekliyle sürekli ürettiğimiz ve üretirken de içeriğini değiştirdiğimiz bir sosyal-bilinçaltının varlığını göstermek. Ataman'ın yukarıda tartışılan iki video yerleştirmesi bu mekanizmayı izleyiciye açıklıkla gösteriyor.

Oynamak, Eylemek ve Kurgulamak

Ruhuma Asla'da Kutluğ Ataman karmaşık kimlik yapılanmaları arasında gezinirken ve bunu bir rüya formatında izleyiciye sunarken, aslında kimlik edinme ya da yapılandırma süreçlerinin basit anlamda taklide dayalı performatif edimler olmadığını iddia ediyor. Aksine bu süreçlerin güç ilişkilerini, fantazmatik olarak üretilen nesneleri ve onların nasıl üretildiklerini, arzunun kültürel ve dilsel olanın içinde nasıl çözüldüğünü ve sonuç olarak tüketildiğini bizlere gösteriyor. Bir röportaj'da Ataman kendi işlerine referansla bu durumu şu biçimde ifade ediyor:

Bir yapıya bakmak yerine bu yapıyı neyin ortaya çıkardığına bakıyorsunuz. Sonuç olarak, belirli bir yapı, o yapıyı mümkün kılan şey (ler) tarafından gösteriliyor. Nihai olarak, bu metod hem yapıyı hem de onu mümkün kılan şeyi daha kompleks ilişkiler ağı yoluyla gösteriyor (Honigman, 2004: 78-86).

Bu, Ataman açısından şu anlama gelebilir: Ataman'ın işlerindeki karakterlerin belirli bir söylem biçimi tarafından üretildiği düşüncesini savunsak bile, aynı metinde bu karakterlerin fantazmatik üretim biçimlerinin de gösterildiğini söylememiz gerekir. Özet olarak, Ataman'ın işlerinde karakterler ancak onları üreten güç ilişkileri sayesinde var olabilmektedir ve bu güç ilişkileri Ataman'ın hikâyeleştirme dediği süreçlerin nasıl işlediği ile doğrudan ilintilidir.

Kutluğ Ataman'ın video yerleştirmelerinde tekrarların önemli bir rolü olduğunu söyleyebiliriz. Tekrarlar bir anlamda yapının oluşum sürecinde nasıl düzenlendiğini, kaydedildiğini ve meydana getirildiğini izleyiciye gösterir. Karakterlerin video yerleştirmelerdeki içerikleri, düzenlenişleri de bu yapısal özellikler tarafından belirlenir. Şaşırtıcı biçimde her karakter video ekranıyla yüzleşir. Ataman'ın varlığı da yukarıda bahsettiğimiz her iki işte de karakterlerin rollerini yarıda keser. Ataman'ın sık sık sürece müdahale ettiğini, karakterlerin ve dolayısıyla

tüm hikâyeleştirmenin içine sızdığını da eklememiz gerekir. Ancak bu müdahale izleyicinin gözü önünde olur, sanki Ataman bilinçli olarak hikâyeleri böler, karıştırır. Ataman bazen bir oyuncu olarak bazen bir kameraman olarak bize gözükür, bazen de otoriter sesini karakterlerin rollerine müdahale ederken duyarız. Bu sanki her iki video yerleştirme açısından da bize karakterlerin kurgu ürünü olduğu izlenimini verir. Üstelik zaman zaman Ataman filmdeki karakterlere de onların kurgu ürünü olduğunu hatırlatır. Bu biçimde kimlik ve temsil edilme süreçlerini de doğrudan mercek altına alır. Ancak karakterler bazen Ataman'ın onların nasıl oynaması gerektiğine ilişkin uyarılarını unuttur ve devam ederler. *1+1=1*' de Neşe Yaşın Kutluğ Ataman'a hangi olayı anlatması gerektiğini sorar, herkes bazen bir oyuncu bazen de kendi hayat hikâyesini anlatan öznelere haline dönüşür. Ataman bize öznenin hem sinemada hem de günlük hayattaki kimlik yapılanmasını sahnelemektedir. Diyebiliriz ki, Ataman sanat ve hayat arasındaki eşitliğe dair konuşur.

Hangi karakterin gerçekliğin ne kadarını bize yansıttığı ne kadarının Ataman tarafından kurgulandığı video yerleştirmelerde bir aşkınsallığa gönderme yapıyor. Kimlik süreçlerini fantazi ve gerçeklik arasında gidip gelen bir sunumla tanımlamak, kimliğin sürekliliği ve tekliği yerine onun kayganlığı ve değişkenliğinden bahsetmek, oynamak, eylemek ve kurgulamak arasındaki sınırları göstermek ve bu süreçlerin aynı zamanda ne kadar iç içe olduğunu açığa çıkartmak aslında bir performans içindeki bir sürü başka performansın varlığını da bize gösterir. İşte aşkınlık dediğimiz aslında bu açılıp kapanan yapının varlığına işaret etmektir. Bu aşkınlığın, sanat, sanatçı ve izleyici arasındaki sınırları olduğu kadar market tarafından sürekli üretilen kurgu-gerçek, taklit-sahici, kimlik ve farklılık gibi sunuş stratejilerini de üreten bir üst yapının altını çizdiğini söyleyebiliriz. Dahası öznenin ya da özne kategorisinin nötür bir yapıya dayanmadığını aksine kuralları, yasayı, değerleri, baskı ve yasaklamayı üreten güçler tarafından üretildiğini Ataman bize söylemektedir. Yine de gerek Neşe Yaşın'ın gerekse Ceyhan Fırat'ın kimlik rollerinin bu baskılayan, yasaklayan süreçler tarafından tamamıyla belirlenmediğine (belirlenemediğine) şahit oluruz. Bu süreçlerin ne kadar zorlayıcı olursa olsun birisine mutlak bir rol biçme konusunda yetersiz kalacağını ve karşı çıkan, eleştiren ve alternatifini üreten söylemlerin hep birer olanak olarak karşımızda durduğunu düşünebi-

liriz. Kutluğ Ataman yukarıda andığımız video yerleştirmelerde özel bir kimlik tipine odaklanmıyor yine de işlerinde marjinal karakterler seçtiği gözden kaçmıyor. Ataman Aimee Chang ile yaptığı söyleşide bu durumu şöyle açıklıyor: “Konu edindiğim tüm kişiler bana benliğimin uzantıları gibi geliyor. İnsanlarla film yapmamın sebebi sadece ilginç olmaları değil, benimle aynı sorunlara ve saplantılara sahip olmaları” (Chang, 2007).

Ataman'ın video yerleştirmelerinde bize gösterdiği kimlik sorunsalına geri dönersek buradan çıkardığımız bulguları bir araya toplamamız gerekmektedir. Ataman ısrarla izleyicisine sabit bir özne pozisyonu ya da duruşu olmadığını farklı kanallarla göstermektedir. Stuart Hall, kimliği hiçbir zaman tamamlanmayan, sürekli bir oluşum içinde olan bir ürün olarak düşünmek gerektiğini vurgulamıştır (Hall, 2003: 233). Bir şeye indirgenemeyecek bu süreç, birisi in sahip olduğu bir şey değil birisinin yaptığı bir şeydir. Neşe Yaşin'in kendi kendisini yeniden tanımlama ve kendisine dayatılan kimliği kendi radikal eylemleriyle aşma çabası bu tür bir yapma ediminin örneklenmesidir. Bireylerin kimliği önemli ölçüde içinde yaşadıkları toplumsal ve kültürel dünyanın bir fonksiyonudur. Ancak unutulmamalıdır ki, kültürler ve toplumlar da üyelerinin süregiden etkileşiminden oluşurlar. Bu açıdan kimliklerimiz ötekiyle kurulan ilişkiden doğar. Bu noktada performatif eylem ve yapı arasında bir zıtlık olduğundan ya da birinin diğerine önsel olma durumundan bahsedemeyiz. Toplum bu anlamda eyleyen aktörlerden oluşuyor, edilgin özne konumlarından değil. Toplumsal-kültürel olan bazı eylemleri mümkün kılarken bazen de eylemi kısıtlıyor. Eylem ise benzer şekilde mevcut yapıları yeniden ürettiği gibi onları zaman zaman da bozuyor, farklı bağlamlara taşıyor. İşte kimlik, yapı ile eylem arasındaki bu ilişkilerden türüyor. Ataman'ın video yerleştirmelerindeki aktörlerin anlatılarını toplumsal-kültürel yaşantının temsili, sahnelenmesi olarak pek ala düşünebiliriz. Ancak, aynı zamanda bu anlatıların belki de toplumsal-kültürel yaşantının devamlılığı, tutarlılığı ya da anlamlılığını korumak üzere tasarladığımız kurgular olduğunu da düşünebiliriz. Dolayısıyla, hayat hikâyemizin anlatılıyor mu yoksa yaşanıyor mu olduğu çok kesin çizgilerle belirlenmiş değildir. İşte tüm bu katmanların Ataman'ın video-yerleştirmelerinde farkedilmesi sanki bu güçlerin çarpıştığı alanların varlığını gösteriyor. Birisi hala şu soruyu sorabilir gerçek nedir? Gerçek olan ilişkisel olana ilişkindir diyebiliriz.

Avrupa'nın her tarafında son yıllarda ses getiren sanat işlerine baktığımızda beden, toplumsal cinsiyet ve kültürel statüye ilişkin kimlik politikaları ile ilgilendiklerini görürüz. Stuart Hall'un dediği gibi "modern dünyanın kaderinin kültürel çeşitlilik" olduğunu söyleyebiliriz (Hall, 1992: 8). Çeşitlilik ve farklılık (post)modernitenin önemli konuları olmuştur. İletişimin artan hızı ve yoğunluğu ve kapitalizmin yayılcılığıyla andığımız şimdiki zamanlar geçmişe göre daha fazla kimlik konuları önermektedir. Kültür endüstrisi kitle iletişim araçları yoluyla kimlik sürecinde farklılığı vurgularken, benzerliğin ve farklılığın birbirine bağımlılığını gözden geçirir. Biri diğeri olmadan anlamlı olmadığı gibi kimliklenme süreci ikisini birlikte gerektirir (Jenkins, 2008: 21). Kimliklendirme ayrıca kişinin kendisini ve ötekileri sınıflandırma meselesidir. Altmışlardan bugüne çağdaş sanat ürünlerine baktığımız da modernizm eleştirisi yapan birçok sanatsal etkinliğin bugün birer klişeye dönüştüğünü görmekteyiz. Birçokları için post-modern sanat bu geçiciliğin, bağlamsızlığın ya da kopukluğun birer temsili olarak düşünülmektedir. Oysa çağdaş sanatın eleştirel gücü ve onun modernizmin kavramları ve anlayışıyla hesaplaşması nedense onun kültürel üretiminin gerisinde kalmaktadır. Bir anlamda çağdaş sanat kendisine izleyici bulmak için marketi kovalamak zorundadır ve bu durum dışarıdan çağdaş sanat pratiklerine bakıldığında postmodernizmin özü olarak yanlış bir okumaya yol açmaktadır. İşte bu perspektiften bakıldığında kültürel çeşitlilik ve farklılık sanki çağdaş sanatın merkezindedir. Kültürel çeşitliliğin bir (postmodern) değer olarak üretildiği düşünülürse yukarıda işaret edildiği gibi bu çeşitlilik ve farklılık söyleminin kendisinin de market tarafından manipüle edildiğini ya da üretildiğini söyleyebiliriz. Bugün sanatçılar, eskisinden çok daha fazla bu mekanizmanın yapıtaşlarını anlamak için çaba sarfetmek zorundadır. İşte Kutluğ Ataman'ın video yerleştirmeleri bu anlamda bizi iki sınır konusunda uyarıyor. Birinci sınır sabit, çakılı anlamları olan ve bir öz düşüncesine dayanan kimliklerin olanaksızlığını gösterirken ikinci sınır çeşitliliğin ve farklılığın kendisinin de bir değer olarak üretildiği bir üst yapının varlığını göstermektedir.

