

BEDEN POLİTİKALARI

Rus ve Türk Edebiyatlarında
Makbul Yurttaşın İnşası
(1900-1940)

Beden politikaları terimi, iktidarların bedenler üzerinde tahakküm kurmak yoluyla, kitlelerin fiziksel gücünden faydalanmaya ve onları benimsedikleri ideolojiler doğrultusunda dönüştürerek itaatkâr kılmaya yönelik uygulamalarını ifade eder. Bedeni hâkimiyeti altına almak isteyen iktidar, her durumda siyasal iktidar, başka bir deyişle devlet otoritesi olmayabilir. Toplulukları etkileme ve yönetme gücüne sahip aile kurumundan inanç sistemlerine dek siyasal olmayan iktidar biçimleri de beden politikalarının öznesi konumundadır.

Bedenin politik işlevselliği üzerine dikkatleri edebî metinler üzerinden inceleyen bu çalışma, 20. yüzyıl Rus ve Türk edebiyatlarında beden temsillerine odaklanıyor. Fransız düşünür Michel Foucault ve Rus kuramcı Mihail Bahtin'in beden teorilerinden yola çıkan çalışma, modernitenin makbul yurttaşlar yaratma idealinin ardında yatan ayrıştırıcı söylemleri seçilmiş metinler doğrultusunda gün yüzüne çıkarıyor. Çalışma, bedenin siyasal temsillerini yabancılaşma, ötekileşme, bedensel eksiklik, hegemonik erkeklik, yeni insan, androjini, öjeni, makine beden, makine insan, cadı avı, grotesk, ucube, hilkat garibesi, soytarı, çingene, zenne, distopya, panoptikon, gözetim gibi kavramlar, damgalar, toplumsal cinsiyet rolleri ve ideolojik pratikler çerçevesinde, sosyolojik boyutlarıyla çözümlüyor.



NOBEL
BİLİMSEL ESERLER

www.nobelyayin.com



Duygu Özakın



Duygu Özakın

BEDEN POLİTİKALARI

Rus ve Türk Edebiyatlarında
Makbul Yurttaşın İnşası (1900-1940)

BEDEN POLİTİKALARI

Rus ve Türk Edebiyatlarında
Makbul Yurttaşın İnşası
(1900-1940)



BEDEN POLİTİKALARI

RUS VE TÜRK EDEBİYATLARINDA
MAKBUL YURTTAŞIN İNŞASI (1900-1940)

Duygu Özakin



BEDEN POLİTİKALARI: Rus ve Türk Edebiyatlarında Makbul Yurttaşın İnşası (1900-1940)

Duygu Özakin

Bilimsel Eserler No. : 605

ISBN : 978-625-7363-18-1

E-ISBN : 978-625-7363-19-8

Basım Sayısı : 1. Basım, Mart 2021

© Copyright 2021, NOBEL BİLİMSEL ESERLER SERTİFİKA NO.: 20779

Bu baskının bütün hakları Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.ne aittir. Yayınevinin yazılı izni olmaksızın, kitabın tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla basımı, yayımı, çoğaltımı ve dağıtımı yapılamaz.

Nobel Yayın Grubu, 1984 yılından itibaren ulusal ve 2011 yılından itibaren ise uluslararası düzeyde düzenli olarak faaliyet yürütmekte ve yayınladığı kitaplar, ulusal ve uluslararası düzeydeki yükseköğretim kurumları kataloglarında yer almaktadır.

"NOBEL BİLİMSEL ESERLER" bir Nobel Akademik Yayıncılık markasıdır.

Genel Yayın Yönetmeni : Nevzat Argun -nargun@nobelyayin.com-

Yayın Koordinatörü : Gülfem Dursun -gulfem@nobelyayin.com-

Redaksiyon : Nurcan Çağman -nurcan@nobelyayin.com-

Sayfa Tasarım : Erhan Bakır -erhan@nobelyayin.com-

Grafik Tasarım Sorumlusu : Mehtap Yürümez -mehtap@nobelyayin.com-

Kapak Tasarım : Lale Yalçın -laleenobel@gmail.com-

Baskı ve Cilt : Atalay Konfeksiyon Matbaacılık ve Rek. İnş. Tur. Oto. San. ve Tic. Ltd. Şti. / Sertifika No.: 47911- Zübeyde Hanım Mah. Süzgun Cad. No.:7 Altındağ / ANKARA

Kütüphane Bilgi Kartı

Özakin, Duygu.

Beden Politikaları: Rus ve Türk Edebiyatlarında Makbul Yurttaşın İnşası (1900-1940) / Duygu Özakin

1. Basım. VI + 306 s. 13,5x21,5 cm. Kaynakça var, dizin yok.

ISBN: 978-625-7363-18-1

E-ISBN: 978-625-7363-19-8

1. Beden Sosyolojisi 2. Toplumsal Cinsiyet 3. Millî Kimlik İnşası 4. Karşılaştırmalı Edebiyat

Genel Dağıtım

ATLAS AKADEMİK BASIM YAYIN DAĞITIM TİC. LTD. ŞTİ.

Adres: Bahçekapı mh. 2465 sk. Oto Sanayi Sitesi No:7 Bodrum Kat Şaşmaz-ANKARA - siparis@nobelyayin.com-

Telefon: +90 312 278 50 77 - **Faks:** 0 312 278 21 65

E-Satış: www.nobelkitap.com - esatis@nobelkitap.com / www.atlaskitap.com - info@atlaskitap.com

Dağıtım ve Satış Noktaları: Alfa Basım Dağıtım, Arasta, Arkadaş Kitabevi, D&R Mağazaları, Dost Dağıtım, Ekip Dağıtım, Kıda Dağıtım, Kitapsan, Nezh Kitabevleri, Pandora, Prefix, Remzi Kitabevleri

İÇİNDEKİLER

Giriş	1
Bölüm 1 - Tarih Boyunca Beden Kavramına Bakış	11
Antik Çağ: Güçlü ve Estetik Beden	13
Orta Çağ: Günahkâr Beden	17
Aydınlanma Çağı, Sanayi Devrimi ve Modernite: Makine Beden.....	21
Postmodernite: Tüketici Beden.....	24
Bölüm 2 - Beden Politikaları: Siyaset ve Terbiyenin Kavşağında... 29	
Türkçe Literatürde Beden Politikaları.....	33
Rusça Literatürde Beden ve Bedensellik Problemi	36
Beden Politikaları ve Biyopolitika	47
Bölüm 3 - Bedeni Okumak: Edebiyatta Beden Politikaları..... 53	
A. Bedeni Okumak	53
Günümüzde Metin ve Okumanın Değişen Biçimleri.....	56
İmgesellik ve Propagandanın Beden Politikalarına Etkisi	57
Sanatsal Bir Tür Olarak Edebiyatın Politik Karakteri ve Yaşamı Dönüştürme Gücü.....	60
B. Rus ve Türk Edebiyatlarında Beden Politikaları	62
Yabancılaşma ve Ötekileşme	62
Yaralı Beden ve Bedensel Eksiklik.....	67

Erkeklik Çalışmaları Işığında Hegemonik Erkeklik, Erkeksi Beden ve Güç İlişkisi.....	73
Yeni İnsan ve Yeni Kadın Yurttaşlar.....	78
Androjini: Silikleşen Cinsiyet.....	101
Bedenin Şekillendirilmesinde Yunan İdeali	110
Sporcu Bedenler ve Bedenin Terbiye Edilmesi	114
Bedensel Temizlik ve Medeniyet İlişkisi	116
Medeniyet Simgesi Olarak Beyaz Ten.....	123
Adabımuaşeret ve Uygarlaşmış Beden	126
Öjeni, Irkın Islahı ve Nüfus Politikaları	133
Makine Bedenler: Kusursuz ve Mutlu Vatandaşlar	143
Saat Gibi İşlemek: Makineleşme Metaforu Olarak Saat Mekanizması.....	152
Taylorizm: İşlevsel ve İtaatkâr Bedenlere Doğru	155
Çirkinliğin Tarihi ve Çirkinin Estetiği	159
Cadı Avı ve Kadın Bedeninin Günahla İlişkilendirilmesi	165
Grotesk ve Bedensel Deformasyon.....	174
Ucube Gösterisi.....	183
Karnavalesk Bedenler.....	185
Karnaval Mekânı Olarak Sinekli Bakkal.....	187
Soytarının Muhalif Kimliği.....	190
Cüce	195
Cehennem İmgeleri	204
Bunun Cehenneminde Grotesk Bedenler ve Güney Gotiği Çağrışımları.....	207
Bölüm 4 - Aydınlanmanın Ötekileri.....	215
Çingenenin Bedeni: Öteki Olarak Azınlık	220
Zenne: Öteki Olarak Queer	226
Rus Frankenstein: Laboratuvarda Yaratılan Yeni İnsan.....	234
Bitmeyen Orta Çağ: Tanrı Rolünde Bilim İnsanları.....	238
“Aylaklığa Övgü”: Makine Bedenlerin İflası.....	245
Aydın-Halk Çatışması.....	250

Bölüm 5 - Distopyadan Sanal Gözetim Toplumuna Beden.....	255
Distopik Eserlerde Göz Metaforu	256
Zamyatin'in <i>Biz</i> Adlı Distopyasında Panoptikon ve Gözetle(n)me	257
Nabokov'un Totalitarizm Eleştirisi: <i>İnfaza Çağrı</i>	260
Zamyatin'in Özgürlüksüzlük ve Nabokov'un Saydamsızlık Kavramları Bağlamında Rüya Görme Suçu	263
Gönüllü Gözetlenme ve Postmodern Panoptikon Olarak Sosyal Paylaşım Siteleri	266
"Lizzie Velasquez Kendini Neden Öldürmüyor?": Sanal Dünyada Beden Politikaları.....	268
Gösteri Toplumunda Sosyal Medya Anneleri ve Kadın Bedeni: "Ekilmeyi Bekleyen Bir Tarla"	274
Sonuç.....	281
Kaynakça	293

GİRİŞ

Beden üzerine düşünmek ve bedenın bir tahakküm alanı hâline gelebileceğine ilişkin fikir yürütmek, kolay görüldüğü ölçüde karmaşık bir süreç olagelmıştır. Zira insan zihni, apaçık ortada olan hegemonek ilişki biçimlerinin ayırđına varmakta ve söz konusu ilişkilerde temsil ettiği konumu idrak etmekte zorlanır. Bilinç, bedenler yoluyla kişiselleşiyorsa o hâlde bedenlenmiş varlıklar olmanın sıra dışı bir deneyim olduğu ileri sürülemez. Kişi kendi bedeninin içine doğuyorsa, varlığı bedenselliğiyle birlikte başlıyorsa, yaşama onun aracılığıyla katılıyorsa o hâlde iktidarın bedenleri yönettiğini savunmak ve bunun üzerine uzun uzadıya tartışmak, beyhude bir çaba olabilir mi? Canlılar zaten yaşayan bedenlerden ibaret değil midir? Bu yönüyle yaşamı ya da bedeni kuşatan iktidar meselesi, anlaşılmak için daha derinlikli çözümleme stratejileri gerektirir.

Beden politikaları terimi, iktidarların bedenler üzerinde tahakküm kurmak yoluyla kitlelerin fiziksel gücünden faydalanmaya ve onları benimsedikleri ideolojiler doğrultusunda dönüştürerek itaatkâr kılmaya yönelik uygulamalarını ifade eder. Bedeni hâkimiyeti altına almak isteyen iktidar, her durumda siyasal iktidar, yani devlet otoritesi olmayabilir. Toplulukları etkileme ve yönetme gücüne sahip aile kurumundan inanç sistemlerine dek siyasal olmayan iktidar biçimleri de beden politikalarının öznesi konumundadır.

Bedenin politik işlevselliği üzerine dikkatlerin ilk nüveleri Antik Çağ felsefesinde ortaya çıkmışsa da bugün başvurduğumuz biçimiyle beden politikaları ve biyopolitikaya ilişkin sistemli ve eleştirel bir

kuram geliştiren ilk teorisyenin Fransız düşünür Michel Foucault olduğuna ilişkin genel bir kanaat söz konusudur. *Biyopolitika* adlı kitabında Lemke, biyopolitika terimini kullanan ilk yazar olarak İsveçli siyaset bilimci Rudolf Kjellén'e (Lemke, 2014: 26) işaret ederken iki cilt hâlinde yayımlanan *Biyopolitika*'nın "Biyopolitika'nın İzini Felsefe Tarihinde Sürmek" başlıklı giriş yazısında "Hiç şüphesiz biyopolitika kavramının mucidi Michel Foucault değildir." diye yazar Kartal; "[a]ncak biyopolitikanın içeriğini, belirlenimini ve gücünü, Michel Foucault'nun 1970'lerin sonlarından 1980'lerin başlarına uzanan bir dönemde yürüttüğü çalışmalardan, verdiği seminerlerden aldığı da herkesin bildiği bir gerçek" (Kartal, 2016: 7).

Bu karşılaştırmalı çalışmayı ilgilendiren Rus düşünce dünyasında beden teorilerinin bugün de temsil etmeyi sürdürdüğü özgün kimliği anlamak için bir yüzyıl kadar geriye dönmek gerekir. Günümüz Rusça literatüründe öne çıkan çağdaş beden çalışmaları, Foucault külliyatı başta olmak üzere Batı kaynaklı beden kuramlarının aktif biçimde tercüme edildiğini, incelendiğini ve tartışıldığını göstermektedir. Rus biyopolitikası üzerine çalışan araştırmacılar ise Foucault'nun çalışmalarının fazlasıyla Batı odaklı olduğu ve bu nedenle evrensel olarak uygulanabilir olmadığı gerekçesiyle eleştirildiğini kabul etmekle birlikte onun ortaya koyduğu "alet çantasından" faydalanmayı ve post-Sovyet Rus biyopolitikaları da dâhil olmak üzere iktidar ilişkilerinin sosyal ve kültürel boyutlarını ortaya çıkarmaya yarayan bir araç olarak kullanmayı tavsiye ederler (Aberg, 2015; Makarychev, 2018). Öte yandan söz konusu çalışmalar, Rus felsefesinde öne çıkarılan ulusal kimliğin mirasçılığını üstlenen araştırmacılar tarafından, Batılı kavrayışlardan ayrışan özgün bir disiplin içerisinde yürütölmektedir. Bedensellik probleminin Rus düşüncesindeki yerini ve rolünü anlamak, "Rus Felsefi Geleneğinde Bedensellik Problemi" [Проблема телесности в русской философской традиции] başlıklı çalışmasında Maslov'un da dikkat çektiği gibi, Rus felsefesinin kendi problem alanını, kendi bakış açısını, kendi felsefe yapma tarzını, kısacası kendi ulusal özelliklerini anlamaktan geçer. Rus felsefesinin altı temel özelliğini; bünyesinde felsefi antropolojinin gelişmesi, dinsel etkilenimler altında kalması, Alman

felsefî geleneğinin aksine devlet desteğinden yoksun bırakılması, diğer halkların felsefî öğretileriyle etkileşime açık bir düşünce olması, metinlerinin duygusal ve değişmeceli bir dille kaleme alınması ve nihayet sistemik olmayan, “irrasyonel” [иррациональный] (şüphesiz Maslov bu ifadesini, felsefe yapmanın genel kabul görmüş metotlarını ya da “Batılı” muhakeme yollarını benimsemeyen, anlamında kullanmaktadır), sezgisel doğası teşkil etmektedir. Son maddeden de anlaşılacağı üzere Rus şair ve diplomat Fyodor Tyutçev’in 1866 yılında kaleme aldığı dizelerinden hareketle benimsenen ve bir mantaliteyi betimlemek üzere sıkça atıf yapılan “Rusya akılla anlaşılmaz, arşınla ölçülmez, kendine hastır, ona sadece inanç duyulabilir”¹ şiarı, Rus düşüncesinin özgün metodolojisini kavramanın belki de tek makul yoludur. Söz konusu coğrafyada geliştirilen beden teorileri, metodolojik bakımdan dünyadaki öncül ve ardıllarından önemli ölçüde ayrışan, Ruslara özgü, Rus stilinde, *à la Russe* bir beden kuramından müteşekkildir.

Erken dönem beden kuramları, Rusya’nın *fin de siècle* dönemi olarak tanımlanabilecek Rus Gümüş Çağı’na kimlik kazandıran Vladimir Solovyov (1853-1900), Vasili Rozanov (1856-1919), Nikolay Losski (1870-1965), Sergey Bulgakov (1871-1927), Nikolay Berdyayev (1874-1948), Semyon Frank (1877-1950), Pavel Florenski (1882-1937) gibi başlıca Rus düşünürler tarafından ortaya konulmuştur. Bunlar arasında mücessem varlık [воплощенное бытие] düşüncesi, felsefe dünyasında geniş ölçüde tanınıyor ve hâlâ inceleniyorsa da Solovyov’un *Aşkın Anlamı* [Смысл любви] ve Rozanov’un *Rusya’da Aile Problemi* [Семейный вопрос в России] adlı eserlerinde tartıştığı şekliyle beden sorunu, önce kilise ile ters düşmesinden, sonra Sovyet sansüründen, en sonunda beden teorilerinin teolojiden bağımsız bir kimlikle ve Rus muadillerine kıyasla daha sistematik bir akıl yürütme tarzıyla form kazanarak ortaya çıkmasından ötürü görece geri planda kalmıştır.

¹ “Умом Россию не понять / Аршином общим не измерить / У ней особенная статья / В Россию можно только верить” (Tyutçev, 1866/2012).

Solovyoy düşüncesinde beden ve cinsellik, tanrıya ve ilahi olana ulaşmanın bir yolu, bir basamağı olarak görülmüştür. Bu yolun nihayetinde eril ve dişil özelliklerin bütünlüştüğü androjen imge, tanrının tecessümü olarak kabul görür. Ayrıca Solovyoy düşüncesinde organizmacı devlet kuramının [body politic] Ortodoks yorumu ile de karşılaşmak mümkündür. Düşünür, tüm insanlığı yaşayan bir tanrı-insan bedeni veya bir kilise olarak tahayyül eder. Solovyoy'a göre kilise, kusursuz tanrı-insanın kolektif bedenidir; bu yapı, ilahi ve beşerî unsurların içsel bileşimine dayanır (Solovyoy, 1989: 87-88).

Beden olgusuna eğilen Rus filozoflar arasında, gerek verimli yıllarında gerekse Sovyet sansürüne maruz kaldığı yaşamının son yıllarında en sert eleştirilerden payını alan düşünürlerden biri Vasili Rozanov olmuştur. “Rusya'nın Freud'u” olarak tanınan Rozanov, çağdaşı Berdyayev tarafından “Rus halkının kadınsı ruhu” olarak nitelenmiş, çağdaşı Losski tarafından da “cinsellik mevzusuna karşı sağlıklı bir saplantı” beslediği yönünde tenkit edilmiştir. Freud, cinsiyet sorununu Batılı düşünce tarzı uyarınca akademik, akılcı, analitik, derinlikli, mantıksal-kavramsal bir yöntemle çözümlerken Rozanov aynı meseleyi tamamen “Rus tarzında” çözmekte, üslubuna duygusallık ve imgesellik hâkim görünmektedir (Maslov, 2006: 26).

Bir zamanlar “Rus entelijansiyasının Rasputin'i” olarak adlandırılan Rozanov, gözde konuları olan cinsiyet, ırk, aile ve din kategorilerinden müteşekkil bir cinsellik felsefesi tasarlamıştır. Bu yönüyle onun “cinselliğin arkeolojisini” geliştiren Foucault'dan çok daha önce, aynı temayı benzer terimlerle ifade ettiği vurgulanmaktadır. Zira Rozanov'un cinselliğe olan ilgisi, üreme ve aile yaşamının yanı sıra cinselliğin ya da ona yönelik tutumların, kültür ve toplum üzerindeki etkilerine dayanmaktadır. Ayrıca Rozanov'un metinlerini beden kuramları doğrultusunda inceleyen araştırmacılar, düşünürün cinselliği baskılayan bir devletin veya toplumun politik olarak sağlıklı olmadığı görüşü ekseninde bir sosyopolitik felsefe ya da “beden politikası” formüle ettiğini ileri sürerek onu Foucault öncesi bir beden politikaları kuramcısı olarak tanıtır. Tam da bu nedenlerle Rozanov, devrim öncesi Rusya'nın en tartışmalı düşünürlerinden biri

olarak damgalandığı gibi, Sovyetler Birliği'nde de ağır bir şekilde sansürlenmiştir (Grillaert, 2011: 287-288). Hristiyanlığı çilecilik ve manastırcılık anlayışından ötürü eleştiren Rozanov'a göre din ve cinselliğin kaynaşması bir zorunluluktur. Gümüş Çağ Rus filozofları, tenselliğe ilişkin görüşleri, Hristiyanlık düşüncesiyle uzlaştırmayı, felsefeyi bedeni bir günah yuvası olarak nitelendiren çilecilik yerine bedensel hazlara olumlu birer aracı rolü atfeden bir kutsallıkla donatmayı ve Rus düşünce evrenini kısıtlamalardan ve tabulardan arındırmayı denemişlerdir.

Erken dönem modern Rus düşüncesinde, savları bugünkü anlamıyla beden teorilerine yakınlık gösteren en ileri görüşlü filozofun Nikolay Berdyayev olduğu söylenebilir. Onun Endüstri Devrimi'nin neticelerinden hareketle gözlemlediği bedenin, yaşamın, zihnin kuşatılması ve makineleşmesi, bugün yönünü yapay zekânın ve robotların yeryüzüne hâkim olacağı senaryolara çeviren distopik dünyanın bir öngörüsü gibidir. Onun savları, moderniteye yöneltilmiş etraflı eleştirilerden oluşur ancak bedenin ve yaşamın mekanizasyonunu eskatolojik bir perspektiften ele alan Berdyayev'e göre ne bilimi ne de makineleri suçlamak ve şeytanlaştırmak anlamlıdır. Uygarlık adını verdiği ilerlemeci anlayış doğrultusunda insan, kendi elleriyle bedenini ve benliğini köleleştirmiş, sonunu hazırlamıştır.

Makineleşmeye ilişkin saptamalarını 1933 yılında yayımlanan *İnsan ve Makine*'de [Человек и машина] dile getiren Berdyayev, makineleşmeden darbe alan çoğu insana göre makinenin insanı felç ettiğini ve tüm kabahatin makinelere yüklendiğini belirtir. Ancak düşünürü göre, insanın kendi eliyle icat ettiği makineler suçlu değildir. Makine insanı ruhsuzlaştırmamış, bilakis insan, ruhunu kendi kendine yitirmiştir. İnsanlık, bir tür canavarlaşma sürecinden geçmektedir, ancak bunun sorumlusu makineler değil insanın ta kendisidir. Makineleşme, sadece bu sürecin bir izdüşümüdür. Berdyayev, başlangıçta doğanın kölesi olan insanın, devleti, ulusları ve sınıfları yaratarak daha sonra bu kurumların kölesi hâline geldiğini ileri sürer. Modernleşmeyle insanlık yeni bir sürece girmiştir. Gelişen teknolojiyi yaratan insan, tekniğin ve makinelerin kölesi olmuştur -ki

insan da fark etmeden bu makinelerin kendisine dönüşmüştür (Berdyayev, 1933: 35-37). Rus düşünürleri arasında Berdyayev, bedensellik problemini metafizik bir olgu olmanın ötesinde, devrin sağladığı olanaklar ve dezavantajlar etrafında, modernleşmenin yarattığı açmazları da hesaba katarak tartışan bir filozof olarak çağdaşlarından ayrılmıştır.

Bugün beden sosyolojisi, beden politikaları ve biyopolitika disiplinleri çerçevesinde kaleme alınan bir dizi Rusça çalışmanın varlığına karşılık, Rusya’da beden teorileri, daha ziyade “beden ve bedensellik” problemi etrafında şekillenmektedir. Bedensellik, beden ile karşılıklı ilişkileri ve ayrışmaları bağlamında değerlendirilen, Rusça beden teorileri literatürünün oldukça önemli bir yüzdesini oluşturan, aynı zamanda felsefi ve sosyolojik boyutları doğrultusunda içeriği zenginleştirilen bir kavramdır. Çalışma boyunca “bedensellik” olarak çevireceğimiz “telesnost” [телесность] beden kuramları alanında çalışmalar yürütmekte olan araştırmacıların aşına olduğu “corporeality” kavramına denk düşmektedir. Burada hemen Gilleard ve Higgs’in dikkat çektiği şekliyle bedensellik/bedenlenme [corporeality/embodiment] ayırımına yer verilmelidir. Bedensellik, kimliği ve anlamı kültür ve toplum tarafından yönlendirilen bir dizi yapı olarak beden rolünü ifade ederken bedenlenme, sosyal aktörlerin beden aracılığıyla ayırım, kimlik ve yaşam tarzını gerçekleştirdiği süreçleri ifade eder (Gilleard & Higgs, 2018: 5). İkincisi, Rusça beden çalışmalarında “tecessüm” [воплощение] kavramı ile açıklanır.

Rusya’da beden politikaları ve beden sosyolojisi kuramları ya çeviriler ya da derlemeler yoluyla varlık göstermekte, biyopolitika kuramlarını geliştirerek öne çıkan Sergey Prozorov ve Andrey Makarychev (İngilizce çalışmalarında kullandığı şekliyle Makarychev) gibi Rus araştırmacılar ise gerek görev aldıkları kurumların Rusya’da bulunmamasından gerekse daha geniş kesimlere hitap etmek adına İngilizce yazmayı tercih ettiklerinden Rusça literatürün dışında değerlendirilmektedir. Bu nedenle Rusça metinlere hâkim olan beden kavrayışını Batı’nın beden kavrayışıyla ya da doğrudan biyopolitikayla kıyaslamak, onu inşa eden tarihsel düşüncenin izlerini göz ardı etmek

anlamına gelir. Bu bağlamda *duşetelesnost* [душетелесность] kavramının, ruh/zihin ve bedeni ayrı tözler olarak yorumlayan Kartezyen düşünce karşısında özgün kimliğini korumayı başaran Rus beden kuramının hâlâ en tipik olgusunu teşkil ettiğini özellikle belirtmek gerekir. Rus felsefesinde insan, ruhsal-bedensel [душетелесен] bir varlıktır; ruhu bedeninde cisimleşir. Yüzyıl dönümü Rus felsefesini benimseyen Gümüş Çağ kadın şairlerinden Zinaida Gippius'un kabul ettiği üzere ruhsuz bir bedenin ya da bedensiz bir ruhun her ikisi de ölüm ve çürüme emareleri göstermektedir. Yaşayan insan, ruhsal ve bedensel bir bütündür (Gippius, 2003: 334).

Birlik düşüncesi, Gümüş Çağ'dan bu yana süreklilik sağlayan bir gelenek hâline gelmiştir. Beden sosyolojisi ve biyopolitika üzerine inşa edilen ancak beden kuramına ilişkin hemen her çalışmanın başlığında karşımıza çıkan “beden ve bedensellik” [тело и телесность] problemine kıyasla daha kısıtlı kalan Rusça literatür ise çalışmanın ikinci bölümünde değerlendirilmiştir.

Bugün, ülkemizde beden politikaları ve biyopolitika çalışmalarının sayısı artmış, bu alan disiplinler arası araştırmalar sayesinde giderek canlanmıştır. Dolayısıyla okurlar, söz konusu çalışmaların kavram setine aşinalık kazanmış, “beden politikaları” kavramının geçerliliğini sorgulamayı bırakmıştır. Bu çalışmanın ortaya çıktığı dönemde Türkiye’de beden sosyolojisi, biyotarih, beden teorileri ve biyopolitika alanlarında çalışan araştırmacılara hem önümde yeni ufuklar açtıkları hem de filolojinin başat konularının dışına çıkmaya yönelik çekimserliğe karşı sağlam birer referans oldukları için teşekkür borçluyum. Ancak bu teşekkürü ederken beden çalışmalarının geleneği tümüyle yadsımadığını, onun tecrübe ve birikiminin yanı sıra geleceğe ışık tutan yapıcı pratiklerini kabule daima açık olduğunu belirtmek gerekir. Nitekim bu çalışma, tarihsel olanın izinden gitmekte, geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet kadın hareketi içinde yer alan aydın, düşünür, yazar, politikacı ve eylem insanlarının mirasına sahip çıkmaya gayret etmektedir.

Osmanlı Kadın Hareketi adlı çalışmasında Serpil Çakır, Halide Edib Adıvar'ın 1913 yılında *Mektep Müzesi* dergisinde yayımlanan

“Yirminci Asırda Kadınlar” başlıklı konferans metnine de yer verir ve araştırmalarıyla onun arzusunu bir nebze olsun yerine getirme şansı bulduğunu ifade eder. Bu yazıda Halide Edib, kadın hareketinin ve bugün başvurduğumuz adıyla toplumsal cinsiyet bilincinin, kuşaklar arasında elden ele devredilecek bir meşale olma özelliğine dikkat çeker.

“Bu kadınlık hareket-i mukaddesesinin sathi ve ibtidai bir tarihini yazarken gönül isterdi ki bu tarihçe, Osmanlı kadınlarının terakki ve tekâmül yolundaki küçük bir tarihçesi olsun. Fakat bugün böyle olmaması bence pek elim değildir. Her yerde kadınların uyanıp ilerlemeleri de başka hareketler gibi yavaş ve müselele bir hareket olmuştur. Osmanlı kadınlarının terakki yolundaki mesailerinin henüz bir tarihçesinin olmaması onların da bir şey yapmamış olmalarını intaç etmez. Bilakis bugün büyük ve umumi bir tiyatro salonundan bu kadar mahrem bir mevzudan bahsetmek ve bu mevzuu dinlemek için bu tiyatrodan Osmanlı kadınlarından mürekkep muhterem ve büyük bir kitle bulmak... Bunlar iftihar edilecek şeylerdir. Bugün bu saat, ben size böyle hitap ederken siz beni dinlerken şüphesiz biz de tarih yapıyoruz demektir. Bu tarihçeyi torunlarımız bir konferans dolduracak kadar uzun ve iftiharla yaptıkları zaman, elbet bizim aciz fakat hüsnüniyet ve samimiyetle dolu bin müşkülâtle elde edilen mücadelemizden de bahsedeceklerdir” (akt. Çakır, 2011: 21).

Faaliyetlerini kadın ve toplumsal cinsiyet çalışmaları alanında sürdürenler arasında, Halide Edib’in son cümlelerinden etkilenmeyecek tek bir araştırmacı yoktur, bilhassa yaşadığımız coğrafyada, kadınlar aleyhine her geçen gün çetinleşen; buna karşılık mücadele ve direniş bilincinin de günbegün güç kazandığı koşullarda. Onun yol arkadaşlarıyla başlattığı tarih, öngördüğü üzere “konferans salonlarını dolduracak kadar uzun ve iftiharla” yazılmayı sürdürüyor. Bu sürekliliğin lokomotifi olarak bana kılavuzluk eden ve bu zincire katılma ve

naçizane katkıda bulunma isteğimi geri çevirmeyen değerli hocama müteşekkirim. Nihayetinde bir doktora tez çalışmasına dayanan bu kitap, başlarda sadece Rus kültürü ve edebiyatı çerçevesinde beden politikaları eksenli bir çözümleme olarak tasarlanmıştı. Ancak Prof. Dr. Hülya Argunşah ile tanışmam, tezimi karşılaştırmalı bir çalışmaya dönüştürdü. Kendi topraklarımızda beden meselesine, yüz yıl önce de bugünkü canlılığıyla ancak daha farklı araç ve saiklerle kafa yorulduğunu keşfedebilmek, onun millî kimlik inşası konusundaki derin bilgisiyle mümkün oldu ve ben de bu kitabın Türk edebiyatını kapsayan kısımlarını yazma cesaretini bulabildim. Onun sayesinde hem Türk edebiyatının izlediği güzergâha hem de Rus ve dünya edebiyatlarının genel seyrine ve millî edebiyat üzerindeki tesirlerine ilişkin doyurucu bir öğrenme, karşılaştırma ve tartışma süreci tecrübe ettim. Halide Edib ve arkadaşlarının hatırlanmayı ve verdikleri mücadelenin yâd edilmesini arzulayan vasiyetine sahip çıkan aydın bir araştırmacıdan akıl aldım. Ve “feminist büyükannelerimizin”² vasiyetini yerine getirenlerin yolundan yürümeye çalıştım. Bu vesileyle kendisine bir kez daha tüm kalbimle teşekkür etmek isterim. Elbette, okurun muhtemel eleştirisi ile karşılaşabilecek tüm yorum farklılıkları, yalnızca bana aittir.

² Terim, Fatmagül Bertay’ın, Çakır’ın *Osmanlı Kadın Hareketi* adlı kitabını tanıtan “Feminist Büyükannelerimizi Selamlamak” başlıklı yazısından ödünç alınmıştır (Bertay, 2011). Söz konusu harekete mensup öncülerin kendilerini “feminist” olarak tanımlayıp tanımlamadıkları üzerine farklı görüşler ileri sürülmüşse de feminist sözcüğü 1913-1921 yılları arasında faaliyet gösteren *Kadınlar Dünyası* dergisince benimsenmiş ve kullanılmıştır. Çakır’ın aktardığına göre “Osmanlı kadınları feminizmi biliyorlardı, hatta bunu hareketlerinin ideolojisi olarak benimseyenler de vardı. Örneğin 19 Şubat 1921’de *Kadınlar Dünyası* dergisinde Nimet Cemil, ‘Feminizm, Yine Feminizm, Daima Feminizm’ başlıklı yazıda feminizm kelimesini kullanacaklarını şöyle açıklamıştı: ‘Birçok mühim şey vardır ki her millette mevcut olduğu hâlde, birçok millette ismi hatta tercümesi bile yoktur (telgraf, otomobil, vapur vb.) Binaenaleyh nisailik, nisaiyun (kadın) tabirlerine hiçbir ihtiyaç hissetmiyoruz. Feminizm kelimesini aynen kullanmayı tercih ederiz. Varsın lisanımıza ecnebi bir kelime daha girmiş olsun, ne zararı var. Yalnız feminizmin varlığı ve gerekliliği inkâr edilemez” (akt. Çakır, 2019: 203).

Bu çalışmanın ilk versiyonunun tamamlanmasından bu yana uzunca bir zaman geçti. Geçen sürede bu mütevazı incelememin gün yüzüne çıkmak için yeterince olgunlaştığına ve gerçekleştirdiğim yeni okumalar doğrultusunda, konuya ilgi duyan araştırmacılarla bir kitap formatında buluşmayı hak edecek kadar geliştiğine inanıyorum.

Beni sanata, edebiyata, kültürel çalışmalara yönlendirdiği ve başta kadınlar olmak üzere tüm ötekileştirilenlerin sesini işitebilme duyarlığına eriştiği için annem Meryem Karakoç'a en derin şükranlarımı sunuyorum. Bu kitap, sadece onun kızı olduğum için yazılabildi.

Anneme... Ve kuşaklar boyunca, manevi kızlarına “kendine ait bir oda”ya sahip olmanın özgürleştirici gücünü öğreten bütün kadınlara...

1 TARİH BOYUNCA BEDEN KAVRAMINA BAKIŞ

Beden, yüzyıllar boyunca fiziksel varlığının ötesinde anlamlara sahip olmuştur. Bireysel bir olgu olmanın yanı sıra toplumsal bir simge olarak görülen beden, tarihsel bakımdan devletin üzerinde hak sahibi olduğu bir nesneye dönüşmüştür. İnsan bedenine müdahalenin politik dayanaklarını anlayabilmek için bedeni kontrol altına alarak toplumu belirli ideolojiler doğrultusunda dönüştürme fikrine zemin hazırlayan tarihî olaylardan yola çıkmak gerekir. Antik Çağ'da bedenin fiziksel güce ve estetik görünümüne sahip olma adına, Orta Çağ'da ise günahattan arınma ve çilecilik anlayışı adına terbiye edilmesine dek dayandırılan bu müdahaleler, devlet politikasına ve kitlesel bir dönüşüm projesine hizmet etme potansiyeline, modernleşme hareketleriyle kavuşacaktır. Postmodern dönemde ise beden, tüketim toplumunun idare edilmesindeki en önemli araçlardan birine dönüşecektir.

Bedenlerimiz olmadan yaşamımızı sürdüremeyiz, yaşıyor olmamızın birincil kıstası canlı bir bedene sahip olmamızdır. Zihinsel birikimimizin ve kendimizi topluma ifade edebilmemizin ilk adımı da yine bedensel olarak bu dünyada yer edinmemizden geçer. Bu anlamda beden, dünyevi var oluşumuzun birincil, biyolojik şartlarından ve aynı zamanda bireysel kimliğimizin simgesel koşullarından birini teşkil etmektedir. Bedenin, bireyin kişisel denetimindeki bir araç olmaktan uzaklaşarak toplumsal ilişkilerin, toplumsal çıkarların ve giderek iktidarın odağında konumlanan kullanışlı bir nesneye dönüştürülmesi ise beden politikaları

olarak tanımlanan tahakküm ilişkilerinin çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Bu bölümde bir devlet pratiği, bir kuram ve bir akademik araştırma alanı olarak beden politikalarının ifade ettiği çok yönlü anlamsal katmanların ortaya konulabilmesi için bedene ilişkin felsefi ve sosyolojik perspektiflere başvurulmuştur. Tarih boyunca beden kavramına bakışın nasıl şekillendiğini açıklamak üzere ilgili süreç “Antik Çağ: Güçlü ve Estetik Beden, Orta Çağ: Günahkâr Beden, Aydınlanma Çağı, Sanayi Devrimi ve Modernite: Makine Beden ve Postmodernite: Tüketici Beden” başlıkları altında dört döneme bölünerek incelenmiştir.

Çalışmada analiz edilecek olan edebî eserler, Aydınlanma Çağı'nın rasyonaliteye dayanan ilkeleriyle biçimlenen makine-beden tasarımı ve bu tasarımın sonraki yüzyıllara yansiyacak izlerini taşımaktadır. Bu etkilenim, çalışma boyunca Aydınlanma düşüncesine ve makineleşme kavramsallaştırmasına kayda değer bir ilgi atfetmeyi gerektirmiştir. Bununla birlikte hem kronolojik olarak hem de paradigma değişimleri açısından Antik Çağ-Orta Çağ-Aydınlanma-Postmodernite ayrımının, beden odaklı zihniyet dönüşümünü açıkça ortaya koyduğu düşünülmektedir. Sosyolog Anthony Synnott'ın 1993 tarihli *Toplumsal Beden: Sembolizm, Kendilik ve Toplum* [The Body Social: Symbolism, Self and Society] adlı eseri beden politikaları ve beden sosyolojisi çalışmalarında başvurulan temel kaynaklardan biri olarak, tarihsel anlamda beden algısındaki belirli kırılma noktalarına işaret etmektedir. Synnott, bedeninin toplumsal yönünü sırasıyla Antik Çağ filozofu Platon'un, Orta Çağ din düşünürü Aziz Pavlus'un, Aydınlanma Çağı filozofu ve çağdaş felsefenin kurucusu René Descartes'ın ve varoluşçu filozof Jean Paul Sartre'in görüşlerinden hareketle “mezar, tapınak, makine ve kendilik” [tomb, temple, machine and self] kavramları etrafında tartışmaktadır. Bedenin tarihini dört temel dönemde ele alırken Synnott'ın önemli ölçüde benzerlik gösteren ayrımı, çalışmanın kronolojik sıralama ölçütlerini desteklemiştir.

Antik Çağ: Güçlü ve Estetik Beden

M.S. 5. yüzyıla dek süren Antik Çağ'da estetik anlamda kusursuz bir beden arayışı, Aydınlanma Çağı ve Sanayi Devrimi sonrasında gündeme taşınacak olan ve beden kusursuz bir makine gibi işlemesi gerektiğini ileri süren görüşlere zemin hazırlamıştır. İdeal yurttaşın sahip olması beklenen kusursuz bedene, Antik Çağ boyunca güce ve estetiğe sahip olmanın teminatı sayılan sporla erişilmeye çalışılır. Spor faaliyetleri, dönemin filozofları tarafından faydalı birer vatandaş olabilmek adına başlıca ödev ve devlet görevi olarak tanımlanır.

“Sporun toplumsal bir aktivite olarak sosyal hayatın içinde konumlanması çok eski tarihlere dayanmaktadır. Bu konudaki bilinen en eski yazılı belgeler Antik Yunan'a aittir. Antik Yunan'da eril bir faaliyet olarak beliren spor, güçlü ve sağlıklı olarak tanımlanan insan (erkek) bedeninin elde edilmesi için zorunlu bir etkinliktir ve otoriteler tarafından belirlenmiş meşru bir faaliyettir. Platon'un *Devlet* eserinde belirttiği gibi bedenin en sağlıklı ve muntazam doğasına uygun formuna erişmesi için bedenin spor ile eğitimi zarıdır.” (Topaloğlu, 2010: 264).

Antik Çağ, düşünürlerin devlet olgusu üzerine tartışma yürüttükleri ve ideal devlet düzenini temin edecek yenilikçi sistemler ortaya koymaya çalıştıkları bir dönemi ifade eder. Bu dönemde siyaset kuramı ve ideal devlet tasarımları, filozofların en önemli düşünsel uğraşları arasında yer alırken yurttaşların nasıl bir yaşam sürmesi gerektiğine dair ortaya konulan görüşler, onların bedensel konumlarıyla ve eylemleriyle de yakından ilgilidir.

Platon ve Aristoteles tarafından ileri sürülen görüşlerde öne çıkmakla beraber ideal devlet kavrayışında beden belirleyici bir unsur olmuştur. “Platon'un ve Aristoteles'in siyasal-felsefi kategorileri, hâlihazırda biyopolitik kategorilerdir.” (Ojakangas, 2016: 27). Zira bu düşünürlerin eserlerinde, 20. yüzyılın siyasal pratikleri

olarak beliren, ırkçılıktan öjeniye dek çeşitlenen pek çok ötekileştirme, ayırıştırma ve ayıklama politikasının ilk nüvelerine rastlanır.

Kartal, Platon'un *Devlet* eserinde "yurttaşların cinsel davranışlarının politik ve idari denetimi, bireylerin doğuştan gelen zihinsel ve fiziksel özelliklerine göre ayrı katmanlara bölünmesi, mayası en iyi olanların yetiştirilmesi" (Kartal, 2016: 13) konularında dile getirdiği teklifin altını çizmektedir. Kartal, Platon'un ayrıca *Yasalar* adlı eserinde de bireyin özel alanını gözetim altına almaya ve düzenlemeye yönelik bazı temalar yer aldığını vurgulamaktadır. "Denetimin tüm toplumsal alanı kuşatması, gözetimin aralıksız yerine getirilmesi için sürekli nöbet sisteminin hayata geçirilmesi, çocuk olsun yetişkin olsun her yaşta insanın acılarının, hazlarının ve arzularının gözlemlenmesi, bekârlığın suç unsuru hâline getirilmesi" (Kartal, 2016: 13) Platon'un ideal devlet anlayışının koşulları arasında bulunmaktadır.

20. yüzyılda sistematikleşecek olan ayıklama politikalarının ve gözetim toplumuna ilişkin kavramsallaştırmaların en erken örneklerini ihtiva eden bu metinler, faydacı yaklaşımlarıyla kusursuz bireylerden kusursuz topluma giden yolun güvenilir birer kılavuzu olarak kabul ve değer görmüşlerdir. Görüldüğü üzere çözümlenecek edebî esere konu olan, bedenin terbiye edilmesine, gözetlenmesine ve gerektiğinde hapsedilmesine ilişkin 20. yüzyıl devlet politikaları, kaynağını Antik Çağ'dan almaktadır. Platon nüfusun nicelik olarak denetlenmesi fikrini desteklemiş, devlet politikasının asıl alanının, canlının (bios) alanı olduğuna vurgu yapmıştır. Onun düşüncesinde "[İyi bir devlet adamının sahip olması gereken] asil bilgi, mimarınki gibi cansız nesnelere idare etmek üzerine değildir, bu bilgi daha soylu bir bilgidir, çünkü yaşayan varlıklar [en tois zôois] üzerine yoğunlaşmakta ve iktidarını bunlar üzerinde uygulamaktadır." (akt. Ojakangas, 2016: 30).

Platon düşüncesinde bireysel hakların, devletin bekası adına arka plana itilmesi dikkat çekicidir. Toplumsal yaşamın selameti için sağlıksız bireylerin ayıklanması ve yaşam alanının sadece sağlıklı bireylere bırakılması kökten çözüm yolu olarak sunulur. Ojakangas'a göre

Platon, “seçici üreme ve sağlıklı olmayı öldürmenin ırk için daha iyi olabileceği ve ancak bu türden bir iyileşmenin iyi düzenlenmiş, adil ve mutlu bir toplumu beraberinde getireceği düşüncesine yaslanan devlet ırkçılığı biyopolitikasının müjdecisidir.” (Ojakangas, 2016: 45-46). Toplum için neyin daha iyi olabileceğine, bireylerin yaşamsal süreçleri ve bedenleri üzerinde hâkimiyet kurmak suretiyle iktidarın karar vermesinin en doğru yol olduğunu ileri süren muhakeme tarzı, ardında 20. yüzyıl devlet politikalarının da biyopolitik karaktere bürünmesine hizmet edecek düşünsel bir miras bırakmıştır.

“*Gürbüz ve Yavuz Evlatlar*”: *Erken Cumhuriyet’te Beden Terbiyesi ve Spor* adlı çalışmasında Akın, Platon’un “negatif öjenik” yaklaşımını şu sözleriyle değerlendirir: “[D]ışarıdan müdahalelerin kalıtım sürecini değiştiremeyeceği varsayılır. [...] toplumun seçilmiş üyelerine üreme izninin verilmesi, bedensel ve zihinsel olarak kusurlu olanların ise üreme sürecinden elenmesi” (Akın, 2014: 114) önerilir.

Platon gibi Aristoteles de nüfus denetimine dair erken dönem çözüm önerileri ortaya koymuştur. Ojakangas, Aristoteles düşüncesinde “devlet için üzerine düşünülmesi gereken şeyler arasında ilk sırada gelen[in], insan nüfusu, onun niceliği ve doğal niteliği” (Ojakangas, 2016: 30) olduğunu vurgulamaktadır. Aristoteles’in politik görüşleri, beden odaklı olmalarının yanı sıra kadını ötekileştiren bir bakış açısının ve dilin temsilcisidir. Horowitz’e göre Aristoteles, kadını “sakat erkek” [mutilated male] olarak yorumlayarak düşünce tarihinde kadın düşmanı izler bırakmıştır. Onun politik cinsiyetçiliği, Orta Çağ filozoflarından Aquinolu Thomas’ın (1225-1274) misojinist görüşlerini etkilemiştir. Aristoteles’e göre kadınlık “erkeklikten yoksun olma” [lack of maleness] durumudur. Kadın bedeni ise, erkek bedeninin normlarına uygun olamayan bedeni ifade eder (Horowitz, 1976: 184-185). Aristoteles’e göre erkeklik aktif, kadınlık ise pasif karakterdedir; erkeklik manevi, kadınlık ise maddi değerleri temsil etmektedir. Bu ikili karşıtlıklar dizisinde, düşünürün erkeği zihinsel ve kültürel ilerlemeyle, kadını ise doğa ve tensellikle ilişkilendirerek cinsiyetler arasında hiyerarşik bir ayrıma gittiği anlaşılmaktadır.

Antik Çağ, fiziksel gücün erkeksi olanla özdeşleştirildiği ve bu görüşün dayanağını spor faaliyetlerinden aldığı bir dönem olmuştur. “Antik Yunan’da özgür bireyler sadece erkeklerden oluştuğu ve kamusal/toplumsal alanda kadınların yeri olmadığı için spor faaliyetleri ve yeteneklerin kanıtlandığı olimpiyatlar eril bir temel üzerine kurulmuşlardır.” (Topaloğlu, 2010: 264). Antik Yunan’da estetik ve güçlü olmanın silikleşen ve birbirine eklenilen sınırlarında inşa edilen bir bedensellik anlayışı söz konusudur. Bununla beraber beden disiplin edilmesine ilişkin çeşitli görüşler, Orta Çağ çileciliğine, yani ruhsal meziyetlerin beslenmesi adına, tensel benliğin bertaraf edilmesine dönük dinsel pratiklere kaynaklık etmiştir. Bedeni günah kaynağı olarak gören Orta Çağ’ın çileci anlayışına uzanan yolda, Antik Yunan’ın son dönemlerinde bedene ilişkin yürütülen fikirlerin etkisi bulunur.

“Antik Yunan’da iyi ve erdemli bir vatandaş olmanın tek şartı beden eğitimini aksatmadan en iyi şekilde yerine getirmek idi. Roma Dönemi’ne gelindiğinde ise beden ve ruh/akıl ayrımının belirginleşmesiyle rekabet gerektiren spor faaliyetleri değersizleşmeye başlamış, zihinsel yük gerektiren aktiviteler ruhun beden üzerindeki iktidarını kanıtlar şeklinde üstün görülmüştür. Burada beden ve kaba kuvvetin hayvansı bir özellik olup tehlikeli ve tehditkâr özünden kaçınmak için ruhu besleyen aklın, bedenin kirli arzularından arınması ve eğitilmesi gerektiği inancı hâkim olarak hissedilmektedir.” (Topaloğlu, 2010: 265).

Görüldüğü üzere Antik Çağ’da beden, olumlu bir anlama sahip olmuş, sadece denetlenmesi ve yetilerinin ıslah edilerek iyileştirilmesi gereken güçlü, üretken ve estetik bir araç olarak görülmüştür. Orta Çağ’da bu anlayış, yerini bu kez insanlığı devamlı tehdit altında bulundurduğuna inanılan “şeytandan” sakınmak üzere tımar edilmesi gereken “bir günah yuvası olarak beden” düşüncesine bırakacaktır.

Orta Çağ: Günahkâr Beden

Orta Çağ'a gelindiğinde beden, varlığın simgesi olmayı sürdürse de canlılığı ve arzuları törpüledikçe değer kazanan, istekleriyle manevi gelişimi engelleme tehlikesi taşıyan, günah ve ifrit yuvası olan, cezalandırılması gereken ve insanın hayvani yönünü imleyen bir baş belası olarak kabul edilir. Bu dönem boyunca nefsin terbiye edilmesi, beden terbiyesinden, hatta bedenın kabahat işlemeden evvel cezalandırılmasından geçer.

Okumuş, ideolojilerin, dinlerin, siyasal rejimlerin, arzu ettikleri insan tipini oluşturma süreçleri ile “insan bedenini yontma, törpüleme, sınırlandırma veya genişletme, bedende tahakküm kurma isteği” (Okumuş, 2011: 52) arasındaki yakın ilişkiye dikkat çeker. Bu ilişki-sellikten yola çıkıldığında Orta Çağ'da bedene yönelik tahakküm yöntemlerini diğer dönemlerden ayıran düşünce, şüphesiz günahkâr beden karşısında aşırılığa varan ve acı çek(tir)menin kutsal olduğu sanrısıyla şekillenen bir öz denetim ve cezalandırma anlayışıyla hareket edilmesidir.

Orta Çağ düşünürleri, bedeni bir günah yuvası, sürekli zapt edilmesi gereken şeytani bir oluşum olarak yorumlarlar. İnsanlık tarihi, beden üzerindeki tahakküm aracılığıyla gerçekleşen ve soykırıma dek uzanan insanlık dışı uygulamalarla modern dönemde karşılaşacaktır. Ancak Orta Çağ çileciliğinin bireyde yarattığı suçluluk duygusu ve öz denetim ile şekillenen kendine bilinçli olarak zarar verme isteği, sadece dışsal koşullarla dayatılan bir zorunluluk ya da maruz kalma hâli olmayıp aynı zamanda içsel bir motivasyon olması bakımından dikkat çekicidir. Günlük yaşamın seyrini belirleyen bu isteğin, dinî otoritelerce halkın zihnine nakşedildiğine, giderek tüm toplumu bedeninden tiksineye ittiğine şahitlik ederiz.

“Büyük Gregorius'a göre beden ‘ruhun şu iğrenç giysisi’ idi. Beden yok olur, ölür ama ruh her zaman varlığını sonsuza dek korur. Saint Louis Jonville ise beden hakkında görüşünü şöyle dile getirmiş; ‘insan öldüğünde şu beden cüzamından kurtulur’ [...]. Bu dönemde yapılan açıklamalar,

bedensel gereksinimleri yok sayan bedeni her türlü günahın aracı olarak gören, çileci, dinî tavırdan bağımsız değildir. Orta Çağ Hristiyan dünyası için beden ruhun taşıyıcısı, maddi dünyaya ait ölümlü bir nesneydi.” (Timurturkan, 2008: 3).

Orta Çağ boyunca ruh-beden ikiliğinde beden, dünyevi hazların mekânı olarak kişiyi maneviyattan uzaklaştıran ve günaha sürükleyen bir sınanma aracı olarak görülmüştür. Bedenin tuzaklarına düşmeyenlerin, cennetle ödüllendirileceği inancı önem kazanmıştır. Bedenin hem yaratıcıya ulaşmaktaki en büyük engel hem de selamete ermenin yolu olabileceğini dile getiren Gelis’in sözleriyle “Beden, dinsel tecrübenin zemini ve dinin kazanmayı umduğu şeydir.” (Gelis, 2008: 18). Gündelik hayatın akışının dinî kaideler uyarınca şekillendiği Orta Çağ yaşantısında inananların vicdanına salınan korku, bedenlerle beraber ruhları da zapt eder. “Ruhun şu iğrenç giysisine” reva görülen bir sondan şöyle söz edilir:

“Bir süprüntüden, pislikten başka bir şey değilim; Efendimize dua edeyim ki ben öldükten sonra bedenimi çöpe at-sınlar, kuşlara, köpeklere yem olsun. [...] Günahlarımın cezası olarak başka ne isteyebilirim?” (Gelis, 2008: 37).

Orta Çağ boyunca ruhun kurtuluşu için bedenden uzaklaşılması, onun isteklerine kayıtsız kalınması ve ona acı çektirilmesi gerektiği fikri hüküm sürmüştür. Beden terbiyesinin önemli bir dinsel ayağı olarak perhizler, dinî önderlerin yaşam hikâyelerinde önemli yer tutar. Aşağıda yer verilen pasaj, Orta Çağ azizlerinin ve rahiplerin hayat hikâyelerinde karşılaşıldığı üzere perhizin varabileceği en uç noktalardan birini örneklemektedir.

“[K]ülle karışık küflenmiş ekmekten başka bir şey yemiyor, bunu da mutfaktaki iğrenç atık sulara bandırıyordu: Kendince tiksintisini yenmiş, bedenine bunu kabul ettirmiş, etin sefih doğasını alt etmiş oluyordu böylece... Çöküş ve ölüm imgelerini çağrıştıran külün, bunun yanı sıra toprağın

insanın içini kaldıran bu yemek listelerinde sık sık yer almasına şaşmamak gerekir; mistik, daha sağlığında bedenini hiçleşmesine hazırlık yapmaktadır.” (Gelis, 2008: 38).

Perhizin maksadını aşan bu örnekte kişinin, bedenini cezalandırmak suretiyle ve âdeta kendine eziyet ederek nefsini terbiye etmeye çalıştığı görülmektedir. İnsanın temel ihtiyaçlarından beslenme, yiyeceklerden keyif almanın da bir günah olduğu inancıyla asgari düzeyde tutulur. Dahası besin maddeleri, nefsi köreltmek adına tiksindirici biçimlerde tüketilir.

“Beden ise salt hazların kaynağı, aslında daha çok hayvan-sala yakın ve toplumsal bir dengenin kurulabilmesi için zapt edilmesi gereken bir şey olarak ortaya çıkmıştır. Medeniye-tin devamlılığın[ın] sağlanmasının gerektiği noktada, doğa-ya yani arzunun krallığına ait olan beden her zaman disipli-ne edilmesi gereken bir tehdit unsuru, tehlikeli isteklerin kaynağı olarak belirlemektedir.” (akt. Topaloğlu, 2010: 253).

Tehlikeli arzuların kaynağı olarak beden, henüz günah işlemeden önce cezalandırılmayı hak ettiğine inanılır. “Hep pusuda bekleyen günah”, bu dönemin ruhunu ve beden kavrayışını en açık biçimde ortaya koyan ifadelerden biridir. Beden, insanın her an baştan çıkmaya hazır, en hayvani ve en zayıf noktası olarak kabul edilir. Bu görüşler doğrultusunda beden, insanın şeytan karşısındaki en dayanıksız yönünü simgeler.

“Şeytan hiçbir zaman kesin olarak alt edilemediği için azizler hep pusuda bekleyen günahın çağrılılarıyla savaşmak üzere daha kapsamlı taktiklere, daha fazla şiddete başvururlar. [...] kuru toprakta yatmak, pürtüklü, üstünkörü dikilmiş bir aba giyip, bir-iki tane de insanın etine batan cinsten, at kılından gömlek edinmek, gece yarısı kalkıp değnekle ya da demir zincirle kendini terbiye etmek, azizlerin iddialarına göre bedeni hizaya sokmak için en basit yöntemlerdi.” (Gelis, 2008: 39-40).

Orta Çağ'da beden kavramıyla günah ve ceza kavramları her daim bir arada kullanılmıştır. Bedenin cezalandırılması için kişinin özel bir niyetle günah işlemesine gerek kalmaz. Nefis ve beden kavramları doğaları gereği günahla ilişkili olduklarından bunların her durumda köreltilmeyi ve cezalandırılmayı hak ettikleri düşüncesi hâkimdir. Beden başta dinî olmak üzere her türlü söylemde, genellikle aşağılanmaya maruz bırakılmıştır.

“Aziz Gile'in söylemine göre beden âdeta kendi pisliğinde yuvarlanan bir domuz, duygular ise aklın düşmanıydı. Beden eş anlı olarak duyguların yönlendirilmesine, başka bir deyişle arzuların gerçekleşmesine aracılık ettiği için de cezalandırılmalıydı.” (akt. Aslanoğlu, 1999).

Azizlerin bedenlerinin doğrandıktan sonra saklanması ve halkın şifa bulmak için bu kalıntılara el sürmesi, Orta Çağ'da bedenin tiksindirici olduğu kadar kutsal anlamlarla da donatılabileceğini gösterir. Beden, “dinin kazanmayı umduğu şey” olarak kutsal bir anlam da taşır. Doğuştan günahkâr kabul edilen beden, önce vaftizle arındırılır ve ardından tanrıya adanmış bir yaşamın mâbedi hâline getirilirse inananların sığınağı da olabilir. Bu nedenle “bir aziz daha ölmeden insanlar kalıntılarının peşinden koşmaya başlar.” (Gelis, 2008: 66).

Görülüyor ki Orta Çağ'da beden, daha ziyade bir günah, pislik ve zillet yuvası olarak kabul edilmiştir. İnsan varoluşunun şeytandan sakınılması, türlü işkencelerle tımar edilmesi gereken tehlikeli bir yönü sayılmıştır. Ancak terbiye edilmiş ve günahlarından arındırılmış tövbekâr aziz bedenleri, Orta Çağ boyunca sıradan halkın selamete erme muskası olarak çok çeşitli biçimlerde muhafaza edilmiştir. Dinî liderlerin cesetleri dahi tanrıya ulaşma aracı olarak inançlı insanları peşinden sürüklemiştir. Her iki durumda da beden, günahla ilişkilendirilmiş ve ruh-beden düalizminin karanlık ve saygın olmayan yanını simgelemiştir.

Aydınlanma Çağı, Sanayi Devrimi ve Modernite: Makine Beden

Aydınlanma düşüncesiyle beraber beden, akılcılığın hâkimiyeti ve bilimsel keşiflerin hızıyla ruhtan bağımsız bir mekanizma olarak görülmüş ve zamana karşı yarışması beklenen beden fonksiyonları, kendisinden azami ölçüde fayda sağlamak üzere makine ile bağdaştırılmıştır. Sanayi Devrimi ile beraber iş gücüne duyulan ihtiyaç ve kente göçlerde yaşanan artış, birer makine gibi dakik işleyen bedenlere duyulan talebi artırmıştır. Makine imgesi, gerek tarihsel ilerleme fikrine bağlı düşünürlerin gerekse halkın beden tasavvurunda kilit öneme sahip olmuştur.

Orta Çağ çileciliği ile kıyaslandığında rasyonaliteye yaslanan Aydınlanmacı kavrayışta, kadın bedeninin hâlâ “tehlikeye” ve baştan çıkarılmaya en yatkın beden olarak kabul edilmesi dikkat çekicidir. Bununla beraber bu kez tartışma kadın bedeninin insanı günaha sürükleyen bir beden oluşuyla değil de akıldan yoksun ve duygularına yenik düşmeye eğilimli bir beden oluşu üzerinden kurulmuştur.

“Eril söylem, kadın bedenini denetlenemeyen, kabına sığmayan, güzergâhı önceden kestirilemeyen tehlikeli bir akışkanlar alanı olarak tanımlar ve bu ‘türbülansı’, ‘taşkınlığı’ katılara ait prensiplerle sınırlandırmaya çalışır. Bu söylem içinde kadın bedeni yumuşak, geçirgen, sızıntı ve akıntı yapan, dış dünya ile arasına net sınırlar çizememiş bir beden olarak görülür.” (Çabuklu, 2004: 155).

Özünde bu görüş, kaynağını kadının gizemli, pis, derin, karanlık ve günaha sürükleyen tehlikeli bedenselliğinden söz eden Orta Çağ dinî referanslarından almaktadır. Ancak geçerliliği sınanamayan inanışlar, yerini aklın otoritesine bırakmak zorunda kaldığından bu kez aynı dişil beden, akıldan yoksunlukla itham edilerek ötekileştirilmektedir. Ayrıca bu dönemde kadın doğasına özgü bedensel devinim bilimsel prensiplerle, mekanik terimlerle tanımlanmaya başlamıştır.

“Houppert kadınların regl ile ilgili hikâyelerinin pek çoğunun onları utanca boğan ‘sızıntı’yla ilgili olduğunu belirtir. Bu sızıntı ‘bedendeki kontrol kaybını işaret eder’. (akt. Köse, 2009). ‘Uygar beden’ her zaman hâkimiyet altına alınabilen sınırlara sahip bir ‘alan’ olarak simgelenmesine rağmen beden ifrazatları bu sınırları durmadan ihlal edecektir: Uygarlık, temizlik ve düzen ile bedeni sürekli denetleme eğilimi arasındaki bağ kendisini bu şekilde ortaya koyar.” (Köse, 2009).

Aydınlanma öncesi günahla ilişkilendirilen kadın bedeni, rasyonel düşünme sisteminde ise denetlenebilir olmadığı gerekçesiyle suçlu bulunmaktadır. Zira bu dönemin anahtar eylemleri kontrol etmek ve denetlemek olmuştur. Sınırları ihlal eden kadın bedeninin, bir akışkanlar alanı olarak bilinmez ve tehlikeli bir devinim içinde varlığını sürdürdüğü kabul edilmektedir. “Kadın bedenini, öngörülemeyen, sınırlarından taşan bir sıvılar ve akışkanlar alanı olarak tanımlayan pozitivist düşünce, tam karşısında konumlandığını iddia ettiği mitik sistemin inanışlarını yeniden üretmiş ve pekiştirmiştir.” (Özakın, 2019a: 31).

Felsefe dünyasında ise Fransız düşünür René Descartes’ın (1596-1650) zihin ve beden arasında kurduğu ikili karşıtlığa yaslanan Kartezyen beden anlayışı, bedeni bir mekanizma, bir makine olarak görmektedir. Kartezyen felsefe, beden söz konusu edildiğinde “insanın iç düzeneklerinin” bulunduğunu ileri sürecek kadar mekanik bir anlayış geliştiren bilimsel ve tıbbi bakışa kaynaklık etmektedir. Canlı bedeni bir mekanizmaya benzeten klasik düalist anlayış, bilim insanlarının o “karmakarışık makinenin en gizli parçalarına” (Arasse, 2008: 375) erişme isteğini körüklemiştir. Aydınlanma boyunca insanlığın ilerlemesinde başvurulacak tek kılavuzun akıl olması gerektiği yönündeki genel kabul, bedeni “bir organik ögeler bütününden oluşan canlı bir makineye” (Faure, 2011: 28) indirgemıştır.

Görüldüğü üzere makine-beden düşüncesinin bilim dünyasında yaygın kabul görmesi, düalist beden kavrayışı neticesinde mümkün

olmuştur. “Aydınlanmacı düşünce, bedeni kartezyen düşünce yapısı içinde ele almış, dolayısıyla Batı düşüncesi Aydınlanma ile iki karışıklık üzerinden işlemiştir: *Akıl ve Beden*” (Saygılı, 2005: 323).

Kartezyen beden kavrayışı, tıp dünyasının insan bedenine yaklaşımı üzerinde de etkili olmuştur. Arasse’ye göre vücudun yapısıyla ilgilenen anatomi “sadece ve sadece fiziksel makinenin yaylarını gün ışığına çıkarmayı ister.” (Arasse, 2008: 351). Aynı zamanda kadavranın parçalara ayrılarak incelenmesiyle ilgilenen anatomi bilimine göre, ölümden sonra geriye sadece beden kalır ve parçalarını, en dayanıksızdan en dayanıklıya doğru zaman içinde çürüyerek kaybeder. Ruhun beden üzerinde hiçbir tesiri yoktur. Descartes düşüncesinde “etten ve kemikten yapılmış bütün o makine” ölümler birlikte ortaya çıkar (Arasse, 2008: 351).

Bilimsel ilerlemenin, yaşamın her alanını etkisi altına alması ve makineleşme ile eş zamanlı olarak tıp dünyasında yaşanan süratli gelişmeler, beden söylemi üzerinde etkili olmuştur. Bilimsel bilginin uygulama alanlarından biri olan tıbbi söylem, erkek ve kadın bedenleri arasında bir öncelik ilişkisi kurulmasına sebebiyet vermiştir. Köse’ye göre “Bu soyut hümanist-politik birey bedenselleştiğinde ise karşılığını 17. yüzyılda, erkek olarak bulu[r]” (Köse, 2009). Köse, insan anatomisinin tıp literatüründe erkek bedeni üzerinden gösterildiğini vurgular ve kadın bedeninin, özellikle de üreme organlarının, bu anatomiye “ilave” özelliklerin dâhil edilmesiyle (Köse, 2009) gösterildiğine dikkat çeker. Doğru bilginin özü olarak aklın ve deneyin merkeze alınmasının sağladığı avantajlarla güvenilir bir bilimsel kaynak hâline gelen tıp, bedene ilişkin bilgiyi erkeklik lehine, erkek olmayanları dışlayarak yönetme yoluna gitmiştir.

Berktaş, insan hakları söyleminin yaslandığı insan soyutlamasının “hakiki” insanı beyaz, burjuva ve erkek olarak tanımladığını ortaya koymaktadır. Berktaş’a göre “İktidar ilişkileri içinde egemen olanı temsil eden somut bir insan vardır. Bu ‘insan’, herhangi bir insan varlığı değil beyaz, burjuva ve aynı zamanda da erkek olan bir insandır.” (Berktaş, 2004: 2). *Kimlik Bedenin Hapishanesidir* adlı çalışmalarında Ergül ve Akal ise modernitenin insan

hakları meselesine dönük yaklaşımını eksik ve hatalı bulurlar. Modernitenin erkek olmadığı için kadını, beyaz olmadığı için renkliyi, heteroseksüel olmadığı için eşcinseli, yurttaş olmadığı için göçmeni dışlayarak (Ergün ve Akal, 2014: 9) ideal insanı tek tipleştirdiğini ileri sürerler.

Aydınlanma sonrası aklın ve deneyselliğin yaşamın merkezine yerleşmesi, beraberinde deneysel bilginin ötesinde kalanlar için çeşitli dışlama stratejilerinin geliştirilmesine neden olmuştur. Bu dışlamanın kıstasları, öncelikle bedensel güç, kabiliyet, cinsiyet ve görünümle şekillenmiştir. Diğer taraftan Sanayi Devrimi sonrası teknik ilerleme sadece iş yaşamının araçlarını değil doğrudan canlı bedenleri mekanize etmeye başlamıştır. Modern dönemin makineleşmiş ve tek tipleştirilmiş bedenlerine karşılık, postmodern dönem, her alanda olduğu gibi beden politikaları alanında da çok yönlülüğe olanak tanır gibi görünmektedir. Bedenin farklı kimliklerin, farklı yönelimlerin ilan edildiği bir araca dönüşmesi ve beden üzerinde -cinsiyet değişimi de dâhil olmak üzere- radikal müdahalelere daha kolay erişim imkânı sağlanması, postmodern dönemde mümkün olmuştur. Ancak görünenin aksine modernitenin tek tipleştirmek istediği ve aşırı makineleşme neticesinde kendisine yabancılaştırdığı bedenler, bu kez sanal dünyanın dayattığı yeni kuralların ve tüketimde yaşanan aşırılığın dışlıları arasında öğütülecektir.

Postmodernite: Tüketici Beden

Postmodern dönem, iletişim teknolojilerindeki gelişmeyle birlikte bedenlerin sanal ortamda yeniden inşasını mümkün kılmıştır. Kullanıcı sayıları giderek artış gösteren sosyal paylaşım siteleri insanlar arası iletişim ve etkileşimin önemli kanallarından birine dönüşmüştür. Dolayısıyla postmodern dönemin getirdiği yenilikler, beden sosyolojisinin konu edindiği müdahale yöntemlerini teknolojik olanaklarla çoğaltmış ve yeniden şekillendirmiştir. Öte yandan estetik cerrahi uygulamalarına, spor salonlarında bedeni yeniden biçimlendirmeye yönelik artan rağbet, dövme ve

piercing gibi bedeni süslemeye yönelik çeşitli uygulamaların marjinal kabul edilmekten uzaklaşması ve LGBTİ+ kimliklerin kendilerini daha özgürce ifade etmeye başlamaları söz konusu olmuştur. Beden üzerinde odaklanan tüm bu yenilikler, bedenin “gösterişçi tüketime” teşvik edilmesiyle eş zamanlı bir gelişim yaşamaktadır, dolayısıyla postmodern dönem, bedenin metalaşmasına yönelik oldukça karmaşık bir süreci ifade etmektedir.

Gazeteci-yazar Hande Öğüt, “spor, estetik cerrahi, sağlık, siyaset, moda, hukuk, din, diyet, edebiyat, görsel sanatlar ve pornografi gibi pek çok alanın aktörü hâline gelen bedenin, ruhun taşıyıcısı veya iğrenç giysisi iken nasıl ideolojinin yüce nesnesi hâline geldiğini” (Öğüt, 2008) sorar. Timurturkan’ın dikkat çektiği iç beden ve dış beden ayrımı ise, bu soruyu şöyle yanıtlamaya olanak tanır: “İlk yüzyıllardaki manastır uygulamaları iç bedenin düzene sokulmasına yani ruhun denetimine ilişkin iken tüketim toplumdaki uygulamalar dış beden aracılığıyla [...] beden yüzeylerinde bir disipline işaret eder.” (Timurturkan, 2013: 239).

Görülüyor ki “ruhun şu iğrenç giysisini” doğrudan baskı altında tutmak, tüketim toplumunun çıkarlarına ters düşmektedir. İktidar, bedenin içsel yarısı kabul edilen ruhu serbest bırakmış, bundan böyle bedenin dışarıyla ilgili olmaya başlamıştır. Postmodern dönemde, bedenler üzerindeki baskının müphem yollarla tesis edildiği ve bedenlerin tüketime teşvik edildiği yeni bir düzen inşa edilmiştir.

Bedene müdahale kavramı, postmodern dönemde olumlu anlamlar da taşıyabilmektedir. Müdahale, her zaman bedeni kısıtlamak ya da ona zarar vermek amacı taşımaz, bireyin beden sağlığı, fiziksel görünümü gibi konularda, iyileştirme operasyonları da müdahale biçimlerine dâhil olmuştur. Okumuş, bedene müdahalenin tanımını yaparken müdahale biçimlerinin çeşitliliğini evrensel ve zamansız kavramlardan ve eylemlerden yola çıkarak yansıtır. Söz konusu müdahale biçimlerini, günümüzde bedeni “güzelleştirmeye” yönelik gerçekleştirilen cerrahi uygulamalarına dek genişletir.

“Kötü bakış, hakaret, dayak, işkence, terör gibi şiddetin her türlü, çeşitli hareket ve davranışların engellenmesi, ilaç, röntgen, ameliyat gibi her türlü tıbbi müdahale, cinsel ilişki, tecavüz, gebelik, cinsel ilişkinin yasaklanması, spor, açlık grevi, süslenme ve vücut bakımı, estetik müdahaleler, kıyafet, diyet, rejim, hadım, iğdiş etme, dövme, sünnet, gereğinden fazla yemek, medyatik müdahaleler, ölüm, çeşitli dinî emir ve yasaklar çerçevesinde beden için getirilen uygulamalar gibi bedeni etkileyen durumlar, bedene müdahale çerçevesinde görülebilir.” (Okumuş, 2011: 3-4).

Postmodern dönemde biyoteknolojinin gelişimi, bedene müdahalenin tıbbi ve bilimsel alandaki sınırlarını genişletirken beraberinde etik ihlallerini de gündeme taşımıştır. Zira doğru ve yaşamsal bilginin güvenilir bir kaynağı olarak kabul gören tıp bilimi dahi beden etrafında geliştirilen tüketim söyleminin bir parçasına ve bir uygulama alanına dönüşmüş durumdadır. *Tüketim Toplumu* adlı eserinde Fransız düşünür Jean Baudrillard’a (1929-2007) göre beden, tüketilen şeyler arasındaki en güzel ve en eşsiz nesne hâline gelmiştir. Düşünüre göre bedenin ahlaki ve ideolojik işlevi, günümüzde onun ruhun yerini aldığını göstermektedir.

“Bin yıllık bir Püritanizm çağından sonra fiziksel ve cinsel özgürleşme biçimi altında bedenin ‘yeniden keşfi’ ve reklamda, modada, kitle kültüründeki (özellikle de dişil bedenin, ki bunun neden böyle olduğunu açıklamak gerekecek) mutlak varlığı bedenin etrafını kuşatan sağlık, perhiz, tedavi kültü, gençlik, zariflik, erillik-dişillik saplantısı, bedenle ilgili bakımlar, rejimler, fedakârca uygulamalar, bedeni kuşatan Arzu söyleni-, bunların hepsi, bedenin günümüzde kurtuluş nesnesine dönüştüğünün tanığıdır.” (Baudrillard, 2008: 163).

Postmodern dönemde “Kimliğin bütünüyle değiştirilebilir olduğu, beden ve ruh bütünlüğünün asla aynı kalmadığı ve bu nedenle

onu kişinin kendisinin de değiştirebileceği anlaşılmıştır.” (İnceoğlu ve Kar, 2010: 77). Teknolojik ve ekonomik bakımlardan erişilmesi kolaylaşan bir dizi tıbbi uygulamayla pek çok niteliği dönüştürülebilen ve mükemmelleştirilebilen bedenlere sahip olma imkânı, yapıcı bir fırsat olmaktan çıkarak olumsuz bir baskı aracına dönüşmektedir. Bedensel değişimin bu denli kolaylaşması, postmodern çağın bir hezeyanı olarak bireyleri devamlı bir eksiklik, tamamlanmamışlık duygusuna sürüklemektedir. Bu durum, yaşamı fazlasıyla bedensel kılarak kişinin görsel imgesi dışında kendini ifade etme ve toplumda yer edinme kapasitesini olumsuz etkilemektedir.

2

Bölüm

BEDEN POLİTİKALARI: Siyaset ve Terbiyenin Kavşağında

Beden politikaları terimi, iktidarların bedenler üzerinde tahakküm kurmak yoluyla kitlelerin fiziksel gücünden faydalanmaya ve onları benimsedikleri ideolojiler doğrultusunda dönüştürerek itaatkâr kılmaya yönelik uygulamalarını ifade eder. Bedeni hâkimiyeti altına almak isteyen iktidar, her durumda siyasal iktidar, yani devlet otoritesi olmayabilir. Topulukları etkileme ve yönetme gücüne sahip aile kurumundan inanç sistemlerine dek siyasal olmayan iktidar biçimleri de beden politikalarının öznesi konumundadır.

Devlet nezdinde beden politikalarının en önemli uygulanma alanlarından biri, beden terbiyesi olmuştur. İnsan bedeninin doğru biçimde eğitilerek dönüştürülebilir ve işlevsel hâle getirilebilir olduğu yönündeki pragmatist görüşü besleyen kaynakları daha iyi anlayıp analiz edebilmek adına, öncelikle bu çalışmanın başlıca izleği olan politika kavramının, öteki siyaset bilimi kavramları arasında nerede durduğunu tespit etmek gerekmektedir. Böylelikle siyaset kavramının kökeni ile terbiye düşüncesinin buluştuğu ve bütünleştiği kavşağı aydınlatmak mümkün olacaktır.