Kaynakça

- ATAMAN, Kutluğ, (14 Mart 2002) *Kafamıza Taktığımız Kimlikler* içinde, Özlem Altınok, Cumhuriyet.
- BUTLER, Judith, (1997) *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge: London and New York.
- (2000) *Antigone's Claim: Kinship Between Life and Death*, Columbia University Press, New York.
- BAYKAL, Emre, (Nisan 2004) *Kutluğ Ataman: Sen Zaten Kendini Anlat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- CHANG, Aimee, "Bizi Beraber Hayal Edin: Kutluğ Ataman'ın Güney Kaliforniya Cenneti", *Kutluğ Ataman: Paradise and Küba*, Sergi Kataloğu, Vancouver Art Gallery, 2007
- ÇAĞLAR, Ayşe, (1997) "Hyphenated identities and the limits of culture", ss: 169-185, *The politics multiculturalism in the New Europe* içinde, düzenleme T. Modood ve P. Werbner, Zed.
- ÇAKIRKAYA, Sena & TEMEL, Birnur, (Ocak-Şubat 2011) "Kutluğ Ataman", *Söyleşi, Sanat Dünyamız*, Sayı: 120, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- FREUD, Sigmund, (1989) *Introductory Lectures on Psycho-analysis*, çev. James Strachey, Live-right: New York ve Londra.
- HALL, Stuart, (1992) 'Our Mongrel Selves', *New Statesmen and Society* içinde, ek: 19 Haziran 6-8.
- 'Cultural Identity and Diaspora', (2003) *Theorizing Diaspora* içinde, Düzenleyen Braziel, J.E ve Mannur, A. Blackwell Publishing, Malden, MA.
- HONIGMAN, Ana Finel & ATAMAN, Kutluğ, (2004) "What the Structure Defines: An Interview with Kutluğ Ataman", *Art Journal*, Sayı.63, No. 1 Spring.
- JENKINS, Richard, (2008) *Social Identity*, s. 21, Üçüncü Baskı, Routledge: Londra ve New York.
- KONSTHALL, Tensta, "Kutluğ Ataman" *Gazete de Yayınlanmış*. 8 Aralık 2001 (<http://www.undo.net/cgi-bin/undo/pressrelease>)
- SEARLE, John R., (1980) "The Background of Meaning." *Speech Act Theory and Pragmatics*, Eds. John R. Searle, Ferenc Kiefer and Manfred Bierwisch, D. Reidel Publishing Company: Dordrecht, Holland.
- ŞIRAY, Mehmet, (2007) *Performance and Performativity*, European University Studies: Series XX Philosophy, Peter Lang.
- (2008) "The Problematisation of Borders and Identities in Kutluğ Ataman's Video Installation 1+1=1", *Performing the Matrix: Mediating Cultural Performances*, Derleyen: Meike Wagner ve Wolf-Dieter Ernst, Epodium.



© Hakan Kutlu

KARINCANIN İNADI

“Düşünceleri Açıklayan Değil Düşünen Bir Film Yapmak Mümkün mü?”

Ezgi BAKÇAY & Tuğrul ABBASOV

Başlarken...

Düşünceleri açıklayan değil düşünen bir film yapmak mümkün mü? Belirli bir kavramsal çerçeve içinde sözcüklerden, seslerden ve görüntülerden çok katmanlı ve çok dilli bir ağ örülebilir mi? İzleyicinin de üretici olacağı bir anlatı kurmak mümkün mü? Sosyal bilimleri örseleyen temel ikiliklerin, nesnelci ve öznelci bilgi tarzları arasındaki uyumsuzluğun, simgeselin ve maddeselin çözümlenmesi ayrımının, kuramsal ve ampirik araştırma arasındaki ayrılığın aşılmasına (BOURDIEU, WACQUANT, 2010:14) “görsel sosyolojinin” katkısı olabilir mi?

Aklımızda bu sorularla, bir belgesel film çalışması yapmaya karar verdik. 2010 İstanbul Kültür Başkenti sürecini de dikkate alarak küresel kent, kültür ve finans kenti kavramları altında saklanan yaşamları ortaya çıkarmayı hedefledik. Böylece reklam ajansları tarafından tasarlanan kent imgesinin içerdiği çelişkileri görsel malzemenin kurgusu ve aktüel kameranın tanıklığıyla açığa çıkaracaktık. Bu amaç doğrultusunda İstanbul’da yaşayan dört kişinin hikâyesini anlatarak, bireysel öykülerden yola çıkıp kente dair bütüncül bir söylem üretmeyi deneyecektik.

Kent içerisinde birbirinden farklı ve ilişkisiz gibi görünen pek çok olay ve olgunun, bütünlüklü algılanmasını sağlayacak olanakları bir film aracılığıyla yaratabileceğimize inanıyorduk. Çünkü bize göre Kongolu genç bir müzisyen, dev bir küresel şirketten atılmış orta sınıf men-

subu bir sendikacı, 78 kuşağından yorulmak bilmez komünist bir karikatürist, kentsel dönüşüme karşı mücadelenin Ağrılı kahramanı bu kentin sokaklarında daha önce hiç karşılaşmamış olsalar bile, yoldaşırlar. Sendikal haklar için, barınma hakkı için, ifade özgürlüğü için, bir müzik albümü çıkartabilmek için süren mücadele temelde kapitalizme karşı verilmektedir. Çünkü kapitalist sistem, zaman ve mekân üzerinde denetim sağlayarak insanları işçileştirmekte, işsizleştirmekte ve köleleştirmektedir. Buna karşın kentin dört köşesinde mücadele eylemle, müzikle, karikatürle, grevle sürmektedir.

Filmi tasarlarken toplumsal yapı ve kent mekânının parçalı, dinamik ve çok katmanlı yapısını göz önünde bulundurup, tıpkı kent mekânı gibi melezlikleri, geçirgenlikleri ve çelişkileri kurguda bir araya getirmeye çalıştık. Olaylar ve durumlar değil bağıntılar ve ilişkiler üzerine bir görsel araştırma sürecine giriştik. Uygulamaya çalıştığımız yöntem Jacques Rancière'in "diyalektik montaj" tanımından ilham almaktadır. Diyalektik montaj "süreklilikleri fragmente ederek, birbirini çağıran terimleri birbirinden uzaklaştırarak ya da tersine türdeş olmayanları yaklaştırarak ve bağdaşmazları bir araya getirerek çarpışmalar yaratır." (RANCIÈRE, 2008:59)

Film boyunca sınırlarında gezindiğimiz temel kavramlar emek, sermaye, sanat, finans, göç, küresel kent, kamusal alan, aidiyet ve özgürlüktü. Bunun ötesinde zaman ve mekân üzerine düşünceler, filmi dipden kat ederek anlatının biçimini ve içeriğini belirlemiştir.

4 İnsan 1 İstanbul

Birgül Aydın: "İstanbul'da 14 aileye yer bulamıyorlar mı? "

Kentsel dönüşüm mağduru Ayazmalı 18 ailenin mücadelesinin en önemli eylemcilerinden Birgül Aydın, "dünya kenti" İstanbul'u kendi deneyimi üzerinden anlatıyor. Yasaların çözüldüğü ve askıya alındığı, dolayısıyla insanın çıplak hayatının ortaya çıktığı bir yerdir Birgül Aydın'ın İstanbul'u. Onun sürgün edilerek yaşamaya mahkûm edildiği Ayazma'daki çadır kent ve Bezirganbahçe TOKİ konutları, bireyi siyasal-toplumsal kimliği ile değil, biyolojik özellikleri üzerinden tanımlar. Ayazmalılar'ın biyolojik hayatları siyasi çatışma alanı haline gelmiştir. Söz konusu olan, canlı beden olarak bireyin toplumsal siyasal stratejilere dahil edilmesiydi. Birgül Aydın ve Ayazmalılar hâlâ her hafta cumartesi ve pazar günü Küçükçekmece Belediyesi önündeki Atatürk

Parkı'nda, dayanışmaya gelenlerle birlikte örgütlenip eylem, dayanışma ve mücadele alanı olarak kentsel kamusal alanı yaratıyorlar. Yoksul sınıfların ortadan kaldırılması yolundaki demokratik kapitalist projeyi dinamitliyorlar. Çıplak hayatları ve canlı bedenlerinden başka kaybedecek bir şeyleri yok. Bu yüzden her nefeste isyanı soluyorlar.

Elvan Demircioğlu: *"İstanbul'u şimdi yaşamaya başladım"*

Elvan Demircioğlu IBM'den atılan tek kadın işçi. Beyaz yakalı, iyi eğitilmiş bir sendikacı. Elvan, IBM işçilerinin sendikal hakları için hayatını adanmış. Plazadaki hücrelerinden kurtulup sendikal mücadeleye atılınca, Levent-Moda arasında kurduğu hayat dağılıp tüm kente yayılmış. Küresel şirkete karşı küresel işçi mücadelesini sürdürüyor ve bugün kendini artık hiçbir yere ait hissetmiyor. Onun hikâyesi, kapitalist çalışma hayatının acımasız çarklarında ezilerek kenara fırlatılmaya çalışılan milyonlarca insanın yaşadığı karakter dönüşümlerine bir örnek.

Canol Kocagöz: *"İstanbul'da özgür sanat alanları bulamıyoruz"*

Kültürün sermaye tarafından ele geçirilmesine itirazı olan 60 yaşını geçmiş bir karikatürist. Çocukluğundan beri şahidi olduğu İstanbul'un fütursuz değişimine sesini yükseltmekte ve gençliğinin ilk yıllarından itibaren politik muhalif tavrını sergilemektedir. Şimdi, 2010 İstanbul Kültür Başkenti projesine muhalif fikirlerin, eylemlerin ve sanat etkinliklerinin organize edildiği İstanbul Kültür Formu'nda aktif olarak çalışıyor. Ayrıca Beylerbeyi Derneği, Karikatürcüler Derneği ve Homur Mizah Dergisi'nde de sorumlulukları var. İlerleyen yaşına rağmen hâlâ iktidar söylemlerine yenik düşmek veya sessiz kalmak istememektedir. İstanbul'da halkla bütünleşecek bir kültür ortamının oluşturulması derdiyle eylemlerde, etkinliklerde aktif rol almaktadır. Az yorgun, çok hülyalı...

Enzo İkah: *"İstanbul'u ben seçmedim, İstanbul beni seçti."*

"Medeniyetler Geçidi İstanbul'da" bir göçmen. Kültür Başkenti'nin farklı medeniyetlere nasıl ev sahipliği yaptığına bir de onun penceresinden bakmak gerek. Enzo, kendini bir sevgi elçisi olarak tanımlıyor. Dörtlü anlatının en üst perdesinde insan temelli bir çözümlemeyle filmi bağlıyor. Mekâna dair Enzo'nun enternasyonalist yorumu, kent sınırları içindeki diğer sorunların da çözümüne işaret ediyor. Enzo'ya göre sermaye, dünyayı sınırlarla bölerken yaşamları da yok ediyor. Göçmen misafirhanesinin parmaklıkları ardında farklı renk ve ırktan insanlar gözlerimizin önünden geçerken, uygarlığın kendisi için inşa ettiği ha-

pishaneyi, kapitalist kenti düşünmeden edemiyoruz. Enzo şarkı söylerken yapay sınırlar kalkıyor, uluslar çözülüyor, kentleri ve halkları mitolojiden emanet yepyeni bir gökkuşağı birleştiriyor. Müziğin fizik mekândan bağımsızlığı onu özgürleştiriyor.

Yeni Bir “Toplumsal Tip” : Mücadele

Çalışmaya başlarken aklımızdaki ilk şey “öteki İstanbul’u” anlatmaktı. Bunun için de görüntüleri yanyana getirerek hakim söylemi yıkmaya çalışacaktık. Birbirinin zıttı görüntüleri, birini izlerken diğerinin yok sayıldığı, unutulduğu durumları peş peşe, aynı anda ortaya koyarak alımlayıcının algısında - yeni bir algı şekli oluşturmak üzere - yıkıntılara yol açmak istiyorduk. Işık ve renk cümbüşü içinde salınan bir kent görüntüsü yerini yıkıntılar üzerinde geleceğini arayan şehir görüntüsüne bırakırken, o ışığın kaynağına dair soru sordurtmak istiyorduk.

Ama bu yeterli değildi. Aynı zamanda çalışmamızı sosyal bilimlerin literatüründe nasıl bir yere yerleştirebileceğimizi de önemsiyorduk. Böylece görselleştirmeler aracılığıyla sosyoloji yapabilmenin olanaklarını araştırırken, sosyal bilimlerin uzunca süredir unutmakta olduğu “toplumsal tip” olgusuna başvurup, onu yeni bir şekilde ele almanın mümkün olup olmadığını düşünmeye başladık.

“Toplumsal tip” sosyolojinin kurucu “babalarının” ve klasik sosyolojinin kuramsal çalışmalarının odak noktasını oluşturur. Marks’ın “proleterleri”, Weber’in “protestanı”, Simmel’in “yabancıları” hiç zorlanmadan ilk akla getirilebilecek “toplumsal tip”lerdir. Öncelikle Ulus Baker’in de belirttiği üzere, bir toplumsal tipin “isterse toplumun ortalama bir üyesi olsun belli birinin bakış açısından saptanması gerektiği”ni ve “edebiyat ve sinemayı (özel bakış açılarının sanatı) toplumsal tipleri görünürleştirmekte, tanımlayıcı “sosyolojik” dilden çok daha fazla muktedir” (BAKER, 2010:96) olduğunu hatırlamak gerekir. Ayrıca yine Baker’in vurguladığı gibi unutmamak gerekir ki “Sinematografik” imajın doğuşu gündelik yaşamın içindeki toplumsal tiplerin yeniden üretilmesinde çok daha fazla etkili olmuştur... Bir toplumsal tipler galerisi, Chaplin’in Şarlo’sunda olduğu gibi, sadece hicvin “stilize” edilmiş türlerinde değil, ama aynı zamanda sokak hayatının sıradanlığının temsil edilmesinde de sinematografide hep mevcuttu.” (BAKER, 2010:99)

Sonuç olarak bizi, kenti karakterler üzerinden anlatmaya yönelten, bir “toplumsal tip” olarak “direnen kentli” imgesinin sembolik ve po-

litik mücadele aracı olarak belirginleştirilmesi düşüncesi idi¹. Cevaplamamız gereken sorular ise oldukça zorluydu: Kentte yaşayan her hangi bir insanın mücadelesini görselleştirmek tek başına neyi ifade edebilecek? Tekil durumlar kente dair bütüncül algı yaratmakta yeterli midir? Böyle bir “toplumsal tip” etkin bir mücadele aracı olabilir miydi ?

Bize göre olamazdı. Zira fragmentasyonlardan, parçalardan ve bunların montajlarından oluşan modern kenti kavramsallaştırmak en başta bu parçalar arasında örüntüleri, geçirgenlikleri ve hiyerarşiyi sorgulamaya açabilmekten geçer. Simmel, Benjamin, Adorno gibi düşünürlerin yazım yelpazesi ve kavrayış şekillerinden de bildiğimiz üzere, fragmanlara bölünmüş modern toplumsal hayatı yakalayabilmek, sistemleştirilmemiş, tekil olmayan bir çözümlemeye yatar. Şayet Foucault'nun gösterdiği şekilde bütün modern yapılar bir montajdan ibaretse bu yapıları anlayabilmek için bir montaj-düşünce şekline ihtiyacımız olduğu da düşünülebilir. Böylece “montaj-düşünce imajı, hayatı yaşandığı şekliyle gösterecek, ama bunu, şeyler çeşitli zamanlar içinde birbirlerini izlediklerinden, ama aynı zamanda eş-zamanlı da oldukları ve herhangi bir zaman içinde durabileceklerinden ötürü, zaman partiküllerini kristalize ederek yapacaktır.” (ABUŞOĞLU, BAKER, 2010:17)

Mücadele Alanı Olarak Kent

Tüm bu düşünceler arasında yolumuzu ararken karşımıza aydınlatıcı bir kavram olarak “alan” çıktı: Pierre Bourdieu toplumsal yapının içerisinde özerk, farklı değerleri ve düzenleyici ilkeleri olan iktisadi, estetik, dinsel, entelektüel vb. alanlardan söz eder. Bir alan tıpkı manyetik alan gibi nesnel kuvvetlerin yapılanmış bir sistemidir; buraya dahil olan bütün eyleyici ve nesnelere kurallarını dayatan bağlantısal bir konfigürasyondur. Bir alan aynı zamanda bir çatışma ve rekabet alanıdır, bu bir savaş alanı analogisidir. Bu savaşa katılanlar bu alanda etkili olan özgün sermaye türü -sanat alanında kültürel yetke, bilimsel alanda bilimsel yetke, din alanında papazların yetkesi vb.- üzerinde tekel kurma ve iktidar alanında farklı yetke biçimleri arasındaki “dönüşüm oranlarına” ve hiyerarşiye karar verme günü elde etme amacıyla birbirleriyle rekabet etmektedirler. (BOURDIEU, WACQUANT, 2010:26)

1) Kuşkusuz “toplumsal tip” olgusundan bahsederken biz de aynen Ulus Baker gibi sosyal bilimlerde bir gen dönüş iddiası taşımıyoruz. Tam tersi onun yeni olanaklarını sorgulamak ve onu yeni bir bakış açısıyla ele almaktan söz ediyoruz.

Bourdieu'ye göre hem toplumsal yapılara hem de alanlara eyleyicileri bağlayan ise Habitus'tur. Habitus toplumsal ortamlarca üretilen, sürekli ve dönüştürülebilir eğilimler sistemi olarak tanımlanabilir. (BOURDIEU, 1985:46) Fakat habitus ne tam olarak bireyseldir ne de davranışları tek başına belirler. Habitus dış yapıların eyleyiciler tarafından içselleştirilmesi, eyleyicilerin duygu, düşünce, algı, eylem biçimleri ile toplumsallaşmış organizmalar haline getiren "akılsallık işlevcisidir." (BOURDIEU, WACQUANT, 2010:27) Bu kavramla Bourdieu sosyolojisi nesnelliğinden öznelliğe ve genellikten tikelliğe geçişliliği sağlar.

Bourdieu'nun habitus ve alan kavramları kişisel kendiliğindenlik ve toplumsal zorlama, özgürlük ve zorunluluk, seçim ve yükümlülük şeklindeki ikilikleri aşar. Birey ile toplumsal yapı, makro çözümleme ve mikro çözümleme karşıtlığını ortadan kaldıran bu bakış açısı çalışmamız sırasında karşılaştığımız engelleri aşmamızı sağladı. Cevaplar belirdi: Öznelerin tanıklığı nesnelliği sakatlamaz, yapı ile eyleyici arasına bir seçim yapmak gerekmez.

Film üretme sürecinde birlikte çalıştığımız dört farklı insan ilk bakışta dört farklı alana aittiler. Fakat birbirlerine hiç benzemeyen, aynı dili bile konuşmayan bu dört insan, Canol, Birgül, Enzo, Elvan arasında derin bir bağ vardı. Sözcükleri, sesleri, duruşları, yaşamla kurdukları bağ yani inatları, kentin içinde, toplumsal mücadele sürecinde biçimlenmişti. Bedenlerine işlemiş toplumsallık, sosyal bilimlerin tüm araçlarından daha çok kamera için görünür olmuştu. Onlar ortak bir habitus'a da sahiptiler. Demek ki bu insanları bir araya getiren, her birini içine kök saldıkları ortak bir alan vardı. Tüm çeşitliliği ile tahakküm altındaki sınıfların, işçilerin ve entelektüellerin paylaştıkları ortak bir alan; "direniş alanı."

Elbette bu alanın dinamiğini çözümlemek çok daha kapsamlı bir çalışmayı gerektirir. Bourdieu bize bu tür bir çalışma için yol gösterir: Öncelikle alanın yapısını (bu alanda süren rekabeti, eyleyicilerin ya da kurumların konumunu), ikinci olarak diğer alanlarla özellikle iktidar alanı ile ilişkisini ve nihayet eyleyicilerin habitus'unu nesnelleştirmek gerekir. Ardından tüm bu çalışma zamanının içine yerleşecek olumsalsal bir çözümlemeye tabi tutulmalıdır. Görsel araçlar bu tür bir araştırmada, özellikle eyleyicilerin yatkınlık sistemlerini yani habituslar'ını nesnelleştirmek için kullanılabilir. Ama bu çabanın alanı tanımlamak için olduğunu unutmamak gerekir.

Zamanda Kurulu Mekân

"Zaman tarihselliğe aşkın a priori bir koşul olmak şöyle dursun, pratik etkinliğin tam da kendini üretme ediminde ürettiği şeydir" diyor Pierre Bourdieu. (BOURDIEU, WACQUANT, 2010:130)

Bu dinamik, doğurgan, nesnel zaman algısı çekim ve kurgu süreçlerinden önce bizim için çok da anlaşılabilir değildi. Ama belgesel film yapmak belki de her şeyden çok, zaman hakkında farkındalık yaratıyor. Çünkü film yaparken zamanı, esnetilen ve kesilip biçilebilen, sökülüp dikilebilen, eriyen ve yoğunlaşan bir madde haline getiren araçlarla çalışırsınız. Bu kesinlikle simyayla ilgili bir deneyimdir.

Kamerayla yapılacak bir görüşmenin sadece randevusu bile o günün deneyimini geçmişe işler. Belgesel yapmak şimdiki zamanın olmadığı bir iştir: Kameranın girdiği yer adeta ölür. Ama diğer yandan yeni ve daha yoğun "zamanla tıka basa dolu" bir anın kapısı açılır.