Siyaset kavramı çok çeşitli tanımlara sahip olsa da sözcüğün kaynağına inmek onun asıl anlamına ilişkin daha net bir bakış açısı edinilmesine yardım eder. Türk Dil Kurumuna (Güncel Türkçe Sözlük) göre dilimize Arapçadan geçen bir kelime olan siyaset “politika” ve “devlet işlerini düzenleme ve yürütme sanatıyla ilgili özel görüş veya anlayış” anlamlarına gelmektedir. Dursun’a göre, Arapçada siyasa olarak kullanılan sözcük, “yönetmek, eğitmek, yetiştirmek”

anlamlarına gelir ve etimolojik olarak İbranice *Kitab-ı Mukaddes*'teki at anlamına gelen *sûs* kelimesi ile ilişkilendirilir. Buradan hareketle Dursun, kavramın “Bedevi toplumlarda hayvanların özellikle de atların ve develerin, terbiye edilmesi ve yetiştirilmesi için” kullanılmış olduğunu “atları tımar eden, yetiştiren, eğiten ve bakan kişiye de seyis” adı verildiğini ifade eder (Dursun, 2018: 3). Beden üzerinde yürütülen politikaların, terbiye etme düşüncesinin çok boyutlu muhtevası ile yakından kurduğu bağlar çerçevesinde Arpacı, beden ve nüfus politikalarının “bedenler ve nüfus üzerinde kurulan tıbbi bir iktidarla birlikte bu bütünün içerisinde bedeni terbiye ederek normalleştiren, şekle sokan ve güçlerini artıran tekniklerle” (Arpacı, 2015: 150) gerçekleştirildiğine işaret eder. “Beden terbiyesi, bedene bakmanın çeşitli yollarının [...] bir kompozisyonu, siyasi ve askerî güç, iktisadi kalkınmanın aracı ve toplumsal normları inşa etmenin bir parçası olarak tahayyül edilmiştir” (Arpacı, 2015: 150).

Özünde tımar ve terbiye etme eylemine dayanan siyaset, siyaset bilimi literatüründe “şehirlerin ve insanların yönetimi anlamında kullanılmış ve insanları yönetme sanatı”nı ifade etmiştir (Dursun, 2018: 3). Bu noktadan itibaren siyaset ve politika kavramları arasındaki ilişkiye yönelik görüşler de kendi içerisinde farklılıklar göstermeye başlamaktadır. Bazı araştırmacılar iki kavramın birbirinin yerine kullanıldığını, diğerleri ise aralarında farklar bulunduğunu ileri sürmektedirler. Dursun’a göre “Modern dönemde Arapça literatürde siyâsa ve siyâsî kelimeleri, Batı dillerindeki politika, politik ve policy kelimelerinin anlamlarını kazanarak onların yerine kullanılmıştır” (Dursun, 2018: 3). Öte yandan politikanın, siyasetin uygulanması sürecinde benimsenen ve takip edilen yol olduğu, diğer bir deyişle politikanın “tarz-ı siyaset” anlamına geldiği yönünde görüşler mevcuttur.

Tekrar Türk Dil Kurumunun verdiği tanımlara dönecek olursak, burada İtalyanca *politica*’dan dilimize geçen politika kelimesine ilişkin üç tarifi karşımıza çıktığını görebiliriz. İlk tanım, kavramı siyasetin karşılığı olarak öne çıkarmaktadır: “Devletin etkinliklerini amaç, yöntem ve içerik olarak düzenleme ve gerçekleştirme esaslarının bütünü, siyaset, siyasa”. Kelimenin karşımıza çıkan ikinci anlamı

politikanın “davranış biçimi, düşünce yapısı” olduğu şeklindedir. Diğer bir deyişle politika, bir zihniyet meselesi, bir anlayış biçimi olarak ele alınmaktadır. Son olarak politika “Bir hedefe varmak için karşısındakilerin duygularını okşama, zayıf noktalarından veya aralarındaki uyumsuzlıklardan yararlanma vb. yollarla işini yürütme” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, 2020).

Beden politikaları kuramının, yukarıda bahsedilen her üç tanımı da içerecek biçimde oluşturulduğunu ve kullanılmakta olduğunu söyleyebiliriz. Zira beden politikaları, devletin beden üzerindeki tasarruf yetkisini de toplumun bedene yönelik davranış biçimi ve düşünce yapısını da beden bireysel, toplumsal ya da siyasal hedefler doğrultusunda yönetilmesini, sahiplerinin maksatlı olarak etkilenip yönlendirilmesini ve nihayet birtakım pragmatist yaklaşımların aracı hâline getirilmesini de kapsamaktadır. O hâlde politikanın, gerek siyasetin Batı dillerindeki karşılığı olarak gerekse siyasetin uygulanma yöntemleri olarak anlamsal sınırları, beden politikaları kavramının sınırlarıyla birebir örtüşmektedir.

Foucault’ya göre birey, “iktidarın dışında ve karşısında bir şey değil”dir. Zira bireyin bedeni, hareketleri, söylemleri, arzuları iktidarın etkisiyle tanımlanır ve inşa edilir (Foucault, 2000: 107). Siyasetin iktidar ve otorite ile kurduğu ilişki, kavramın öz içeriğinin yeniden tanımlanmasına ve zenginleşmesine katkıda bulunur. Zira iktidar ilişkileri ve otorite rolü, salt devlet düzeyinde dağıtılan rollerden ve güç ilişkilerinden ibaret değildir. Dursun, siyasetin farklı anlamlarda kullanımını, yukarıda andığımız ilişkiler etrafında kümelenen üç gruba ayırmaktadır: Devlet yönetimine ilişkin faaliyetler anlamında siyaset, iktidar mücadelesi anlamında siyaset ve değerlerin otorite yoluyla dağıtılması anlamında siyaset (Dursun, 2018: 4-5). Öyleyse siyaset gibi beden politikaları da sadece devlet düzeyinde yürütülen bir dizi eylemde karşılığını bulan bir kavram değildir ve beden politikalarının, politika kavramının muhtevası dolayısıyla ilk akla gelen devlet yönetimi dışında kalan toplumsal ilişkiler alanında da yürütüldüğünü söylemek mümkündür. Bu alanda beden üzerindeki tahakküm, hegemonik ilişkiler aracılığıyla tesis edilmektedir.

Organizmacı anlayışta devlet, bir beden olarak tahayyül edilir ve güçlü bir devlet, sağlıklı bir insanın bedenine benzetilir. Başın otoriteyi simgelediği bu tahayyülde istenmeyen unsurlar, derhâl bedenden uzaklaştırılması ya da onun dışına atılması gereken zararlı ve yabancı maddeler, posalar, sıvılar; kurtulunması icap eden hastalıklar, virüsler ve anomaliler olarak yorumlanır (Özakın, 2020: 3750). Torun'a göre, siyaset felsefesi tarihinde Platon, Aristoteles, Salisburyli John, Bodin, Hegel ve Comte gibi filozoflar tarafından savunulan organizmacı devlet anlayışı bireyin araca indirildiği devlet modellerine kaynaklık etmiştir. Bu anlayış "Devletin üstün amaç olduğunu savunurken bireylerin üstün amaç olan bu devletin bir parçası olduğunu düşünür. [...] toplum, organik bir yapı, yani bireylerden bağımsız, onlardan ayrı bir varlığa sahip iken birey, bu organik yapının bir parçasıdır." (Torun, 2011: 100).

Farklı düşünürlerce dile getirilen bu görüşlerin ortak söylemi, devletin yaşayan bir organizmaya benzetilmesi ve insan bedeni formunda imgelenen devletin organlarının kendi arasında bir önem sırasına göre dizilmesidir. En önemli uzvu baş olarak kabul edilen bu organizmanın işleyişinde "ayakların baş olması" uygun görülmemektedir ve siyasal bedenin bütünlüğünün ve sağlığının korunması, başlıca hedef olarak öne çıkmaktadır. (Özakın, 2020: 3750).

Alman asıllı Amerikalı Orta Çağ tarihçisi Ernst Kantorowicz (1895-1963) tarafından 1957 yılında tamamlanan *Kralın İki Bedeni: Bir Orta Çağ Siyaset Teolojisi Çalışması* [The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology] adlı eser, toplumun siyasal bedeni metaforunun analizine dayanmaktadır. Siyasal beden [body politic] düşüncesine kaynaklık eden bu metafor uyarınca kral, biri biyolojik (doğal) diğeri ise siyasal olmak üzere iki ayrı bedene sahiptir. Kralın yaşamını yitirmesiyle birlikte doğal bedeni de yok olmakta ancak ebedi olduğu varsayılan ve toplumdaki mürekkep olan politik bedeni, yaşamayı sürdürmektedir.

Türkçe Literatürde Beden Politikaları

Beden teorileri terminolojisini, birbirleriyle ayırışan ve örtüşen kavramlar aracılığıyla genel bir değerlendirmeye tabi tutmak, gerek Rus ve Türk edebiyatları örneğinde gerçekleştirilecek beden odaklı çözümlenmeye bir hazırlık aşaması olarak gerekse akademik yazında beden sorunsalına ilişkin genel bir kavramsal şema çıkarılması bakımından önemlidir.

Beden fenomeninin tarih boyunca yaşadığı dönüşüm, onu mesele edinen felsefecilerin, tarihçilerin, sosyologların, edebiyat bilimcilerin, sinema kuramcılarının ve diğer pek çok farklı disiplinden gelen uzmanın özgün bakış açılarına göre şekillenmiştir. Nitekim bir akademik araştırma konusu olarak beden ve ona ilişkin geliştirilen yeni teoriler, günümüzde de farklı uzmanlık alanlarına ait bakış açılarının sunduğu olanaklar ölçüsünde çeşitlilik kazanmıştır. Diğer bir deyişle, her akademik disiplin kendi beden teorisini ortaya koymakta, dolayısıyla iktidarın beden üzerinde kurduğu egemenliğe ilişkin belirli problemleri diğerlerinden daha fazla öne çıkarmaya eğilimli bir perspektif üzerine inşa olmaktadır.

Ülkemizde beden teorileri ve politikaları üzerine yapılan başlıca çalışmalara göz atmak, yukarıda dikkat çekilmeye çalışılan çeşitliliğin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Ülkemizde beden meselesine akademik düzeyde eğilen ilk çalışmalar, sosyoloji disiplininin gelen araştırmacılar sayesinde ortaya çıkmıştır. Son yıllarda giderek daha fazla araştırmacının katkıda bulunduğu bir çalışma alanı olarak beden sosyolojisi, kuşkusuz, bedeni toplumsal ilişkileri önceleyen bir bakış açısından ele alan çalışmaların çokluğuyla bugünkü kapsamına erişmiştir. İsmet Emre Işık'ın *Beden ve Toplum Teorisi: Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine* (1998a) adlı araştırması ve *Beden ve Toplum Kuramı* (1998b) adlı kitabı, bu alanda kaleme alınan çalışmaların ilk örnekleri arasında yer alır. Ayrıca Yaşar Çabuklu'nun *Toplumsalın Sınırında Beden* (2004) adlı kitabı ile editörlüğünü Kadir Canatan'ın üstlendiği *Beden Sosyolojisi* (2011), bu gruptaki çalışmalar arasında anılmalıdır.

Söz konusu çalışmalarda bedenin insanlar arası sosyal ve siyasal etkileşimin eyleyicisi olarak, iktidarın odağı olarak, tıp biliminin hedefine yerleştirilmiş bir manipülasyon aracı olarak toplumsal cinsiyet rollerinin geleneksel kabulüne ve dağılımına yarayan bir simge olarak ele alındığı dolayısıyla sosyoloji disiplininin oldukça geniş bir perspektiften beden ve iktidar arasındaki ilişkiye odaklandığı söylenebilir.

Bedeni mesele edinen disiplinlerden bir diğerinin tarih bilimi olması, biyopolitika kuramının büyük ölçüde Fransız düşünür Michel Foucault tarafından bugünkü içeriğine kavuşturulmuş ve düşünürün tarihsel bakış açısını benimsemiş olmasının doğal bir neticesidir. Nitekim çalışmalarının kompozisyonunu tarihsel perspektifle kuran biyopolitika araştırmacılarının metinlerinde, bedenin tarihin seyrini değiştiren bir yapı olarak ele alındığı görülmektedir. Bu çalışmalarda beden, gerek tarihi yazan iktidarın nesnesi gerekse isyanlar, devrimler, çeşitli örgütlenme biçimleri ve toplumsal hareketlerle tarihin kırılma noktalarında aktör olarak konumlanan halkın direniş aracı olarak değerlendirilmektedir. Biyotarih çalışmaları, sosyoloji çalışmaları gibi, tarih disiplini ile diğer disiplinler arasında bir kavşak işlevi görmektedir ve tıp biliminin tarihsel seyrinde bedenin oynadığı role ışık tutabilecek denli geniş bir kapsama sahiptir. Bunlar arasında Murat Arpacı'nın *Biyotarih ve Karnavalesk Beden: Foucault ve Bakhtin'in Beden Kavramsallaştırmalarının Karşılaştırılması* (Arpacı, 2011); "Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Siyaset, Beden ve Terbiye (1923-1946)" (Arpacı, 2013); *Modernleşen Türkiye'de Beden ve Nüfus Politikaları: Hıfzıssıhha, Terbiye, Öjeni* (Arpacı, 2015); "Foucault, Biyopolitika ve Biyotarih: Tarihsel Çalışma Alanları Olarak Tıp, Beden ve Nüfus" (Arpacı, 2016) başlıklı çalışmaları sayılabilir.

Beden olgusu ve tıp biliminin kesiştiği hatlara eğilen çalışmaların bir bölümü, sosyoloji ve tarih disiplinlerinden gelen araştırmacılar tarafından kaleme alınmışsa da söz konusu kesişimi konu edinen doğrudan tıp kökenli araştırmacılar da sayıca az değildir. Bilhassa tıp etiği ve biyoetik gibi nispeten yeni akademik araştırma alanları, tıp ve beden ilişkisine biyopolitik yaklaşımları olanaklı kılmıştır.

Felsefe disiplininin gelen ve çalışmalarını aynı alanda yürütmekte olan araştırmacıların metinlerinde ise beden üzerine soruşturmaların, Antik Çağ filozoflarının ileri sürdüğü görüşlerden, çağdaş felsefecilerin ortaya koyduğu yeni kavramlara dek uzanan bir beden perspektifinden yola çıkılarak yürütüldüğü fark edilmektedir. Söz konusu çalışmaların, Antik Çağ düşüncesinde başat birer tema olarak öne çıkan devlet yönetimi ve yurttaşların nasıl yaşamaları gerektiği üzerine ortaya konulan görüşleri incelemesi nedeniyle bedeni siyaset felsefesi merceğinden ele aldıkları söylenebilir. Çağdaş siyaset felsefecilerinin ortaya koyduğu yeni kavramların içeriği, Antik Çağ düşüncesinden hareketle inşa edildiği için bedene yönelik felsefi bakış her daim Platon, Aristoteles gibi düşünürlerin devlet idaresi üzerine görüşlerinden yola çıkmakta ve bedenin işlevselliğini siyaset yürüngesinde tartışmaktadır. Bu çalışmalar arasında editörlüğünü Onur Kartal'ın üstlendiği *Biyopolitika: Platon'dan Arendt'e Biyopolitikanın Felsefi Kökenleri* (2016) ve *Biyopolitika: Foucault'dan Günümüze Biyopolitikanın İzdüşümleri* (2016) başlıklı kitaplar ile Utku Özmakas'ın kaleme aldığı *Biyopolitika: İktidar ve Direniş* (2018) adlı kitabı sayılabilir.

Bedeni, kimlikle kurduğu ilişki içinde ele alırken güzel sanatları merkezine yerleştiren çalışmaların sayısında da artış yaşanmaktadır. Plastik sanatlardan sahne ve performans sanatlarına dek her alana beden üzerinde yürütülen derin düşünme faaliyetinin izleri yansımakta, bu vesileyle beden teması sanat tarihçileri ve eleştirmenleri tarafından da gündeme alınmaktadır. Sanat tarihçisi Ahu Antmen'in *Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet* (2014) adını taşıyan kitabı, söz konusu nitelikteki çalışmaların son dönem örnekleri arasında öne çıkmaktadır.

Bedeni edebiyat biliminin perspektifinden ele alan çalışmalarda ise edebiyat eserinin dönemsel ve toplumsal gerçeği yansıtma kabiliyetine ve aynı zamanda gerçekliğin inşasında üstlendiği propagandacı role ışık tutulmaktadır. Söz konusu çalışmaların genel olarak edebiyat sosyolojisi ve beden sosyolojisinin bir sentezine

yaslandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Elifhan Köse'nin *Sesizliği Söylemek: Dindar Kadın Edebiyatı, Cinsiyet ve Beden* (2014) başlıklı incelemesi, bu kategorideki çalışmaların ilk örneklerinden birini teşkil etmektedir.

Rusça Literatürde Beden ve Bedensellik Problemi

Rusça literatürde çağdaş beden çalışmaları, Batı kaynaklı beden kuramlarının aktif biçimde tercüme edildiğini, incelendiğini ve tartışıldığını göstermektedir. Öte yandan söz konusu çalışmalar, Rus felsefesinde öne çıkarılan ulusal kimliğin mirasçılığını üstlenen araştırmacılar tarafından, Batılı kavrayışlardan ayrışan özgün bir disiplin içerisinde yürütülmektedir. Zira Maslov'un da belirttiği gibi, dünya felsefesinin gelişiminin genel seyrine uyum sağlamış olmasına karşın Rus felsefesi, kendi problem alanına, kendi bakış açısına, kendi felsefe yapma tarzına, kısacası kendi ulusal özelliklerine sahip bir düşünce geleneği olarak kabul edilmektedir (Maslov, 2006: 22).

Beden sosyolojisi, beden politikaları ve biyopolitika disiplinleri çerçevesinde kaleme alınan bir dizi Rusça çalışmanın varlığına karşılık, Rusya'da beden teorileri, daha ziyade “beden ve bedensellik” problemi etrafında şekillenmektedir. Bedensellik, beden fenomeni ile karşılıklı ilişkileri ve ayrışmaları bağlamında değerlendirilen, Rusça beden teorileri literatürünün oldukça önemli bir yüzdesini oluşturan, aynı zamanda felsefi ve sosyolojik boyutları doğrultusunda içeriği zenginleştirilen bir kavramdır. Çalışma boyunca “bedensellik” olarak çevireceğimiz “telesnost”, beden kuramları alanında çalışmalar yürütmekte olan araştırmacıların aşına olduğu “corporeality” kavramına denk düşmektedir. Bununla birlikte Türkçeye “cismanilik” olarak çevrilmesi, kavramın Rus mantalitesinde kendine yer bulan anlamı ile örtüşmektedir. Arapça kökenli bir sözcük olan cismani, “gövdeyle, bedenle ilgili” ve “yalnızca maddeye dayanan” olmak üzere iki farklı anlam içerimliyse da beden odaklı çalışmalarda genellikle ruh-beden ikiliğine işaret etmek amacıyla sıklıkla başvurulan,

dinsel nüanslarla da kullanılan bir terim olagelmıştır. Bu bağlamda “mücessem/bedenlenmiş varlık” [воплощенное бытие] olgusunun, dinsel etkilenimler altında kimlik kazanan Gümüş Çağ felsefesinde önemli bir temayı teşkil ettiğini belirtmek gerekir (Krutkin, 1997: 146). Ancak Rus araştırmacıların felsefi kavrayışı bir bütün olarak ele alındığında bedensellik, sadece cismaniruhani ve maddi-manevi karşıtlığı çerçevesinde tanımlanmamış ve salt kutsal anlamlarla donatılmamıştır. Bedensellik, beden teorileri eksenli tartışmaları kendi çatısı altında toplayan bir şemsiye terim olarak kullanılmaktadır. Rusça beden çalışmaları alanında ağırlığını hissettiren “bedensellik” probleminin kapsamına ve çeşitli okumalarına geçmeden önce, görece daha kısıtlı bir araştırmacı kitlesi tarafından yürütülen ilk gruptaki çalışmaları ele alacağız.

Rus araştırmacıların, Sovyet Rusya’nın yerini yeni bir ideolojik yapılanmaya bırakma arefesinde olduğu 1980’lerin sonlarından itibaren biyopolitika kavramından haberdar olduklarını görmekteyiz. Anatoliy T. Zub’un 1987 yılında yayımlanan “Biyopolitika: Siyaset Biliminde Sosyal Biyolojizmin Metodolojisi” [Биополитика: Методология социального биологизма в политологии] ve 1989 yılında yayımlanan “Etologizm, Biyopolitika ve Yeni Muhafazakârlığın İdeolojisi: İnsanın Saldırgan Doğasının Gerekçelendirilmesi” [Этологизм, биополитика и идеология неоконсерватизма: обоснования природной агрессивности человека] ve “Sosyal Teorinin Bazı Sorunlarına Sosyobiyolojik Yaklaşımlar” [Социобиологические подходы к некоторым проблемам социальной теории] başlıklı incelemeleri, Rusça literatürdeki en erken biyopolitika çalışmaları arasında yer almaktadır (Zub, 1987; 1989a; 1989b). Yine Zub’un 1995 yılında yayımlanan kitabı *Biyopolitika: Kökenleri, Mevcut Durumu ve Geleceği* [Биополитика: истоки, современное состояние и перспективы] alandaki öncü çalışmalardan biri olmuştur (Zub, 1995). Zub’un çalışmalarında biyopolitika, organizmacı devlet anlayışı ekseninde ve siyaset bilimi ile yakın ilişkisi bağlamında ele alınmıştır.

Biyopolitika alanında öne çıkan bir diğer Rus araştırmacı ise Aleksandr V. Oleskin'dir. Yazarın ilk kitabı, Yunan asıllı biyoloji profesörü Agni Vlavianos-Arvanitis ile beraber hazırladığı *Biyopolitika. Biyoçevre. Biyomüfredat* [Биополитика. Био-окружение. Биосиллабус] olmuştur (Vlavianos-Arvanitis & Oleskin, 1993). Oleskin'in *Biyopolitika. Modern Biyolojinin Politik Potansiyeli: Felsefi, Siyasal ve Pratik Yönleri* [Биополитика: Политический потенциал современной биологии: философские, политологические и практические аспекты] adlı kitabı 2001; *Biyopolitika. Felsefi Altyapısı* [Биополитика. Философский фундамент] adlı kitabı ise 2007 yılında yayımlanmıştır (Oleskin, 2001; 2007). Oleskin'in, çalışmalarında biyopolitikanın felsefi temellerine ve biyoetik problemlerle kesiştiği meselelere ilgi duyduğu, bu nedenle biyoloji disiplininin araştırmacılarla ortak çalışmalar kaleme aldığı anlaşılmaktadır.

Rusya'da beden teorileri alanında en sık atıf yapılan araştırmacılardan Podoroga'nın *Bedenin Fenomenolojisi. Felsefi Antropolojiye Giriş* [Феноменология тела. Введение в философскую антропологию] adlı kitabı, araştırmacının 1992-1994 yıllarında konuya ilişkin yürüttüğü derslerin materyallerine dayanmaktadır (Podoroga, 1995). Bihovskaya'nın *Homo Somaticos: İnsan Bedeninin Aksiyolojisi* [Homo somaticos: аксиология человеческого тела] adlı kitabı 2000 (Bihovskaya, 2000); Baskakov'un *Özgür Beden* [Свободное тело] (Baskakov, 2001) ve Tişçenko'nun *Biyoteknoloji Çağında Biyoiktidar* [Био-власть в эпоху биотехнологий] adlı çalışmaları ise 2001 yılında yayımlanmıştır (Tişçenko, 2001).

Beden ve beden politikaları, Batı dünyasında yer edindiği biçimiyle de Rus araştırmacıların ilgi alanına girmiştir. Mihel, *Batı Kültüründe Beden* [Тело в западной культуре] adlı kitabında (Mihel, 2000); Podoroga ise "Avrupa Tarihinde Beden Politikaları" [Политики тела в европейской истории] adlı makalesinde (Podoroga, 2005) bu konuya eğilmişlerdir. Kabakova ve Kont'un derlediği *Rus Kültüründe Beden* [Тело в русской культуре] başlıklı eser ise 2005 senesinden bu yana yürütülen karşılaştırmalı beden çalışmaları açısından önemli bir başvuru kaynağı olagelmıştır (Kabakova ve Kont, 2005).

Ruşça araştırmalar arasında henüz dünyadaki kadar sağlam bir yer edinmemiş olmasına karşılık beden sosyolojisi, bilimsel çalışmalarda tanıtılan yeni bir alan olarak göze çarpmaktadır. Frolova'ya göre beden sosyolojisi, insan bedenini sosyal etkileşim, tarih ve kültür bağlamlarında inceleyen sosyolojik bir alanıdır. Bu alan bedenın sosyal etkileşim süreçlerindeki rolü; bedenın kültürdeki sembolik anlamı ve toplumsal süreçlerin bedenın inşasındaki rolü olmak üzere üç genel başlık altında bedeni incelemektedir (Frolova, 2003: 1070).

Rus düşüncesinde beden probleminin tartışıldığı erken dönem metinler, yüzyıl dönümünde (19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında) formasyon kazanan ağdaş Rus felsefi metinlerinde ortaya çıkmıştır (Maslov, 2004: 79). Berdyayev, Rozanov, Bulgakov, Solovyov, Frank, Florenski ve Losski'nin yazılarında beden, Rus felsefesinin din temellerine uygun bir perspektiften kutsal bir fenomen ya da kutsalala erişmenin aracı olarak ele alınmıştır. Rus edebiyatının “Gümüş ağı” olarak adlandırılan ve dünya kültür tarihinde *fin de sicle* olarak anılan geçiş sürecine tekabül eden yıllar, 1917 Ekim Devrimi öncesinde -gerek özgün bir felsefi düşünce sistemine dayanması gerekse Rus din felsefesinden ilham alması dolayısıyla- beden ve bedensellik probleminin aktif biçimde tartışıldığı son dönem olmuştur. Beden fenomeni, bilhassa Rus Gümüş ağı'nda “kültürel-varoluşsal bedensellik” niteliği kazanmış ve biyoanatomik içeriğini genişletmiştir (Garipova, 2019: 25).

“Bir beden verildi bana, ne yapmalı onunla,
Böylesine bir, böylesine benim?”
[Дано мне тело, - что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?]
(Mandelştam, 1909/2014).

Gümüş ağ şairlerinden Osip Mandelştam'ın yukarıda yer verilen dizelerinde, ruh ve beden problemini düalist bir çerçevede ele alan Batı Aydınlanmacı düşüncesine karşılık, Rus felsefesinde ruh ve bedenın birlikteliğini kabul eden görüşlerin (*dşetelesnost'*) bir yansıması sunulmaktadır. Aydınlanma felsefesinde Descartes ve La Mettrie metinlerinde beden, karmaşık bir mekanizmaya, bir

makineye indirgenmiştir (Lyotina, 2010: 219). Kendisine atfedilen bu yeni özellikleri nedeniyle de beden, ruhtan ayrı bir töz teşkil ettiği ileri sürülmüştür. Rus düşüncesinde ise bedenselliğin, insanın “üçlü doğasının” bir neticesi olarak ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Bu üçlü yapı *beden* [тело/body], *nefs* [душа/soul] ve *ruh* [дух/spirit] fenomenlerinden oluşmaktadır (Koretskaya, 2006: 71; Bondareva vd., 2017: 144).

Rus felsefesinde ruh ve beden probleminin dinsel değerler yardımıyla tanımlandığını görmekteyiz. Bunun nedeni, Maslov’un da belirttiği gibi Rus felsefesinin ulusal bir özelliği olarak dinin onun üzerindeki etkisidir. Avrupa ülkeleri Rönesans’tan itibaren dinsellikten uzaklaşırken yüzyıl dönümü Rus felsefesi Ortodoks inancı ile yakın bağlar kurmuştur. Batı düşüncesi ile yaşanan bu ayrışmalar, bedensellik sorununun Rus felsefesindeki yerini ve rolünü anlamayı mümkün kılmaktadır (Maslov, 2006: 22). İnsanı ruh-beden düalizmi çerçevesinde ele alan Avrupa felsefesinin rasyonalizmine karşılık kişiye ruhsal-bedensel bir bütün olarak yaklaşılması, ruh ve beden birliği fikrine dayanan Ortodoks idealler üzerine inşa edilen Rus felsefesinin özgülüğünü göstermektedir (Nemtseva, 2013: 62).

Tahmin edileceği gibi Sovyet dönemi düşünce dünyası, beden teorileri tartışmaları açısından verimli bir süreç olamamıştır. Bu noktada, beden çalışmalarının tüm dünyada, bugün kullandığımız anlamını kazanmasının ve yaygınlaşmasının ancak 1980’lerden sonra mümkün olduğunu hatırlatmakta fayda vardır. Söz konusu gediğin açılmasındaki tek nedenin, Sovyet dönemindeki güdümlü araştırmaların bu disiplini göz ardı etmesi olduğu söylenemez. Zira beden sosyolojisinin önderlik ettiği beden çalışmalarının gelişiminin de özünde 1980’lerden sonra ivme kazandığı genel kabul görmektedir.

1920’lerin ilk Sovyet reformlarının kültürel bağlamı ve siyasi etkileri dünyadakilerden daha farklı olsa da endüstriyel dünyanın rasyonel beden yönetimiyle ilgili eğilimleri büyük ölçüde benzerlik göstermiştir. Giyim kuşam ve beden eğitimi reformu, sanayileşme politikasına eşlik etmiştir. Kitlelerin bedensel hareketlerini kontrol eden standart jimnastik koreografisine dayanan toplu yarışmalar ve

spor etkinlikleri düzenlenmiştir. Bu teknikler fabrikalarda, yurtlarda ve okullarda tatbik edilen bedensel kontrole benzetilmektedir. Modernizm, bedenleri kontrol etmek için uygun yollar sunmuş ve bu yeni disiplin formları kişisel hijyen, hareket ve diyet standartlarının içselleştirilmesini gerektirdikleri için bireysel bedensel özelliklerin ortadan kaldırılmasını -tek tipleştirilmesini- mümkün kılmıştır (Romanov & Yarskaya-Smirnova, 2004: 117-118).

Romanov ve Smirnova'nın sunduğu gelişmelerin ışığında, ilerleyen dönemlerde bu disiplinin gelişimine katkıda bulunacak “malzemenin” varlığı, Sovyet dönemi toplumsal yaşantısının yeni bir gözle okunması yoluyla keşfedilmiştir. Bu nedendir ki çağdaş Rus felsefesinin ilk temsilcilerinin eserleri, günümüzde beden teorileri alanında çalışan araştırmacıların beslendiği kaynaklar arasında yer almaktadır. Sovyet dönemi bilim dünyasında, beden temasına yönelik yaşanan boşluk, çağdaş araştırmacıları bir yüzyıl öncesinin düşünsel atmosferi ile doğrudan irtibat kurmaya yöneltmektedir. Nitekim “Rus Felsefi Geleneğinde Bedensellik Problemi” [Проблема телесности в русской философской традиции] adlı incelemesinde Maslov, günümüzde Rus felsefi mirasına yönelik ilginin artmakta olduğuna dikkat çekmektedir. Maslov'a göre, bu yükselen ilgi, tesadüfi değildir. Zira Rus dinî felsefesinde Rusya'nın kaderi, tarihi, manevi kökenleri, yeni bir yol arayışı gibi çağdaş düşüncenin mesele edindiği temalar vardır ve bunlar arasında beden ve bedensellik olguları da yer almaktadır (Maslov, 2006: 22).

Bedensellik kavramı ilk kez, 20. yüzyılın ilk yarısında önce I. A. Baudouin de Courtenay tarafından, daha sonra D. N. Uşakov ve S. İ. Ojegov tarafından hazırlanan Rus dili sözlüklerinde kendine yer bulmuştur. Bu sözlüklerde “beden” [телo] sözcüğüne ve bu isimden türeyen “bedensel” [телесный] sıfatı ile “bedensellik” [телесность] kavramına yer verilmiştir (Vilyayeva, 2014: 1).

Günümüzde Rus sosyologlar, kültür uzmanları, filozoflar ve antropologlar bedensellik konusunda geniş kapsamlı çalışmalar ortaya koymaktadır. Beden problemini gündemlerine alan çağdaş Rus araştırmacıları arasında, bu bölümde görüşlerine başvuru I. M.

Bıhovskaya, D. V. Mihel, V. A. Podoroga, V. M. Rozin, T. E. Tsvetus-Salhova, E. A. Golman gibi isimler sayılmaktadır (Banije, 2017: 93). Beden politikaları üzerine Rusça yazılar kaleme alan O. N. Banije ise Batılı anlamda beden politikalarını benimseyen ve ileri sürdüğü görüşler bakımından alanın uluslararası bakış açısı ile doğrusalık gösteren çalışmalara imza atan bir araştırmacı olarak öne çıkmaktadır.

Beden çalışmalarında beden ya da bedensellik kavramlarından birinin kullanımı, farklı disiplinler tarafından tercih edilmektedir. Beden [тело/body] kavramı geleneksel olarak anatomi, fizyoloji, hijyen ve spor teorisi alanlarında incelenmektedir. Bedensellik [телесность/corporeality] kavramı ise felsefe, antropoloji, sosyoloji, kültürel çalışmalar gibi beşerî bilimlerin inceleme birimi hâline gelmiştir (Litvinova, 2012: 204).

Makarov ve Toporova'ya göre bedensellik, üç ayrı topostan oluşan bir yapı olarak anlaşılmaktadır: Doğal beden, yapay bir inşa olarak beden ve sosyokültürel bir bütünlük olarak kolektif beden. Tüm tanımlarda ortak olan nitelik ise “bedenselliğin”, “beden” kavramından çok daha geniş kapsamlı olmasıdır. Bedensellik, *et* [плоть/flesh] ile ona atfedilen kültürel belirtiler arasında yapay olarak yaratılmış bir ilişkiler sistemidir. Bu durumda, insan etinin ya da “doğal bedenin”, kültür olgusunun ortaya çıkmasından itibaren yapay araçların etkisine maruz kaldığı ve kalmaya devam ettiği önemli bir gerçektir. Bu sistemde et, bireyin doğal bedenine; beden, etin yapay kültürel araçların etkisine maruz kalması ile ortaya çıkan yapıya; kolektif beden ise sosyokültürel bütünlüğün bir parçası olan beden imgesine karşılık gelmektedir (Makarov & Toporova, 2016: 17).

Kendine son derece geniş bir yorum yelpazesinde yer bulan bedensellik kavramı, fiziksel ve zihinsel bileşenler arasındaki ilişki çerçevesinde anlamlandırılmaktadır. Ancak bedensellik, çağdaş felsefede, geçmişte olduğu gibi ruh ve beden düalizmine dayalı katı bir ayrım bağlamında değil kendine özgü bir deneyim olarak yorumlanmaktadır. “Beden” ve “bedensellik” kavramlarının anlamsal içeriğinin daha doğru bir şekilde yansıtılması adına hâlâ ortak bir terminoloji oluşturulmuş değildir. Söz konusu kavramlar, ontolojik anlamda, “canlılık”

kıtasıyla birbirlerinden ayrılırlar. “Beden” her şeyden önce, öznelliğe sahip olmayan ve maneviyattan yoksun olan fiziksel bir nesne anlamına gelmektedir. İnsan bedenselliği ise ontogenetik/gelişimsel sürecin; bir bireyin kişisel gelişim sürecinin ve geniş anlamda tarihsel gelişim sürecinin bir sonucu olan manevi bir beden olarak anlaşılmalıdır. Başka bir deyişle, bedensellik kavramına, bir insanın kültürel, bireysel psikolojik ve anlamsal bileşenlerini ifade etmek üzere başvurulmaktadır (Tsvetus-Salhova, 2010: 12). İnsan bedeni, uzamsal olarak şekillendirilmiştir. Bu bakımdan beden, öznellik ya da maneviyat gibi nitelikler taşımayan fiziksel bir nesne olduğu kabul edilir (Kovalenko, 2010: 1). Beden, insanın maddi olarak yeniden üretildiği alan ise; bedensellik de onun manevi olarak yeniden üretimini amaçlamaktadır. Bu bakış açısı, kişiyi topluma tanıtanın, onun bedeni değil bedenselliği olduğunu ileri sürmektedir. İnsanın entelektüel ve manevi faaliyetlerinin maddi bir alt yapısı olarak hareket eden bedensellik, kişiye sosyal ilişkilere girme fırsatı verir, bu ilişkilerin gerçekleşmesi için bir koşul olarak ortaya çıkar (Kovalenko, 2010: 4-9). Başka bir deyişle, bedensellik kavramına, kültürel anlamlar yüklenmektedir. Bu nedenle bedensellik beden ve düşünce, beden ve duygu, beden ve yaşam, beden ve ölüm, beden ve ruh, beden ve doğa, beden ve toplum, beden ve kültür gibi pek çok bağlamda kendine yer bulmaktadır (Krutkin, 1997: 143).

Haritonova, hem maddi cisim hem de vücut anlamına gelen beden kavramını; fiziksel beden (gövde) ve yaşayan beden olmak üzere ikiye ayırarak incelemeyi önermektedir. Bu ayrımında, Alman rasyonalist filozof Christian Wolff'un (1679-1754) ele aldığı şekliyle Körper (gövde) ve Leib (yaşayan beden) ayrımından yararlanmıştı (Haritonova, 2013: 16). Bunlardan ilki herhangi bir cismin gövdesi, onun uzayda kapladığı yer anlamında kullanılırken ikincisi doğrudan doğruya beden çalışmalarının konusu olan yaşayan insan bedenini ifade etmektedir. Körper ve Leib, daha sonra Fransız felsefeci Merleau-Ponty ve İngiliz sosyolog Bryan S. Turner tarafından da işlenmiştir.

Beden öncelikle manevi değil fiziksel bir nesne olarak kavranmaktadır. Diğer bir deyişle beden, fizyolojik açıdan canlı ya da ölü bir nesnedir. Çelişkili bir biçimde beden, aynı zamanda,

duyusal-anlamsal bir fenomendir. İnsan bedeni, iç(sel) ve dış(sal) özden oluşan iki dünyanın buluştuğu kavşak noktasıdır (Litvinova, 2012: 206). Beden, insanın doğal yaşam alanı olan ve toplumla birey arasında esas aracı olarak hizmet eden bütünsel bir anatomo-fizyolojik nesnedir (Kislyakovskaya, 2013: 308). Dolayısıyla bizi çevreleyen dünyayı bedensel açıdan algılarız ve beden aracılığıyla onunla temasa geçeriz. Sadece canlı varlıklarla değil yaşamımızı kolaylaştıran cansız nesnelere de bedensel bir ilişki biçimi geliştiririz. İnsan yapımı eşyalarımız, organlarımızın birer izdüşümüdür ve bedenimiz için tasarlanmıştır. İş aletleri ellerin, tekerlekler ayakların, giysiler cildimizin ve ev, bütünsel olarak bedenimizin bir uzantısıdır (Sokolova, 2012: 32).

Tarih boyunca çeşitli bedensellik türleri oluşur ve her sosyal yapı, bedeni kontrol etmek suretiyle genel uygarlık sürecine katkıda bulunur. Bu nedenle beden doğal bir gerçeklik ya da değişmez bir madde olarak kabul edilemez. Bedeni doğa tarafından kendisine bahşedilen bir hayvanın aksine bir insan, biyolojik bedeninin sınırlarını aşabilir. Söz gelimi kabile toplumlarında insanlar daha güzel görünmek, sosyal statülerini vurgulamak ve belirli bir topluluğa aidiyet duygusu geliştirmek amacıyla bedenlerini boyar, dövmelemlerle süsler, üzerinde delikler ve yaralar açarlar (Buguyeva, 2011: 61-62).

Bedensel betimlemeler, tarihsel kaynaklarda ve tarih yazımında da önemli birer sembol işlevi görmüştür. Bedene yöneltilen dikkatler, bilhassa halk kültüründe önemli bir yer tutmaktadır. Bu özelliği dolayısıyla bedensel temsiller, önemli ölçüde biz/ötekiler ikiliğine ilişkin zihinsel bölünmenin belirleyicisi olmaktadır. Tarihi ve antropologların da ifade ettiği gibi öteki imgesini inşa etmenin yollarından biri ve en etkili, “ötekileri” bedensel görünimleri bakımından hayvana ya da canavara benzetmek olmuştur (Sokolov, 2009: 205). Beden, “öteki”yi tanımlamanın araçlarından biri olagelmıştır. 19. yüzyıl seyyahlarının gözlemlerinde bedensel simgeleri inceleyen Sokolov, seyahat yazılarında beden, “öteki”yi inşa etme yollarından biri olarak sıklıkla kullanıldığını ifade eder. Çoğu zaman Avrupalı yazarlar arasında, bedenlerin Avrupa’dan

uzaklaştıkça giderek garip, canavar benzeri bir görünüm kazandıkları belirtilir. Bu eğilim, Sovyet dönemi karikatürlerine de yansımış, görsel propaganda araçlarında düşmanın bedeni, hayvan ya da uzaylı bedeni olarak tasvir edilmiştir (Sokolov, 2010). Beden ve bedensellik üzerine kaleme alınan Rusça çalışmalarda beden, farklı yönlerden okunmaya açık bir metin olduğu kabul edilir. Zira bedenimizi eğiterek ya da süsleyerek ona yapay bir dil bahşederiz. Buna dayanarak insan vücudunun başkalarının ve “öteki”nin dünyasında bir tür kültürel metin, bilgi ve aktör olduğu söylenebilir. İnsan bedeni çeşitli dil formlarında ifade edilen, kültürel öneme sahip bir metindir (Remizov & İrhen, 2018: 90-95).

Bedenin sosyal işlevleri de en az biyolojik işlevleri kadar önemlidir. Bu işlevler kendini onaylama, kabul görme, sosyal onaylanma, iletişim, dokunma, sevgi ve dostluk, kendini gerçekleştirme ihtiyacı gibi temel sosyopsikolojik ihtiyaçlar ile yakından bağlantılıdır. Bedenin sosyal işlevleri, kişinin yaşına, durumuna, kişisel isteklerine ve hedeflerine bağlı olarak değişmektedir (Vlasova, 2007: 38). Söz konusu işlevler, insanın bedenselliği aracılığıyla yerine getirilmektedir. Bireyin sosyalleşme aracı olarak bedenselliğin etkili kılınmasında, kişinin beden imgesi önemli rol oynamaktadır. “Beden imgesi” kavramı ilk kez Avustralyalı psikiyatrist Paul Ferdinand Schilder tarafından kişinin bedeniyle ilgili öznel deneyimini ifade etmek üzere kullanılmıştır (Budarina, 2014: 85).

Bahtin’e göre kişinin beden imgesi, başka bir deyişle bedenini nasıl algıladığı, bilincinin ve ufkunun ötesinde biçimlenen bedensel varlığından ayrı bir alanda ortaya çıkmaktadır. Zira bedenimizin nasıl görüldüğü, ancak bir “ötekinin” bilinci yardımıyla bütünlüklü biçimde ortaya konulabilir. Suya ya da aynaya yansıyan imgesini izlediği istisnai anlar bir kenara bırakıldığında kişi, dış bedenini ancak başkalarının onu nasıl algıladığına bağlı olarak bütünlüklü bir biçimde tanıyabilir (Bahtin, 2003: 108). Burada gözlerin birer uzvunu teşkil ettiği beden, görülen dünya ile bedene ilişkin parçalı ve “bütünlüksüz” imgeleri birbirinden ayıran bir sınır çizgisi işlevi görmektedir. Bu nedenle dış beden, yansıtıcı bir araç ya da bir

ötekinin görsel algısı olmaksızın kişinin kendisi tarafından izlenememektedir, zira beden, görme duyusunun sahibine sağladığı perspektifin dışında kalmaktadır.

Postmodern dönemde beden imgesinin sanal olarak inşa edilmesi söz konusu olur. Sanal bedenler, canlı bedenlerden daha enerjik, daha güzel ve daha mükemmel görünen bedenler hâline getirilir. Bedenin kopyasının, orijinalinden daha iyi olduğu düşünülür. Sanal çağda bedeni dönüştürme arzusu, bir arayışa dönüşür. Dijital teknolojiler sayesinde güzellik idealleri de “posthümanist” bir kimlik kazanır. Bireyin beden algısını bozan kusursuz güzellik imgeleleri, Ştayn’ın da dikkat çektiği gibi, bilgisayar programlarında rötuşlanan dijital fotoğraflar sayesinde ortaya çıkar. Kopya ve orijinal arasındaki ters yüz edilmiş ilişki (postmodern psikoz) burada da kendini gösterir. İnsanları görsel ve basılı medya yoluyla kuşatan kusursuz beden imajları, kişilere bedensel açıdan eksik olduklarını hissettirmekte ve beden algısında bozulmalara yol açmaktadır (Ştayn, 2010: 101). Sovyet döneminde bedenlerin devlet onaylı aseksüelliği, günümüzde yerini yeni çağın piyasa onaylı cinselliğine bırakmıştır (Mikhel, 2004: 1).

Rus araştırmacıların her biri, beden ve bedensellik sorunu hakkında kendine özgü bir bakış açısına sahiptir. Bununla birlikte çoğu, bedenin insanın var olmasını sağlayan maddi bir bileşen olarak kabul edilemeyeceği konusunda hemfikirdir. Bedensellik, sadece bireyin fiziksel bedeni ile ilgili bir kavram değildir. Buguyeva, Rus düşüncesindeki beden ve bedensellik anlayışının, 20. yüzyılın ikinci yarısında Batılı postmodern filozoflar tarafından ileri sürülen beden kavrayışlarından daha farklı bir yerde konumlandığını özellikle vurgulamaktadır. Bununla birlikte henüz sosyokültürel bir olgu olarak bütüncül bir bedensellik anlayışının gelişmemiş olduğuna da dikkat çekmektedir. Yazara göre varlığının fiziksel, manevi ve sosyal bileşenlerini yeterince yansıtacak böyle bir bedensellik kavramının geliştirilmesi ihtiyacı, felsefe disiplini açısından giderek daha belirgin hâle gelmektedir (Buguyeva, 2007: 73).

Baranov, insan varoluşunun bedensel ve manevi ilkelerinin birlikteliğine vurgu yapmak amacıyla Rus kültüründe de yer edinen kadim bir halk deyimini hatırlatır: “İnsanlar kıyafetleriyle karşılaşılır, akıyla ağırlanır.” [Встречают по одежке, а провожают по уму] (Baranov, 2016: 26). Bu ifade, Türkçede “İnsanlar kıyafetleriyle karşılaşılır, ilmiyle ağırlanır, ahlakıyla uğurlanır.” şeklinde kullanılan deyimle önemli ölçüde örtüşmektedir. Toplumla etkileşime geçmenin ilk aracı bedenimiz olsa da onunla irtibatı sürdürmemizin “corpus” hâlinde bırakılan pasif bedenimizle bir ilgisi yoktur. Rusça literatürdeki beden çalışmalarının önemli bir bölümünde, zihinsel ya da manevi yetilerin öncelendiğini görmekteyiz. Ayrıca bu çalışmalar, erken dönem Rus felsefecilerin beden kavrayışından ve yine onlar tarafından ortaya konulan *duşetelesnost* olgusundan izler taşımaktadır. Rus düşüncesinde beden meselesi, tarihsel niteliklerini muhafaza eden özgün bir alımlama biçimi çerçevesinde çözümlenmeyi sürdürmektedir.

Beden Politikaları ve Biyopolitika

Beden politikaları ve biyopolitika kavramlarının kimi çalışmalarda eş anlamlı olarak ya da birbirlerinin yerine geçebilecek şekilde kullanıldığı görülmektedir. Buraya kadar genel bir görünümünü sunmaya çalıştığımız gibi, beden üzerinde odaklanan siyasal pratikleri konu edinen çalışmaların, araştırmacının uzmanlık alanına göre ilgili pratiklerin bir yönünü ya da sonucunu diğerlerinden daha fazla öne çıkarma eğiliminde olduğunu aklımızda tutarak beden politikaları ile biyopolitika terimleri arasında birtakım ayrımlara gidilmesi gerekmektedir. Önce Foucault’nun biyopolitika tanımına yer verelim: “Bundan kastettiğim 18. yüzyıldan itibaren yönetim pratiğinin nüfusu oluşturan canlıların karşılaştığı sorunları (sağlık, hijyen, doğum oranı, yaşam süresi, ırklar...) akılsallaştırma çabasıydı.” (Foucault, 2015: 263). *Biyopolitika: İktidar ve Direniş* adlı çalışmasında Özmakas da biyopolitikanın daha ziyade nüfusu temele aldığına, terimin “‘yaşam’ içerisinde belirleyici niteliğe sahip olan bir dizi sürece ilişkin bilginin denetlenmesine ve ağırlıklı olarak düzenleyici önlemler alınmasına dayanan müdahale tekniklerinin” genel adı olarak kullanıldığına dikkat çekmektedir (Özmakas, 2018: 123).

Bu ayrımın çıkış noktasını, Foucault'nun anatomo-politika ve biyopolitika kategorilerinden hareketle açıklamak mümkündür. Foucault düşüncesinde anatomo-politika, tekil bedenlerin politikasına karşılık gelerek bu tekil bedenlerin disipline edilmesini amaçlarken biyopolitika ise insan türünün topluca idare edilmesine, beden nûfus olarak yönetimine ve canlıyı, onun yaşamını yönetme anlamlarına gelmektedir. "Bedenin anatomo-politiği" kapsamında gözetlenen ve denetlenen tekil "bedenlerdir"; "nûfusun biyopolitiği" çerçevesinde ise denetim altında tutulan, daha kalabalık bir insan topluluğunun topyekûn idaresine dayanan "nûfustur". "*İnsan bedeninin anatomo politikası* tekil olarak bireyin bedeni üzerinde dönüşüm sağlamayı amaçlayan disiplinci *iktidar mekaniğinin* en genel adyken 'biyopolitika' bir bütün olarak toplumsal beden üzerinde işleyen *iktidar teknolojilerinin* genel adıdır." (Özmağas, 2018: 125). Biyopolitikaları yürüten iktidar, toplumun bedenine, toplumsal bedene, bir tür organizmacı devlet anlayışıyla yönelmiştir.

"O hâlde şimdi, 18. yüzyılın sonunda polisin gerçek hedefinin nûfusa dönüşmüş olduğunu söyleyebiliriz ya da bir başka ifadeyle, devlet temelde bir nûfus olan insanlarla muhataptır. İktidarını canlı varlıklar üzerinde kullanır, bu nedenle siyaseti bir "biyopolitik" olmak zorundadır." (Foucault, 2001: 151).

Foucault, anatomo-politika yani insan bedenine yönelmiş politika ve biyopolitika yani nûfusun politikasını birbirinden ayırmaktadır. İkincisi, insanları topluluklar hâlinde, onların canlılık özellikleri dolayısıyla yönetmeye, hayatlarının idaresini ele almaya çalışmaktadır. "Tıbbi stratejileri kullanan biyopolitika bedenlerin ve nûfusun siyasal hedeflerin nesnelere hâline gelmelerini ifade etmektedir. Bunun anlamı, yaşam hareketlerinin iktidar ilişkilerinin odağına yerleşmesidir." (Arpacı, 2016: 80). Burada insan, ancak bütünü uyumlu bir parçası olarak önem kazanmaktadır.

"Yaşam üzerindeki iktidar 17. yüzyıldan itibaren iki ana biçimde gelişmiştir; bunlar birbirlerini dışlamaz, daha ziyade

aralarındaki ilişkiler üzerine kurulu iki gelişim kutbu oluştururlar. [...] İlk meydana gelen biçim, makine olarak beden üzerine odaklandı: onun terbiye edilmesi, yeteneklerinin geliştirilmesi, kuvvetlerinin damıtılması vb. bütün bunlar disiplinleri oluşturan iktidar usulleri tarafından sağlanıyordu: insan bedeninin anatomo-politikası. Daha sonra, 18. yüzyılın ortalarına doğru oluşan ikincisi ise, tür olarak beden üzerine odaklandı, yani biyolojik süreçlere [çoğalma, doğum, ölüm, sağlık durumu, yaşam süresi] dayanak oluşturan beden. Bu süreçlerin denetim altına alınması ise bir dizi regüle edici müdahale ve kontrol ile sağlandı: nüfusun biyopolitikası. Beden disiplinleri ve nüfus regülasyonları, yaşam üzerinde kurulan iktidarın örgütlenmesinin iki biçimidir.” (Foucault, 2015: 281-282).

Arpacı’ya göre “Foucault’nun beden analizleri, tekil bedenlere yönelik disiplinler teknikler (bedenin anatomo-politikası) ve biyolojik yaşamı ve nüfusun denetimini gündemine alan biyopolitik uygulamaların bir bileşkesi olarak değerlendirilebilir” (Arpacı, 2011: iii). Hem disiplinler iktidar hem de biyopolitika, bedenle ilgilenmektedir; ancak disiplinler teknikler bireysel bedenleri yönetmeye, düzenlemeye ve denetim altına almaya çalışırken biyopolitik uygulamalar doğrudan halkın biyolojik varlığıyla ilgilenir (Arpacı, 2011: 77).

Foucault’nun biyopolitika ile biyoiktidar arasında “katı bir terminolojik ayırım” yapmadığını ifade eden Koyuncu, anatomo-politikanın “disiplinci iktidarın insan bedeniyle kurduğu bireyleştirici ve eğitici ilişki eksenlerini kapsayan bir terim olduğu; biyopolitikanın ise “biyoiktidarın insan bedeniyle onun bir popülasyonun parçası ve bir türün mensubu olması itibarıyla kurduğu ilişki eksenlerini ifade ettiği” (Koyuncu, 2016: 39) yönünde hayli aydınlatıcı bir saptamada bulunur. Koyuncu’ya göre biyoiktidar, “beden politikalarının genel adı”dır (Koyuncu, 2016: 39). Nitekim Foucault biyoiktidarını şu sözlerle tanımlamıştır:

“Bireyselleştirme yöntemiyle beden üzerinde iktidar kurulmasının ardından, bireyselleştirici olmayan ama beden-insan yönünde değil tür-insan yönünde gerçekleşen, bir anlamda yığınlaştırıcı olan ikinci bir iktidar kuruluşu var: Biyoiktidar” (Foucault, 2004: 248).

Postyapısalcı düşünür Judith Butler, Foucault’nun beden-iktidar ilişkisi meselesine erken dönem yaklaşımının en bilinen örneği olarak *Hapishanenin Doğuşu* adlı eserini ve burada yer verilen mahkûmun bedenini ele almaktadır. Butler’a göre bu çözümleme, “sadece iktidarın bir bedene nasıl uygulandığını değil aynı zamanda bir bedeni nasıl işleyip şekillendirdiğini” anlamak açısından önemlidir. “Bu ikisi arasında ayırım yapmak zordur çünkü iktidar bir beden üzerine uygulandığına göre beden iktidardan önce gelmektedir; iktidar bedeni şekillendirdiğine göre de beden bazı bakımlardan ya da bir dereceye kadar iktidar tarafından imal edilir.” (Butler, 2014: 275).

Bilindiği üzere siyasal bir kavram olarak iktidar, toplumsal ilişkilerin hegemonik yapısına da işaret edebilmektedir. Ancak bunun siyaset bilimi ve toplum bilimi ile ilgili kısımlarını birbirinden ayırmaktayız. Peki, bu araştırmanın kapsamını ifade etmek için neden “beden politikaları” terimi seçildi? Yukarıda yer verdiğimiz bilgiler ışığında yanıtlamak gerekirse bu çalışmanın ortaya çıkış noktası her ne kadar Rus ve Türk modernleşme hareketlerinin bedenleri istatistiğe indirgemesinden hareket etse de malzemenin edebiyat eserlerini temel alıyor oluşu, çözümleme merkezini iktidarın siyaset dışı alanlardaki anlamlarına yöneltmiştir. Dolayısıyla iktidarın anatomo-politikası, bu incelemenin ikinci plana atılamayacak kadar önemli bir odak noktasını oluşturmuştur. Roman kahramanları biyopolitikanın hedefinde ve etkisi altında yer almalarına karşılık, sosyal ilişkilerinde beden hegemonyasının bir basamağında konumlanmışlardır. Foucault’nun da belirttiği gibi “İktidar ilişkileri, toplumsal ağda derinlemesine kök salmıştır ve ‘toplum’un üstünde olan ve radikal olarak ortadan kalkacağını hayal edebileceğimiz ek bir yapı oluşturmaz. Gene de toplum içinde yaşamak, başkalarının eylemleri üzerinde

eylemde bulunmanın mümkün olduğu -ve fiilen sürüp gideceği- bir şekilde yaşamaktır.” (Foucault, 2014: 77). Bu yönüyle beden politikaları teriminin çalışmanın kapsamı açısından daha uygun olduğu düşünülmüştür. Roman kahramanlarının bir kısmı, kitleleri yönetmeye muktedir kişiler değildirler. Ancak kendi sınırlı çevrelerindeki insan ilişkilerinde kimi zaman muktedir, kimi zaman madun rolüne soyunmaktadırlar.

Ancak çalışmanın muktedirin değil madunun konumuna daha fazla eğilmesi nedeniyle beden politikaları terimi tercih edilmiş, biyopolitika çalışmalarına konu olan diğer Rus tarihi pratikleri, kapsam dışında bırakılmıştır. Zira Sovyetlerin biyopolitika tecrübesinin önemli bir bölümünü oluşturan kamp deneyiminin Türk tarihinde bir karşılığı olmamıştır. Çalışmanın bütünlüğünü koruması bakımından ancak mukayese edilmeye uygun temaların sınırladığı bir tarihsel çerçeve seçilmiş ve zaman aralığı sınırlı tutulmuştur. Dolayısıyla çalışmada, 20. yüzyılın başından İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına dek geçen süreç temel alınmıştır. Biyopolitikanın billurlaştığı siyasal ve toplumsal süreçler ile toplama ve çalışma kampı gibi cezalandırma mekânlarını ele alan edebî eserler, kaleme alınma dönemi ve muhteva bakımından 1940 sonrasına ait olmalarından; ayrıca kampın biyopolitikasını çözümlerken bu çalışmanın izleğini teşkil eden Foucaultcu perspektife başvurmanın sınırlılıklarından dolayı kapsam dışında tutulmuşlardır.³

³ Bu çalışmanın kapsamı dışında kalan Sovyet kamp sisteminin biyopolitikasına ilişkin incelemeler için yazarın bağımsız makalelerine bakılabilir: Özakın, D. (2019). “Kampın Biyopolitikası: Yevgeniya Ginzburg ve Varlam Şalamov’un Gulag Tanıklığında Beden” *Ulakbilge*, 8 (35), 301-315. Özakın, D. (2020). “Muselmann ve Dohodyaga: Nazi ve Sovyet Toplama Kamplarında Yaşayan Ölüler” *Lectio Socialis*, 4 (2), 125-138. Özakın, D. (2020). “Stalinist Büyük Temizlik Metaforunda Organizmacı Devletin Bedensel Atıkları” *Tarih Okulu*, 48, 3747-3771. Özakın, D. (2019). “Kötülüğün Sıradanlığı: Aleksandr Soljenitsin’in Sovyet Çalışma Kampı İzlenimlerini Hannah Arendt’in Kavramlarıyla Okumak” *RumeliDE*, (15), 431-449.

3

Bölüm

BEDENİ OKUMAK: Edebiyatta Beden Politikaları

A. Bedeni Okumak

Bu bölümde, Rusya ve Türkiye örneklerinde modernleşme hareketinin kapsamı ve hızının, bedene ilişkin toplumsal kabulleri ne şekilde etkilediği, öteki bedenlerin inşasında veya ötekinin bedenine özgürlük alanı yaratılmasında nasıl rol oynadığı tartışılacaktır. İki ülkenin bedenselliğe ilişkin kabullerindeki benzer ve farklı yönler yine bu bölümde, edebiyat eserlerine yansıtıldığı biçimiyle değerlendirilecektir.

Çalışmada, farklı toplumların beden algısını yansıtan sanatsal bir tür olarak edebiyat esas alınmıştır. Eserlerin seçiminde, yazar ve eser çeşitliliği gözetilerek beden politikalarına yönelik çeşitli ve geniş okumalar sonunda konuya ilişkin en çok malzeme veren metinler seçilmeye çalışılmıştır. 1900-1940 yılları arasındaki yoğun toplumsal dönüşümler ve bunların millî kimlik inşasıyla eş zamanlı olarak beden politikaları üzerinde yoğunlaşması, çalışmanın zamanla ilgili sınırlamasını belirlemiştir. Böylelikle yüzyılın başından İkinci Dünya Savaşı'nın (1939-1945) başlangıcına dek geçen sürece ait eserler, çalışmanın zamansal sınırlarını belirlemiştir.

20. yüzyıl Rus ve Türk edebiyatlarından seçilen sekiz ana eser, basım yıllarına göre İvan Bunin'in *Köy* (1910), Yevgeni Zamyatin'in *Biz* (1911), Fyodor Gladkov'un *Çimento* (1924), Mihail Bulgakov'un *Köpek Kalbi* (1925), Halide Edib Adıvar'ın *Sinekli Bakkal*

(1935) ve *Tatarcık* (1939), Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* (1932) ve *Ankara* (1934) adlı eserleridir. Ayrıca Vladimir Nabokov'un *İnfaza Çağrı* (1938) ve Mary Shelley'nin *Frankenstein* (1818) romanlarına da çalışmanın bir bölümünde, distopik tahayyüller ve Aydınlanma eleştirisi bağlamında beden temsillerini karşılaştırmak amacıyla yer verilmiştir.

İlgili zaman aralığında, edebî eserlerde bedensel temsillerin ve telkinlerin her geçen yıl gösterdiği artış dikkat çekicidir. Bedene, bedeninin ehlileştirilmesine, makineleştirilmesine, arzularının dizginlenmesine, güzellik ya da medeniyet metaforu olarak kendine yer bulmasına ilişkin tartışmalar, pek tabii edebiyat tarihini 20. yüzyıl öncesi dönemde de 1940 sonrasında da ilgilendirmiştir. Ancak iki ülkenin maneviyat anlayışları ve Batılılaşma hızları birbirinden farklı ilerlediğinden bedene ilişkin yorumlamalar da değişkenlik arz etmiştir. Dolayısıyla ufak kültürel farklılıklar dışında daha ziyade koşulluklar üzerine yoğunlaşmış olan bu çalışma, 1900'lerin sonu ile 1940 sonrası süreci kapsamına almamıştır.

Bedenin siyaset sahnesinde arz ettiği önem, tarihsel kırılmaların ve siyasal paradigma değişimlerinin tetikleyicisi olarak taşıdığı güç ve zayıflık, tarihçi kimliğiyle Fransız düşünür Michel Foucault'nun odağında yer alırken siyasal olanla birebir ilintili kalmakla beraber yansımaları daha ziyade sanatsal düzlemde bulan bedensel temsiller Rus düşünür ve kuramcı Mihail Bahtin'in birincil odağı olmuştur. Arpacı, *Biyoiktidar ve Karnavalesk Beden: Foucault ve Bahtin'in Beden Kavramsallaştırmalarının Karşılaştırılması* başlıklı çalışmasında, iki düşünürü buluşturan zihinsel dönemeçleri analiz eder. Arpacı'ya göre, Foucaultcu bakışta "İktidar ve direnişin odak noktaları olarak bedenler ve hazlar, yeni varoluş tarzlarını yaratmanın alanlarıdır."; benzer biçimde Bahtin'in "Beden düşüncesi, karnaval meydanının bedeni özgürleştiren bireysel ve kolektif düzensizliğine dayanmaktadır." (Arpacı, 2011: iii).

Çağdaş düşünürler, beden politikalarını ilk kez bu kadar sistematik ve kapsamlı bir biçimde ele alan ve söz konusu politikaları çok boyutlu kuramlarıyla analiz eden bir filozof olan Foucault'ya

yönelik bir dizi eleştirel düşünce ortaya koymuşlardır. Söz gelimi İtalyan siyaset felsefecisi Giorgio Agamben, bedensel denetimin safllaştığı bir mekân olan kampların varlığını göz ardı ettiğini ileri sürmüş; postyapısalcı feminist düşünür Judith Butler ise beden analizleri boyunca gözettiği heteronormatif tutum nedeniyle Foucault düşüncesindeki bazı boşluklara işaret etmiştir. Çağdaş kuramcılar, beden teorisine söz konusu boşluklarda filizlenen yeni kavramlarla katkıda bulunmuşlardır. Bu çalışma, bedene ve bireye siyasal müdahalenin tarihini ortaya koyan çözümlenmelerindeki kapsayıcılık ve çok boyutluluk dolayısıyla Foucault'nun kavramlarını kılavuz edinmiş, gerekli durumlarda ona eleştiriler yönelten düşünürlere de yer vermiştir.

Beden politikaları kuramına dayalı bir edebiyat eleştirisi, doğası gereği eleştirel bir okuma girişimidir. Amacı bedenın egemen iktidar eliyle biçimlendirilmesini onaylamak değil halkı öncelikle bedensel kabiliyetleri bakımından hizaya getirmeye çalışan iktidar ilişkilerine, gözetimin, kapatmanın, terbiye etmenin tarihi dinamiklerine ışık tutmaktır. Bu okuma biçimi estetik ve güzel olan arasındaki ilişkinin dahi faydalılık, verimlilik gibi pragmatik ilkeler üstüne inşa edildiğini, toplumsal güzellik algısının çoğalma, yayılma, güçlenme, arılaşma, ötekileştirme unsurlarını önceleyerek biçim değiştirdiğini ortaya koyar. Tarihin hiçbir döneminde “sağlıksız, akılsız, güçsüz” olarak damgalanan kimse, güzellik ve iyilik gibi meziyetlerle bağdaştırılmamıştır. En fazla “hoşgörü” toplumunun anlayışına sığınabilmiş, rahatsız ediciliğine karşı toleranslı davranılmış, içinde yaşadığı topluma minnettar hissetmesi sağlanmıştır. Minnet duygusu ise ötekinin itaatkârlığını kamçılarnış ve hakkına sahip çıkma, başkaldırma, isyan etme potansiyelini engellemiştir. Bu noktada hoşgörü, içinde gizil bir aşığılamayı barındırmıştır. Hoşgörüye muhtaç kalınan yerde karşı cephenin aslında olması gerekenden, idealden, normalden, iyiden ve güzeldən oldukça uzakta konumlandığı varsayılmaktadır; tüm bunlara karşın ötekinin toplumda kendine yer edinmesine izin verilir. Bu çalışma ise edebî eserlerde ötekileştirilen bedenlerin temsiline yönelik eleştirel bir okuma denemesidir, zira beden politikaları kuramı bu eleştirel karşı duruşu özünde taşımaktadır.

Günümüzde Metin ve Okumanın Değişen Biçimleri

Günümüzde “okuma”nın başlıca aracı olan metin, sadece yazılı, edebî kaynaklara işaret etmemektedir. Diğer sanat dallarına ait eserler, söz gelimi bir sinema filmi, bir tablo, bazen bir reklam filmi de okumaya tabi tutulur. Bahtin’e göre “metin” sözcüğü geniş anlamda -herhangi bir bağdaşık göstergeler bütünü olarak- anlaşılacaksa bu durumda sanat incelemesinin bile (müzik incelemesi, güzel sanatlar teorisi ve tarihi) metinlerle (sanat yapıtlarıyla) uğraştığını” söylemek mümkündür (Bakhtin, 2001: 355).

Bedeni, Toplumu, Kâinatı Yazmak adlı eserinde Schick, metin kavramı ile yazmak ve okumak eylemlerinin tarihsel süreçte anlamsal dönüşüme uğradığına, son on yıllarda bu tanımların anlamsal çerçevesinin kültür kuramcıları tarafından önemli ölçüde genişletildiğine işaret eder. Moda, kanunlar, standartlar, yönelimler ve normlar; hepsi insan bedenine yazılı olduklarından, insan vücudu bir metne dönüşmüştür. Dolayısıyla beden “nötr bir tekil varlık olmaktan çıkarak bir toplumsal kültürel sistem içerisinde” yer edinmiştir (Schick, 2017: 10). Bu durumda okuma, kuşkusuz farklı bir gözle bakma ve yorumlama anlamını taşır ve okuma eylemiyle, alımlama/yorumlama biçimleri kastedilir. Çözümleme, bir okurun metni kendi perspektifinden özgün bilgi birikimiyle alışverişe geçerek seçici bir biçimde göstergeleri algılaması ve yorumlaması ilkesine dayanır.

Alımlama çalışmaları edebî metin okumalarının çeşitli kategorilerle sınırlandırılmış kısır biçimlerine karşı her bir okura göre biçim değiştiren akışkan bir metnin varlığını kabul eder ve okurun tekil çıkarımlarını hangi ilkelere dayandığını ortaya koyma yoluna gider. Metnin vermek istediği iletiyi bu kadar muğlak ve değişken kılan nedenleri bulmaya çalışırken metin dışı pek çok unsurdan faydalanır.

Bu süreçte, edebî metnin yazarı ile okur kitlesi de gerçekliğin (yeniden) inşasına katkıda bulunur. Zira bir metin, özünde gerçeklikten türemiş olsa da kurguyla olması gerekeni yeniden yaratır, göstergelerin okurun alımlamasıyla örtüştüğü oranda istenilen gerçekliğin yeniden inşa edildiği görülür. Yaşam gerçeği ile kurgusal gerçeklik arasında, iplerin kimi zaman yazarın, kimi zaman bilinçli okurun

elinde tutulduğu bir yeniden üretim süreci işlemeye başlar. Beden politikaları kılavuzluğunda okunan bir edebî metin de edebiyat ürünlerini ortaya koyan yazarların ve kanon kurucuların niyetlerini açıklamaya çalışmaktadır.

İmgesellik ve Propagandanın Beden Politikalarına Etkisi

Çalışmanın ana malzemesini oluşturan edebî eserler, 1900-1940 yılları arasında kaleme alınmıştır. Bu dönem, yeni yeni yaygınlık kazanmaya başlayan bir imkân olan illüstrasyonun, diğer bir deyişle metinlerle görsel unsurların birlikte kullanılmasının altın çağına teka-bül eder. İlgili dönemde basın-yayın faaliyetleri hız kazanmış ve 1895 yılından itibaren yedinci sanat olarak anılan sinema, kitlelerin hayatına girmiştir. Dergiciliğin, resimlemelerle bezeli dergilerin ve dekoratif amaçlı kitapların en önemli unsuru olarak karşımıza çıkan illüstrasyonların altın çağında, süreli yayınlara eklenen çizimler ve metinlere verilen görsel destek tirajları artırır, temayı imgelerle zenginleştirme çabası, yazılı metne hareket katar ve okunma kolaylığı yaratır. Böyle bir dönemde edebiyat da okuyucuya imgesel canlandırmaya izin verecek ölçüde görsel ayrıntılar sunmaya başlar.

20. yüzyılın ilk yarısı, propagandanın gücünün keşfedildiği bir dönem olduğundan görselle yazınsal arasındaki bu alışveriş kaçınılmaz görünmektedir. İki Dünya Savaşı arasında insanların maddi ve psikolojik yaralarını sarmaya ve yeni devletlerin inşasında halkın motivasyonunu artırmaya yönelik çabalar, devasa boyutta heykellerle ve her biri neyin doğru olduğunu kati bir dille, seyircisine doğrudan bakarak söyleyen afişler aracılığıyla kendini gösterir. Sade vatandaşın, ne kadar çalışması ve boş vakitlerini nasıl değerlendirmesi gerektiğini, bir kadının çocuğunu nasıl emzirmesi gerektiğini (Sovyet propagandasında bu tip afişlerin kullanımı yaygındır), halkın düşmana nasıl karşı durup kardeşle nasıl omuz omuza yürünmesi gerektiğini bu afişlerden öğrenmesi beklenir. Üstelik sloganlarla yüklü bu imgeler yaşam alanlarının her yerine öylesine yayılmıştır ki, bir yurttaşın “doğru yaşamayı” öğrenmek için başını kaldırıp karşıya bakması yeterli olacaktır.

Sovyetler Birliği topraklarını arşınlayan *ajitasyon-propaganda* trenleri halka doğru ve işlevsel bir sanat tarzını, bedenlerini devletin hizmetine sunan insanların temsil edildiği propaganda filmleri aracılığıyla benimsetmeye çalışır. Cumhuriyet Türkiye'sinde ise yeni sağlıklı evlatların yetişmesine verilen önem *Gürbüz Türk Çocuğu* dergisi gibi süreli yayınlarla pekiştirilir. Siyasal olan, yaşamın her alanına nüfuz etmiş, iktidar günün her saatini düzenlemeye koyulmuş ve geleceğin biyolojik teminatı olarak belirlediği bedenleri başlıca hedefi hâline getirmiştir.

Böylesi bir atmosferde edebî kanonların bedenin gücünden de görselleştirmenin ikna edici etkisinden de azami düzeyde faydalandığı görülür. Propagandanın en etkilisine, mesajını doğrudan veren, net ve kısa metinler aracılığıyla ulaşılabileceği öngörülmüş; karmaşık yapıdaki sanat eserlerinin, bir türlü sadede gelemeyen hacimli kurguların ancak sade vatandaşın zihnini bulandıracağı düşünülmüştür. Bu nedenle Sovyet yönetmenler, devrim sonrası dönemde, devrim öncesinde sahip oldukları sanatsal özgürlüklerine bir daha erişememişlerdir. Bu bağlamda çözümlenmeye çalıştığımız eserlerin, okuyucuyu beden odaklı bir görsellikle ve karakterlerin fiziksel özelliklerini aktarmaya yönelik bir tasvir yoğunluğuyla donattığını görürüz.

Sanatsal türlerin iç içe geçtiği böyle bir dönemde, edebiyatla siyaset arasındaki sınırlar da belirsizleşmeye başlamıştır. Sanat yapıtlarının kitleleri etkileme gücü iktidarların gözünden kaçmayacaktır. Tarihin her devrinde sarayın emrinde bir grup sanatçının varlığı söz konusu olmuştur, ancak 20. yüzyılda propaganda sistemli hâle getirilmiş, sanatçılar da gönüllülük veya inanmışlık olarak niteleyebileceğimiz bir tutumla, propagandacı bir yol izlemişlerdir. Pek çok edebiyatçı aktif siyasal faaliyetlerde bulunmuş, aydın sorumluluğu taşıması sebebiyle toplumu dönüştürmeyi ümit etmiştir. Öte yandan aydınlar yeteneklerini halk lehine ve insanları bilinçlendirmek adına kullanmak ve bu amaçla kendilerine verilen resmî olanakları değerlendirmek istemişlerdir. Dolayısıyla böyle bir tarih aralığında verilmiş eserlerin, diğer disiplinlerden faydalanılmadan incelenmesi, eserin yaşamla, tarihle, toplumla ve yazarının fikir dünyasıyla ilişkisini görmezden gelmeye yol açar.

Yazarın düşünce dünyasını etraflıca incelerken gerek onun yaşadığı devrin gerekse temsilcisi olduğu görüşlerin belli başlı söylemler etrafında inşa edildiği görülür. Söylem, hayattan beslenerek kuru-
tur, ancak tekrar edilmesi ve kalıplaşması, günlük hayatta ona duyulan inancı artırır. Edebî eserlerde beden politikaları, söylem sayesinde kendine yer bulabilmiş ve savladığı idealler doğrultusunda kitlelerin zihnine ve yaşam biçimine nüfuz edebilmiştir.

Bahtin'e göre, "Mantıksal ve anlamsal olarak gönderge niteliğindeki ilişkilerin diyalojik ilişkiler hâline gelebilmesi için cisimleşmeleri gerekir." (Bakhtin, 2004: 255). Böylelikle göndergeler, başka bir varoluş alanına dâhil olarak söylem hâline, yani bir sözce hâline gelirler. Yazar ise, verili bir sözcenin yaratıcısıdır. Bu durumda sözce, söz konusu yaratıcının konumunu ifade eder, dolayısıyla "Her sözcenin bir yazarı/yaratıcısı vardır, onu yaratıcısı olarak biza-tihi sözcede iştiririz." (Bakhtin, 2004: 255).

Bugün söylem analizi, edebî metinlerden gazete manşetlerine, reklam filmlerinden sokak eylemlerine dek söylemin üretilip dolaşıma katıldığı tüm mecraları çözümlemesine dâhil etmektedir. 1900'lerin ilk yarısını konu edinen metinlerin de bir söylem mekânına dönüştüğü düşünülebilir. Edebî eser kimi zaman sloganların işgali altına o kadar girer ki, okuyucu elinde siyasal bir manifesto mu tutuyor, yoksa kurmaca mı okuyor ayırt etmek güçleşir. Roman kahra-manları yüksek sesle yeni dünyanın inşasını kutlar, okurun içinde bulunduğu yeni toplumsal düzenin devlet tarafından teminat altına alınmış aydınlık geleceğini müjdelir.

Bazen durum tersine çevrilir ve gidişatın hayırsızlığına ilişkin uyarı niteliğinde eserler verilir. Ancak muhalif yazarlar için sansürden kaçmanın yolu gerçekçi edebiyattan uzaklaşmaktan, metaforların arkasına gizlenmekten, geleneksel kurguya yeni biçimler getirmekten geçer. Burada distopya ve fantastik edebiyat gibi türler sansüre takılmak istemeyen yazarların imdadına yetişir. Fantastik ve bilim kurgunun içinde taşıdığı politik güç buradan gelir. Gerçeküstücü yaklaşım, metnin esasını teşkil eden eleştirel fikirleri kamufler etmeye, böylelikle eserin yasaklanmasını önlemeye çalışır. Diğer taraftan gerçeküstü unsurlar, geleneksel sanatsal biçimlere de karşı

durur. Modernizm içinde yeşermiş olan bu türler, postmodernle modernin birleştiği noktada, postmodernin öncülleri hâline gelmişlerdir. Bu noktada, edebî eserin politik karakterini sadece realist anlatılarda değil gerçeküstü kurgularda da muhafaza ettiği unutulmamalıdır. Söz gelimi, son bölümü ütopya olarak kurgulanmış tezli bir eser olan *Ankara* ile bir distopya olan *Biz* adlı romanların buluşma noktası, söz konusu politik karakterdir.

Sanatsal Bir Tür Olarak Edebiyatın Politik Karakteri ve Yaşamı Dönüştürme Gücü

Metin saydığımız sanatsal biçimler içerisinde edebiyat, doğrudan sözle kurulması, görsel sanatlara oranla daha uzun bir zaman diliminde tüketilmesi, bu zamanın okurda merak duygusu uyandırması ya da okurun fikri içselleştirmesi gibi noktalarda işlevsellik kazanması sayesinde farklılaşır. Diğer yandan edebiyat, hem yaratım hem de tüketim süreçleri itibarıyla fazlaca emek ister, deyim yerindeyse otoritelerin gözünde, kültürel mirasın taşıyıcısı olarak oldukça “ciddi” sanat dallarından biri sayılır. Ressamların ya da heykeltıraşların derinlikli birikimini görmezden gelen bir grup insan, yazar deyince gözünde okumuş, “mürekkep yalamış”, aydın bir insan modeli canlandırmaktadır. Edebiyatın yazı ile doğrudan ilişkisi, onu diğer sanat dallarından ayırmaktadır. Ressamın da bir yapıt ortaya koyabilmek için senelerin birikimine yaslanması gerektiğini göz ardı eden ön yargılı kitle, bir tuvalin üzerine gelişigüzel vurulmuş fırça darbelerinden ötesini görmemekte ısrar eder. Oysa yazar, romantik şüirler yazan bir *bohem*, halkından kopuk bir *dandy* değilse üstelik tarihçi, sosyolog gibi kimliklere de sahipse ya da bir şekilde siyasal faaliyetlerin içinde bulunuyorsa saygınlığı kendinden menkul sayılacaktır. Bu nedenle tüm sanatsal türler içinde edebiyat, propagandanın en ciddi ve en sistemli söylemlerinin aktarıcısı olmuştur. Hem iktidar hem de halk tarafından daha fazla ciddiye alınmış, yazara diğer sanatçılardan daha fazla sorumluluk yüklenmiş, halk için sanat öncelikle yazarın görevi sayılmıştır.

Sanatsal türler içinde edebiyatın üstünlüğü, türün taşıdığı kültürel birikimin yazı ile doğrudan aktarımından kaynaklanır. Tiyatro oyuncularının “sadece tiyatro” yaptıklarını söylemeleri “Dizi değil

tiyatro yapıyorum” gibi ifadeler kullanarak özel bir vurguyla sahne sanatlarındaki ayrıcalıklı konumlarına işaret etmeleri bu bağlamda ele alınabilir. Popüler kültürün parçası olan, kitleye hitap eden, hakiki sanatın bir parçası olmayan ticari işlerin bir uzantısı olarak görülen diziler, tiyatro oyunlarının ağırlığını taşımazlar. Tiyatrocu tarafından kitle sanatıyla tiyatro oyunu arasındaki varlığına işaret edilen ince fark, edebî eserin taşıdığı kültürel ağırlığın ardındaki düşünce biçimini anlamaya yardımcı olacaktır. Edebiyatın hem aydınlar arasında bir iletişim aracı olarak taşıdığı önem hem de okuyazar olmayan kitle için taşıdığı simgesellik, kitabın fiziksel varlığının da bir kültür metaforu olarak asırlardır dolaşımında olması nedeniyle anlamlıdır.

Edebî yapıtlar gerçek dünya ile temsili dünyayı buluştururlar. Eserdeki temsilin yazarın amacı, okurun beklentisi ve devletin ideolojisi ile birleştiği noktada ulusal inşa süreci, edebiyat ayağındaki amacına yaklaşmış sayılır. Zira politize olan/edilen edebiyat kanalıyla fikirlerin aktarımı, dolaylı ve daha derinden bir etki alanı açmaktadır.

İncelediğimiz eserler arasında Halide Edib ve Yakup Kadri'nin eserleri Türk millî kimliğinin inşasında edebî kanon kabul edilen iki roman iken incelemenin Rus edebiyatı bölümünde Gladkov'un *Çimento* adlı romanı doğrudan toplumcu gerçekçi bir yapıt olarak Sovyet edebî kanonuna dâhil edilmiştir. Bununla birlikte sadece *Biz, Köpek Kalbi* gibi kanon dışında kalan eserlerin değil kanonik eserlerin de bireylerin mekanikleşmesine, yabancılaşmasına ve yalnızlaşmasına neden olan sisteme ve toplumsal ön yargılara yönelik muhalif satırlar içerdiği görülmektedir.

Muhalif eserler, sistemin yapı sökümüdür: Hem siyasi hem de edebî sistemlerin. Biyopolitik okuma ise, eleştirel bir okumadır. Eleştireldir çünkü incelemenin konusu olan ayırıştırma ve ötekileştirmenin desteklenmesi beklenemez. Beden politikaları odaklı okuma da Aydınlanma düşüncesine yaslanan bilimsellik arayışının toplumu ayırıştırmaya ve bireyi ötekileştirmeye başladığı tartışmalı hatları tespit etmeye çalışmaktadır. Bu çatışmalı noktaların açıklığa kavuşturulabilmesi, çalışma boyunca modernleşme hareketleri ile Aydınlanma düşüncesi arasındaki doğrusal ilişkilerin ortaya konulmasıyla mümkün olacaktır.

B. Rus ve Türk Edebiyatlarında Beden Politikaları

Yabancılaşma ve Ötekileşme

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* adlı romanı, adından da anlaşılacağı gibi “yabancılama”⁴ yabancılaşma ve ötekileşme meselelerine dönük, söz konusu kavramların iç içe geçtiği hatlara ışık tutmaya çalışan çok yönlü bir yaklaşımın kurgusal ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Roman kahramanı Ahmet Celal'in bir taşra kasabasındaki zihinsel yalnızlığına ve kültürel uyumsuzluğuna, savaşta kolunu kaybederek tecrübe ettiği bedensel eksikliği eklenir. İki farklı biçimde tezahür eden yoksunluğun bulunduğu yaşamında, kahraman giderek yalnızlığa gömülür. Ahmet Celal benliğine ve çevresine yabancılaşırken köyde geçirdiği her gün, kendisini hor görülen bir öteki olarak duyumsar.

“Mehmet Ali olmasa hiç kimse benimle konuşmayacak, benim yanıma yaklaşmaktan çekinecek; bana köyün sokaklarında dikili bir korkuluk gibi bakacak. İlk günler çocuklar benden ürküp kaçışmıyorlar mıydı? Köpekler arkamdan havlamıyorlar mıydı? Oysa ben ne acayip, ne korkunçtum. Bilakis... Ve buraya yabancılardan kaçıp geldim; yabancı'nın cevrinden kaçıp geldim.” (38).⁵

Ahmet Celal'in kitap okuması dahi köylüleri rahatsız eder ve onları, kendilerine oldukça tuhaf gelen okuma alışkanlığına sahip bir yabancı'nın ancak tekinsiz işlerle uğraşabileceğine inandırır. Diğer taraftan Ahmet Celal, uğruna bir kolunu yitirdiği memleketinin insanına o kadar uzaktır, köyde geçirdiği dönemin sonunda bu

⁴ “Yabancı kökünden türemiş olan ‘yabancılaşma’ya geçerken iki sözcük arasında karşımıza ‘yabancılama’ sözcüğü çıkmaktadır. ‘Yabancılama, yabancı gibi görmek, kendinden saymamak, Yadırgamak’ anlamına gelmektedir. Bir kişinin veya bir şeyin tanınmayan, yabancı biri olduğunu anlamak ya da daha önce tanışıldığı hâlde bu tanışıklığın hatırlanmaması, farkına varılmaması anlamında kullanılmaktadır.” (Kiraz, 2011: 150).

⁵ Buradan itibaren incelenen temel edebî eserlerin kaynakçada belirtilen baskılarına ait sayfa numaraları verilmiştir.

insanlardan o kadar bunalmıştır ki, ancak kitaplarının hayalî dünyasında gerçeklikten kaçabilmektedir. Bu nedenle Ahmet Celal'in ifadelerinde, köylülerle kendi kentli kimliği arasında kıyaslama yapan bir aydının mağrurluğu sezilmektedir.

“- Beyim, geceleri, sabahlara dek mırıl mırıl ne okuyup duruyorsun? Seni büyü yapar sanırlar.

- Geceleri sabahlara kadar okumayayım da ne yapayım? Ben, el ayak çekildikten sonra odamın kapısını sürmeleyip kitaplarımla baş başa kalmak saatini dört gözle beklerim. Çünkü bu ömrümün bütün hazin sergüzeştini ve yaşadığım anın ağır sıkıntısını unuttuğum tek saattir. O vakit, bu çıplak ve yalçın oda, gerçek dünyadan daha geniş, daha ferahlı bir âlemin munis, sevimli ve her biri sihir ve füsunla yoğrulmuş mahlûkları ile dolmağa başlar.” (40).

Yaban kavramı, içinde sakladığı bütün anlamsal katmanlarıyla eserin merkezi konumuna yerleştirilmiştir. Bireyin kendi benliğine ve çevresine yabancılaşmasının yanı sıra köylü kadınların yabancılarla yönelik dışlayıcı algılarını ve tutumlarını da yaban kavramı temsil etmektedir. Buna göre, kadınların Ahmet Celal'den kaçmasının, köylülerin bakış açısında son derece sade ve anlaşılır gerekçeleri ve yalın bir ifadesi vardır: “Yaban” olmak.

“- Kadınlarınız niçin yalnız benden kaçıyorlar?

- Yabansınız da ondan, beyim” (55).

Bir tür ötekileştirme ve hor görmeyi içinde saklamakla beraber, köylü tahayyülünde “el adamının” kadınlar dünyasına kabul edilmemesi alışıl gelmiş bir durumdur. Ahmet Celal'in, âşık olduğu köylü kızı Emine tarafından reddedilmesi, aynı yalın sebepten ileri gelmektedir.

“Zaten o kız sana yaramaz, dedi. Bizimki gidip görmüş. Elin yabanına ben varmam, demiş.” (130).

Eserin bazı satırlarında, köylülerin Ahmet Celal’i aşağılamakta anlatıcı-kahramanın iddia ettiği kadar ileri gidip gitmedikleri muğlak bırakılır. Zira kitap okumak, dış fırçalamak, tıraş olmak gibi kentli alışkanlıklarına gösterilen tuhaf ilgiden rahatsız olan Ahmet Celal, girdiği bir ortamda varlığına tepki verilmediğinde köylülerin kayıtsız bakışlarını da bir tür acıma emaresi olarak yorumlar.

“Köylüler artık benden nefret etmeğe, bana kızmağa bile lüzum görmüyorlar. Bana, yalnız acıyorlar. Bana bir mahkûm, bir idam mahkûmu bir ukubete çarpılmış lanetleme adam gibi bakıyorlar.” (69).

Ahmet Celal’in asker kimliği sayesinde kazanmayı umduğu saygı, onun bedensel yoksunluğunun yarattığı ötekileşme durumuyla kıyaslandığında geri planda kalmakta ve bu gerilim, kahramanı ruhsal bakımdan yıpratmaktadır. Foucault askerin, uzaktan bile fark edilebilen bir göstergeler bütünü olduğunu dile getirir. Askerin gücünün ve cesaretinin doğal işaretleri, aynı zamanda iftihar duygusunun belirtileridir; bedensel gücünün ve yavuzluğunun birer armasıdır. Yani asker imgesi, “bedensel bir onur retorüğünün” içinde inşa edilmektedir (Foucault, 1992: 167). Düşünüre göre başı dik yürümek gibi tavırlar, söz konusu retorüğün bir parçasıdır. Oysa Ahmet Celal karakterinin yaralı bedeni gibi yaralı benlik algısı da Foucault’nun genel çerçevesini tanımladığı onur retorüğünün oldukça uzağında kalmıştır. Kendisini “Otuz iki yaşında bir emekli asker, bütün geleceği geride kalmış bir sakat delikanlı” (89) olarak duyumsayan Ahmet Celal’in yabanlığında, sadece köylünün ona karşı beslediği karmaşık hislerin değil onun kendi bedeninden ve yalnızlığından ileri gelen, kendine acıma duygusunun da payı vardır. Yaşamını bir gazi olarak sürdüren kahramanın benlik algısı, Foucault’nun tanımladığı biçimiyle “bedensel bir onur retorüğü” etrafında inşa edilmekten uzaktır.

Eserde aydın ve halk arasındaki çatışmanın bir diğer ifadesi olarak “ben ve öteki” karşıtlığı, Ahmet Celal’in zihninde, kendi lehine çözümlenir. Bu çözümlenmede kendisinden, köy halkından

farklı bir düşünme biçimine sahip olan, ötekine uyum sağlayamayan, entelektüel alışkanlıkları dolayısıyla bir türlü “onlar” arasında kabul görmeyen yalnızlaşmış bir aydın olarak söz eder.

“Onlar gibi olmak, onlar gibi giyinmek, onlar gibi yiyip içmek, onlar gibi oturup kalkmak, onların diliyle konuşmak... Haydi bunların hepsini yapayım. Fakat onlar gibi nasıl düşünebilirim? Nasıl onlar gibi hissedebilirim? Odamı dolduran bütün bu kitapları yakmak... Bu resimleri, bu levhaları ayaklarımın altına alıp ezmek. Neye yarar?” (90).

Bedensel niteliklerinden ötürü toplum dışına itilen ve ötekileştirilen birey, giderek kendi iç dünyasına çekilmektedir. Toplumun değer yargılarıyla sahip olduğu bedensel nitelikler arasındaki çelişkiyi acı çekerek içselleştiren birey, zamanla kendi ruhsal ve bedensel bütünlüğüne yabancılaşabilir. Ancak bu “yabancının” en dikkat çekici özelliklerinden biri, kendini toplumdan soyutlamaya, kendi kabuğuna çekilmeye ve giderek yalnızlaşmaya başlaması olur.

Ahmet Celal “Yalnızlık dinmeyen bir sızıdır.” (134) der. Onun yabancılığının bir yanı, her ne kadar köy yaşamına ve insanına - kültürel bakımdan- uyumsuzluğu dolayısıyla kurgulanmış olsa da yabancılaşmasının asıl sebebi, bedensel eksikliğin yarattığı kendine acıma hissidir. Ahmet Celal, zaman zaman manevi yabancılığını maskeleyemeyi başarabileceğini hisseder. Ancak bedensel olan, dolayısıyla görünür olan yoksunlukları yakasını bırakmaz. Uğruna kolunu kaybettiği toprak ana, “kızlarını” ondan sakınmaktadır. Üstelik katlanmak zorunda bırakıldığı yalnızlığın başlıca nedeni, - ona göre- bedensel noksanlığından ileri gelmektedir. Tüm bu düşünceler, roman kahramanının kendini kimsesiz hissetmesine neden olmakta ve ona acı çektirmektedir.

“Derenin kenarına çöküyorum. Dede Korkut’da bir tabir var: Böğür, böğür. Ben, işte böğür böğür ağlamak istiyorum. Nereye gideyim? Benim yerim neresidir? Kimlere doğru varayım? Beni kimler anlar? Kimler derdime deva

bulur? Beni bu illetten, beni bu gurbetten kim kurtarabilir? Hangi kardeş? Hangi hemşire? Hangi can yoldaşı? Hey, ana toprak, ne kadar merhametsiz, ne kadar katınsın? Benim ıstırabıma ne kadar yabancısın? Ben senin üvey evladın mıyım? Yoksa sen mi benim üvey anamsın? Eğer, ben senin üvey evladın isem bu kolu kimin yoluna feda ettim? Niçin şu anda, bu genç yaşında bir derenin kenarında bir insan viranesiyim? Senin yoluna gençliğimi harcadıktan sonra, gene orada, o düşmüş şehirde, senin hasretinle yanan ben değil miyim? İşte geldim: İşte geldim. Fakat, benim önümde, kızların kaçıyor. Bana kızların arkalarını çeviriyor. Onlara her uzattığım el boşlukta kalıyor.” (109).

Bu pasajda “toprak ana” olarak Anadolu, Ahmet Celal için uğruna bedenini feda ettiği ve karşılığında şefkat beklediği bir sığınma alanıdır. Ahmet Celal de toprak anadan, fedakârlıklarının karşılığı olarak “kızlarından” birini kendisine bahşetmesini, milyonlarca insana kolaylıkla verdiği gibi ona da bir hayat arkadaşı armağan etmesini bekler. Kahraman, beklentisi gerçekleşmedikçe daha derin bir yalnızlığın içine sürüklenmektedir.

Yalnızlık, yaban ve “çirkin” olmakla damgalanan bedenlere sahip bireylerin, kendini toplumdaki korumak adına sığındıkları bir kaçış yöntemidir. Kimi zaman da toplum tarafından, kendi istekleri dışında yapayalnız bırakılırlar. “Bireyin kendi kişiliği ile içerisinde yaşadığı toplumun norm ve değerleri arasındaki farklılığın varlığı, bireyin yalnızlaşmasını kaçınılmaz kılar, çünkü birey toplum tarafından sıkıştırılmıştır, duyguları bastırılmıştır.” (Şahin, 2013: 36).

Tatarcık romanının kahramanı Lale'nin babası Tatar Osman, okura “O daima bir yabancı durumunda kaldı, ne kimse ona hususi hayatı hakkında bir şey söyledi ne de o kimseye içini dökecek kadar teklifsizlik gösterdi. Bütün mânasıyla yalnız yaşadı ve yalnız öldü.” (19) cümleleriyle tanıtlır. Roman boyunca Tatar Osman, sıklıkla “çirkin” ve yalnız bir adam olmak gibi özellikleri ile tasvir edilir.

“Denizciydi. Ömrünün son yılı müstesna, bütün vakti denizde geçmişti. O kadar ki, Poyraz köyü kahvesinde ağzından en çok işitilen cümle ‘Beni kara tutuyor’ cümlesiydi. Buna mukabil de kahve halkı o çıkar çıkmaz aralarında ‘Herif nereye girse oradakileri deniz tutuyor.’ derlerdi. Ve bu cümle onun komşuları arasındaki mevkisini iyi ifade ederdi. Yani hayatında etrafındakilerde rahatsızlık hissi uyandıran bir adam!” (17).

Bedensel eksiklik gerek fiziksel gerekse psikolojik anlamda bireyin toplumsal yaşamda yer edinebilmesi açısından önemli engellerden biri olagelmıştır. Fiziksel yoksunluk, eksik beden hor görülmesiyle ruhsal yaralanmayı da beraberinde getirmektedir.

Yaralı Beden ve Bedensel Eksiklik

Postyapısalcı düşünür ve kuramcı Judith Butler’a göre yaralanmış olmak demek, insanın yara üzerine düşünmeye başlaması anlamına gelmektedir. “Yaralanmış olmak demek, insanın yara üzerine düşünme, hangi mekanizmalar aracılığıyla paylaştırıldığını öğrenme, başka kimlerin hangi şekillerde geçirgen sınırlardan, beklenmedik şiddetten, mülksüzleştirilmeden ve korkudan mustarip olduğunu anlama şansını elde etmesi demektir” (Butler, 2013: 10). Butler’ın burada kastettiği “yaralanabilirlik”, kuşkusuz fiziksel yaralanmayı değil ötekileştirilmeden, toplumun dışına itilmekten kaynaklanan bir durumu, insan vasfından yoksun; aynı zamanda haklarından da mahrum bırakılmayı ifade eder. Ancak savaşta yaralanıp bir kolunu kaybeden Ahmet Celal de sığındığı ücra Anadolu köyünde, Butler’ın altını çizdiği gibi, maddi ve manevi yaraları üzerinde derin bir tefekküre dalmıştır. Başka bir deyişle Ahmet Celal, her bakımdan yaralanmış olan bir roman kahramanıdır. Bedensel yaraları, onun toplumsal olarak dışlanmasının önemli tetikleyicilerinden biri hâline gelmiştir. Onun yaşamını kırılğanlaştıran, gazilik payesi edinmesiyle birlikte ortaya çıkan yeni bedensel ve sosyal durumu, güçlü erkek imgesinin kaybı neticesinde ortaya çıkan savunmasızlığıdır.

Yaralanmanın çeşitli boyutlarını ele alan Yakup Kadri, yaban ve öteki arasında kurduğu ilişkiyi aynı zamanda yaban ve yaralı arasında da tesis etmektedir. Ahmet Celal'in bedensel eksikliğinden ileri gelen kendine yabancılaşma süreci, köylüler tarafından sıra dışı alışkanlıklara sahip ve aykırı eylemlerde bulunan bir aydın olarak yadırganmasının yarattığı yabancılık duygusu ile iç içe geçmiştir.

“Lakin, bu köyde de hiç kimse kolsuz olduğumun farkında değil... Oysa, burada, isterdim ki, farkında olsunlar. Zira, sağ kolumu, ben, onlar için kaybettim. İstanbul'da zilletim olan şey burada şerefimdir. Hatta, ilk günler Mehmet Ali ile köyde dolaşırken şuna buna rastgeldik mi, hemen sağ yanımı çevirdim. Hele, yeni yetişen delikanlılarla genç kızlara ne yapıp yapıp mutlaka bu eksikliğimi hissettirmeye çabalardım. Bu, benim son süsüm, son gösterişim, son çalımımdı. Beş on gün içinde o da gitti. Sağ kolumun yokluğu kimsenin takdirini celbetmek şöyle dursun, hatta merhametini bile uyandırmadı. Acaba niçin? Bunu sonradan anladım. Zira burada, sakatlık hemen herkese mahsus bir hâl gibidir.” (37).

Savaşta vatanını, halkın yaşamını müdafaa etmek uğruna bir kolunu kaybeden Ahmet Celal, kolsuzluğun onun yabancılığını pekiştirmesini değil saygı görmesine vesile olmasını umut ederek köye yerleşmiştir. Oysa köyde akraba evliliğinden yetersiz beslenme koşullarına dek pek çok etken halkın bedenini biçimsizleştirmiştir. Bu durum, yani bedensel eksikliğin yaygınlığı, onun gazilik payesinin emaresi olan kolsuzluğunu görünmez ve sıradan kılmaktadır.

“*Gürbüz ve Yavuz Evlatlar*”: *Erken Cumhuriyet'te Beden Terbiyesi ve Spor* adlı çalışmasında Akın, Anadolu köylerinde bedensel anomalinin nasıl bu denli yaygınlaştığına bazı açıklamalar getirmektedir. Akın, “kitlesel bir şekilde askere alınmış Osmanlı halk yığınlarının, özellikle de köylülerin salgın hastalıklar, sakatlıklar, sağlıksız yaşama koşulları yüzünden ne kadar takatsiz kalmış olduğunun ilk

kez bu boyutta ortaya çıktığından” söz etmektedir. 1913 yılında basılan *Türklük ve Terbiye Yolları* adlı kitapta yer alan “Köy köy geziniz, kötü beslenme, sağlığı korumaya dikkat etmeme, frengi, cilt ve akciğer hastalıkları etkisi altında inleyen sefil Türk toplumunu görünüz!...” (akt. Akın, 2014: 132) sözleri, köylüler arasında bedensel eksikliğin hangi nedenlerle olağan bir durum olarak kabul edildiğine açıklık getirmektedir. Bunca anomali arasında Ahmet Celal’in kolunu kaybetmiş olması, köylüler için sıradan bir hadisedir ve onların kayıtsızlığı karşısında roman kahramanı, bir gazi olarak aradığı teselli bulamaz.

“Mehmet Ali’nin anası enikonu topallıyor. Salih Ağa’nın oğullarından biri kamburdur. Bekir Çavuş’un kızı Zehra kördür. Ben görmedim fakat Mehmet Ali’nin söylediğine göre muhtarın karısını, adı bilinmeyen bir illet sekiz yıldan beri öyle bir evirip kıvrımış, o kadar karmakarışık bir hâle sokmuş ki, bacaklarını kollarından, kollarını bacaklarından ayırmanın imkânı yokmuş. Bütün vücudunda canlı yalnız bir yeri kalmış. O da gözleri imiş. Bunlardan başka köyün iki meczubu, bir cücesi vardır. Şimdi, düşünün, bu illet ve sakatlık yuvasında ben nasıl kendimi gösterebilirim?” (37).

Ahmet Celal’in İstanbul’dan, kent yaşamının “normal” ve bütünlüğünü yitirmemiş bedenlere sahip olan sakinleri arasında duyumsadığı eksiklikten kaçıp sığındığı köy yaşamı, beklediği gibi sade ve sevecen değildir. Yabancığını her hatırladığında sağ kolunun kesiğinde acı duyan Ahmet Celal, aşağılanmışlık hissiyle köylülere karşı olumsuz bir tutum geliştirir. Hemen her olay karşısında acı içerisinde savunmaya geçer, köylü bedenlerini sıklıkla “biçimsiz” gibi aşağılayıcı sıfatlarla tasvir eder. Bundan böyle, uğruna bir uzvunu yitirdiği öz halkı, ona düşman gibi görünmeye başlamıştır.

“Sol elimle, yaradana sığınıp yanımdaki cüceye bir tokat aşketmek istiyordum. Bütün gece, sağ tarafım hep zonkladı durdu. Gözüme bir damla uyku girmedi. Yeniden, bu köye ilk defa gelmiş gibiyim. Kendimi o kadar garip, o kadar

yalnız ve öksüz hissediyorum. Tekrar, ıssız Anadolu yaylalarının kasvetli haritası beynimin içine nakşoldu. Bu engin yoksulluğun ücra bir köşesine kendimi bir kara nokta gibi atılmış görüyorum. Burada ben, İstanbul'daki kadar azap ve işkence içindeyim. Taş, toprak, su, insan, hayvan burada her şey benim aleyhimdedir. Ve bende bütün bu düşman unsurlara karşı mücadele etmek gücü yok. Durmadan eziliyorum. Durmadan eziliyorum.” (104).

Özünde kahramanın çatışma içine girdiği odak halkı değil kendisidir. Okur ise bu gerçeğin itirafıyla ancak romanın sonlarına yaklaşırken anlatıcının aydın-halk çatışması üzerine görüşlerini ifade ettiği satırlarda karşılaşacaktır. Ahmet Celal, kendisinin de temsilcilerinden biri olduğu seçkinlerin, halkın ötekileştirilmesinde kabahatli olduğunu kabul edecektir.

“Cephede, hiçbir işe yaramaz mıyım? Adam sen de. Bu kolsuzluğum, hem kendime hem âleme karşı icat edilmiş bir boş bahane...” (62) itirafında bulunan Ahmet Celal'in maddi ve manevi, zihinsel ve bedensel anlamda ötekiyi temsil ediyor oluşu, onu gidecek yalnızlığa itmektedir. Sağ kolunu kaybetmiş olmak, ona, yarası kapanalı oldukça uzun bir zaman geçmesine karşın zor zamanlarda fiziksel ağrı, daha doğru bir ifadeyle psikosomatik (psikolojik nedenlere dayanan fiziksel) ağrı hissetmesine neden olacak denli azap vermektedir.

“- Bu Emine, yeşil gözlü, uzun boylu... Hani, güldüğü vakit bembeyaz dişleri var. O mu? Cıvık bir sırıtma ile: -Hee, o ya... Hee, o. Kulaklarım uğulduyor: -Benim için ne dedi, o sana? -Kolu yok bir herif buraya gelir. O, senin ağan mı? dedi. -A, a dedim. Kolu yok bir herif mi? O nasıl söz? Başını eğip güya ilk defa görüyormuş gibi, gözlerini sağ yanına dikeyiyor. Sonra hayretle yüzüme bakıyor. Demek istiyor ki, peki kolsuz değil misin? Bazı heyecanlı anlarımda, kesik kolumun ağrısını duyarım. Gene, öyle oldu. Sağ tarafım zonklamağa başladı.” (104).

Roman boyunca Ahmet Celal’i en derinden yaralayan olay, Emine’ye duyduğu aşkın karşılığında “kolu yok bir herif” olarak anılmak olur. Emine’nin ona karşı ilgisizliğinin ve ondan kaçışlarının birincil sebebi yaban olması, yabancı bir İstanbul beyefendisi olmasıdır. Kolsuzluğu Emine gibi köy yerinde bedensel eksikliğe alışmış, bu durumu kanıksamış bir köylü kızının gözünde doğal bir özelliktir, dilinden de tüm doğallığıyla hakaret anlamı içermeden dökülmüştür: “Kolu yok bir herif...” Ancak Ahmet Celal, gaziliğin bu deforme bedenlerle dolu köyde kıymetli olmadığını, bununla saygı görmek şöyle dursun dikkat bile çekemediğini fark etmiş olmasına karşın söz konusu Emine olduğunda hassasiyeti artar. Kolsuzluğundan dolayı reddedildiğini düşünmekten kendini alıkoyamaz.

“O gözlerde, beni hatırladığına dair hiçbir belirti yoktu. Belki, beni tanımadı bile. Belki, biz geçerken o başka bir şeyle meşguldü. Zaten o beni gördüyse sol yanımdan görmüş olacak. Oysa onun beni tanınması için mutlaka boş yeminin sağ yanımdan sallanışını görmesi lazımdı. Bir yılı geçen uzun ilişkimizde bir kere olsun başını kaldırıp yüzüme bakmadı ki, gözleri bir kere olsun gözlerime rastgelmedi ki... İsmail’e benden bahsederken ne demişti? Kolu yok bir herif... Onca benim tek alametifarikam kolsuzluğumdur.” (140).

Ahmet Celal, bir savaş gazisi olması nedeniyle gerek iç dünyasında gerekse toplumsal ilişkilerinde, hegemonik erkeklik söyleminin öngördüğü gibi sağlıklı ve güçlü bir bedene sahip olamayışının önüne çıkardığı engelle takılmaktadır. Danilova’ya göre teorik olarak savaş gazilerinin erkekliği sorun teşkil etmemektedir, zira gazilik statüsü ve bedensel engelin savaşa katılma nedeniyle meydana gelmesi, hegemonik erkeklik söyleminin sürdürülmesine izin vermektedir. Oysa savaşın belirlediği değer yargılarının geçerli olmadığı gerçek hayatta engelli bir erkek olmak, fiziksel ve sosyal anlamda aşağılanmışlık hissini beraberinde getirir. Gerçek hayat, yani askerî hayatın dışında kalan sivil yaşam, engelli bireyin kendine ve engelli

olmaya karşı tutumunu değiştirir. Danilova, erkeklik ve sakatlık kavramlarına ilişkin stereotiplerin çatışma içinde olduğuna dikkat çeker; ilki güç, fiziksel olarak gelişmiş bir vücut, duygularını dizginleme, aktiflik ve bağımsızlık gibi hegemonik erkeklik kategorileri ile uyum içindeki özelliklerle inşa edilirken ikincisi zayıflık, bedensel güçsüzlük, pasiflik ve bağımlılık gibi niteliklerle kurulur (Danilova, 2001: 260). Engellilik, sadece fiziksel ya da psikolojik bir olgu değil sosyal etkileşimlerin bir sonucudur; devlet, piyasa, toplum, aile, arkadaşlar veya üçüncü kişiler tarafından yaratılan belirli tarihsel koşullarda inşa edilir ve güçlendirilir (Romanov & Yarskaya-Smirnova, 2011: 65).

Yaban'da bir topçu müfrezesi köyün içinden geçerken Ahmet Celal, subaylarla sohbet etmeye başlar. Ancak kısa tuttuğu bu sohbet ona, eski bir asker olmasına karşın tekrar cepheye dönmek istemediğini hatırlatır. Bir gazi olarak cepheye bir işe yaramayacağını, saygı görmek bir yana “sakat bir hayvan” gibi itilip kakılacağını düşünmeye başlar. Köyde bile bulamadığı merhamet ve saygıya, cephenin hengâmesinde asla kavuşamayacağını ve aşağılanacağını düşünür.

“Belki de iyi ettim. Çünkü, sırrımı öğrenselerdi, beni zorla alıp götürmeye kalkarlardı. Beni cephenin ardında, bir köşecikte, bir sakat hayvan gibi sakarlardı. Boş yere subay kan-tinlerinin ve subay çadırlarının bir sığıntısı olurdu. Arkaya veya geriye doğru hareket anlarında, karargâh kumandanlarının bir angaryası, bir baş belası kesilirdim.” (159).

Rus yazar Fyodor Gladkov'un *Çimento* adlı eserinde de *Yaban* romanına benzer biçimde bedensel eksiklikten söz edilir. Romanda anlatılan zaman savaş sonrasıdır, bu nedenle etrafta çok sayıda uzvunu kaybetmiş insan dolaşır. *Yaban*'da olduğu gibi, bu eserde de kolunu kaybetmiş olmak çok yaygındır ve saygı uyandırmak şöyle dursun, savaş sonrası dehşetin olağanlığı içinde silinir gider. Roman kahramanı Sergey bu durumu “Etrafta o kadar çok tek kollu adam var ki... (309)” sözleriyle ifade eder. Romanda, erkek

kardeşi de bir kolunu kaybetmiş olan Sergey, savaş yıllarının bedenler üzerinde yarattığı trajediyi, savaşın bedensel eksikliği yaygın ve olağan kılmasını hayretle izler.

“O zamanlarda, ortalıkta çok sayıda kolu kesik adam dolaşırdı. Onları görmek, her zaman Sergey’i üzerdi. Bu boş yeller, ona bir tehdit gibi gelirdi, sanki sırtını dürtüyordu bu kollar. Sergey’in erkek kardeşinin de bir kolu yoktu. Bu sakat adam da gizemli bir hayalet gibi sokaklarda dolanıyordu.” (308).

Her iki eserde de boş ceket yeni kolsuzluğun, yani bir savaş gazisi olmanın metaforu olarak kullanılmıştır. *Yaban*’da Ahmet Celal’in “Ben, başı açık, ceketsiz, gömleğimin sağ yeni, bir büyük düğüm hâlinde sallanarak gidiyorum.” (189) sözlerine yer verilir.

Buraya kadar incelenen bedensel eksiklik temsilleri, tarih boyunca güç ve iktidarla özdeşleştirilen erkek bedenlerinin, bir uzvun yitirilmesiyle nasıl “öteki bedenlere” dönüştüklerini sorgulamaktadır. Bedensel ve zihinsel gücün bir bütün olarak erkeklikle; ancak sadece biyolojik cinsiyete dayalı olanla değil belirli erkeklik biçimlerini dışlayan, söylem yoluyla inşa edilen hegemonik erkeklikle ilişkilendirilmesi bir sonraki bölümde ele alınacaktır.

Erkeklik Çalışmaları Işığında Hegemonik Erkeklik, Erkeksi Beden ve Güç İlişkisi

Günümüzde toplumsal cinsiyet çalışmalarının bir uzantısı olarak giderek popülerlik kazanan Erkeklik Çalışmaları (Masculinity Studies) toplumsal insanın erkek benliği ve bedenine yüklediği büyük anlam ve beklentilerin bir çözümlemesini yaparak erkeklik kavramına atfedilen yükü gün yüzüne çıkarmaya ve kalıplaşmış söylemleri sorgulayarak yeniden ve daha adilane üretmeye çalışmaktadır.

Erkeklik çalışmaları, feminist kuramın yolunu açtığı, toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl inşa edildiklerine ve toplumsal açıdan nasıl pay edildiklerine ilişkin sorgulama süreçlerinin bir ürünü olarak ortaya çıkmış ve “erkeklerin kendi aralarındaki ilişkilerinin” inşasını mercek altına almıştır.

“Erkeklik büyük ölçüde biyoloji, anatomi ve kısmen de psikolojinin araştırma konusu olmakla birlikte erkekliğin toplumsal bağlamda şekillenen bir şey olduğunun kabulü, ilk kez feminist kuramların sosyal bilimler alanına getirdiği bakış açısı sayesinde gerçekleşmiştir.” (Sancar, 2009: 24).

Erkeklik çalışmaları, Avustralyalı sosyolog Raewyn Connell tarafından geliştirilen ve araştırmacının *Erkeklikler* [Masculinities] adlı çalışmasında temel hatlarını ortaya koyduğu, nispeten yeni bir araştırma alanı olarak göze çarpmaktadır. Connell’a göre, “hegemonik erkeklik” iktidarı elinde bulunduran ve hem kadınlar hem de diğer erkekler üzerinde üstünlük kurmaya dönük, baskın erkekliktir. Antonio Gramsci’nin sınıf ilişkileri analizinde başvurduğu hegemonya kavramı, Connell’a göre bir grubun sosyal yaşamda lider konumunda olduğunu iddia ettiği ve bu konumu sürdürdüğü kültürel dinamiği ifade eder. Belirli bir dönemde erkekliğin biçimlerinden birinin, diğerlerine kıyasla kültürel olarak yüceltildiğine dikkat çeken yazar, hegemonik erkekliğin, erkeklerin egemen konumlarını ve kadınların tabiiyetini garanti eden ataerkil düşüncenin meşru kılmasıyla da ilgili olduğuna vurgu yapar (Connell, 2005: 77). Zira hegemonik erkeklik olgusuna yaslanan söylemde öteki erkeklikler zayıf tabiatlı, dolayısıyla -belirli durumlarda- kadınsı oldukları ileri sürülen bir grup erkeğin dışlanması yoluyla tanımlanmaktadır.

Erkekliğin yeniden üretildiği alanlar arasında iş yaşamı öne çıkmaktadır. Erkek devletle ilişkilendirilirken diğer bir deyişle devlet idaresini ilgilendiren alanlar “erkeksi” alanlar olarak ayrılırken iş yaşamının üst kademeleri erkekler tarafından zapt edilmiş ve erkekler karar alma mekanizmalarında her daim aktif olmuşlardır.

İncelediğimiz eserlerde, bedensel nitelikleri bakımından diğer anlatı karakterleriyle kıyaslandıklarında güçsüz ya da daha duygusal olmaları nedeniyle hegemonik erkeklik söylemine uyum sağlayamayan erkek karakterlerin güçlü erkekler tarafından hor görüldüğü dikkat çekmektedir. Ayrıca bu eserlerde egemen konumunda olmayan erkeklerin sadece hemcinsleri tarafından değil aynı zamanda

kadın karakterler tarafından aşağılandıklarına, kısacası toplum nezdinde söz konusu “öteki” erkeklik biçimlerinin makbul sayılmadığına işaret eden pasajlar mevcuttur.

Bu örneklerden biri, Yakup Kadri'nin *Ankara* romanında yer almaktadır. Banka memuru Nazif ve eşi, “İstanbul kızı” olarak anılan Selma, Ankara'ya yerleşirler. İstanbul'dan sonra henüz gelişmemiş bir Anadolu kenti olan Ankara'daki yaşamı benimsemekte güçlük çeken Selma, Subay Hakkı Bey'in tesiriyle Sakarya Savaşı yıllarında mücadeleye katılmak ve orduya destek olmak için Eskişehir'e gider ve cephede hemşire olarak görev alır. Hakkı Bey'in “asker tavrından” ve millî şuurundan etkilenen Selma, şefkatle sevdiği eşi Nazif ile Hakkı Bey arasında bazı kıyaslamalar yapar. Duygusal bakımdan oldukça keskin bir dönüşüm yaşayan Selma, eşinden “mıymıntı” bir adam olarak söz etmeye ve ondan tiksinimeye başlar.

“Selma Hanım, kocasından ne kadar uzak olduğunu, onu ise ne kadar sönük, ne kadar şahsiyetsiz ve mıymıntı bulduğunu asıl bugün anlıyordu. Onun ütülü ve tozsuz pantolonundan, beyaz gömleğinden, saçlarının o intizamlı taranışından ve yumuşak, pembe cildinden tiksiniyordu.” (95).

Selma nazarında bir askerin disiplini, sertliği ve millî bilinciyle şekillenen bedensel imgesi, Nazif'in titiz ve temiz yaşantısının göstergeleriyle (beyaz gömlek, pembe cilt) kıyaslandığında erkekliğin daha kuvvetli bir biçimi olarak belirlemektedir. Bu olumsuz hislerin önüne geçemeyen Selma, eşi Nazif'ten ayrılarak Hakkı Bey'le ikinci evliliğini yapar. Ancak savaş yıllarının ardından Hakkı Bey, gösteriş merakının kurbanı olmuş ve yaşam tarzında Selma'yı etkileyen özelliklerden eser kalmamıştır. Bu beklenmedik değişim, Selma'nın ikinci kez derin bir hayal kırıklığı ve tatminsizlik yaşamasına yol açar. Selma, makbul yurttaş olma yolundaki dönüşümünü, gazeteci ve yazar Neşet Sabit ile evlenerek tamamlayacaktır.

Selma, Ankara'ya göç ettiğiinde kendini “yaban” hisseden, narin bir İstanbul hanımefendisi iken Eskişehir'e hasta bakıcı olarak gitmek üzere evini terk etmiştir, böylece karakterin dönüşüm süreci

başlamış olur. Yaşadığı dönüşümün her döneminde, eski eşlerine (sırasıyla Nazif'e ve Hakkı Bey'e) bedensel anlamda yabancılaşmıştır. Romanın başında şefkat ve sorumluluk sahibi olmak gibi erdemlerle özdeşleştirdiği ilk eşi Nazif'i, millî mücadele yıllarında âdeta bir asalak olarak tasvir etmeye başlamıştır. Halkı mücadele ederken Nazif'in sürdürdüğü düzenli ve tertemiz yaşam ve bu rahat yaşantının onun bedenine, giysilerine, tavırlarına yansması Selma'yı rahatsız etmiştir. Sert mizacı ve Batılılaşmış kesimlere karşı tahammülsüz tutumu vurgulanan ikinci eşi Hakkı Bey'in tavırlarında ise, geçen zamanla beraber askerlik yıllarından eser kalmamıştır. Evliliklerinin son döneminde Hakkı Bey, Selma'nın bakış açısından yozlaşmış, eğlence peşinde koşan ve duyarsız bir adam olarak yansıtılmıştır.

“Erkeklik Çalışmaları alanı, kadın çalışmalarına benzer biçimde, toplumsal cinsiyet farklarının oluşumu problematiğini merkeze alır ve erkekliğin bir meta gibi sahip olunan ya da yitirilen bir özellik olarak algılanmasını tartışır.” (Sancar, 2009: 26). Sancar'ın vurguladığı “yitirilen erkeklik” teması bağlamında Yakup Kadri'nin *Yaban*'ında “eksik erkeklik” temsilleri romanın tamamında okurun karşısına çıkmaktadır. Bu temsiller, anlatıcı Ahmet Celal'in sadece kendine ilişkin yargılarını değil köylülere bakışını da bedensel eksiklik problemi etrafında inşa ettiğini gösterirler. Ahmet Celal'in, bir köylünün kambur oğlunu çocukluk ile erkeklik arasında belirli bir konuma yerleştiremediği sahnede, biyolojik cinsiyetle belirlenen erkeklik ve toplumsal cinsiyet rolleri dolayısıyla temsil edilen erkeklik arasında bir ayrım yapılmaktadır. Karakterin yaşadığı kafa karışıklığı ise, köylü gencin bedensel “kusurlarından” ileri gelmektedir.

“Kalkayım, onu elinden tutup evine götüreyim derken bir de baktım ki, Salih Ağa'nın kambur oğlu, haylaz haylaz doluşarak ona doğru yaklaşıyor. Bu çocuk tıpkı bir sakat keçiye benzer. Bu çocuk diyorum. Belki de o bir delikanlıdır. Çünkü konuştuğu vakit sesi herhangi bir erkek sesinden daha kalındır.” (92).

Kahramanın bakış açısından yansıtılan bu örnekte, kambur ve kısa boylu bir erkeğin, bir çocuğa benzetilmesi söz konusudur. Ancak aynı bedenın sahibi, bir oğlan çocuğu olabilmek için gereğinden fazla gür seslidir. Bedensel eksiklik, bireyin hegemonik erkeklige uyum sağlamasının önünde bir engel teşkil etmiştir. Bundan sonraki bölümlerde inceleyeceğimiz, *Sinekli Bakkal* romanındaki Cüce Rakım karakteri, işte bu “ne erkek, ne de çocuk” olma hâlınden muzdariptir. Rakım, bir sınır-beden, bir sınır-kimlik olması dolayısıyla hem hegemonik erkeklik söyleminin hem de ulus devlet için yaşamsal önem taşıyan sağlıklı beden söyleminin ötekisi konumuna düşürülmüş ve hor görülmüş bir karakterdir.

Erkeklikler hiyerarşisinde, tarih boyunca en dezavantajlı gruplardan birini de hadımlar; yani iğdiş edilmiş ya da kısırlaştırılmış erkekler oluşturmuştur. Hadım etme uygulamalarının dayandığı çok çeşitli kaynaklar ve metotlar bulunmaktadır. Bununla beraber Batı dünyasında hadımlar en çok “castrato” olarak adlandırılan, çocuk yaşta seslerinin güzelliğini kaybetmemeleri için hadım edilen erkek soprano ve kontraltolar dolayısıyla tanınmışlardır. Doğu kültüründe ise saraylarda hizmet etmeleri ve cinsel bakımdan “tehlikesiz” harem sorumluları olarak görev yapmaları için hadım edilen harem ağalarının varlığı bilinmektedir. Bunun’ın *Köy* adlı eserinde, bir hadım “iğrenç ve kadınsı” olarak tanımlanmaktadır.

“Hadımın pençeleri ihtiyar depocu kadının pençeleri gibi küçük, etli ve iğrençti. O yüzden de karıya benziyordu. Yüzü iri, sarı, etli, dudakları inceydi...” (70).

Erkekler arası hiyerarşinin alt basamağına itilenlerin bedensel bakımdan “normal olandan sapmak”, “eksik olmak” gibi özellikler taşıdığı ve bu özelliklerin onları kadınsı bir kimliğe büründürdüğu düşünölmektedir. *TDV İslam Ansiklopedisi*’nde yer verilen hadım maddesindeki açıklama, söz konusu anlayışı tarif etmesi bakımından romandaki hadım tanımıyla örtüşmektedir.

“Hadımlar karakter bakımından kadın ve çocuklarla kıyaslanabilir. Hadımlar da özellikle kuşlarla oynamaktan hoşlanırlar ve yemeye içmeye düşkün olurlar. Neşe ve öfkelerini çok çabuk açığa vuran hadımlar dedikoduya meraklı olup normal insanları aşağılar, ancak zengin ve güçlü insanları takdir ederler. [...] İğdiş edildikleri için büyük bir hınçla doludurlar ve bundan dolayı erkekleri kıskanır, onlardan nefret ederler.” (Taneri, 1997: 2).

Doğu ve Batı toplumlarında hadım etme gerekçelerinin çeşitlilik göstermesine karşın hadımların her zaman kadınsı olarak tanımlanması, erkeğin bedensel imgesine yönelik söz konusu kültürel farklılıkları, toplumsal cinsiyet rollerinin geleneksel dağılımına yaslanan ortak bir noktada buluşturmaktadır.

Yeni İnsan ve Yeni Kadın Yurttaşlar

Erkeksi beden ve güç, ulus devletlerde yürütülen kimlik inşası süreçlerinde, ideal vatandaşın sahip olması gereken asli nitelikler arasında önemli bir yer tutmuştur. Ancak bu niteliklerin sadece erkek yurttaşlarda arandığını ileri sürmek hatalı bir yaklaşım olacaktır. Erkeklik temsilleri arasında bir tür hiyerarşi kurmaya yarayan bu ilişki, makbul kadın yurttaşı asıl insan ve hakiki yurttaş saydığı erkeğe yakın; ancak bu asıl insanın iktidarını sarsmayacak ölçüde dengeli ve sınırlarını bilen bir “yeni kadın” profili ortaya koyarken kullanılmıştır. Hem Sovyetler Birliği’nde hem de erken Cumhuriyet Türkiye’sinde, her iki cinsiyetin de temsilcileri arasında bulunduğu yeni insan modeli, erkeğe ya da erkeksi olana karşılık gelmiştir. Dolayısıyla makbul kadın vatandaş, cinsiyetsiz vatandaş olarak yeniden tasarlanmıştır.

Sinekli Bakkal romanında Rabia “Kız Sinekli Bakkal’ın erkek dünyasına meydan okuyan bir bayrak gibiydi” (142) benzetmesiyle okura sunulmaktadır. *Tatarcık* romanının erkeksi başkahramanı Lale ise bir “fitne kadın” tiplemesi olan Zehra ile kıyaslanmaktadır.

“Zehra kocasını küçük parmağında çevirmek ister. Zehra’yı aldığı gün karakter, irade, benlik gibi şeylerden vazgeçmeli... Dur, sözümü bitireyim: Salon adamı olmalı... Tercihen sefaret memuru fakat paralı soyundan... Hanımı Avrupa’da yaşatmalı. Yazın İsviçre, kışın Monte Carlo... Sonra, sonra kıskançlık denilen hissi barbarlık addeden fikir mektebine dâhil olmalı” (128).

Sancar’ın yorumuyla erken Cumhuriyet yıllarına ait romanlarda “Doğru kadın mazbut, namuslu ve üretken kadındır. [...] Doğru erkek kadınların şehvetle kurdukları tuzaklara düşmeyip onların elinde oyuncak olmayacak, kendi emeği ve aklıyla ailesini geçindirip yönetecek, fantezi peşinde koşmayacak erkektir.” (Sancar, 2013: 130). Zehra ve Lale, oldukça farklı mizaçlara sahip olmalarına karşın erkek roman kahramanlarının gözünde “elinde oyuncak olunacak kadın” karakterlerdir. Roman kahramanlarından Recep’in *femme fatale* bir tiplleme olan Zehra hakkındaki sözleri, onun genç erkeklerin hem ilgi odağı hem de korku kaynağı hâline geldiğini göstermektedir: “Zevkleri seri hâlinde, hisleri sıfır, kafası tamtakır bir kuklanın cep köpeği olmaktan beni Allah sakladı.” (129).

Zehra gösteriş düşkünlüğüyle, hesapçılığıyla, abartılı dış görünüşüyle, maddiyata değer veren tutumuyla erkekleri korkuturken Tatarcık lakabıyla anılan Lale ise bağımsız, sert, özgür, başına buyruk, akli ön planda tutan bir genç kadın olması nedeniyle erkekler dünyasında kabul görmez. Kadınlığın iki zıt temsili, iki karşı kutbu olarak tasvir edilen bu kadınlar, erkeklerin ideal kadın tanımının sınırlarını aşmaktadır. Lale, ulus devletin ideal yeni kadın vatandaş tipllemesine örnek bir karakter olarak tasvir edilmektedir. Tatarcık bağımsız, kendi ayakları üzerinde durabilen ve toplumsal yaşamda söz hakkına sahip olan bir karakterdir. Ancak Cumhuriyet’in getirileriyle beraber kadınların iş yaşamının her alanında, erkeklere göre “haddinden fazla” söz sahibi oldukları yönündeki görüşlerin oluşturduğu ve erkeklerce endişe verici olduğu ileri sürülen yeni bir toplumsal tablo söz konusudur. Tatarcık’ın yeteneklerinin, yaşam tarzının ve güçlü duruşunun erkekler üzerinde yarattığı endişe, Haşim karakterinin roman

boyunca devam eden saldırgan konuşmaları aracılığıyla okurun dikkatine sunulur.

“Amerikalı kız zararsız bir mahlûk fakat Tatarcık! [...] Fakat Tatarcık kocasını burnuna halka takılmış, mahalle mahalle oynatılan ayı yavrusuna benzetecek kadınlardan. Recep’i bu akıbetten Haşim mutlaka kurtaracak.” (129).

Tatarcık, zihinsel ve kültürel olarak kendini yetiştirmiş bir genç kadın olarak milli kimliğin inşasında erkekle iş birliğine dâhil olabilecek ideal bir karakterdir. Ancak fazlaca bağımsız oluşu ve halkı aydınlatmak adına gündelik yaşama yenilikler katmaya çalışması, romanın erkek tiplerini tarafından uygunsuz ve tehlikeli eylemler olarak kabul edilmektedir.

Kadınların ulusal inşaya katılmalarına olanak sağlayan beş farklı katılım biçimini gözden geçirmek, idealize edilen Lale karakteri ile “öteki kadınlar” arasında var olduğu ileri sürülen zihinsel ve ahlaki uçurumun hangi nedenlere dayandırıldığını anlamayı kolaylaştıracaktır. Kadınların ulusal inşaya, aşağıdaki biçimlerde katılması mümkün ve meşru olmuştur:

“Yeni ulusun biyolojik üreticileri olarak; farklı uluslar karşısında ulusun kültürel sınırlarının çizilmesine yarayan araçlar olarak; ulusa kimliğini veren özgün kültürün öğreticisi, aktarıcısı ve ideolojik yeniden-üreticileri olarak; ulusal farkların göstereni olarak ve ulusal mücadelelerin katılımcısı (yoldaş) olarak” (akt. Sancar, 2013: 62).

Bu sıralamayla koşturarak *Tatarcık* romanında Lale karakterinin, cinsiyet gözetilmeksizin ulusal mücadelenin katılımcısı olan bir yoldaş kimliğiyle ön plana çıkarıldığı anlaşılmaktadır. Ondan “Kadın var kadıncık var. Lale, komünizmin yetiştirdiği tip, yeni dünya kadını. İnsan onunla el ele dünyayı komünist yapabilir.” (175) ifadeleriyle söz edilmektedir. Nitekim Argunşah, “kadınlardan bu dönemin ‘yeni kadın’ı olmalarının ve ‘yeni insan’ı yetiştirmelerinin”

beklendiğini; “millî kültürün koruyucusu, taşıyıcısı ve öğreticisi olarak” görülmelerinin, “yeni insan’ın yetişmesinde kadınların yeri daha önemli” kıldığını ifade etmektedir (Argunşah, 2016b: 148). “Komünizmin yetiştirdiği, yeni dünya kadını” ifadeleri bu noktada her iki ülkenin kimlik inşası süreçlerindeki benzeşen beklentileri ve söz konusu beklentilerin edebî eserlerdeki yansımalarını açıkça ortaya koymaktadır.

“20. yüzyıl başları, Tanzimat’la bir devlet politikası hâline getirildiği ilan edilen modernleşmenin sonuçlarının alınmaya başladığı bir zamandır. 19. yüzyıl içinde siyasal ve sosyal planda atılan pek çok adım, artık hayatın içinde kendine yer bulmaya başlamıştır. Modernleşmenin esas alındığı bu zaman diliminde ister istemez kadınlar da değişimin parçası hâline gelirler. Kadınların anne kimlikleriyle gelecek nesillerin ilk öğretmenleri olması, eğitimsiz annelerin nesilleri şekillendirmede yetersiz kalacakları düşüncesi kadın eğitimi dönemin önemli konusu hâline getirir.” (Argunşah, 2016b: 145).

Kadın eğitiminin yanı sıra kadınların spor faaliyetlerine katılmalarının teşvik edilmesi de ulus devletin beden politikaları doğrultusunda önem arz etmiştir. Avusturyalı düşünür Ivan Illich’e göre sağlıklı bir beden arayışı, ulus devletin ortaya çıkışıyla eş zamanlı olarak “kamusal gerekçelerle” başlamıştır. Sağlık önce ordular, daha sonra -19. yüzyılda- işçiler ve nihayet anneler için niteliksel bir norm hâline gelmiştir (Illich, 1986: 1325). İnsanın demografik değer hâline dönüşmesiyle sağlık orduların, iş gücünün ve genel anlamda nüfusun devamlılığı için bir zorunluluk hâlini almıştır. Bu anlamda ihtiyaç duyulan sağlıklı bir bedene ancak düzenli spor yoluyla erişilebileceği düşünülmüştür.

“Erken Cumhuriyet Dönemi Dergi ve Gazetelerinde Spor ve Kadın (1928-1960)” adlı çalışmalarında Şenol Cantek ve Yazar, erken Cumhuriyet dönemi basınında yer verilen kadın sporcu imgesi ile modern “yeni kadın” imgesinin bazı ortak niteliklerini mercek

altına alırlar. Ulus devletin idealize ettiği yeni kadınların kilolarından kurtulmuş, sağlıklı, gürbüz, hareketli bir kadın olduğundan so-kağa çıkan, spor yapan; ancak bedenine özen gösterirken evini ve ailesini de ihmal etmeyen bir kadın modelini örneklediğinden söz ederler. Aynı çalışmada, öjenist politikalar doğrultusunda, sağlıklı kadınlardan üreyecek sağlıklı ve gürbüz bir neslin yaşamsal kabul edildiği, bu neslin yeni ve genç Türk ırkının ideal temsilcisi olacağına inanç duyulduğu üzerinde durulmaktadır (Şenol-Cantek ve Yazar, 2009: 208-209).

Bu bağlamda, Lale karakterinin atletik vücut yapısının tasvir edildiği pasajlar dikkat çekmektedir: “Altı gencin onun etrafında doluşmasına belki söylediği şeyler kadar sıhhatin, sağlamlığın en güzel numunesi olan kafası ve vücudu sebebi.” (205). Bu cümlede görülebileceği gibi Lale karakteri, sağlıklı ve muntazam bedeniyle yukarıda sözü edilen yeni ulusun biyolojik üreticisi ve “gürbüz yeni neslin” teminatı sayılan yeni kadın modeli olarak romandaki yerini almıştır.

Lale'nin sosyal yaşama aktif katılımına izin veren önemli özellikleri arasında, kadınlığını ilk bakışta belli etmeyen, neredeyse cinsiyetsiz sayılabilecek bedeni, karşı cinsle karşı mesafeli tavırları ve işlerini erkeklere ihtiyaç duymadan yapmasını sağlayan güçlü fiziksel yapısı öne çıkmıştır. Bu bedende saçlar kısa, ayaklarsa “ökçe ve sıkı kundura bilmediğinden” -yani *femme fatale* aksesuarlara uzak olduğundan- doğaldır.

“Buğday başağımı her zamankinden fazla hatırlatan kısa saçları azıcık karışıktı. [...] Kolları ne kadar kudretli, entarinin altında aşağı doğru sürahi gibi incelen uzun bacaklar, sandalları içindeki parmakları muntazam, tabanı kemerli, ökçe ve sıkı kundura bilmeyen tabii ve güzel ayaklar...” (169).

Lale, erdemli kadın şemasına uyum sağlamasına karşın roman boyunca kadın düşmanı söylemleri ile öne çıkan Haşim tarafından erkeği yerinden eden, kendilerine lüzumundan fazla sosyal ve siyasal haklar bahşedildiği düşünülen kadınlardan biri olarak neredeyse bir düşman gibi tasvir edilmektedir.

“- Erkeğin ağzından lokmasını alan kadın! -Erkeğin kazan-cını yutan, erkeği esir gibi incisi boncuğu için çalıştıran, istismar eden, odalık ruhlu, tufeyli kadın daha mı iyi Ha-şim? -Elbet... Çünkü o muavenet istemez, onu her dai-rede, her sahada rakip olarak karşımızda görmezsiniz, onu isterseniz evine kaparsınız. -Dünyada erkek tehlike-de. Kadınlara yüz verdikçe başımıza çıkıyor. Cemiyet kadının gönlüne göre oluyor, kadınlaşıyor. -Öyleyse er-keğe benzeyen kadına itiraz etme. - Ederim... O da bir hile... -Haşim... Haşim!” (164).

Düşünce tarihinde insan kimliğinin erkekle ilişkilendirilmiş, ka-dının ise öteki insan konumuna yerleştirilmiş olması; dünyanın do-ğa/kültür, beden/zihin, duygu/akıl, özel/kamusal düalizmine indir-genmesine neden olmuştur. Bu türden ikili ayrımlar, beraberinde yeniden üretim/üretim, aile/devlet, bireysel/sosyal ayrımlarını da getirmiştir. Her bir örnekte kadınlar ilkiyle, erkeklerle ikincisiyle bağdaştırılmıştır (Williams & Bendelow, 1998: 114). Örneğin kadın-lar iş gücünün yeniden üretilmesi anlamına gelen doğum işleviyle, erkekler ise iş yaşamındaki pozisyonlarıyla tanımlanmışlardır; ka-dınlar aile yaşamından yani ev içi işlerden sorumlu olarak kabul edilirken erkekler devlet işlerini yürütmekle mükellef sayılmışlardır.

Lale karakteri, Sancar’ın vurguladığı gibi Halide Edib’in ka-dının sosyal hayata katılımına ilişkin geliştirdiği, kadın ve erkek kimlikleri arasındaki “milliyetçi uzlaşma”nın (Sancar, 2013: 139) sınırlarını ihlal etmeyecek derecede cinsiyetsiz ve sorumluluk sa-hibi bir karakterdir. Yine de onun eylemleri, Haşim gibi kadın düşmanı erkekler tarafından kamusal alanda haddinden fazla söz sahibi olan ve erkek egemenliğini tehdit eden hareketler olarak kabul edilir ve tepkiye neden olur. Zira Haşim’in doğal kabul ettiği düzende kadınlar ve erkekler arasındaki iş bölümü Sancar’ın ta-nımladığı biçimde, birbirinden tamamen ayrılmış alan ve sorumlu-lukları ifade etmektedir. Cinsiyete dayalı iş bölümü, kadının ev ve aile işleriyle sınırlandırılmasına ve ücretsiz ev içi emeğinden so-rumlu tutulmasına yol açmıştır. “Erkekler genel anlamda kamu

alanlarının denetimini ellerinde tutmalarına yol açacak biçimde özel şirketleri, ticareti, bürokrasiyi, orduyu yöneterek bu cinsiyet rejiminin sürekliliğini olanaklı kılarlar.” (Sancar, 2009: 31).

Osmanlı'nın son dönemlerinde başlayan kadın hareketinin temsilcileri, kadının sosyal yaşama dâhil olabilmesi için aşmaması gereken bazı sınırlar belirlemişlerdir. Erken Cumhuriyet dönemi romanlarında yer alan, toplumsal cinsiyet rollerinin dağılımına ilişkin yukarıda ifade edilen türden kabuller, söz konusu sınırların kadınlar tarafından ihlal edildiği düşüncesinden ileri gelmektedir.

Türk kadınının sosyal hayata katılımının önünü açan aydınlardan Ahmet Mithat Efendi'nin “Osmanlı feminizminin esaslarını kadınların topluma yabancılaşmayacak ve aile yaşamını kolaylaştıracak kadar eğitilmeleri şeklinde” belirlediğine dikkat çeken Argunşah, bu durumun “erkeğe göre bir kadın yaratma/şekillendirme fikrinin yansıması” olduğunu ifade etmektedir (Argunşah, 2016a: 149). Dönemin edebî eserlerinde erkeklerin ekonomik ve sosyal gücünden yararlanan kadın kahramanlar hor görülürken erkeksi ve güçlü bedenlere sahip olan kadınlar, sınırları aşmadıkları -yani eril alanlar olarak tanımlanan siyaset, iş yaşamı, zihinsel beceri gerektiren işlere girişmedikleri- müddetçe yazarlar tarafından methedilerek sunulmuşlardır.

Tarih boyunca erkek, koruyuculuk ve kahramanlık gibi payeleri önce bedensel gücüyle kazanmıştır. Erkeklerden daha az pay sahibi olmakla beraber kadın da yine gücü simgeleyen erkeksi bedeni ile kahramanlık hikâyelerinde kendine yer bulabilmiştir. Halide Edib'in *Tatarcık* eserinde “Dümdüz beyaz sırtı, kalçasız, yassı uzun vücudu yarı ışık, yarı karanlık içinde” (137) görülen Lale'nin cinsiyetsiz bedeni gerek toplum tarafından “erkek gibi kız” olarak kabul görmesinde gerek erkek gücüne ihtiyaç duymadan yaşamını idame ettirebilmesinde ve bir Yunan heykelini andıran çift cinsiyetli estetik görünümünde önemli yer tutar.

Tatarcık'ta Lale, maddi ve manevi bağımsızlığını, babasının ölümünden sonra onun bir kopyası olarak toplumda yer edinmesi ile sağlar. “Genç kollarındaki kuvvet, genç vücudunun tavrı hep Tatar Osman'ın bir kopyası” (28) olan Lale de babası gibi güçlü, dürüst

fakat uyumsuz ve rahatsız edici bir tiptir. Fiziksel görünümü cinsiyetini ilk bakışta belli etmeyecek kadar kadınsılıktan uzak, fazlaca sade ve güçlüdür.

“Bizde ‘Anasına bak kızını al, kenarına bak bezini al’ derler ve bu söz eskiden beri kızların analarına çektiğini ima ederdi. Fakat bizim Tatarcık öyle pek atalar sözüne uyacak umumi örneklerden değildir. O kadar ki, köy halkı bin yıllık darbimeseli onun için değiştirmiş, ‘Babasına bak kızını al.’ demeye başlamıştır.” (16).

Lale de kaptan babası gibi balığa çıkar, denize açılma ve balık tutma işini, ev tadilatında ustayla beraber çalıştığı zamanlarda olduğu gibi bir başına, bir erkekten yardım dilemeden yapar. Bedenindeki erkeksi özellikler, onu erkekler dünyasında daha güçlü ve bağımsız kılan niteliklere dönüşmüştür.

“Bir defa sabahları, şafak sökmeden Osman’ın hantal kayığıyla muhakkak Karadeniz Boğazı’na balığa çıkardı. Ayağında rahmetlinin yelken bezinden bol paçalı pantolonu, arkasında el örmesi çizgili fanila, kolları sıvalı, çıplak ayaklarında şıpıtık terlik yerine bir çift sandal... Bu sandallar olmasa babasının genç bir örneği. Yağmurlu günlerde sırtında Osman’ın kocaman muşamba gocuğu arkasında, iki yana yalpa vura vura gidişini, kollarını sallayışını, kukulete içindeki başın öne doğru eğilişini görenler, Osman’ı dirilmiş sanabilirlerdi. O kadar ki, aynı zamanda balığa çıkan Kör İsmail ‘Suphanallah! Tatar Osman galiba hortlamış’ derdi.” (26-27).

“O yaz yalısını tamir ettirdi. Daha doğrusu etti. Çünkü bu işi o, bir tek dülgerle beraber yalnız başına başarmıştı. [...] Bacağında boya lekeli bez pantolonu, sırtında eski fanilasını, ayakları çıplak ve mütemadiyen sallanarak bir taraftan da yorulmak bilmeyen sesi ıslık çalarak kaplamalara boya sürer dururdu.” (31).

Lale'nin erkeksi bedeni ve sert tavırları kadar giyim kuşam zevkine de sadelik ve maskülenlik hâkimdir. Herkesin esvabıyla görünür olmaya çalıştığı ortamlarda Lale yeni devletin yeni kadın vatandaşı modeline uygun, sade tercihlerde bulunur.

“Onların tavrı daima moda olan sinema yıldızını hatırlatır. Tatarcık onların yanında baston yutmuş gibi dimdik; onların yüzü bebek gibi, Lale'ninki Allah'ın yarattığı gibi, onlar moda ne icap ettirirse onu kör körüne taklit eder. Lale yaz kış arkasında aynı dümdüz tayyör kostümüyle dolaşır.” (29).

Sosyolog Ayşe Durakbaşı, Türk milliyetçiliği gelişirken hem Batı'ya hem de “muhafazakâr feminite biçimlerine” karşı önerilen ve bizzat Halide Edib'in değerlendirdiği yeni bir kadın modelinden söz etmektedir ve Lale, tanımlanan bu yeni kadın tipine uygun olarak çizilmiştir.

“Kadınlar ve erkekler arasında eşit ilişkilere ilişkin ideal bir model, Türklerin göçebe kökenlerinde arandı [...]. Yörüklerle kadınlara ve erkeklere aynı ahlak ilkeleri uygulanıyordu ve Yörük kadınları da erkek gibiydiler; yani kuvvetli bir karaktere sahip olmak ve açık sözlü olmak gibi erdemleri vardı.” (akt. Durakbaşı, 2012: 195).

Lale'nin tasvirleri, erken Cumhuriyet döneminin beden politikaları ile uyum içinde verilmiştir. O dönemde düzenlenen ilk güzellik yarışmaları, bir yandan eski düzenin muhafazakâr yapısına karşı geliştirilen radikal bir söylem ortaya koyarak modern kadın temsillerini Batılı bir anlayışla topluma kabul ettirirken diğer taraftan dereceye giren güzellerin toplumsal yaşama ilişkin beyanları, zihinsel olarak da yetenekli ve erdemli bir kadın modeli olduklarını ortaya koymaya yöneliktir. Romanda da Lale, giysilerinden ziyade atletik bedeni ve zihin yapısıyla modern kadının ideal bir örneği olarak sunulmuştur.

İki kutup olarak karşı karşıya getirilen Lale ve “ötekiler” bahsinde aklın yolunda ilerleyen ve “gösteriş budalası” olmayan taraf Lale’dir. Öyle ki kendisine dönemin moda aksesuarlarından biri hediye edildiğinde onun ağırbaşlılığı, karşı koyamadığı müstehzi bir tavırla yer değiştirecektir.

“Mesela herkes boynuna bir kurdele fiyonk koyduğu zamanlarda talebesinden biri ona tafta bir boyunbağı hediye etmişti. Teşekkür edeceğine gülmüş, ‘Boynuna çingirak takılmış Kırım ineğine dönmek istemiyorum,’ demişti.” (29).

“[D]ers vermiş, zerzevat yetiştirmiş, keçi otlatmış, balık tutmuş, değme ere nasip olmayan bir sebatla anasını namerde muhtaç etmemiştir.” (32).

Kadının aşmaması gereken sınırlar üzerine bazı düşünceler, Yakup Kadri’nin *Yaban* romanında ana karakter tarafından dile getirilir. Romanda Ahmet Celal, Emine hakkında bitip tükenmek bilmeyen hayallerine bir yenisini, Emine’yi uysal bir kedi olarak tahayyül ederek ekler. Güzel bir kadından akıllı olmasını beklemeden kahramanın düşünce evreninde güzel, kadın olması dolayısıyla doğaya yakın ancak medeniyete uzaktır. Emine’nin bir haz nesnesi olması, bütün köylüleri tahkir etmeye eğilimli olan Ahmet Celal’in gözünde onun “akılsızlığını” ve kültürsüzlüğünü dayanılır kılar.

“Ben yerken çalışırken veya kahvemi içerken onun ayakta beklemesini hoş görürdüm. Alafranga âşıқтаşlığa mahsus öpme ve okşamaların hiçbirini ona göstermemekle beraber ara sıra, bir iri Van kedisi gibi onunla oynaşmaktan haz alırdım. Van kedisinden ne farkı var? O da bir Van kedisi gibi haşmetli ve ahenktar değil mi? Tabiata onun kadar yakın bulunmuyor mu? Ona da bir Van kedisi gibi tabiatın canlı bir süsü denilemez mi? Eminem, o da bir Van kedisinden daha akıllı değildir. Bunun konuşmasının öbürünün miyavlamasından farkı ne?” (125).

Kendi kültüründen ve sosyal çevresinden bir kadınla birlikte olma fikrinden giderek uzaklaşan Ahmet Celal, hor gördüğü ve kaba bulduğu köylü kadın bedeni imgesine, kendinde eksikliğini duyumsadığı fiziksel kuvvetin tamamlayıcısı olarak faydacı bir bakış açısıyla yaklaşmaya başlar.

“İstanbulu kız hiç buraya gelir mi? Doğrusu, gelse de ben istemem. İstanbul’un kızları nazlı olur. Ben gücü, kuvveti yerinde, bana bakabilecek birini arıyorum. Ben olsa olsa burada, bir köylü kızıyla evlenebilirim.” (128).

Bora (2014: 56) işçi sınıfından bir kadının, Aydınlanma idealinin yarattığı aşkın insan tipine oldukça uzak olduğunu, kültür-doğa dikotomisinde, ilkel doğayı imlediğini belirtir. “Eli iş tutan” kadınlar olarak köylü kadınlar da roman boyunca kültürel alana ait olan zihinsel nitelikleriyle değil doğal alana ait olan bedenleriyle tanımlanırlar. Yakup Kadri’nin *Yaban* romanında, Ahmet Celal karakterinin köylü kadının bedensel kuvvetine duyduğu ilkel ilginin bir diğer örneği Halide Edib’in *Tatarcık* romanında mevcuttur. Hasan, Lale’nin köylü kadınları anımsatan güçlü fiziğini ilgiyle izler ve onun bedeniyle tarlada çalışan köylü kadınların sağlıklı, güçlü bedenleri arasında bir bağ kurar.

“Bu levha Hasan’ı çocukluğuna, Diyarbakır günlerine götürdü. Ne kadar orak biçen genç köylü kadının sağlamlığı hatta güzelliği vardı. [...] Hasan’ın yalnız orak biçen, tabiat kadar kuvvetli gördüğü bu kız, Recep’e kadın tarafından görünüyor ve Lale’yi kendisinin bir parçası, vücudunun ve gönlünün eşi hissettiği anı bütün teferruatıyla yaşıyordu. Nasıl yassı kalçaların, uzun bacakların temasıyla kendinde ebediyen söndü zannettiği heyecan uyanmış, nasıl ağzına, gözüne tuzlu sular dolmuş, kulakları uğuldamış, nasıl vücutlarını saran denizin yenilmez kudretini beraber duymuşlardı.” (169-170).

Köylü kadın bedeninin yüceltilmesi, Eski Yunan’da kıymetli sayılan heykelsi beden algısı ile ilişkilendirilmektedir. Heykelsi bedenin biçimsel gücü, işçi kadın bedeninin işlevselliğiyle bütünleşerek erkek seyircide halka özgü; dolayısıyla ilkel, doğayla ilişkili, üretken verimli bir beden izlenimi yaratmaktadır.

“Öncelikle işçinin bedeni halktan bireylere atfedilen bedensel gücü açığa vurur; bu da simgesel alanda, Devrim’in başlangıcında, Herakles figürünün etkisini açığa vurur: Güçlü ama ilkel duyularla donatılmış bir beden. [...] Halktan kadınların bedenlerinin uyandırdığı hayranlık da buradan gelir; seçkin tabakadan erkekler içgüdünün, bedensel çalışmayı bırakmanın yarattığı güç kaybını telafi etmesini beklerler.” (Corbin, 2011: 193-194).

Sinekli Bakkal’da Rabia, cinsiyetini belli etmemesi sayesinde toplum tarafından benimsenir, sosyal hayata katılımı ve ekmeğini kazanması olağan karşılanır. Hafız olarak toplantılara çağrılan ve bir kadın olmasına karşın bakkal işletmesi tuhaf karşılanmayan Rabia, yazarın sözleriyle “*Sinekli Bakkal*’ın erkek dünyasına meydan okuyan bir bayrak gibi[dir]” (142). Narlı ve Aydın’a göre tasvirlerde kadını öğelere az yer verilmesi, yazarın Rabia’yı masumiyeti ve zekâsı ile yansıtma çabasının bir neticesidir (Narlı ve Aydın, 2011: 573).

Rabia da Lale gibi, kadınlığını gözler önüne sermeyen, adı anıldığında akla ilk gelen kadınsılığı olmayan, “mütemadiyen cinsiyetini teşhir etmeyen” genç bir kadın olarak tasvir edilmektedir. Bu nitelikleri ile makbul yeni kadın vatandaş tanımına da uymakta, sosyal hayata katılımının önündeki engelleri cinsiyetsizliği yoluyla kaldırmaktadır. Nitekim Rabia, Selim Paşa’nın gözünde “yetişmiş bir erkeğin muvazenesine, kudretine” sahip, “erkek gibi kadın”dır. *Tatarcık* romanında Lale, *Ankara* romanında Yıldız karakterleri gibi, *Sinekli Bakkal* romanında Rabia’nın “cinsiyetsiz” ve “taze” yapısı, olimpiyata katılan genç erkekleri hatırlatmaktadır. Burada hem Yakup Kadri’nin hem de Halide Edib’in yeni ideal beden tanımlarının Yunani, heykelsi bir vücuttan ilham aldığı fark edilmektedir.

“Selim Paşa için için güldü. Ne söylesin? Büyüdüğünü, güzelleştiğini, mahalle delikanlıları için bir tehlike olduğunu nasıl söylesin? Gerçi, bu kıza, bu da söylenebilirdi. Onun kalın sesinde, dik kafasında yetişmiş bir erkeğin müvazenesi, kudreti vardı. Paşa'nın konakta görmeğe alıştığı, mütemadiyen cinsiyetini teşhir eden, cinsiyetini istismar etmeğe uğraşan kadınlardan o, ne kadar başkaydı. Onun, gözü de gönlü de okşayan bir sevimliliği vardı. Düzgünsüz, allıksız, rastıksız, sürmesiz! Sıkı örülmüş saçların kendine göre bir zarafeti var. Erkek çocuk gibi dar kalçaları, omuzların, göğsün göze batmayan belirsiz yuvarlaklığı, bunlar hep ona vahşi bir gül fidanı cazibesini veriyordu.” (148).

Milli kimlik inşası sürecinde, bedeni ve emeği yeniden tanımlanan ve iş gücüne en fazla önem verilen kesimin kadınlar olduğu söylenebilir. Gerek gelecek nesillerin yaratıcısı, kültürel mirasın taşıyıcı ve aktarıcısı olarak gerekse savaşlar neticesinde azalan erkek nüfusun yerini dolduracak geçici iş gücü olarak kadınlara atfedilen önem, edebî eserlerin başlıca propaganda odakları arasında yer almıştır.

Gladkov'un *Çimento* adlı romanında, kadınlara yüklenen kamusal sorumluluğun izleri bulunmakla birlikte yazarın kadın sorununa kayıtsız kalmadığı görülmektedir. Söz konusu kamusal sorumluluğun kadınlar açısından yarattığı çifte iş yükü ve diğer dezavantajlar, roman kahramanı Daşa'nın özgürleşme hikâyesi üzerinden ve “eksik etek”likten bilinçli vatandaşa doğru yaşadığı dönüşüm ekseninde tartışılmaktadır. Romanda, Daşa'nın iş yükü nedeniyle vakit ayıramadığı ve nihayet yetimhaneye verdiği öz çocuğu Nyurka'nın ölümü, sembolik bir kırılma noktası olarak olay örgüsünde yer almaktadır. Gladkov, okuyucuya kadınların artan iş yükü ile aile yükümlülükleri arasında kalışını sorgulatmakta ve kadınların giderek artan sorumluluklarının, öngörülen düzeyde fayda sağlayıp sağlayamadığı üzerine bazı soru işaretlerini gündeme getirmektedir.