Zaman pratik etkinlik sırasında örüldüğüne göre geçmişini bilmek bugüne ait bir pratik etkinliğin ürünüdür. Belgeselci geçmişini anlatmaz, geçmişini inşa eder. Geçmişe gitmek mümkün olmadığına göre geçmişini bugüne getirir. Bir anlamda şimdiki ana demirleyerek zamanın içinde tıpkı bir mekândaymış gibi hareket eder.

Godard, "Sinema kendisini tarihi anlatmakla sınırlanamamalı, tarihi görünür kılmalıdır" diyordu. Belgeselin durumu da bundan muaf değildir. Zaman bugüne taşınırken belgeselci için onun nasıl görünür kılınacağını da hesaplamak zorunludur. Örneğin Canol Kocagöz geçmişini anlatırken, 70'lerde karikatürle yaptığı eylemleri seçiyor ve bugünkü kimliğini, sanatını yeniden tanımlıyordu. Böylece "olmuş-olan" şimdiki zamanla örtüşüyor ve ancak bu biçimde "anlaşılabilir" oluyordu. Bu durumda geçmişte olan bir olayın ancak bugün tamamlandığı ve anlamını bulduğu yargısına varabiliriz. Onu 70'li yıllarda fabrika duvarlarına karikatürler çizirken çekilmiş gençlik resimleriyle birlikte görselleştirmek, tarih ve belleği imgeler üzerinden yeniden kurmayı zorunlu kılıyordu. Geçmişle bugünün bu şekilde karışması bir çeşit patlama anı gibiydi. Zamanın geçişini film yaparken somut olarak hissetmemizin nedeni, insanın, zamanı imgelerin değişimi üzerinden algılamasıydı. Gözlerimizin önünden geçen, film şeridi gibi zamanın kendisiydi. Ve bir süre sonra arsızca belleği taklit ettiğimiz hissine vardık. Yaptığımız şey son derece öznel ve bir o kadar da politiktir.

Son Söz Müdahalenin

Buraya kadar söz ettiklerimiz, ancak keşfe çıktığımız bu koca evrenden edindiğimiz ilk izlenimlerdir. Sosyal bilimlere bir siyaset yapma biçimi olarak gören bizler için gerek araştırma sürecinde, gerekse edinilen bilgilerin geri dönüşümü aşamasında görsel dilin kullanımı büyük değer taşıyor. Fakat hiçbir dil basit bir iletişim aracı değildir. Görsel dil mutlaka simgesel iktidar ilişkilerinin yapısı içinde bir çözümleme nesnesi haline getirilmelidir. Öncelikle kendi ürettiğimiz görsel malzemenin simgesel tahakküm ilişkilerinde nerede konumlandığı üzerine düşünerek işe başlamalı ve yeni fikirleri taşıyacak yeni temsil biçimleri yaratmalıyız. Aslında simgesel iktidardan görsel temsilin gücünü çalmaktan söz ediyoruz. Bourdieu'dan emanet bir sözle ifade edersek "Eğer simgesel sistemlerin toplumsal ilişkileri yansıtmakla kalmayıp onları kurmaya katkıda bulunan, dünyayı üreten toplumsal ürünler olduğu kabul edilirse, bu durumda bazı sınırlar içinde, dünyanın temsili dönüştürüldüğünde, dünyanın da dönüştürülebileceğini kabul etmek gerek." (BOURDIEU, WACQUANT, 2010:23) Sosyolojik çözümleme ve kamerayla donatılmış eleştiriye tam da bu yüzden inanıyoruz.

Kaynakça

- BOURDIEU, Pierre - WACQUANT, Loic, (2010), *Düşünsel Bir Antropoloji için Cevaplar*, (çev.) Nazlı Ökten, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ÇEÇİN, Güney, Emrah Göker, Alim Arlı & Ümit Tatlıcan (Derleyenler), (2007), *Ocak ve Zanaat*, İletişim Yayınları, İstanbul
- RANCIÈRE, Jacques, (2008), *Görüntülerin Yazgısı*, (çev.) Aziz Ufuk Kılıç, Versus Yayınları, İstanbul.
- BAKER, Ulus, (2010), *Kanaatlerden İmajlara*, (çev.) Harun Abuşoğlu, Birlikim Yayınları, İstanbul.

BİR “GEÇİŞ MEKÂNI” OLARAK ÖĞRENCİ EVLERİ

Doğan Emrah ZIRAMAN

Gerçekten de ev ilk ağızda, çok güçlü bir geometriye sahip bir nesnedir. Biz onu akılcı ölçütlerle incelemeye çalıştık. Evin ilk gerçeği, görülür ve elle tutulabilir bir gerçektir. İyi yontulmuş taşlardan, birbirine iyi uymuş çatkılardan oluşmuştur. Eve egemen olan düz çizgidir. Şakul [çekül], evde kendi bilgeliğinin, kendi dengesinin izini bırakmıştır. Böyle bir geometrik nesnenin, insan bedenini, insan ruhunu şaşırtan eğretilemelere dayanması gerekirdi. Ne var ki, ev bir destek, bir içtenlik mekânı olarak, içtenliği yoğunlaştırması ve koruması gereken bir mekân olarak alınır alınmaz, insan bağlamına hemen oturur. Böylece önümüzde, her türlü akılcılığın dışında, düşsellik alanı açılır.

(Bachelard,1996, 73)

Bu çalışma, bilgi-görüntü-video ilişkisine dair görsel sosyoloji atölyelerindeki tartışmalardan beslendi, “görüntülerden yola çıkarak ve görüntüler araçsallaştırılarak sosyolojik bilgi üretimi mümkün müdür” sorusuna yanıt arayışı sırasında şekillendi. Bu sorunun önemi, sadece görüntüleri de kullanan dolayısıyla araştırma tekniklerini zenginleştiren yöntemler önermesinden değil, aynı zamanda sosyal bilimlerin sınırlarını zorlayacak, belge, belgesel, temsiliyet, nesnellik gibi çoğu kavramı bilgi üretimi bağlamında yeniden tartışmaya açacak bir zemini

sağlamasından da kaynaklanıyor. Bilginin metinsel üretiminin görsel olanla karşılaştırılmasından da öte, görüntüye dayalı, görüntülerden elde edilen bilginin giderek görüntünün kendisine dönüşmesi, görüntünün kendisinin sosyolojik bir arayışın ürünü olmasına çalışılıyor.

Babam lise eğitimini öğrenci evinde yaşayarak tamamlamış; ağabeyim üniversitedeki son iki yılında öğrenci evinde kalmıştı; ben 1993-1997 yılları arasında dört öğrenci evi değiştirdim. Ailemin yaşadığı sitede sürekli öğrenciler kalırdı. Şu anda öğrencilerimin çoğu da öğrenci evinde yaşıyorlar. Öğrenci evlerinin özgünlüğüne dair beni düşündürten ilk olay, 1993 yılında ev arkadaşlarımdan birisi ile oturup yıl içinde beş kişi kaldığımız öğrenci evimize gelen misafir sayısını hesapladığımızda ortaya çıktı. Ulaştığımız sayı bizi şaşırtmıştı: 108 kişi. Şaşırtmıştı çünkü bu hesaplamamızda evimize birden fazla gelen misafirleri dâhil etmemiştik. Ailemin yanındayken yaptığım yüksek lisans süreci ve daha sonrasında evliliğimi de hesaba katarsak 1997-2010 arasında yaşadığım evlere gelen misafir sayısı 108 sayısının yanına bile yaklaşmadı. Bu kadar çok misafiri evimize çeken ev sahibi olan beş arkadaşın misafirperverliği miydi yoksa beş kişinin yaşadığı evin doğası, yani 'öğrenci evi' olması olabilir miydi?

Aileme üniversiteyi okumak için seçeceğim şehrin onların bulunduğu şehrin dışında olacağını üniversite sınavına hazırlanırken en baştan söylemiştim. Amacımı da onlardan kaynaklı bir baskıdan vb. kurtulmak değil, kendi ayaklarımda üzerinde durmak için yapmam gereken bir zorunluluk olarak sunmuştum ve onlarda bu isteğimi anlayışla karşılamışlardı. Üniversiteyi okuyacağım şehir seçimim bile -her ne kadar birçok deneyime nazaran sorunsuz yaşamış olsam da- deneyimleyip gördüğüm öğrenci evi ve aile evi arasındaki farklar üzerinden gerçekleşmişti. Şimdilerde ise bu deneyime bambaşka farkındalıklarla, sorularla yaklaşıyorum; Aileler üniversiteyi kazanan çocuklarının öncelikle yurttan kalmasında neden ısrar ederler? Ev sahipleri evlerini kiraya verirken öğrencilere karşı neden isteksiz kalırlar? Öğrenciler mecbur kalmanın ötesinde, ilk fırsatta neden öğrenci evine taşınmak isterler? İnsanlar büyükşehirlerde sokaklarında, apartmanlarında yaşayan insanların kim olduklarını pek bilmez, hatta umursamazken, öğrencilerin oturduğu evleri neden öncelikle belirlerler? "Orası [aile evi] nasıl hep düzenli oluyor da, burası [öğrenci evi] nasıl hep düzensiz oluyor?

Çok daha fazlasını ekleyebileceğimiz bu ve benzeri sorular benim için

sadece araştırmaya yönelik sorular değil, kişisel yolculuğumun, kendi yaşam öykümün de birer parçası... 1994 yılında Bursa'ya yaklaşık 20 km uzakta oturan ev sahibim ile görüşmek için üç saatten fazla yolu yayan yürümüştüm. Çünkü o köye giden herhangi bir toplu taşıma olmadığı gibi şanssızlığımıza o kadar süre boyunca tek bir araba dahi geçmemişti yoldan. Uzun sayılabilecek bir süre yaşadığım toplu konutlarda oturduğum apartman dışındaki apartmanlarda yaşayanların benim gibi öğrenci olan apartman sakinlerine yönelik ‘öteleyici’ tavırlarıyla karşılaşmıştım. Ev sahiplerimize, komşularımıza “öğrencilere nasıl güvendikleri” soruluyordu. Bizler ise, sadece çevremizdekilere karşı değil kimi zaman ailelerimize karşı da “idare eder” rollerde, -mesela sevgilisi olan öğrenci arkadaşlarımızdan birisinin ailesi geldiğinde çoğu kez zorunlu ve yalanla dolu masum görevleri yerine getirir halde- buluyorduk kendimizi.

Aradan geçen zaman zarfında kendi deneyimlerime öğrencilerimin yaşadıkları, anlatıları da eklendi ve öğrenci evleri üzerinden mekânın sosyolojik bağlamda tartışmasını açacak, sorular soracak bir araştırmayı nasıl yaparım diye düşünmeye başladım. İşte tam bu noktada video oldukça etkili bir araç oldu benim için. Videonun çekimlerinden kurgu aşamasına kadar tüm aşamalarda öğrenciliğe ve öğrenci evlerine dair “iz”leri bir araya getirmeye ve bu izlerden yola çıkarak soru sordurmaya ya da kendi sorularımı çoğullaştırmaya çalıştım. Bachelard’ın dediği gibi eğer evler sadece “oturma yeri” değil de bunun çok ötesinde “kozmos” ise (BACHELARD, 1996: 31,32); bu kozmosun aktörleri olan öğrenciler sosyo-ekonomik konumlarıyla, alışkanlıklarıyla, istekleri, arzuları hatta korkularıyla yaşadıkları mekânla nasıl ilişkileniyorlardı? Bu ilişkiler video alanında nesneler dünyasının tüm ayrıntılarında deşifre oluyor ya da bir araya getirilen anlatılar öğrenci in “kim”liğine ilişkin daha genel başlıklara dönüşüveriyordu.

Öğrenci; ailesinin yanından ayrılmak zorunda kalan, ‘gurbetçi’, gittiği şehrin en kısa sürede hemşerisi olabilen ‘yabancı’sı, kirasını, faturalarını ödemek için türlü yollara başvuran gerekirse hocasına, öğrenci arkadaşlarına garsonluk yapan ‘çalışan’ı kısacası çok-kimliliği ile yaşadığı mekânı dönüştüren kişi ama her ayrıntısıyla mekânını geçici bir süre için kullandığını bilendir. Bir bakıma kendi ‘geçiş’ mekânının misafiri... “Evi ev olarak etkinliklerle koruyan, evin içinde en yakın geçmişle en yakın geleceğe bağlayan, onu var olmanın güvenliği içinde tutanın,

evde yapılan günlük işler” (BACHELARD, 1996: 89) olduğunu düşünürsek, öğrenci evinin ‘geçici’ kimliği bu bağlamda önümüze açılır. Evin tutulması sırasında edinilen arkadaşlardan, eve alınan eşyalara kadar geçen her anda bu geçiş mekânı kendi sürekli değişime açık karakterini oluşturmaya başlar. İlk eve çıkan arkadaşlar genellikle en kısa sürede değişen arkadaşlar olur. Evi tutan kişilerin öğrenci olmadan önce bir tanışıklıkları yoksa birbirlerine alışmaları çeşitli zorluklara neden olur belki ev kısa sürede dağılır belki yaratıcı bir alana dönüşür. Çoğu zaman bu ev arkadaşlığı ilişkisi geçiş mekânına yaraşır eski ve kullanılmış eşyalarla taçlandırılır.

Ama her durumda bu ev “aile evi” olmayışını vurgulayacak ayrıntıları barındırır, takip ve denetimin anlamı burada değişir ve ev genel disiplin kavramını zorlayarak alışlagelmiş ev düzenini alaşağı eden ‘sızıntı alanları’ yaratır. Daha eve ilk girdiğinizde eşyaların ne yeri ne işlevleri alışılmış olanı onaylar gibidir. Köşede bir bank görebilirsiniz, sebzeliikten televizyon sehpası, çataldan televizyon anteni, üstüden devşirilmiş su ısıtıcısı, kapıyı tutması için bir agrandizör... Duvarlar alabilirdiğine renkli, yaratıcılığın alanı olabilir, yerinde olmasını beklediğiniz ayakkabı dolabı orada olmayabilir ya da başka bir kullanım amacı olan bir eşyanın ayakkabı dolabı olarak işlev görmesi mümkündür. Ev içlerinin hatırı sayılır biçimde dağınık, misafirlerin zaman zaman değil her an var olmasına alışabilirsiniz. Düzen algınız değişip yerine tekrarladığınız ‘karmaşıklık dağınıklık değildir, uyumsuzluğun yoğunluğudur’ cümlesi geçebilir. Böyle bir durumdaki öğrenci evinin hızla yeniden ‘düzene’ girmesini sağlayacak yegâne koşul aileden birinin evi ziyaret edecek olmasıdır. Öğrenci evindeki ihlaller kendini en çok evdeki zaman algısında hissettirir, gecenin, gündüzün saatleri bilineni tersyüz ediverir. Gece gürültüden şikâyet eden komşular alışılmış vakalara dönüşebilir, sınavlara çalışma döneminin sessizliği ile arkasından gelen partilerin gürültüsü arasında bir denge tutturulmaya çalışılır.

Bütün bu ayrıntılar öğrenci evlerini, ütöpik mevkilerin tersine “işgal edilen yerin” gerçekliğini ve gerçek dışılığını aynı anda gösteren mevkilere dönüştürür. Foucault, gerçek olmayan mekanları imleyen ütöpik mekanlara karşın gerçekte var olan alternatif veya gerçek-dışı mevkiler olarak “tüm diğer mevkilerle bir anlamda ilişkide olan, yine de tüm diğerlerini yadsıyan. heterotopik mekanlardan söz eder (Foucault, 2005, 295-296). Öğrenci evleri bu bağlamda birer heterotopik mekân

olma potansiyelini taşır. ‘Disiplin’ algısının farklılaşmasında olduğu gibi, ev içerisinde eğlenmenin, çalışmanın toplumsal kurgusuna uygun zaman algısını zorlayan uygulamalarda olduğu gibi, gündelik hayatın çoğu pratiğine ilişkin tanımlar yeniden üretilebilir, “alışıldık olanı” tartışmanın yollarından biri daha açılabilir, normalde bağdaşmaz gibi gelen durumlar, bu “geçiş” mekânında, tek gerçek bir yerde ve yan yana geliverirler. Alışlagelmiş, normları zorladığı oranda ‘tekinsiz’ alanlara dönüşen öğrenci evleri gibi mekanlar “mutlak bir mekanın varlığını peşinen kabul etmek yerine mekanın toplumsal olarak üretildiğinden hareket etmek gerektiği” (Işık & Şentürk, 2009; 8) yönündeki görüşleri besler.

Mekânın üreticisi, bir o kadar da kendi mekânının özgünlüğü ile yeniden inşaa olan öznenin durumu ‘geçiş’ halinde nasıl anlamlandırılabilir? Öğrenci evi orada yaşayan kişi için çoğu zaman eninde sonunda terk edeceği ilişkiler yumağı, dünyanın ortasına düşmeden hemen önce aile, okul vs. gibi disiplin mekânlarının dışında ama bir şekilde onlardan parçalar olarak örülmüş belki de kendi ailelerini kurup kendi disiplin mekânlarını yaratıncaya kadar yaşadıkları son mekân mıdır? Özne ‘evinden,’ bu geçiş mekânından kendini modern dünyanın tanımlanmış ‘disiplin’ mekânlarına taşırken yanında neleri götürür, hangi soruları yeniden sorar, ‘geçiş mekânı’ kısa sürede geçmişin anısı haline mi dönüşür yoksa toplumsal yaşamın aktörleri için yeni mücadele yolları açma potansiyelini taşır mı?

Video; derlediği öyküleri, anlatıları, öğrenci evlerine dair sorularını, bu kez kendi mekânı içinde, ayrıntılarda parçalayarak yeniden bir araya getirmenin yolunu açıyor... bu bir araya getirişi başka bir anlatının da olanaklı olduğu tartışmasını açarak ve yeni soruları sormanın zeminini hazırlayarak sunuyor...

Kaynakça

- BACHELARD, Gaston (1996), *Mekânın Poetikası*, Kesit Yayıncılık, İstanbul.
- FOUCAULT, Michel (2005), *Özne ve İktidar*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- GIDDENS, Anthony (2008) *Sosyoloji*, Kırmızı Yayınları, İstanbul.
- IŞIK, İ.Emre & YILDIRIM, Şentürk (2009), *Mekân ve Toplum*, Özneler, Durumlar ve Mekânlar, Bağlam Yayınları. İstanbul.

KARŞILAŞMA: BELGESEL FİLM DENEYİMİ

Sosyal Bilimlerin Kamerası

Melike IŞIK DURMAZ

Belgesel film deneyimi bir karşılaşma anıdır. Biraz mesafeli bir tutum, bir nebze de yaklaşma isteği. Objektifin neye, nerede, hangi açıdan ve ne kadar süre için bakacağına karar verme anı. Belgesel film deneyiminde “karşılaşma”, sosyal bilimcinin araştırma nesnesiyle karşılaşmasındakinden farklıdır. Sosyal bilimci, incelemeye aday bulduğu olayı, kişiyi, toplumsalı, tavan arasında bulunmuş eski bir sandığı kurcalar gibi ayıklayıp, seçip sınıflandırarak her bir parçaya nesnel tarihsel açıklamalar getirmeye çalışabilir. Sokakta cereyan eden bir olayı ele alıp, olayın aktörlerini soru cetvelleriyle ölçüp hipotezlerine uygun veriler bulabilir. Belgeselci ise karşılaşma anında duraksar, tam o ana odaklanır.

Karşılaşma, sözcük anlamıyla iki tarafın karşı karşıya gelmesidir; yani iki yönlü bir eylem söz konusudur. Belgeselci, elindeki kamerayı bir savunma ya da orada var oluşunu açıklayan bir araç olarak kodlayabilir ya da “gerçeklerin aktarıcısı” ya da “vicdanın sesi” olduğunu iddia edebilirken “karşı taraf” elinde “gerçekleri” barındırdığını ya da somut gerçekliğin tam ortasında olduğunu iddia edebilir. Belgeselcinin kendisini, kamerayı nasıl konumlandığı yani eyleme biçimi, aslında konuya, karşıdaki olaya yaklaşımının bir yansımasıdır. Kamerayı tutuş biçiminden kadrājına, kullandığı ışıktan çekim açısına... Her biri objektifin karşıdakiyle kurduğu ilişkinin niteliği hakkında bilgi verir. Belgeselci, mesafeyi korumak mı yoksa eylemin içine girmek mi istemektedir?

Belgesel Sinemacılar Birliği ADDOC belgesel sinemanın yöntemleri üzerine hazırladıkları kitaplarında “eyleme yöntemleri her zaman düşünme biçimleridir” demişlerdir. Düşünce sizi pratiklerinizde ele verir; en çok da bu karşılaşma anlarında: “Bir başkasını filme çekmek acılı hatta şiddetli bir deneyim olabilir, bu daima farklılaştıran ya da sarsan bir karşılaşma tehlikesini barındırır. Bu tehlike, her tür insan ilişkisinde ortaya çıkabilir ama özellikle de sinemacıya toplumsal bir sorumluluk yükler.” (BIZERN, 2002: 152)

Belgeselci düşünömsellikten yana olmak zorundadır. Burada sözcük sadece kendi üzerine düşünmek anlamında anlaşılmalıdır; araştırmacının da bir oluşun parçası olduğunun, dönüşümün içinde olduğunun ve sürekli olarak alana geri dönmesi ve elindeki verileri yeniden gözden geçirmesi gerekliliğini anımsatmalıdır. Belgesel sinemanın sosyal bilime sağlayabileceği aralık buradadır. Karşılaşma anına odaklanmak, dönüşüme odaklanmak anlamına gelir. Öyle ki, bu sarsıcı ve karmaşık an araştırmacının kamerayı kendine çevirmesini de zorunlu kılar. Kaldı ki aynı zamanda hem sosyal bilimci hem de belgeselciyseniz, bu karşılaşma anının daha karmaşık bir hal alacağı kesindir.