Çimento'nun devrimci kadınları, bir yandan iş yaşamının ağır yükünü omuzlarken diğer taraftan ev idaresinin tamamen kendilerinden

sorumlu olması nedeniyle ezilmeye devam ederler. Kadının özgürleşmesi meselesine, devrimci ilkeleri ikinci plana itecek denli önem verdikleri suçlamasıyla karşılaşan kadın kahramanlar, iş ve ev yaşamlarındaki ağır çalışma koşulları karşısında yabancılaşmaya başlayacaklardır. Yabancılaşmanın biçimlerinden birini, iş yaşamının ağır koşulları ve tekdüzeliği karşısında bireyin kendi emeğine yabancılaşması teşkil eder. Marx'a göre işçi, kendi emek ürünü karşısında ancak yabancı bir nesne karşısında kuracağı bir ilişki içindedir.

“Emeğin ürettiği nesne, onun ürünü, yabancı bir varlık olarak, üreticiden bağımsız bir erk olarak ona karşı koyar. [...] Nesnenin sahiplenilmesi kendini öylesine bir yabancılaşma olarak gösterir ki işçi ne kadar çok nesne üretirse o kadar az sahiplenebilir ve kendi ürünü olan sermayenin egemenliği altına o kadar çok girer.” (Marx, 2013: 20-21).

Ayrıca aile içindeki “doğal” iş bölümü, nicelik bakımından olduğu kadar nitelik bakımından da eşit olmayan bir dağılımdır; bu nedenle “kadının ve çocukların erkeğin kölesi oldukları aile içinde” asimetric bir güç ilişkisini ifade eder (Marx, 2013: 97). İş yaşamına katılan kadın, iş yeri ve evi arasındaki görevlerinin yarattığı “çifte yükün” altında ezilmektedir. *Çimento*'da özellikle kadın işçilerin, bu ikilemi daha ağır yaşadığı gözlenir. Ana karakter Daşa kadın koluna karşı sorumlulukları ve iş yaşamı ile evine, eşine ve (sonunda bakımevine bırakmak zorunda kaldığı) küçük kızı Nyurka'ya karşı sorumlulukları arasında tökezler.

“Eee, evlilik hayatınızın mutluluğundan ne haber? Bugünlerde neler yapıyorsunuz? Bir yandan kadınlık görevleri - iki kişilik yatak ve yıkanacak bir yığın çamaşır- öte yandan da Partideki sorumlulukların. Bir de küçük kızınız var, öyle değil mi? Er geç, ikisinden birini seçmek zorunda kalacaksınız: Ya Parti ya da ev işi. Bahse girerim, kocan şimdiden kocalık haklarını diye tutturmuştur. Gücü kuvveti yerinde, sağlıklı bir adam ne de olsa.” (206).

“Bir eş olarak size karşı görevlerini ihmal mi ediyor? İçim sızladı doğrusu. Devrim kadınlarımızı mahvetti.” (99).

Yukarıda yer verilen pasajlardan anlaşılacağı gibi, kadının iş yaşamına dahil, onun ev içi emekle yükümlü olduğu varsayımında olumlu yönde bir değişikliğe neden olmamıştır. Özel alana ait olan sorumluluklar hâlâ toplumsal cinsiyet rollerinin geleneksel dağılımı dolayısıyla kadının görevi olarak kabul görmeyi sürdürür. Söz konusu yükün Daşa karakteri üzerinde yarattığı baskı, karakterin kendisine yabancılaşmasıyla neticelendiği için Daşa, küçük kızı Nyurka'nın bakımını üstlenmekten tamamen vazgeçer.

“Nasıl istersen öyle yap. Çocuğun babasısın. Ben artık ona bakamıyorum - çok fazla işim var. Sen dadılık yapmak istiyorsan, hayhay, memnuniyetle kabul ederim.” (61).

Ailesinden kopan Daşa'nın toplumsal yaşamın aktif bir katılımcısı olduğu ilk dönemlerde yaşamını anlamlı kıldığına inandığı “parti disiplini”, kızı Nyurka'ya karşı duyarsız kalmasına yol açmıştır. Romanın sonunda yaşadıklarının muhasebesini yapan Daşa, kendisini bir trajedinin içinde bulur.

“Partinin kadın kolunda görevliyim. Nerede küçük kızımız? Çocuk bakımevinde. Sen git dinlen. Bir dakika daha kalamam burada... Sonra konuşuruz. Sen de çok iyi bilirsin ya - parti disiplini...” (29).

Eşi Gleb, Daşa'nın değişimi karşısında şaşkınlığa düşerken bu şaşkınlıktan beslenen söylem ve eylemleri, kimi zaman *Tatarcık* romanındaki Haşim karakterinin, kadının iş yaşamında erkeği “koltuğundan ettiğini” ileri süren saldırgan yaklaşımının bir örneğini teşkil eder. Ancak bazı bölümlerde Gladkov, Gleb'in bir eş olarak ikinci plana atılmaktan şikâyet etmesini, haklı bir serzeniş olarak yansıtır.

“İşte, karım Daşa geliyor... İşçi kadınların öncüsü o! Bir zamanlar, çok iyi bir ești... Tabii, eskidendi bu...” (230).

“Hayır, bu aynı Daşa değildi, eski Daşa değildi bu. Eskiden tanıdığı, karısı Daşa ölmüştü. Bu kadın başka biriydi, yüzü güneşten yanmıştı, çenesini inatla havaya dikiyordu. Kırmızı başörtüsü, başını daha iri gösteriyor, kadının yüzünü aksi bir ifadeye büründürüyordu.” (56).

“Gleb’in artık sabrı kalmamıştı. Bu yabancı, tanımadığı kadın...” (79).

Devrimle kadına yüklenen sorumluluk, kadın vatandaşlara mücadele ile şekillenen bir tarih aralığında kendilerini önemli hissettirmiş, kadınlar sadece dış düşmanlara karşı değil gerek toplumsal yaşamda gerekse aile hayatında ezilmelerinin sebebi olan her türlü baskıcı güce karşı birlik duygusu içinde hareket etmeye başlamışlardır.

Romanda da kadın karakterlerin devrime olan inancı, sosyal hareketliliğin özellikle Rus kadınlarına döneme özgü biçimde sağladığı olanaklar bağlamında okunmalıdır. Bir yoldaş olarak kendi sorumluluk alanlarını tanımlamak, kadın vatandaşların bireyselliklerini de yeniden keşfetme sürecine dönüşür. Görülüyor ki, kadınların devrime inancını artıran bir unsur olarak sosyal hayatta söz sahibi olmaları oldukça etkilidir.

“Ben insan değil miyim senin gözünde Gleb? Yoldaşımın ben senin, bunu göremiyor musun? Bak yeni bir şey öğrendim, çok güzel bir şey: Ben yalnızca bir kadın değilim - artık sen de anla bunu. Sen gittikten sonra insan niteliklerinin değerini öğrendim.” (58).

Daşa’nın özgürleşme ve kamusal alana katılma yolundaki çabalarını küçümseyen Gleb, her fırsatta onun bir eş olarak görevlerini ihmal ettiğinden dem vurmaktadır. Gleb, kadını biyolojik yaşamın yeniden üreticisi ve evde erkeğin yorucu iş yaşamından

sonra temizliğini, beslenmesini karşılayan, cinsel gerilimini alan hizmetlisi olarak kabul eden yerleşik anlayışa tüm eleştirilerinin çıkış noktası olarak başvurmaktadır.

“Öfkelenen adam, karısının sözünü kabaca kesti: ‘Ben şimdi bir kadına ihtiyaç duyuyorum -insan niteliklerinin canı cehenneme. Daşa adında bir karım var mı benim, yok mu? O benim nikâhlı karım mı yoksa ben budalanın biriyim de yanılıyor muyum? Bu ukalaca konuşmayı da kes bakalım!’” (58).

Romanda Daşa ve Gleb arasında, toplumsal cinsiyet rollerinde yaşanan dönüşümün erkeklerin ayrıcalıklı konumunu sarsması nedeniyle meydana gelen bir gerilim gözlenmektedir. Eserde sınıf çatışması kadar cinsiyetler arası eşitlik ve iktidar mücadelesine de yer verilmiştir. Daşa’nın devrimle sosyal hayata katılması, kendisinde bir tür yeniden doğuş hissiyatı yaratır. Artık uysallığı ile tanınan silik bir küçük kız olmaktan çıkmış, toplumun kendisine biçtiği geleneksel rollerle şekil alan sert kabuğunu yarmış, devrim sunduğu olanaklar sayesinde aklıyla ön plana geçen güçlü bir kadına dönüşmüştür.

“Kadın kaşlarını çatarak adamı itti, inatla konuşmasını sürdürüyordu: ‘Sen beni nasıl sevebilirsin Gleb, beni anlamıyorsun bile. Yapamam... Artık eski hayatımı sürdüremem. Yarım akıllı bir kadın gibi yaşayamam. Eksik etek, sessiz, güzelce bir küçük kızdı o, ben değilim.’” (58).

“O zamanlar aptalın biriydim ben. Eski hâlîm aklıma geldikçe yüzüm kızarıyor.” (60) diyen Daşa, Sovyet yurttaşı olmanın kendisini ve tüm kadınları özgür kıldığına sarsılmaz bir inanç duymaya ve eşi başta olmak üzere tüm erkek egemen dünyaya başkaldırma-ya başlar: “Görüyorsun ya, dedi kadın gülümseyerek, özgür bir Sovyet yurttaşımı şimdi.” (60). Gladkov, okurun komünizmin tarihsel ilerlemeye katkı sağladığı yönündeki inancını pekiştirmek

adına, kadının özgürleşmesi hareketinin çeşitli örneklerine başvurmaktadır. Romanın pek çok pasajında Daşa, kendisine biçilen “yeni kadın” rolüyle gelen sorumluluklarını, kölelikten kurtuluş olarak yorumlamaktadır.

“Çokbilmiş bakışlarını Gleb’in üzerinde gezdirdi ve kaba bir tavırla dişleri arasından tısladı: ‘İyi be! Kadınların durumu farklıymış. Tabii, bizim hayatımız zor. Köleyiz biz - irademiz yok, toplumdaki soyutlanmış olarak bir delikte tıkılıp kalalım. Sen komünizmi hangi kitaptan öğrendin, Gleb yoldaş?’” (63).

“Daşa, hayli zaman önce, kocalık otoritesini ondan çekip almıştı. Şimdi, genç adamın karşısında duran yalnızca bir eş değildi, kocasına olan bağlarını tanımayan bir kadındı. [...] eski Daşa gitmişti, yeni ve farklı bir Daşa gelmişti, o da istediği anda çıkıp gidebilir ve geri dönmeyebilirdi.” (458).

Gladkov, roman boyunca sosyalist gerçekçiliğin izinde, devrimin kadınları kolektif ruhla besleyerek özgürleştirdiğini savlar ve savaş yıllarının zorlu deneyimlerini, kadınların bilinçlenmesine katkı sağlayan bir süreç olarak yorumlar. Ancak Gladkov’un yaklaşımında, kadının fiziksel gücünü kullanmayı öğrenmesi ve zihinsel gelişimi arasında, ikincisinin özgürlüklerin kazanılması açısından önemini önceleyen bir farklılık vurgusu dikkat çekmektedir.

“Elbette ki bunlar savaşta, sırtında çuval taşırken erkeklere özgü ağır işler yaparken öğrenilemezdi. Kadının karakteri, kolektif ruhtan beslenmişti. Savaş ateşleri içinde geçen o yıllarda, korkunç deneyimler edinen kadınlar, müthiş bir yeni özgürlük kazanmışlardı.” (64).

Kendisinden “Bakın hele! Görüyor musunuz, eşiniz ne kadar sert ve sistemli bir iş kadını.” (98) diye söz edilmeye başlanan Daşa’nın öngörülemez dönüşümü karşısında sadece eşi Gleb değil

Daşa'nın tüm arkadaş çevresi de rahatsızlık duymaya başlar. Daşa'nın bir kadın için "gereğinden fazla" aktif olması; sosyal, siyasal ve ekonomik alanda pasif bir katılımcı olmayı aşarak talepkâr bir bireye dönüşmesi, erkek işçiler arasında tepkiye yol açar.

"Yoldaşlar! Kadınlarla bir alıp veremediğim yok. Pek güzel biliyorsunuz, bizimle eşit filan onlar... Ama en gençlerini en başa geçirebilir miyiz? Hayır, önce biraz tecrübe kazanmalı kadınlar. Başkanlığa sakalını ağartmış biri yaraşır." (112).

Sosyalist Feminist Proje'de Nancy Holmstorm, ilk başarılı sosyalist devrimin, Marx'ın sosyalizm için gerekli gördüğü büyük işçi sınıfından ve maddi gelişmeden uzak Rusya'da gerçekleştiğini belirtir. Aleksandra Kollontay'ın devrimin ilk yıllarında hükümette yer aldığı süreçte, (kadınların işlerinin savaştan geri dönen askerlere verilmesinin önlenmesi de dâhil) anlamlı kazanımlar ortaya koyduğunu, ancak bu kazanımların ilerleyen yıllarda ortadan kalktığını ve sistemin bütünüyle Stalin diktatörlüğüne dönüştüğünü ifade eder (Holmstorm, 2012: 15).

Savaş yıllarında emeğinden istifade edilen kadının, kendisine ihtiyaç kalmadığında tekrar evine yollanması gerektiği fikrinin ardında, erkek dünyasına ait sayılan iş kollarındaki egemenliğin kadınlara "kaptırılmasından" duyulan korku yatmaktadır. Halide Edib'in *Tatarcık* romanında Haşim'in kadın problemine yaklaşımının bir benzeri, *Çimento* romanında, erkek işçilerin dünyasında hüküm sürer. Kadını sadece "çocuk doğurmaya, erkeğe keyif vermeye ve ev işlerine" layık gördüğünü iddia eden Haşim'in cinsiyetçi, öfkeli ve tahkir edici söylemleri, *Çimento* romanında Rus işçiler tarafından yinelenmektedir.

"Ellerini sımsıkı iki yanına yapıştıran Savçuk, oturduğu köşeden kükredi: 'Kovun şu karıları, evlerine gidip bulaşık yıkasınlar! Sinirlerim dayanmıyor onları karşımda görmeye!'" (112).

“Ciddi bir sorun karşısında ağırlığını koyamaz bu karı. Şişinip durmasına bakmayın, içi kof bu kadının. Hem kadından başkan olmaz diye demedim miydi ben size?” (113).

Kadınlar, savaş sebebiyle veya başka devrimci idealleri uğruna ailelerini kimi zaman haber bile vermeden terk edip giden, seneler sonra geri döndüklerindeyse evdeki eski düzeni bulamadıkları için yakınan erkeklere öfke duyarlar.

“Bundan böyle, Daşa ile asla aynı hayatı tekrar yaşayamazsın, asla! Artık onu kendine esir edemezsin. Siz erkeklere ders olsun bu, karılarımızı başıboş bırakmamanız gerektiğini öğrenirsiniz artık.” (129).

Erkekler cephedeyken savaş yıllarının tüm zorluklarıyla mücadele eden kadınlar zihinsel ve fiziksel olarak öyle güçlenirler ki, ekonomik ve siyasal alanda söz sahibi olmaya başlamaları savaştan dönen erkekleri rahatsız eder. Üstelik bu kez devrimci kadınlar geçmiş yıllarda olduğu gibi evdeki edilgen yaşantılarına dönmeye ikna edilemezler.

“Ama bu kadının iradesi çeliktendi sanki. Çalışan kadınların lideri olarak erkekler arasında eriştiği yere binbir güçlüğü yenerek tırmanmıştı. Artık Badin yürütme komitesi başkanıysa da fiziksel olarak bu kadını başa çıkamıyor, ötekilere yaptığı gibi onu alt edemiyordu. Bunu nasıl başaracağını, dik başlı iradeyi nasıl kıracağını düşünür dururdu.” (165).

Daşa'nın, romanın bir başka kadın karakteri Polya'ya söylediği “Sen yapmacıklı, duygusal bir kadın değilsin, sen bir komünistsin. Süngerden değil taştan yürekli olmalıyız.” (420) sözleri, yeni rejimin inşa ettiği makbul kadın vatandaş tipinin genel hatlarını açıkça ortaya koymaktadır. Romanda cesur bir kadın olmak, çelikten bir iradeye sahip olmak, korkulacak durumlar karşısında tir tir titrememek;

kıscacası “erkek gibi kadın” olmak övgüyle karşılanırken sakallarını kesmek, “kadın gibi söylenip durmak” acizlik belirtileri sayılır ve erkeklere yakıştırılmayan hareketler olarak kınanır.

“Bıktırdınız artık bizi, sakalsız tekeler! Sakallarınızı kestiniz, karılara benzediniz! Şimdi de kadınların olduğu yerden çıkmak nedir bilmiyorsunuz.” (99).

“Mekova Yoldaş, saçma sapan konuşmayı kesin. En küçük bir tehlike karşısında tir tir titreyeceksek ne biçim bir kadınlar koluyuz biz?” (199).

Güçlü olmayı kutsayan tutumu doğrultusunda eyleme geçen Daşa karakteri, esasında politik idealleri, ev içi sorumlulukları ve anne kimliği arasında sıkışıp kalmıştır; bu çelişki, romanın ilerleyen bölümlerinde vicdan azabı hissetmesine neden olacaktır.

“Nyrka da çocuk bakımevindeydi -bu çocuklardan daha mı mutluydu acaba? Daşa bir keresinde, onu öteki çocuklarla birlikte, kantinin arkasındaki avluda, çöplüğü eşelerken görmüştü. Bir an Daşa'nın zihninde bir tablo belirdi: Nyrka ölmüştü, kendisi, Daşa artık onun annesi değildi. Bir başka tabloda, Nyrka terk edilmiş, açlıktan can çekişiyordu ve bütün bunlar Daşa'nın yüzündendi. Onu çocuk bakımevinde gördüğünde kızını okşarken bir anne değildi sanki Nyrka'yı okşayan, bu okşayış âdet yerini bulsun diye yapılmış, kuru, sevgisiz bir davranıştan başka bir şey değildi. Hemen Nyrka'yı kucaklayıp çöplükten uzaklaştırmış, çocuk yuvasına götürmüştü. O gün, Daşa'nın yüreği acı doluydu, çünkü kendisini çocuğuna karşı suçlu hissediyordu.” (203).

Sovyetler Birliği'nde cinsiyet mücadelesi, sınıf mücadelesine eklenememiştir. İki mücadele yolu arasında yaşanan bu kopuşta, siyasi önderlerin kadın sorununa mesafeli tutumu rol oynamıştır.

Kadın hakları savunucusu Clara Zetkin (1857-1933), 1896 tarihli “Proleter Kadınlar ve Sosyalist Devrim” başlıklı yazısında, “Proletaryanın kadını kendi iktisadi bağımsızlığını kazandı ancak bir kişi ya da bir kadın ya da bir eş olarak tam birey olma olasılığını gerçekleştiremedi.” (akt. Holmstorm, 2012: 47) sözleriyle söz konusu ilişkili durumu dile getirmektedir. Romanda da kadının ev içi ücretsiz emeğinin taşıdığı değer görmezden gelinir. İş yaşamında yer alabilmek adına evini ve çocuğunu ikinci plana itmek durumunda kalan kadın kahraman, eşini ve çalışma arkadaşlarını karşısına almak zorundadır.

“İlk gece, Daşa çok dokunaklı bir konuşma yaptı. Kadınların erkeklerden daha aktif aydınlanma şampiyonları olduklarını belirtti. Kadınların, sınıf bilinçli proleterler olarak kendilerini kanıtladıklarını belirtti. Okuma yazmayı bilme sorunu değildi bu... Bu çalışma, çok ötelere varacak olan bir kendini dönüştürme sürecinin başlatılması anlamına geliyordu. Bütün kapılar kadınların önünde açılacaktı, onlar da memur, yönetici olacaklardı. Bilgi büyük bir güçtü. Bilgisizlikle ülke yönetilemezdi. Kadınlar alkışladılar, artık kendilerini eve kapandıkları zamanlardaki hâllerine göre ilerlemiş ve güçlenmiş hissediyorlardı. Şimdi daha becerikliydiler, bilgiyle zenginleşmişlerdi. Artık çocuk bakımı ve ev işleri onların ellerini kollarını bağlayan birer engel olmaktan çıkmıştı. Bu görevleri de yerine getirmekle birlikte özgürleşecek ve topluma yarar sağlayacak işlerde çalışacaklardı.” (381).

Romanda kadın ve erkek işçiler arasında süregiden gerilim ve kadınların ev işlerinin yarattığı baskıya rağmen özgürleşme hareketinden vazgeçmemiş olmaları dikkat çekicidir. Sancar’ın fabrika sisteminin dayandığı temel bir ayrıma toplumsal cinsiyet rollerinin dağılımı bakımından tuttuğu ayna, romandaki gerilimin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Zira söz konusu roller, çalışma-üretim alanı ile ev/hanenin iki ayrı alan hâline gelerek birbirinden

koparılmasıyla ortaya çıkmıştır. “Fabrika düzeninin yarattığı sınıfsal yapıda, işçi sınıfının örgütsel gücü olarak sendikaların oluşumunda kurucu işlevi olan sınıf direnci ve işçi dayanışmasına sahip erkek işçi de bu fotoğrafı tamamlayan stratejik önemdeki öğelerden biri” olmuştur (Sancar, 2009: 51).

Romanda “kadının özgürleşmesi hareketinin” roman kahramanları üzerindeki güçlü etkisi, kendini iş yaşamı dışında, insan ilişkilerinde ve cinsiyetler arasında erkeğin lehine kurulan hiyerarşinin reddedildiği sahnelerde göstermektedir. “Ah, siz erkekler! Kadınlara karşı Orta Çağ’dan kalma davranışlar içinizde derin kökler salmış sizin... Bize saygı duymaya bile cesaretiniz yok.” (231). Romanda Daşa, “yeni insan” modelinin eksiksiz bir örneği olarak devrim sonrası yaşadığı değişimden gururla söz etmektedir.

“Benim hayatım değişti... Çok şey değişti benim için... Nasıl oldu bilmiyorum ama -gerçekten harika bir şey bu- sana karşı ve kendime karşı bile bambaşka, yepyeni hislerle doluyum.” (233).

Gladkov’un romanında, ana akım devrimci eserlerden farklı olarak kadın meselesi, devrimin ikincil meselesine indirgenmez. Devrimin getirileri, kadınlara sağlanan sosyal hakların yanı sıra onların öz saygı edinmeleri bakımından da değerlendirilir.

“Ah, tabii ya! Bakın, biçare delikanlılar ne hâle geldi... Bütün genç kızlar, Gençlik Örgütüne üye oldular. Eskiden çekingen, günah korkusuyla tir tir titreyen zavallılardı, erkeklerle konuşmaktan bile kaçınırlardı, şimdiyse uyandılar, hiçbir şeyden korkuları kalmadı.” (380).

Nancy Holmstorm’un sosyalist feminizm tanımı, Gladkov’un *Çimento* adlı romanında ortaya koymaya çalıştığı gibi, kadının bir işçi olarak yaşadığı yabancılaşmaya ve bu durumla mücadele etme yöntemlerine duyarlı bir içerik sunması bakımından dikkat çekmektedir.

“[B]en bir sosyalist feministi; kadınların tahakküm altına alınmasını kimliğin, ırk/etnisite ya da cinsel yönelim gibi diğer yönleriyle birlikte sınıf ve cinsiyet ile bütünleşik olarak tutarlı ve sistematik biçimde anlamaya çalışan ve tüm analizleri kadınların özgürlüğüne yardım etmek amacıyla yapan kişi olarak tanımlıyorum.” (Holmstorm, 2012: 9-10).

Çimento romanı, toplumcu gerçekçi edebiyatın tipik özelliklerini taşımasına ve güdümlü edebiyatın bir gereği olarak koyu bir propagandist söyleme sahip olmasına karşın sosyalist devrimin çelişkilerini kadın meselesi üzerinden tartışmaya açacak kadar cesur bir dille kaleme alınmıştır. Roman, devrimin kadını zihinsel, bedensel ve ekonomik yönden özgürleştirdiğini ve geliştirdiğini savlamakla beraber işçi sınıfının kadın emeğine bakışındaki aksak yönleri olanca açıklığıyla ortaya koymaktadır. Bu yönüyle roman, ikinci vardiya/çifte yük başta olmak üzere sosyalist feminizmin önemsedığı başlıca meseleleri gündeme getirerek döneminin tipik örneklerinden ayrılmaktadır.

Androjini: Silikleşen Cinsiyet

“Hem bilmez misin ki Handan’ın cinsiyetini kimse pek çok düşünmez, erkek gibi kız.”

Halide Edib Adıvar, *Handan*, 1912.

Androjini, “Yunancada erkek anlamına gelen ‘andro’ ve kadın anlamına gelen ‘gyn’ kelimelerinden türeyen, cinslere atfedilmiş özelliklerin keskin sınırlarla çizilmediği bir duruma işaret eder.” (akt. Atayurt, 2011: 110). Androjini temasının edebiyat eserlerinde en çok işlendiği dönemlerden biri, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarını ifade eden yüzyıl dönümü (*fin de siècle*) olmuştur. Bu yıllarda başlayıp tek tipleştirilmiş yeni vatandaş kimliğinin edebî eserler yoluyla inşasına dek uzanan süreç, çeşitliliğe izin vermiş ve sanatçılara her anlamda ifade özgürlüğü sağlamıştır. Rus edebiyatında Gümüş Çağ olarak anılan bu süreçte, heteronormatif anlayışın

dışında kalan karakterlere yer verilmiş ve bizzat yazar ve şairler tarafından temsil edilen, “sınırdaki” cinsiyet kimliklerine vurgu yapılmıştır.

“Androjini ve Rus Gümüş Çağı” [Androgyny and the Russian Silver Age] adlı makalesinde Yugoslav asıllı Rus kültürü araştırmacısı Olga Matich, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında Solovyov, Berdyayev, Bulgakov gibi Rus filozoflarının, çeşitli yollardan androjiniye de değindiklerini ifade eder. Ayrıca bu olguya çekilen dikkatin özünde androjininin, antik dünya görüşüne ait bir harmoni miti oluşunun yattığından söz eder. Matich, dünya mitolojilerinde insanların tanrıları ve atalarını çift cinsiyetli olarak tasavvur ettiklerini tespit eder ve Platon’un *Sempozyum* eserinde, kayıp uyumun (harmoninin) tekrar kazanılmasını konu edindiğini hatırlatır. Androjini, yüzyıllar boyunca çeşitli inanışlarda idealize edilmeyi sürdürmüştür (Matich, 1979: 42).

Türk edebiyatında da cinsiyetsiz bir görünüme sahip olan ya da müphem cinsiyet kimlikleri taşıyan karakterlere yer verilmiştir. Bu durum, ideal yeni vatandaşların, kadın dahi olsalar, erkeğe yakın olarak tasarlanmasından kaynaklanmıştır. Halide Edib’in *Tatarcık* adlı eserinde, ana karakter Lale, sadeliğini annesinden miras almıştır. Annesi “Lâlezar adını taşıyan sırık gibi uzun ve ince, kul cinsi bir hatundu. Rüzgârda sallanan bir saz gibi yürürdü. Derisi kamelya gibi beyaz, ağzı kızıl bir gül goncası gibi renkli, saçları bir yığın altın gibi parlak, gözleri ela ve süzgündü.” (23) sözleriyle tasvir edilir. Tuhaf bir mahlûk olarak tanımlanan Lale’nin ise saçları her daim kısa, giysileri sade, tavırları ağırbaşlıdır; annesinden farklı olarak onun kadar güzel olmadığı vurgulanır.

“Kızlarının adı Lâle idi. Çocuk ikisine de benzer fakat ne babası gibi sakil ne anası kadar güzeldi. Birbirine o kadar zıt iki örnekten hâsıl olan çocuk herhâlde çok tuhaf bir mahlûktu. O da babası, anası gibi kimseye sokulmaz, hatta hiçbir çocukla oynamazdı. Kandilli Lisesine devamla başla-
yınca köylü onu her sabah iskelede görürdü. Arkasında hep

aynı, yenleri kısa, kahverengi kostüm, kısa saçları buğday başağı gibi açık sarı, daima şapkasız, daima rüzgâr gibi kalabalığı yarar geçer.” (24).

Lale, soğuk mizacı ve güçlü duruşuyla babasının bir kopyası olarak tanınır, denize açıldığında balıkçılar Osman Kaptan’ın dirildiğini düşünürler. Halide Edib, Osman’ın eşi ve kızı üzerindeki etkisini “Herhâlde vücudu fena bulduktan sonra bile Osman’ın ruhu yıllarca bu iki kadının hayatına hâkim kıldı.” (25) cümlesiyle dile getirir. “Tatarcık’ın köyünden sonra babasını bilmek lâzımdır. Çünkü bir kısım halk sırf babası Tatar olduğu için ona bu lakabı vermiştir. Mahut, küçük ısrırgan böceğe benzettiklerinden dolayı ona Tatarcık denildiği söylenirse de bu henüz tamamen halledilmiş bir mesele değildir.” (16). Osman’ın, kendisiyle aynı güçlü fakat soğuk özellikleri taşıyan, fiziksel ve ruhsal anlamda erkeksi yönü ağır basan kızı Lale de yine “Tatarcık” lakabı ile anılır, zaman zaman “Tatar bozuntusu” gibi sözlerle aşağılanır (178).

Romandaki diğer kadın kahramanlar bir an önce evlenebilmek umuduyla, yazarın deyişiyle kendilerini teşhir ederken ağırbaşlı Lale kendini halkı medenileştirmeye vakfetmiş ideal kadın tipi olarak yansıtılır. Lale, romanın başından sonuna dek ilk bakışta güzelliğini belli etmeyen, erkeksi, çocuksu, düz vücutlu, biçimli, âdeta bir olimpiyatçı olarak tasvir edilir. *Ankara* romanında Yıldız tiplmesiyle tanıtılan yeni ülkenin sağlıklı kadın yurttaşı, *Tatarcık* romanında Lale tarafından temsil edilmektedir.

“Evvvela Lale, mavi mayosu, çıplak ayaklarıyla çıktı. Kısa sarı saçları karışık, kehribar renkli etsiz bacakları, kolları, yassı karnı ve kalçalarıyla pekâlâ olimpiyat şampiyonu güzel bir oğlan olabilir. Gerindi, esnedi. Pembe diş etleri, koyu pembe damağı boğazına kadar açıldı. Sarışın başı genç uzun gerdanı üstünde arkaya doğru. Fakat henüz uykuyla dolu şiş kapaklı gözleri, sarı billur gibi, kâse sathı gibi düz teni, ince çenesinin bitip boynuna dönen hatlarındaki billuri düzlük... Bunlar onu bir çocuk gibi körpe gösteriyor.” (155).

Bir diğer tasvirde Lale mermer ve tunç sütunlara benzetilmektedir. Bu tasvirleri incelerken Eski Yunan’da ideal insan bedenine yönelik algının “heykelsi” (Banije, 2015: 52) bir vücut arayışına yaslandığı ve bu algının -ileride Yakup Kadri’nin eserlerindeki varlığına değineceğimiz şekilde- Türk edebiyatında da yankılandığı hatırlanmalıdır.

“Erkeklerin hepsinin gözü Lale’nin mermer sütuna benzeyen genç boynuna, uzun, sert ve yanık kollarının birer tunç sütun gibi canlı yuvarlaklığına, dar kalçalarının üstünde dimdik yükselen büstüne, bilhassa dokumanın sertliği arkasında belli belirsiz başları görünen genç göğsüne daldı.” (230).

Halide Edib, cinsiyetsiz bir güzelliğe sahip olan Tatarcık’ı, klasik güzellik normlarına karşı bir meydan okuma olarak romana yerleştirir. Lale, yazar tarafından ulusun yeni ideal kadın modeli olarak yüceltilir. Bu kadın bilgili, özgür, ağırbaşlı ve neredeyse cinsiyetsizdir.

“Öyle ya, hepsi boyanmanın, giyinmenin en mükemmelini, en Hollywoodvarisini bulmak için gecesini gündüzüne katmış, başvurmadık güzellik müessesesi kalmamış, hepsi ayrı ayrı ne meşakatlere katlanmıştı. Hâlbuki hepsinin koca yahut beğendirmek istediği erkek, koku, boya, elmas, ipek içinde yüzen kadınları bırakmış, ham, kadınlıktan hiç nasibi olmayan, dokuma giyecek kadar zevksiz, Tatar suratlı kıza yılışıyordu.” (230-231).

Romadaki bu ifadeler, Serpil Çakır’ın *Osmanlı Kadın Hareketi* adlı çalışmasındaki bir saptama ile örtüşmektedir. Kadın hareketinin şekillendiği ilk yıllarda, moda düşkünlüğünün, kadınların verdiği mücadeleye olumsuz etki edebileceği endişesini taşıyan kadınların bulunduğunu hatırlatan Çakır, dönemin kadın dergilerinde çıkan yazılarda, İslami kurallara değil de moda uygun giyinen kadınlara, yine kadınlar tarafından tepki geldiğini belirtir (Çakır, 2011: 252). Görülüyor ki kadın hareketinin ilerleyen yıllarında, yani erken Cumhuriyet

döneminde aynı endişe, Halide Edib gibi öncüler tarafından paylaşılmayı sürdürmüştür. Giyim kuşamın kadın hayatının merkezinde olması, kadının yozlaşması olarak yorumlanmış ve yeni kadın zihinsel donanımıyla ön planda olması gereken kadın olarak tasarlanmıştır. Erkek dünyadan dışlanma tehlikesi karşısında bir çeşit savunma biçimi olarak beliren bu tutum, kadınların cinsel kimlikleriyle değil zihinsel donanımlarıyla ön plana çıkarılması gerektiğini onaylamıştır. Böylece *femme fatale* kadın olarak damgalanma riski, “çirkin” kadının makbul yurttaş sayılmasıyla geride bırakılır. Zira “Adıvar”ın romanları Cumhuriyet Türkiye’inde kadınların kamusal hayata hangi koşullarda kabul edilebileceklerini ifade eden bir mecazdır: cinsiyetsiz ve kadınliklarından sıyrılmış olarak.” (Kandiyoti, 2013: 160).

Eski Yunan’da androjinin yüceltilmesine dair vurgular, Yakup Kadri’nin *Ankara* romanında, Yıldız’ın Selma’nın gözünden betimlendiği sahnelerde yer almaktadır. Burada Selma’nın bir kadın olarak Yıldız’ı kışkırdığı için yaptığı yorumlar (Yıldız, “tam kadın” bile sayılmamaktadır, kadın ile erkek arası bir mahlûk olarak betimlenmektedir), yazar tarafından androjiniyi destekleyen bir tonda aktarılmaktadır.

“Yoksa, bunun, uzaktan bir oğlan çocuğundan hiç farkı yoktu. Ne göğüs, ne kalça... Öyle dümdüz, öyle fidan gibi bir kız vücudu ki, eski Yunan fresklerindeki Hermafrodita bedenlerinin tam örneğidir.” (215).

Ankara’da sporcu Yıldız, *Tatarcık*’ta ise Lale, Cumhuriyet döneminde idealize edilen atletik kadın tipinin birer yansımasıdır. Akın’ın aktardığına göre, 1 Temmuz 1934 tarihli *Spor Postası*’ndaki “Kızlarımız ve Spor” başlıklı yazıda söz konusu kadın tipi şöyle tanımlanmıştır:

“Bir kızın kafamızın içinde yaşayan örneği her şeyden evvel sağlam, gülbüz, yürüyüşünde ve konuşmasında bambaşka bir tiptir. Kadın yalnız ve yalnız güneşten, temiz havadan tabiatın güzelliklerinden zevk alan bir sporcudur.

Sağlam vücutlu genç kız tiplerini bir an evvel yaratmak mecburiyetindeyiz.” (akt. Akın, 2014: 119).

“Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Ankara Romanında Beden” adlı çalışmasında Oğuz, yaşı kırka yaklaşan Selma’nın Yıldız’a, tıpkı Ankaralı kadınların kendisine ve diğer yabancılara yaptığı gibi cinsiyetsizleştiren bir gözle baktığını hatırlatır. “Selma’nın Yıldız’ı cinsiyetsizleştirmesinde farklı nesillere ve dolayısıyla farklı anlayışlara sahip olmaları kadar [...] kadının ev dışında, iş hayatında, kamusal alanda dışliliğini örtmesi beklentisinin de payı olmalıdır.” (Oğuz, 2013: 185).

Ankara romanında, genç bir tiyatrocu olan ve aynı zamanda sporla ilgilenen Yıldız’ın sporcu giysileri içindeki bedeni detaylıca tasvir edilmekte ve spor yaparken gözlemlenen hareketleri, Türk milletinin sağlıklı ve dinç yapısının emareleri olarak aktarılmaktadır. Yine *Ankara* romanında: “Her yılbaşında neşredilen istatistiklere göre kadınların çalışma mukavemetinin erkeklerinkinden fazla olduğu anlaşılıyordu.” (187) ifadesi yer alır.

Gladkov’un *Çimento* adlı romanının ana karakteri Daşa’nın erkek kahramanlarla girdiği diyaloglar incelendiğinde, silikleşen cinsiyetin Rus kültürü açısından da güçlülük belirtisi sayıldığı görülecektir. Düşmana esir düştüğü sahnede kısa saçlı Daşa, “erkek gibi kadın” olduğu gerekçesiyle takdir edilecektir.

“Meğerse kadınmış bu! Tüh, ele geçire geçire bir eksik etek mi ele geçirmişiz! Yazıklar olsun! Bunun kanyla elimizi kirletmemize değmez be!” (210). “Saçların kırpık. Erkek si bir kızsın. Yoksa komünist misin sen?” [...] Daşa’nın arkasında gürültülü kahkahalar ko ptu. Karıya bak be! Sopayla gebertmeli kahpeyi! Saksığan gibi cak cak cak ötüyor. Dangalak yosma, kimi kandırdığını sanıyorsun sen?” (212). “İyiymişsin sen lan, kırpık saçlı kız! Erkek kadınmışsın! Cesaretini kanıtladın. Hele bir kadın için diyecek yok doğrusu, çok cesursun. Gidebilirsin. Artık evindeki gibi güvenliktesin.” (216).

Romanda kadın kahramanlar, saçlarını kestirerek özgürlüklerine kavuşacaklarını ilan etmişlerdir. Roman boyunca kadınlar da hem ruhsal hem de fiziksel anlamda erkeksileşmenin kendilerini daha güçlü kıldığı yönünde güçlü bir inanç geliştirirler.

“Bu çalışma, çok ötelere varacak olan bir kendini dönüştürme sürecinin başlatılması anlamına geliyordu. Bütün kapılar kadınların önünde açılacaktı, onlar da memur, yönetici olacaklardı. [...] Pekâlâ, herkes ahmak olsa bile ben kaz kafalı diye anılmak istemiyorum. Bütün saçımı kazıtacağım, göreceksiniz. Uzun saçlarımız boğazımıza ilmik gibi dolanıyor, sevgili yoldaşlarım, erkekler de ucundan çekerek sürü hayvanı gibi güdüyor bizi...” (379-380).

Yeni vatandaşların kas gücü sadece erkekler için değil kadınlar için de erişilmesi gereken bir hedefe dönüşür. Kadınların iş yaşamına aktif katılım sağlamalarına, ekonomik özgürlüğe erişmelerine ve ülkeye faydalı birer kadın vatandaş olmalarına kas gücünün vesile olacağı düşünülmektedir.

“Yok, olmaz öyle şey! Hepimiz birleşeceğiz, örgütleneceğiz ve neymişiz biz göstereceğiz onlara... Şimdi, kaslarımızı güçlendirmeli ve esnetmeliyiz, Daşa'ya baksana!” (380).

Tuluzakova'nın da işaret ettiği gibi Rusya'da 1920'lerden başlayarak kadın probleminin çözümüne ilişkin bir hareketlilik söz konusu olmuştur. Kadın, toplumun eşit bir üyesi olarak tanınmış ve sosyal ilişkilerin modernizasyonu, iki temel kadın imajı yaratmıştır. Bu kadın, Rus devrimci ve diplomat Aleksandra Kollontay'ın (1872-1952) deyimiyle “yeni kadın”dır. Birinci tip yeni kadın, hâlâ *femme fatale* [роковая женщина] kadın tipinin dekadant etkileri altındadır. İkinci tip yeni kadın ise daha erkeksidir. Sosyal devrim neticesinde daha yüksek statü elde eden bu kadın parti lideri, sendika lideri ya da milletvekili olabilen kadındır. Bu imajda, dönemin erkeksi sembollerini göze çarpmaktadır. Yeni kadın kısa saçlı, deri ceketli, evrak çantası ve revolver taşıyan güçlü kadın tipidir (Tuluzakova, 2009: 110).

Bu ikinci tip kadın, güzelliğiyle değil aklıyla güç kazanmıştır; böylelikle sosyal hayatta, yeteneklerine ilişkin oluşabilecek türlü tereddütlere yer bırakmadan söz sahibi olmayı başarır. *Çimento*'nun ideal kadın tiplerinin, yeni kadına tipine yakın olduğu görülmektedir.

Bulgakov'un *Köpek Kalbi* adlı eserinde Profesör Preobrajenski, evini basan dört polisten kadın olanın cinsiyetini, erkeksi tavırlarından ötürü ayırt edemez. Burada Preobrajenski, devrim sonrası sosyal ve siyasal yaşamın bir parçası olabilmek için erkeksi bir görünüme bürünerek cinsiyetsizleşen yeni kadın yurttaşları eleştirmektedir.

“Siz, sayın baylar, böyle bir havada galoş giymemekle iyi etmiyorsunuz,” diye adamın sözünü kesti Filip Filipoviç öğretmen edasıyla. [...] ‘Birincisi, biz baylar değiliz.’ dedi nihayet aralarında en genci ve şeftaliye benzeyeni. ‘Birincisi’ diyerek onun da sözünü adamın sözünü kesti Filip Filipoviç, ‘Siz erkek misiniz, kadın mı?’ Dörtlü bir kere daha sustu, ağızları açık kaldı. Bu sefer ilk ayılan süpürge saçlı oldu. ‘Ne fark eder, yoldaş?’ diye sordu gururla. ‘Kadımın ben’ diye itiraf etti deri montlu, şeftali görünümlü delikanlı ve yüzü kıpkırmızı oldu. Onun ardından papak giyen sarışın gencin yüzü de epey bir kızardı nedense (26). Bu kadarına da pes doğrusu! diye haykırdı sonradan kadın olduğu anlaşılan delikanlı (28). Az evvel dört kişi geldi yanıma. Erkek gibi giyinen bir de kadın var aralarında.” (30).

Halide Edib'in *Sinekli Bakal* eseri de beden ve tavır olarak “yarım” ve erkeksi sayılmayan kahramanları dolayısıyla androjini odağında incelenmeye uygun bir romandır. Eserin karnavalesk atmosferine uyumlu olarak yaratılan ve kendisini bir soytarı olarak tanımlayan Tevfik'in tasvir edildiği pasajlarda, onun kadınsı özellikleri vurgulanır. Zennelik yapan Kız Tevfik'in bir “hayalci”; yani aynı zamanda bir Karagöz oynatıcısı olması, onun kadınsı görünümünü ve eylemlerini muhafazakâr insanlar arasında bile kabul edilebilir kılmaktadır.

“Fakat insanları ummadıkları yerden vuran aksi talih, İmam’a Emine’nin eliyle en acı bir darbe indirdi. Kız on yedi yaşında iken mahallede haylazlığı ile meşhur zenne rolüne çıkan ‘Kız Tefvik’ lakaplı bir delikanlıya kaçtı. Esasen münasebetleri mektep sıralarında başlamıştı. İki çocuk aynı rahle önünde diz çökmüşler, aynı kalfa peşinde mektebe gitmişler ve başlanma alaylarında ‘Şol cennetin ırmakları’ ilahisini bir ağızdan söylemişlerdi. Dışı ve içi hiç birbirine benzemeyen bu iki çocuğu, tabiat, hesaba, mantığa sığmayan hikmetiyle birleştirmişti. Tefvik ta o zamanlarda uzun bacaklı, gürbüz, kestane rengi gözleri bir kız çocuğu gibi tatlı, kırmızı dudakları durmadan söyler, yaramaz, maskara bir oğlandı.” (17).

Hem güçsüz ve zayıf bir bedene hem de kırılğan ve kadınsı bir ruha sahip olan Tefvik, ancak orta oyunu sahnesine çıktığında kendini topluma ifade edecek alan bulabilmektedir. Sahne sanatlarının bir temsilcisi olarak Tefvik’in, geleneksel tiyatrunun önemli bir unsuru olan zenne rolüne çıktığı zaman yadırganmaması dikkat çekmektedir.

“Tefvik’in kıyafeti perişan, fakat hâlâ kadın esvabının bakiyesini muhafaza ediyor. Yüzünde düzgün, allık, sürme birbirine girmiş gözlerinden çenesine uzanan iki müvazil siyah, kırmızı, beyaz yol var -gözyaşı izleri-, yanakları, burnu, gözlerinin etrafı mor, siyah çürüklerle dolu, içleri her zaman bir kadın kadar yumuşak, kestane rengi gözleri, ömründe ilk defa gülmeyi unutmmuş gibi şaşkın ve donuk.” (208).

Ancak romanın bir sahnesinde Tefvik’in kadın kıyafetiyle gezmesi, Paşa’yı sınırlendirir. Öyle ki Paşa, babasının sanatıyla gurur duyan Rabia’ya, böyle devam ederse babasını cezalandıracağı yönünde gözdağı verir. Tefvik’in kadınsılığı ve girdiği roller, Paşa’nın erkeklik algısını zedelemektedir.

“Tavan arasında eski bir sandığı karıştırdı, bir kadın kıyafeti çıkardı, giydi, kırıta kırıta gitti. Ahbabı yeni evliymiş, karısını kışkandıracakmış... Hastalığından sonra dökülüyor diye bıyıklarını tıraş etmişti. Görseniz siz bile kadın sanırsınız. -Babana söyle, kadın kıyafetiyle yakalarsam falakaya çekerim.” (204).

Androjini kavramının temeli ideal insanı, kadınla erkeğin bileşimi olarak tanımlayan görüşlere dayanmaktadır. Bu görüşler, androjini kavramına olumlu anlamlar yüklenmesine neden olmuştur. *Sinekli Bakkal* romanında androjen kimlikten, Rabia'nın erkeksi gücünü vurgulayan pasajlarda söz edilmektedir.

“Yüzünün ifadesi o kadar ciddi idi ki hiçbir erkek ona söz atmadı. Cesur gözlerinin, korkmadan insanın yüzüne bakan gözlerinin üstünde peçe olsa belki ona da söz atarlardı. Rabia'nın her tavrı, cinsî tezahüratı olduğu yere, dört duvar arasının mahremiyetine hasrediyor. Hariçte onu gören cinsiyetini hiç düşünmezdi.” (356).

Androjini, edebî metinlerin değişken bağlamına göre, kimi zaman harmoniyi simgeleyen bir nitelik olarak, kimi zaman da cinsiyet rollerini belirsizleştiren bir özellik olarak kullanılmıştır. Androjiniye yer veren eserlerde Eski Yunan'ın uyumlu ve heykelsi beden idealini hatırlatan temsillerin yüceltilmesi dikkat çekicidir.

Bedenin Şekillendirilmesinde Yunan İdeali

“Bir Millî Vazife Olarak Spor ve Kadınlar” başlıklı makalesinde Aksu Bora, erken Cumhuriyet döneminde Türk milliyetçiliğinin kurucularının kendi denetimlerinde bir kadın imgesi yaratmaya çalıştıklarını ve bunu ulusun kimliğinin sınırlarını çizmek ve belirginleştirmek üzere bir ideal olarak öne sürdüklerini belirtir. “Cumhuriyet edebî kanonunun en önemli metinlerinden biri” olarak tanımladığı *Ankara* romanından da söz eden Bora, romanın üçüncü bölümüne ilişkin bazı tespitlerde bulunur. Bu bölümde en

sık tekrarlanan sözcüklerin “gençlik” ve “sıhhat” olduğunu, Yakup Kadri’nin gençlik dönemindeki Antik Yunan hayranlığı hatırlanmışında genç ve sağlıklı bedenlerden oluşan bir toplum imgesinin, bu ütopyanın kurucu ögesi olarak kabul edilebileceğini ortaya koyar (Bora, 2012: 221-222).

Romanda yer verilen “millî şef” imajında da sağlıklı ve güçlü, aynı zamanda Eski Yunan’ı çağrıştıran bedensel özelliklere vurgu yapılmaktadır. Örneğin Selma, Atatürk’ü şu sözlerle betimlemektedir:

“Bu profilin en belli, en göze çarpan hususiyetleri, alında, göz yuvasında ve çenede toplanmıştı. Bu alın, çok geniş olmamakla beraber eski Yunan heykeltıraşlarına bir genç tanrı kafası örneği olacak derecede düzgün, ahenkli ve yontulmuş idi. [...] Ve bütün yüzün enerjisi, çenede toplanmış gibiydi. Bu kuvvetli, bu sert çene, kendi gücünden emin bir yumruk gibi hafifçe öne doğru uzanıyordu.” (176).

Halide Edib’in *Tatarcık* adlı eserinde ise “köyde ve denizde gezerken başı açık ve güneşte parlayan kısa saçlar bir avuç buğday başağı gibi” (32) sözleriyle tasvir edilen Lale’nin erkeksi ve atletik bir bedene sahip olduğu vurgulanmaktadır. Bu beden, anneden ziyade babadan miras kalan; fiziksel niteliklerle beraber babanın karakterini de yaşatan bir yapıya sahiptir.

“Tatarcık’ın boyu ortadan yüksek, vücudu yassı fakat bir kaplan gövdesi gibi kudretli ve yumuşak adaleliydi. Hâlâ bir gemici gibi adımları ayrık, kollarını sallaya sallaya yürüyordu. Tıpkı babası gibi güvertelerde fırtınalar içinde muvazene bulmaya çalışan bir denizcinin ahengiyle hareket ediyordu. Fakat onda babasını hatırlatan yalnız yürüyüşü değildi. Yanak kemikleri çıkık, göz kapakları şiş, göz kuyrukları şakaklarına doğru uzanır ve incelirdi. Hülâsa yapısında ve yüzünün azasında genç bir Moğol havası dolardı.” (32).

“Kısa sarı saçları karışık, kehribar renkli etsiz bacakları, kolları, yassı karnı ve kalçalarıyla pekâlâ olimpiyat şampiyonu güzel bir oğlan olabilir.” (155).

Atletik yapılı Lale, cinsiyetsiz bedeniyle Yakup Kadri'nin *Ankara* romanında yer alan ve “hermafroditaların bir örneği” olarak söz ettiği Yıldız'ı anımsatmaktadır.

“Erkeklerin hepsinin gözü Lale'nin mermer sütuna benzeyen genç boynuna, uzun, sert ve yanık kollarının birer tunç sütun gibi canlı yuvarlaklığına, dar kalçalarının üstünde dimdik yükselen büstüne, bilhassa dokumanın sertliği arkasında belli belirsiz başları görünen genç göğsüne daldı.” (230).

Tüm bu tasvirler, “yeni kadın”ın güçlü bedenini, yani cinsiyetsizleştiği oranda mükemmelliğe erişen bir bedeni; toplumsal yaşama katıldığı ölçüde kadınlığını görünür kılmamayı öğrenen bir bedeni yüceltir. Tatarcık'a, kadınsı özelliklerinin -ki eser boyunca özellikle silikleştirilmiştir- zihinsel yeteneklerinin önüne geçmesine mahal vermeyecek bir dış görünüş uygun bulunmuştur.

“Ve garip olarak kansız ve sıhhsiz anasının dudakları ne kadar kırmızı ise, kanlı canlı kızın dudakları o kadar soluktur. Belki de saçının, teninin ve ağzının solgunluğu Tatarcık'ın ne kadar güzel bir kız olduğunu ilk bakışta etrafına sezdirmez.” (33).

Bu cümlelerle cinsel kimliği görünmez kılınan kadınların, tehlike oluşturmayacağı ima edilir ve sosyal yaşama katılımlarının devamlılığı teminat altına alınır. Diğer taraftan, yeni nesil ideal “insan”ın özellikleri erkeğin özellikleri ile eş tutulduğundan kadının erkeksileştirilmesi söz konusu olmuştur.

Eski Yunan'da estetik ve beden kavramları bir araya geldiğinde harmoni, “heykelsi” olan görünümelerde aranmaya başlamıştır. Antik dönemde beden algısını inceleyen Rusça bilimsel çalışmalarda

“heykelsi” [скульптурный] nitelemesi sıklıkla kullanılmaktadır. Antik dünyada, evren dev bir beden olarak algılanmış, yeryüzündeki her canlı varlığa da bir heykel gözüyle bakılmıştır. Antik Yunan’ın beden imgesi olarak akla ilk gelen orantılı ve güçlü bedenlerin, daha ziyade heykel sanatı aracılığıyla görsel hafızamıza aktarılması, bu “heykelsi” bakışın bir sonucudur. Dönemde heykel sanatına verilen önem ve orantılı beden tutkusu dikkat çekicidir. Antik dünya görüşü “heykel gibi”dir, birey, tanrılar ve evren cismanidir. Ruhani ve cismani olan arasında mutlak bir denge aranır. Mermer ya da kile şekil veren heykeltıraş, tanrıya öykünmektedir. Antik dünya görüşünün “heykelsi” doğası, dönemin antroposentrizminin/insan merkezçiliğinin bir göstergesidir (Banije, 2015: 52). Antik dönemde, yaşama sanatsal bir perspektiften, harmoni arayışıyla bakılır. Antik dünya, güzel sanatlarda kullandığımız anlamıyla “plastik” bir karakter taşır ve temelinde insan bedeninin uyumlu formları yer alır. Nitekim Nev-Yunanilik’in temsilcilerinden biri olan Yakup Kadri’nin *Yaban* romanında Ahmet Celal, Emine karakterine duyduğu hayranlığı, onu bir Yunan kabartmasına benzeterek dile getirir.

“Bir köylü kadında bu ne ayaklar... Hiç dikkat etmemiştim. Dururken elini böğrüne dayayıp öyle bir bel kırışı var ki... Nerede gördüm ben bu pozu? Nerede gördüm? Ha, bir gün Bergama’da bir eski mermerin üstünde, bir kabartmada gördüm. O kadın omuzundan düğmeli, dar ve ince bir entari giyiyordu. Bir ayağı, o pozu alırken hafif çıkıntı teşkil eden kalça tarafında, eteğinin altından dışarıya doğru uzanıyordu. Uzun, narin ve küçük ayaklar...” (166).

20. yüzyılın yeni cumhuriyetleri, ideal vatandaşları tasarlama yolunda, beden terbiyesine önem verirler. Kurucu kadrolara göre beden terbiyesi, yeni ulusların sağlıklı bireylerinin yetişmesine vesile olacağı gibi, sporla edinilen disiplin, bireyleri daha verimli, daha uyumlu kılacak ve birey olmaktan çıkarıp güçlü bir bütünün parçasına ekleyecektir. Bu uyumda cinsiyet arka plana itildiğinden cinsiyetsizleştirme yoluyla erkeksi özelliklerde buluşma sağlanmıştır.

Sporcu Bedenler ve Bedenin Terbiye Edilmesi

Çift cinsiyetli bedenin idealize edilmesi Eski Yunan'ın kadın ve erkek bedenlerinin bütünleşmesiyle erişmeyi arzuladığı heykelsi ve cinsiyetsiz beden düşüncesiyle ilişkilidir. 20. yüzyılda iktidarların sağlıklı bedeni saplantı hâline getirip bir dizi ayıklama politikasına girişmesinin geçmişinde de yine Eski Yunan'da spora verilen önem yatmaktadır. Zira sporun devlet görevi sayılması ve zayıf bedenlerin ayrıştırılması, estetik ve güçlü bir bedenin inşasına önem veren antik bedensellik düşüncesinin belirleyicisi olmuştur.

“16. yüzyıldan itibaren beden sağlığını mümkün olduğu kadar uzun süre koruma düşüncesi yerleşmeye başlamıştı. Sağlıklı bedeni ve güzel bir şekilde yaşlanmayı göklere çıkaran kitaplar bunun bir kanıtıdır. İnsanın yeryüzündeki ömrünü uzatmak için yepyeni bir istek duyması, fani dünyadaki hayatın, birtakım bağnaz söylemlerin telkin ettiği gibi bir gözyaşı vadisi olmayabileceği görüşünden de ayrı düşünülemez.” (Gelis, 2008: 74).

Orta Çağ'ın çileci anlayışı sona erdiğinde Aydınlanmacı düşünce antik düşüncenin mirasını devralacaktır. İncelediğimiz eserlerde, antik bedenin heykelsiliğine, sağlıklı ve güçlü oluşuna duyulan hayranlık göze çarpmaktadır. *Ankara* romanının kahramanı Selma'nın Neşet Sabit'e karşı hayranlık ve gurur duygularını harekete geçiren şey -bir tiyatro prömiyerindeki başarısı söz konusu olduğunda dahi- onun dinçliği, güçlülüğü, bir kahramanı anımsatan erkeksiliğidir. Selma'ya “Neşet Sabit'in dinç, gürbüz ve vakarlı endamı [...] bir genç kahramanın resmi gibi” görünecektir (199).

Yakup Kadri'nin insan bedeninden dolaysız yoldan bir makine olarak söz ettiği görülmektedir; aynı zamanda ideal beden, sadece sağlıklı bedendir. Hastalıklı bedenler, âdeta eski dönemlere ait olan ve işe yaramaz bedenler olarak tasvir edilirler. Ayrıca spor, yeni rasyonel dünyanın yeni insanlarını beden de kusursuzlaştıran bir faaliyet olarak tavsiye edilmektedir.

“Sonra, o ne sıhhat, iki gözüm, o ne sıhhat!... O ne halis ruh ve beden tazeliği!... Hangisinde, bizi kemiren illetlerden bir eser bulabilirsin? [...] Bu kötü ve sakat makine, tabiatın bize bahşettiği bütün güzel ve iyi şeyleri hemen bir şer ve fesat unsuru hâline sokar ve onlardan bizim sayısız felaketlerimiz zehrini çıkarırdı. [...] Sabahtan akşama kadar her saati bir meşguliyetle doludur ve sportun rasyonel usulleri sayesinde onun bünyesi gibi ahlaki da sıhhatli ve faziletli bir inkişafa doğru feyz alıp gitmektedir.” (225).

Arpacı, beden söz konusu olduğunda “terbiye” kavramının yalnızca sportif anlamda düşünülmesinin eksik olacağına, terbiyenin erken Cumhuriyet döneminde tıpkı hıfzıssıhha (sağlıklı yaşamak için alınması gerekli önlemlerin bütünü) gibi ahlaki terbiye, ırk terbiyesi gibi alanlara eklenildiğine dikkat çekmektedir (Arpacı, 2013: 502). *Ankara* romanında sağlıklı ve terbiye edilmiş bedenler de milletin manevi ilerleyişinin teminatı olarak simgeleşir; Yakup Kadri’ye göre spor vasıtasıyla yeni insanın “bünyesi gibi ahlaki da sıhhatli ve faziletli” olacaktır.

“Erken Cumhuriyette Beden Eğitimi ve Sporun İdeolojik Temelleri” başlıklı makalesinde Türkmen, İkinci Meşrutiyet döneminden itibaren devletin beden eğitimi ve sporu bir program çerçevesinde ele aldığını, bunların gündelik yaşam pratikleri arasına dâhil olduğunu ve devletin bu alana doğrudan müdahil olmaya başladığını kaydeder. Eğitim alanındaki uygulamaların zamanla daha ideolojik bir niteliğe büründüğünü; uygulanan programların Alman ve Sovyet sistemlerinden etkilendiğini belirten Türkmen (2013: 729), Cumhuriyet Halk Partisinin Dördüncü Kurultayında, yurttaşların beden mükellefiyetine ilişkin dile getirilen bazı ifadeleri aktarır:

“...Bütün Türk gençliğine neşe ve sıhhatlerini, nefse ve millete inanmalarını besleyecek beden terbiyesi verilecek ve gençlik inkılâbı ve bütün istiklal şartları ile yurdu müdafaa etmeyi en üstün vazife tanıyan ve bu vazifeyi yerine getirme uğruna her varlığın fedasına hazır tutan zihniyetle

yetiştirilecektir... Yurtta beden ve inkılâp terbiyesi ile spor işlerinde birlik göz önünde tutulacaktır. Mekteplerde, devlet müesseselerinde, hususi müesseseler ve fabrikalarda bulunanlar arasında yaşlarına göre herkesin beden terbiyesi ile meşgul olması mecburiyet altına alınacaktır...” (akt. Türkmen, 2013: 736).

Bu noktada vatandaşın bedeninin spor yoluyla terbiye edilmesi, iktidarın sıhhatli fakat tek tipleşmiş bedenleri erkeksileştirmeye çalıştığını göstermektedir; kadın bedenlerini erkek gücüne yakınlaştırma çabasının ise dönemin edebî eserlerine yansdığı görülmektedir.

Bedensel Temizlik ve Medeniyet İlişkisi

Aydınlanma döneminde, Orta Çağ’da olduğu gibi dinî otorite tarafından hatırlatılan cehennem azabı korkusuyla değil kendiliğinden, öz denetim yoluyla idare edilebilen bedenlerin inşası söz konusu olmuştur. Bedensel temizlik, rasyonel ve medeni insan olmanın başlıca şartı hâline getirilmiştir. Salgın hastalıklar ve toplu ölümlerle geçen bir karanlık çağın ardından bu durum umut verici olarak yorumlanmıştır. Ancak hijyene ulaşmadaki ekonomik adaletsizlik kadar temizlik anlayışlarının uyuşmaması gibi durumlar, farklı sınıfları karşı karşıya getirir ve bazı gruplar bedensel temizlik alışkanlıkları üzerinden ötekileştirilir.

Bulgakov’un *Köpek Kalbi* adlı eserinde Vatandaş Şarikov’un köpek geçmişi, dönüşümünü tamamladıktan sonra da peşini bırakmayacaktır. Onun bayağı zevkleri, bir sokak köpeğine çekici gelen lezzetlerin ve kokuların izlerini taşır. Profesör Preobrajenski tarafından ameliyata alınmadan önce köpek Şarik ile doktorun buluşma sahnesi şöyle aktarılır:

“Hastane kokusunu bastıran bu koku, sarımsak ve biberle yoğrulmuş at kıymasının cennet kokusu yakıcı dalgalar hâlinde bir sıkıyor, bir bırakıyor iki gün boyunca lokma girmeyen midemi. Hissediyorum, biliyorum. Kürk

paltosunun sağ cebinde sucuk var. Tam üstümde. Ey, yüce efendim! Bak bana. Ölüyorum. Ruhumuz köle, kaderimiz soysuz!” (8).

Köpeğin pis ve soğuk sokaklarda çektiği yoksunluk, Preobrajenski’yi tanrılaştırmasının en önemli motivasyonu olmuştur. Sokakta zor şartlar altında yaşayan bir köpekte simgeleşen yoksul halk, tarihin her döneminde önce temel ihtiyaçlarının karşılanması beklentisi içinde olmuş ve bu nedenle yönetimle uzlaşımı refah seviyesi oranında artmıştır. Beslenme, barınma, konforlu bir yaşam sürme gibi ihtiyaçlarının karşılanması, hayvan gibi insanı da itaat-kâr kılmanın ilk koşuludur.

“Benimle ilgileniyor, diye düşündü köpek. Ne kadar da iyi bir insan. Kim olduğunu biliyorum artık. Bir köpek masalından iyi kalpli bir büyücü, bir sihirbaz... Tüm bunları rüyamda görmedim umarım. Ya rüyaysa? (Köpek uykusunda irkildi.) İşte şimdi uyanacağım ve her şey ortadan kaybolacak. Ne ipek giydirilmiş lambalar ne sıcaklık ne tokluk. Kemeraltı günleri yeniden başlayacak, akıl almaz soğuklar, buz tutmuş asfalt, açlık, kötü insanlar... Yemekhane, kar... Ya Rabbi, çok zor geçecek, çok!..” (43).

Bunun’ın *Köy* adlı eserinde, Rus edebiyatında uzun yıllardır idealize edilerek aktarılan köy yaşantısının iç yüzünü ve aydınların bu sefalet karşısındaki duyarsızlığını eleştirmek üzere oldukça karanlık bir atmosfer çizilir. Bu karanlık atmosferin sıklıkla vurgulanan niteliklerinden biri, köylülerin bedensel temizlikten yoksun oluşu, dahası bundan şikâyet dahi etmemeleridir. Bir hayvanın bile içmeye tenezül etmeyeceği su, karnımı zor doyuran mujik için bir nimettir.

“Mujik elindeki mora çalar sabun parçasını ineklerin dışkılarından kararmış kıyıya atarak kafası sabunlu hâlde utanarak elini önüne tutup emri yerine getirmeye koştu. At aç gözlülükle başını suya eğdi, fakat su öyle sıcak ve iğrenç

idi ki, hayvan kafasını kaldırıp sudan yüz çevirdi. Tihon İliç ıslık çalarak şapkasını salladı: -Çok iyi suyunuz var! Bunu içiyor olmayasınız? Mujik gülümseyerek sevecen bir şekilde dedi: -Sizin suyunuz şekerli mi? Bin yıldır bu suyu içiyoruz! Suda ne var ki, ekmeğimiz var mı sanki...” (18).

Ekonomik anlamda gelişmemiş toplumlarda, medeniyetin ilerlemesi; temel ihtiyaçlarını karşılamakta güçlük çeken bir halktan, entelektüel yetilerini geliştirmesi, bunlara alaka duyması beklenebilir. Bunun’ın eserinde ise, söz konusu durumun bilincinde olan Rus köylüsü, zaman zaman yoksulluğu bahane ederek yaşama karşı kayıtsızlaşır.

“Biz domuzlar dine inanacak durumda bile değiliz, diye düşündü. Sonra da kendisini birinin karşısında savunuyormuş gibi kabaca ekledi: -Sen bir köyde yaşa, ekşi lahana çorbası ye, o zaman görürüz!” (41).

Bunun’ın bu romanındaki tüm kişi ve mekân tasvirlerine, köy yaşantısının ağır havası sinmiştir. Sadece aşağıdaki pasajda geçen “kirlî, tezek, idrar, balçık, bunaltıcı” gibi sözcüklerin anlatıdaki hâkimiyeti ve nicelik bakımından üstünlüğü bile aktarılmak istenen karanlık yaşantıyı ve ona yöneltilen ince eleştiriyi görünür kılmaktadır.

“Aşçı kadın sobayı yakıp domuz etiyle patates pişirdi, semaveri kaynattı, bu ara Oska başı açık, uykulu bir şekilde patır kütür atlara ve ineklere yem taşıyordu. Ahırın gıcırdayan avlu kapısını Tihon İliç çekerek açtı, onun sıcak ve kirlî binasına ilk olarak kendisi girdi, ahırın bölmelerinin üzeri sundurma ile örtülü ve ağıllarla çevrelenmişti. Ahırda tezek topuktan yukarı idi. Tezek idrar, yağmur - hepsi bir birine karışıp koyu kahverengi bir balçık oluşturmuştu. Koyu kadife yumuşak kış tüylü atlar sundurmanın altında geziniyordu. Kirlî gri renk almış toklular bir köşeye sokulmuşlardı. İhtiyar konur iğdiş at, hamur bulaşmış boş

yem kutularının yanında yalnız başına uyukluyordu. Bunnaltıcı, bulutlu gökten dörtgen avluya yağmur aralıksız yağıyordu. Ahırda domuzlar, azapla ve durmaksızın homurdanıyorlardı.” (39).

Eserde temizlikten yoksun, ağır bir havaya sahip mekân tasvirlerine, mekânda yaşayanların medeniyetten uzak alışkanlıkları eşlik eder. Çiftlik hayvanlarının doğal sesleri dahi, Bunin tarafından atmosferi daha da vahşileştiren unsurlar olarak anlatıya yerleştirilmiştir. Sigarasını bulaşık leğenine atıp çıkan Tihon, ölüm üzerine düşüncelere dalmış, vıcık vıcık tezeklerin içinden, aç domuzların horuldadığı bir ağıla gitmiştir. Görsel detaylara, işitsel ve kokuyla ilişkin betimlemeler de eklenir; kir ve korku ile örölü, vahşi bir köy yaşantısının en ince ayrıntılarının, okur tarafından farklı duyu yoluyla algılanması sağlanır.

“Soba ısındığı için oda sıcak ve rahat idi, ayna temizlenmişti ama pencereden dışarıdaki hiçbir şey görünmüyordu: camlar buhardan donuk renk almıştı, demek ki avluda hava soğumuştı. Aç domuzların bıkırtıcı horultusu net duyuluyordu, -aniden bu horultu kuvvetli ve toplu bir naraya dönmüştü; galiba domuzlar içi yal ile dolu ağır leğeni onlara doğru çeken aşçı kadınla Oska'nın sesini duymuşlardı. Tihon İliç ölüm hakkındaki düşüncelerini bitirmeden sigarayı bulaşık leğenine attı, parkasını giyip ahıra aceleyle gitti. Vıcıklanan ıslak derin tezeğin içinden geniş adımlarla gidip ağılın kapısını kendisi açtı. Haris ve kederli gözlerini bir hayli domuzlardan ayıramadı; hayvanlar buğulanan yalın döküldüğü tekneye aç gözlülükle saldırmışlardı.” (42-43).

Romanın bir başka sahnesinde köylünün bedensel temizliği, kıyafetleri, hatta çalışmaktan sertleşmiş elleri, köy yaşantısının kirliliğini anlatmak üzere kullanılan olumsuz sıfatlarla okura sunulmaktadır. Bu tahkir edici betimlemeler, ana karakterlerin kendi toplumuna yabancılaşmış zihinsel ve manevi dünyasını yansıtmaktadır.

“Çarıklarının suyu yere akıyordu. Kirli pasken gömleğinin üzerine giydiği eski, gri abasından tavuk kümesinin kokusu geliyordu. Uzun yıllar devam eden çalışmalardan kabalaşmış biçimsiz çirkin hâl almış elleri, bükülmeyen parmaklarıyla patatesleri zorlukla alabiliyordu.” (106).

Yakup Kadri'nin *Yaban* romanında ise Ahmet Celal'in gündelik alışkanlıkları ve temizliğe önem vermesi, köylüler tarafından “yaban” davranışlar olarak yadırganacak ve bu kez ötekileştirme tersine işleyecektir.

“- Beyim her gün tıraş olmayıver.

- Beyim, bu dağın başında sabah akşam dişlerini fırçalamak neyine gerek.

- Beyim, bizde saçlarını kadınlar tarar.” (39).

Hijyen anlayışı köylüler tarafından yadırganan Ahmet Celal, köylünün bedensel temizlikten yoksun oluşunu aynı şaşkınlıkla karşılar. Köydeki kadınlar ve erkekler gündelik işlere sarf ettikleri bedensel emeğin yol açtığı yorgunluğu, beden temizliği ve bakımını ihmal etmenin, bunlara zaman ayırmamanın bahanesi olarak öne sürmektedirler.

“Bir gün ona sordum:

- Emeti Kadın, sen hiç yüzünü yıkamaz mısın?

- Ay oğul, hiç vaktim olmuyor ki... Sabah garanlığında çocuğu eserler püserlerim, dağarcığına yiyeceğini goyarım. İneğin altını temizlerim, sütünü sağarım. Ocağa vurur, kaynatırım” (137).

Bunun'ın *Köy* adlı eserinde ise el-yüz yıkama alışkanlığı, köy yaşantısının miskinliğine ve umutsuzluğuna kapılan Kuzma karakteri tarafından terk edilecektir. *Yaban* 'da köylülerin başvurduğu bahanelere, bu kez Kuzma başvuracaktır. Üstelik zamanla bu çaresiz ve

umutsuz, karanlık ve bezgin yaşamından keyif almaya başladığını şaşırarak fark edecek, nihayetinde damarlarında “Durnovkalı kanı” aktığını hatırlayarak kendisini teskin edecektir.

“Kuzma bazı sabah, ateş gibi sıcak olan patates ya da dünden kalan ekşi lahana çorbası yemek için Koşel’in oturduğu hizmetçi odasına giderdi. O tüm ömrünü geçirmiş olduğu şehri hatırlardı, kendisi de şaşırırdı: şehir ona asla cazip gelmiyordu. Şehir Tihon’un en fazla arzuladığı yer idi; o köyden tüm varlığıyla nefret ediyordu, hiç sevmiyordu. Kuzma’ysa içinde sadece nefret duygusu uyandırmaya çabalıyordu. Kendi yaşam ve geçimine öncekinden daha fazla dikkat ediyordu: o Durnovka’da iyice yabanileşti- çoğu zaman elini yüzünü bile yıkamıyordu, tüm gün abasını üzerinden çıkarmazdı: Koşel ile aynı tabaktan yemek yedi. Fakat en kötüsü buydu ki onu her geçen gün dakika dakika yaşlandıran bu geçim korkusuna rağmen bu tür yaşamın hoşuna gittiğini hissediyordu; doğduğu gün onun kaderine çizilmiş öyle bir yola girdiğini düşünüyordu. Demek ki onun damarlarından Durnovkalıların kanının akması boşuna değildi!” (103).

Bunun’ın *Köy* romanında tasvir ettiği kirli köy yaşantısı, Yakup Kadri’nin *Yaban* romanında yiyecekler ile kirli giysilerin aynı suyun içinde yıkanması örneğiyle aktarılır. Ahmet Celal karakteri de köylünün su ile kurduğu ilişkiye, Tihon gibi öğrenerek bakmaktadır. Bu sahnelerde, kentten köye göçmek durumunda kalan aydın tiplerinin kibirli bakış açısı yansıtılmakta ve köylünün içine itildiği zorlu yaşam koşullarının asıl sebebi üzerine kimse fikir yürütmemektedir.

“Hasat mevsimlerinden sonra haftalarca her nevi hububat aynı yalakta yıkanıp ayıklanır. Hatta çok kere, yenilecek şeylerin; çocuk bezleri, kirli don ve gömleklerle bir arada çalkalandığı da olur. Bu pisliği onlara anlatmak bir türlü mümkün değildir.

Bu gibi iddialarımı yalnız Mehmet Ali tasdik eder görünür. Lakin pisliğin köylülükten o kadar ayrılmaz bir vasıf olduğuna kanidir ki, bununla uğraşmaya hiç istek göstermez.” (44).

Durnovka’da da salgın hastalıkların başlıca sebebi, suyun temiz kullanılmamasıdır. Burada da pis giysilerin yıkandığı su ve içme suyu aynı kaynaktan birbirine karışır. Köylünün hijyen kurallarına karşı umursamazlığından ötürü pislik ve sefaletin sonu gelmez, halk salgından kırılır.

“Köyde bulaşıcı hastalıklar: çiçek, sıtma, skarlatina başladı... Tüm Durnovka’nın su içtiği buz deliklerinin çevresinde, eteklerini mosmor morarmış çıplak dizlerinden yukarı çekip kafalarını kalın sarmış, çarıkları ıslanmış karılar bellerini eğerek tüm gün kokmuş bulanık suyun kenarında duruyorlardı. Onlar, içerisinde kül olan tencerelerden kendilerinin gri posken gömleklerini, erkeklerin kalın keten kumaştan dikilmiş pantolonlarını, kakalı çocuk kundak bezlerini çıkarır, onları suda çalkalayıp döveriyorlardı; birbirine seslenerek ellerinin ‘soğuktan donduğunu’ söylüyorlardı, Matyutinler’in avlusunda bir karı ateşler içinde can veriyor, Yakov’un gelininin boğazı şişmişti... Hava saat üç gibi kararıyordu; kıllı köpekler hemen hemen kar yığını yüksekliğinde olan damlarda oturmuştu. Bu köpeklerin ne yediklerini, nasıl yaşadıklarını kimse bilmiyordu. Buna rağmen onlar dinç ve hatta saldırgan idiler.” (101).

Hijyen kurallarına sadık, arınmış bir yaşam sürdürmek modern olmanın göstergelerinden biri sayılmış, modern toplum da bütüncül biçimde tüm mensupları sağlıklı bireylerden mürekkep bir yapı olarak kabul edilmiştir. İncelenen romanlarda aydınların perspektifinden nakledilen köy yaşantısı, temizlik anlayışının yerleşmediği coğrafyalarda hüküm sürmeye devam eden, çağın gerisinde kalmış bir alışkanlıklar bütünü olarak yansıtılmıştır.

Medeniyet Simgesi Olarak Beyaz Ten

Bedensel temizliğe dayalı hiyerarşinin inşasında ve “daha az temiz/kirli” olanın basamağın en dibine yerleştirilmesinde, modernleşme düşüncesinin Batı Avrupa’yı merkez alan ve beyaz olmayanları dışlayan söylemlerinin etkisi büyüktür. Temizlikle eş tutulan beyaz renk, beyaz olmayan halkların sömürgeleştirilmesine giden yolu meşru kılmada kullanılan bir simge olduğu gibi, aynı ülkenin vatandaşları arasında da bir temizlik ve sosyal konum göstergesine dönüşmüştür.