Toplumsalı incelemek, elbette sosyal bilimcinin varlık nedeni. Belgeselci için de durum pek farklı değil. Ama işte bu iki kimliğin kesiştiği ve iç içe geçerek kimliklerin sınırlarını sildiği durumda toplumsalı filme çekmek, araştırmacıyı da dönüşümün içine çekmektedir. Belgesel film üretmeye aday kişi, elindeki kamerayla ve bizzat kendi bedeniyle olayın ortasında, filme alacağı kişinin tam karşısındadır. Onun sorgulamalarına açıktır; elindeki tek araç olan kamera ise aslında onu olayın içine çekerken öte yandan da daima dışında bırakmaya mahkûmdur. O hem o anın tanığı, hem de parçasıdır. Nesnel olmak adına mesafesini korumaya çalıştığı anda ise aslında öznelliğine gömülmekten kurtulamaz. Çünkü kamera, daima taraf tutar. Objektife, önündekinin sorgulayıcı bakışlarının takılmadığı bir tek kare bulabilmek zordur. Çünkü kameranın karşısındaki, bilinçsizce dahi olsa onu bizzat olayın içine çekmeye çalışır: onun kamera karşısındaki varlık nedeni budur.

“Belgeselci, Joris Ivens’in deyişiyle tıpkı mahkeme önündeki bir tanık gibidir; hem sanatçı, hem de militandır; bunlardan biri diğerine ağır basabilir ama bu iki özellik asla birbirinden ayrılmaz.” (GAUTHIER, 2008: 82) Onun kamerası, oluşu kaydetmeye yönelmiştir. Aslında kameranın sadece bir araç olduğu fikri üzerinde bir oydaşma vardır. Objektifin

önündeki, “tüm gerçekler burada, kaydet bunları” derken belgeselci/kameraman onları sonsuzluğa kaydetme yükümlülüğünü üstlenmiş görünür. Oysa araç onu elinde tutan kişinin yönlendirmelerine, seçimlerine ve tereddütlerine tabidir. Öte yandan video kameraların sağladığı kullanım kolaylığı, entegre ses kayıt sistemleri ve teknolojik gelişmelerle birlikte cihazların gitgide daha kolay taşınır ve müdahale edilebilir hale gelmesi, tıpkı yeni sinemacıların gündelik yaşamın sıradanlığını sinema perdesine taşımalarına yaradığı gibi belgeselcinin de çektiği olayın içine dahil olabilmesine, karşısındakiyle mesafesini kısaltmasına yaramıştır. Taşınabilir kameraların kullanılmaya başlanması “[...] belgeselcinin eylemden uzak, mesafeli bir tanık konumundan kurtulmasına, tespit ettiği ve aynı zamanda üretiminde pay sahibi olduğu bir olayın etkin katılımcısı konumunu sahiplenmesine olanak verir. [...] Gözlemci konumundan aynı zamanda gözlemlenen konumuna geçer.” (PERRATON, 1996: 115) Gözlemci ile gözlemlenen konumunun yer değiştirmesi, karşılaşma anının ağırlığını daha da hissedilir hale getirir. Belgeselci sadece gözlemci değil deneyimleyen kişi durumuna gelir.

Bizim karşılaşmamız, İstiklal Caddesi'nin tam ortasında, Galatasaray'da, bir Cumartesi günü öğle saatlerinde gerçekleşti. Her cumartesi olduğu gibi kayıp yakınları meydanda toplanmışlardı¹. Sayıları az, ellerinde fotoğraflar, karşılarında ise tek tük “belgeselciler” ve muhabirler vardı. Ellerindeki fotoğraflar, adeta anonimleşmişti. Artık var olmayanı hatırlatıyordu o fotoğraflar. Kayıp, namevcut, kaderi bilinmiyor. Artık mevcut olmayan bir şeyi, kamera kaseti kadar somut bir araca kaydetmek nasıl mümkün olacaktı? Üstelik karşınızdaki “kişiler” aylardır, yıllardır aynı yerde, İstiklal Caddesi'nin mahşeri kalabalığına karışan binlerce insanın önlerinden kayıtsızca, başlarını bile çevirmeden yürüyüp gittikleri gerçeğini kanıksamış, umutları tükenmiş ve yorgunsa...

1) Cumartesi Anneleri. 1995 yılından beri kayıplarını aramak için Galatasaray Meydanı'nda toplanmaktadır. Oturma eylemi ve basın açıklaması yapan grup, genel olarak 1980 darbesi sonrası, gözaltında ya da siyasi kimlikleri dolayısıyla kaybolan kişilerin yakınlarından oluşmakta. İnsan Hakları Derneği'nin de örgütleyicileri arasında olduğu bu eylemlilikler Cumartesi günleri devam etmekte. 2011 yılı itibarıyla İHD'ye 800 kayıp vakası rapor edilmiş durumda. Grup, basın açıklamalarında sadece kayıplarıyla ilgili değil faili meçhul cinayetler, işkence vb. konularla ilgili de bildiri sunmakta.



Karşılaşmanın tedirginliği ve mesafeyle kurduğunuz ilişki, kamerayı nereye konumlandıracağınıza karar verme anınızda başlar. Kalabalığın tümünü kadraja alabilecek kadar uzağa, bütünlüğü üstelik estetik bir kaygı da güderek görüntülemek adına tam “karşısına” mı geçmeliydi kamera; yoksa aralarına girip onların bakış açısından önlerinde akıp giden kalabalığın kayıtsızlığını mı görüntülemeliydi? Onlar otururken ayakta durup gözlemlemek mi gerekiyordu, yoksa göz hizasına inip bakışlarını yakalamak mı?

Herhangi bir ayrıntılı ön hazırlık yapmadan kamerayı elimize alıp, senaryosuz ve olayın seyrine, oluşuna odaklanmak üzere sokağa çıktığımızda bu türden sorularla karşılaşmak olası. Yeni belgeselcilerin gerçekliği oluş halinde ve müdahale etmeden çekme gayretindeki gibi. Bu “savunmasızlık” durumu, karşılaşmanın ağırlığını bir kat daha artırır. Ama belgesel kamerasının özgürlük alanı da burada başlar. Karşılaşmanın tedirginliğinde kendi yolunu bulur.

Cumartesi Anneleri’nin eylemleri gibi toplumsal bir olayı belge filme dönüştürme isteğiyle çıktığım bu yolculukta, bu karşılaşma beni beklenmedik, biraz tedirginlik verici ama bir o kadar da teşvik eden başka bir ana götürdü. Bu, onunla ikinci karşılaşmamdı. İstanbul’un uzak bir köşesinde, Beyoğlu’ndan çok uzakta, kimsesizler mezarlığının avlu-

sunda... İki küçük kız çocuğu, ellerinde hiç görmedikleri dedeleri in fotoğrafıyla karşımda duruyordu. Yokluğu, var olmayanı, onu hiç görmemiş, asla da göremeyecek olan küçük bir kızın gözlerinde okumak, zorlu bir deneyimdi. Kadınların yanında, dedeye yazılan mektubu okumak için sabırsız, gülüşen, sonra ciddiyetle ellerindeki fotoğrafa bakan iki küçük... Anneler öfkeli ama yorgun, kimi yüksek sesle, kimi fısıltıya benzer bir mırıldanışla kendi öykülerini anlatmaktaydı. Annelerin konuşmaları bize, “kameralara” yönelmişken, çocuklar yaşamın ölümüne yenik düştüğü o mezarlığın tekrar yaşama çağıran sesi gibi neşeliydiler.



Bu karşılaşma anında, filme çekilen kişiyle filme çeken kişi arasındaki sözsüz anlaşma, çocukların gülüşlerinde kırılmaya uğruyordu. Filme alındığının farkında olan taraf, aslında kamerayı elinde tutan o “gücün” bir başka “güce”, yani seyirciye sözlerini taşıyacağını farkındaydı. Kalabalığın önünde dizilmiş, her biri bir diğer kameranın, fotoğraf makinesinin açısını engellememe “nezaketini” gösteren “belgeselciler”, en iyi açıyı yakalamaya çalışır ya da “vicdanın sesini” kaydetme görevini ifa ederken kameranın karşısındakiler de kameraların açtıkları alanın içinde sıralanmış, sözsüz anlaşmanın gereklerini yerine getirir gibiydiler. Anlaşmayı bozanlar, çocukların kaçak gülüşmeleriydi. Ve ben bu anın

tanıyıydım. Ayrıca, onların acılarının kayda geçirilmesine dayanan o sözsüz anlaşmanın da tanıyıydım. Kimsesizler mezarlığını çekmek ya da çocuklara odaklanmak, onların duygularına yönelmek o anlaşmadan kaçma isteği idi belki.

Kamerayı eline alan kişinin amacı, montajlardan, seslendirmelerden, alt yazılardan ve çeşitli uygulamalardan sonra ortaya çıkacak ürünü, ister sosyal bilimci olsun ister sinemacı, bir seyircinin beğenisine ya da bir kullanıma sunmaktır. Toplumsal bir olayı belgesel yoluyla incelemeye aday sosyolog, çıkaracağı verileri anlamlı bir açıklamaya kavuşturur. Bunu mutlaka yazılı yapmak zorunda değildir. Açıklama, görüntülerle de yapılabilir; montaj tam da buna yarar. Ya da bu belgeselin bir direniş deneyimi olarak kitlelere örnek olması amaçlanabilir ve anlamı bu yönde pekiştirecek öğeler eklenebilir. Ama her iki durumda da ortaya bir “ürün” konması hedeflenir; yani görüntünün üçüncü bir kişiye yönelmesi. Filme çeken kişi ile filme alınan kişi arasındaki “gizli ve üstü kapalı anlaşma” işte bu üçüncü kişinin varlığı üzerine kurulmaktadır: Doğrudan Sinema’nın (Cinéma Directe) en büyük ustalarından Brault şöyle ifade eder: “[...] insanları filme almak, onların arasına karışmak, onlarla birlikte olmak için, sizin orada olduğunuzu bilmeleri gerekir, kameranın varlığının yaratacağı sonuçları kabul etmeleri gerekir [...]. Tek meşru yöntem filme alınan kişilerle onları filme alan kişi arasında bir çeşit üstü kapalı anlaşma olmasına yani ötekinin varlığının karşılıklı olarak kabul edilmesine dayanır.” (BRAULT, 2004)

Her koşulda görüntünün “yorumlanabilmesi” için, filmi çekerken kullanılan kodlarla, yani kamera açıları, renkler, montaj şeması vb. ile onu izleyecek kişinin yorumlama kodlarının uyum halinde olması gerekir. Montajda aynı görüntülerden bambaşka iki anlam dizgesinin yaratılma süreci de üçüncü kişinin kim olduğuyla yakından ilgilidir. Söz konusu eylemin, toplumsal olayın ya da kişinin kendisini kamera önünde konumlandırması da bu üstü kapalı odayışmanın bir parçasıdır. İşte bu noktada belgeselcinin nerede duracağına karar vermesi, neyi çekeceğine, neyi kaydedeceğine karar verme anı bu üçlü anlaşmanın kodlarıyla belirlenir. İşte bu yüzden İstiklal Caddesi üzerindeki eylemde kamerayı nasıl konumlandıracağına karar vermek belki Gazi mahallesindeki bir anmada çekim yapıp yapmamak arasında karar vermektan daha kolaydır.