Bilindiği gibi, gündelik hayatımızda kol gücüyle çalışmayan, daha ziyade zihinsel çaba harcayarak geçimini sağlayan emekçileri ifade eden “beyaz yakalılar” kavramı da dayanağını bu ayırmadan almaktadır. Bedensel emeğin belirleyici koşul olduğu çalışma sahasında, işçiler mavi yakalı olarak anılırlar, diğer taraftan genelde ofis ortamında, görece daha konforlu ve temiz mekânlarda zihinsel emeğini kullanarak masa başı iş yapan grup, beyaz yakalı olarak adlandırılmaktadır.

“Türk Romanında Beden ve Kişilik İlişkileri” başlıklı çalışmalarında Narlı ve Aydın, koyu cilt rengiyle kötülük arasındaki ilişki lendirmenin, Osmanlı’nın son yüzyılında ortaya çıkan bir ötekileştirme pratiği olduğunu, bu şemanın söz konusu dönemde eserler veren yazarların çocukluk yıllarında dinledikleri masallar aracılığıyla zihinlerine yerleşmiş olabileceğini ifade ederler (Narlı ve Aydın, 2011: 567).

Yakup Kadri’nin *Yaban* adlı eserinin bir sahnesinde annesini hatırlayan Ahmet Celal, onu narin ve hanımefendi bir kadın olarak tasvir eder. Anne imgesini, yaşadığı köy ortamının pisliliği içine bir türlü yerleştiremez. “Daima temiz, titiz ve sabun kokan beyaz anneçigi” içinde bulunduğu sefil ve pis köylü yaşantısına tezat oluşturan bir hayaldir sadece.

“Niçin şu dakikada gene onu hatırladım? Ey beyaz hayalet; senin burada ne işin var? Bu çakılların üzerinde yürüyemezsin. Bu rendelenmemiş tahta kapıya elini dokunduramazsın.

Bu taştan sert kerevette oturamazsın. Burası, pis ve lizol kokuludur. Ocağın içinde gördüğün bu kara yığınlar, adını yalnız darbimeselerde işittiğin tezek denilen bir şeyin külleridir. Sana kıyamam, benim daima temiz, titiz ve sabun kokan beyaz anneciğim! Seni burada bir saniye alıkoyamam” (124).

Ahmet Celal’e göre, kendisinin yabancılaşmasındaki ve ötekileştirilmesindeki en görünür etken bedensel eksikliğidir. Bu da otuz iki yaşına gelmiş bir adamın arzularını bir türlü tatmin edememesini, sevilme ve beğenilme ihtiyacını bir türlü karşılayamamasını beraberinde getirmiştir. Üstelik köyde hor gördüğü, hatta tiksinti duyduğu raşitik insanlar, körler, cüceler “bile” en güzel kadınlarla beraber olabilirken kendisi gibi memleketin aydın kesimini temsil eden kibar bir beyefendinin yalnızlığı hem akıl almaz hem acınasıdır onun gözünde. Bununla birlikte sevdiği köylü kızına, ancak “bütün o kirli, kaba esvaplarının içinden, kalın kabuklu bir yemiş soyar gibi soyarak” sahip olmak ister. Kahraman, ben-öteki ikiliğini temizlik-pislik ikiliğine indirgemiş görünmektedir. Hor gördüğü köylülerden biri olan Emine’ye duyduğu arzuyu bile onun teninin beyaz olduğunu hayal ederek gerekçelendirir.

“- Benim yanına getiremez, istediği yere götürsün, diyor. Ah o kızın halası olacak karı yok mu? İşte, benim, başıma bu çorabı ören odur. Çırılçıplak yetimi boynumuza dolamak istiyor.

Zeynep Kadın, çırılçıplak derken ben, tatlı bir ürperme geçiriyorum. Onu, bütün o kirli, kaba esvaplarının içinden, kalın kabuklu bir yemiş soyar gibi soyuyorum. Mutlaka teninin kuru bir beyazlığı vardır. Göğsü, kalçaları dolgun, eti ve omuz başları gevrektiler. Boynunun, bir kuğu boynu gibi uzun olduğunu biliyorum. Mutlaka beli ve karnı da buna göredir.” (106).

Ahmet Celal'in köylüyle ettiği sohbetler esnasında, her cümleden bedenselliğe dair en ufak ayrıntıları, “çırılçıplak yetim” gibi değişmeceli anlamıyla kullanılan gelişigüzel ifadeleri cımbızla çeken bilinci, bir yanıyla kaba bulduğu, beğenmediği köylü bedenlerini egzotikleştirerek kendisi için seyirlik bir nesneye dönüştürür, diğer taraftan ona “beyazlık” gibi medeniyetle bağdaştırılan nitelikler atfeder. Batılı, aydın, “büyük anlatı”nın asıl “insan”ı Ahmet Celal geri kalmış, pis, kaba ve Doğulu olarak damgaladığı, dışı olması nedeniyle kendiliğinden edilgen saydığı bedene önce medeniyet ihsan edecek, daha sonra onu arzu nesnesine dönüştürecektir. İnsanlara karşı sürekli tiksinti duyarak tahammül etmeye çalıştığı köy yaşantısı içinde, köylü bir kadına dair fantezileri bile hijyen ihtiyacı üzerine kuruludur. Ahmet Celal, hayallerindeki Emine’yi her şeyden evvel tertemiz yıkamak ister.

“Emine, İsmail’den vazgeçip benim olsa onu önce bir iyi yıkardım. Sonra, vücudunun bütün çizgilerini bozan o kat kat esvaplarını çıkarıp şu ocakta yakardım. Fakat alamod bir İstanbul kızı hâline sokmak için mi? Hayır, hayır... Kızıl parıltılı saçlarını iki kalın örgü yapıp arkasına salıverirdim. Ona, yakası daima açık ve yeneri bol bir bürümcek gömlek giydirdim. Belden aşağı inen, kasıktan bağlı ve bileklerinden büzmeli bir şalvar yaptırırdım. Tıpkı, büyük ninele-rimizinki gibi uçları işlemeli uçkurunu şöyle ortadan bir kocaman düğümle aşağıya doğru sarkıtırdım. Ve onu konuşmaktan menederdim. Yalnız, sık sık gülmesine ve hayreti, öfkeyi, inadı, şuhluğu ifade eder nidalar koyuvermesine izin verirdim. Yemeğimi o pişirsin, hizmetime o baksın isterdim.” (125).

Romanın bu bölümünde Ahmet Celal, sadece bedensel bir tiksinti duymaz. Aynı zamanda, dilin aydın dili veya İstanbul ağzı dışındaki kullanımlarını da yadırgar, bu nedenle Emine’yi konuşmaktan menetmeyi arzular. Böylelikle Emine ile aralarındaki zihinsel eşitsizliği görünmez kılacaktır.

“Antik Çağ’dan 20. yüzyılın başına kadar dünyanın her yerinde berrak tene hayranlık duyulmuştur. Yüz için beyaz porselen, boyun için fildişi, göğüsler için mermer, eller için karbeyazı gibi sıfatlar kullanılmıştır.” (İnceoğlu ve Kar, 2010: 76). Nitekim *Yaban* romanında Ahmet Celal, medeni kadını temsil eden ve derin bir özlem duyduğu annesinin beyazlığından dem vururken onu köy yaşantısına yakıştıramaz. Âşık olduğu köylü kızı Emine’yi ise, bir İstanbul hanımının beyazlığına ve yumuşaklığına sahip olmamasına “rağmen” sevmeyi sürdürdüğünü özellikle vurgular.

“Gerçi ne yapacağını bilmiyordu. Gerçi, bu eller benim vücudumun üzerinde boş yere dolaşıyordu. Gerçi onlarda, ne bir İstanbul hanımının ellerindeki beyazlık ve yumuşaklık vardı ne de bir zambak gibi güzel kokulu idiler. fakat, kana bulanmış toprak içinden bana doğru uzanan bu katı, sert derili, beceriksiz eller ölümle dirim arasında bulunduğumuz şu anda, bana bütün acılarımı unutturmuş, bedenimi kasıp kavurmakta olan hummaya bir uhrevi zevk vermişti. Gözlerimi kapayıp bir serin rüyaya daldım.” (229).

Beyazlık, bir yandan Batılı beyaz insanı, diğer yandan temizliği çağrıştırdığı varsayılan bir emaredir. Etnosantrizm gereği kusursuz tipin beyaz insan olduğu düşünülmüş ve bozulmuş tipler insanlığın geri kalanında aranmıştır (Stiker, 2011: 227). Bu anlayış doğrultusunda, beyaz derili olmayanların ötekileştirilmesine ve köleleştirilmesine zemin hazırlanmıştır.

Adabımuaşeret ve Uygarlaşmış Beden

Bedensel temizlikle beraber, toplum içinde uyulması gereken görgü kurallarını beden hareketleri yoluyla denetleyen adabımuaşeret, medeniyet göstergelerinden biri kabul edilmektedir. Orta Çağ çileciliği ile kıyaslandığında, bedensel denetiminin bu kez yaratıcı ya da öte dünya adına değil toplum yararına dayatıldığı gözlenir.

“[A]vrupa’nın medenileşme sürecinde Orta Çağ boyunca gündelik hayatta kural olan aşırılık yerini yavaş yavaş ölçülülüğe, ılımlılığa bırakıyor; duygu ve dürtülere gem vurma, utanç ve suçluluk duygularının yaygınlaşması ve bu duyguların kişi yalnızken de varlığını koruması, yani davranışı kısıtlayan dışsal faktörlerin yerini yavaş yavaş içsel ahlaki düzenlemelere bırakması medenileşme sürecinin yapıtaşlarını oluşturuyordu. Bu süreçten bedenler de payını alıyor, beden kullanımında aşırılıktan zarafete yönelik önce toplumun üst katmanları arasında yaygınlaşıyor, oradan da alt katmanlarına yayılıyordu.” (Yumul, 2000: 37).

“*Makbul Vatandaş*”ın *Peşinde* adlı kitabında Üstel’in aktardığına göre “medenilik” kavramı, 16. yüzyıl başlarında ortaya çıkmış; Orta Çağ’ın sivil ve politik toplumlarının çözülmesiyle birlikte, toplum içindeki davranışları düzenleyen yeni kurallar, farklı yaşama biçimlerini gerektiren alışkanlıklar norm hâline getirilmiştir. “16. yüzyıldan 18. yüzyıla ilerlerken ortaya çıkan ‘medeni insan’ profilinin ayırt edici toplumsal ve ruhsal özelliği ‘ölçülülük’tür.” (Üstel, 2008: 14-15). İncelediğimiz eserlerde aydın kesim, halkı medeni olmamakla eleştirirken Üstel’in de dikkat çektiği gibi, bu tenkitlerin özünde sıradan insanların ölçüsüz davranışlarına işaret edilmektedir.

Bulgakov’un *Köpek Kalbi* adlı eserinde, Profesör Preobrajenski’nin yarı insan yarattığı Şarikov, gerek sofraya adabına hâkim olmaması gerekse giyim kuşamındaki abartı nedeniyle yaşadığı ortama bir türlü uyum sağlayamaz. Şarikov’un yeme içme alışkanlıklarından bayağı giysilerine dek uzanan tüm uygunsuz ayrıntılar, bedeninde bir sokak köpeği ile bir alkoliğin uzuvlarını taşımasından ve bu bedensel bileşimin tutum ve davranışlarına yansımalarından ileri gelir.

Adabımuâşeret kurallarının bir bölümünü de bedensel sınırların yönetimi teşkil etmektedir. Bedensel sınırlar, Aydınlanma ile beraber, denetlenmesi ve bedenden devamlı uzaklaştırılması gereken

atıklar olarak görülmeye başlanmıştır. Diğer taraftan bilimselliğin yaşamın merkezine konulmasıyla beraber beden, bir akışkanlar alanı olarak yorumlanmıştır. *Toplumsalın Sınırında Beden*'de Çabuklu'nun da ifade ettiği gibi, tüm bu akışkanlık, katılara ve sıvılara dair prensiplerle ifade edilmeye çalışılmıştır. 19. yüzyılın “uygarlaşmış eril bedeni” Orta Çağ'ın grotesk bedeninden farklılaşmakta, kendi sıvılarını denetlemeyi başaran bir beden olarak öne çıkmaktadır (Çabuklu, 2004: 154). Sıvıların bedenden atılması için tamamı bilim-teknik ilerlemeyle elde edilen çeşitli araç gereçler icat edilmiş ve bireyden bu icatlara uygun davranması beklenmiştir. Tükürük hokkası ve pisuvar, bu icatlar arasında yer almaktadır.

“Çıkarım boynunuzdan o rezil şeyi. Siz... sen... Aynada kendinize bir bakın da neye benzediğinizi bir görün! Bir panayır soytarısı! İzmaritleri yere atmayın diye yüz kere söyledim. Dairede bundan sonra tek bir küfür bile duymak istemiyorum. Tükürmek de yok. İşte tükürük hokkası şurada! Pisuvarı da dikkatli kullanın.” (76).

Bedensel sıvıların vücuttan uygun biçimde ve uygun araçlarla atılmasına ilişkin yaklaşımda, hastalıkların vücuttaki sıvılardan kaynaklandığı inancı yatmakta ve bu inancın kökenleri eski dönemlere dayanmaktadır. Söz gelimi 17. yüzyılda, sıvılarda aksama olduğunda hastalık belirtilerinin baş gösterdiği, “Bu nedenle kan aldırarak terleyerek ya da müshil kullanarak sıvıların düzenli olarak daha kolay tahliye edilebilmesini sağlamanın şart olduğu” düşünülmüştür (Vigarello, 2008: 325). Bu nedenle soyluların ve özellikle kralın bedeni, sıvılarını devamlı tahliye eden temiz ve sağlıklı bir beden olarak saygı görmüştür.

Yaban romanında Ahmet Celal, sevdiği kadından “kirlenmiş” olduğu gerekçesiyle vazgeçmeye çalışır. Manevi kirlenme ile maddi/bedensel kirlenme arasında bağlantı kurmaya başlar. Roman boyunca Ahmet Celal temizlik kavramından pek çok pasajda değişmeceli anlamıyla değil doğrudan “hijyen” anlamına gelecek şekilde söz etmektedir.

“Bunun anlamı, o dönüp bize gelse de artık hayatımızda ona hiçbir yer vermeyeceğiz, demektir. Çünkü artık o, bizim nazarımızda, temizlenmeyecek surette kirlenmiştir. Tazelenmeyecek derecede çürümüştür, kokmuştur. Chevalier de Grioux, Manon Lescaut’unun henüz soğumuş cesedini kolları arasına alıp öptü idi. Fakat Dostoyevski’nin masum kahramanı, artık kokmaya başlayan sevgilisinin ölüsü yanında duramadı. Amma bu taaffün, onun hasretini gönlünden silemez. Ondan kaçır, lakin gene onu kovalar.” (141).

Bulgakov’un *Köpek Kalbi* eserinde, Çarlık Rejimi ile devrim sonrası arasında kıyaslamaya gidilir ve gündelik yaşamın adabımuşeret açısından hiçbir şekilde değişmediğine vurgu yapılır. “Maşallah bizde de her şey geçit töreni gibi, diye girdi söze. Peçete buraya, kravat şuraya, affedersinizler, lütfenler, mersiler havada uçuyor. Sahicilik hak getire. Çarlık rejimindeki gibi eziyet ediyorsunuz kendinize” (94).

Lümpen proletaryanın bir temsilcisi olan Şarikov, tam anlamıyla öğrenip içselleştirmeyi başaramadığı bilgileriyle ve kendisine karmaşık gelen bir dizi yabancı isimle sosyalizmi anlatmaya çalışır. “Şeyi... adını sen getir... Engels’le şeyin yazışmalarını... neydi iblisin adı... Kautski’nin. [...] Yahu önerecek ne var.. Yazıyorlar da yazıyorlar.. Kongre, Almanlar falan... İnsanın başı şişiyor! Alacaksın her şeyi, bölüştüreceksin işte...” (96). Bu sahnede Şarikov, “yaratıcısı” Preobrajenski tarafından bir yandan gelişmişlikle, diğer bir deyişle “evrimini tamamlayamamış” olmakla suçlanırken öte yandan ahlak kurallarını hiçe saydığı gerekçesiyle aşağılanır.

“Gelişimin en alt basamağında duruyorsunuz siz! diye bağırdı Filip Filipoviç, Bormental’i bastırarak. Henüz oluşumunu tamamlamamış, zihinsel bakımdan zayıf bir varlıksınız, davranışlarınız hayvani ve siz üniversite eğitimi almış iki insanın huzurunda tahammül edilmesi olanaksız bir laubalilikle her şeyin nasıl bölüştürüleceğine dair kozmik ölçekte ve yine

kozmetik ölçüde aptalca tavsiyeler verme cüretini kendinizde bulabiliyorsunuz, bunu yaparken de avuç avuç dış tozu yutuyorsunuz!..” (98).

Bulgakov’un *Köpek Kalbi* adlı eserinde anlatının merkezine Şarik’in evrimleşme ve toplumsallaşma süreçleri yerleştirilmiştir. Yaratıcısı Profesör Preobrajenski’nin kaygıları ise deneğin bedenini kontrol altına alamamış olmasından ileri gelir. Doktor, deneğin sosyal hayata uyum sağlayamamış olmasından utanç duymaktadır. Zira Doktor Preobrajenski, tıp dünyasının Aydınlanma sonrası kaygılarını ve insan bedenlerini kontrol etme arzusunu paylaşmaktadır.

Adabımuaşeretin, önemli ölçüde sofrada bir araya gelme, sofraya adabına uygun biçimde kendi bedenini denetleme ve diğer insanları ağırlama biçimleri üzerinden belirlendiği görülmektedir. *Köy* adlı eserde geleneksel Rus yaşamının özeleştirisi de yiyecek içecek ikramıyla belirlenen misafirperverlik anlayışı üzerinden yapılmaktadır.

“Ama bizde herkes birbirine düşmandır, biri diğerini çememez, dedikoducuyuz, birbirinin evine senede bir defa giderler, aniden evine birisi geldiğinde elini yakmış gibi gezinip dururlar, odaları toplamaya koşarlar... daha bu ne ki! Misafire ikram için bir kaşık reçele bile kıyamazlar! Eğer ikram etmezsen misafir de bir bardaktan fazla içmez...” (48).

Eserin kahramanlarından biri olan Serı(y) adlı köylü, yeme-içme alışkanlıklarındaki ölçsüzlüğü vurgulanarak okura sunulmuştur. Bunun, bu karakterin açgözlülüğünü, etleri çiğnemen ve hızlıca yemesinden, daha sonra bununla da yetinmeyerek ceplerine doldurup çıkmasından hareketle okuyucuda bir tür tikslenme duygusu yaratarak aktarmaktadır.

“Önce o mosmor morarmıştı, dişi dişine değıyordu, beyazlanmış dudakları zar zor kıpırdıyordu; üzerini çıkarıp Koşel’in elbiselerini giydi. Sonra da kendine gelip keyiflendi,

laubali davranmaya başladı- yine de dürüst ve asillikle papaza hizmet edişi ve geçen yıl kızını nasıl göz açıklık yaparak kocaya verişinden konuşmaya başladı. O masa arkasına oturdu, aç gözlükle yemek yiyor, çiğ jambon parçalarını tüm tüm yutarak kendinden memnun hâlde şöyle diyordu. [...]” (97).

“- Sen beni ne zannediyorsun! - diyerek kafasının dumanlandığını fark etti, tabaktaki jambon parçalarını toplayıp pantolonun ceplerine sokuşturdu. - Nasıl da düğün oldu! Ben kardeşim para harcamakta cimrilik etmem...” (98).

Sinekli Bakkal adlı romanda ise Cüce Rakım’ın yemek yeme alışkanlığına yansıyan kabalık, bir bahar akşamı sofrayı hazırlayan ve romantik bir atmosferde Peregrini’ye beslediği aşkın tadını çıkarmak isteyen Rabia’yı öfkelenendirir. Halide Edib bu sahnede, insanın ötekine duyduğu tahammülsüzlüğün, kendi bedensel dürtüleri söz konusu olduğunda arttığına, en sevilenlere dahi yönelebilecek olan bu öfkenin, kendine ilk hedef olarak yine cücelik gibi bedensel bir özelliği seçtiğine hayli isabetli bir vurgu yapar.

“Rakım’ın ağzı o kadar şapırdıyordu ki... Rabia’nın sinirleri yemek sonuna kadar zor tahammül etti, o herkesten evvel bitirdi, tabakları mutfağa taşımaya başladı. Rakım bidüziye mutfağa geliyor, Rabia’nın bulaşığına yardım etmek istiyor. Kızın dimağının gözü onu portakal renkli ışıktaki kuzu eti kemirirken görüyor.” (156).

Bireyin ve dolayısıyla toplumların medeniyet seviyesiyle ilişkilendirilen adabımuaşeret, bedensel taşkınlıkların dizginlenmesini gerektirir. Burada taşkınlık, bedenin kontrolsüz bırakıldığında doğal hâlde yaratabileceği uyumsuzluğu tarif eder. Bu durumda, bedenin öz denetimine ilişkin iki farklı yaklaşımla karşılaşılabilir. Akılcılığı temel alan eserlerde, bedensel aşırılıklara eleştirel bir dille yaklaşmaktadır, modernleşme düşüncesinin tek tipleştirme

ve denetime tabi tutma saplantısını tenkit eden eserlerde ise adabı-muaşeret kurallarının ihlaline bilinçli olarak, birer kışkırtma ve protesto aracı olarak yer verilmektedir. Bu bağlamda *Köpek Kalbi*'nde Şarikov, *Sinekli Bakkal*'da Cüce Rakım, *Köy* ve *Yaban* adlı eserlerde ise köy halkı, gündelik yaşam biçimleriyle yerleşik temizlik anlayışına ve adabı-muaşeret kurallarına karşı konumlanmaktadır.

Bahtin, “bedenin kendisinin, yemeklerin, içeceklerin, dışkıların, üreme yaşamının imgelerini”, yaşamın “maddi-bedensel” kategorisi kapsamında ele almaktadır (Bahtin, 2016: 28). Bahtin’e göre, yeme ve içme grotesk bedenin yaşamının en önemli belirtilerinden biridir. Yeme eylemi sırasında beden “sınırlarından taşar, yutar, sindirir, dünyayı parçalar, onu kendinden çıkarır, onun sayesinde zenginleşir ve serpilir” (Bahtin, 2016: 307). *Sinekli Bakkal* adlı romanın bir sahnesinde de Rabia’nın Cüce Rakım’ın yemek yeme biçimine karşı duyduğu tiksinti, Rakım’ın grotesk sayılan bir bedene sahip olması ile ilişkilendirilir.

“Gökte tepsi kadar yuvarlak bir ay asılı olduğu ilkbahar gecelerinde cüceliğin, ucubeliğin ne işi var? Rabia evvela somurttu, sonra tersledi, en son kahve tepsisini eline verdi, Rakım’ı bahçeye itti. O, kovulmuş bir köpek gibi omuzları düşük, başı önde, gözü hüznün içinde yavaş yavaş hasırdakilere iltihak etti. [...] Peregrini’ye, cüce bu akşam mustarip bir dehanın hulyâsı gibi göründü. O şımarık kız, bu bî-çâreyi neden bu akşam terslemişti?” (156-157).

Yeni ulusun inşasında ve medeni vatandaşın yaratımında bedensel temizliğe özen göstermek ve adabı-muaşeret kurallarına riayet etmek gibi sonradan edinilen alışkanlıklar yeterli görülmemiştir. İktidar, bedenleri henüz dünyaya gelmeden önce “düzeltmenin” yollarını aramıştır. Bu yollardan biri, sağlıklı ve sağlıklı olmayan bireylerin ayıklanmasını ve dezavantajlı grubun çoğalmasının önüne geçilmesini öngören öjeni söylemidir.

Öjeni, Irkın Islahı ve Nüfus Politikaları

Hem Osmanlı'nın son dönemlerinde hem de Erken Cumhuriyet döneminde *hıfzıssıhha* olarak adlandırılan, bedenin sağlıklı tutulması için yapılması gerekenlerin tümünü ifade eden pratikler önem kazanmıştır. *Modernleşen Türkiye'de Beden ve Nüfus Politikaları: Hıfzıssıhha, Terbiye, Öjeni* adlı çalışmasında Arpacı'nın dikkat çektiği gibi, “hıfzıssıhha” kavramı, hıfz (koruma) ve sıhhat (sağlık) sözcüklerinin birleşiminden oluşur. Arpacı'ya göre hıfzıssıhha, modernleşen Türkiye'de beden ve nüfus politikalarını belirleyen bilgi ve iktidarın temel alanlarından birini teşkil etmiştir (Arpacı, 2015: 19). Aynı dönemde Sovyetler Birliği'nde de bedensel temizliğin önemi, düzenli spor, vücudun sağlam tutulması ve nüfus artışının teşviki gibi konular gündemde olmuştur.

Koruyucu hekimlik, kamu sağlığı, sağlık bilgisi ve sosyal hijyeni ifade eden pratikleri içerimleyen hıfzıssıhha, “insanın yaşam ortamının denetlenmesi, düzenlenmesi ve iyileştirilmesi ile nüfusun yaşamsal süreçlerine yönelik kitlesel müdahaleleri” gerektirmiştir (Arpacı, 2015: 19). Nüfus ve doğum teşvik politikaları ile yakın ilişki içerisinde bulunan hıfzıssıhha anlayışı, yeni devletlerin kuruluş süreçlerinde, totaliter rejimlerin elinde tehlikeli öjeni politikalarına (sağlıksız ceninleri ayırıp sağlıklı ceninler yetiştirmenin yollarını arama) dönüşmüştür. Bundan böyle “öteki” vatandaş damgası, sadece kültürel kabulün dışında kalanı değil fiziksel-bedensel bakımdan sağlıksız olanı da belirleyecek ve âdeta bir suç hâline getirilen sağlıksız olmak, ayırıştırma sürecinin kalkını vazifesi görecektir.

“Öjenik, temelde, kalıtsal kuralların insanoğlunun üremesini kontrol altına almak üzere uygulanmasına ilişkin çabaları temsil eden bir kavramdır. Öjenik düşüncesi toplumun en üstün nitelikli üyelerinin bu özellikleri irsi olarak aktarabileceğini varsayar ve bu özellikleri yaygınlaştırmanın yollarını arar. Öjenik (eugenics- ırk islahı) meselesi özellikle iki savaş arası dönemde Kıta Avrupa'sında felsefe

ve uygulama boyutunda çok yaygınlaşmış ve bu fikrin soy-kırımlara kadar varan değişik versiyonları ortaya çıkmıştır.” (Akın, 2014: 113).

Gladkov’un *Çimento* adlı romanında dile getirilen “Gelecek beyinlerimizde şekilleniyor, fakat onu gerçeğe dönüştürecek olan kas gücüdür.” (97) anlayışı, bedensel güçle inşa edilecek yeni bir yaşam biçimine işaret etmektedir. *Çimento* romanında devrimin, halkın en eski rüyasını gerçekleştirdiği savunulmaktadır. Romanda yer alan “Artık bu ülke, emekçilerin Rusya’sı oldu. Halkı da biz çalışan insanlarız. Sanki yeni bir gezegende yaşıyoruz, insanlığın en eski rüyasını gerçekleştiriyoruz.” (68) ifadeleri, bedensel emeğe dayanan ve tüm yurttaşların eşit koşullar altında, durmak dinlenmek bilmeden, nefes aldığı her saniyeyi verimli geçirerek çalıştığı ütöpik (özünde distöpik) bir yaşamı resmeder.

Beden politikaları söz konusu olduğunda, bir romanın ütopyası, ötekinin distopyası olabilmektedir. Söz gelimi *Çimento*’nun “en eski rüya, bir ütopya” olarak ortaya koyduğu makineleşmiş gelecek tasarımına karşın Zamyatin’in *Biz* adlı romanı, devrimin beden üzerindeki kontrolünün yaratacağı olumsuz sonuçlara yönelik bir uyarı niteliği taşımaktadır. Zira antropoloji gibi bilim dalları bile 20. yüzyılın öjeni politikaları doğrultusunda toplumun iyilerini ve kötülerini, faydalı ve faydasız bireyleri elemeye bilimsel bir zemin olarak kullanılmaya başlanmıştır.

“Bozulma kavramının içinde işlediğini gördüğümüz, her türlü kusura ya da sapkınlığa karşı savunma amacıyla kullanılan, toplumdaki iyi öğelerle kötülerin ayırımına yeni bir biçim veren ve etnosantrizmini evrensel bir düzeye taşıyan bu antropoloji, başka bir akımın da habercisi olur: Sosyal Darwincilik” (Stiker, 2011: 229).

Doğa yasalarının sosyal hayata uygulanabilirliği tartışmalarından doğan Sosyal Darwinizm’e, çok farklı ideolojiler tarafından bir meşruiyet aracı olarak başvurulduğu görülmektedir. Öjeni fikri ile

yakın bir ilişki içinde yaygınlaşan Sosyal Darwinizm, Sovyetler Birliği ve Nazi Almanya'sının ulus inşası süreçlerinde etkin bir kaynak görüş hâline getirilmiştir. Zamyatin'in *Biz* adlı romanında anlatıcı D-503'ün sözleriyle aktarılan öjeni fikri, Tek Devlet'in önemli başarılarından biri olarak yurttaşların takdirini kazanmaktadır.

“Peki, devletin (kendisini devlet olarak adlandırmaya cüret etmişti!) cinsel yaşamı herhangi bir kontrolden yoksun bırakabilmesi absürt değil mi? Kim, ne zaman, ne kadar isterse... Kesinlikle bilimsel değil vahşi hayvanlar gibi. Ve aynen vahşi hayvanlar gibi rastgele çocuk doğurdular. Bahçeciliği, tavukçuluğu, balıkçılığı (tüm bunları bildiklerine dair kesin verilere sahibiz) bilip de bu mantıksal merdivenin son basamağı olan çocuk yetiştiriciliğine ulaşmayı başaramamış olmaları, bizim kullandığımız Anelik ve Babalık Standartlarını akıl edememeleri komik değil mi?” (23).

Biz adlı romanda, Tek Devlet'in kuruluşundan önce üremenin “rastgele” gerçekleşiyor olması anlatıcıcıyı şaşırtmaktadır. Roman kahramanlarının gözünde yaşamın her saniyesinin verimlilik-verimsizlik ikiliğine indirgenmiş olduğu görülmektedir. Söz konusu ikili karşıtlıklar, çalışmanın bundan sonraki bölümünde ele alacağımız Taylorizm'in, işçilerin her hareketinin gözetlenmesi, gözetlenmediği durumlarda da çalışanlarda otokontrol yaratılması gerektiği yönündeki telkinlerinin içselleştirilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu ikiliğin öjeni düşüncesinin soyaritimci yaklaşımı ile bileşimi, romanda karşımıza çıkan “pembe bilet” sisteminde uygulanır.

“Her numara, diğer numaralar üzerinde -bir seks ürünü olarak- hak sahibidir. Bundan sonrası sadece teknik bir konu. Seks bürosu sizi laboratuvarlarda dikkatlice inceler, kandaki cinsel hormonlarınızın içeriğini tam olarak belirler ve size en uygun seks günleri tablosunu hazırlar. Ardından siz kendi günlerinizde hangi numarayı kullanmak istediğinize dair bir dilekçe verirsiniz ve gereken bilet koçanını (pembe) alırsınız. İşte hepsi bu.” (31).

Burada insanın doğal “fonksiyonlarına” cinselliğin de dâhil edilmesiyle üreme, “makinenin” işlevlerinden biri olarak yorumlanmıştır. Bireyin kıskanma, sevmeye, arzulama gibi duyguları gündelik yaşamın akışından ve insan ilişkilerinden dışlanmıştır.

“Şu kesin: artık kıskançlık için hiçbir neden kalmadı, kesrin paydası sıfıra indirgenmiştir, kesir harika bir sonsuzluğa dönüşür. Eski çağlardakiler için sayısız aptalca trajediye sebep olan şey bizde uyku gibi, fiziki çalışma gibi, yemek yeme, dışkılama gibi organizmanın uyumlu, hoş ve yararlı bir fonksiyonuna dönüştürülmüştür.” (31).

Bulgakov’un *Köpek Kalbi* adlı eserinde Doktor Preobrajenski, kendi eliyle gerçekleştirdiği deneyi başarısız bulur; zira ortaya çıkardığı “şey” tam anlamıyla insanlaşamayan, medeniyetsiz bir yaratıktan daha fazlası değildir. Şarikov, deneyin ilerleyen safhalarında da gelişim gösterememiş ve doktorun gözünde ancak bir “musibet” olarak kalmıştır.

“Beş yılım hipofiz eşelemekle geçti benim... Nasıl bir işin altından kalktım biliyor musunuz, akıl alır gibi değil. Şimdi insanın sorası geliyor, neden diye? Fevkalade bir günde dünyanın en tatlı köpeğini alıp insanın tüylerini diken diken eden böyle bir musibete dönüştürmek için mi?” (110).

Deney sonucunda Preobrajenski, Sosyal Darwinizm fikrinden uzaklaşmış, zira doğanın işleyişini insan eliyle hızlandırma girişimi pişmanlıkla sonuçlanmıştır: “İşte doktor, görüyorsunuz, araştırmacı ihtiyatlı davranmak ve doğayla paralel ilerlemek yerine meseleyi hızlandırıp örtüyü kaldırdığında ne oluyor!” (110-111). Preobrajenski “Ben bambaşka bir şey için emek harcamıştım, öjenik için insan türünün iyileştirilmesi için. Sonra kalktım gençleştirme işine el attım!” (112) sözleriyle, Şarikov gibi bedenen ve zihnen gelişememiş bir yarı insanın vücut bulmasına neden olduğu için utanç duyduğunu dile getirir.

20. yüzyılda bilim insanlarının ırkların ıslah edilmesi ve en iyi örneklerle ulaşılması için zayıf olanın elenmesi gerektiğini savunan görüşleri, aynı dönemin siyasal rejimlerine kılavuzluk etmiştir. Böylelikle ulus devletlerin inşasında ırksal arıtım ve öjeni fikri yaygınlaştırılmıştır. Preobrajenski deneyi üzerinden eleştirilen bu durumun yarattığı sonuçlar, doktorun kendi ağzından şu sözlerle aktarılır.

“Spinoza’nın veya ona benzer başka bir ifritin hipofizini aşılıp köpekten olağanüstü yüksek bir canlı yaratmak mümkün ama insanın aklına şöyle bir soru geliyor, ne halt etmeye? Açıklayın bana lütfen, herhangi bir köylü karısı ne zaman isterse doğurabilecekken yapay yöntemle Spinozalar üretmenin manası ne?.. [...] Teorik olarak ilginç, kabul. Fizyologlar bayılacak... Moskova çıldırıyor... Peki ya pratik açıdan? Kim var şimdi karşınızda? Preobrajenski parmağıyla Şarikov’un uyuduğu muayenehane tarafını gösterdi. İstisnai bir hergele.” (111).

Profesör Preobrajenski, eğitimsiz halktan yeni yurttaşlar yaratılabileceği düşüncesiyle bir hayvanı insana dönüştürme deneyi arasında doğrusal bir ilişki bulunduğunu düşünmektedir. Onun sözleri, Sovyetler Birliği’nin “toplum mühendisliği” adına devasa bir laboratuvara çevrildiğini ileri süren tarihsel yaklaşımla örtüşmektedir.

“Bilim hayvanları insana çevirmenin bir yolunu bilmiyor henüz. Ben denedim ama gördüğümüz gibi başarısız oldum. Konuşmaya başladı, sonra da ilk hâline geri döndü. Atavizm!” (131).

“Köpek korkunç şeylere tanık oluyordu. Ağırbaşlı adam kaygan eldivenli ellerini damarlara daldırıyor, beyin parçalarını çıkarıyordu. İnatçı adam sürekli bir şeyler elde etmeye çalışıyordu bu parçalarla, kesiyor, inceliyor, gözlerini kısıyor ve şarkı söylüyordu.” (132).

Devlet erkinin bir mecazı olarak esere yerleştirilen inatçı bilim “adamı”, halkını üzerinde hâkimiyet kurduğu bir nesnel topluluğu,

bir deney grubu olarak görmeye meyillidir. 20. yüzyılda, devletlerin birer sosyal deney alanı olarak kabul edildiği ve çok çeşitli, üstelik şaşırtıcı derecede cüretkâr bilimsel teşebbüslere sahne olduğu görülmüştür. Bu deneylerin kitlesel niteliği, toplumu deneyler yoluyla evrimleştirme düşüncesini hem daha korkutucu hem de *Köpek Kalbi*'nde örneklendiği üzere daha gülünç kılmaktadır Bulgakov, Sovyet rejiminin yeni vatandaşlar yaratma idealini, insanla köpek arasında kalan bir deney ürünü, bir yaratık olan Şarikov'un hikâyesi üzerinden eleştirir. Şarikov'un bir türlü medeni yaşama uyum sağlayamaması; köpekten insana evrilmesinin ardından tek öğrenebildiği şeyin devrimci sloganlar atmak, aynı zamanda ilkel alışkanlıklarını sürdürmek olması, iktidarca idealize edilen yeni Sovyet insanının çağdaş sistemle yaşadığı çatışmayı ve kültürel uyumsuzluğu yansıtmaktadır (Özakın, 2019b: 41).

Profesör, deneyini gerçekleştirmek için önce bir sokak köpeğini evine almış, ardından uygun bir insan denek arayışına girmiştir. Profesörün anlam dünyası, tıp dünyasının bilimsel katılığı üzerine kuruludur; deney boyunca yapılması gereken her şey mekanik bir kesinliğe sahiptir. Söz gelimi “uygun bir ölüm” gerçekleştirdiğinde, deneğin beynini sıvıya yerleştirmek gerekir. “Ne diyeceğim, İvan Arnoldoviç, dikkatle takip edin, uygun bir ölüm gerçekleşir gerçekleşmez masadan alıp besleyici sıvıya koyuyorsunuz. Sonra da bana!” (43). Profesörün evine yerleşmesiyle eski sefil hayatından uzaklaşan Şarik, konforu arttıkça efendisine daha sadık bir köpek olmaya başlar. Artık eski yaşantısına geri dönmeyi aklının ucundan bile geçirmez.

“Köpek hafta boyunca sokakta aç geçirdiği son bir buçuk ayda yediği kadar yemek tıkmı. [...] Bu yemekler sırasında Filip Filipoviç nihayet ilah mertebesine erişti köpeğin gözünde. Arka patileri üzerinde doğruluyor ve ceketini çiğnemeye koyuluyordu. Filip Filipoviç'in kapı çalma şeklini öğrenmişti: fasılalı, kuvvetli ve buyurgan iki zil sesi. Bu sesi duyar duymaz havlayarak girişte karşılamaya koşuyordu.” (46).

Sokak köpeği olmanın verdiği özgürlüğe alışkın olan Şarik, boynuna ilk tasma geçirildiğinde rahatsız olsa da zamanla bu itaat-kârlığın, Zamyatin'in *Biz* romanındaki sembolik ifadesiyle "ideal özgürlüksüzlüğün" bir tür refaha erişme hissi yarattığının ve kendisine ayrıcalıklı, imrenilecek bir konum sağladığının farkına varır.

"Ertesi gün köpeğe enli, parlak bir tasma taktılar. İlk anda aynaya bakınca köpeğin morali çok bozuldu. Kuyruğunu kıstırdı ve banyonun yolunu tuttu. Sandık veya kutu gibi bir şeye takıp çıkarmaktı niyeti. Ama kısa sürede farkına vardı aptallık ettiğinin. [...] Delicesine bir kıskançlık okunuyordu karşısına çıkan bütün köpeklerin gözünde." (47).

Sahipli bir köpek olması, onu sokak hayatındaki arkadaşlarından farklı kılmakta, ötekiler arasında statüsünü yükseltmektedir. Eskiden onu tekmeleyip kovacak, ona türlü eziyetler edecek kadar acımasız olan insanlar bile artık kendisine saygıyla yaklaşmaya başlamışlardır.

"Tramvay raylarını geçtikleri sırada bir polis memuru memnuniyet ve saygıyla tasmaya baktı. Geri döndüklerinde ise hayatta en olmayacak şey oldu: Kapıcı Fyodor ön kapıyı kendi elleriyle açtı ve Şarik'i içeri aldı. [...] Tasmanın kıymetini anladıktan sonraki ilk ziyaretini içinde yaşadığı cennetin en önemli bölümüne, o güne dek girmesi kesinlikle yasak olan yere yaptı köpek, yani aşçı Darya Petrovna'nın krallığına." (48).

Eser boyunca Şarik'in özünde bir sokak köpeği olduğu sürekli vurgulanmaktadır. Zira medeniyete uyum sağlayamamasının başlıca nedenlerinden biri, sokak köpeğinden insana evrilmesidir. Yarı insana evrildikten sonra vahşi köpek yaşamının alışkanlıklarından vazgeçemeyen Şarik'in efendisi ve yaratıcısı Profesör Preobrajenski'nin ameliyata başlama anı şu sözlerle aktarılmaktadır.

“Patileriyle parkenin üzerinde kaymaya başladı. İşte böyle getirildi muayenehaneye. Burada ilk defa gördüğü bir aydınlatmaya şaşırdı ilkin. Tavandan sarkan beyaz küre gözlerini acıtacak kadar parlaktı. Beyaz ışığın içinde bir tapınak rahibi ayakta duruyor ve dışlerinin arasından Nil’in kutsal kıyıları hakkında bir şarkı söylüyordu. Sadece belli belirsiz kokusu sayesinde tanımak mümkündü Filip Filipoviç’i. Kısa kesilmiş kır saçları patrik takkesini andıran beyaz bir külahın altına saklanmıştı. Rahip tamamen beyazlar içindeydi. Beyazın üstünde ise epitrahile benzer dar bir kauçuk önlük takmıştı. Elleri ise siyah eldivenler vardı” (53).

Köpek, hayvan oluşundan; “uygun ölü” ise artık işlemeyen bir makine, sadece kadavra olarak kullanılabilir veya hâlâ işlerliği süren organlarından faydalanılabilir bir ceset oluşundan ötürü Profesör’ün deneyi için gereken kadvralardan başka bir şey olarak görülmezler.

“Köpek Şarik dar ameliyat masasının üzerinde uzuvları dört bir yana açılmış yatıyordu. Muşamba kaplı beyaz yastığa çaresizce vuruyordu kafası. Karnı tıraş edilmişti ve şimdi de Doktor Bormental zar zor nefes alarak aceleyle tüyelerine daldırdığı makineyle Şarik’in başını tıraş ediyordu.” (55).

Ameliyatın tüm aşama ve ayrıntılarıyla aktarıldığı sahnede yazar, gözü dönmüş Profesör’ü elindeki kesici aletlerle, yüzündeki korkunç ifadeyle, soğukkanlı deneyi için canla başla hareket edişle acımasız bir canavar olarak betimler.

“Bıçak âdeta kendi kendine gelip yerleşti ellerine. Filip Filipoviç’in yüzü bunun üzerine korkunç bir hâl aldı. Ağzındaki porselen ve altın kaplamaları gösterdi ve bıçağıyla tek seferde Şarik’in alnına kırmızı tacı geçiriverdi. Tıraşlanmış deriyi kafa derisi yüzer gibi kaldırdılar, kafatası kemiğini ortaya çıkardılar. Filip Filipoviç bağırdı: Trepan!” (57)

Doktor Preobrajenski, Köpek Şarik’i vatandaş Şarik Şarikov’a dönüştürmek isterken doğanın yasaları ile mücadeleye girişmektedir ve deneysel ameliyatları sayesinde insan ırkını iyileştirebileceğine inanmaktadır. Doktor Preobrajenski, yaratmak istediği canlı için bedenlerinden faydalandığı biri hayvan, öteki insan türünden her iki canlıya karşı acımasız bir yaklaşım sergilemektedir.

“Bormental parlak el matkabını uzattı. Filip Filipoviç dudaklarını ısırarak matkabı yerleştirdi ve Şarik’in kafasını birer santimetre arayla çevreleyecek şekilde küçük delikler açmaya başladı. Bir delik için beş saniyeden fazla zaman harcamıyordu. Sonra alışılmadık biçimli bir testereyi aldı, kuyruğunu ilk deliğe soktu ve hanımefendiler için el işi kuttular yapan bir usta edasıyla testerelemeye başladı. Kafatası sessizce gıcırıyor ve sarsılıyordu. Üç dakika sonra Şarik’in kafatasının kapağını kaldırdılar.” (57-58).

Doktor Preobrajenski, ameliyattan önce sadece kadavra değeri taşıyan bedenleri de ameliyat sonrası istediği şekilde eğitmediği yeni organizmayı da ırkın ıslahı için dilediği gibi kullanır. Ameliyat sürerken hayvanın kafatası acımasızca delik deşik edilir. Her işlem hiçbir soru işaretine yer vermeyecek keskinlikte, hızlı hareketlerle gerçekleştirilir.

“Şarik’in beyninin, mavimsi damarlar ve kırmızı beneklerle çevrili gri kubbesi ortaya çıktı. Filip Filipoviç makasla zarın altına girdi. İnce bir kan fiskeyesi profesörün gözünü ıskalayarak külahını vurdu. [...] Filip Filipoviç ise adamakıllı korkunçlaşmıştı. Burnundan soğuk sesler çıkıyor, damağı açığa vuracak şekilde ayrılıyordu bütün dişleri. Zarı beyinden sıyırdı ve beyin yarımkürelerini kafatasından dışarı iterek daha derine ilerledi.” (58).

Başına geleceklerden habersiz, karnını doyuran bir adamın peşinden giden, sokağın acımasızlığından kaçarak doktorun evine

sığıman sokak köpeği Şarik'in ameliyat sonunda kanlar içinde yatdığı sahnenin dehşet verici atmosferi, doktorun bir vampire benzetilmesiyle tamamlanır.

“Ve işte yastıkta kanla boyanmış bir arka planın üzerinde kafasında halka biçimli bir yarayla Şarik'in cansız, mecal-siz çehresi belirdi. Filip Filipoviç artık karnını iyice doyumuş bir vampir gibi kenara çekildi, içindeki talk pudrasını bulut hâlinde havaya savurarak çıkarıp fırlattı eldivenlerden birini, diğerini ise parçalayıp yere attı ve duvardaki düğmeye basarak zili çaldı.” (59).

Eserde, ameliyat sonucu ortaya çıkan yeni organizmanın gelişim aşamaları tamamen teknik terimlerle laboratuvar gözlemi biçiminde asistan Bormental tarafından kaydedilir.

“Laboratuvar köpeği, yaklaşık iki yaşında. Erkek. Cinsi: Sokak köpeği. Adı: Şarik. Tüyleri seyrek, topaklı, yanık rengi. Kuyruk pişmiş süt renginde. [...] Kalp, akciğerler, mide, vücut ısısı normal.

23 Aralık. Saat akşam sekiz buçukta Avrupa'da Profesör Preobrajenski yöntemiyle ilk ameliyat gerçekleştirildi: Kloroform narkozu altında Şarik'in testisleri alındı ve yerlerine ameliyattan 4 saat 4 dakika önce ölen 28 yaşında bir erkeğin Profesör Preobrajenski'nin yöntemine göre sterilize salin solüsyonunda saklanmış bedeninden alınan testisleri yerleştirildi (epididim ve spermatik kordonlarla birlikte.).

Hemen ardından kafatası üst kısmının trepanasyonu gerçekleştirilerek köpeğin hipofizi alındı ve yukarıda bahsedilen insandan alınan hipofizle değiştirildi.” (61-62).

Preobrajenski'nin deneyi, nüfusun arıtımını ve ırkın ıslahını öngören modern devlet politikalarına sembolik bir örnek teşkil etmektedir. Akın, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren nüfusa

dayalı devlet anlayışına geçildiğini, “yönetim sanatının nüfusun refahının sağlanması, sağlığının korunması, içinde bulunduğu koşulların iyileştirilmesi ve ömrünün uzatılması gibi kaygıları merkeze alarak” yeniden şekillendiğini (Akın, 2014: 38) ve Cumhuriyet modelinin, Sovyet modelinden etkilendiğini belirtir. Erken Cumhuriyet döneminde yürütülen modernleşme politikalarının, Sovyet rejiminin güttüğü nüfus politikalarından yola çıkılarak gerçekleştirildiği ve bu uygulamaların, dönemin edebî eserlerinde yansımaları bulunduğu anlaşılmaktadır. *Köpek Kalbi* adlı eserde, nüfusun sadece nicelik olarak değil nitelik olarak da ıslah edilmesi uğruna, ülkenin bir laboratuvara dönüştürülmesi, gerçeküstü unsurlara dayanan bir kurguyla hicvedilmiştir.

Makine Bedenler: Kusursuz ve Mutlu Vatandaşlar

“trrrrum,
trrrrum,
trrrrum!
trak tiki tak!
makinalaşmak istiyorum!
beynimden, etimden, iskeletimden geliyor
bu!
her dinamoyu altıma almak için çıldırıyorum!
tükrüklü dilim bakır telleri yalıyor,
damarlarımda kovalıyor oto-direzinler lokomotifleri!”

Nâzım Hikmet, *Makinalaşmak İstiyorum*, 1923.

Nâzım Hikmet ve Makinalaşmak adlı kitabında Necmi Selamet, Nazım Hikmet’in “Makinalaşmak İstiyorum” adlı şiirinde Mayakovski etkisinin, devamlı ve kalıcı bir etki olmadığını, üstelik sadece biçime yönelik bir etki olduğunu ileri sürmektedir. Yazar, kendisiyle yapılan bir röportajda, konuya ilişkin görüşlerini şu sözlerle dile getirmektedir.

“‘Makinalaşmak’ şiirinde fütürist etkiler görünür durumda olmasına rağmen ‘yaratılma süreci’ne göre, bu şiirin asıl yazılma nedeni tarımda ‘makinalaşma’, açlık ve hızlı bir biçimde bu konuda çözüme ulaşma dileğidir. Şiirin kaynağı bunlardır. Dolaylı bir biçimde savaşımlara, kuraklığa, hatta savaşlar nedeni ile tarımın sabote edilmesine kadar uzanır bu.” (akt. Öztop, 2007: 25).

Ancak gerek Nâzım Hikmet’in yukarıda yer verilen dizelerinde, gerek Yakup Kadri’nin *Ankara* romanında makineleşmeyi millî inkişafın odağına yerleştirmeleri; insan bedeni ile makinenin ritmik işleyişini bağdaştırma ve beden ile makineyi bütünleştirme hayalleri, Türk edebiyatında söz konusu temanın işlenişini, Sovyet dönemi beden politikalarından etkilenimler bağlamında ele almayı gerektirir.

Ankara romanının bir ütopya olarak kurgulanan üçüncü bölümü, 1937-1943 yıllarını anlatmaktadır. Millî mücadele başarıyla sonuçlanmış, Selma, kendisinden yaşça küçük gazeteci ve yazar Neşet Sabit ile evlenmiştir. İnsanın madde ve makine üzerinde hâkimiyete erişmesi ve hatta onunla bütünleşerek kendini kusur-suzlaştırması gerektiği düşüncesi, bu bölümde ağırlık kazanır.

“Maddenin insan elinde bu şekilden şekle girişi, âdeta canlanıp, şuurlanıp [...] bir uzviyet hâlini alışı ona hayret verici bir fantasmagoria gibi geldi. Makineler, idrak ve irade sahibi mahlûklar gibi işliyordu ve bunların yaradıcı olan insan, eşya ve tabiat üstündeki hükmünü bunlar vasıtasıyla yürütürken mukadderatının en yüksek mertebesine erişmiş görünüyordu.” (186).

Romanda “yeni insan” ile eski insan kıyaslanır ve rasyonel “tam insan”ın tanımı yapılır. Burada ideal yeni vatandaşın şekillendirilmesi kadere değil kendi iradesine bağlıdır. İnsanın kendi kaderini tayin edebileceği fikri, Aydınlanma sonrası rasyonalizminin bir uzantısıdır. *Ankara* romanında Yakup Kadri, bu düşünceyi sıklıkla ve propagandacı bir tutumla dile getirir.

“Hayır, yeni cemiyet gibi yeni insanda da kaza ve kadere bırakılmış hiçbir taraf olamaz. Her şey, akıl ve irade işidir. Nasıl ki, iptidai insan zekâ ve bilgi sayesinde tabiat kuvvetlerini kendine râm kılmasını bilen insan demektir; öylece, yeni insan -yani tam insan da- hem tabiatı, hem o tabiatın bir cüzü olan kendi benliğini iradesi altına almasını bilecektir.” (195).

Yakup Kadri'nin “tam insan” tanımına uyan yeni bir insan yaratma fikri, Sovyet sanat felsefesinin temelini oluşturmuştur. Zira makineleşme idealinin her yönüyle hayata geçirilmeye çalışıldığı dönemlerden biri Sovyet dönemi olmuş, devletin kalkınması teknik alandaki ilerlemenin hızıyla eş tutulmuştur. Hayatın, ancak insanların dahi makineleşmesi sayesinde faydalı yaşanabileceği fikri, kuramcılarının ve sanatçıların gözünde, makine-bedenler yaratma girişimlerini meşru kılmıştır. Ünlü Sovyet yönetmen Dziga Vertov, *Sine-Göz* adlı eserinde makineleşme manifestosunu yeni insan ideali ekseninde ortaya koymuştur.

“Bizim yolumuz makinelerin şiirine, beceriksiz yurttaştan elektrikle çalışan kusursuz insana doğru uzanıyor. [...] insanları makinelerle daha da yakınlaştırıyoruz, yeni insanlar yetiştiriyoruz. Hantallık ve beceriksizlikten muaf *yeni insan*, makinelerin hafif, kesin hareketlerine sahip olacak ve filmlerimizin kıvanç verici konusu olacaktır.” (Dziga Vertov, 2007: 6).

Yaban romanında Ahmet Celal, makine gibi çalışan bedenlerden ve çalışmanın mutluluğuyla dolu köylülere söz eder. Köylülere her daim öğrenerek bakan Ahmet Celal, onların varlığındaki olumlu tarafları, ancak çalıştıkları zaman kabullenebilir.

“İnsanlar, her şeyden ziyade karıncalara benziyorlar. Ekonomi ve çalışma melekesi, her yaratıktan fazla bu iki cinste kendini gösteriyor. Ve bu duygu, bir çeşit yarını görme,

yarını düşünme kudretiyle birleşerek onları alelade hayvanlığın üstüne çıkarıyor. Bu çirkin ve bakımsız tabiat köşesinde, bu kaba saba insan kümesinin bana, âdeta, saygıya yakın bir duygu verişini nedendir? Bu insanlar, her gün hiç saydığım, hor gördüğüm, hatta bazen de tiksindiğim kişiler değil midir? Fakat işte, uzaktan nasıl çalıştıklarını seyrederken bana, her biri büyük olayın kahramanı gibi gözüküyor. Bu kadınları, ben, düğünlerde raks ederken de görmüştüm. Hareketleri, hiç bu kadar ahenkli değildi. Dibek başında bu kol sallayışlar, yalak kenarında bu eğilip kalkışlar, yük altında bu iki büklüm oluşlar benim üzerimde, eski Mısır ve Yunan taşlarında gördüğüm ritmik pozlar derecesinde bir etki yapıyor.” (112).

Devrimin tüm Sovyet sanat dünyasını etkisi altına almasından ötürü propagandist eserlerin başlıca ideallerinden biri hâline gelen makineleşme, Zamyatin’in *Biz* adlı romanında kahramanların “robotlaştırılması” yoluyla tenkit edilir. Birer ruha sahip olduklarını hisseden ve rüyalar görmeye başlayan numara insanlar, devletin hasta vatandaşları olarak damgalanırlar ve toplu ameliyatlara sayesinde tedavi edilirler. Bu distopik düzende toplumsal eşitliğe, ancak makinenin gücü ve kusursuzluğu sayesinde erişilebileceği ileri sürülmektedir; makinenin kusursuzluğunu teminat altına alan erk ise, romanda anıldığı biçimiyle Tek Devlet’in İyilikçi’si; diğer bir deyişle totaliter rejimin lideridir.

“Ve mutlu olun: hastalık artık yok edildi. Yol temizlendi. [...] Bu düğümün X ışınlarıyla üç defa yakılmasıyla hayal gücünden kurtulabilirsiniz. Sonsuza dek.

Artık siz kusursuz olacaksınız, siz makineyle eşit olacaksınız, yüzde yüz mutluluğa giden yol artık temiz, açık. Yaşlılar ve gençler, hepiniz, Büyük Ameliyat için acele edin. Büyük Ameliyat’ın yapılacağı salonlara koşun. Yaşasın Büyük Ameliyat! Yaşasın Tek Devlet, yaşasın İyilikçi!” (186).

Biz adlı romanın anlatıcısı ve ana karakteri olan D-503, “biz”in kutsallığına ilişkin düşüncelerini “Eski çağlarda yaşayan Hristiyanlar, bizim yegâne seleflerimiz bunu anlamışlardı: onlara göre itaat erdemdi, gurur ise kusur, “BİZ” Tanrı’dan, “BEN” ise şeytandan geliyordu” (134) sözleriyle dile getirir. Makineleşmenin vardığı nokta, panoptik modelde inşa edilen İntegral’de yaşamlarını sürdüren vatandaşları kimliksizleştirmiştir. Kimliksizleşme süreci, vatandaşların isimlerle değil numaralarla adlandırılmaları yoluyla simgesel hâle getirilir. Numaralar bir yandan bu insanların mahpusluklarını, diğer taraftan makineleşme sonucunda yaşamın her yönden teknik terimlere indirgenmesini sembolize etmektedir. Numaralar hapisanelerde, fabrikalarda, kıışlalarda olduğu gibi günlük yaşamın her saatinde üniformalarla gezmek zorundadırlar.

“Mavimsi üniflerini göğüslerine devletin bütün kadın ve erkeklere verdiği numaraları gösteren altın rozetlerini takmış olan Numaralar, yüzlerce, binlerce Numara, dörder kişilik sıralar hâlinde aynı tempoyla, müziğin ahengine uygun olarak yürüyordu.” (15).

“Bizim tanrılarımız burada, Büro’da, mutfakta, atölyede, çamaşırhanede bizimle birlikte; tanrılar bizim gibi, biz de tanrılar gibi olduk. Ve biz yaşamınızı bizimki gibi ilahi, akılcı ve kesin yapmak üzere size geliyoruz benim meçhul okuyucularım...” (76).

Gündelik hayatın yürütülmesinde olduğu gibi sanat faaliyetlerinde de birincil amaç “devlete faydalı olmaktır”. Bu bölümde Taylorizm’in her saniyeyi verimli geçirmeye dayalı esaslarından yola çıkılarak tezli edebî eserlerin tenkit edildiği görülmektedir. D-503 adlı kahraman “Devlet onuruna düzgün ve sıkı bir matematiksel şiir yazacağıma fantastik bir macera romanı yazdığımı teessüfle görüyorum.” (108) sözleriyle Sovyet propagandasını öncelemeyen tezsiz edebî eserleri eleştirmektedir.

Romanın ana karakteri ve anlatıcısı D-503, Antik Çağ'dan postmodern döneme dek beden üzerine düşünmenin birincil konularından biri olagelen ruh-beden problemini dile getirmektedir. Söz konusu ikili karşıtlığı, başına gelen bir olay karşısında üzüntü hissettiği, ancak hislerini bile mekanik unsurlarla açıklamaya çalıştığı bir sahnede tartışmaktadır.

“Yüreğimde keskin, fiziki bir ağrı vardı; ‘Eğer fiziki olmayan bir uyarıcı fiziki bir acı yaratıyorsa açıktır ki’ diye düşündüğümü hatırlıyorum.

Yaptığım bu çıkarımı maalesef tam kuramadım: sadece aklımda ‘ruhla’ ilgili bir şey yanıp söndü, eski çağlarda yaşayanların anlamsız bir deyimini (‘ruhun bedeni terk etmesi’) hatırladım ve donup kaldım.” (148).

Ruhun varlığına inanmayan D-503, kalbinde duyduğu acıyı fiziksel bir ağrı olarak açıklamaya çalışır. Romanda, tam bir makineleşmeye erişmek pahasına tüm insani duyguların reddi eleştirilmektedir. Bu noktada birey, hislerinden arındırılmış bir mekanizmaya indirgenir. Makine-beden fikrinin ulaşacağı öngörülen distopik, duygusuz ve mekanik yaşama biçimi *Biz* romanında kurgunun merkezine yerleştirilmiştir.

Gladkov'un *Çimento* adlı romanı, makineleşmenin toplumu refaha götüreceği fikrine sıkı sıkıya bağlı bir grup işçinin hikâyesini anlatan, propagandist söylem üzerine kurulu bir eserdir. Romanın ilk bölüm başlığı ise “Metruk Fabrika”dır.

“Üç yıl önce de her şey aynıydı: Mart başlarında bir sabah, baraka çatılarının ötesinde deniz, doğan güneşin kızılımsı ışığı altında alazlanan fabrika kemerleri, dağlarla deniz arasında koyu kırmızı alevlenişlerle parıldayan hava. Sayısız mavimtirak baca, fabrikanın beton duvarları ve işçi mahalleleri.” (23).

Yukarıda yer verilen tasvirle başlayan romanda işçiler, çalıştıkları fabrikayı savaş sonrası Rus halkının yeniden düzen kurması ve yaşamın yeniden eski ritmine dönmesi için makineleşme üzerine ütöpik görüşlerini hayata geçirmeye çalıştıkları bir mekân olarak kullanırlar. Makineler kavuşulacak, yaşama kaynaklık edecek mekanizmalar olarak roman kahramanlarının hayatında kişileştirilmektedir. “Ne güzel! Makinelere kavuşmuş, işine dönmüştü işte!” (25). Makinelerin kişileştirilmesi yoluyla Sovyetlerde teknik alanda ilerlemeye verilen önemin, roman kahramanlarının gündelik hayatlarına nasıl etki ettiği ortaya konulmuştur. İşçilerden her biri, makineleşme idealinin bir uzantısı olarak fabrikaya ve içindeki makinelere karşı tutkulu bir bağlılık geliştirmişlerdir.

Makinelere beslenen sevgi ve onların kusursuz ritmi karşısında duyulan hayranlık, roman kahramanlarının, dizelleri kadınlarla kıyasladıkları bölümlere yansımıştır. Her durumda makineler, kusursuz işleyişleri ile yurttaşların yaşamına önemli ölçüde etki etmesi gereken Sovyet disiplinine örnek teşkil ederler. Roman kişilerinden Brınza, dizeller hakkında şu sözleri sarf eder.

“Şu güzellere bir göz at, dostum! Küçük kadınlar gibi tertemiz ve parlak hepsi de. Bir kelime söyle, bu mekanik atıklarınca hemen dönmeye başlar, davul çala çala marş da söyler... Ordu gibi, makinelerin de disipline ihtiyacı vardır.” (42).

Bu benzetmede makineler ve kadınlar arasında, sağlıklı ve sağlam olmalarına yönelik eril beklentiler üzerinden bir bağlantı kurulduğu görülür. Romanın erkek kahramanları, devrimin makineleşme ayağı ile daha yakından ilgili görünmektedirler. Kadınlar da devrimin kendilerine sağladığı sosyalleşme ve ekonomik özgürlüğünü kazanma olanakları dolayısıyla devrime bağlanırlar. Fabrikanın boşaltılmasını üzüntüyle karşılayan Brınza adlı kahraman, makineleri bir kez daha kişileştirerek tasvir etmekte ve onlarla duygudaşlık kurmaktadır.

“Dizeller sustuğunda ve insanlar fabrikadan çıkıp yığınlar hâlinde Devrim için İç Savaşa katılmak için cepheye gittiğinde Brınza sessiz makine dairesinde tek başına kalmıştı. Ciddi ve parlak görünümlü makineleri kadar yalnız, onların hayatını paylaştı. Onları daha önce de hiç terk etmemişti.” (43).

Didki adlı karakterin “Fabrikayı gözünde büyüte büyüte küçük teneke bir tanrı yapmış, kaideye oturtmuşsun Çumalov Yoldaş.” (95) sözleri, *Çimento*'nun iki ayrı eleştirel odak noktasından birini açığa çıkarır. Toplumcu gerçekçi, tezli bir eser ortaya koymasına karşın Gladkov, *Çimento* adlı romanında devrimin getirilerini iki farklı açıdan eleştirmektedir. Bunlardan ilki, makineleşme karşısında büyülenen kitlelerin, zamanla kendi bedenlerinin de makineleştirilmesine kayıtsız kalışıdır. İkinci eleştirel odak ise, kadınlara sağlanan sosyal ve ekonomik özgürlüğün, kadının ev içi işlerden sorumlu tutulmaya devam edilmesi sorununu (çifte yük) çözmeyi başaramamasıdır. Bu iki sorun, işçi sınıfında yabancılaşmaya yol açarak günlük yaşantıyı altüst eder. Roman boyunca Daşa'nın aile içi sorumlulukları ile iş yaşamını dengeleyemez hâle gelmesi, çocuğunu bakımına terk etmek durumunda kalması ve iş yaşamındaki yoğunluk ve adanmışlık nedeniyle gerek eşinden gerek arkadaş çevresinden sert eleştiriler alması söz konusu yabancılaşmanın bir yansımasıdır.

Çimento adlı eserde yabancılaşmanın nedenlerinden biri olan makineleşme, mekân tasvirlerine de yansımıştır; tasvirler mekanik detaylarla doludur. Makineleşme süreciyle beraber hayata dâhil olan tüm araç gereçler kişileştirilmiştir. Doğa tasvirlerinde yer verilen unsurlar da yine makinelere benzeyen yönleriyle aktarılmıştır.

“Uzaktaki dağların üstünde, kentin ötesinde, gök soğuyan bir metal gibi sönükleşiyordu, testere dişleri gibi sivrilen doruklarsa -büyük bir fabrikanın çatıları - simsiyahtı. Bir yerlerde, demirden bir kasnak yorgun ellerin dokunuşuyla gıcırdadı. Demiryolu istasyonunun lokomotifleri korku dolu çığlıklar attı ve oralarda bir yerde, ağır bir metal parçasının, titretilen bir çınlamayla yere düştüğü işitildi.” (148).

Çimento adlı romanda makineleşmenin sonuçları üzerine karakterlerin bakış açısından yansıtılan propagandacı görüşler, Zamyatın'ın *Biz* adlı eserinde makineleşmenin alacağı boyutlar hakkında birer uyarıya dönüşecek ve distopik kurgunun olumsuz öğeleri olarak aktarılacaktır.

Çimento'nun simgesel kahramanlarından biri de Alman mühendis Herman Hermanoviç'tir. Herman Alman olması dolayısıyla işçiler arasında şüphe uyandırır da zamanla fabrikaya yaptığı hizmetler onu kendilerinden biri gibi görmelerini sağlar. Buna karşılık işçiler, Alman mühendis Herman'ın ancak bir Sovyet fabrikasına hizmet ettiği sürece mutlu, özgür ve verimli yaşayabileceğine inanırlar. Bu da onun benliğinin, artık kendisine değil Sovyetlere ait oluşuyla izah edilir.

“Siz artık kendinize ait değilsiniz, mühendis yoldaş, bizim-siniz. Beyniniz, gücünüz emin ellerde, güvenebilirsiniz bize. Siz çalıştıkça, inşa ettikçe, sermayeye hizmet ettiğiniz zamankinden bin kez daha fazla mutlu olacaksınız. Bu ana kadar saklanan bir emekçiydiniz, yaratıcılığınızın prangalarını çözülmeli artık.” (155-156).

Çimento'da işçiler, makinelerin uyumlu ve bir örnek hareketleri ile büyülenirler: Elektrikçiler, işçiler ve Genç Komünistler Örgütü üyeleri, Lukova ve Kleist'in yönetimi altında, makaraların dönüşünü izler, yeniden hayat bulan makinelerin “müziğini” dinler (242). Fabrikada geçen günlerde Gleb'in zihni öylesine makinelerle ve atölyelerle meşguldür ki karısı aklına bile gelmez (254). Bu romanda çimento, sınıf bilincine sahip işçiler arasındaki dayanışmayı, bu dayanışmanın harcını ve “yeni Sovyet insanı”nın dayanıklılığını simgelemektedir. “Biz çimento üretiyoruz. Çimento sağlam bir bağıdır. Çimento biziz, yoldaşlar -ve biz işçi sınıfıyız. [...] - işimiz, sosyalizmi kurmak için kullanılacak çimentoyu üretmektir” (116).

Gladkov'un *Çimento* adlı eserinde “Yıllar geçecek, yeni yeni emek sarayları, harika makineler pırıldılar saçacak. İnsan artık esaret çekmeyecek - insan kendi kendinin efendisi olacak, çünkü hayatın

temelini emek oluşturacak” (155) sözleriyle dile getirilen, makineleşmeyi ve bireyselliğin yerine konulan “biz” olma fikrini önceleyen ütopyik atmosfer; Zamyatin’in *Biz* adlı romanında bir distopyaya dönüşecektir.

Saat Gibi İşlemek: Makineleşme Metaforu Olarak Saat Mekanizması

Makineleşmenin sadece fabrikalarda değil bedenlerde de işlevsel olabileceği ve toplumun gelişimi için çağın bir gerekliliği olduğu fikri, 20. yüzyılın ilk yarısında kaleme alınan kurgusal metinlerde mekanik keşiflere ve buluşlara daha sık yer verilmesine neden olmuştur. Ancak makinenin aksaksız ritmine erişebildiği zaman topluma katkısının artacağı ve mutlak huzura ereceği öngörülen makine-insan, bilimsel devrimin ardından gündelik hayatta daha sık kullanılmaya başlayan mekanizmalardan alınan ilhamla yeniden tanımlanmıştır. Bu dönemden itibaren birer saat gibi işleyen, kusursuz ritme sahip bedenler, temelini bilim-teknik ilerlemeden alan ayrıntılarla tasvir edilir.

“17. yüzyıl klasik mekanik anlayışının kurduğu bağlantılar ise bambaşkadır; o modelde bedenin işleyişi modern Avrupa’nın atölyelerinde icat edilen kol saati, duvar saati, tulumba, çeşme, org ya da piston gibi makinelerin işleyişiyle özdeşleştirilmiştir. Beden bu noktada o eski büyümlü güçlerden kurtularak hidrolik fiziğin, sıvıların, momentum kanunlarının, rüzgâr gücünün, çark ya da kaldırma sisteminin öne çıktığı imgelerle kuşatılmıştır.” (Corbin vd., 2008: 8.).

Biz adlı romanın kahramanı D-503, “Bir mekanizmanın güzelliği bir sarkacınki gibi hassas ve şaşmazdır. Ama çocukluğunuzdan beri Taylor sistemiyle beslenmiş olan sizler, sarkaç gibi şaşmaz olmadınız mı? [...] Bir mekanizmanın hayal gücü yoktur.” sözleriyle bir mekanizmaya indirgenen bedenin Taylor sistemiyle disipline edilmesinden duyduğu memnuniyeti dile getirir. Romanda İntegral adı verilen yaşam alanının sakinleri, bedenlerinin tamamen mekanize olmasından hoşnutluk duymaya başlamışlardır. “Biz Numaraların

içinde görünmez, sessizce tıkırdayan bir metronom vardır ve biz saate bakmadan 5 dakika yanılma payıyla zamanı tam biliriz.” (138).

Halide Edib’in *Tatarcık* adlı eserinde de makineleşmenin insan yaşamına getirdiği intizamı ve verimliliği ifade etmek adına “saat gibi işlemek” benzetmesine başvurulur. Disiplini ve çalışkanlığıyla nam salan Tatar Osman adlı karakter ve yeni kadın tipinin temsilcisi olan kızı Lale, saat gibi tıkır tıkır işleyen birer mekanizma olarak tasvir edilirler.

“Herhâlde hayatı, saatine kadar tespit edilmiş bir intizam içinde geçiyordu. Hayret verecek kadar basit ve akla sığmayacak kadar idare ile yaşayan bir insandı. Köy esnafından, yağdan, tuzdan başka aldığı şey nadirdi.” (22).

“Poyraz köyü ne zaman Lale’ye Tatarcık lakabını verdi? [...] [İ]htiyar Tatar kaybolur olmaz onun yerinde, onun yaptıklarını bir makine intizamıyla yapan bir kızcağız peyda olmuştu. [...] Ve işlerini o kadar saatiyle görüyordu ki, onun bulunduğu yere göre mahalleli saatlerini ayar edebirdi.” (26).

Tatarcık romanında, medeniyet simgesi olarak iki teknik yenilikten söz edilmektedir. Bunlardan biri, propagandist sanatı derinden etkileyen fütüristlerin, devrimin hareketliliği ve hızını göstermek adına bir metafor olarak kullandıkları bisikletin Lale’nin hayatına girişidir. Lale karakteri bisikletine öylesine bağlıdır ki, bisikleti ona çok sevdiği alışkanlıklarını bile unutturmuştur. “Hayatının saat gibi işleyen intizamı”, bisiklet gibi teknik ilerlemenin simgesi olan bir araçtan etkilenmiştir.

“Tatarcık’ın bu sene bisikleti vardı. Hem de hayatının saat gibi işleyen intizamını bozacak kadar ihtirasla bağlandığı bir bisiklet! O kadar ki, hatta keçi bile azıcık unutulmuş, tamamen Lalezar Hanım’ın eline bırakılmıştı.” (33).

Bisikletin romandaki bir diğer işlevi de halkı medenileştirme hareketinin bir parçası olmasıdır. Lale bisikletini yolun ortasından sürmeye başlayacak, köy halkı da yaya kaldırımında, yolun kenarından yürümeyi, onun bisikleti sayesinde öğrenecektir. Bisiklet, Lale'nin halka medeniyet aşılmasının aracı hâline gelecektir.

“Ve bisiklete yaman biner. Ne zaman talim etmiş? Bunu gerçi kimse kestiremiyor yalnız bu makine parçasının, değil keçinin muhabbetine hatta deniz aşkına biraz galebe çaldığını herkes anlıyor. Ve köydeki şöhreti ve her evde münakaşaya yol açan son maceralarının sebebi hep bu bisiklettir.” (33).

Romanda medeniyet simgesi olarak yer alan bir diğer icat da radyodur. Dönemin en yaygın ve yenilikçi iletişim kanallarından biri olan radyolar, başta “şeytan icadı” olduğu gerekçesiyle sade vatandaş tarafından kabul görmemişse de kendilerini halkı medenileştirmeye vakfetmiş gençler tarafından gündelik yaşama dâhil edilmiştir.

“Şimdi en fukara mahallede birkaç radyo var. En viran semtte birkaç evde tahtaları çökerterek gençler hora tepiyor. Haddin varsa itiraz et. ‘Efendi baba, sizleri ancak radyoyla medeni yapacağız.’ diye torunlar yüzlerine haykırıyor.” (44).

Saat, çark gibi mekanizmalar ve bisiklet, otomobil gibi araçlar 20. yüzyılın hızlı teknolojik gelişmelerine ve hayatın son sürat akışına ayak uydurmanın sembolleri olarak edebiyat ve sanat eserlerindeki yerlerini almışlardır. Zira 20. yüzyıl başlarında makineler, insanın fabrikalardaki görevini tamamen üstlenmemiş olsalar da yurttaşların devlete karşı yükümlülüklerini daha faydalı bir yolla yerine getirebilmeleri adına makineleşmeleri gerektiği inancını yaygınlaştırmışlardır.

Modern devletin dayandığı disipline etme pratikleri “bedenin işe yarar kabiliyetlerini terbiye ederek geliştirmek ve işe yaramaz

özelliklerini törpüleyerek onu bir makine gibi rasyonel ve verimli bir şekilde işler hâle getirme sürecini” (Akın, 2014: 36) içermektedir. Modern bilimde “bedenin mekanizmaları, fizikteki yeni bakışa uygun olarak neden-sonuç yasasıyla” açıklanmıştır (Vigarello, 2008: 13). Bilim dünyasındaki gelişmelerin ışığında yeniden anlamlandırılan toplumsal algıya göre beden “organik ögeler bütününden oluşan canlı bir makinedir.” (Faure, 2011: 28).

İncelediğimiz eserlerde makineleşmenin farklı boyutlarıyla ele alındığı, yaşamı düzenleyip verimli kılma, insanı üretimin bir parçası hâline getirme, medeniyeti simgeleme gibi niteliklerinin yanında; yaşamı mekanikleştirme, bireyi yabancılaştırma gibi olumsuz etkilerine de değinildiği tespit edilmiştir.

Taylorizm: İşlevsel ve İtaatkâr Bedenlere Doğru

Amerikalı bir endüstri uzmanı ve aynı zamanda bir makine mühendisi olan Frederich Winslow Taylor (1856-1915) tarafından 1890 sonrasında geliştirilen Taylorizm, işçinin emeğini denetlemeye ve standart hâle getirmeye yönelik bilimsel bir yöntem ve iş bölümü modeli olarak tanımlanabilir.

Taylor modelinin işlevselliği önceleyen gözetim ilkeleri, Bentham’ın panoptik tasarımıyla ilişkili olarak, bir devletin yurttaşlarının, -aynı bir fabrikanın işçilerini kontrol altında tutar gibidevamlı gözetlenmesi gerektiği düşüncesiyle bütünleşerek *Çimento* ve *Biz* adlı romanların kurgusuna dâhil olmuştur. Romanlara geçmeden önce, Taylorizm modelinin, işçinin her anını düzenleyerek verimsiz geçirilen tek bir saniyeye yer bırakmamak üzerine kurulu çalışma prensibinin temel maddelerine daha yakından bakmak yerinde olacaktır.