Bu anlaşmanın farkına varmak, beni üçüncü karşılaşma anına gö-

türdü. Karşılaşmamız, bir devrimcinin mezarı başındaki anmada gerçekleşti. Mahallenin ana caddesindeki yürüyüşten sonra vardığımız mezarlığın girişinde toplanıldı. Girişte bir anıtmezarı andıran mermer yapının önünde saygı duruşu ile başlayan anma, bir annenin gözyaşlarıyla bölündü. Oğlunun mezarı başında ağlayan bir kadın, yanında bayrakları ve sloganlarıyla bir topluluk ve kameralar. Kamera kayıta... Bir topluluğun hafıza mekanı haline gelmiş olan bu mezarlıkta annenin ağdı ve gözyaşlarının fonunda slogan sesleri. Kamera kayıta... Topluluğun duruşunu, sözlerini, kendini ifade edişini ve mezar taşının üzerindeki vakur devrimciyi çekmekle annenin gözyaşlarını, acısını “çekmek” arasında bir seçim yapma zamanı. O anın anlamını “dile getirenleri” mi çekmeli yoksa o anın yaşayan duygusunu mu? Acıyı “çekmek” mi kolay yoksa onu “hissetmek” mi?



Ulus Baker sosyal bilimlerin şimdiye dek hep kanaatlerle ilgilendiğini söylemişti. Peki, “kanaatin kanaatini” sunmaktan öteye, “işte gerçek bu. Bunu sana ben söylüyorum” diyen konuşan kafaların yerine sadece görüntünün kendini anlatabileceği bir form bulmak nasıl mümkün olabilecekti? Görünmeyeni, söylenmeyeni görünür kılmak, o sözsüz anlaşılmayı kırıp yeni bir anlam dizgesini ortaya koymak nasıl mümkün olabilirdi? “Görünmeyeni görünür kılmak” Sinema için sarf edilmiş belki en büyük ama en muğlak söz. Görüntünün sağlayabileceği o aralıktan nasıl geçilebilir? O kapının anahtarı nerede?

“Duyguların imajlarını oluşturmak” (BAKER) sözü işte bu karşılaşma anında anlamını buldu. Oğlunun mezarı başında ağlayan kadının arkasında onun ağdını örten bir söylev yükseliyordu. Bu iki unsurun, o görüntüyle o sesin aynı karede birleşmesi kamerayı elinde tutan kişinin bu üçlü sacayağında - filme çeken, filme çekilen, seyirci- kendine biçtiği görevle sınanması anlamına geliyordu. Toplumsal bir olayı anlatmak onu ifade eden söylemleri nakletmek anlamına mı geliyordu, yoksa acının resmini çekmek mi, ışığıyla rengiyle “güzel” bir görüntü yakalamak mı? Yoksa bu üçlü anlaşmanın kurallarını değiştirecek yeni bir yol bulmak mümkün olabilecek miydi? Belge-film kamerasının bir sosyal bilimci-belgeselci için sunacağı yeni yol bu sorunun yanıtında olabilir mi? Söz konusu olan, acıyla ya da bir söylemle karşılaşma anı değildi. Belgesel kameranın işi, aralanan kapıdan bu karşılaşma anının görünmeyen ayrıntılarına göz dikmek olacaktı. İşte bu hayali kadrada hem tanık hem fail, hem gözlemci hem katılımcı durumunda olan belgeselci, objektifin önünde cereyan eden ve bazen müdahale edemediği bir dünyayla karşı karşıya kalmaktadır. Görüntü, bu noktada tüm ağırlığıyla kendini hissettirir. Kadının bakışı, oğlunun mezarı üzerindeki resimle buluştuğunda bu bakışın gizlediği hayatın hikâyesi gözlerinizin önüne seriliverir. Üzerine eklenen ses ve ürünü oluştururken seçilen görüntülerin sıralaması, size yeni bir anlam dünyası sunar. Bir anma yürüyüşünün vakur adımlarıyla oğlu için ağlayan kadın, bir kimsesizler mezarlığının sahipsiz mezarları arasındaki çocuk gülüşmeleri, size yepyeni bir anlam dünyasının kapısını aralar. Bu kapıdan geçip geçmemek, belgeselcinin tercihi, seçimi, karar anı olacaktır.

Bu aralık kapıdan giren belgeselci için yol tedirginlik verici, sarsıcı olabilir çünkü kamerasını artık kendisine olduğu kadar seyirciye de çevirmiştir. Derlediği görüntüleri harmanladıktan sonra onu yargılamaya hazır bir seyircinin önüne koyacaktır. Kameranın önündekilerin sorgulamalarının ardından seyirciye sunacağı dizge, daima yeniden ve yeniden sorgulanacaktır. Bu sorgulama alanını seyirciye vermek, onu belgesel film deneyiminin içine çekmek olacaktır. O da artık yorumlarıyla onun sonsuz dönüşümüne katılmaya davet edilmiştir. Buradaki kamera, artık müdahaleci bir kameradır. Sadece çekim alanında değil, sonrasında da müdahale eder; her seyirde yeni müdahalelere yeni yanıtlar üretebilecek kamera bu kameradır. Çünkü sunduğu evren, çok katmanlı bir anlamlar evrenidir. Çünkü sunduğu evren, duyguların evrenidir.



Kameranın “tarafsız” tarafgirliği sayesinde kamerayı politikleştirmek ve seyirciye çoklu bir anlam dizgesi sunmak, sosyolojinin ve hatta genel anlamıyla sosyal bilimlerin belgesel kameranın sağlayacağı aralıktan yeni bir çıkış yolu bulabilmesi için büyük bir olanak sağlayabilir kuşkusuz. O sözsüz anlaşmanın kurallarını yeniden yazmaya çalışmak oldukça güç bir uğraş. Seyirciyi yargıç, belgeselciyi tanık, filme alınanı da nesne konumundan kurtarabilmek mümkün olabilecek mi? Kişi, kendine dönüp baktığında neyi gerçekten niçin çektiğinin yanıtını kendisine dürüstçe verebilecek mi? Tüm bu soruları, üstelik elinizde henüz sadece görüntü parçaları varken yanıtlamak zor. Bunlar ancak, bir “belgesel filme” dönüşmemiş görüntülerin izleyeceği yolu kendisinin bulacağı uzun bir yolculuğun ilk adımları olabilir. Her bir planda, her bir kadrada, kurgu masasına her oturduğunuzda sizi karşılaşma anına yeniden dönmeye zorlayan ve her yeni karşılaşma anında sizi dönüştürmeye devam eden zorlu bir deneyim. Yanıtların daima aranacağı ve belki asla ulaşılamayacağı bir yolculuk...

238 Bellek İzleri



Kaynakça

BIZERN, Catherine (ed.), (2002), Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée, Yellow Now& ADDOC, Paris.

GAUTHIER, Guy, (2008), Le documentaire, un autre cinéma, Armand Colin, Paris.

PERRATON, Charles, (1996), "La caméra à l'épaule comme dispositif de vision dans le cinéma direct", in Catherine Saouter (ed.), Le Documentaire. Contestation et Propagande, Xyz, s. 115-127

BRAULT, Michel, (2004), "L'homme a la caméra, entretien avec Michel Brault", Nouvelles vues sur le cinéma quebequoise, no:1 Kış, http://www.cinema-quebecois.net/01_hiver_2004/entretien_cornellier_frigon.htm

BAKER, Ulus, "Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru", <http://www.korotono-medy.net/kor/index.php?id=21,197,0,0,1,0>

‘GÖKÇEADA BELGESELİ’NDE GÖRSEL OLANA DAİR

Murat YAYKIN

2000-2004 yılları arasında Gökçeada’ya ilişkin (İmbros) yaptığım araştırmalar ve bunların uzantısı olan fotoğraflar aracılığıyla ada halkına ve kültürlerine ait izler aradım. Elbette adayı fotoğraflayan ilk kişi ben değildim. Fotoğrafçıların adaya olan yoğun ilgisi 1990’lı yılların başlarına kadar uzanıyor. Son yıllarda sinemacıların da ilgisini çeken adanın, mevcut coğrafi yapısının sunduğu görsel olanakların da etkisiyle, görüntü üretenler tarafından ne yazık ki en fazla set/plato özelliğinin kullanıldığını fark ettim. Buna karşın, adayla ilgili sosyal ya da siyasal konuları da kapsayan fotoğraflama çalışmaları ile belgesel/kurgusal filmlerin yetersiz olduğunu biliyordum. Çalışmaya başladığım yıl, yaptığım araştırmalarda herhangi bir yazılı ya da görsel kaynağa da ulaşamamıştım. Adanın yaşanmış ve halen yaşanmakta olan acılarını bilen ya da süreç içerisinde öğrenen görüntü üreticileri ne yazık ki, sorunu siyasal yönüyle gündeme taşıyacak nitelikte çalışmalar yapmaktan anlaşılan imtina etmişlerdi.

Resmi söylem adadaki göçü mübadele antlaşmalarına dayandırıyor, yani Türkiye’de yaşayan Rum nüfus ile Yunanistan’da yaşayan Türk nüfusun göçünü zorunlu kılan 1923 yılında imzalanmış Lozan Antlaşması’na. Ancak aynı antlaşma Gökçeada (İmbros), Bozcaada (Thenedos) ve İstanbul Rumları ile Batı Trakya Türklerinin mübadele dışı tutulduğunu da belirtiyor. Bu bilgiler ışığında, adada yaşanan göçün nedenleri hakkında araştırmaya yapmanın gerekli olduğunu düşündüm. Dolayısıyla hâkim söylemin baktığı yeri sarsacak, coğrafi gü-

zelliklerin ötesine geçen ve orada en azından bir zamanlar var olmuş yaşamı hatırlatacak, görünür kılacak nitelikte bir çalışma yapma düşüncesiyle yola çıktım.

Çalışmamın başlangıcında sözlü tarih anlatılarından, resmi kayıtlardan ve kişisel belgelerden edindiğim bilgileri öncelikli olarak yazılı bir metne dönüştürdüm. Bu doğrultuda adadaki göçü mübadele diye anlatan resmi dilin aksini söyleyen Lozan Antlaşması'ndan, 1930 yılında imzalanan Ankara Antlaşması'ndan ve tarım üretme çiftlikleri yapılacak gerekçesiyle Rumlar'a ait gayrimenkul ve arsaların kamulaştırıldığını gösteren belediye tapu kayıtlarından yararlandım. Doğrusu, İmbros ile ilgili ön araştırmalarım bilgilere dönüştükten sonra genel estetik kaygıları tali plana iterek, metni destekleyici bir unsur olarak görsel verileri üretmeye ve toplamaya başlamıştım. Yani belgesel bir kayıt tutmaya...

Bu bağlamda denilebilir ki, 'Gökçeada' belgeselinde gördüğümüz fotoğraflarda adaya ve adada yaşayan Rumlar'a dair '-seçici göz'ün olabileceği kadar- doğrudan bir bakış açısı yakalamaya çalıştım. Bu bakış, 'öteki'ni göstermek adına Batılı gözün 'numuneleştirdiği' türden imgeler olmaktan kaçıyor. 'Öteki' kavramını popüler medyada olduğu gibi ırkçı veya bir başka tarza dönüştürebilecek görüntülerle arasına mesafe koyuyor. Yıkık evlerin görüntülerine başka anlamlar yüklemek oldukça güç çünkü yazılı metinde anlatılan nedensellikler, evlerin viran olmalarının sebepleri hakkında izleyenlerin farklı yorumlara gitmelerini engellemeye çalışıyor. Bunlar bir deprem ya da bir savaşın yıkımı değil. Terk edilmişliğin, insansızlığın görüntüleri. Yıkımın şiddetinin görsel olarak desteklenmesi, kafalarda oluşan imajı nesnelleştiriyor. Fotoğraflar, alışlagelmiş kodlara uzak bir mesafede durmaya çalışarak, Batılı olmayana dair gelenekselleşmiş görsel temsillerin sorgusunu da taşıyorlar.