“Taylor, ‘zaman ve hareket’ çalışmalarının temel prensiplerini belirledi: 1. Her işçinin işini yaparken kullandığı temel işlem ve hareketler dizisini ve bu işleri yaparken kullandığı aletleri tam olarak tespit et. 2. Kronometreli bir saat kullanarak her bir temel hareket için ne kadar zaman

gerektiğini belirle ve sonra her iş için en hızlı olan yolu seç. 3. Hatalı, yavaş ve gereksiz tüm hareketleri ele. 4. Tüm gereksiz hareketlerden kurtulduktan sonra, en hızlı ve en iyi hareketlerle en iyi aletleri bir dizi içinde topla. Bu en iyi metot standartlaşır ve öyle kalır.” (akt. Navaro-Yaşım, 2000: 55).

Zamyatin’in *Biz* adlı eserinde olaylar, Taylor ilkelerinin gündelik yaşamın her anında uygulandığı bir devlette geçmektedir. Bu devletteki yaşam, ana karakter D-503’ün zihninin tamamen boşaltıldığı ve itaatkâr kılındığı bir distopya olarak aktarılmaktadır.

“Sağımdaki ve solumdaki cam duvarlarda binlerce kere tekrarlanan kendimi, tüm odamı, elbisemi ve hareketlerimi görebiliyorum. Devasa ve güçlü bir bütünün bir parçası olduğumu görmek insanı diriltiyor. Ve böylesine net bir güzellik: gereksiz tek bir jest, eğilme ve dönüş yok.” (42).

Taylor’ı ilahlaştıran D-503, artık günlük yaşamda karşılaştığı her şeyi faydalı-faydasız nesnelere ve eylemlere tasnif etmeye, bir gününü, ancak o gün boyunca bilimsel kaidelere uyduğu ve tüm zamanını verimli geçirdiği ölçüde değerli görmeye başlamıştır. Bu distopyada Taylorizm, iş yaşamından günlük yaşama, bedenlerden zihinlere doğru insanın tüm düşüncelerini ele geçirmeye başlamıştır.

“Dün benim için kimyagerlerin eriyiklerini süzdükleri kâğıt gibiydi: tüm çökeltilerin ve bütün gereksiz parçacıkların üzerinde kaldığı kâğıt. Sabah olduğunda tümüyle damıtılmış ve arınmış olarak aşağıya indim.” (58).

D-503’ün zihninde, Taylorizm ilkelerinde olduğu gibi, her anın verimli geçirilmesi gerektiği fikri öyle ileri boyutlara ulaşmıştır ki, roman kahramanı, denetimci devletin beslenme ve uyuma gibi temel ihtiyaçların bile saatlerle belirlenmesini meşru görmektedir.

“[D]evlet erki nasıl olmuş da insanların bizim Tabletimize benzer her şeyden yoksun olarak kesin belirlenmiş yemek zamanları olmadan ve akıllarına estiği zaman uyumalarına ve uyanmalarına izin vermiş?” (23).

Biz adlı distopyanın anlatıcısı D-503, mekanik ve gözetim altındaki yaşamlarına övgüler dizdiği satırlarda, içinde yaşamak zorunda bırakıldıkları camdan yapılmış, şeffaf yaşam alanlarından “Taylorlaştırılmış ritmik mutluluk hücreleri” (51) diye söz etmektedir. Anlatıcı, Taylor sisteminin sadece çalışma saatlerini kapsayan gözetimini yetersiz bulmaktadır. Panoptik sistem uyarınca vatandaşın yirmi dört saat boyunca denetlenmesi, yaşamın faydalılığı açısından elzem kabul edilmektedir.

“Evet, Taylor hiç şüphesiz eski insanların en dâhisiydi. Aslında yöntemin tüm yaşama, her adıma, yirmi dört saate yayılmasını düşünememişti [...] on yüzyıl sonrasını görebilen o kâhin Taylor’ı zar zor fark edebilmişler.” (42).

“Bulvar üzerinde, karşıdan karşıya geçerken etrafıma baktım: aydınlık güneşe boğulmuş cam kütesinin arasında indirilmiş storların gri-mavi, şeffaf olmayan hücreleri vardı. Taylorlaştırılmış ritmik mutluluk hücreleri.” (51).

Biz romanında, Taylor prensipleri uyarınca her numara, dakik hareketlerle eş zamanlı olarak güne başlar, bir makinenin şaşmaz ritmiyle günün kalanını tamamlar. Burada “ben”in, bireyin ihtiyaçları değil; bireyin “biz”e uyumu ve bütüne katılımı öncelenir.

“Biz milyonlar her sabah altı tekerlek şaşmazlığıyla aynı saatte, aynı dakikada yek vücut uyanırız. Tek bir milyon olarak aynı saatte çalışmaya başlar, tek bir milyon olarak aynı saatte işi bitiririz. Milyonlarca eli olan tek bir bedende eriyerek Tablet’in belirlediği aynı dakikada gezmeye çıkar ve salona gider, Taylor egzersizlerinin yapıldığı salona gider, oradan da uyumak için ayrılırız...” (22).

D-503, propaganda eserlerini “Artık şiir arsız bir bülbülün ötü-şü değil; şiir bir devlet hizmeti, şiir bir fayda.” (75) sözleriyle tanımlar. *Biz* adlı romanda yer verilen sanat yapıtlarının içeriği de hayli ilginçtir: “Matematiksel Kafiyelerimiz, Mahkeme Hükümlerinin Çiçekleri, İşe Geç Kalanlar’ın ölümsüz trajedisi, Cinsel Hijyen Kılavuzu” (76) gibi başlıklara sahiptirler. Yazarlar, matematiksel kesinlikten cinsel hijyene dek çok çeşitli bilgileri İntegral sakinlerine öğretmekle yükümlüdürler. Özellikle “İşe Geç Kalanlar” adlı eserin “ölümsüz trajedisi”nden söz edilen satırlar, hem Taylorist denetlemenin vardığı boyutları sergilemesi (işe geç kalmak, numaraların devlete karşı işledikleri korkunç bir suçtur; bunun vicdani muhasebesi numaralar için bir trajediye neden olmaktadır) hem de yazarın Sovyet dönemi propaganda eserlerine ironik yaklaşımı açısından dikkat çekmektedir. *Biz* distopyasının en karanlık yanı, gözetimin yaşamın bütün alanlarına sızması ve bu sözde ideal dünyanın gelecek nesillere miras bırakılacak olmasıdır.

“Bizim tanrılarımız burada, Büro’da, mutfakta, atölyede, çamaşırhanede bizimle birlikte; tanrılar bizim gibi, biz de tanrılar gibi olduk. Ve biz yaşamınızı bizimki gibi ilahi, akılcı ve kesin yapmak üzere size geliyoruz benim meçhul okuyucularım...” (76).

Söz konusu distopik düzende ertesi gün yerine getirilmesi gereken sorumlulukların aksatılmasına yol açabileceği için gece dinlenmemek bile suç sayılmaktadır. Uykusuzluk çekmek, bir makinenin ritmik düzenine sahip olunamadığını göstermektedir. “Siz hiç vinçlerin dinlenmeye ayrılmış gece saatlerinde yataklarında huzursuzca dönüp durduklarını ve iç geçirdiklerini işittiniz mi?” (185).

Çimento adlı romanda Jidki karakteri, “Biz reform ya da onarım yapmıyoruz, insanların yüzyıllardır hayalini kurduğu, yeni bir yaşam tarzı yaratıyoruz.” (193) sözleriyle, Sovyet ütopyasını dile getirmektedir. *Biz* romanında olduğu gibi bu romanda da kişinin, özünde toplum içinde bir toz zerresi kadar ufak olduğu, ancak birlikte, omuz omuza mücadeleyle aynı amaca hizmet ederken bireysel çabanın

önem kazanacağı, ben'in yerini yeni bir biz idealinin alması gerektiği vurgulanmıştır. *Biz*'de bireyin yok sayılması bir distopya iken *Çimento*'da, -propagandist bir eser olması dolayısıyla- ben'in yok oluşu ve biz'le bütünleşmesi ideal geleceğe erişme yolundaki en önemli adımdır.

“Çocuklarımızı bizim büyük kahramanlar olduğumuzu düşünecekler, efsanemiz ağızdan ağza dolaşacak. Sanayimizin yerinde saydığı, bu açlık içinde geçen günlerin rutini bile hatta bu gece tuttuğumuz nöbetin bile matematiksel bir ifa-deyle karesi, küpü alınacak. [...] Sen ve ben -büyük kitlenin içindeki toz tanecikleri- onlara dev gibi görüneceğiz.” (303).

Zamyatin'in *Biz* adlı distopyasında, makineleşme çeşitli boyutlarıyla ele alınmıştır ve 20. yüzyılda en gelişmiş üretim tarzının nasıl olabileceğine, ne gibi yöntemlerin üretimi seri hâle getirip toplumsal refahı temin edebileceğine ilişkin çözüm önerileri tenkit edilmiştir. Zira söz konusu önerilerin temel ilkeleri, bireylerin yaşamını hiçe sayar ve işçileri ucuz iş gücü olarak görmeye eğilimlidir. Yoğunlaşan denetim, işçinin sadece iş saatlerine değil tüm yaşamına nüfuz etmiştir. Modern teorilerin mekanikleşme adına bireyin yaşamını bu denli kuşatması, Zamyatin'in romanını distopik kılan devamlı gözetim teması ile örtüşmektedir.

Çirkinliğin Tarihi ve Çirkinin Estetiği

Yüzyıllar boyunca estetik uyumun, güzelliğin karşısında konumlandırılan çirkinlik, batıl inanışlar uyarınca ruhsal kötülüğün bedensel yansıması olarak kabul görmüştür. İncelediğimiz eserlerde çirkinlik, harmoniye sahip olmayana imleyen bedensel nitelikleri tanımladığı gibi, kimi zaman da bedensel eksikliğin bireyin kendini algılamasında veya dış dünyanın bireyi algılamasında yarattığı rahatsızlığa gönderme yapar.

İncelediğimiz eserlerde güzellik ve çirkinlik kavramları, daha çok kadın bedeni üzerinden değerlendirilmiştir, zira “Kadın

bedenin tarihi, aynı zamanda sırf estetik kriterlere bakınca bile anlaşılabilen bir baskının tarihidir.” (Corbin vd., 2008: 10). İdeal erkek bedeni ise orantılı olmanın yanı sıra güçlü olmak gibi baskın ve genel kabul görmüş erkeksi değerlere uyumuyla belirlenir. Bu kalıplara uymayan bedenler, hegemonik erkeklik söylemleri yoluyla dışlanırlar.

Tatarcık adlı romanda Lale, hem Tatar asıllı olduğu hem kemirgen bir böcek türüne bu isim verildiği hem de babası gibi rahatsız edici bir insan olarak kabul gördüğü için Tatarcık lakabıyla çağırılır. Köy halkı Lale'nin babasını ötekileştirirken sadece kendilerini rahatsız hissetmelerine neden olan davranışlarının değil fiziksel özelliklerinin de etkisi altında kalmıştır.

“Yüzü hem çirkin hem sevimsizdi. Çiçekbozuğu, fena sürülmüş bir tarlaya benzeyen koskocaman bir surat. Yanaklar şiş, burun inadına küçük, dudaklar kalın ve iki tarafından, eski Tatar minyatürlerini hatırlatan, çeneden uçları aşağı sarkan uzun sarı bıyıklar. Gözleri, belki bu bir ölü kadar hareketsiz ve cansız duran yüzde en çok etrafını rahatsız eden şeydi. Şiş kapaklar arasında tehlike işareti gibi ışıldayan iki sarı ışık.” (17-18).

Osman Kaptan'ın tasvir edildiği satırlarda, onun doğrudan “çirkin” bir adam olarak anılmasına neden olan etken Umberto Eco'nun da vurguladığı üzere bedenindeki orantısızlıklardır. Eco'ya göre, “Güzellik bilme yetisiyle ilişkilidir; görülmeleri bizde zevk uyandıran şeylere güzel deriz. Bu nedenle güzellik uygun orandan oluşur. Duygularımız iyi oranlı şeylerden zevk duyar; başka herhangi bir bilme yetisi gibi duyu da bir tür orandır.” (akt. İnceoğlu ve Kar, 2010: 71). Osman'ın cildi pürüzlü, geniş yüzünün ortasında dikkat çeken burnu yüzüne oranla oldukça küçük, gözleri ise şiş olarak tasvir edilmiştir. Güçlü bir erkek oluşu vurgulanan ve bu gücü heybetli gövdesiyle de simgelenen Osman'ın elleri ve kolları da vücuduna göre orantısızdır. Tüm bu fiziksel nitelikler, sert mizacıyla halkı rahatsız eden kaptanın dış görünüşüne sirayet

eden uyumsuzluklar olarak yansıtılmıştır; öyle ki Osman, bir gorile benzetilmiştir.

“Kaptan’ın gövdesi enli, hatta heybetli, fakat bacakları kısa ve biraz çarpıktı. Başu daima öne doğru eğili, vücudu iki yana yalpa vura vura ilerlerdi. Bir gorilinki kadar uzun kollaru dizlerinden aşağı sarkar, vücuduna göre fazla büyük olan elleri etrafındakilerin içine garip bir korku salardı.” (18).

Halide Edib köylü algısındaki acımasızlığı “Mamafih bu sarı lalede Osman’ın sakil, yeni sürülmüş tarlaya benzeyen çopur suratından fazla vahşilik, kudret ve inat vardı.” (27) sözleriyle aktarıken Osman’ın çirkin olmasına “rağmen” dürüst bir adam olarak tanınmasını “Osman çirkindi, soğuktu. Tatar’dı amma Allah’tan korkan tek doğru adamdı... Kız da...” (135) ifadeleriyle aktarır. Osman’ın “çirkin” olmasına rağmen doğru, “çopur” olmasına rağmen dürüst bir adam olduğu yönündeki düşünceler, köy halkının bedensel farklılıklarla doğruluk, dürüstlük gibi erdemleri bağdaştıramadığını göstermektedir. Burada, bedensel “kusurların” karakterdeki bir eksikliğe işaret etmesine karşın bu adamda âdeta bir istisna olarak ortaya çıktığı vurgulanmaktadır.

Romanın bir başka bölümünde, Bay Balta olarak anılan zengin bir tiplene tarafından işe alınan sekreterin çirkinliği, bu kadının işini güzelliğiyle değil aklıyla elde ettiğini gösteren bir meşruiyet simgesine dönüşmüştür. Romanın bu bölümünde güzel olmayan kadın, iş yaşamında ön yargılardan uzak çalışabilmiş, işvereni de olası dedikodulardan kurtarmıştır. Yazarın sözleriyle “Bilhassa kızın çirkin olması, onun büyüklüğünü, insanîyetini halka ispat edecek”tir (41). Bu bölümde çirkin bir kadının, daha ziyade zekâsının gücüyle toplumda yer edinebileceği inancı yansıtılmıştır. Bay Balta’nın önceki sekreteri, hem güzel ve bakımlı bir kadın hem de işini dürüstçe yerine getirmeye çalışan bir sekreterdir. Onun güzelliği hem Balta’da hem de toplumda gayriciddi bir kadınla karşılaşacakları ön yargısını yaratmış, sekreterin işine bağlılığı hayret konusu olmuştur.

“Şimdi bu kızı hatırladıkça sıkıntısından ter döküyor, başına ateş çıkıyor, hatta uykusu bile kaçıyor. Tırnakları, dudakları kan kırmızı, kaşları yoluk, bluzunun altında memeleri dimdik duran, Bay Balta’yı çok heyecana getiren bir mahlûktu. Belki kızın boyasından, süsünden, belki de bürosuna gelen arkadaşların kıza yanık yanık bakıp ‘Senin daktilo yaman be Balta! Turnayı gözünden vurmuşsun, vay çapkın vay!’ demelerinden ve en ziyade daktilolar hakkında deveran eden umumi kanaatten cesaret alarak bir gün kız çalırken ensesinden öpüvermişti.” (42).

Halide Edib romanlarındaki “boyalı kadın” tiplmelerinin aksine sekreter, fitne kadını temsil etmez. Romanın bu sahnesinde Balta ve çevresindekilerin ön yargıları eleştirilir. Sekreter, işine bağlılığı ve ciddiyetiyle yeni kadının bir timsalidir.

“O başını çevirmemiş, parmakları makinede soğuk bir sesle, ‘Beyefendi... Bu ihtisas devri. Benim ihtisasım daktiloluk.’ Tak tak tak... ‘Kontratımızda yalnız bu var. Sizin istediğiniz iş için mütehassıs arıyorsanız onu sizin işsiz sosyete hanımları arasında yahut Beyoğlu’nda bu işe mahsus ticarethanelerde bulursunuz.’ demişti.” (42).

Bunun’ın *Köy* adlı romanında köylüler de güzel olmayan insanlar olarak tasvir edilirler. Onların bedensel özellikleri, Tihon ve Kuzma kardeşlerde tikslenmeyle karışık bir merak uyandırır. Kuzma, “Senka’nın gür saçlarına, onun keskin yeşil gözlerine, çil yüzüne, zayıf vücuduna, kirden derisi çatlamış ellerine ve ayaklarına merakla” bakar (89).

Köpek Kalbi adlı eserde ise Şarikov’un insan ve hayvan arasında sıkışıp kalan fiziksel özellikleri, yaratıcısı Doktor Preobrajenski tarafından devamlı kendisine hatırlatılmaktadır. Yaratık, doktorun yürüttüğü deneyin bir ürünü olmasına karşılık, henüz evrimini tamamlayamamış bir ara tür olduğu gerekçesiyle her fırsatta aşağılanmaktadır.

Edebî eserlerde, fiziksel nitelikleri beğenilmeyen insanların, maymun ve gorillere benzetilerek tasvir edildiğini görüyoruz. Bunda insanı en fazla anımsatan hayvanlardan birinin maymun olmasının yanı sıra maymunların insan benzeri hareketlerinin, ifadelerinin insan yüzünü andırmasının, okuduğumuz bilimsel metinlerin maymunu henüz evrimini tamamlayamamış ve insansı niteliklerini tam anlamıyla kazanamamış bir ara form olarak bilincimize yerleştirmesinin de etkisi vardır. Ernst Haeckel (1834-1919) gibi Sosyal Darwinizm savunucularının yerlileri, maymun ve köpeklere yakın bulduğunu beyan etmesi, siyah insanların maymun sıfatıyla tahkir edilmesi gibi tarihî geçmişe dayanan çarpık kabullerin yaygınlaşması, roman kahramanlarının zihnindeki ilişkilendirmeyi açıklayabilir. Çirkinliğin maymuna benzemekle özdeşleştirilmesinin olası nedeni, öteki bedenlerin insanlıktan dışlanmasıdır. *Yaban* adlı romanda Ahmet Celal, görünüşünü beğenmediği bir köylüyü gorile benzetir.

“Muhayyilemizin derinliklerinden çıkarıp aşkımızın ateşinde kaynata kaynata saf bir cevher hâline koyduğumuz ve en mükemmel kadın örneğine göre şekil verdiğimiz putun, kendi istek ve iradesiyle gidip bir gorile teslim oluşu veya çamura batışı, bize iki kat elem verir. Bir yandan içimizde bir yaradanın, öbür yandan en kıymetli malı elinden alınmış bir insanın yürek acısını duyarız. Sonra gene içimizden bir ses: -Artık imkân kalmadı, der” (141).

Tatarcık'ta Osman, bir gorilinki kadar uzun kolları dizlerinden aşağı sarkan bir adam olarak tasvir edilir. *Yaban*'da ise Ahmet Celal, âşık olduğu güzel Emine'nin İsmail'le evlendirileceğini öğrendiğinde, köylü bedenlerine karşı hâlihazırda duyduğu tiksinti ikiye katlanır. Ahmet Celal onu vahşi bir goril, bir tabiat yarattığı olarak betimler.

“Bu bakımdan İsmail benden ne kadar güçlü görünüyor. Tabiat, onu da evirmiş, kıvırmış, onu, daha on yedi yaşına

girmeden bir ihtiyar adam gibi buruştıruyor. Fakat bu sarp ve haşın ülkenin eşi olan ruhu, zaman zaman, bütün dış düşmanlardan öç almasını biliyor. Cengel'in bütün özelliklerini bilen bir genç goril gibi bu havalinin en güzel, en tatlı meyvesine pençesini atıyor ve sırtarak onu avucunun içinde tutup yalamasını biliyor. Nasıl yaptı? Buna nasıl muvafak oldu? Bir taze dişi, bu erkek kurusuna, daha on yedisine varmadan dişleri dökülmüş, yüzü buruşmuş bu garip tabiat yaratığına nasıl tahammül edebilir?" (104)

Romanda Emine'nin güzelliği, İsmail'in çirkinliği karşısında keskin bir tezat yaratılarak aktarılır. Güzellik kavramı, doğanın en estetik ve leziz unsurları üzerinden "tatlı bir meyve, sedef tanesi, körpe söğüt dalı" gibi benzetmeler aracılığıyla okura sunulur. Roman boyunca Emine'yle ormanda ve su kenarında karşılaşan Ahmet Celal, kendisinden devamlı kaçan Emine'den eser boyunca sırasıyla "yabani, el değmemiş, körpe, çevik ve hafif bir geyik" olarak söz edecektir.

"Karanlığın içinden Emine'nin beyaz dişleri iki sır sedef taneleri gibi parlıyor. Bunlar, İsmail'in mi olacak? Narin ve alımlı, endamlı, bir körpe söğüt dalı gibi üzerimde salınıyor. İsmail'in bütün vücudu, bir tırtıl gibi bu dala mı tırmanacak? Yok, yok. İn oradan, çekil. Yarın söyleyeceğim, Emine gözünü aç. Sonra pişman olursun. Bu cüce, sana koca olamaz. Gençliğine, güzelliğine acı, diyeceğim." (104).

Sinekli Bakkal adlı eserde İmam Mustafa Efendi tiplemesi, dinin gereklerini cehennem imgeleri üzerinden halkın yüreğine korku salarak izah etmeye alışıktır. İmam sinirli tabiatlı, "ters bir adam" olarak anılmakta, mizacı dış görünüşüne de aynı sertlikle yansımaktadır. Belli ki yürüyüşü, bir imam olarak gördüğü saygıdan aldığı güçle onu heybetli göstermektedir, buna karşılık cehennem korkusunun İmam'la özdeşleşmesi, yüz hatlarına insanda güzel duygular uyandırmayan bir sertlik vermiştir.

“Mustafa Efendi herhangi meddahın tarif ettiği hasis, tiryaki bir mahalle bakkalı. İmam? Şöyle bir bakılsa herhangi bir mahalle imamına benzer, fakat hakikatte o kendinden başka kimseye benzemez. [...] Kirpi kılları gibi ayakta duran iki kalın kaş, içeriye çökmüş, kömür gibi siyah, kor gibi yakıcı, burgu gibi keskin iki ufak göz. Burun uzun ve tilkivârî. Kara sakal hayli kırılmış. Boyu kısa, vücudu cılızdır. Fakat beyaz sarığın kallâvilîği, geniş yenli lâtanın içinde ağır ağır sallana sallana yürüyüşü ona husûsî bir heybet verir.” (15).

İncelenen eserlerde çirkinlik algısını oluşturan temel unsur, güzellik hakkındaki toplumsal fikir birliğidir. Zira güzellik ve çirkinlik kavramlarına atfedilen niteliklerin belirlenmesi sürecinde, bedenın sosyokültürel olarak inşası söz konusudur. “İnsan güzelliğinin neredeyse evrensel ölçütleri konusunda ortak bir konsensüse” varılmış olması, sosyal inşanın bir sonucudur. “Bu konsensüsün oluşmasında iktidar ve iktidar organlarının beden politikaları” etkili olmuştur (İnceoğlu ve Kar, 2010: 193).

Eserlerin konu edindiği farklı toplumsal çevrelerde, estetik ve uyum arayışı sonucu, güzellikçe ilişkin ortak kıstaslar saptandığı ve “çirkin” olmakla damgalanan anlatı kişilerinin bu normlar dışında kaldığı için ötekileştirildiği görülür. Söz konusu dışla(n)ma, her zaman bireysel sınırlarda kalmaz, belirli bir topluluğa yönelik olarak sistematik bir ayrıştırmaya da dönüşebilir. Bu gibi durumlarda güzellik/çirkinlik algısı, topluluklar, hatta milletler arasında hiyerarşik ilişkiler inşa edilmesine neden olacak bir beden politikasına evrilir.

Cadı Avı ve Kadın Bedeninın Günahla İlişkilendirilmesi

“[B]ir kadının bedeni eğer bakireyse babasına, evliyse kocasına, rahibeyse İsa’ya aitti.” (akt. Matthews-Griecon, 2008: 158). Peki, tüm bu kalıplara sığmayan, bağımsız bedenlerin akıbeti neydi?

Kutsal söylem, kadın bedenini insana can veren rahme sahip olması dolayısıyla kıymetli bulur ve cenneti annelerin ayakları altına

serer. Ancak dişil bedenlerin sürülmesi gereken tarlalar olarak kabul edilmesi, türün devamlılığını sağlamayı bir tercih olmaktan çıkarıp kadın ve erkek için zorunluluk hâline getirirken onaylamadığı ilişki biçimlerini büyük günah çerçevesine dâhil eder.

Gerek kadın bedeninin erkek bedeninin aksine içe ve gözle görülemeyen bir derinliğe doğru uzanması gerek kadınların düzenli biçimde kan akıtarak bedenen yenilenmesi, onun bilinmez ve tehlikeli bir mahlûk olduğuna duyulan inancı güçlendirmiştir. Kadın bedeni, akışkanların hâkimiyeti altında, sıcak, gizemli, nemli, tehlikeli, karanlık, şeytanın tuzaklarına düşmeye meyyal bir beden olarak kabul edilmiştir.

“Tıpta âdet kanının sadece bir tür dışkı, sindirilememiş artıkların dışarı atılması olarak değerlendirildiği bilgece teorilerin ortaya çıkmasına rağmen halk bunu hâlâ kadının erkekten aşağı olduğu için asli günahta erkeğe karşı işlediği suçu her ay, zehirle hatırlatan bir şey olarak görüyordu.” (Matthews-Griecon, 2008: 152).

Babaya, kocaya ya da dinî figürlere ait olmayan bedenler toplumsal kuralların dışında, tek başına yaşayan kadınlara ait bedenlerdir. Cinsiyetlendirilmiş bir ötekileştirme politikasına maruz bırakılan bu bedenlerin tarihi eskiye dayansa da sistemli bir cezalandırmanın odağına Orta Çağ’da yerleştirilirler.

Edebî eserlerde, sıklıkla kadın karakterlerle özdeşleştirilen cadılık ve şeytanlık, ideal kadın vatandaş prototipine uymayan kadın karakterlerle ilişkilendirilir. *Tatarcık*’ta bir istisna olarak makbul kadın yurttaş kimliğinde romana yerleştirilen Lale’nin (toplumca dışlanmışlığını vurgulamak adına) cadılarla bağlantılı imgelerle birlikte resmedildiği görülür. Lale’nin ötekiliğinin ve cadılığının bir emaresi de -yazarın kendisinin de belirttiği üzere- “şeytani” bir hayvana, bir türlü vazgeçemediği bir keçiye sahip olmasıdır.

“Keçi de bizde şeytanla münasebettar addedilen bir hayvandır. Bundan dolayı kızı keçiyle beraber görenler orada

gizli bir kuvvet tasavvur etmeye başladı. [...] Fakat o Anadolu seferinden bir keçi ile döndü. Siyah, kıvrırcık tüylü bir Ankara keçisi, daha doğrusu bir oğlakçık. Kızının tek oyun arkadaşı olan bu hayvancık komşular arasında bir şaka, bir alay vesilesi oldu (21). [...] Pazar günleri Lale de keçisinin ipini çekerek anasıyla beraber mezarlığa çıkardı (25-26). Bu hayvan şeytan mıdır, nedir bilmem. Nerede çıkıntılı bir şey görse tos vurur.” (134).

Yazar bu ilişkilendirmede, halkın ve bilhassa Haşim gibi erkek arkadaşlarının Lale karakterine dair ön yargılarını yansıtmaya çalışır. Babası gibi balığa çıkan ve avlanırken ıslık çalan Lale, balıkçıların dikkatini çeker, burada Tatarcık, mitolojinin gizemli ve tehlikeli figürleri olan Sirenlere gönderme yapılarak betimlenmektedir.

“Fakat basit adamlara ıslık tuhaf bir tesir yapar, öyle bir tesir ki, tarihin karanlık ve uzun devirlerinde ateşe yakılan cadılara karşı duyulan korkuya benzer. [...] Her nedense bizde kadın erkek esasen pek az kişi ıslık çalabilir. Belki bu, boğazımızın hususi teşekkülünden belki de atalarımızın ıslığı şeytani çağırarak diye telakki ettiğinden. Herhâlde ıslıkla şeytan arasında sıkı bir münasebet vardır.” (27-28).

Yunan mitolojisinde Sirenlere, icra ettikleri mistik müzikle yarılarından geçmekte olan teknelerdeki denizcileri büyülerler. Dinledikleri gizemli müziğin ve Sirenlere güzelliğinin büyüsüne kapılan denizciler, ölene kadar burada kalmak isteğine kapılırlar, bu düşünceler içinde rotayı şaşırır ve bölgedeki kayalıklara çarparlar.

Halide Edib romanlarında “akıllı, bilgili, milli ahlak ve kültürüne bağlı, kendi hayatını kendi tayin edebilme yeteneğine sahip, namus ve iffetine, ailesine düşkün, dinî inançları olan” (Adak, 2004: 163) kadın kahramanlar yüceltilir. Fıtnat gibi tiplermelerince tehlikeli kadını temsil ettiği görülür. Dönemin edebî eserlerinde “bir zillet kaynağı olarak kadın zayıf ahlaki tabiata sahip bir varlık olarak gösterilir. Kadını, erkeği küçülten karakteri ile (savurgan,

dedikoducu, tüketim düşkününü, gösterişçi, riyakâr) erkeği mahvetme kapasitesine sahiptir.” (akt. Sancar, 2013: 147). Roman boyunca kadınlara karşı düşmanca bir tutum içinde olduğu gözlemlenen Haşim karakteri, kadınları sıklıkla yukarıda sözü edilen olumsuz sıfatlarla anmaktadır.

“Savurgan, fitne ve erkeği oyuncuğu yapan kadın: Şeytan kadın: Hilmi içinden, ‘Annemin bütün derdi, başına dalkavuk toplamak, elmas satın almak, parayı sokağa atmak... Babam gibi zalimleri bu kadınların çılgın israfı yaratıyor.’ dedi fakat o da bu düşüncesini anasından sakladı. Ne de olsa anasıydı ve onun bütün dünyada biricik sevdiği insandı.” (63).

İradeli ve ölçülü bir kadın olarak tanımlanan Suzan’ın dudakları ince ve gösterişsiz, giysileri sadedir, dümdüz taranan saçlarına ise ölçülü davranışlarına uyumlu “hafif boyalı” dudakları eşlik eder. Bakımlı bir kadın olarak çizilmesine karşın Suzan, makbul yurttaş olmanın gereklerini içselleştirmiş, ölçülü bir tiplene olarak sunulur.

“Suzan kuru, kısıp dudaklı bir kadındır. Zeki gözlerinde, koyu renk sade fakat zevkle seçilen esvaplarında cinsî cazibesini kullanmak isteyen bir kadın tavrı yoktur. Dudakları hafif boyalı, saçları dümdüz taranmış, hareketinde irade ve ölçü sezilen bir insandır.” (146).

Bu özellikleriyle Suzan, “dul, şen ve boyalı” Fıtnat’tan ayrılmaktadır. Yüz hatlarını vurgulayacak şekilde ağır makyaj yapmak, ağırbaşlı tavırlar sergilememek, ideal kadın tipine yakışmayan tercihler olarak yansıtılmaktadır.

“Fıtnat eski bir paşa kızıydı. Duldu, şendi, boyalıydı, kendi iddiasına göre tahsili yüksekti. [...] Adamına göre bazen masum bir flört yapan modern bir genç kız tavrı takınır,

bazen de aşk oyununu son perdeye kadar oynamaya hazır ve hatta eski biçim cilveler, hilelere bile müracaat eder. [...] Sosyete hayatında her erkeğe karşı şuhtur, saftır hatta icabına göre aptal bile görünür.” (147).

Şeytanlığın bir göstergesi olarak kırmızı renk, özellikle “boyalı” dudak ve tırnaklar, romandaki tasvirlerde sık sık, fitne kadının emareleri olarak yer almaktadır. Kaşları almak, takılar takmak da toplumda bedeniyle dikkat çekmeye ve kadınsılığını ön plana çıkarmaya çalışan tiplerin belirgin özellikleri arasında sıralanır.

“Fitnat iri yarıdır. Siyah saçları kıvrıktır, başında lüle lüle kabarır ve onu Afrikalı dişi bir put resmine benzetir. Kaşları yoluk, alnı dardır. Gözleri siyah bir sürme çerçevesi içinde ışıldar, muntazam burnunun kanatları ihtirasla oynar, beyaz dişleri her zaman görünür. Bunun için her an suratına hak edilmiş gibi duran sabit bir sırtışı vardır. Çok esmerdir fakat koyu pudra kullanması, moda uymak için tenini güneşte yaktığı hissini hâsıl eder; yanakları, dudakları nar çiçeği rengine boyanır, kulaklarına kırmızı taştan uzun küpeler takar. Tombul tombuldur. Münasebetli münasebetsiz çıplak kolunu yanındakine sürer, omzuyla siftinir, dans ederken bu kocaman vücut karşısındakine âdeta yapışır.” (147).

Yazar, tuvalet masasında hazırlanan Zehra'nın ellerini “avını seçen bir örümceğe” benzetirken tehlikeyi, izbeyi, korkuyu akla getiren bir hayvan olan örümceğin (kara dul) yarattığı olumsuz çağrışımdan yola çıkar. Kiminle evleneceğini, genç erkek arkadaş grubundan hangi talibinin kendisine daha konforlu bir hayat sunacağını uzun uzun düşünmekte olan Zehra, erkeğini çiftleştikten sonra öldüren bir karadula benzetilir, burada karadul, şeytan kadının örümcek kılığına girmiş hâli olarak yansıtılır.

“Yataktan fırladı, tuvalet masasının önüne oturdu. Yüzü sarı ve yorgun, yalnız iki canlı firuze gibi ışıldayan gözlerinde hayat ve güzellik var. İnce parmakları şişeler ve küçük pomat kavanozları arasında avını seçen bir örümcek gibi oynamaya başladı.” (214).

Yaban adlı romanda Ahmet Celal de kadınlardan tehlikeli dişi hayvanlar olarak söz eder ve onları erkeğin kanını emip posasını bir kenara atan vahşi mahlûklar olarak görür. Ona göre dişi ve erkek arasında daima süregelen bir mücadele söz konusudur.

“Dişi ve erkek arasındaki ezeli mücadelenin bundan daha müthiş bir safhasını hatırlamak mümkün değildir. Kadın, burada, bütün vahşi insan içgüdüleri ayakta, bir yırtıcı yaratık gibidir. Bunun bir tarafında koca, kanı emilip posası bir kenara atılmış bir avı andırıyor. Öbür tarafında, âşık, tabiatın yenilmez, değişmez kör ve sakar güçlerinden bir parçadır. Zavallı Süleyman her başını kaldırmak isteyişte ya bir kaya gibi rakibinin önünde dikildiğini görüyor ya da karısının bir dişi kaplan kükreyişinden daha korkunç kahkahasıyla karşılaşılıyor.” (78).

Tatarcık'ın kadınları ne kadar sağlam karakter sahibi iseler o kadar az boyanırlar; gösteriş düşkünlükleri arttıkça giyim kuşam ve makyaja olan alakaları da artar. Lale'nin “oğlan çocuğunu anımsatan” sadeliğine karşılık Zehra, adının anıldığı her pasajda ağır makyajı ile tasvir edilir. Lale, yeni kadın tipi, yoldaş olarak tanımlanırken Zehra, yazarın tabiriyle “Erkeklerin etlerinin iştahına malzeme olmaktan öteye gidemeyecek.” bir kadın tipi olarak tahkir edilmektedir.

“Kirpikleri tek tek karartan, kirpi kılı gibi ayağa kaldıran fırça vazifesini iyi görmüş. Gözler bu koyu çerçeve içinde iki akik gibi parlıyor, taş bebek yüzünü hatırlatan yuvarlak yanaklar, taş bebeklerinkinden fazla düz, dudaklar kan

renginde, saçlar siyah ipekten bir kıvrırcık kümesi... Ve esvabını intihapta da Dürdane, Fıtnat'ın kızı olduğunu ispat ediyor. Giyinmekten fazla soyunuyor. Çilek renkli ipek etek çıplak et üstüne geçiriliyor. Altın ökçeli kırmızı iskarpinlerin üstüne düşüyor. Sırtına sırtsız bir camadan geçiriyor. Koltukların altı, kollar çırılçıplak, öndeki parça yuvarlak göğsünü bütün teferruatıyla gösteriyor. Evet, tam anasının kızı.” (214)

“Erkekler, yalnız hırsları ve etlerinin iştahıyla avlanır. Bu yumuşak, bu genç vücut dans ederken temasıyla çıldırtmayacağı erkeğin dünya yüzünde var olduğuna Fıtnat kani değildir.” (214).

Kırmızının iddialı, günlük hayatta kullanması zor bir renk olduğuna ilişkin ön yargı kadar bu rengin kolektif bellekte kanı, erotizmi, arzuyu çağrıştırmamasından faydalanan yazar, Zehra'yı devamlı kırmızı dudaklar ve tırnaklarla tasvir eder. Kadın düşmanı Haşim, düşmanca söylemlerinin bedelini, romanın sonunda Zehra gibi hırs düşkününü bir “kötü” kadının eşi olmakla ödeyecektir. Üstelik Haşim bu kararı, Zehra'nın “boyalı” kadın olduğunu bile bile almıştır. Haşim'in cezası, “öteki” kadının makbul yurttaşlıktan sapan niteliklerine yapılan vurguyla verilmiştir.

“İşte onun için dudaklarını ve tırnaklarını ve hatta yanaklarını çok koyu bir kırmızıya boyamış, bir pastırma kadar pürüzlü ve esmer teni -güya suni vasıtalarla esmerleştirilmiş gibi görünsün diye- koyu ve kalın bir pudra tabakasıyla örtülmüştü.” (223).

“Haşim içinden diyordu ki: -Ben mutlak, mutlak Zehra'yı alacağım. Bu dudaklara benden başka kimse sahip olmayacak. Boyalı fakat biliyorum, gül yaprağı gibi yumuşak, tatlı. Kalbim fazla atıyor. Ya bu kadın beni fazla kılıbık bir koca yaparsa?” (237).

Zehirli yılan, zehirli sarmaşık, örümcek, karadul, siren gibi benzetmeler, kadının otacılıktan ve şifacılıktan cadılığa düşürülen saygınlığına işaret eder. Erkeği büyüleyerek avlayan ve ölümüne sebebiyet veren kadın, doğanın sunduğu tehlike işaretleriyle temsil edilir. Söz konusu düşünme tarzı, kadınları, erkeği fiziksel varoluşun, vahşetin derinliklerine çeken zehirli sarmaşıklar olarak resmeden baştan çıkarıcı imgelerin çoğalmasına yol açmıştır. (Berktaş, 1994: 86).

Yaban'da Ahmet Celal'in toplum içinde duyumsadığı yabancılığı ve ötekiliği, bilhassa âşık olduğu köylü kızı Emine'ye karşı zaafında ortaya konulur ve yıkıcı bir öfkeye dönüşür. Kahramanın bir geyiğe benzettiği, bazen de konuşmasına lüzum olmayan bir kediyle özdeşleştirdiği Emine, diğer kadınlardan farkı kalmayan bir yılan olarak tanımlanır. Emine başkasıyla evlenmiştir, bundan böyle "namert ve kancık tabiatlı"dır, bir zehirli yılanıdır.

"Kendi kendime, âşık olduğumu itiraf etsem çok gülünç bir şey yapmış olurum. Yaşım otuzu geçti. Ben beladan artakalmış bir adamım. Zaten yirmi yaşında iken de aşk hususunda o kadar safderun değildim. Başka şeyler için ekseriya yumuşak, sıcak ve coşkun olan gönlüm kadın önünde, sert ve soğuk durmasını bilirdi. Kadına inanmaktansa, onu aldatmayı daha tatlı bulurum. Zira sevildiğini hisseden kadın kadar çekilmez bir şey yoktur. Kadının gerçekte, namert ve kancık olan tabiatı, öyle bir safhada, âdeta öldürücü bir mahiyet alır. Yabani kedilikten, zehirli yılanlığa geçer ve gitgide, hayalimizin ölçemeyeceği kadar derin, nihayetsiz ve tuzlu kötülük denizinde gülerek çırılçıplak yüzmeğe başlar." (65).

Tatarcık'ta Haşim'in annesi, oğluna "Kadınlara neden bidüziye hücum ediyorsun?" diye sorduğunda, "Niçin etmeyeyim? Sade zevke, çocuk doğurmaya mahsus birer alet... Hangisine insan diyebiliriz? Zincirleri altın bile olsa kendileri birer esir..." (63) yanıtını alır. Haşim devamlı ülkesinin Avrupa medeniyetlerinden

geri kalmışlığını vurguladığı için annesi “Amma yaptın ha! Senin şu meşhur Avrupa’nda çocuğu, erkekler doğurmaz ya... Onların da ya karıları ya kapatmaları doğurur. Sen biraz daha, horoz yumurtlasın diyeceksin.” (63) diyerek oğlunu eleştirir. Ancak Haşim’e göre, milletin yarısı, yani kadınlar “öbür yarısının hayvaniyetini doyurmakla meşgul”dür. Burada Haşim, *Yaban*’ın kahramanı Ahmet Celal’in köylü bedenlerine karşı beslediği acıma ve hor görme duygularını, kadınlara karşı beslemekte ve devamlı Batılı yaşam tarzına öykünmektedir.

“Çocuğu kim doğurursa doğursun. Keşke piliç gibi yumurtadan çıksak! Fakat asıl onları kim terbiye ediyor, bir kere ona bak. Zenginlerde sırf cinslerini teşhir eden, işleten, boş kafalı, yaldızlı mahlûkat; fakara halk da hayvan sürüsü gibi kullanılan zavallılar... Aralarında bir tanesini, bir fikirle meşgul görebilmek nasip olmadı ki...” (64)

Haşim, kadınları salt çocuk doğuran, ancak dünyaya getirdiği canlıyı dahi eğitmekten yoksun “zavallılar” olarak itham ederken nefret söylemine başvurmaktadır. Eser Haşim’e eleştirel yaklaşır ve eserin sonunda Haşim bir nevi cezasını bulur, ancak burada yazar da söz konusu nefret söylemini yeniden üretmektedir. Yazar tarafından *femme fatale* kadın ile evlendirilen, onun cazibesinden kendini kurtaramayan Haşim, bir anlamda “belasını bulmuş” ve büyük konuşmanın acısını çekmiştir. Anlaşıyor ki yazarın muhayyilesinde kadınlar makbul yurttaşlar ve tehlikeli kadınlar olarak ikiye ayrılmakta, Haşim karakteri ikincisiyle cezalandırılmaktadır.

İncelediğimiz eserlerde kadınlar, ideal kadınlık görevlerini yerine getirmeye yarayan işlevsel-bedensel varlıklar oldukları sürece erkek kahramanların hayatında yer alabilmişlerdir. Ancak pek çok pasajda kadınlar cadılarla veya örümcek, yılan gibi tehlikeli hayvanlarla ilişkilendirilmiştir. Sosyal yaşama katılımları, erkekler tarafından tehdit olarak algılanan kadınlara karşı beslenen öfke ise kaynağını, dişil olanı cadıyla, şeytanla, günahkârla ilişkilendiren geleneksel inanışlara dayanan kadın düşmanı söylemlerden almıştır.

Grotesk ve Bedensel Deformasyon

İncelenen eserlerde kaba, gülünç, medenileşmemiş grotesk bedenlerin, bu niteliklerini eksik, deformasyona uğramış, biçimsiz fiziksel yapılar olmalarından aldıkları vurgulanır. Bu bedenlerde estetik uyumsuzluğa eşlik eden toplumsal ilkelere uygun davranmama, görgüden yoksunluk, bedenini denetleyememe gibi davranışlar, grotesk bedeni tiksinti duyulan bir yapıya dönüştürür. Rus düşünür Bahtin, grotesk sözcüğünün etimolojik kökeni ve sanatsal kökeni arasındaki bağların varlığına işaret etmektedir.

“XV. yüzyıl sonunda Roma’da yapılan Tita’nın yer altı kazıları sırasında o zamana dek bilinmeyen türden Roma resim süslemeleri bulunmuştu. Bu tür süslemelere İtalyanca ‘grotta’ yani mağara, yer altı sözcüğünden türetilen “la grottesca” adı verilmişti. [...] Keşfedilen Roma süslemeleri insanları alışılmamış, şaşırtıcı ve özgürce oyunlu, sanki birbirlerini doğururcasına iç içe geçmiş bitki, hayvan ve insan biçimleriyle etkilemişti.” (Bahtin, 2016: 42).

Yaban ve *Köy* adlı romanlarda yer verilen köylü kahramanların bedenleri, kendi halkına yabancılaşmış ana karakterlerin gözünden biçimsiz ve “hayvani” bedenler olarak tasvir edilir ve böylelikle groteskin konusu olurlar. *Köpek Kalbi* adlı eserde ise, Şarikov’un bir köpekle alkolik bir adamın birleşiminden meydana gelmesi, yani sözcüğün gerçek anlamıyla “hayvani” olması, deney sonucunda ortaya çıkan bir yaratık olarak biçimsiz fiziksel özellikler taşıması ve henüz evrimini tamamlayamaması onu grotesk kılmıştır.

Yaban romanı boyunca anlatıcı Ahmet Celal, gerek biçimsizlikleri gerekse hijyene uzak oluşlarıyla aşağıladığı ve yer yer tiksinti duyduğunu açıkça ifade ettiği köylü bedenlerine odaklanmıştır. Köylülerin beslenme alışkanlıklarından kutlamalarına dek her türlü doğal eylemi, Ahmet Celal’e kaba, çağ dışı davranışlar olarak görmektedir. Onun kendi bedensel eksikliğinin ruhunda açtığı

yara, çevresini algılayışına derinden nüfuz etmekte, köylülerden devamlı “bu cılız, soluk ve raşitik insanlar” gibi tanımlamalarla söz etmektedir.

“Her vakit, her vakit bu cılız, soluk ve raşitik insanlar için kendi kendime sorduğum budur. Zeynep Kadın’dan yüz kat daha haşin ve merhametsiz olan bu tabiatın sürekli dayakları altında didik didik olmuş bütün bu insanları, koruyan ve hayatlarını devam ettiren gizli kuvvet nedir?” (57).

Romanın bir sahnesinde Ahmet Celal, “Ah, ne ağır, ne sıkıntılı ve ne kadar kaba idi bu düğün! Mutlaka, Avrupa’da, bir cenaze alayı bundan daha ferahlıdır.” (52) sözleriyle anlattığı bir düğünde davetli olarak bulunur. Ahmet Celal’in köylüleri gözlemlerken takındığı aşağılayıcı, oryantalist tavrın Batılı, aydın ve eril bir dil üzerinden kurgulandığı anlaşılmaktadır. Kadının seyirlik bir nesneye indirgendiği düğün sahnesi, ana karakterin penceresinden aktarılmaktadır.

“Bu çorak yerlerde, derimi kavuran ateş, yavaş yavaş içimi sarıyor, gönlümü kavurmağa başlıyor. Ben, yalnız sudan, gölgeden ve yeşillikten yoksun değilim. Buraya geldiğim gündün beri kadın veya kız denilmeğe layık tek bir yaratık dahi görmedim. Oysa ben, Mehmet Ali’nin düğününde de bulundum.” (52).

“Birbirinden ayrı halkalar hâlinde girip karşılıklı raks ediyorlar, eğleniyorlar. Bu rakıslar, sürekli zıplamalardan ve sağa sola gidip gelmelerden husule gelen, yeknesak ve ağır birtakım danslardır.” (53).

Ahmet Celal’in Batı kültürüne aşına olan estetik anlayışı, köylülerin danslarını düzensiz ve anlamsız hareketler silsilesi olarak yorumlamasına sebep olur. Köylülerin kullandığı geleneksel enstrümanların sesi dahi onun “aydın” kulağına hoş gelmeyecek ve halk müziği bile kaba, alaycı, iğneleyici bir dilin kurbanı olacaktır.

“Çatlak bir zurna ve bir davulla Arap kabağı arası bir darbuka, havayı çatır çatır çatlatıyor. Ben, duvarın dibinde gülümsemeğe, memnun ve ilgili görünmeye çalışıyordum. Elinde mızrak yerine değnekler ve kalkan yerine birtakım tahta parçalarıyla eski hamasi rakslar taklit eden bir adama, ara sıra bir lira atıyorum.” (53).

Ahmet Celal, kadınları ilgiyle izlerken bile aynı zamanda onları aşağılamaktadır. Yorucu işler yapmaktan narinliğini yitirmiş el ve ayaklar ona itici gelir. Kahraman, kadınların çok çalışmaktan kabalaşmış ellerini ve ayaklarını, zihnindeki medeni insan tasavvuruyla ilişkilendiremez. Ahmet Celal, gözlemlediği kadın bedenlerini de sıklıkla biçimsizlikle, gereğinden fazla kalın veya ince olmakla suçlayacak, kendi bedensel eksikliğinin acısını diğerlerini aşağılayarak çıkarmaya çalışacaktır.

“Dizi dizi altınları başlıklarının etrafında kırk zil parçaları gibi birbirine çarpıyor. Çoğu biçimsiz, bücür, yusuvarlak veya lüzumundan fazla iri olmakla beraber aralarında kat kat kumaş yığınlarına rağmen insana narin, körpe ve tombul hissini veren vücutlar da yok değil. Fakat bunların ellerine, ayaklarına bakılınca o hafif tatlı his hemen dağılıveriyor.” (53).

Sevdiği kadının, Emine'nin bile Ahmet Celal'i sadece “yaban” ve “kolu yok bir herif” sözleriyle betimlemesi, ana karakteri köylüleri hayvanlarla bağdaştırmaya, onları birer yaban hayvanı gibi gözlemlemeye ve yer yer aşağılamaya yöneltmiştir. Aşağılanmanın intikamını almak isteyen Ahmet Celal şimdi, Batılı bir seyyahın egzotik ülkeleri gezip fotoğraflamasına ve yerli halkın yaşam tarzını şaşkınlık duygusuna kapılarak izleyiciye anlatmasına benzeyen bir tutum içine girmiştir.

“Nihayet, gelin bir hamam bohçası gibi cansız ve şahsiyetsiz, evden içeri sokuldu. Kuşlar nasıl sevişir? Kediler nasıl

sevişir? Biliyorum. Lakin, bu köy halkının nasıl seviştiklerini tahmin edemiyorum. Bizim gibi, göz göze bakışlırlar mı? El ele tutuşurlar mı? Dudak dudağa gelirler mi? Okşayışları nasıldır? Kalbin, bir süt çanağı gibi kabarıp taştığı dakikada, ağızlarından çıkan sesin anlamı ve ahengi nedir? Mehmet Ali'nin evlenmesinden sonra bu benim için bir düşünce konusu oldu.” (54)

Ahmet Celal ötekileştirilmenin öcünü, köylülerin bedensel eksikliklerini veya beden temizliğine dair yoksunluklarını bahane ederek almaya çalışır ve zaman zaman öfke nöbetine tutulur. Roman boyunca medenileşmenin bir göstergesi olarak temizlik ve temiz kokmak, kahramanın halkına yabancılaşmasında oldukça önemli bir rol oynar.

“Anadolu’da, köylü kadını şuhluktan, naz ve işveden o kadar yoksundur ki, onların hangi biriyle, böğür böğüre, koyun koyuna yatsam vücudumun hiçbir şey duymayacağını tahmin ediyorum. İhtimal ki, çok da fena kokarlar. Kendileri hakkında, bu hislerimi içgüdüleriyle sezdikleri için midir, nedir bilmiyorum, onlar da bana her rastgelişlerinde, arkalarını çeviriyorlar. Yahut -eski Yunanlılar devrinde yas tutan kadınlar gibi- yere çömelip başlarını örtüyorlar.” (54).

Köylülerin Ahmet Celal’e olanca açıklığıyla anlattıkları üzere kadınların kendisinden kaçmasının tek nedeni, onun bir “yaban” oluşudur. Alışkanlıkları ve âdetleri, bu şehirli yabancımanın değerlerine uyumlu değildir, üstelik köyde yabancılardan uzak durulması gerektiği inancı yaygındır. Oysa Ahmet Celal, bu durumu da kendi lehine çözümler, köylü kadınların “kendileri hakkında, bu hislerini içgüdüleriyle sezdikleri için”; yani bir İstanbul beyefendisi tarafından hor görülmemek adına kendisinden uzak durduklarını düşünmeye başlar.

Ahmet Celal’e göre “İnsan hayvanların en iğrenç olanıdır.” (93). Köydeki kamburun genç bir kadınla yakınlaşmasını “Denilebilir ki,

dev kadar kocaman bir örümcek bir pervanenin etrafında ağını örüyor.” (93) sözleriyle yorumlayan Ahmet Celal, bedensel eksikliğin acısını yaşamın her anında duyumsadığından köylü bedenlerine özel bir dikkat gösterir. Ancak kendisinin bir türlü tatmin edemediği dürtülerini, bu biçimsiz bedenlere sahip kaba köylülerin, gündelik hayatın bir parçası hâline getirebilmesi, duyduğu acının katlanmasına neden olur. Gördüğü her sahneyi iğrenç ve gülünç olarak nitelemeye, köylülerden hayvanlar gibi söz etmeye başlar.

“Hayatımda hiç bu kadar iğrenç derecede gülünç bir manzara görmedim. Bu alelade bir yaramaz erkek çocuğun bir uslu kız çocuğa musallat oluşu gibi değil çok daha canavarca bir şey... Denilebilir ki, bir yılan bir kurbağayı yutmağa çalışıyor. Denilebilir ki, dev kadar kocaman bir örümcek bir pervanenin etrafında ağını örüyor. Kambur, kızın canını acıtmağa başladı. İki defa bağırdığını işittim. Bari gidip işkenceye son vereyim dedim. Ne lüzumu var! Kız kaçıyor, kambur arkasından kovalıyor. Kız önünü görür gibi koşuyor. O kadar ki, derenin kenarına gelince durdu. Ve ancak bu suretle tekrar avcının eline düştü. Bu sefer kambur, onu belinden sımsıkı yakalamış bırakmıyordu. Sürükleyerek derenin içine doğru çekti. Ben yerime otururken her şeyi anlamış bulunuyordum. İnsan, hayvanların en iğrenç olanıdır.” (93).

Köylünün kalın elleri, kamburluğu, sertliği, hatta abdest alışığı ya da sakalları bile Ahmet Celal’i tiksindirir. Emine’ye beslediği tutkunun önüne, onun biçimsiz bir erkekle evlenmiş olduğunu hatırlatmaktan çıkarmayarak geçmeye çalışır. Roman boyunca Ahmet Celal’in nefret odağına dönüşen İsmail’in Emine’ye “sahip olması”, onun bedensel deformasyonunu anlatıcı nazarında daha belirgin kılmaktadır.

“Küçük İsmail mi? Bahsi döndürüp dolaştırıp gene ona getiriyorum. Salih Ağa bir, o iki... Benim için bitmez tükenmez

bir ıstırap kaynağıdır. Salih Ağa bir, o iki... Zeynep Kadın'ın asik suratına benzeyen yalçın toprağı saymıyorum. Artık havalar soğumaya başladığı günden beri, kapısı açık kalmış ahırlarda birleşen kambur oğlanla kör kızın kaçışıp kovalaşmalarına şaşmıyorum. Ne imamın çeşme başında abdest alışları, ne muhtarın yüzünün kırçıl kılları arasından sırtışları, ne de... Artık bunların hepsine alıştım, alışmadığım yalnız Salih Ağa ile İsmail'dir." (119).

"Adam sen de... Emine İsmail'e varmakla benim üzerimdeki bütün sihri bozuldu. İsmail'in buruşuk suratı onun taze yüzü üstüne yapıştı. Artık bunu ondan ayırmanın imkânı kalmamıştır. Zaten, her ikisini sarmaş dolaş bir yatakta, bir yorgan altında tasavvur etmek, Emine'den tiksirmek için başlı başına bir sebep teşkil etmez mi? Lakin, tiksirmek, unutmak demek değildir." (140).

Bulgakov'un *Köpek Kalbi* adlı eserinde Profesör Preobrajenski'nin yürüttüğü deneyin aşamalarını kaydeden Bormental'in defterinde, köpek Şarik'in giderek insanlaşması, insana dönüşmesi adım adım aktarılır. Tıp diliyle kaleme alınmış olan bu notlar, deneyin canlıları ne denli nesneleştirdiğini ve bir canlıya sadece teknik terimlerle yaklaştığını göstermektedir.

"Akşam ilk havlama görüldü (Saat 8'i 15 geçe). Tını ve tonda keskin bir değişim (alçalma) dikkat çekiyor. 'Hav, hav' yerine 'a-o' diye bir havlama. Ses rengi bakımından belli belirsiz inlemeyi hatırlatıyor" (63). "Gündüz saat 3'te (büyük harflerle) gülmeye başladı (?). Bu durum hizmetçi Zina'nın düşüp bayılmasına sebep oldu" (63). "Köpek (köpek denirse elbette) benim ve Zina'nın yanında Profesör Preobrajenski'nin anasına küfretti" (64). "Profesör hasta kabulünü bıraktı. Bu varlığın dolaştığı muayenehaneden saat beşten beri besbelli kaba küfürler işitiliyor, bir de şöyle bir söz: 'Bize iki bira daha'" (64).

Şarikov adlı deney yaratığının geçmişi, aynı zamanda bir sokak köpeğinin ve bir alkoliğin geçmişi olduğundan yaratık çağdaş yaşama uyum sağlayamaz. Bu nedenle efendisi ve yaratıcısı Preobrajenski tarafından genetik mirası dolayısıyla aşağılanır. Doktor, yaratığı ortaya çıkaran kişi bizzat kendisi değilmiş gibi, çoğunlukla yaratığın dış görünüşündeki aykırılıktan, biçimsizlikten ve davranışlarındaki dengesizlikten söz etmektedir.

“Görünüşi bir acayıp. Sadece başında, çenesinde ve göğsünde tüy kaldı. Geri kalan her yeri tüysüz, cildi gevşek. Cinsel organ bölgesinde erkeklik oluşumu. Kafatası ciddi oranda büyüdü, alını basık ve alçak.” (64).

Şarikov’un yavaş gelişimi, deneyi gerçekleştiren bilim insanlarını bir türlü tatmin etmez. Yaratığın gelişim aşamalarının kaydedildiği gündükte dahi onun devamlı küfür etmesinin yarattığı rahatsızlıktan söz edilir. İnsanla hayvanı bütünleştirerek makbul yurttaş yaratma tasarısının başarısızlığa uğradığı ortaya çıkar.

“Çalışma odasında güldü. Gülümsemesi hiç hoş değil yapay gibi. [...] Küfretti. Küfürleri metodik, kesintisiz ve görünüşe göre tümüyle anlamsız. Biraz fonografik karakterde. Sanki bu varlık daha önce bir yerlerde küfürlü konuşmaları duymuş, farkında olmadan beynine kaydetmiş de şimdi yığınlar hâlinde geri kusuyor gibi.” (66).

Adım adım insana dönüşmeye başlayan köpeğin söz dağarcığı, devrim sonrasının sokak ağzına ait küfürler ve basmakalıp ifadelerle doludur. Yeni yeni şekil almaya başlayan bir canlının “Amerika’nın tanınması” gibi, Sovyetlere özgü politik ifadeler kullanmasından ötürü hikâyenin ironik yönü ağır basmaktadır.

“Ocağın 9’u. Dağarcığı (ortalama) her beş dakikada bir yeni bir kelimeyle, bu sabahtan itibaren yeni cümleciklerle zenginleşiyor. [...] Dün akşamdan beri pikap tarafından

kaydedilenler şunlar: İtmesene, vur kafasına, şerefsiz, in basamaktan, gösteririm sana, Amerika'nın tanınması, gaz ocağı.” (67).

Preobrajenski ve ekibinin gözünde bir insan yaratmak, tıp biliminin olanakları sayesinde kolaylıkla yerine getirilebilecek teknik bir işe indirgenmiştir. “Defterde anlaşıldığı kadarıyla köpek ayağının insan ayağına dönüşümünü gösteren bazı şematik resimler” (67), ortaya çıkan yaratığın sadece bedensel gelişimini yansıtmaktadır, insana evrilmesi beklenen yaratığın duygusal ihtiyaçları doktor tarafından göz ardı edilmektedir. Bu nedenle yaratık, insanla hayvan arasında konumlanan bir kimliğin içine sıkışıp kalır ve zihinsel, entelektüel gelişim aşamalarını tamamlayamaz. Burada kuşkusuz Sovyet döneminde yaratılmak istenen yeni vatandaş tipi hicvedilmekte, kültürel altyapısı olmayan halktan kimselerin, yönetimin üst kademelerinde kendilerine yer bulmuş olmaları eleştirilmektedir.

“Şarik'in beyni köpek döneminde yığınla kavram biriktirmiş. Kullanmaya başladığı ilk kelimelerin hepsi sokağa ait. Bunları duydu ve beyninde muhafaza etti. Şimdi sokaktan geçerken karşıma çıkan köpeklere saklı bir dehşetle bakıyorum. Tanrı bilir beyinlerinde ne gizlendiğini.” (68).

Ancak yazar tarafından dile getirilen eleştiri, sadece kültürel yetersizliğe yönelik değildir, doktorun aşağılamaları adabımuâşeretten fiziksel niteliklere dek yaratığın tüm yaşamsal alanlarına uzanır. Zira bedeni deneyin bir parçası olarak kullanılan Vatandaş Çugunkin'in “kısa boylu, fena bir vücuda sahip”, alkolik, sağlıksız ve hırsız olması, makbul vatandaş tipinde bulunması beklenen kıstaslara oldukça uzak niteliklerdir.

“Klim Grigoryeviç Çugunkin, 25 yaşında. Bekâr. Partili değil ama sempatizan. Üç kere yargılanmış ve aklanmış: İlkinde kanıt yetersizliği sayesinde, ikincisinde sınıfsal kökeni kurtarmış, üçüncüsünde ise 15 yıl yemiş, şartlı salıverilmiş.

Hırsızlık. Mesleği: Tavernalarda balalayka çalıyor. [...] Kısa boylu. Fena bir vücut yapısı var. Karaciğeri büyümüş (alkol).” (70).

Çugunkin’in düzenli bir işe sahip olmaması ve bir suçlu olması, onun Preobrajenski deneyi için uygun bir kadavra olamayacağı anlamını taşır. Doktorun amacı öjeni, yani insan ırkını iyileştirmektir. Oysa “Haydutlar ve suçlular bozulmuşlar kategorisinden sayılır, bozulmuşlar da suçun gelişmesi için elverişli bir ortam yaratır. Bozulmuş kişi bütün kusurları kendisinde toplayan bireydir; bu kusurlar da her zaman bedene etki eder.” (Stiker, 2008: 228). Profesör Preobrajenski, kadavra ararken aceleci davranıp Çugunkin’in şüpheli geçmişini göz ardı ettiği için pişman olacaktır. Bormental’in kayıtları şöyle devam eder:

“İhtiyar tamamen Klim vakasına gömülmüş durumda. Mesele ne, anlamıyorum. Anatomopatolojide Çugunkin’in tüm vücudunu incelemeyi akıl edemediğiyle ilgili bir şeyler mırdandı. Nedir mesele, anlamıyorum! Kimin hipofizi olduğu ne fark eder?” (70).

Bormental, “Hastalık öyküsünü böylece bitiriyorum. Karşımızda yeni bir organizma var.” (71) sözleriyle kayıtları sona erdirir. Deney sonucu ortaya çıkan vatandaş, bir organizmadır. Eserin ilerleyen bölümlerinde, organizma biraz daha “insansılaşır”. Ancak onun fiziksel yetersizliği, grotesk tasvirlerle desteklenerek aktarılır. Burada bir yandan deneyin başarısızlığı karşısında bilim insanlarının duyarsız ve -deneyi yapan kendileri değilmiş gibi- kibirli tavırları eleştirilirken diğer taraftan yeni Sovyet insanına yönelik ağır bir yergi göze çarpar.

“Kısa boylu, sevimsiz bir adam kapı perdesinin önünde pervaza yaslanmış vaziyette ayaklarını çatmış dikiliyordu. Sökülmüş ağaç kökleri gibi sert saçlar çıkmıştı kafasında, yüzündeyse tıraş edilmemiş tüyler. Alnı darlığıyla insanı

şarıtıyordu. Fırça gibi fırlak kara kaşlarının hemen üstünden gür saçlar başlıyordu. [...] Sol koltuk altı yırtık ceketi samanla kaplıydı. Çizgili pantolonunun sağ dizi delikti, sol dizinde ise leylak rengi bir leke vardı. Boynunda cırtlak mavi renkte bir kravat bağlıydı, kravatın üzerinde de sahte bir yakut iğne.” (74-75).

Kahramanlara yöneltilen ağır yergiler, her zaman dış görünüşteki çirkinlikle başlar, yine dıştan gözlemlenebilen kıyafet seçimlerinin gülünçlüğüne yapılan vurguyla devam eder. Hor görülen fiziksel niteliklerini değiştirmek Şarikov’un kendi elinde değildir, öte yandan bu nitelikler, yaratıcısı olan bir başka insanın, Doktor Preobrajenski’nin başarısız deneyinin sonucunda ortaya çıkmıştır.

Bedensel “biçimsizlik”, toplum tarafından ötekileştirilmenin ve aşağılanmanın gerekçelerinden biri olmuş, aynı zamanda insanlarda merak uyandırmıştır. İncelediğimiz eserlerde, toplumdaki acımasızlığın ve merak duygusunun iç içe geçmesi nedeniyle biçimsiz sayılan insanların devamlı gözlemlendiği dikkat çekmektedir. Bu gözleme arzusu, normal ve orantılı kabul edilen uzuvlara sahip olmayan bireyleri, tarihin belirli dönemlerinde ve pek çok ülkede gösteri kültürünün bir parçasına dönüştürmüştür.

Ucube Gösterisi

“Ucube gösterisi” [freak show] kavramının kökeni, 16. yüzyılda bedensel bozuklukları bulunan canlıların gösteri biçiminde teşhirine dayanır. Bu gösteriler 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başlarında popülerliğinin zirvesine ulaşmıştır. Cüceler, kamburlar, hermafroditler, çift başlı hayvanlar kadar Batı düşüncesinin dayattığı “normal insan” tanımı dışında kalan yerliler ve kabile sakinleri de bu gösterilerin bir parçası olmuştur.

“Bedensel bozuklukların başkalarında uyandırdığı büyüme merak, böyle insanlara reva görülen tedavilerin acımasızlığı, doğrudukları korku ve tiksinti, uluorta teşhir edilmeleri, sırtlarından türlü

çeşit ticaret yapılması” (Courtine, 2008: 301) alışılmışın dışında fiziksel özelliklere sahip olan bedenlerin tarih boyunca insan onuruna yakışmayan muamelelere maruz bırakıldığını ortaya koymaktadır.

Ucube gösterilerine halkın gösterdiği yoğun ilgi, Şarikov’un ve modern roman geleneğinin bir parçası olarak edebiyata giren öteki deney yaratıklarının trajedisini ortaya koyar. *Köpek Kalbi* adlı eserde, deney yaratığının şehirde yarattığı söylenti dalgasının ve eser boyunca uyandırdığı merakla tiksinti karışımı tepkilerin kalbinde, onun bir hilkat garibesine benzemesi yatmaktadır.

“Şehirde söylentiler başladı. [...] Sayısız netice. Bugün gündüz vakti bütün ara sokak işsiz güçsüz insanlar ve kocakarılarla doluydu. Şu anda bile seyir meraklıları pencere-lerin altında dikiliyorlar. Sabah gazetelerinde hayret verici bir yazı çıktı: Obuhov Sokağı’nda bir Marslımın bulunduğu yönündeki söylentiler asılsızdır. Bu söylentiler Suharevka pazarcuları tarafından yayılmaktadır ve sert biçimde cezalandırılacaklardır. Marslı da nereden çıktı şimdi? Bu bir kâbus!!” (65).

Köpek Kalbi’nde hilkat garibesine benzemenin, kitleler için her daim ilgi çekici bir bedensel nitelik olduğu vurgulanır. Ucube- nin kendisi ise -özellikle de Şarikov gibi “çılgın deneyler” sonucu ortaya çıkarılmış olanlar- ötekileştirilmenin hedefi olur ve derin bir aşağılanma duygusunun getirdiği yükü taşımak zorunda bırakılır.

Tarih boyunca bedensel bozukluklara sahip olan ucubeler, kıyamet alameti sayılmışlardır. Şarikov’un yarattığı merak ve endişe de kısmen kıyamet beklentisinden kaynaklanmaktadır; zira bu durum eserin karnavalesk yapısıyla örtüşmektedir. Bulgakov da yeni insanı hicvettiği bir tiplere olan deney ürününü ve egemen iktidarı temsil eden Doktor Preobrajenski’nin başarısızlığını, kıyamete sürüklenmekte olduğunu düşündüğü ülkesinin geleceğine ayna tutmak adına simgesel biçimde kullanır.

Sinekli Bakkal adlı eserde kumpanyanın oyuncularını, gösterilerde insan bedeni için alışılmadık, abartılı ve hayvani sayılan hareketleri taklit ederler. Oyuncuların sağlıklı bir insanın fiziksel yapısına uymadığı varsayılan görünüşleri, icra ettikleri sanatın grotesk yanına güç katmaktadır.

“Eğildi, yerden tepsiyi aldı. Birdenbire maymun oynatan bir Çingene oluvermişti. Tepsiye sert sert, tam tam vuruyor, başı bir tarafta, göğsü ilerde, bir ayağı muhayyel bir maymunu tekmeleyerek, oynatarak bahçede dolanıyordu. Rakım, çocuğun sanatkâr temsiline dayanamadı. O da hemen bir maymun oluverdi. Dört ayak yürüyor, gözleri dört dönüyor, maymun gibi çığırıyor, güya atılan fındıkları kaparak, dişleriyle kırarak kabuklarını Tefvik’in suratına fırlatıyor, Çingene’nin bir tarafından öbür tarafına, yan yan taklak atıyordu.” (103).

Sinekli Bakkal’daki temsillerde oyuncuların insan dışı nitelikleri taklit edebilmesi, izleyicilerin gözünde onları egzotik birer yaratığa dönüştürür. Oyuncuların iş birliği içinde sahneye koydukları gösteri, ucube gösterilerinin bir uzantısıdır ve yukarıda yer verilen pasajda görüldüğü gibi, Bahtin’in Orta Çağ halk geleneğine dayandırdığı karnaval kuramına ilişkin belirgin izler taşır.

Karnavalesk Bedenler

Orta Çağ’da bedenin varoluşun günahkâr bir parçası olduğuna dair inancı yaygınlaştıran ve bedeni devamlı cezalandırarak terbiye etmeye girişen çilecilik anlayışına karşılık, karnaval benzeri şenliklere müsaade edilmiştir. Karnavallar, halkın iktidar karşısında konumlanmaması ve isyan etmemesi adına izin verilen bir tür rahatlama alanı işlevi görmüştür. Baskı ve korkuyla özdeşleştirilen bir çağda, karnaval gibi birtakım taşkınlıklara müsaade edilen coşkulu kutlamaların onaylanması, iktidarın gücünü sağlamlaştırmak adına başvurduğu stratejik çözümlerden biridir. Zira gelenekler bedeni

kuşatarak “bedenin üreme işlevlerini disiplin altına almaya, yönlendirmeye çalışır, bu sırada hem toplumsal hem ruhani birtakım nedenlerden dolayı sıra dışı cinsel taşkınlıkları baskı altına alır.” (Matthews-Griecon, 2008: 139). Oysa karnaval boyunca disiplin toplumunun kaideleri yıkılır ve söz konusu taşkınlıklara bir süreliğine de olsa izin verilir. İktidar bu bayramları kendi lehine bir oyuna çevirirken karnavallar halk kültürünün önemli bir aynası hâline gelmiş ve Orta Çağ halk yaratıcılığının sansüre tabi tutulmayan yönlerini yansıtmışlardır.

“[B]u kültürün Orta Çağ ve Rönesans döneminde kapsam ve önemi çok büyük olmuştur. Gülmece biçim ve olgularının bütün görünmez dünyası, Kilisenin ve feodal Orta Çağ’ın resmî ve (kendi tonunda) ciddi kültürüne karşı durmuştur. Bu biçim ve gösterilerin -karnaval türünden sokak bayramları, değişik gülünç tören ve kültürler, soytarılar ve budalalar, devler, cüceler ve sakatlar, her tür ve sınıftan maskaralar, engin ve çok çeşitli parodi edebiyatı ve daha birçoğu- çok çeşitliliğine karşın bütün bunlar, bu biçimler, tek bir üsluba sahiptir ve tek ve bütünlüklü bir halk-gülmece, karnaval kültürünün parçalarını ve parçacıklarını oluşturmaktadır.” (Bahtin, 2016: 12).

Bahtin’in karnaval kuramı kapsamında simgesel güçleri görünür hâle gelen grotesk beden, cücelik, bedensel deformasyon, delilik ve soytarılık olguları Türk edebiyatında da kendine yer bulmuştur. *Yaban* gibi yoğun bedensel tasvirlerin yer aldığı, kolsuz bir askerin kendini ve çevresini bedensel eksiklikler üzerinden tanımladığı ya da *Sinekli Bakkal* gibi, romanın genel atmosferinin ve kahramanlarının bütünüyle bir karnaval meydanını andırdığı eserlerde söz konusu olgularla karşılaşılır. Aynı zamanda bu eserlerde, bilhassa “öteki”yi temsil etmesi nedeniyle hor görülen grotesk bedenlerin hegemonik bakış açısından dile getirilen tasvirleri dikkat çekmektedir.

Karnaval Mekânı Olarak Sinekli Bakkal

Sinekli Bakkal'da Kız Tevfik, Cüce Rakım ve Çingene Penbe adlı kahramanlar, çocukluğunu sofı bir ortamda geçiren Rabia'nın uzun yıllar boyunca üzerine çökmüş olan karanlığı ve karamsar duyguları dağıtırlar. Sinekli Bakkal Sokağı Rabia'ya, bir karnaval meydanında olduğu gibi sınırsızca gülüp eğlenme ve tam anlamıyla yaşadığını hissetme olanağı sunmuştur.

“Artık biz dükkânı açacağız. Belki Rakım Amca ile para biriktirir de ikilik bir orta oyunu kumpanyası yaparız. Bu ramazan geceleri Karagöz oynatacağız. İnsan biraz gevezelik etmezse dili paslanıyor.” (99).

“Dükkânda Karagöz takımını bitirmekle meşgul Tevfik, arada bir sesleniyor... Üçü de çocuk gibi mesut. Senelerin yığıdığı pislik, kir ve tozla uğraşan Rabia'nın kalbi su gibi hafifti. Ömründe ilk defa etrafını çeviren memnuat duvarı dibine kadar yıkılmıştı. Güya bir el, kalbinin bağlarını çözmüş, ona, ‘İstedığın kadar gül, oyna, sevin ve yaşa!’ demişti.” (100).

Mevlevi dervişi Vehbi Dede'nin öğrencisi olan ve ilahilere eşlik eden Rabia'nın tef çalma usulü ile orta oyuncularının icrası denk değildir. Rabia'nın oyunlara katılma konusundaki hevesine karşın orta oyuncusu Tevfik, toplumun hangi kesimini temsil ettiklerinin ve diğer insanlarca nasıl algılanıp hor görüldüklerinin bilincindedir. Ancak Tevfik ve Rakım'ın işlerine bu kadar canla başla ve mutlulukla sarılmalarının sebebi, otoritelerin onaylamadığı, ciddi ve asık suratlı bir kimliğe bürünmek zorunda kalmadıkları bir türün temsilcisi olmalarıdır.

“Tevfik:

- Rakım, lâzım gelen şamatayı yapmak için tefimiz yok, dedi.

Rabia atıldı:

- Ben konaktan getiririm. Ben, hem şarkı söyler hem tef çalarım. Hem de ne güzel çalarım, bayılırsın.

Genç baba, gözlerini kıstı, kızının çalımına güldü.

Fakat birdenbire yeisle başımı salladı:

- Sen bir hafızsın Rabia, bu maskara türküleri nasıl söylersin. ‘Yâr bana bir eğlence, yâr’ diye bağırın hafız nerede görülmüş?
- Bir kere tef çaldığımı dinle de sonra söyle... Ben Vehbi Dede’nin talebesiyim.
- Orası işi bozuyor ya... Senin usulün sokak çocuklarına, mahalle Karagözcüsü’ne gelmez.” (102).

Rabia, Tefîk ve Rakım’ın hayatı yazarın ifadesiyle “ertesini olmayan bir bayram”dır. Aynı Deliler Bayramı’nda yaşanan özgürlük ve eğlence atmosferinin kısa süreliğine bahşedilmiş kısıtlı bir zaman dilimine ait olması gibi, buradaki hayatın da devamlılığı yoktur. Onların hayatı gelip geçici bir şenlik, kısa süreli bir yanılısamdır. Buna rağmen çeşitli bedensel ve ahlaki kabullere uymadıkları gerekçesiyle toplum dışına itilen kahramanlar, düzenin boyunduruğuna karşı rengârenk bir tablo ortaya koymaktadırlar. Otoriter, baskıcı ve yasaklayıcı tutumlara karşı kakkahanın gücünü kullanarak özel yaşamlarını kuşatan egemen güçlere meydan okurlar. Bu güçler arasında Rabia’nın sofu dedesinden, orta oyuncularının repliklerini politik imalar içerdikleri gerekçesiyle tehlikeli bulan saray çevresine dek tüm baskıcı unsurlar yer almaktadır.

“Üçlerin dükkân hayatı, ertesini olmayan bir bayrama benziyordu. Onlara göre, kırık kaldırımlı, pis kokulu, karanlık Sinekli Bakkal, yalnız neşe ile gümbür gümbür atan canlı bir kâinatın ruhu, merkezi oluvermişti. Onlar hayatla kedi yavrularının ipek yumaklarla oynadıkları gibi oynuyorlar,

ipeklerin bir gün ellerine, ayaklarına dolaşabileceğini akıllarına hiç getirmiyorlardı.” (109).

Üçlünün gösterileri, karnavalesk temsillerdir. Karnavallarda olduğu gibi bedensel ya da toplumsal olarak dışlanmış sıra dışı tiplerin bir araya gelmesiyle sergilenen renkli oyunlardır. Toplum tarafından dışlanan farklı nitelikleri; Kız Tevfik’in kadınsı bir erkek, Cüce Rakım’ın çocuk bedeninde bir yetişkin, Çingene Penbe’nin ise azınlıktan gelen cahil bir kadın olarak görülmesi, onları “ötekilik” çatısı altında buluşturan beklenmedik bir güç birliği yaratmıştır.

“Rabia, perde arkasında tef çalar, cüce ile beraber, cinler, periler ve ismi olmayan ‘göstermelik’ler, perdeye çıkınca onların homurtusunu, iniltisini, vızıltısını, hulasa her lâzım gelen gürültüleri yapar.” (124).

Roman boyunca karnaval meydanını anımsatan tasvirler yer verilmiştir. Yazarın sözleriyle bu renkli ve gürültülü dünya, bir sirk rüyasına benzemektedir. Üstelik sergilenen oyun güldürücüdür, oyuncular ise aynı Bahtin’in karnaval kuramında betimlendiği üzere tek tip ve resmî değil kimlik ve beden bakımından çeşitlilik içindedir.

“Fişekler birdenbire atılmaya başladı. Havai fişekleri, maytaplar, maytaplar. Renk renk ışıklar yerden fişkırıyor. Kırmızı, turuncu, eflatun aydınlıklarda sokağa gidecekler gülüyor, el çırpıyor, bağıriyor. Rabia aralarında ve hepsinden yarım baş uzun. Rakım elini sımsıkı tutmuş cüce, yeldirmesinin eteğine yapışmış gibi. Penbe cüppesi, sarı abanî sarı-ğıyla Rakım küçük kalabalığa bir orta oyunu takımı hâli veriyor. Çingene ellerini şakırdatarak göbek atıyor. Rabia uzun ve güzel ince yüzü göz kamaştırıcı ışıklarda renkten renge giriyor. Cüce şimdi bir maymun... Bütün bu sahne bir sirk rüyasına benziyor.” (419).

Sinekli Bakkal'da mekânlar, özellikle Kız Tevfik, Cüce Rakım ve Çingene Penbe'yi bir araya getiren mekânlar, karnavala özgü bir renklilikle tasvir edilir. Üçlünün temsillerde rol alması, Tevfik'in kadın rollerine çıkması, Penbe'nin Çingene kimliğiyle ortama kattığı neşe ve kabına sığmayan mizacı, Rakım'ın sahip olduğu çeşitli bedensel eksiklikler ve aykırılıklar nedeniyle grotesk tanımlamasına uyan bir bedene sahip olması, eserin karnavala özgü çizgi dışı, taşkın ve gayriresmî atmosferinin tamamlayıcıları olmuştur.

Soytarının Muhalif Kimliği

Yaban'da Ahmet Celal “En basit, en sade, en tabii hareketlerim onlara, bir sirk ortasında, bir soytarının taklak atışları, sıçrayışları, yuvarlanışları kadar tuhaf geliyor.” (39) sözleriyle köylülerin bakışları altında kendini bir soytarı gibi hissettiğini ifade eder. Kahraman, ötekileştirilen birey ile soytarı arasında bir ilişki kurmakta ve her ikisinin de kalabalıkların gözüne tuhaf görünmelerinden ötürü rahatsız edici ve yargılayıcı bir ilginin odağı hâline geldiklerini hatırlatmaktadır.

Sinekli Bakkal'da kadın kılığına girip kendi yazdığı orta oyununu sahneleyen Tevfik, insanları eğlendirmek konusundaki mahareti sayesinde saraya bile girmeyi başarır. Zira yüksek tabakanın gözünde Tevfik, zararsız tabiatlı bir adamdır. Onların gözünde Tevfik kadınsıdır, maddi ve manevi olarak zayıftır, oyunlarında muzır sayılacak unsurlar, en azından iktidara yönelik eleştiriler yoktur, “ne akan ne kokan” bir eğlencelikten başka bir şey değildir.

“Tevfik, dükkânını bütün bütün kapadı, Sinekli Bakkal'dan kayboldu. Fakat çok geçmeden Tevfik'in şöhreti tekrar mahalleyi çınlattı. Gene orta oyununda kadın rolüne dönmüştü. Bu defa Bakkal Çırağı isminde bir de oyun uydurmuştu. Bu, bir bakkal kadınla çirak olan kocası arasında bir maceraydı. Bütün İstanbul gülmekten kırılıyor, ecnebler bile bu oyunu görmek için Göksu'ya gidiyorlardı. Değil büyük konaklara, hatta Saray'a da çağırılan bir oyuncu olmuştu.” (27-28).

Rabia'nın bir soytarının kızı olmasına rağmen Kur'an-ı Kerim okuması etrafındaki insanlarda şaşkınlık yaramıştır. Toplumun genel yargıları uyarınca soyтары demek ahlaksız, dili bozuk, işe yaramaz, eğlencelik bir kimse anlamına gelir; onun manevi değerlerle uzaktan yakından alakası olamayacağına kanaat getirilmiştir: "Demek senin küçük hafız misafirlere Kuran okuyacak... O soytarının kızının böyle çıkacağına kimin aklı keserdi?" (53). Oyunlarda kadın rollerini üstlenen Kız Tefvik, bizzat yazdığı oyuna başkaları tarafından fark edilecek bir siyasi yergi yerleştirene dek kimsenin tepki ve baskısıyla karşılaşmamıştır. Bu hadiseden sonra sürgün edilmişse de kendisinden hâlâ siyasetten anlamayan, siyasilere de zararı dokunmayan bir serseri olarak söz edilmiştir.

"Vehbi Dede ile Rabia odadan çıkınca Peregrini sordu:

- Bu mucize çocuk, kimin kızı?

Hilmi anlattı:

- Orta oyununda kadın rolü yapan bir serserinin. Bu memleket, kadınlarının karikatürlerini o kadar realist bir şekilde yapan bir artist daha görmedi.
- Öldü mü?
- Hayır, fakat kız babasını tanımaz. Doğduğu vakit babası sürgündeydi. Annemden başka bu soyтарыyı hatırlayan da kalmadı ya!
- Niçin sürdüler, siyasetle alakası var mıydı?
- Nerede? Öyle şeylerden anlayacak adam değil. Taassup ve muhafazakârlara kurban gitti. Rollerini biraz içtimaî an'anemizi zehirliyor gibi görüldü. Nihayet bir ihtiyatsızlık etti... Çirkin bir ihtiyatsızlık. Bermutat babamın eliyle Gelibolu'ya sürüldü." (88).

Kız Tefvik'in temsilleri, özünde politik eleştiriler de taşıyan oyunlardır. Ancak hem Tefvik'in "kadın kılıklı bir serseri" olması

hem orta oyununun gülmece odaklı doğası bu yergileri perdelemektedir. Tevfik, siyasi imaları fark edilip sürgün edilinceye dek kimse bir soytarının iktidara başkaldırabileceğini aklının ucundan geçirmemiştir. Siyaset, ancak hegemonik erkeklik tanımına bedensel ve zihinsel bakımdan uyum gösteren, yüksek statülü erkeklerin mücadele edebileceği bir savaş meydanı olarak görülmektedir.

“Abdülhamid’in mürteşî, azılı büyük memurlarından pek farklı değildi, hattâ vaktiyle Gelibolu Mutasarrıfı olan zamanın Dâhiliye Nazırı Zâti Bey’e benzemiyor değildi. Arnavut rolüne çıkan kâğıt kukla zamanın tüfekçibaşısını çok hatırlatıyordu. Kıyafet, üslup, ifade hep eski fakat “sembol”ler yeni idi. Yalnız bunu o kadar sanatkâr bir karışıklıkla, mantığa sığmaz vak’alar arasında gösteriyordu ki onu yakalayıp şunun bunun karikatürünü yapmakla itham etmek çok müşküldü.” (139-140).

Tarih boyunca deliler ile soytarılar arasında yakın bir ilişki kurulmuş, soytarılar kendilerine sarayda yer edinebilmiş, hükümdarı sivri dille, özgürce eleştirebilmişlerdir. Geç Orta Çağ farslarında deli, kaçık ve alık tiplerini giderek önem kazanmıştır. “Deli artık yalnızca kıyıda köşede kalan gülünç ve bildik silüet değildir. [...] mutluluğa ve gerçeğe akıldan daha yakın olduğunu, akla bizzat akıldan daha yakın olduğunu iddia etmektedir.” (Foucault, 2006: 39-41). Yine de deli, toplum ve iktidar nazarında zararsız bir akli-evelden başka bir şey değildir. Romanda da Tevfik’in yergilerinin uzun zaman fark edilmemesi veya görmezden gelinmesi aynı nedene dayanmaktadır.

“- Pekâlâ, pekâlâ... Bu meseleyi şimdilik kapayalım. Asıl sadede gelelim. Sen Karagöz oynatıyor, meddahlık ediyormuşsun!

Tevfik’in yaşları kurudu. Beklediği ve asıl korktuğu darbe nihayet beynine inmişti. Kabahatli adamların şaşkınlığını ne olursa olsun Zâti Bey’den saklamak istedi. İçinden “Nereden bu işe girdim, nereden bu herifin taklidini

yaptım? Kapalı yaptım sanıyordum ama demek hafiyeleri çakmış.” diyor fakat gözleri alık alık, mânâsız mânâsız Zâti Bey’e bakıyor ve dudakları “Emrederseniz hepsini terk ederim beyim.” diyordu.

- Terk etme de gör. Büyüklerle eğlenmek Nef’i Efendi’ye kaç mal olduğunu bir hatırına getir.
- Nef’i Efendi’yi tanımam, beyim.

Tabîi tanımazsın. Biraz eskidir. O da bir nazırı hicvetmek istedi, Babıâli’de boğdular, cesedini denize attılar. Dünya yüzünde mezarı bile yok. Hem de senin gibi kırtipil bir meddah değil büyük bir şairdi.” (191).

Romanda sadece diğer insanlar değil bizzat Tevfik de kendisinden bir soytarı olarak söz eder. Yazdığı oyunlarda iktidara yönelttiği eleştirileri ise, sürgün edildiği döneme dek dikkate alınmaz veya üstü kapatılır. Bunun nedeni, Tevfik’in hem yarım bir erkek hem de yarım akıllı bir insan sayılmasıdır. Bu noktada deliliğin bedensel anomali ya da eksikliklerle bağdaştırılan ve soytarı olarak damgalanan insanlarda doğal biçimde bulunması beklenen bir özellik olarak kabul edildiği görülmektedir.

“Büyüklerin sofrasında içki içen, etrafımı eğlendiren, güldüren Tevfikler... Fakat onlar hep birer soytarı... Kıçına tekme atılan, icabında yüzüne tükürülen bir maskara! Burnunda halka, boynunda zincir, pazaryerinde kalabalığı eğlendiren bir ayıdan, bir maymundan çok farkı olmayan Tevfik! Şark’ın ezeli sanatkarı... Hâlbuki bu ses bu sofradaki Tevfik bir insan... Herkes gibi...” (210).

Tevfik’in temsillerdeki siyasi imaları fark edildiğinde kimse “kalbi ve kafası kadın gibi”, nahif bir adamın bu imaları bilinçli olarak metne yerleştirdiğinden emin olamaz. Karagözcülük, Tevfik’i suçlayan insanlar tarafından ciddi bir meslek dahi sayılmamaktadır. Üstelik bir soytarının bu kadar zeki olabileceğine de inanmazlar.

- “- Tanısanız böyle demezdiniz. Akıllı bir şeye ermeyen bir Karagözcü, cahil bir mahalle bakkalı. Hayır, hayır... Arkasında başkaları var.
- Zâti Bey onun, hayal oynatırken büyükleri taklit ettiğini, efkârı teşviş eden ince imâlar yaptığını söylerdi. Bu, onun çok kurnaz olduğunu göstermez mi? Belki sadece hilekâr, zeki bir anarşist.
 - Zâti Bey mezmum âdetlere dair kim bir ima yapsa üstüne alınır... Yapanı sürmeye kalkar. Altı yüz senedir hayal oyununda bu taklitler, bu imalar olagelmıştır.
- [...] Herifin kalbi kadın gibi... Kafası da öyle. Devlet, hükûmet, siyaset, padişah... Bunlardan bir şey anlamıyor.” (228).

Tevfik’in otoriteleri bilinçli olarak eleştirmesinin mümkün olmadığı yönündeki kanaat, tarih boyunca tüm soytarılara tanınan ayrıcalığın bir tezahürüdür. Diğer yandan Tevfik, orta oyunu geleceğini toplumsal yergileri için bir araç olarak kullanmaktadır. Özünde Tevfik, doğrudan politik eleştiriye amaçlamamış, ancak oyunlarına renk katmak için araya sıkıştırdığı siyasi imalar, bir süre sonra dikkat çekmiş ve Tevfik sürgün cezasına çarptırılmıştır.

Sinekli Bakkal’da İslam kaynaklarını tasavvufî bir yaklaşımla yorumlayan Mevlevî Vehbî Dede: “Her şey an, an nûr içinde, sonra daimî karanlık... İşte geldi, işte gidiyor... İnsan ömrü, kâinatın hayatı nur içinde bir an görünüp sönen hayal... Bir gölge oyunu” (124) diyerek tüm yaratılışı bir gölge oyununa benzetir. Ona göre hayat bir kurmacadır. Bahtin düşüncesinde ise “Karnavalda yaşamın kendisi oynamaktadır, oyunca bir süreliğine yaşamın kendisi olur. Karnavalın bu özgül doğası, varlığının kendine özgü türü burada yatar.” (Bahtin, 2016: 17). Vehbî Dede’nin Rakım’ın “hayal” takımı hakkındaki yorumları, Bahtin’in karnavala özgü yaşam-oyun geçişliliğini anımsatmaktadır. Romanın birinci bölümü Vehbî Dede’nin şu sözleriyle kapanır:

“Rakım:

- Tevfik benden Karagöz takımlarını istedi. Vapurda sanki ‘hayal’ mi oynatacağı, dedi.

Vehbi Dede dalgın dalgın cevap verdi:

- Hayal de insan gibi diyar diyar gezer, hey oğul!”

Ve roman, Tevfik’in torun sahibi olacağını öğrendiği sahneyle sona erer. Bu sahnede Mevlevi Dedesi, bir gölge oyununa benzettiği yaşama, yeni bir kukla katılacağını ima eder.

“Vehbi Dede dedi ki:

- Hayal takımına bir çocuk ilave edersin, Tevfik!” (473).

Bahtin’e göre Orta Çağ gülmece kültürü için soytarılar ve budalalar gibi figürler karakteristik nitelikler taşımaktadırlar. “Alışılmış (yani karnaval olmayan) yaşamda, karnaval ilkesinin bir tür sürekli, güvenilir” temsilcileri olan bu figürler, “yaşamın ve sanatın sınırlarında dururlar” (Bahtin, 2016: 16). Bahtin’in görüşlerine benzer biçimde Vehbi Dede, karnavalesk bir tür olan orta oyununa ait kurmaca nitelikleri, gerçek yaşamın felsefesi kabul etmekte ve aynı zamanda, hakikatin gösteriye yansıyan aksi olarak yorumlamaktadır.

Cüce

Farklı coğrafyalarda insan bedeninin ideal oranları, boy uzunluğu/kısalığı gibi özelliklerin fiziksel kusur sayılıp sayılmaması dönemsel koşullara göre değişkenlik göstermiştir. Bu bağlamda cücelik, sanat eserlerinde kimi zaman bir alamet, kimi zaman bedensel eksiklik olarak yansıtılmıştır. Cücelerin soyтары olarak saraylara girebilmesi ve iktidarı eleştirebilmesi, cücenin fiziksel olarak kraldan aşağı sayılmasından ileri gelir. Ayrıca sahne sanatlarında cüce oyuncular, bedensel farklılıkları nedeniyle seyirciyi çeken bir unsur olagelmıştır.

Yaban'da Ahmet Celal bir türlü benimseyemediği köylüleri, öncelikle fiziksel kusurlarıyla yargılar, onları eleştirirken keskin bir dil kullanır. “Bir kart cüceyle bir körpe çocuk arasında nasıl bir ilişki bulunabilir?” (139) diyen Ahmet Celal için cücelik, cehennemi hatırlatan köy imgelerinden biridir. İsmail'in bile bücür ve çipil olmasına “rağmen” dik durabilmesi anlatıcıcıyı şaşkırtır. Cahil, üstelik “biçimsiz” bir köylünün nasıl olup da kendisine meydan okuduğunu anlamlandıramaz: “İsmail'in, şu bücür ve çipil İsmail'in bile zaman zaman karşıma geçip öyle bir meydan okur tavırlarla duruşu var ki, beni hayretten hayrete düşürüyor.” (200). Ahmet Celal köylülere karşı derin bir acıma duygusu besler, yetişkinlikle çocukluk arasında kaldığını düşündüğü insanları ise cücelere benzetir.

“Üç yaşında, dört yaşında yavrular görüyorum. Hepsi, yüzlerine, kırk yaşında bir adam maskesi takmış gibi. Yürüyüşlerinde bile olgun bir adam ağırlığı var. Arkalarından bakarken onlara, birtakım kederli cüceler denebilir. Geldiğim gece, İsmail de benim üzerimde bir cüce etkisi bırakmadı mı? Onun çocuk olduğuna, sonradan yavaş yavaş alıştım ve onu sevmeğe başladım. Ona bakarken bir derin acıma duygusu, benliğimin ta derinliklerinden birer gözyaşı hâlinde sızdı. Kalbime toplandı.” (58).

Ahmet Celal'in köylüyü ötekileştirmesinin en simgesel ifadelerinden biri, Süleyman'ı tasvir ettiği cümledeki “insana benzer acayip, katı ve şekilsiz bir şey” sözleridir. Onun için tüm bir köyün ifade ettiği anlam bu sözlerinde saklıdır. Onun gözünde köylüler bedensel özellikleri ve gündelik alışkanlıklarıyla garip, şekilsiz, tiksindirici ve ne oldukları belli olmayan geri kalmış yaratıklardır. Görünüşlerinden ses tonlarına, konuşma biçimlerine kadar bütün nitelikleri Ahmet Celal'de rahatsızlık uyandırır.

“Bir atlayışta soluğu kapının önünde aldım. Tam eşiği atlayıp geçeceğim anda insana benzer acayip, katı ve şekilsiz bir şeyle karşı karşıya geldim.

Az kalsın çarpacaktım. Durdum:

- Süleyman sen misin?

Bir sivrisinek vızıltısı bana cevap verdi:

- Bizim odayı ateşlediler.” (210).

Cüceliğe ve bedensel deformasyona ilişkin benzer bir sahne, *Sinekli Bakkal* romanında yer alan, Rabia ile Cüce Rakım’ın ilk karşılaştıkları sahnedir. Rabia, cüceyi ilk gördüğünde tam olarak neye benzeteceğini kestiremez. “Acayip mahlûk, çocuksu ama çocuk değil...” (94) diye düşünür. *Yaban*’dan farklı olarak bu romanda cüce, ana karakterin aşağılamasına maruz kalmayacak; bilakis onun şefkatine mazhar olacaktır. Buna karşılık cücenin yarattığı ilk intiba, dış görünüşünden ötürü tuhaf ve bilinmez olduğu yönündedir.

“Rabia zerzevat sepetini sallaya sallaya sabahleyin Sinekli Bakkal Sokağı’na saptı. Bir solukta sokağın ortasına vardı, dükkânın karşısına dikildi. ‘İstanbul Bakkalîyesi’ levhası yenilenmişti ve dükkânın kapısında biri durmuş, başını kaldırmış levhaya bakıyordu. Acayip bir mahlûktu. Bir çocuk gibi, fakat kılığı çocuk değil. Arkasında pembe bir cüppe, başında abanî bir sarık... Arkasında ayak sesi duyunca birdenbire döndü ve Rabia orta yaşlı bir cüce ile burun buruna geldi. Buruşuk yüzünde tabîî komiklerin mahzun gözleri vardı.” (94).

Yaban romanında cücelik, Ahmet Celal için köylünün bedenine sığmayan, taşımakta güçlük çektiği yıpranmışlığın ve yaşlılığın bir simgesidir. Karşılaştığı ve karşılarında dehşete düştüğü bedenleri, İstanbul’un “beyaz” insanlarına benzetemeyen Ahmet Celal için kadın, erkek, çocuk tüm köylüler düşünce ve davranışlarıyla olduğu kadar bedenleriyle de tuhaf görünürler.

“Çocuk, aynı noktadan gene bana bakıyor. Bu; çocuktan ziyade bir cüceye benziyor. Bakışlarının bir büyük adam

bakışlarından farklı olmaması şöyle dursun, yüzü şimdiden yıpranmış, vücudu katılaşmış, hareketleri ağırlaşmıştı. [...] Gene gözlerini yüzüme dikip durdu. Fenerin yerden vuran aydınlığı, ona acayip bir şekil veriyor. Bostan korkuluklarının en biçimsizine benziyor. Onu yerinden kıınılatmak için devam ediyorum.” (42-43).

Sinekli Bakkal adlı romanda cinsiyetsiz görünümü sayesinde çalışma yaşamına daha kolay katılma fırsatı bulan mazbut bir genç kıza ve imanın şartlarını hurafelere indirgeyen katı bir imam tiplemesine yer verilir. Kız Tefvik, Cüce Rakım, Çingene Penbe gibi doğrudan ötekinin temsili olan kahramanlarsa orta oyunu ya da zennelik gibi geleneklerin icracısı olarak romanda yer alırlar. Öte yandan adı anılan son üç kahraman, eserin karnavalesk atmosferinin yaratılmasında ve belli başlı kimlik sorunlarının gündeme getirilmesinde önemli kişiler olarak işlev görürler.

Rabia, kadın olmasına; yani toplumsal cinsiyet rollerinin klasik dağılımı uyarınca toplum tarafından “zayıf tabiatlı” cinse mensup sayılmasına rağmen babası Kız Tefvik ve arkadaşı Cüce Rakım’ı himaye eden, sarıp sarmalayan kişi konumundadır. Bu sıra dışı rol dağılımında Rabia’nın ailesinden ve yetişme biçiminden miras kalan sert mizacı, silikleşen cinsiyeti, taassubu etkili olmuştur. Öte yandan bu dağılımda kadın rolüne giren bir orta oyuncusunun ve cüce arkadaşının kadınsı, edilgen, ruhen ve bedenen güçsüz sayılmalarının da etkisi görülmektedir. Kız Tefvik ve Cüce Rakım biyolojik olarak erkek olsalar da hegemonik erkeklik söyleminin içini dolduracak bedensel göstergelere oldukça uzaktırlar. Üstelik gerçek yaşamda mensubu oldukları ve oyunlarda temsil ettikleri ekonomik sınıf ve kültürel düzey de söz konusu tabloya katkıda bulunmaktadır.

“Biraz sükûn bulunca Rabia ile cüceyi bir sabun sandığına oturttu, kendisi aralarında, bir kolu birinin belinde, bir kolu ötekinin omzunda ikisini birden sıkıyor, ikisini de sıra ile şapır şapır öpüyordu. Bu mesut badirede en kendisine

hâkim olan gene Rabia idi. Tevfik'in çocuk ruhu, cücenin çarpık ve bî-çâre vücudu, hacet isteyen, sevgi bekleyen iki zavallı kimsesiz... Rabia ikisine birden sahip çıktı.” (95-96).

Roman boyunca Rabia, Cüce Rakım'a şefkatle yaklaşır; ancak Rakım'ın hüznünlü gözlerinde ve dikkatini bir türlü başka yöne çeviremediği çarpık bedeninde acınası nitelikler de tespit eder. Bedensel anomalinin algılayıcıda yarattığı kaçınma ya da acıma yönündeki tepkilerden, sıklıkla Cüce Rakım'ın yer aldığı sahnelerde söz edilmektedir.

“Tevfik eski arkadaşlarının dağılmalarına, bilhassa tiyatrunun tahta barakaları içinde tercüme eserler oynamalarına kızılıyordu. Başka âlemin, yabancı hayatların bizim halkta alaka uyandıracığına bir türlü akıl ermiyordu. Herhâlde en eski arkadaşı, orta oyununun meşhur cücesi Rakım'ı bulduğuna çok seviniyordu. Artık ölüncüye kadar ondan ayrılmayacaktı. Cüceyi derhâl dizinin üstüne çıkardı, yeni baştan Rabia'ya:

- İşte senin altı parmak amcan, diye takdim etti.

Cücenin gözleri Rabia'ya çarpıklığı, sakatlığı, çirkinliği için af diliyor gibi, biraz muhabbet dileniyor gibi geldi.” (98-99).

Kız Tevfik'in, kadınsı görünümüne ve tavırlarına karşın muhafazakâr bir toplumda kendine yer edinebilmesi, kendi yazdığı orta oyunları aracılığıyla sürgün edilinceye dek iktidarı eleştirebilmesi ve Cüce Rakım'ın dinî vecibelerini yerine getirmeyişinin olağan karşılanması, ancak romanın sıra dışı karnavalesk atmosferi dikkate alındığında anlam kazanmaktadır. Zira Cüce Rakım, oruç bahsi açıldığında kendini şu sözlerle savunmaktadır:

“- Bazân kız şüphelenir. Oruçlu erkekler bizde tiryaki, ak-si olur, biz hep neşeliyiz. Neyse ben arife günü Rabia'nın hatırı için sahiden oruç tutacağım.

- Niçin kendi ruhunun selâmeti için değil dedi.

Cüce sırttı. Acı, mütekallis bir sırtış.

- Çocuklar oruç tutar mı? Maymunlar hele hiç tutmaz. Allah beni maymunla çocuk arasında bir mahlûk diye yarattı. Benden ne namaz ne niyaz ne oruç...” (117).

“Sinekli Bakkal’da cuma namazına gitmeyenler arasında yegâne hoş görünen Rakım’dı. Belki cüceliği, belki tuhafılığı onu mahallenin pek husûsî ve imtiyazlı simalarından biri sırasına koymuştu.” (327).

Soytarıların deformatif bedenlerine karşın oldukça zeki oldukları kabul edilir ve bedensel eksiklikleri, onlara iktidarın eylemlerine alaycı bir tonda yaklaşabilme ayrıcalığı tanır (Özakın, 2012: 9). Bedensel deformasyon toplum nezdinde ise her zaman şefkat, acıma ve bazen de aşağılama hissi uyandırmıştır. *Sinekli Bakkal*’da bedensel özellikleri normal kabul edilen kahramanların da eksik bedenlere karşı aynı acıma hissi içinde oldukları görülür. Bu bedenler, bilhassa karnavalesk mekân tasvirleriyle yüklü sahnelerde okurun dikkatine sunulurlar.

“Cüce Rakım, Rabia’nın eteğine yapışmış:

- Herhâlde benden kaçamaz, ben amcasıyım, diyordu.

Rakım’ın sevincinden, zaferinin arkasındaki mânâ -cücelik, ucubelik- Rabia’nın içine dokunmuştu, Rakım’ın omzunu dalgın dalgın okşadı.” (151).

Hıdırellez günü. Göğün altında bugün hiçbir şehir bu kadar cümbüşlü bir kalabalıkla kaynaşmaz, hiçbir sokak bu kadar başka sesleri birbirine karıştıran böyle bir uğultu çıkarmaz. Ahalisi bu kadar kuzu kızartıp helva pişirmez. Tefvik, tembel tembel yatakta döndü. Kâğıthane’de, yeşil çayırarda şimdi öbek öbek toplanan halk arasında darbuka, zilli maşa, tef, zurna sesleri arasında kara göbeğini çalkalayan Çingene Penbe’yi düşündü.” (154).

Rabia'nın gözünde Rakım, bedensel anlamda normal sayılan güçlü erkeklerin sahip olamadığı manevi değerlere sahiptir. Fakat bu beden, her daim bir karşılaştırmanın nesnesi olacak, zavallılığın ve biçimsizliğine "rağmen" taşıdığı güç şaşkınlıkla karşılanacaktır. Bu şaşkınlık, bedenlerin normal ve anormal olarak ikiye ayrıldığı yönünde kalıplaşmış bir inanç geliştirilmesinden, sağlık ve estetik normlarına uygun olmayan biçimlerin yadsınmasından ileri gelir.

"Zavallı bir çocuğa teselli vermek isteyen zavallı bir ses! Çarpık çarpuk bir cücenin sesi! Rabia onu hiç unutmadı. Çünkü o büyük odada dizilip duran uzun boylu erkeklerin geniş göğüslerinin içleri, Rabia'ya, bomboş geldi. Onların arasında Rakım bir köstebeğe benziyordu, fakat yalnız onun göğsünün içinde atan bir insan kalbi vardı! [...] Kori-dorda cüce onu değil o cüceyi sürükleyip götürüyordu. Zaptiye Nezareti ona bir korkulu rüya hissini veriyor, bir ayak evvel bu rüyadan kurtulmak istiyordu." (219).

Sokakta Rabia ve Cüce Rakım'la karşılaşan insanların tepkileri, cüceliğin toplumsal açıdan neler ifade ettiğini genel hatlarıyla okura sunmaktadır. Bir genç kız ve cücenin mutsuz bir hâlde yan yana oturması, insanlara onların dilenci olduklarını düşündürmüştür. Bu ön yargının oluşumunda, daha önceki bölümlerde söz edildiği üzere cücelerin sırtından para kazanmanın makul bir gösteri biçimi sayılması etkili olmuştur.

"Yalnız öteki sokağa sapar sapmaz kızın dizleri kesildi, bir evin kapısındaki mermer basamağa çöktü, omuzları sarsıla sarsıla ağlamaya başladı. Geçenler onu -yanında cüce do-laştırıran- bir dilenci zannettiler. Biri para uzattı." (220).

Tüm bunlara karşın Rabia için Rakım'ın değeri: "Bütün dünyanın gökleri bir araya gelse Rabia'yı onun çarpık çarpuk, cüce vücudundaki gönül kadar sevemez." (248) cümlesiyle ifade edilir. Cücenin çocuksu boyutlarına karşın yaşlı oluşu, diğer insanların gözünde garabetini artırır ve cüce, sıklıkla maymunla ilişkilendirilir.

“Rabia da kalktı. Cevap vermeye vakit bulamadan cüce zembiliyle mutfığa girdi. Keyifliydi, sarı ışıkta bir sirk cücesini hatırlatıyordu. Buruşuk yanakları kızarmış, açık gözleri parıl parıl yanıyor, abanî sarık arkaya atılmış.” (275). “Gene bir maymun gibi, beyaz patiska örtülü uzun yan mindere tırmandı, köşesindeki kırmızı basma şilteye bir dizini dikti oturdu. Ayrık gözleri Rabia’da bekledi.” (276).

Sinekli Bakkal’da Kız Tevfik, Cüce Rakım ve Çingene Penbe, karnaval meydanını anımsatan bir uzamda yaşamlarını sürdürürler. Roman boyunca sokak ile karnaval meydanının temsil ettiği iki farklı dünyayı, müzik ve gösteri sanatları buluşturmaktadır. Burası karnaval alanı olmasına karşın gösteriler sadece sıradan halkı değil -Tevfik siyasi yergilerinde ileri gidinceye dek- orta oyuncularını himaye eden kesimi de eğlendirecektir. Onların seçkinlerin gözünde seyirlik eğlence nesnelere sayılmaları, toplumu rahatsız edici özelliklerine karşın kabul görmelerini mümkün kılmıştır.

“Fişekler birdenbire atılmaya başladı. Havai fişekleri, maytaplar, maytaplar. Renk renk ışıklar yerden fişkırıyor. Kırmızı, turuncu, eflatun aydınlıklarda sokağa gidecekler gülüyor, el çırpıyor, bağırıyor. Rabia aralarında ve hepsinden yarım baş uzun. Rakım elini sımsıkı tutmuş cüce, yeldirmesinin eteğine yapışmış gibi. Penbe cüppesi, sarı abanî sarığıyla Rakım küçük kalabalığa bir orta oyunu takımı hâli veriyor. Çingene ellerini şakırdatarak göbek atıyor. Rabia uzun ve güzel ince yüzü göz kamaştıran ışıklarda renkten renge giriyor. Cüce şimdi bir maymun... Bütün bu sahne bir sirk rüyasına benziyor.” (419)

Cüce on beş yaşında. Amcasının evinden kaçıyor... Bir sürü karışık manzara... Nihayet orta oyunu cücesi... Tevfik’in arkadaşı, dostu. Artık onu müdafaa edecek pazular var, onu sevecek bir insan yüreği var... Rabia tatlı tatlı gülüyor. On yedi yaşındaki Tevfik... selâmete, saadete çıkan zavallı bir cüce...” (441-442)

Romanın pek çok sahnesinde Kız Tefkik, Cüce Rakım ve Çingene Penbe'nin toplum tarafından ötekileştirilmeyi içselleştirdiklerini görürüz. Bu sahnelerden birinde Rakım, kendisinden “cin çalığı” olarak söz eder. Rakım burada hem bedensel deformasyonunu kabullenir hem bu durumun toplumca nasıl hor görüldüğünün farkındadır hem de bir kumpanyanın üyesi olduğundan bu trajik duruma dahi alaycı yaklaşabilmektedir:

“Cüce sandalyeden yere indi. Cebinden tabakasını çıkararak elleri titriyordu. Biraz sonra hasta yataktan seslendi:

- Annen kimdi, Amca?
- Yüzünü hiç görmedim, şekerim. Benim gibi cin çalığı doğurmak rezaleti ağırlığına gitmiş, yüreğine inmiş olacak. Ben doğarken ölmüş.” (441)

“Bir cüce çocuk, bir alay sağlam, toraman, fakat yaramaz ve hissiz oğlan çocuklarla, amcazadeleriyle oynuyor. Cüce çocuğun gözleri bir maymun yavrusu gözü gibi mahzun.”

“Yaramaz, gürbüz çocuklar cüce çocuğun tepesinde, biri karnına oturmuş, biri ağzını tıkıyor, ötekiler koltuğunun ve tabanının altını gıdıklıyordu. Ciyak ciyak sesler. Çocukların babası geliyor. Cüce çocuğu mutfağa atıyor.” (442).

Tarih boyunca cücelik, ötekiliğin sınırlarında yer alan bir olgu, bir bedensel anomali olarak kabul edilmiştir. Edebiyat dünyasında cücelik dışlanan, yalnız, genellikle bedensel anomalinin diğerlerinde uyandırdığı merak sayesinde ekmeğini kazanabilen karakterlerin belirgin bir vasfı olarak yansıtılmıştır. Cüce Rakım'ın hayat öyküsü de söz konusu özellikleri taşır; ancak onun cüceliği, aynı zamanda *Sinekli Bakkal*'ın karnavalesk yapısının en önemli unsurlarından biri hâline gelmiştir.

Cehennem İmgeleri

Köy adlı eserinde Bunin'in kahramanları, bir Rusya mecazı olarak kullanılan Durnovka köyündeki yaşamı cehenneme benzetirler. Durnovka öyle tuhafliklerle dolu bir köydür ki, dışarıdan gelenlerde âdeta bir cehenneme düştükleri hissini uyandırır. Burada ima edilen cehennem, bir yabancıya bakış açısıyla ve kendisine göre normal sayılmayan bütün unsurları kapsayacak şekilde tanımlandığı hatırlanmalıdır. Köylülerin bedensel farklılıklarından temizlik alışkanlıklarına, âdetlerinden iletişim biçimlerine dek her şey, yabancıya gözünde aşağı konumda olmayı, medeniyetsizliği, kabalığı simgeleyen, karmaşaya neden olan yapı taşlarıdır: “Bu günler ve geceler içerisinde her dakika aklına şu düşünceler gelirdi: ‘Burası tam bir cehennem!’” (12).

Bunin'in cehennem tasvirleri, bir karnaval meydanını anımsatır. Nitekim tasvir ettiği alanlardan biri, fuar mekânıdır. Burası karnaval alanıyla ortak özellikler taşıyan; kalabalığın, her yaşta insanın, eğlencenin, renklerin ve gürültünün hâkim olduğu bir mekândır.

“Otlakta uzunluğu bir verst olan fuar her zamanki gibi gürültülü, düzensiz idi. Karışık sesler, gürültü, atların kişnemesi, çocukların ıslık sesleri, atlıkarıncalarda, dönme dolaplarda gürleyen orkestranın, çalınan marşların ve polkaların sedaları birbirine karışmıştı.” (12).

Sinekli Bakkal romanında ise, cehennem imgesi Rabia'nın zihnini küçük yaşlarından itibaren rahatsız etmiştir. Dedesi Hacı İlhami Efendi'nin söylemleri, Rabia'nın çocukluk yıllarını bile ahiret korkusuyla geçirmesine neden olmuştur. O, dinin emirlerini sadece cennet-cehennem karşıtlığı üzerine yorumlayan ve ibadetin salt öteki dünyadaki huzur için yerine getirilmesi gerektiğine inanan bir sofudur. Ancak onun vaazlarında cehennem imgesi öylesine canlı ve renklidir ki, dinleyicilerde cennetten ziyade cehenneme karşı alaka uyandırır.

“Cemaate telkin etmek istediği naslar bıçak gibi keskindir. İnsan için hayatta iki yol vardır: Biri cennete, biri cehenneme çıkar. Vaazlarında İmam ikinci yolu daha parlak, daha canlı olarak anlatır. Cehennemin bilmediği köşesi, ukubetin tarif edemeyeceği şekli yoktur.” (15).

İmamın gerçekçi cehennem tasvirleri, kapsamına aldığı bütün renkleriyle Bahtin’in betimlediği karnaval meydanlarına işaret etmektedir. Bahtin, karnavalın vazgeçilmez aksesuarlarından birinin “cehennem” olarak adlandırılan bir araba olduğundan söz eder. Bu “cehennem” eğlencenin doruk noktasında ateşe verilir ve korkunun kahkaha karşısındaki mağlubiyetini simgeler. “İnsanlar korku kaynağıyla oynar ve ona gülerler; korkunç olan şey ‘komik bir canavara’ dönüşür.” (Bakhtin, 2001: 111). Eserin aslen İngilizce olarak kaleme alınması ve *Clown and His Daughter* (Soytarı ile Kızı) başlığını taşıması, eserde panayır, gülme, karnaval gibi unsurların merkezî konumuna bir kez daha dikkat çekmektedir. Rabia’nın dedesi İmam İlhami Efendi’ye göre “Cehennem yolcuları zevke, cümbüşe düşkün gafillerdir.” (16). Karnaval meydanlarında da cehennem yolcularını temsil eden çeşitli tipler ve cehennemlikleri taşıyan vasıtalar bulunur.

“Bunu öyle anlatır ki cemaatin genç tarafından derhâl bu gafillere iltihak etmek hevesi uyanır. Cennet yolcuları bambaşka insanlardır. Gülmezler, oynamazlar, rahat etmezler ve kimseye rahat vermezler. Onlar için zevk ve neşe veren her şey günahtır. Oyun ve eğlence zihniyeti ile işlenen her fiil kebirdendir. Bunlar suratları açık, kalpleri elem içinde, her an ahret düşüncesiyle meşguldürler.” (15-16).

İlhami Efendi’nin oldukça canlı cehennem tahayyülü, ironik biçimde, karnaval meydanlarının yerleşik değerleri alaşağı etmeye yönelik alaycı temsillerine benzemektedir. Bu temsillerden birinde halk, sürü sürü cehenneme gönderilen insanların parodisini yapar. Böylelikle, tanrının cezalandırıcı gücü karşısında olduğu gibi; iktidarın, otoriter emirlerin, yasakların, ölümden sonraki cezalandırmanın

ve cehenneme sürülmenin korkutucu yanı karşısında da karnaval gülmececi yoluyla zafer kazanılır (Bakhtin, 2001: 110).

“Hulyâ kuruyorsun... Rabia da sen de hattâ Sinekli Bakkal’ın halkı da hepiniz cehennemlik... Hiçbiriniz Hak dininin ne idüğünü anlamış değilsiniz. ‘İnanmayanlar sürü sürü cehenneme sevk edilecekler.’ ayetini güldür güldür okudu.” (370)

Tüm çocukluğu dedesinin cehennem lakırtısıyla geçen ve oyuncak bebeği bile günah olduğu gerekçesiyle elinden alınıp yakılan Rabia, yaşı ilerlese de cehennem korkusundan kurtulamayacağını düşünmektedir. Nitekim bu korku hamileliği sırasında onu yeniden yakalar.

“Fakat çoluğu çocuğu bütün gün korkuturdu, Efendim. Bilseniz neler çektim. İnsana ne rahat ne huzur verirdi. Bütün gün ölüm, cehennem, zebani konuşurdu. İçime koyduğu korkudan bir türlü kurtulamıyorum, belki ölünceye kadar kurtulamayacağım...” (377)

İmamın cennet-cehennem karşıtlığını anlatırken cehennem tasvirlerine daha geniş yer ayırması, amacının tam aksine hizmet ederek vaazlarını dinleyenlerde cehenneme karşı bir merak uyandırmış, hatta sempati yaratmıştır.

“Başka çocuklar, o yaşta nasıl bayram salıncağı, kukla oyunu ile aşına iseler, Rabia da o kadar cennet ve cehennem denilen yerlerle aşına idi. İmam Hacı İlhami Efendi torununa bu iki yeri kendisine göre bütün husûsiyetleriyle tanıttı. Cehennem onda daha derin alaka uyandırdı.” [...] “Evvelâ İmam, Dante’yi solda sıfır bırakacak bir dehşetle bu ukubet diyarını canlandırıyor, sonra babasının, ezeli yurdu orası olduğunu, şüphe götürmez bir katiyetle söylüyordu. Kız, cehennemden korktu, fakat İmam’ın tarif ettiği cenneti de pek cazip bulmadı.” (30-31).

Kabir azabı düşüncesi her yaştan ve zümreden roman kahramanını bir biçimde rahatsız etmektedir. Hepsini birleştiren nokta, Hacı İlhami Efendi'nin cehennem tasvirlerinin renkliliği ve hareketliliği karşısında vad edilen cennetin tekdüzeliği olur. Kimilerinin zihnini meşgul edense saz, söz, şaka ve alayın cennette meşru olup olmadığı meselesidir.

“Hanımefendi'nin Valde Camii'nde Rabia'yı gördüğü zamanlar, hayatının buhranlı bir devriydi. Yaşını almıştı. Kocasını başta, herkes ona, artık vaktini ibadete hasretmek zamanı geldiğini, daha doğrusu ahreti düşünmek saati çaldığını ima ediyordu. Hâlbuki o, buruşuk yüzünü daha buruşturuyor, ahret düşüncesini hiç sevmiyordu. Solucanı, akrebi bol, rutubetli, kara ve soğuk topraklar... Şayet ruhu oradan cennete giderse? O da pek keyifli bir yer değil. Herhâlde saz, söz, şaka, alay orada memnu...” (37)

Görülüyor ki gülmeye ilişkin karnavalesk unsurlar, sanat dünyamızda öteden beri var olagelmıştır; siyasi ve dinî otoritelerce yasaklandığı ölçüde cazibesi daha fazla artmış ve böylelikle geleneksel kültürün içinde kendine sağlam bir yer edinmiştir.

Bunin Cehenneminde Grotesk Bedenler ve Güney Gotiği Çağrışımları

Yakup Kadri'nin *Yaban* romanında olduğu gibi Bunin'in *Köy* adlı eserinde de anlatıcı, halka ve köylü olmayı çağrıştıran tüm olağan unsurlara temiz ve kirli dikotomisi çerçevesinde yaklaşır. Köy yaşamının gündelik ve normal birer parçası olan tezek ve çamur, anlatıcı için karmaşa ve kirlenmişlik duygusunu artıran korkutucu imgelere dönüşür ve zihnindeki cehennem atmosferine eklemlenir.

“Geveze mujikler ve karılar sabahtan akşama dek dolaşiyor, arabalarla çadırların, atlarla ineklerin, oyunbazlarla yemeklerin arasından geçiyorlardı, yemeklerin pişirildiği

tarafından çevreye yağ kürelerinden ufunetli is, duman kokusunun yayıldığı taraftan geçerek tüm bunların arasındaki tozlu, tezekli çıkmaz sokaklarda sabahdan akşama dek grup grup insanlar akıp gelirdi.” (12-13).

Köyde çok sayıda “kör, dilenci ve sakat” insanın bulunması, anlatıcının cehennem tahayyülünü kuvvetlendirir; bedensel engelli insanların çokluğu, anlatıcıda rahatsızlık uyandırmıştır. Diğer taraftan “kör, dilenci ve sakatın” tek bir homojen topluluk oluşturacak şekilde bir araya getirilmesi, bir bütün olarak algılanıp ötekileştirilmesi, erken modern dönemin dışlama stratejilerinin bir uzantısı olarak yarı aydın kahramanın belleğine işlenmiştir.

“Her zamanki gibi yine bağrıışan ve rekabet kavgaları yapan tüccarların sayısının hesabı yoktu; körlerden, dilencilerden, sakatlardan oluşan ardı arkası kesilmeyen gruplar koltuk değneklerine yaslanarak ve arabalarda boğuk seslerle şarkı söyleyerek akıp geliyorlardı.” (13).

Bunun’ın kahramanları köy yaşamını eleştirirken yazar da köylülerin bedensel ve zihinsel eksikliklerini pek çok bölümde müstehzi bir dille betimlemektedir. Bedensel ve zihinsel bakımdan “eksik” oldukları varsayılan kişilerin bir araya gelerek oluşturduğu kalabalıklar, Bahtin’in karnaval tasvirlerini hatırlatmaktadır. Karnaval tipi bayramların Orta Çağ insanının yaşamında önemli bir yere sahip olduğunu belirten Bahtin, bu dönemde “devlerin, cücelerin, sakatların ve ‘eğitilmiş’ hayvanların katıldığı zengin ve çok çeşitli sokak eğlence sistemlerinin” varlığına dikkat çekmektedir (Bahtin, 2016: 13). Nitekim bedensel deformasyonu, onu cehennemle ilişkilendiren karnavalesk bir bütünlük içinde işleyen Bunun, engellilerden oluşan kalabalığı, “insanı dehşete düşürüp midesini bulandıran bu tür mahlûklar” sözleriyle tarif etmektedir.

“Aman ya Rabbim: Bu nasıl bir memleketdir! Bir buçuk arşın derinlikte kara topraktı hem de nasıl! İçinde yokluğun,

açlığın olmadığı beş yıl bile geçmiyor. Şehir tüm Rusya’da tahıl ticareti ile ünlenmişti -tüm şehirde bu ekmeği doyuncaya kadar yiyen tamı tamına yüz kişidir. Peki ya fuar? Dilenciler, aptallar, körler ve sakatlar, -baktığında insanı dehşete düşürüp midesini bulandıran bu tür mahlûklarla dolu tam bir ordu.” (14).

Bunin, edebiyat tarihinde “Güney Gotiği” [Southern Gothic] olarak anılan alt türün bir çeşitlemesini *Köy*’e uyarlar. Türün kökeni, Amerikan edebiyat geleneğine dayanmaktadır. Özünde Rus köyü, bu türde eserler verilmesine çok uygun bir atmosfere sahiptir. Köy soğuk ve karanlığın hüküm sürdüğü bir mekândır, yaşam mücadelesiyle ve pislik içinde debelenen canlılarla doludur, hem tabiatı hem de insanları bakımından kaba ve sert bir izlenim uyandırır. Güney Gotiği’nin groteskle iç içe geçen üslubu, türe özgü mekân tasvirlerinde ve karakterlerin fiziksel betimlemelerinde olumsuzun, biçimsizin ve kirlinin odağa alınmasına yol açmıştır. Bu türdeki eserlerde korku ve tikslenme, hor görme ve gizem iç içe geçer. Beden odaklı tasvirlerin yanı sıra köy sakinlerinin tuhaf alışkanlıkları da söz konusu karanlık ve endişe verici atmosferi pekiştirir. *Köy*’ün bir sahnesinde, bir grup kız çocuğu, “çok sevdikleri” bir oyun olan oyuncak bebeklerin gömülmesiyle meşguldür. Bu tuhaf sahnenin kökeni, Gotik anlatıların yerleşik unsurlarından biri olan, korkutucu, gizemli ve yaşlarıyla tezatlık teşkil edecek tuhaf eylemlerde bulunan küçük kız çocuğu figürlerine dayanmaktadır. Söz konusu imgenin Bunin yazınında ortaya çıkan izdüşümleri, Gotik eğilimli türlerin kaynağını kolektif belleğin birer bileşeni olan tekinsiz halk anlatılarından almaları dolayısıyla ortaya çıkmaktadır.

“Sloboda’da geri kalan her şey eskisi gibiydi: kapıların yanında domuzlar ve tavuklar eşelenir, dış kapının yanında dikili uzun direkler, direklerin başlarına da koçboynuzları geçirmişlerdi, küçük pencerelerdeki çiçek kâselerinin arkasından dantel ören beyaz iri suratlı kızlar bakıyorlardı,

omuzlarından tek bir aşırma geçirilmiş çıplak ayaklı çocuklar, havadaki mavi renkli uçurtmaya bırakıyorlar, sarışın, küçük, sakın kızlar toprak birikintisi yanında çok sevdikleri oyunu, ‘oyuncak bebekleri defni’ oyununu oynarlardı...” (14).

Eserde hâkim duygu karamsarlıktır. Kendine acıyan köylüler birer zavallı olduklarına, tanrının onları unuttuğuna ve kendilerinin de ona erişecek güçlerinin kalmadığına kanaat getirmişlerdir. Diğer taraftan köy çocukları çelimsiz, acayip, kirden kararmış, pislik ve toz içerisinde, sakat küçük köylüler olarak betimlenirler. Bu tasvirlerde çocukların pis bedenlerine sineklerin üşüşmesine tepki vermeyişleri, anlatıcının tikslenme, hor görme duygularını perçinler. Şahitlik edilenler, cehennemi çağrıştıran bir sahne olarak betimlenmektedir.

“Onun acayip görünümü vardı. İbadet bitti, halk kiliseden çıktı, bekçiler mumları söndürdüler, ama o dişlerini sıkarak grileşen seyrek sakalını göğsüne sallayıp çukura düşmüş gözlerini ıstıraplı sevinçle kapatarak kilise üzerinde uyumlu ve boğuk seslerle çalınan çan sesini dinliyordu... akşamsa onu büyük manastırın yanında gördüler o sakat bir erkek çocuğun yanında oturup belirsiz ve kederli tebessümle manastırın duvarlarına son bahar semasında onun küçük işlemeli kubbelerini seyrediyordu. Zayıf ve çelimsiz çocuk şapkasızdı, omzunda kalın keten çanta asılıydı. Üzerinde kirli çamaşırı çar çaputtan oluşuyordu (65).

Bu karamsar tasvirlerin devamında metne, köy şartlarının insanlara dayattığı çaresiz yaşamdan beslenen Gotik anlatının bir özelliği olarak “tanrının bile unuttuğu” insanlardan söz eden bir dörtlük yerleştirilmiştir. Bu dörtlük, köy halkının içinde bulunduğu sefaletten ve derin ümitsizlikten kurtulamayacağını ima etmektedir. Dipsiz bir karanlık olarak tasarlanan bu tarz anlatılarda amaçlanan, okuyucuyu da betimlemeler ve olumsuz sözcükler yoluyla kurgu

mekânının içine çekerek onu kurmacanın hakikatine inandırmaktır. Bu sahnede de karamsar unsurlar, bedensel bakımdan sağlıksız insanların bir araya getirilmesiyle pekiştirilmiş, köylü çocukların bedeni korkutucu birer imge olarak kullanılmıştır.

“Çocuk bir elinde tahta fincan tutmuştu. Fincanın dibinde bir kapık vardı. Öbür eliyle dizine kadar açık çirkin sağ ayağını sanki bir eşya gibi bir başkasının gibi sürekli bir taraftan diğer tarafa koyuyordu. Onun bu ayağı takatsiz doğal olarak ince idi. Güneşten sim siyah kararmıştı. Üzerini tüy basmıştı. Etrafta kimse yoktu. Fakat çocuk sert saçları kesilmiş güneşten ve tozdan kabaklaşmış kafasını uykulu uykulu ve ıstırapla kaldırmıştı. Çocuğun ince nazik köprücük kemikleri görünüyordu. Çocuk burnunun deliklerine sokulan sineklere aldırmandan okuyordu:

Ah aziz anneler, zavallı anneler
baksanıza nasıl zavallıyız biz,
Allah nazarını çekmiştir bizden
tanrının tahtına yetişmiyor elimiz” (65).

Bunun, köyün geri kalmışlığını eserdeki kişilerin “yabani” davranışlarına ve dürüstlükten, nezaketten, saygıdan uzak insan ilişkilerine bağlar; ancak eserde yaratılan çürümüşlük hissi, okura tüm duyularını harekete geçirecek bir atmosfer üzerinden aktarılır. Mekân tasvirleri, bedensel tasvirler, olay örgüsünde önemli yer teşkil etmeyen küçük detayların sahip olduğu karanlık hava, köyü, dolayısıyla Rusya’yı kokuşmuş ve korkutucu bir yer, âdeta tüm hilkat garibelerinin bir araya geldiği karnavalesk bir cehennem olarak algılamamıza neden olur.

“Kuzma hizmetçi odasının açık penceresi yanında beklemeye başladı. Odaya bir göz gezdirdi, yarı karanlıkta soba, taht, masa, pencere yanındaki iskemlenin üzerinde ahşap bir tekne gördü; küçük bir tabutta iri kafalı bir çocuk vardı,

başı açık idi, küçük yüzü morarmıştı... Masa arkasında şişman ve kör bir kız oturmuştu: büyük tahta kaşıkla içerisine süt dökülüp ekmeğe doğranmış kâseden süt içiyordu, ekmeği yiyordu. Onun kafası üzerinde sinekler petekteki bal arıları gibi vızıldanıyorlardı, ölü kızın hareketsiz yüzünde geziniyor, sonra da sütün içine düşüyorlardı; fakat kör kız kütük gibi dosdoğru oturup beyazlayan gözünü karanlığa dikerek durmadan yiyor, hep yiyordu. Kuzma'yı dehşet bürüdü, yüzünü yana çevirdi.” (77).

Klasik Gotik anlatılardan farklı olarak Güney Gotiği, doğrudan cinayet ve ölüm gibi korku şablonlarını kullanmak yerine, cehennem benzetmesinden yararlanır. *Köy* eseri boyunca Bunin, kahramanlarına sıklıkla Durnovka köyünün bir cehenneme benzediğini söyleyecektir. Bununla birlikte müphem bir korku dünyası yaratılmıştır; gıcırdayan bir el arabasının uğursuz sesi, imgelerin birbirleriyle bir rüyada veya kâbusta olduğu gibi bağlamdan uzak ve anlamsızca bir araya gelişi, bu müphem korku hissini tamamlar.

“Soğuk rüzgâr gitgide şiddetleniyor, bulutlar havayı karartıyordu. Avlunun ortasında iki direk yükseliyordu, direklere sııklar monte edilmişti, sııklardan mukaddes resim gibi büyük döküm levha asılmıştı, demek ki geceleri korktukları için döküm levhayı tokmaklıyorlardı. Avluda zayıf tazılar uzanmıştı. Sekiz yaşlarında bir erkek çocuk onların arasından koşuyor, kafasında büyük siyah bir şapka olan beyaz saçlı kardeşini el arabasında gezdiriyordu, -araba gıcır gıcır ötüyordu. Ev gri, büyük ve biçimsizdi, herhâlde böyle karanlıkta insanı keder bastırır. ‘Hiç olmazsa ışık yaksalardı.’ diyerek Kuzma düşündü. O iyice yorulmuştu, ona şehirden çıkalı neredeyse bir yıl geçmiş gibi geliyordu...” (77).

Romanın bazı bölümlerinde Gotik edebiyatın başlıca sembollerine de yer verilmiştir. Romanın aşağıda alıntılanan sahnesinde,

hayvan leşinin kanlar içinde kalması, leşin etrafını vahşi köpeklerin sarması, Gotik edebiyatın en önemli metaforlarından sayılan kara kargaların kullanılması ve Kuzma'nın cehennem saydığı bu ortamdan kurtulmak için yalvarmaya başlaması, eserin geçtiği köyün korkutucu ve karanlık yanını vurgulamaktadır. Tüm bu ayrıntılar en çok da köyün Kuzma için ne ifade ettiğinin, onun ruhunda nasıl bir cehenneme tekabül ettiğinin anlaşılmasını sağlar.

“Nihayet kalktı, koridora çıkıp buzu açılmamış pencereden ağaçları çıplak olduğu için seyrek görünen bahçeye baktı; bahçede, beyaz örtüyü anımsatan talanın karlarının üzerinde uzun boylu ve kafası kesilmiş, al kana boyanmış leş kızarıyordu, köpekler bellerini bükerek pençelerini ete dayayarak hayvanın bağırsaklarını çıkarıp aç gözlükle çekiştiriyorlardı; iki tane de yaşlı grimsi siyah karga yan yan leşin baş tarafına atılıyordu; köpekler hırlayıp onlara doğru hücum ettiğinde ise kargalar havaya kalkıp sonra yeniden tertemiz karın üzerine iniyorlardı. ‘İvanuşka, Serı, kargalar... diyerek Kuzma düşündü. - Ya Rabbim bana acı, beni kurtar, bana buradan kurtulmam için yardım et!’” (111)

Köy romanında Rus edebiyatına özgü bir örneği ile karşılaştığımız Güney Gotiği, korku unsurunu gerçeküstü olaylar ve yaratıklar aracılığıyla değil hastalıklı aile ilişkileri ve toplumsal iletişimsizlik üzerine inşa etmektedir. Köyün geri kalmışlığı ve insanların medeniyete uzak yaşamları, türün gerektirdiği karanlık arka planı sağlayan tasvirlerle yansıtılır. Burada aydın-halk, Aydınlanma-Orta Çağ gerilimleri kendini bedensel temizlik, adabımuaşeret, sağlık-hastalık gibi ikiliklerle ortaya koyar ve köy manzarasını da Gotik bir uzam olarak kullanır. Türün deformatif bedensel temsillere geniş ölçüde yer vermesi, köyde yarı aydın tiplere anlamsız gelen ritüel ve şenliklerin yapılması, romanı grotesk beden tasvirleriyle dolu bir dünyayla kuşatmıştır.

4 AYDINLANMANIN ÖTEKİLERİ

Modernleşme hareketlerini tetikleyen tarihî olayların Avrupa coğrafyasında yaşanması, Batı dışı toplumlarda modernleşmenin, Batılılaşma düşüncesiyle örtüştüğü düşünsel ve siyasal yenilik girişimlerine zemin hazırlamıştır. Coğrafi ve kültürel anlamda, Doğu ile Batı arasında köprü işlevi gören Rusya ve Türkiye örneklerinde modernleşme hareketleri de birer Batılılaşma girişimi olarak yorumlanmış; Türk tarihinde *Garplılaşma*, Rus tarihinde ise *vesternizatsiya* olarak anılan kapsamlı yeniliklerin yolunu açmıştır.

Türk tarihinde modernleşmenin genel hatlarıyla askerî, iktisadi ve bilimsel yenilikler bakımından Batı'nın model alınması üzerine kurulduğu görülür. Mardin'e göre Batıcılık, Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayıp Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan, Batı Avrupa'nın toplumsal ve fıkirsal bileşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşımdır. İmparatorluğun gerilemeye başlamasıyla niçin gerilediği sorusu, önce devlet yönetiminin bozulduğu ileri sürülerek, daha sonra Batı'nın askerî üstünlüğü gösterilerek cevaplandırılmıştır (Mardin, 1991: 11-12).

Belge, Osmanlı ve Rus Batılılaşma hareketlerini kıyaslayarak modernleşmenin karşılaştırmalı bir tarifini yapar. Belge'ye göre dünyada Batılılaşma adıyla tanınan bir süreç, bir program, bir fiil varsa bunun ilk örneği Osmanlı ve Rus imparatorluklarında görülmüştür. Bilhassa Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi'nin gerçekleşmesiyle Batı tüm dünyada örnek alınacak bir konuma yerleşmiş,

Batılılaşma fiili, Batılı olmayan bütün dünyanın başlıca uğraşı hâline gelmiştir (Belge, 2002).

Modernleşme hareketleri, Aydınlanma adını verdiğimiz sürecin gerektirdiği kültürel ve teknik yenileşme çabalarını ifade etmektedir. Ancak bu hareketlerin başarısızlığa uğradığı, toplumla bütünleşemediği, dirençle karşılandığı durumlar da yaşanmıştır. Söz konusu direnç daha ziyade Aydınlanma düşüncesinin insanı tek boyutlu olarak ele almaya eğilimli olduğunu, ötekileştirici ve tek tipleştirici söylemler kurulmasına yol açtığını ileri sürmüş ve modern devletin kimlik inşası süreçlerini etkisi altına alan tartışmalı önermelere karşı geliştirilmiştir.

“Aydınlanma’nın görevlerinden birisi, aklın siyasi güçlerini çoğaltmaktır. Ancak on dokuzuncu yüzyılın insanları, çok geçmeden akıl bizim toplumlarımızda çok mu fazla güçlendi, diye sormaya başladılar. Rasyonelleşme eğilimli bir toplum ile bireye ve bireyin özgürlüklerine, bütün canlı türlerine ve onların hayatta kalmalarına yönelik birtakım tehditler arasında var olduğundan kuşkulandıkları bir ilişkiden kaygı duymaya başladılar.” (Foucault, 2014: 26).

Modernleşmeye gösterilen tepkinin ardında, Aydınlanmacı söylemin öngördüğü üzere salt bilimselliğe dayanarak topyekûn ve devamlı ilerlemenin mümkün olduğu düşüncesine duyulan inançsızlık yatar. Aydınlanma düşüncesinin çıkmaza düşüşü ve bilimin toplumun bütünleşmesinden çok ayrıştırılmasına hizmet ettiği eşitsiz uygulamaların yükselişi edebî ve felsefi eserlerin meselesi hâline gelir. *Aydınlanma’nın Diyalektiği*’nde Adorno ve Horkheimer, beden hem çekici hem de itici bir şey olarak görülmesinden doğan çelişkili ilişkinin modern kültürün bütününe sindiğinden söz ederler. Zira beden “bir yandan aşağılık, köleleştirilmiş olarak küçümsenip yadsınırken aynı zamanda yasak, şeyleştirilmiş ve yabancılaşmış olarak arzulanır” (Adorno & Horkheimer, 2014: 309). Kültür, bedene sahip olunabilir bir nesne gözüyle bakılmasına yol açarken beden de kültür bağlamında “bir nesne, ölü şey, ‘corpus’

olarak erkin ve komuta etmenin özü olan zihinden ayrı tutulur.” (Adorno & Horkheimer, 2014: 309). Bu nedendir ki efendiler zihinsel ve kültürel olanla; köleler ise bedensel ve doğal olanla ilişkilendirilir ve iktidarın en kapsayıcı neticesi olarak “ötekinin” bedeni gözetim ve tahakküm altına alınır.

“Aydınlanma döneminden bu yana, 18. yüzyıldan itibaren, hayatın önceden ve sonsuza dek belirlenmiş olmadığı bilinmektedir. [...] Aydınlanma’yla birlikte sosyal hareketlilik alanı genişlemiş insanın kendisinden ve bedeninden sorumlu olduğu fikri” gündeme gelmiştir (Berktaş, 2012: 77). Bilimsel ve tıbbi gelişmeler, Orta Çağ boyunca halkın kaderine boyun eğerek kabullenmek zorunda bırakıldığı hastalıkların tedavisi, ölümcül salgınların önlenmesi ve bilimsel keşiflerin yaşamı kolaylaştırması yönünden imkânlar sunmuştur. Bununla beraber doğrunun sadece akla dayandırılması neticesinde, insanın düşünsel ve duygusal bir bütün olduğu gerçeği görmezden gelinmiş ve insanın sadece bir makine olduğu varsayılmıştır. Makineye indirgenen insanın bedenini, alışkanlıklarını ve özel yaşamını tamamen bilimsel ve rasyonel kaidelere dayanarak şekillendirmesi beklenir. Foucault’ya göre “Rasyonelleşme ile siyasi iktidarın aşırılıkları arasındaki ilişki apaçıktır.” ve bu ilişkilerin varlığını fark edebilmek için aşırılıkların aracı hâline gelen “bürokrasinin ya da toplama kamplarının ortaya çıkışını beklemezden önce gerek yoktur” (Foucault, 2014: 26). Nesneleştirilen bedenin maruz kalacağı ihlal ve işkencenin ilk işaretleri, salt akla dayalı düşünme tarzının hâkimiyetiyle belirginleşmiştir.

Rasyonelliğin yegâne temsilcilerinin erkekler olduğu düşüncesi, bilim ve tıp dünyasının eril egemen alanlar olarak inşa edilmesine neden olmuş; bilim, makbul erkek yurttaş tanımına uygun olmayan diğer tüm grupların ötekileştirilmesinde otoriter bir dayanak noktası olarak kullanılmaya başlamıştır.

“Ataerki ideoloji, daha ilk şekillenmeye başladığı andan itibaren, erkeği rasyonellik (akıl/zihin), uygarlık ve kültür ile; buna karşılık kadını irrasyonellik, doğa ve duygusallık

ile özdeşleştirir. Tek tanrılı dinlerin ve Batı felsefe geleneğinin devralıp iyice sistemleştirdiği bu anlayış, Aydınlanma'nın Kartezyen "rasyonel insan" soyutlamasında yetkin ifadesine kavuşur. Bu 'insan', beyaz Avrupalı ve burjuva olduğu kadar hatta ondan önce erkektir. Batı modernleşmesinin ve ulus devlet yaratma sürecinin en gerilimli ve çelişkili mücadele alanlarından biri, kadının ve dişil olanın dışlanması üzerine kurulu bu 'insan' ve 'yurttaş' tanımlamasının kapsamının genişletilerek kadınları da içine alacak hâle getirilmesi olmuştur." (Berktaş, 2012: 152).

Aydınlanmanın asli insanı kapsayıcı değil asimile eden bir insandır, bütünleşmesi olanaksız bir efendidir. Aydınlanmaya göre insan Batılı, Hristiyan, beyaz bir erkektir. Avrupa merkezli bir hareket olarak Aydınlanma kültürel ve bedensel ötekileştirmeyi beraberinde getirmiş; doğulu halkları miskinlikle, erkek olmayanları zayıflıkla itham eden yeni bir söylem geliştirmiştir. Burada, hegemonik erkeklik sınırlarına dâhil olamayan; bedensel ve ruhsal anlamda zayıf kabul edildiği için dışlanan farklı erkeklik temsillerinin de ötekileştirildiğini hatırlamak yerinde olacaktır.

Dönem romanlarına sirayet eden "biz" ütopyasının kapsayıcılığı sorgulanmaya değerdir. Gerek milli kimliğin inşasında, gerek aydınlanmacı tam insanın yaratımında "biz ve ötekiler" dikotomisinde olumlu kanadı temsil ettiği öne sürülen ve ülküsel aidiyeti belirleyen "biz" ne derecede geneli yansıtmaktadır? Kapsamına kimleri almakta ve kimleri o kutsal sınırlarının dışına itmektedir? Bedensel, cinsel, dinsel, etnik ya da siyasal aidiyetleri nedeniyle "biz"e eklenmekte sorun yaşayan ve farklı seslere sahip olan bireylerin hak ve özgürlüklerini ikinci plana iten bir söylemin meşruiyeti, tartışmalı bir alan yaratmaktadır.

"Aydınlanma çağından sonra, birey olarak tarihte yerini bulan "insan"ın kim olduğunu sorgulamasıyla tarih, evrensellik iddiasına büyük bir darbe aldı. Çünkü "insan" beyaz

burjuva, heteroseksüel ve Avrupalı bir erkekti. Tarih, yüz-yıllar boyu; işçilerin, kölelerin, kadınların, çocukların ve diğer marjinalleştirilmiş grupların tarihini dışlamıştı.” (Atsız, 2007).

Lemm, “yaşam süreçlerinin türlerin hiyerarşisine göre ayrıldığı, bir türün, yaşam formunun yok edilmesinin diğer türlerin yaşamlarının korunma koşulu olarak anlaşıldığı totaliter biyopolitika düşüncesinin modern devletin temel ilkelerinden birine nasıl da kolaylıkla dönüştüğü”ne (Lemm, 2016: 231) dikkat çekmektedir. Stiker ise “özürlü bedenlere sadece soyaritimci ve ırkçı bir bakışla bakılması[nın], onların Nazilerin fırınlarında can vermelerine yol açtığını” hatırlatmaktadır (Stiker, 2011: 229).

Yücel ve Taşar’ın aktardığına göre, 1940 yılında Avusturya’da uygulanmaya başlanan bir yasayla yaklaşık on bin çocuk öldürülmüştür. Yasa, aşağıdaki “genetik hastalıkların” devlete bildirilmesini zorunlu kılmıştır. Burada hangi özelliklerin “genetik hastalık” sayıldığını görmek, ötekileştirmenin dayanaklarını anlamamız ve rasyonalite düşüncesine dayandırılan dışlama stratejilerini daha iyi görebilmemiz açısından oldukça önemlidir.

“- Doğuştan fiziki ve ruhi engelliler,

- Şizofreni,
- İrsî epilepsi,
- İrsî körlük ve sağırlık,
- Ağır fiziksel anormallik.

Hitler yetişkinler için ötenazi emrini 1.9.1939 tarihinde vermiştir ve bireyler bundan etkilenmişlerdir:

- Fiziki ve ruhi engelliler ve
- Fiziki hastalığa sahip hasta olanlar,
- Irk olarak ‘aşağı’ tanımlananlar (Çingeneler, Yahudiler),

- ‘Anti sosyal’ davranış sahibi, ‘topluma yabancı’ bireyler,
- Asosyaller (homosexueller, Bettler, adli cezaya çarptırılmış olanlar, hayat kadınları)” (Yücel ve Taşar, 2016: 330).

Kapsayıcılık meselesinde kimi gruplar tamamen periferiye itilmekte, başka bir deyişle homojen birimlerden mürekkep bir çemberin dışına atılmaktadır. Sosyal dışlanmayla karşılaşan bu gruplar, zayıf tabiatlı sayılmaları nedeniyle kadınları ve çocukları, sapkın sayılmaları nedeniyle eşcinselleri, dejenere yani yozlaşmış bir yaşam sürdürdükleri gerekçesiyle sanatçıları, homojen bir ulusun tortuları sayıldıkları için etnik azınlıkları kapsamına almaktadır. Çingene olmak, engelli olmak, hatta asosyal olmak dahi genetik hastalıklar arasında sayılmaktadır. Tüm bu grupları buluşturan unsur, merkez tarafından çeper dışına itilmeleridir ve bu süreçte kültürel ayrıştırmanın yanında sınıfsal ve etnik ayrıştırmaya da başvurulduğu göze çarpmaktadır.

Çingenenin Bedeni: Öteki Olarak Azınlık

Çingener, tarih boyunca suç eylemlerine eğilimli oldukları gerekçesiyle ötekileştirilmişlerdir. Erken Modern Avrupa’da “küçük hırsızlıklar yapan dilenciler ile ara sıra yiyecek ve odun çalan yerel yoksullar insanın nasıl başa çıkacağını bildiği türden şeyler” olarak kabul edilmiş ve zararsız sayılmışlardır. Oysa soyguncu çeteleri ile çeşitli büyüklüklerde gruplarla seyahat eden serseriler ve Çingenerler hem ne yapacakları belli olmayan hem de tehlikeli kişiler olarak görülmüşlerdir (Jütte, 2011: 180).

Gece-Özbey’in aktardığına göre, 1899 yılında *Hanımlara Mahsus Gazete*’de “Halide” imzasıyla yirmi bölüm hâlinde tefrika edilen *Çingene Kızı*, Halide Edib’in ‘Mâder’den sonraki ilk edebî hamlesi ve ilk telif eseridir” (Gece-Özbey, 2017: 110). Ahmet Mithat’ın *Çingene* adlı romanından izler taşıyan eserde, çingenelere olumsuz özellikler atfedildiği ve eserin altmetninde okurun çingeneleri benimsemesini

engelleyen mesajlar verildiği görülmektedir. Yazar, çingene kızının daha çocuk yaşta insanların zaaflarını sezinleyip yönlendirmek gibi “çingenevârî bir huyu ile iftihar ettiğini” dile getirmektedir.

“Zeynep okuyucuya şeytanca bakan, yalan söyleyen, sahtekâr, sefil, maymun gibi bir kız olarak tanıtılır. Bu maymun benzetmesi Halide Edip’in yıllar sonra 1937’de *Yedigün* dergisine yazdığı ‘Topkapı Nümune Bağları Yolunda: Çingeneler’ başlıklı yazıda da çingene bir çocuk için tekrarlanır: ‘Birincisi -en uzun boylusu ve yaşlısı- yirmi beş yaşlarında var. Arkasında siyahı yeşil olmuş bir yeldirme, başında kenarı sulu, beyazı krem olmuş bir tülbent başörtü. Yüzü çiçek bozuğu, yanakları çökük. Kucağında buçuk dediğim el kadar bir Çingene yavrusu. Kafası çatkılı, burun deliklerinden iki sümük yolu ağzına iniyor, gözleri bir maymunun yavrusu gibi birbirine bitişik...’” (akt. Gece Özbey, 2017: 117).

Sinekli Bakkal’da ise İspanyol asıllı bir piyanist olan Pereg-rini, Çingene Penbe tiplemesinden “Karabiber gibi keskin, kara kararı!” diye söz eder; zira çingeneler “esmer vatandaş” olarak anılırlar. Ülkemizde Çingene nüfusunun çoğunluğunu Roman toplumu teşkil ettiğinden Çingene denilince ilk akla gelen de onlardır. “Roman” ve “Çingene” terimlerinden hangisinin, ülkemizdeki Roman toplumunu temsil ettiğine ilişkin yürütülen tartışmanın bir tarafı, “Çingene” sözcüğüne yüklenen aşağılayıcı ve ön yargılı anlamlar nedeniyle kendilerini “Roman” olarak tanımlamak taraftarıyken sözcüğü aşağılayıcı çağrışımlarından kurtarıp Türkiye’deki tüm grupları tanımlayacak nesnel bir terime dönüştürmek gerektiğini savunanlar da bulunmaktadır (Danova-Roussinova, 2008: 3). Zira “cahil, kara, kirli, açığöz, hırsız ve aynı zamanda neşeli” oldukları yönündeki ön yargılarla ve dışlayıcı söylemlerle biçimlenen Çingene imgesi, yazılı ve görsel eserlerde bu özellikleriyle yer bulur. Sanat ve edebiyat eserlerinde çingeneler daima enstrümanları ve danslarıyla kurguya dâhil olan, kavgaları “Roman havası”yla yumuşatan kimseler olarak

betimlenirler. Zira “Türkiye’nin Çingene nüfusu, üç ana dilsel grup olan Romanlar, Domlar ve Lomlardan oluşmaktadır.” (Marsh, 2008: 18). Peregrini de hayatın tatsızlıklarını Penbe sayesinde “çeşnilendirmeyi” hayal eder. Piyanistin bakış açısı uyarınca Penbe göbek atacak ve ortama nüfuz eden karamsarlık bir anda dağılacaktır. Batılı beyaz erkeğin ötekileştirici bakışını temsil eden Peregrini, bir çingeneden doğal olarak bunları yapmasını beklemektedir.

Peregrini Batılı bir müzisyendir, Rabia ise geleneksel değerlere bağlı olması nedeniyle dinî müzik eğitimi almıştır. Peregrini, mensubu olduğu kültürel dünyanın Doğu’ya ilişkin ön yargılarını belleğinde taşımaktadır ancak kendisi dahi bu durumun bilincinde değildir. O çok sevdiği Sinekli Bakkal ahalsi, kendi seçkin dünyası için eğlencelik unsurlarla doludur. “Normal adam, asıl insan” olarak eğitilmiş, aydın, zengin Peregrini bedensel ve zihinsel anlamda bütünlüğe erişememiş bir grup “tuhaf” insanın bir araya geldiklerinde sirklerdeki ve panayırlardaki neşeli atmosferi yaratmalarından keyif duyar, bu bakış, onları birer seyirlik nesneye indirgemektedir.

“Rakım’ı dükkânda alıkoyarız. Ah, sevgili Rakım. Hayatımıza bir sirk çeşnisi veriyor. Penbe yemeğimizi pişirir. Karabiber gibi keskin, kara karı! Bir panayır yeri kadar canlı...” (347).