Adada bulunan tarihsel mirası, sembolik ekonominin nesnesi haline getirmek ya da bir yaşam biçimini çekici bir nesne olarak sunup yerel yatırımcıya ya da uluslararası yatırımcıya, turizme açmak gibi geç kapitalizmin mekân stratejisine de kapalıdır bu fotoğraflar. Başka bir deyişle, fotoğraflar adanın görsel bir estetik sunumu değil. Fotoğraflardaki mekânlar (ev ya da sokaklar), salt fiziksel yapısıyla değil, yerli halk için barındırdığı tarihsel (yaşanmışlık) ve sosyal anlamlarıyla da yoruma açık bir zemin oluşturuyorlar ve izleyiciye aralıklar bırakıyorlar.

Adayı terk etmeyenlerin yaşanmışlık yüklü mekânlarla ilişkiselliğinin ‘dışarıdan’ da görülebilmesine olanak sağlıyorlar. Bir başka deyişle fotoğraflardan; mekânın yerli halk için önem ve anlamının zaman içinde güçlendiğinin ve bu bağlılığı yeniden ve yeniden üreterek sahip çıkmaya çalıştığının izlerini görebiliyoruz. Yerel kültüre ait imgeler fotoğrafik yüzeyde yeniden sunuluyor. Aile fotoğrafları (evlerdeki duvarlara asılı fotoğraflar), mezarlık ziyaretleri, geleneksel ve dinsel törenler (kurban kesimi ve keşkek dediğimiz et, buğday haşlamasının dağıtılması, dinsel ikonlar) imece yaşam, sosyal ortak alanların kullanımı (köy meydanlarındaki kahvehaneler ki bunlar kadınlı erkekli paylaşım alanlarıdır) gibi ifadesini bulan imgeler.

Bu anlamda fotoğraflar, görsel bilgi veren araçlara dönüşebiliyor. Yani bu fotoğrafların ‘gösteri sanatı’nın ötesinde işlevleri var. Özellikle fotoğraf imgesinin gerçekliği/kurgusallığıyla ve fotoğrafın çağımızdaki işlevi ve anlamıyla ilgilenenlerin bir yöntem olarak antropolojik ve sosyolojik alanlarda da çalışılabileceğini anımsatıyor. Bu yüzden olsa gerek, ‘belgesel’in günümüzde hâlâ ‘gösteri’nin ötesinde işlevleri olduğunu da hatırlatmış oluyor. Adada var olan görsel imgeler, bireylerin gündelik yaşamından izlerle onların toplumsal belleği arasındaki ilişkileri yeniden kurmamızı sağlıyor.

Gökçeada’ya ilişkin (İmbros) beş yıl süren fotoğraflama çalışmasının sonunda açmış olduğum sergide, bu fotoğraflarla toplumsal bellek arasında nasıl köprüler kurulabileceğini, hem fotoğrafını çektiğim kişilerin hem de sonradan fotoğraflarımı izleyenlerin tepkileriyle gözlemlemiştim. Başka bir deyişle, “çalışma yazılı bir metin olarak kalsaydı değerinden bir şey kaybeder miydi?” sorusunun yanıtını aramaya çalışıyordum. Adalı Rumlar ve diğer Rum azınlık, fotoğraflar üzerindeki sokaklar, mekânlar ve yaşadıkları ev içi görüntüler gibi imgelerin görselliği hakkında yorumda bulunmuşlardı. Görsellik, işe başladığım noktadaki belgesel kayıt tutmanın ötesine geçmiş ve onlar için duygularının karşılığına da dönüşmüştü. Onlar, metinde yer alan bilgilerin yaşayanlarıydılar. Belleklerinin görsel olanla ilişkisi, bu fotoğraflar aracılığıyla yeniden şekilleniyordu. Birçok defa sergi sırasında yaşadıkları mekânları göstererek geçmişlerini anlatmaya başladıklarına şahit oldum. Fotoğraflar, İstanbul Rumlarına 6-7 Eylül olaylarını anımsatmıştı. Sergi salonunda izleyicilerle Rumların buluşması tanıkların ağızdan ortak bir sohbete dönüşmüştü. Ayrıca çeşitli kurumlarda yapmış

olduğum söyleşilerde, sempozyumlarda ve üniversitelerdeki sunumlarda metne eşlik eden fotoğraflardan izleyicilerin, adanın sosyal yapısı ve yerli halkın yaşam alanları ile koşulları hakkında bilgiye ulaşabildiklerini gözlemlemiştim. Fotoğraflar onları bütün yaşanmışlıklara rağmen insana/insanlığa dair konuşturuyor gibiydi. Yaşlılıkları, yalnızlıkları, bakışlarındaki derinlik, geleneklerine sıkı sıkıya sarılmaları, Ağustos ayına özgü kalabalıklaşmayla birlikte gözlerindeki canlılık, çocuk gördüklerinde özlemleri görüntülere yansıyanlardı...

Fotoğrafların çekimi üzerinden geçen beş yıl içerisinde, görüntülenen birçok kişi bugün yaşamıyor. Onlardan arda kalan fotoğraflar bugünden geleceğe yazılı metin ve belgelere ek olarak bireylerin gündelik yaşamı ve öznelliğini başka bir dille taşıyorlar. Görsel tarih araştırması olarak düşünülebilecek bu görüntüler, ikinci bir çalışma yapmama da yol açtı. Yalnızca kişileri değil mekânları da beş yıl sonrasında yeniden görüntülemeye başladım. Beş yıl önce eski bir Rum Okulu olan binanın otel, restore edilmesi gereken kilisenin daha da yıpranmış olması ve beş yıl önce yaşayanların mezar taşlarıyla üzüntülü bir karşılaştırma yapmama rağmen... Bir taraftan da evlilik ve doğum vaftiz görüntüleri gerçekte göç etmiş ikinci kuşak gençlerin Yunanistan'dan gelerek geçmiş belleklerine sahip çıkma çabalarının belgesiydi. (Aslında adada genç Rum nüfus olmadığı için evlilik ve dolayısıyla da doğum yoktur.) Geleneklere uygun olarak gerçekleştirilen bu törenlerde elde ettiğim fotoğraflar, onların geçmiş kültürlerini yeniden yaşıtıyordu.

Sonuç olarak, adadaki yaşanmışlığa, adanın geçmiş tarihine, kaybedilmeye zorlanan kültürene ve yerel halkın bugün içinde bulunduğu sorunlara kimsenin yabancı kalamayacağı isteği ve iradesi, bu çalışmanın doğuşuna neden olmuştur. Görsellerle birlikte adaya dair hâlihazırda orada olan yaşamsal gerçeği yansıtmaya çalıştığım gibi görsellerin ada hakkında onu temsil ederek insanlığa dair anlamlar/sorgulamalar üretmesi de benim için önemliydi. Bu anlamda benim için sorulması gereken şudur... Bugün ülkemizde yok sayılan/azınlık olarak bakılan halkların yitip gittiklerini mi düşünüyoruz? O yüzden mi onların fotoğraflarını çekerken adanın sosyal ve politik yapısını dikkate almıyoruz? Nedenselliklerine değinen görüntüler üretmiyoruz?

Onlar yalnızca bir kimlik değiller, onlar varlar! Varoluşun sürekli hareket halinde olduğunu biliyoruz. Yaşlı olmaları/ölüme yakın olmaları bir şeyi değiştirmez. Ve onlar bir nesne hiç değiller. Adadaki yaşam

‘Gökçeada Belgeseli’nde Görsel Olana Dair 243

her şeye rağmen sürüyor ve o yaşamdan fotoğraflara yansıyan izler, bizi adanın bugünü ile geçmişi arasında çoktandır umursamadığımız köprüleri kurmamız, toplumsal belleğimizi yeniden sorgulamamız için uyarıyor. Fotoğraflar yok sayılanların görsellerine dönüşüyor...

bellek izleri

KURGUDAN KURAMA
GÖRÜNTÜLER

yayına hazırlayan:

N. Gamze Toksoy



Elinizdeki kitap, görüntü temelli araştırmalar geniş başlığı altında tanımlayabileceğimiz literatürün gelişmesine katkı olarak düşünülmüştür. Bu katkıyı, görüntüler üzerine düşünen sosyal bilimin olanakları neler olabilir ve buradan sosyal bilimlerin klasik argümanlarına yönelik süregelen tartışmalara nasıl yeni yaklaşımlar getirebiliriz, eleştirel perspektifimizi nasıl genişletebiliriz sorularını göz önünde bulundurarak sunmaya çalıştık. Bizi kuşatan görüntüleri, kaçınılmaz olarak onlar aracılığıyla üretilen ve yayılan politikaları da içerecek şekilde toplum üzerine düşünen disiplinlerin meşgalesi haline getirmek bugün zorunluluk gibi durmaktadır. Bu bağlamda kitabın yazarları ve görüntü üreticileri öncelikle bilimsel etkinliğin kendisinin sorgulandığı bir zeminden hareketle görüntüleri ele aldılar, onların olanakları aracılığıyla sosyal bilimsel düşüncenin kurumlardaki yerleşik halinin dönüştürülmesine, sınırlılıklarının açılmasına yönelik eleştirel zemini beslemeye, görselliğin alanına dair dil'in başka bir gözle öğelerini bir araya getirmeye çalıştılar. Bir yandan da, görüntülerle sosyoloji yapmanın yollarını arayarak, görüntüleri soru sorduğumuz dünyanın ayrıntılarında yolunu arayan sosyal bilimcinin sadece bilgi sağlayan değil bunun ötesinde tepki veren araçlarına dönüştürmeyi hedeflediler.

Görüntüler, iktidarların çizdiği çerçeve dahilinde araçsallaştırılarak; sürekli tekrarlar yoluyla toplumsal belleğin inşasında ilkin resmi ideolojilerin çizdiği çerçevenin kanıtları, görünür belgeleri olarak ardından bellek siyasetinin söylemlerini destekleyen ve tarih yazımının sözcüklerini görselleştirmelerle de yazan ajanlar olarak işlevselleştirilmekte ve hakim söylemin taşıyıcıları haline dönüştürülmektedirler. Görüntülerin geçmişi ve olmakta olan iktidarların çizdiği çerçeve dahilinde animatma potansiyeli -bunun mümkünlüğü- onların yalnızca arzulanan gerçekleri gösterdikleri, ulaştıkları kitlelerin görmek istediklerini yansıttıkları öne sürülerek açıklanamaz. Bu yüzden sorgulamalarımızı yaygın dolaşıma giren görüntülerin neleri ön plana çıkarıp marjinalleştirirken neleri yok saydığı, nasıl bir kültür politikası yarattığı, hangi kimlikleri yeniden ürettiği, hangilerini inkar ettiği, görünmez kıldığı dolayısıyla geçmişi hangi yollarla anımsattığı ve buradan toplumsal belleği nasıl inşa ettiği meselelerine yönelme çabasındayız. Bir nevi görselleştirmeler alanının kazısını parak, bellek 'iz'lerini arayarak sözünü ettiği görüntüleri yaygın kanaatlerin 'kanıt'larına dönüştürücü anlamaya çalışmaktayız.