“Osman, Rabia’ya endişe veren yabancı makamlarda parmakları dolaşırken dimağı evlilik hayatının iki haftalık bilançosunu yapıyor, büyük hadise. Fakat beklediği gibi değil. Hattâ Rakım, bir sirk hatırlatan cüceliğiyle Penbe, panayır yerleri kokusu veren esmer yüzüyle bile hayatlarına fevkaladelik vermiyor.” (353).

Mutaassıp bir kadın olan Emine, Rabia’nın bir Mevlevi dervişinin yanında tef çaldığını öğrendiğinde “‘Çingene sazı’ diye tahkir ettiği” (76) bir enstrümanı kızının eline yakıştıramadığı için öfkeye kapılır. “Bu konak bakalım kıza daha ne yüzüzlükler öğretecek... Para yüzünden torununu Çingene çalgıcısı yapacaksın.” (76).

Romanda Rabia'nın Zenne rolüne çıkan babası Kız Tevfik'in ve arkadaşları Cüce Rakım ile Çingene Penbe'nin benlik saygıları, toplumca hor görülmeleri nedeniyle zedelenmiştir. Romanın bu üç ötekisini birleştiren ve birbirlerini kollamalarına imkân sunan ortak değerlere sahip oldukları göze çarpmaktadır.

“Tevfik sustu, bu gecelerin açık ve galiz eğlencelerini nasıl kızına anlatabilirdi. Kendi kendine:

- Çiçek bozuğu bir Çingene çengi karısı vardı, surat düşkününü ama, şeytan mı şeytan. Rabia, Emine'yi hatırlatan kuru bir sesle:
- Çingene demek, fenâ kadın, demektir, diyordu. Tevfik'in yüzü bulutlandı:
- Öyle, deme Rabia, göğsünde insan yüreği taşıyan, orada bir o, Çingene vardı. O olmasa, ben ne olurum? Bir köpek, efendileri eğlendirmek için burnuna halka takılıp oynatılan bir ayı... Beni bir o, insan yerine koydu.
- Öyle ise fenâ kadın değil.” (97).

Bu simbiyotik dengede Kız Tevfik, kadınsı bedeni ve hegemonik erkekliğin sınırlarını aşan zennelik mesleği nedeniyle, Cüce Rakım, normatif beden kodlarından ayrıışan gelişmemiş bedeniyle, Çingene Penbe ise etnik kökenine atfedilen ve toplumsal normların dışında kalan davranış biçimiyle olduğu kadar koyu ten rengiyle ortak bir ötekiliğin üç bileşenini teşkil ederler. Hem bedensel nitelikleri hem de bedenlerine nakşedilmiş kimlik farklılıkları, onları homojen bir grup hâline getirip toplumsal normların çerperinden dışarı atan ötekileştirici söylemin inşasına yol açar.

“Sakatlık Çalışmalarında Queer Ufku: Türkiye’de Bu Etkileşimin Zorluğu ve Olası İmkânları Üzerine” başlıklı çalışmasında Yardımcı'nın da dikkat çektiği gibi, sınır bedenlerin damgalanmaları ya da hilkat garibesi olarak sergilenmeleri, heteronormatif düzenin dışında kalan cinsiyet kimlikleri ile sağlamlık/sakatlık eksenlerinin

kesiştikleri noktaları görünür kılan pratiklerdir. Söz konusu pratiklerde “üst üste binen ırk, cinsiyet/cinsellik ve sakatlık kategorileri, böylece birbirini doğrulamış ve ortak bir ötekiliğin vücut bulmasını sağlamış” olur (Yardımcı, 2012: 228). McRuer’ın görüşlerden hareketle Yardımcı, tıpkı “cinsiyet belası” gibi, “sağlamlık belası” [ability trouble] olarak ortaya çıkan ayrıştırıcı bir kategorinin varlığından söz etmektedir. “Bu kavramsallaştırmada sakatlık ve queer birbirinin metaforu olarak işler: sakatlık her zaman biraz queer’lik (tuhaf olarak görme, ucubeleştirme veya sakatları, cinsellikleri eksik veya aşırı kişiler olarak gören ön yargılar nedeniyle), queer’lik ise sakatlık olarak (tıbbileştirilmiş bir kimlik olması üzerinden) okunur.” (akt. Yardımcı, 2012: 228).

Kız Tevfik’in queer kimliği ve mesleği; Cüce Rakım’ın sakat olduğu için eksik; farklı olduğu için biçimsiz sayılan bedeni; Çingene Penbe’nin Roman kökleri, bir tür “yazgı” birliğine yol açar ve bu üç “öteki”yi toplumdandan dışlarken aynı zamanda birbirine yakınlaştırır. Öte yandan sokak gösterilerinde “tuhaf üçlü” olarak izlenmeleri bakımından seyircileri teşvik eder. Zira bu üç sınır kimlik, aynı zamanda seyre sunulmaya değer sınır bedenlerdir.

Çingene Penbe, kendisine dayatılan öteki kimliğini ve kıymetsizliği öylesine içselleştirir ki, Çingene olduğu için dualarının bile işitilmeyeceğini düşünmeye başlar. Bir evliyanın türbesinde başladığı duasına “Ben Çingeneyim diye yapmıyorsan Rabia’yı düşün.” sözleriyle devam eder.

“Onlara ne kadar horoz götürmüş, ne kadar kırmızı krepte bağlı loğusa şekerleri taşımıştı. Penbe’ye göre, cinler, periler, dirilerle daha sıkı münasebette, her dakika her evin içinde, her işle alâkadarlılar. Onların gönlünü etmek biraz daha kolaydı. Çünkü göze görünmeseler de yaşıyor, dolaşıyorlar hâlbuki evliyalar türbelerinden hiç çıkmıyor. Garip olarak Çingene Penbe, perilere karşı biraz daha hürmetkâr, onlardan daha çok çekinirdi. Her lâkırdıda yakasına tükürür. ‘İyi saatte olsunlar!’ derdi. Fakat adak adayıp da bir şey

istediği bir evliya işini çabuk görmezse homurdandır dururdu. Tezveren Dede'ye son gittiği zaman fikrini çok açık söylemişti.” (266-267).

“- Güya adın Tezveren, hani ya? Cinler, periler daha çabuk iş görüyorlar. Tefvik beni alsın diye sana ne kadar mum adadım. Herifi bir de sürgüne yollattın. Bari herifi çabuk getir. Ben Çingeneyim diye yapmıyorsan Rabia'yı düşün. Beş vakit namazında bir hafız.” (267).

Romanda Penbe'nin cahil bir kadın olması, Çingene olmasına atfedilmiştir. Esere göre Penbe, cinler ve periler gibi doğaüstü varlıklara inanan ve dua etmek yerine evliyaya giden, batıl inanışlara sahip olan bir tiptedir. Çingene Penbe sadece etrafındaki insanlar tarafından ötekileştirilmez, zira ötekiliği çoktan kanıksamıştır bile. Ötekiliğinin bilincinde olan Penbe, tanrıyı meşgul etmekten çekinir, dualarına yanıt alacağına da hiç ihtimal vermez:

“Kendisi ömründe namaz kılmış değildi. Bu dinsizliğinden değil belki tembelliğinden ileri geliyordu. Hem o kadar büyük ve yükseklerdeki Allah zavallı bir Çingene'nin namazını ne yapsın! Eğer insanın Allah'tan bir dileği olursa evliyalar ne güne duruyor? Türbelere kandiller yakmıyor mu? Pencerelerine bez parçaları bağlamıyor mu? Namaz kılmak, dua etmek Allah'tan bir şey istemek değil mi? Evliyalar dirilerin dileklerini Allah'a anlatmakla mükelleftirler. Buna mukabil diriler onlara kurban kesiyor, karanlık türbelerin ışığını temin ediyor. Penbe'nin bir isteği olunca bir taraftan da bakıcılar, büyücüler vasıtasıyla perilere, cinlere başvururdu.” [...] “Penbe'ye göre, Rabia'nın tuttuğu yol bambaşka. O ne türbeye gidiyor ne de bakıcıya. Doğrudan doğruya kendisi dua ediyor. İşte gene seccadesini yayıyor. O, Rabia'nın herkatını hep duvardaki uzun, ince gölgesinde seyrediyor. İşte namazda. Uzun, siyah gölge eğiliyor, diz çöküyor, başını yere koyuyor, kalkıyor.” (266-267).

Kandiyoti'ye göre Adıvar'ın öz yaşam öyküsü, hayatı boyunca uzlaştırmaya ve sentezini yapmaya çalıştığı değerleri yansıtır. Adıvar, büyükannesiyile beraber büyüdüğü, geleneksel ve dindar insanlar arasında geçen çocukluk yıllarının ardından İstanbul'daki Amerikan Kolejinin ilk kadın mezunlarından biri olur ve burada Batılı âdetlere maruz kalır (Kandiyoti, 2013: 158). Adıvar'ın Rabia karakterini tasarlarırken öz yaşam öyküsündeki iki farklı anlayışı birleştirme ve romana yansıtma gayretinde olduğu görülür. Rabia, sofı imam dedesinin hurafeleri ile cahil kesimin boş inançları arasında yetişmesine karşın dengeli ve doğru bir dinsel kavrayış kazanan makbul yurttaş olarak tanımlanır ve cahil bir kadın kimliğinde ötekileştirilen Çingene Penbe, onun antitezi olarak romandaki yerini alır.

Zenne: Öteki Olarak Queer

Feminist hareket, kadın çalışmalarının kapsamını genişletmiş, toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını sorgulayan ve daha geniş kitlelerin deneyimlerini mercek altına alan queer çalışmaların yolunu açmıştır. Bununla birlikte söz konusu yeni araştırma dalları, nihayetinde onu aşmış ve eleştirmiştir. Ayrıca yeni toplumsal hareketlerin bir sonucu olan beden ve cinsiyet kimliği eksensli arayışlar, beraberinde ikili cinsiyet sisteminin dışına çıkan kategorilerin göz ardı edilmesini de engellemeye çalışmıştır.

Çakırlar ve Delice'nin ifade ettiği gibi *queer*, hâkim kültürün normalleştirici kalıplarına girmeyen cinsel ilişkisellikler, yaşam tarzları ve hizalanmalar tahayyül etme çabası içindedir. “Tuhaf”, “acayip”, “şüpheli”, “eğreti”, “dengesiz”, “kötü”, “değersiz” gibi sözlük karşılıkları olan queer kavramı, Batı'da uzunca bir süre eşcinselleri aşağılamak için kullanılmıştır. Ancak queer bireyler, bu sözcüğü bilinçli ve stratejik biçimde sahiplenerek cinsel sınıflandırmalar yoluyla ve heteronormatif sistem tarafından sindirilmeyi reddetmiş, “normal görünme ve davranma” fikrini ise protesto etmişlerdir (Çakırlar ve Delice, 2012: 15).

17. yüzyılın sonuna doğru “fiziksel zevkin bedeninin doğal bir ifade tarzı olduğu, bireyleri duygusal olarak birbirine bağladığı

tibben de meşrulaşmaya başlar ve bu da dolaylı olarak alternatif cinsel davranışların ve eşcinsel altkültürlerin dışavurumunu kolaylaştırır (Matthews-Griecon, 2008: 140). Şahin'in de ifade ettiği gibi, bu yaygınlaşma ve kabul görmenin bir uzantısı olarak “queer kuram”, eleştirel teorinin bir alanı olarak ortaya çıkmıştır ve temel ilgi alanı cinsiyet ve cinselliğin kategorize edilme biçimleridir.

“Queer, tuhaf, acayip, eksantrik, iğreti, kötü, keyifsiz, ucube anlamlarına gelir ve eşcinsellerin kendilerini ifade ettiği bir sözcük olarak da benimsenmiştir; ancak eşcinsel olmayanların eşcinsellere yönelik kullandıkları hakaret içerikli bir anlamı da içerisinde barındırmaktadır. Toplumsal cinsiyet bağlamında dikkate alındığında sözcük, hizadan çıkmış anlamına gelir. Bu durum şöyle açıklanabilir: heteronormatif toplumsal cinsiyet düzeninde heteroseksüel ilişkiler hizada olan olarak kabul edilir. O hâlde, hizada olanın (heteroseksüeller) haricinde yer alan eşcinseller (gay, lezbiyen, biseksüel kadın, biseksüel erkek, travesti kadın, travesti erkek, transeksüel kadın, transeksüel erkek) hizadan çıkmış olanlardır.” (Şahin, 2013: 36).

Rus edebiyatında cinsiyet kimliği ve cinsel yönelimler üzerine yaptığı çalışmalarıyla tanınan Slav dilleri ve edebiyatları profesörü Simon Karlinski (1924-2009), Batılılaşma hareketinin Rusya için ne denli yararlı olursa olsun, pek alışılmamış cinsel ifadelerle karşı önceleri görülmemiş bir tiksintiyi de beraberinde getirdiğine dikkat çeker. Erkek eşcinsel davranışının bütün Rusya toplumu için suç hâline gelmesi, I. Nikolay'ın hükümdarlığı sırasında, 1832'de çıkarılan yeni bir yasanın yürürlüğe girmesiyle gerçekleşmiştir. Yine de 1917 Şubat ve Ekim devrimlerinden önceki yarım asır boyunca eşcinseller toplumun her kesiminde; köylüler arasında, tüccar sınıfında, orduda ve ruhban sınıfında görülmüştür (Karlinski, 1995). İç savaş sonrası Sovyet Hükûmetinin eşcinselliğe karşı iki olumsuz tavrı belirginleşir: Eşcinsellik, Nazi Almanya'sında olduğu gibi zihinsel bir hastalık olarak görülür ve 1920'ler boyunca edebî yapıtlardaki varlığı görmezden gelinir. Simon Karlinski, 19. yüzyıl

kanunlarının eşcinselliği cezalandırılacak bir suç olarak; 1920’lerdeki Sovyet rejiminin de tedavi edilecek bir hastalık olarak gördüğünü ifade eder (Karlinski, 1995). Bu noktada Nazi ve Sovyet yönetimlerinin siyasi kutbun iki farklı ucunu temsil etmesine karşın ötekileştirme noktasında buluşmuş olmaları dikkat çekicidir. Şüphesiz bu buluşma, onların totaliter karakterinden ileri gelmektedir.

Bulgakov *Köpek Kalbi*’nde makbul vatandaşın akılcı ilkelerin kılavuzluğunda yaratılmasını hicvederken Sovyetlerin bilimsel ilerlemeye saplantı boyutunda verdiği önemi de eleştirmektedir. Tüm Batı tarihinde Aydınlanma hareketi, normatif insanın yaratılmasında tıp biliminin söylemlerinden faydalanmış, tanımlama ve dışlama kaidelerini bilimsel ve tıbbi söylemin sözde nesnel ve değişmez verilerine dayandırmaya çalışmıştır. Karlinski’nin aktardığına göre, Sovyet döneminde tıp ansiklopedisindeki bir madde, eşcinselleri tedavi etmek için bir erkek heteroseksüelin erbezlerinin bir eşcinselle nakledildiği deneyle sona erer. Bedenin yabancı dokuları reddetme sorunu çözüldükten sonra bu yöntemin bütün eşcinselleri “tedavi” edebileceğine inanılır. 1920’lerin Sovyetler Birliği’ndeki temel tıbbi görüş, eşcinselliğin tedavi edilebilir bir hastalık olduğudur. “Zamanın tıp görüşleriyle paralel olarak Sovyet otoriteleri bir eşcinsel erkeğin tıbbi tedaviyle ya da evlilikle tedavi edilebileceğine inanıyorlardı” (Karlinski, 1995). Tıbbi söylem, modernleşmenin en büyük kozlarından biri olarak normal olmayana hizaya getirmeye çalışır. Burada deneysellik, bilimsellik gibi unsurlar, deneklerin ve halkın normalleştirme sürecine olan inancını güçlendirir.

Rus yazar Fyodor Sologub’un (1863-1927) Rus taşrasında geçen *Küçük İblis* romanı, Rus edebiyat tarihinde beden odaklı ilk eserlerden biridir ve 1905 tarihini taşır. Eserde karşı cinsin giysilerini kullanma olarak tanımlanabilecek “drag”, eşcinsellik, bedensel deformasyon gibi temalar eseri hem devrim öncesi dönemin özgürlükçü edebiyat ortamı açısından hem de beden politikaları bağlamında önemli kılmaktadır. Karlinski, Rus yazar Mihail Kuzmin’in (1872-1936) ilk edebî çıkışını 1906’da, yavaş yavaş eşcinsel olduğunu keşfeden bir genç adamın öyküsünü anlatan otobiyografik eseri *Kanatlar*’ı yayımlayarak yaptığını ifade eder. Karlinski, genç adamın kendini keşfini ve

Kanatlar eserinin sonunda onu seven bir adamla beraber yaşama kararı almasını şu sözlerle yorumlar: “Ve bu karar sanki kanatları çıkmış gibi hissettirir ona kendini.” (Karlinski, 1995).

Dönemin Rus kültürel sahnesindeki en önemli queer figür balet Vaslav Nijinsky olmuştur. Sahnede oynadığı roller ve giydiği kostümlerle ünlü balet, queer çalışmalarda ismi sıklıkla anılan sembolik bir isme dönüşmüştür. “Nijinsky Koreografileri: Dans Sahnesinde Müphem Cinsiyet Rollerini” başlıklı çalışmada Kurt, “toplumsal kimlikler ile cinsiyet kimliklerinin sürekli ve yeniden ‘inşa’ edildiğini; dolayısıyla değişebileceği[ni], dönüşebileceği[ni], yeniden tanımlanıp kurgulanabileceğini” ifade eder. Söz konusu yeniden inşa sürecinin insan bedenini mercek altına aldığına vurgu yapan Kurt, Rus dansçı Nijinsky’nin sahneye taşıdığı “müphem, değişken çoklu cinsiyet rollerinin” Rus ve Avrupa sahnelerinde kabul görebilmesinin ardında yatan toplumsal olguları gündeme getirir.

“19. yüzyıl sonlarında eşcinsel görsel sanatçıların oluşturduğu estetiğin merkezinde zarif, masum, kirlenmemiş bir androjen erkek imgesi yer almakta; böylelikle de eşcinselliğe yönelik daha olumlu bir imge de ortaya çıkabilmektedir.”. Ayrıca “Paris’te eşcinsel erkeklerin erkek bedeniyle doğan kadınlar ya da bir çeşit ‘üçüncü cins’ olarak” kabul görmeleri de söz konusu estetik ve androjen imgenin inşasına katkıda bulunmuştur (Kurt, 2013: 25). Rus balet Nijinsky, “Batılı seyircinin ‘Avrupalı olmayan’ olarak kabul ettiği (ya da ‘ilkel’, ‘egzotik’, ‘Doğulu’ olarak gördüğü) bir Rus sanatçıdır. Eşcinselliği bastıran, heteroseksüel erkeklığe yönelik kaygılar taşıyan seyircilerin gözünde bu tür rollerin Ruslar tarafından sergilenmesi büyük bir sorun teşkil etmemektedir.” (akt. Kurt, 2013: 26).

Sancar’a göre, toplumsal cinsiyete yönelik kuramsal tartışmalar, “eril iktidarın popüler tarzları tarafından baskı ve şiddete maruz bırakılan eşcinsel erkeklerin ve diğer azınlıkların farklı erkeklik deneyimlerini” (Sancar, 2009: 25) görünür hâle getirmiştir. Bu

kapsamda queer bireylerin, edebî eserlerin satır aralarına sıkışmış olan zorlu tecrübeleri de söz konusu çalışmalar ışığında müphem birer gönderme olmaktan çıkarak tartışılır hâle gelmiştir.

Türk edebiyatı tarihinde farklı cinsel kimliklerin, devrim öncesi Rus edebiyatında olduğu gibi açıkça yansıtıldığı eserlere rastlanılmaz. Ancak geleneksel kültürel yaşantının bir parçası olan kimi unsurlar, bu kimliklerin toplum nezdinde kabul edilebilirliğini kolaylaştırmış ve onları tabu sayılmaktan çıkarmıştır. Bu unsurlar arasında, kadın kılığında gösteri yapan erkek dansçıları tanımlayan zenneler yer almaktadır.

Zenne kavramı geleneksel Türk tiyatrosunda, özellikle orta oyununda erkek oyuncuların kadın kılığında sahneye çıkmaları anlamında kullanılmıştır. Küçük-Arat, geleneksel tiyatromuzdaki zenne rolünün geçmişine, dünya dans ve tiyatro sahnesinde kadın taklidi yapan erkeklerin tarihi aracılığıyla uzanır.

“Eski Mısır, Antik Yunan, Roma Dönemi, Orta Çağ, Rönesans, Doğu Tiyatrosu Geleneklerinden Çin Tiyatrosu, Japon Tiyatrosu ve Hint Tiyatrosunda kadın rolleri hep erkekler tarafından canlandırılmıştır. XV. yy.a kadar namuslu kadın için sahnenin yasaklanması, oyunculuk mesleğinin erkeğin tekelinde olması sonucunu doğurmakla birlikte bu durum yazılan oyun metinlerini de etkilemiştir. Kadın rollerinin az olduğu metinler yazılmış, var olan kadın rolleri sesi ince, makyajlı, maskeli erkekler tarafından canlandırılmıştır (akt. Küçük Arat, 2008: 115).

Sinekli Bakkal'da Kız Tevfik karakterine kadın kılığına girme özgürlüğü tanıyan mazeret, dünya sahnesinde olduğu gibi Türk tiyatro geleneğinde de kadının sahneye çıkmasının dinî ve ahlaki gerekçeler nedeniyle engellenmiş olmasıdır. Kız Tevfik'in feminen dış görünüşü, kırılğanlığı ve aşırı duygusallığı, onun bir orta oyuncusu sıfatıyla kadın kılığına girerek insanları güldürebilmesine imkân vermiştir. Kız Tevfik, çocukluğundan itibaren kadın rollerinde oynamış, oyunculuk

yeteneğinin yanı sıra fiziksel özellikleri de karşı cinsi temsil etmesine olanak tanımıştır. Bir zenne, tabiatı itibarıyla, geleneksel Türk tiyatrosunun son temsilcisi kabul edilen sahne sanatçısı İsmail Hakkı Düm-büllü'nün (1897-1973) tanımladığı ve Kız Tevfik'te bulunan birtakım özelliklere sahip olmalıdır:

“Zenne, orta oyununda kadın rolüne çıkanlara denir. Başlarına hotoz, yaşmak, ferace giyerler. [...] Zenne, kaşlı gözlü, endamlı hareketleri, sesi tavırları kadınımsı olan erkeklerden olur. Zenne dediğin, kadın hâlini bilecek, sesini inceltip kadın sesine uydurmakla iş bitmez, kadının konuşmasındaki, oturup kalkmasındaki inceliği, zarafeti, nazı, mahcupluğu, cilveyi yerinde yapabilmek, asıl hüner budur. Her yakışıklı erkeklerden zenne olmaz. Zenne, orta oyununun tuzu biberi, en renkli oyuncusu demektir.” (akt. Küçük-Arat, 2008: 117).

Köçeklerin, yani kadın elbisesi giyerek dans gösterisi sahneye çıkan erkek dansçıların Osmanlı sarayındaki konumuna dikkat çeken Atayurt, toplumsal cinsiyet bağlamında erkek dansçının, “Osmanlı’da cinselliğin sert görünen homojen sınırlarının kolayca kalkabileceği bir temelde faaliyet gösterdiği[ni]” (Atayurt, 2011: 118) ifade eder. Zen-nelik ve köçeklik müesseselerinin var olmayı başardığı toplumsal ilişkiler bütünü dikkate alındığında, edebî ve sanatsal mecralarda açıkça kendine yer edinemeyen farklı cinsel kimliklerin, dans sahnesinde geleneksel kültüre eklenerek meşru kılındığı görülmektedir. Nitekim *Sinekli Bakkal*’da Kız Tevfik’in feminen özellikleri, orta oyuncusu olması dolayısıyla bir noktaya kadar kabul görmektedir.

“Rabia akşamları dükkânda çocuk alayına ve gittikçe çoğalan yaşlı başlı mahalleliye bilet kestikten sonra kapıyı kapar, babasının yanına giderdi. Tevfik’in kâğıt parçalarına can veren ellerinin çevikliği, ustalığı sesinin bazân bir erkek, bazân bir kadın, bazân bir çocuk, hattâ her cinsten ve içtimâî örnekten kadın, erkek, çocuk olması onu teshir ediyordu. Fakat en çok şaşıtı şey, hiç mûsikî bilmeyen Tevfik’in sesindeki âdetâ vahşi ahenge, bütün seyircilerin hayranlığı idi.” (124).

Narlı ve Aydın'a göre Tevfik'e lakabını kazandıran tek etken zenne rollerine çıkması değil bu mesleği yapmasını mümkün kılan kadınsı bedenidir. Bu nedenle onun ekmek kapısı, başta eşi Emine olmak üzere tüm çevresi tarafından tahkir edilir. Bilhassa yaşına tezat teşkil eden çocuksu tavırları ve bir erkeğe yakıştırılmayan aşırı duygusallığı göze batmaktadır. Narlı ve Aydın Servetifünun romanında "hassas salon adamı" olarak beliren bu tip erkek figürünün Halide Edib tarafından sokağa çıkarılmasını, "anlatıcının kültürel kabul alanını genişletme düşüncesine" bağlarlar (Narlı ve Aydın, 2011: 574).

Paşa, mütebessim sordu:

- Hayrola, Rana Bey, sakın bu saatte kadın kıyafetinde bir erkek tevkif ettiğini haber vermeye gelmiş olmayasın!
- Nereden biliyorsunuz?

Paşa nefes aldı. Tevfik'i kadın kıyafetiyle yakalamışlar, polis zihniyetiyle ona esrarlı bir mânâ vermişler. Daha neşeli sordu:

- Kız Tevfik değil mi?
- Ta kendisi, fakat siz nereden haber aldınız?
- Küçük sokakta bakkaldır. Çocukluğundan beri tanırım. Zuhuri'de zenne rolüne çıkardı. Kadın kıyafetine girmek illetidir. Şimdi kızına takılıyordum. Kız elimde büyüdü, ben tahsil ettirdim... Herifin bir merakı daha vardır. Dâhiliye Nazırı'nın taklidini yapar..." (204-205).

Kız Tevfik'in zenneliği, hegemonik erkekliğin dışında kalan erkeklik tanımlarını görünür kılan bir örnek olması açısından önemlidir. Sancar "beyaz, orta sınıf, heteroseksüel, orta yaşta, tam gün iş sahibi erkeğin özelliklerine denk düşen hegemonik erkeklik" karşısında konumlanan, bu ideal tanımdan "sapan" farklı erkeklik deneyimlerinin, toplumsal cinsiyet çalışmalarının açtığı yolda tartışılmaya başlandığını hatırlatır. Sancar'a göre, "hegemonik erkeklik kavramı etrafındaki tartışmalar, eşcinsel, etnik azınlık mensubu, yani

‘farklı’ olarak tanımlanan erkeklikler üzerine yapılan yeni çalışmalarla” beslenmiştir (Sancar, 2009: 27). Zenneliğin, Türk tiyatro geleneği içinde kendine yer edinebilmesi, romanda Kız Tevfik’e bazı ayrıcalıklar sağlasa da o, kadınsı bir erkek olarak eser boyunca çevresinin aşağılayıcı ve ötekileştirici söylemlerinden kurtulamaz. “Erkeklerin cinsi haysiyetlerine” (18-19) dokunduğu hâlde sahnedeki temsillerde meşruiyet kazanan bu durum, romanda şu sözlerle ifade edilmiştir.

“Erkekler kendisine pek yüz vermezlerdi. Ne de olsa semtlerinde yetişmiş bir gencin, yüzüne lâdenden ben koyup kaşına rastık, gözüne sürme çekip kırıtması cinsî haysiyetlerine dokunuyordu. Fakat en ciddisi bile onun maskaralığına gülmekten kırılırdı. Hattâ civarın kibar tarafında konağı olan Zaptiye Nazırı Selim Paşa da Tevfik’i görmeye gitmiş, şanına yaraşmayacak bir hafiflikle kahkaha salıvermişti.” (18-19).

Halide Edib’in *Sinekli Bakkal*’ında kadın kılığına giren bir orta oyuncusu olduğu için hor görülen Kız Tevfik, sorgulandığı esnada kimseyi ele vermediği için bu kez cesaretiyle takdir toplar. Ancak “kadın kıyafetine girdiği hâlde” cesur davranabilen bir adam olarak yine de önce kıyaslanmaya, nihayetinde aşağılanmaya maruz kalır.

“Eğer inansam sen şimdi Tevfik’in yanında olurdun, Hilmi Bey. Fakat sen o kadın kıyafetine giren herifin cesaretini gösteremezdin. Onun çektiklerini çeksen... Muzaffer’in pençesini kulağının tozunda bir duysan ananı babanı ele verirdin, el ayak öper yalvarırdın... Seni tavşan yürekli, mürdar tabansız seni!” (226).

Kız Tevfik’e lakabını bahşeden zennelik, *drag* performansları ile bazı benzerlikler taşımaktadır. Güncel literatürde iki kavramın farklı tarihsel ve toplumsal gerçekliklere dayanmaları nedeniyle aynı cümle içerisinde anılamayacağını savunan araştırmalar bulunmakla

beraber, zenneliği bu bağlamda inceleyen çalışmaların sayısı az değildir. Butler'a göre, karşı cinsle bağdaştırılan kıyafetlerin teatral etki yaratacak biçimde giyilmesi olarak tanımlanan *drag*, “gerçekliğin” genellikle varsayıldığı kadar sabit olmadığını ortaya koyan bir örnektir ve toplumsal cinsiyet normlarının icra ettiği şiddete karşı koyar (Butler, 2012: 19); başka bir deyişle, hetenormatif düzenin ve toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının, ötekileştirilen bedenler üzerinde kurduğu hegemonyaya meydan okur. Zira karşı cinsle atfedilen giysileri üzerine geçiren performans sanatçısı, izleyenlerin zihninde, Kız Tevfik örneğinde olduğu gibi keyif, şaşkınlık ya da tepki uyandırır. Romanda da ifade edildiği üzere onun kadınsı görünümü ve performansı, geleneksel erkeklik kodlarını yıkıma uğrattığı ve eril bedenin üstlenebileceği alışılmamış ve edilgen bir kimliği hatırlattığı gerekçeyle, izleyenlerin “erkeklik haysiyetine” dokunur. Onun hatırlattığı uygunsuzluk, Kız Tevfik'i tahkir eden ahalinin temsil ettiği biçimiyle erkekliği, belki de sadece kültürel bir inşa olabileceği ihtimalidir.

Rus Frankenstein: Laboratuvarda Yaratılan Yeni İnsan

İngiliz yazar Mary Shelley'nin (1797-1851) 1818 tarihli romanı *Frankenstein* korku, gotik, bilim-kurgu gibi türlerin iç içe geçtiği örnek bir eser olarak kabul edilir ve kadavralardan topladığı parçalarla yeni bir canlı yaratmayı hedefleyen Doktor Frankenstein'in trajik hikâyesini anlatır. Romanın yazım aşamasında Shelley, İngiliz entelektüelleri arasındaki bilimsel yeniliklere ilişkin sohbetleri geceler boyu can kulağıyla dinlemiş olduğunu şu sözlerle dile getirir: “Belki cesetlere hayat verilebilirdi (Galvanizm bu tür işaretler taşıyordu), belki de bir varlığı oluşturan unsurlar üretilebilir, birleştirilebilir ve hayati ısıyla donatılabilirdi.” (16).

Yayımlanmasının ardından eserin konusu sanat dünyasını öylesine uzun zaman etkisi altına almıştır ki, sadece 1910-1974 yılları arasında, Frankenstein temalı otuz iki film uyarlaması yapılmıştır. Doktor Frankenstein ile yaratıcısının imgeleri birbiriyle bütünleşmiş ve yaratık, doktorun adıyla anılmaya başlamıştır (Helman,

1988: 14). Canavarın ismi genellikle yaratıcısının adıyla karıştırıldığı için de Frankenstein denilince akla ilk gelen, doktorun kendisinden ziyade yaratığının korkunç imgesi olur.

“Frankenstein, ölülerin kemiklerini, derilerini ve organlarını bir araya getirerek insana benzeyen bir yaratık canlandırır. [...] Bir insanın korkunç çirkinlikte kopyası olan bu Canavar, olağanüstü iri ve güçlüdür. Hem insandır hem değildir. Ondan hem korkar hem de yalnızlığına ve mutsuzluğuna acırız. Canavar, iyilik yapınca bile iğrenç görünüşünden ötürü hep toplum dışına itilir. Örneğin boğulmak üzere olan bir genç kıızı ölümden kurtarır. Ama kollarında kıızı taşıyan Canavar’ı görenler, bir kötülük yapacağını sanıp ona ateş ederler, onu yaralarlar. [...] Hep gizlenmeye, insanlardan kaçmaya mahkûm olan Canavar, yaratıcısı Frankenstein’a kin duymaya başlar.” (Urgan, 1991: 102).

Romanın sonunda Doktor Frankenstein, yarattığı canavarın peşinden buzullarla kaplı kutup bölgesine doğru yollara düştüğünde hipotermiye yakalanıp ölür. Dolaylı yoldan da olsa ölümü, kendi çabalarıyla can verdiği yarı insan, yarı canavarın elinden olur. *Frankenstein* hikâyesi modernite krizinin bir ürünü olduğu gibi, ona yönelik bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Eser, aydınlanmacı düşünürlerin rasyonalite etrafında şekillenen görüşlerine yaslanan, tek boyutlu ve dışlayıcı kimlik inşası süreçlerinin istenmeyen sonuçlarından birini yansıtmaktadır. Söz konusu sonuç, romanın bazı bölümlerinde Doktor Frankenstein’ın itiraflarına da yansır, zira Frankenstein çevresindeki insanlara, tecrübe ettiği tehlikeli süreçten ders çıkarmalarını salık verir. “Hayatını bilgi ve bilgeliğin arayışına adanmışım [...] dilerim ki isteklerinin hazzı benimki gibi, seni sokacak bir yılanı dönüşmesin.” (40).

Doktor Frankenstein’ın sıra dışı deneyini gerçekleştirmek konusunda ilham aldığı kaynaklar, simyacıların eserleridir. Doktor, “bu yazarların çılgın hayallerini büyük bir hevesle okuyarak” (52) etüt ettiğini dile getirir. Ona cesaret veren asıl etken ise, yaşadığı

dönemin bilimsel ve tıbbi yeniliklerinin yarattığı ümit ve güven vadeden atmosfer olmuştur. Üstelik insan bedeninin sağlığını yitirmesine, giderek yaşlanmasına ve nihayet işlevlerini yitirip öldükten sonra toprağa karışmasına bile engel olunabileceği düşüncesi, doktoru sıra dışı yöntemler kullanmak konusunda teşvik etmiştir.

“İnsan bedeninin doğal yaşlanma ve bozulma sürecini de araştırmalıydım. [K]ilise mezarlığı benim için güzelliği ve kudreti barındırmaktan solucanlara yem olmaya dönüşmüş, hayattan mahrum bedenlerin depolandığı bir yerden öte bir şey değildi. Bedensel çürümenin nedenleri ve sürecini incelemeye başladığım şu dönemde gecemi gündüzümü mezarlarda, ceset mahzenlerinde geçirmem gerekiyordu. O güzel insan bedeninin nasıl yitip heba olduğunu gördüm.” (67).

“Dahası cansız varlıklara hayat verebilir hâle gelmiştim. [...] Dünyanın yaratılışından bu yana en bilge insanın amacı ve arzusu olan şey, artık benim avucumun içindeydi. [...] Elime böylesi akıl almaz bir gücün verildiğini anladığımda uzunca bir süre onu nasıl kullanacağımı bilemedim. Can bahşetme yeteneğine sahip olmama rağmen onu bünyesine alabilecek yapıyı lifleriyle, kaslarıyla ve damarlarının tüm incelikleriyle hazırlamak yine de inanılmaz zorlu bir işti.” (67-69).

Doktor Frankenstein’in canavarı ilksel bir robot, insanlaşmayan bir yaratıktır. Bu tür yaratıkların oluşum ve başkaldırı süreçlerinin öykülendiği anlatılarda, “ötekinin” kültürel inşasına, bedensel inşası da eklenir. Bu romanda bedensel inşadan kasıt, çalışmanın bu bölümüne dek değindiğimiz gibi beden denetimini ya da modernlikle ilişkilendirilen birtakım giyim kuşam modellerinin dayatılmasını aşmaktadır. Bedenin tüm organları ile doğrudan kendisi, yaratımın konusu olmaktadır. Doktor Frankenstein, devasa boyutlarda, boyu yaklaşık iki metreye erişen bir yaratık geliştirmeye karar verir:

“Bilim ve mekanikteki her geçen gün kaydedilen ilerlemeleri düşündükçe girişimlerimin en azından gelecekteki başarılarla temel oluşturması ümidiyle cesaretlendim. [...] Yepyeni bir tür beni yaratıcısı ve kaynağı olarak belleyecek ve saygı gösterecekti.” (69).

Güçhan, Aydınlanma felsefesinin en önemli ve tartışmalı çıktılarlarından birinin modern bilim ve teknoloji olduğunu söyler ve sanayileşmenin tüm sonuçlarıyla ortada olduğu 19. yüzyılın, bilim ve teknolojinin sorgulanmaya başladığı yüzyıl olduğunun altını çizer. “Bu tartışmaların etikten sanata, ekonomiden tıbbı, dinden sosyolojiye uzanan çok geniş bir alana yayıldığı bilinmektedir.” (Güçhan, 2004: 56).

İşte söz konusu tartışmalı sonuçlardan biri olarak bilim insanlarının sıra dışı deneyler gerçekleştirmek adına ne kadar ileri gidebilecekleri, Shelley’nin kült romanında bizzat doktor tarafından dile getirilmekte ve tenkit edilmektedir. Ceset mahzenlerinden kemikler topladığını söyleyen Frankenstein “kâfir elleriyle insan bedeninin muazzam sırlarını taciz ettiği” (70) itirafında bulunmaktadır. Ona göre ortaya çıkardığı yaratık, merakının ve “kanunsuz amaçlarının ürünü olan şey”dir (101). Doktor, yarattığı canavarın, kendisini mahvetmesi için yeryüzüne saldırdığı aşağılık bir iblis olduğunu düşünmeye başlamıştır bile (240). “Kaybolup gidersek nedeni benim çılgın hayallerim olacak.” (256). *Frankenstein*’ın konu edindiği gibi yeni insanın yapay yollardan yaratılabileceği fikri, 20. yüzyılda ortaya çıktığı hâliyle yeni cumhuriyetlerin kusursuz yeni insanı inşa etme arzusu ile bağdaşmaktadır.

Söz konusu eserlerin ana karakterleri, doktorlardır. Ancak Aydınlanma’nın mutlak gerçek olarak dayattığı bilimin kesin kaidelelerine inanmalarına karşın kendilerini yeni birer tanrı ilan etmişlerdir. Orta Çağ zihniyetini bertaraf etmek isteyen aydınlanmacı düşünce, tanrıyı öldürüp yerine bilim insanlarının tahakkümüne dayalı yeni bir aşkın sistem yerleştirmiş ve bu sistemin mensubu olan araştırmacıları da insanüstü niteliklerle donatma yoluna gitmiştir.

Bitmeyen Orta Çağ: Tanrı Rolünde Bilim İnsanları

Orta Çağ karanlığına karşı radikal ve aynı oranda ikna edici, bilimselliği ve nesnelliğiyle dokunulmazlık kazanan tartışmasız bir başkaldırı gerekiyordu: Rasyonalizm. Ancak dinsel bilgiyi referans alması nedeniyle tek boyutluluk ve karanlıkla ilişkilendirilen Orta Çağ zihniyetini yerinden etme iddiasıyla yola çıkan aydınlanmacılar, tanrıyı öldürüp yerine daha seküler; ancak aynı ölçüde müdahil ve acımasız bir tanrıyı koyacaklardı: “Bilim adamı”.

İlk dönem sosyologlardan, sosyolojinin “düşünce babası” olarak kabul edilen Saint Simon, 19. yüzyılda tüm insanlığın geleceğini şekillendirecek anlayışın yeni bir din olacağını ve bu “yeni din”in bilim olması gerektiğini savunmuştur. Kutsal olanın içeriğini yeniden tanımlayan düşünce doğrultusunda toplumsal ilerleme bilim insanlarının mutlak kararlarına emanet edilmiştir. Bu doğrultuda *Frankenstein* ve *Köpek Kalbi* gibi eserler, sanayileşme süreci sonrasında edebiyatta giderek yaygınlık kazanan bir temayı ele almışlardır. Bu tema “çılgın deneyleri” sonucunda insan veya insan benzeri bir yaratık ortaya çıkarmaya çalışan “bilim adamı” temasıdır. Burada bilim “adamı” ifadesi bilinçli olarak kullanıldı, zira bu eserlerde deneyleri gerçekleştirenlerin hepsi erkek doktorlardır. Bunda, tıp dünyasında, diğer bir deyişle tüm bilim dünyası ve çalışma hayatında henüz kadın katılımının yaygınlaşmamış olmasının yanı sıra Aydınlanma sonrası akıl ile erkeğin ve dış dünyanın (kamusal alanın); doğa ile kadının ve ev içinin (özel alanın) bağdaştırılmasının ve temellerini bu kez sözde bilimsellikten alarak yaygınlaşmasının payı büyüktür. Bu noktada, “yabanilere” ve geri kalmış topluluklara medeniyet bahşetme iddiasıyla yola çıkan Batılı kültürel değerlerin eril bir temsil gücüne sahip olduğu unutulmamalıdır.

Berkday bilimin, bir anlamlandırma ve tanımlama aracı olduğunu söyler. Anlamlandırılan kişi ise bilim “adamı”dır: “Artık öyle olmasa bile ‘bilim’ o denli uzun bir süre ‘adamlar’ın elinde kalmıştır ki, bilim kadınlarının fotoğraflarının altına ‘bilim adamı’ filanca diye yazılması hiç kimseyi hâlâ rahatsız etmemektedir” (Berkday, 2012: 19). Bu yönüyle bilim insanı, Avrupalı asıl insanın bir uzantısı olarak Batılı

erkek kimliğiyle kendinden olmayanları ötekileştirmekte ve bilimsellik perdesi ardında hizaya getirmeye girişmektedir.

Yeni bir canlı yaratma teması, “tanrının yarattığından daha da iyisini yaratma” düşüncesiyle bağlantılıdır. Güçhan, Aydınlanma sonrası dönemde bilim ve teknolojinin vardığı ürkütücü noktaları eleştiren sanat yapıtlarında, bilim adamının tanrıyı oynadığından söz eder. Bu kurgularda bilim adamı, tanrı rolünü âdeta zorla ele geçirmektedir. Yönetmen James Whale’in uyarlamasında Frankenstein: “‘Canlandı! Canlandı! Tanrı aşkına! Tanrı gibi hissetmenin ne demek olduğunu şimdi anlıyorum!’” diye haykırmaktadır (Güçhan, 2004: 59). *Köpek Kalbi*’nde ise Profesör Preobrajenski, şeytanla iş birliği yapan Doktor Faust’a benzetilir: “Sonra nihayet tümüyle tek başına, yeşil ışıkla boyanmış, kır saçlı bir Faust gibi otururken haykırdı: Tanrı şahidimdir, sanırım yapacağım bunu!” (101).

“Doktor Frankenstein ölü bedenlerden bazı parçaları toplar ve Frankenstein’ı yaratır. Beden parçaları toplama aşamasında; doktor bir piyanistin parmaklarını, bir sporcunun kollarını ve en zeki kişinin aklını alarak mükemmel insanı yaratır.” (Sunata ve Karadon, 2013: 54). Farklı bedenlerden parçalar toplanmasıyla elde edilecek yeni ve kusursuz insana erişme; yani bir tür makine insan, tam insan ya da işlevsel insan yaratma fikrinin, Sovyet sanat dünyasında da yaygın bir ideal olarak izleyicilere sunulduğu görülmektedir. Sovyet yönetmen Dziga Vertov, *Sine-Göz* [Киноглаз] adlı kuramsal çalışmasında, yeni dünyanın kusursuz insanını, Frankenstein’ın topladığı organlarda görüldüğü gibi, en işlevsel parçaların oluşturduğu kusursuz bir bütün olarak tanımlamaktadır:

“Ben sine-gözüm. Âdem’den daha kusursuz bir insan yaratıyorum, çeşit çeşit hazırlık projeleri ve diyagramlara uygun olarak binlerce değişik insan yaratıyorum. Ben sine-gözüm. Bir insandan en güçlü ve en hünerli elleri; başka birinden en düz ve en biçimli bacakları; üçüncü bir kişiden en güzel ve en manidar başı alıyorum ve montaj aracılığıyla yeni, kusursuz bir insan yaratıyorum.” (Dziga Vertov, 2007: 17).

Sunata ve Karadon, tanrı-insan ve insan-siborg ilişkisinde, bilim insanlarının deneyleri neticesinde ortaya çıkarılan canlıların “Beni neden yarattın?” ve “Beni nasıl yarattın?” sorularına karşılık, onlara yanıt verecek bir özneye sahip olmadıklarını ifade ederler:

“İnsanlar siborgları sadece acayıplık algısını kırmak üzere bu formda tasarlamamışlardır, aynı zamanda kendilerini de Tanrı rolüne koymuşlardır ve öyle hissetmişlerdir. Tanrının yaptığı şeyle aynı şeyi yapmışlardır; bir yaratımda bulunmuşlardır. Hatta bu yaptıkları Tanrı’nın yaptığından daha güçlü bir hafızaya, daha güçlü bedenlere sahip oluşları bağlamında daha da üstündür. Buradaki ‘yeni insan’ algısı übermensch ile yani faşizan düşünce içerisindeki bir ırkın üstünlüğü ile de ilişkilidir. Bu görüşü siborglara uyguladığımızda; Tanrı’nın yaptığından daha da üstün olan bir yaratış söz konusudur.” (Sunata ve Karadon, 2013: 52-53).

Helman’a göre Doktor Frankenstein, erken dönem bir sanayicidir ve laboratuvarı da “yeni insanın” yaratıldığı bir fabrikadır (Helman, 2004: 20). Doktor Frankenstein, doğa ve beden üzerinde yetki iddia eder. Biyoteknolojik bir yaratık üretmesi -cesetlerden organlar çalarak, grotesk biçimde beden parçalarını birbirine dikerek ve ölü eti elektrikle canlandırarak- insan bedenselliğini hor gören bir görüşü teşvik eder. Böylelikle fiziksel evreni, doğayı ve bedeni aşığılayarak distopik bilim kurgunun sıklıkla tekrar edilen bir temasını yineler (Dinello, 2005: 56).

İnsanın kendi kişisel niyetleri için bilim ve mekaniğin yardımıyla, kimi zaman da büyümlü güçlerle yapay bir insan yaratması, 19. yüzyılda sık tekrarlanan bir temadır. Hoffmann’ın *Kum Adam* (1816), Mary Shelley’nin *Frankenstein* (1818), Carlo Collodi’nin *Pinokyo* (1883) adlı eserleri bu temanın işlendiği önemli örnekler arasında yer alır. Hayalî bir otomatın, canavarların, oyuncakların ve kuklaların yaratımına dayanan bu fantastik deneyler sonucu ortaya çıkan yaratıkların hikâyeleri trajiktir ve insan ahlakına, onun sorumluluk duygusuna ve hatta akıl sağlığına ilişkin birtakım soru(n)ları

gündeme getirir. Eserlerin finalinde genellikle “yaratık kaçar ve yaratıcı hayal kırıklığına uğrar, bununla birlikte yaratık, abartılı davranışlar sergilemektedir.” (Lawson-Lucas, 2011: 49-62). *Frankenstein* ve *Köpek Kalbi*, Lawson-Lucas’ın da işaret ettiği gibi, temanın tipik özelliklerini muhteva eden iki eleştirel metin olarak karşımıza çıkmaktadır. Shelley’nin romanı, Milton’ın *Kayıp Cennet* [Paradise Lost] adlı yapıtından seçilen bir epigrafla açılır:

“Ey Yaratan, ben mi istedim, çamurumdan
Beni, insanı yoğur diye, ben mi yakardım sana
Karanlıktan beni çıkart diye?” (11).

Kayıp Cennet’in yukarıda yer verilen dizelerinde ifade edilen isyankâr duygular, *Köpek Kalbi* adlı eserde Şarikov tarafından dile getirilmektedir. Sovyet tarzı bir *Frankenstein* çeşitlemesi olarak yorumlanabilecek *Köpek Kalbi*’nde Preobrajenski, kendi yarattığı yarı insan-yarı hayvan yeni vatandaşın haklı öfkesi ile karşılaşacaktır.

“Ben mi istedim beni ameliyat etmenizi? diye havladı adam öfkeyle. İşe bak be! Bir hayvancağızı yakala, başımı dilim dilim doğra, sonra da hor gör. Belki ameliyat için izin vermedim, ne belli? Ve... (küçük adam bir formülasyon arar gibi gözlerini tavana dikti) yakınlarım da vermedi. Sizi dava etme hakkına sahibim belki, değil mi?” (77).

İdealize edilen ve özlem duyulan mekanik bir bedene ulaşma arzusu içindeki bilim insanı, kusursuz insan modeli olmasını öngördüğü bedeni tanrısallaşarak yaratmaktadır. İstedığı gibi gelişkin özellikler gösteremeyen ve evrimleşemeyen bir yarı insanla karşılaştığındaysa suçu kabullenmek yerine yarattığına yüklemekte, sorumluluk üstlenmek yerine medeniyet adını verdiği sistematik davranış biçimlerini kıstas alarak yarattığını ötekileştirmektedir.

“-Nasıl yani, diye sordu gözlerini kısarak. Sizi insana dönüştürdüğümüz için memnun değil misiniz yoksa? Belki de yeniden çöplüklerde koşuşturmayı tercih edersiniz? (77).

- Ben size merdivenlerde sürtmeyi yasaklamadım mı?
- Neyim ben, mahpus mu? diye şaşıtı adam; yakutu bile haklı olduğunun bilinciyle yanıyordu sanki. Ayrıca ne demek sürtmek?! Sözleriniz çok kırııcı! Ben de herkes gibi geziyorum işte” (79).

Yaratıcısı tarafından bile seilmeyen, grotesk bedensel nitelikleri nedeniyle toplumsal yaşama katılımı da mümkün olmayan canavarın hikâyesi, *Köpek Kalbi*'nde hicvedilmiş; *Frankenstein*'da ise trajik bir tona bürünmüştür.

“Lanet olası yaratıcım! Kendinin bile tiksintiyle sırtını döneneğin böylesine korkunç bir canavarı ne diye yarattım? [...] Şeytan'ın bile onu beğenip teşvik edecek yoldaşları, akranları vardı. Bense yapayalnız ve hor görülen biriyim.” (160). Zavallı ve yapayalnız ben ise dışlanması, tekmelenmesi, ayaklar altında ezilmesi gereken bir ucubeyim (265).

Doktor, yarattığı canlıyı roman boyunca “yaratık, hilkat garibes, sefil şey, rezil canavar, rezilce can verdiğim o şeytani ceset, kendi hortlağım, mezar kaçkını hayaletim, ucube, iblis, şeytanın ta kendisi” gibi sıfatlarla betimler. İki yıl boyunca durmaksızın tutkuyla üzerinde çalıştığı şey karşısında “donuk bir dehşet ve tiksintiyle” dolduğunu ifade eder (74). “Devasa cüssesi ve biçimsiz suratının insanlık ötesi çirkinliğini görünce bunun hayat verdiğim o sefil, o iğrenç ucube olduğunu anında kavradım.” (95). Öte yandan doktor, yaratığının dev gibi bir bedene ve “tiksinç bir görüntüye” sahip olduğunu, onun bir “hilkat garibes” olduğunu düşünmektedir (123).

Köpek Kalbi'nde ise Şarikov, bir Sovyet vatandaşı ve normal bir insan olarak günlük hayatını sürdürebilmek için bazı belgelere gereksinim duyar. Vesika alması gerektiğini yaratıcısına bildirdiğinde doktorun aşağılayıcı ve nefret dolu sözleriyle karşılaşır. *Frankenstein* ve *Köpek Kalbi*'nde, farklı canlılardan toparlanan beden parçaları, bilimin sonsuz olanaklarına inanan doktorların, insandan daha üstün yeteneklere sahip mekanize bedenlere erişme

çabasıyla bir araya getirilir. Eserlerde bilim insanı tarafından yaratılan ve canavar olarak tanımlanan yeni organizmaların, bizzat yaratıcıları tarafından suçlanması ve tahkir edilmesi söz konusudur.

Frankenstein'in canavarı, nereye dönüp baksa sadece kendine yasak olan mutluluğu görür (125). İnsanların yüz hatlarını, güzelliklerini beğenen canavar, kendi görüntüsünden nefret etmektedir. "Oysa berrak bir su birikintisine düşen kendi yansımamı gördüğümde nasıl da dehşete kapılmışım." (141). Tiksinti verici, çirkin bir görünüme sahip olduğunu düşünen yaratık, kendine acımaya başlar. "Bir canavar, yeryüzünü kirleten bir pislik miydim?" (149). İnsanların arasına karışmayı denese de başarılı olamaz. "Peki, benim yaratıcım neredeydi? Beni terk etmişti ve buruk yüreğimle ben de onu lanetliyordum" (161).

Doktor Frankenstein'in canavarı, yalnızlıktan, mutsuzluktan ve en önemlisi de ötekileştirilmekten dolayı saldırganca bir tutum içine girer, zamanla yaratıcısına emirler yağdırmaya başlar: "Sen benim yaratıcımın ben de senin efendimin, derhâl itaat et." (205). Doktor, parçalarını kendi elleriyle bir araya getirip can verdiği bir deney ürününün hâkimiyeti altına girmektedir, üstelik kendisine ve çevresine vereceği zararlardan ötürü endişe duymaktadır.

Rus düşünür Berdyayev'in makine ve insan arasında kurduğu ilişki, yaşanan trajedinin kaynağına ışık tutmaktadır. Berdyayev, makineleşmeden darbe alan çoğu insanın, makinenin insanı felç ettiğini ve tüm suçlunun makine olduğunu ileri sürdüğünü belirtir. Ancak düşünürüne göre, insanın kendi eliyle icat ettiği makine suçlu değildir. Makine insanı ruhsuzlaştırmamıştır; tam aksine insan, ruhunu kendi kendine yitirmiştir. İnsanlık, bir tür canavarlaşma sürecinden geçmektedir, ancak bunun sorumlusu makineler değil insanın ta kendisidir. Makine, sadece bu sürecin bir izdüşümüdür. Berdyayev, başlangıçta doğanın kölesi olan insanın, devleti, ulusları ve sınıfları yaratarak daha sonra bu kurumların kölesi hâline geldiğini ileri sürer. Modernleşmeyle insanlık yeni bir sürece girmiştir. Gelişen teknolojiyi yaratan insan, tekniğin ve makinelerin kölesi olmuştur -ki insan da fark etmeden bu makinelerin kendisine dönüşmüştür (Berdyayev, 1933: 35-37).

İncelediğimiz eserlerde suçlu olan, ne ortaya çıkan yaratıklar ne de tıp biliminin kendisidir. Doktorların modern bilimin olanaklarını kullanma biçimleri, ortaya çıkan organizmaların yaşamını da yerle bir etmiştir. Preobrajenski'nin bilimi kendi amaçları doğrultusunda kullandıktan sonra, deney neticesinde ortaya çıkan garip insansı yaratığın sorumluluğunu üstlenmeyi reddettiği gerçeği, doktorun evini basan yetkililerin sözlerine yansımıştır: “Temel olarak, deneyi yapan sizdiniz, profesör! Yurttaş Şarikov’u siz yaratınız!” (82). Yeni yaratığın bir vatandaş olarak varlığından da işlediği kusurlardan da yaratıcısı sorumludur. Şarikov ise, yaratıcısı tarafından sıklıkla yarım bir insan olmakla itham edilmiştir.

“Gerçekçi olmak, durumu göz önünde bulundurmak lazım! Unutmayın ki, siz... e... hım... nasıl denir, beklenmedik biçimde ortaya çıkmış bir laboratuvar canlısısınız... Filip Fili-poviç gitgide azalan bir güvenle konuşuyordu artık.” (80).

Eser boyunca doktordan, bir tanrı olarak söz edilir. Yaratık zaman zaman bir sokak köpeği olduğu dönemde çektiği zorlukları hatırlar; böylelikle yeni vatandaşın itaatkâr yönü gelişmeye başlar.

“Şarik halının üzerinde gölgede yatıyor ve korkunç şeylere tanık oluyordu gözlerini ayırmadan. Cam kaplarda keskin kokulu, bulanık, iğrenç sıvılar içerisinde insan beyinleri yatıyordu. İlah kollarını dirseklerine kadar sıvamış kırmızı kauçuk eldivenlerin içinde kaygan küt parmaklarıyla kıvrımları kurcalıyordu. Bazen ilah küçük parlak bir bıçak kuşanıyor ve esnek sarı beyinleri kesiyordu sessizce.” (50).

Tıbbi Güç ve Toplumsal Bilgi'de sosyolog Bryan S. Turner, sağlık ve rahatsızlığın dinselikten uzaklaşması neticesinde, bireyin yaşam süreçleri üzerinde denetime sahip temel kurum olan kilisenin yerini devletin aldığı evrenin, biyopolitika tarafından temsil edildiğini ileri sürer. Bu anlamda sekülerleşme, sadece kilisenin güç kaybetmesini değil “aynı zamanda toplumda normal toplumsal

ilişkileri düzenleyen grup olarak geleneksel ruhban sınıfın yerini tıp mesleğinin almasını” ifade eder (Turner, 2011: 244). Başka bir deyişle tanrısal buyruğun yerini bilimsel söylem almış, bedeni kesintisiz bir biçimde gözetleyen güçler el ve kimlik değiştirmiş; beden üzerinde otokontrol sağlamaya yönelik manevi kaygılar ise yerini devletin teknik, siyasal ve ideolojik müdahalelerine bırakmıştır. *Köpek Kalbi*'nde yeni insanın yaratımı, tanrıya öykünme ve Faust motifleri, bilimsel bilginin vahiy kabul edilmesini eleştirmek ve seküler dünyada bilim insanlarının Orta Çağ'daki din adamlarının yerini almasını eleştirmek üzere kullanılır.

“Profesör Preobrajenski'nin şaşkıncı deneyi, insan beyninin sırlarından birini açığa çıkardı! Hipofizin gizemli işlevi aydınlandı artık! İnsanın dış görünüşünü hipofiz belirliyor! Hipofiz hormonlarının organizmadaki en önemli hormonlar olarak adlandırmak mümkün: Dış görünüş hormonları! Bilimde yeni bir alan açılıyor: Faust'un imbiğine başvurmadan homunculus yaratıldı! Cerrahın neşteri yeni bir insan getirdi dünyaya! Profesör Preobrajenski, siz bir yaratıcısınız!!” (67-68).

Frankenstein'in sonunda derin bir ümitsizliğe kapılan canavar, doktordan, en az kendi kadar çirkin ve korkunç bir eş yaratmasını ister. Böylece yalnızlığını ve kusurlarını bir başkasıyla paylaşacaktır (176). Doktora iki canavarın el ele verip dünyayı mahvedeceklerinden korkarak bu teklifi reddeder ve nihayet kutuplarda canavarını takip ederken hayatını kaybeder. *Köpek Kalbi* adlı eserin finalinde ise Doktor Preobrajenski, insansı yaratığı tekrar eski hâline, bir sokak köpeğine geri çevirmek zorunda kalmıştır.

“Aylaklığa Övgü”: Makine Bedenlerin İflası

Bütünüyle makineleşmiş bir yaşamın kutsandığı, Taylorizm ve Fordizm gibi pragmatist-denetimci modellerin ortaya çıktığı dönemlerin birer ürünü olan edebî metinler, toplumu makbul yurttaşın

dinlenmeksizin çalışması gerektiği konusunda bir süreliğine etkisi altına almışsa da tahmin edileceği gibi yeni dünya düzeniyle gelen koşullar söz konusu ütopyik düşüncelerin devamlılığı önünde bir engel oluşturmuştur. Öyle ki, makineleşmeyi metheden ve halkı devamlı “aylaklık” etmemeleri adına uyarıcı eserlerin yerini, çalışmamanın saadetine vurgu yapan radikal manifestolar almıştır.

Akıl, yaşamın merkezine ve iktidarın başlıca kaynağına dönüştüğünden beri aylaklık, ceza gerektiren bir suç teşkil etmiştir. Aylaklar deliler, yoksullar, haydutlar, hırsızlar, kirlilerle aynı ötekileştirme pratiklerinin içinde eriyip bütünleşerek melez bir korku ve aşağılama nesnesine dönüşmüş ve bu nesne, edebî ürünlerde hor görülen tiplerle aracılığıyla kendine yer bulmuştur. Bunin’in *Köy* adlı eserinde yoksulluğun birincil sebebi olarak denetim eksikliği ve köylünün başına buyruk hareket etmesi gösterilir.

“Bekçilerin arkasından geçtikten sonra yol yana kıvrılıyordu: gürültü koparan arabalar arkada kalmıştı, etrafı sessizlik kaplamıştı, geniş arazide kızgın havalar başlamıştı, o yine de dünyada her hâliyle en önemli konunun ‘iş’ olduğunu hissetti. Ah, çevrede hep fakirlik hüküm sürüyor! Mujikler tamamen varından yoğundan olmuşlar, kasabalar dağılmış, fakirleşmiş küçük çiftliklerde bir çöp bile kalmamıştı. Buralara iyi bir patron gerekir, becerikli bir adam!” (17).

1500’lü yıllar boyunca Avrupa’da aylaklık, tutuklanmayı gerektiren bir suç sayılmıştır. 1508 yılından itibaren “şüpheli boş gezmeye” suçlamasıyla gerçekleştirilen tutuklamaların sayısında artış gözlenmiştir. İngiltere’de yıllık olarak üç bin ila dört bin serseri ve boş gezen tutuklanırken 1700’ler ve 1800’lerde Fransız polisi her yıl on bin ila on üç bin arası serseri tutuklamıştır (Jütte, 2011: 173-175). Sanayileşmeyle birlikte gelişen verimli zaman geçirme saplantısı yaşamın merkezine konuldukça aylaklık da giderek daha fazla dikkat çeken yeni bir suç türüne dönüşmüştür.

Cumhuriyet döneminde çalışkan vatandaşlar yetiştirmeye verilen önem, sporun bedeni terbiye etme ve yaşamı disiplin altına alma işlevleriyle birlikte öne çıkmıştır. Türk Spor Kurumu başkanı Ali Hikmet Ayerdem (1877-1939), sporsuz geçen eski devirlerdeki memleket gençliğini ikiye ayırmıştır. Ayerdem, bir yanda sağlıklı bir gençlik dururken diğer tarafta zamanını “miskinlik” ile harca-yan hareketsiz bir medrese gençliğinin varlığına dikkat çekmiştir:

“Bir yanda yüzleri kırmızı, bembeyaz vücutlu lenfatik şehir çocukları, diğeri de medrese odalarını dolduran ve ömürle-rini oturmakla ve miskinlikle geçirmeğe hasreden durgun kanlı köy çocukları. Filhakika yirmi otuz seneden beri git-tikçe artmak suretiyle meydan bulan sporun ve yine spor demek olan askerliğin teşmili sayesinde ki bugünkü nes-limiz eski nahif ve çelimsiz çocuklar ve gençler yerine gür-büz vücutlu, koşup atlayan ve zıplayıp sıçrayan yeni bir nes-il kaim olmaya başlamıştır.” (akt. Akın, 2014: 108).

Gladkov’un *Çimento* adlı eserinde fabrikanın yokluğu, çalış-madan geçirilen, boş, verimsiz, ekmezsiz ve “aylak” bir hayat an-lamına gelir. Fabrika olmadığına işçiler kendilerini yersiz yurtsuz hissetmektedirler. “Fabrika yok artık, pis bir delik, kahrolası bir keçi ağılı oldu orası. Çimento fabrikası yok artık, orası yok, öyley-se benim yerim neresi Gleb?” (34).

Çimento’da, Taylorist çalışma modelinden aylaklığı engelle-yen bir disiplin olarak söz edilir. Üstelik savaş döneminde fabrika-lar çalışmadığı zaman makinelere “sevilen kadına duyulan hasret-ten daha büyük” bir özlem duyulur: “Görmüyor musun? Var hızı-mızla çalışıyoruz. Yıllarca süren o eski aylaklık, çene çalmalar, boş gezmeler yok artık. İşte, makineler böylesine güçlü! Makineler sağ oldukça, onlardan kaçış yoktur. İnsan bu makinelere, sevilen kadı-nı duyulan hasretten daha büyük bir hasret çeker.” (196).

Çimento’da makineleşme ile gelen ekonomik gelişme eserin en önemli meselesidir. Fabrikalaşmadaki hızlanmanın hem “doğası

itibarıyla tembel” sayılan köylü ve işçileri belirli bir disipline sokacak, onları haydutluk ve serserilikten uzak tutacak hem de ülkeyi refaha erdirecek bir araç olarak işlev gördüğü kabul edilmektedir: “Savaşta bütün tarlaları çiğnedik, şimdi ekip dikme vakti geldi. Bu bacalar tütmedikçe köylü haydutluk, işçi serserilik yapıp duracaktır.” (168). Erken modern Avrupa’da “serserilik”, hırsızlık ve kaçakçılık gibi suçların tetikleyicisi olarak cezaya tabi tutulmuştur. Jütte’ye göre serserilik tehdidi, yoksul yasası mevzuatında beş ana özelliğe göre tanımlanır: Yoksul olma, işsiz olma, geçinebilmeye muktedir olma, yersiz yurtsuz olma ve şüphe uyandırma.

“Serserilik, erken modern dönem Avrupa’sında coğrafi ve sosyal hareketliliğe dair çifte sorunu yansıtan ve toplumsal olarak tanımlanmış bir suçtu. Serseriler eylemleri yüzünden değil ama toplum içindeki dışlanmış konumlarından ötürü tutuklanır ve cezalandırılırlardı. Sonuçta serseriler sıradan suçlular değillerdi; toplum açısından büyük bir tehdit olarak görülür, bu yüzden tüm otoritelerce takip edilir ve sapkınlıklar olarak damgalanırlardı.” (Jütte, 2011: 172).

Rus şair İosif Brodski (1940-1996), Sovyet çalışma sisteminin öngördüğü iş disiplinine, yani düzenli bir işte çalışma gerekliliğine uymadığı ve devamlı iş değiştirdiği gerekçesiyle 1964 yılında “sosyal asalaklık” [социальный паразитизм, тунеядство] suçlamasıyla tutuklanmış ve beş senelik bir sürgüne mahkûm edilmiştir. Ardından cezası, on sekiz aylık fiziksel güç gerektiren bir işte çalışma cezasına çevrilmiştir. Bugün Brodski’nin adı, yapıtlarının yanı sıra “aylaklık” suçundan hüküm giyen bir edebiyatçı ve baskıcı çalışma rejiminin simgesel bir “suçlu” figürü olarak anılmaktadır. Bu yeni tip “suç”, erken modern dönemden 20. yüzyıl modernleşmesine miras kalan bir anlayışın uzantısı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Britanyalı filozof Bertrand Russell’in (1872-1970) ilk kez 1935 yılında yayımlanan yapıtı *Aylaklığa Övgü* [In Praise of Idleness] hızla sanayileşerek tüketim toplumuna evrilmekte olan insanlığın neden bu kadar fazla çalışmasına gerek olmadığını kanıtlamaya

girişir. Düşünre göre, insanları savaştırmak ve savaş sanayisinde çalıştırmak üzere tasarlanan bilimsel örgüt, şayet barış döneminde de işletilip çalışma saatleri dörde indirilebilirse toplumsal refah sağlanacaktır. Ancak bunun yerine, emeklerine ihtiyaç duyulmayan kitleler aç bırakılmıştır.

“Neden? Çünkü çalışma görevdi de ondan; çünkü insanın, ürettiği oranda değil ölçüsü çalışkanlık olan erdemi oranında ücret alması gerekiyordu da ondan. Bu, içinde doğduğu koşullarla zerrece benzerliği bulunmayan bambaşka koşullara uygulanan Köle Devleti ahlakıdır. Bunun felâketli sonuçlar doğurmasına hiç şaşmamalı. [...] İçinde yaşadığımız dünyada insanlar hâlâ sekiz saat çalışmakta [...] işçilerin yarısı işten atılmaktadır. Bunun sonunda yine öteki planda olduğu kadar boş vakit kalır insanlara, ama bu sefer insanların yarısı çok fazla çalışırken öbür yarısı aylaktır. İşte, nasıl olsa kalacak boş vakit bütün insanlık için bir mutluluk kaynağı hâline getirileceğine, bu şekilde ne yapıp edilip evrensel bir sefalet kaynağı hâline getirilmektedir. Bundan daha büyük bir delilik düşünülebilir mi?” (Russell, 1997: 13-14).

Russell’a göre, insanlık için günde dört saat çalışmak yeterlidir. Böylelikle hem işçiler dinlenmeye ve kültürel faaliyetlerde bulunmaya vakit ayırabilecek ve hayatlarını anlamlı kılacaklardır hem de işsizlik gibi bir sorundan söz edilmeyecektir. Toplumsal refah, kendiliğinden gelecek, üretim fazlası ürünler ve işsizlik ortadan kalkacak, bilimsel ve kültürel ilerleme kaydetmek mümkün olabilecektir. Bu teklifleriyle Russell, daha geçtiğimiz yüzyılın başında, tüketim çılgınlığı içinde kaybolacak olan toplumun tatminsizliğini öngörmüş gibidir. Ancak onun içinde bulunduğu dönem, millî ilerleme dönemidir. Bu tür dönemlerde bedenlerin disiplin altına alınması görev edinildiğinden çalışkanlık-tembellik, medenilik-geri kalmışlık dikotomileri, dönemin edebî eserlerinin birincil meselesi hâline getirilmiştir.

Aydın-Halk Çatışması

Türkiye ve Rusya'nın 20. yüzyıl başlarında yeni toplumun inşasını modernleşme zeminine oturtma girişimleri, halkın zihinsel yükselişine ön ayak olması beklenen seçkinlerle öteki tabakalar arasında bir tür kültürel gerilim yaratmıştır. Bu çalışma boyunca ele aldığımız temaların temel olarak ötekileştirmeyle bağlantılı olmasının temelinde bu gerilim yatmaktadır.

Akın'a göre, Bolşeviklerin büyük çoğunluğunun “köylü ve cahil bir kitleyi, medeni ve üretken bir topluma dönüştürme çabasındaki başarıları” Cumhuriyet rejiminin gözlerini kamaştırmıştır (Akın, 2014: 99). Bu nedenle *Ankara* romanında anlatıcı, “bunlar” diye bahsettiği köylüleri seçkin bir gözle seyrederek

“[H]epsi emeklerinin mükâfatını görmeye ve hepsinin yüzü gülmeye başladı. Bunların, her pazar gününün akşamında kadınlı erkekli, çoluklu çocuklu şen kalabalıklar hâlinde şarkılar söyleyerek köylerine dönüşlerini seyretmek başlıbaşına bir zevk ve saadetti.” (190).

Bu pasajda Yakup Kadri'nin Sovyet dönemine özgü “mutlu emekçiler” tablosu çizdiği, dönemin propaganda afişlerinde yer alan, memnuniyetle gülümseyen işçi ve köylü profilini eserine yansıttığı anlaşılmaktadır. Gladkov'un *Çimento* adlı eserinde de benzer bir sahne yer alır: “İşçiler tulumlarıyla, iş önlükleriyle fabrika kapısından çıkıp sevinç çılgınlıkları atarak, el sallayarak treni karşılamaya koşular.” (199).

Aydın kesim için halk, her daim kendisine yol gösterilmesi gereken cahil kitleyi temsil etmiştir. *Köpek Kalbi*'nde Profesör Preobrajenski'nin ıslah edilmiş yeni bir insan yaratma çabası, köpek ve insanı melezleyen deneyi sayesinde uygulamaya geçirilmektedir. Ancak doktor, genel anlamda kendi halkının gelişmişlik düzeyine ilişkin olumsuz fikirlere sahiptir.

“Dünya devrimini, Engels'i ve Romanov'u, ezilen Malayları ve benzeri halüsinasyon ağızlarından tükürüp asıl işlerine,

yani kümeslerin temizliğine başladıkları zaman yıkım kendiliğinden ortadan kalkar. İki Tanrıya kulluk edilmez! Aynı anda hem tramvay yollarını temizleyecek hem de pasaklı İspanyol çocuklarının kaderini tayin edeceksin. Bunu kimse beceremez, doktor, hele ki Avrupalıların iki yüz yıl gerisinden gelen, pantolonunun düğmesini bile doğru dürüst ilikle-yemeyen insanlar hiç beceremez!” (41).

Halide Edib’in *Tatarcık* romanında Lale de kendisini doğrudan “halkı medenileştirmeye” adadığını dile getirmektedir. “Susun, ben hayatımı Poyraz köyüne hasredeceğim; bu köyü medenileştirmek, bu köye inkılâbımızın ruhunu sokmak için evlenmemeye karar verdim.” (242). Lale’nin bisiklet kullanması, Poyraz köyü halkının kâbusu hâline gelmiştir. Bir medeniyet simgesi olarak bisiklet, halkın yolu ne şekilde kullanacağına karar veren Lale’nin ayrılmaz ve sembolik bir parçasına dönüşmüştür.

“- Seni yaya kaldırımında yürümeye alıştıracam İsmail Ağa... [...] -Sokağın yanları kaldırım olsun olmasın yaya-lara mahsustur, ortası araba, bisiklet, otomobil içindir. [...] Burada yolun neresinden yürüyeceğini bilmeyen yaya-lara yol öğreteceğim. Niçin okula, üniversiteye gittim zannediyorsun? [...] Sizin gibi köhne kafaların içini gençleştirmek, sizi medenileştirmek için...” (35).

Ahmet Celal, Batılılaşma hareketinin başarısızlığa uğramasının ardında yatan nedenleri, köylünün geri kalmışlığına bağlar. Devletin eğitim kurumları aracılığıyla yaygınlaştırmaya çalıştığı yeni modern değerler köy ortamında dirençle karşılaştığı için Batılılaşma yolunda arzu edilen neticelerin olgunlaşamadığını düşünür.

“Talim, terbiye, iyi örnek, bunların hepsi geçici şeylerdir. Ve çevre değiştirmedikçe insanın değişmesine imkân yoktur. Bu küçük mülahazadan, Türkiye’deki yenilik ve garpçılık hareketlerinin, neden başarısızlığa uğradığı sorununa kadar çıkabiliriz.” (44).

Köy yaşamı, Batılılaşma gayesindeki Rusya ve Türkiye için geri kalmışlığın simgesi olmuştur. Modernleşmeci edebiyatçıların bu kabul karşısında, eserlerinde halkı suçlamakla kendilerini suçlamak arasında gidip geldikleri gözlenir. Zira köylüyü ve halkı eğitime görevi seçkinlere, aydınlara, modernleşmeye inanan sanatçılara verilmiştir. *Köy* adlı eserinde Bunin, önce Kuzma'nın ağzından halkı suçlu ilan eder:

“Kuzma yüzünü çevirip duygudan yeşeren gözlerini titreyen elleriyle sildi, tütünü sarmaya başladı... fakat düşünceleri hep dolaştı: ‘Ziyaretçi halktır. Ama hadımla öğretmen halk değil mi? Köleliği topu topuna 45 yıl önce kaldırdılar, böyle bir durumda bu halktan ne istenebilir ki? Evet suçlu kim acaba? Halkın ta kendisidir.’ Kuzma'nın yüzü yeniden karardı ve yanakları çöktü.” (74).

Daha sonra kardeşi Tihon, Kuzma'nın simgelediği Rus aydınının, halkın geri kalmışlığı karşısında takındığı ikili tutumu açıkça eleştirmeye başlar:

“Tihon İliç yüzünü ekşiterek onun lafını kesti:

- Yahu sen hiçbir şeyde ölçünün ne olduğunu bilemedin. Kendin sürekli ‘mutsuz halk, talihsiz halk!’ dersin. Ama şimdi oldu hayvan! (115).

Ahmet Celal de *Yaban*'da aynı çelişkiye düşmektedir. Bedensel eksikliği nedeniyle köylülere karşı tavrı giderek hoyratlaşan kahraman, vatanını müdafaa etmek uğruna bir kolunu kaybetmiş olsa dahi sade vatandaşları seçkin ve “aydın” dünyasından dışlamaktadır. Bir yandan her fırsatta halkı zihinsel açıdan geri kalmışlıkla suçlamakta;

“Düşünmek; insanların, mağara devrindeki gibi henüz bir takım toprak ve taş kovukları içinde yaşadığı ve hayvanlarla haşır neşir olduğu bu yerde düşünmek, bana bir ayıp gibi

geliyor. Bazı, köylülerle konuşurken soyut bir fikrin ortasında dilim tutulup kalıveriyorum.” (45).

diğer taraftan, ülkenin geri kalmışlığında, onlara tepeden bakan Türk aydınının da önemli payı bulunduğunu dile getirmektedir. Bu sözler, roman boyunca halkından bedensel olarak da tiksinti duyan Ahmet Celal’in itiraflarına dönüşmektedir. Romanın sonlarına yaklaşıldıkça kahramanın aydın-halk çatışmasında benimsediği pozisyona ilişkin öz eleştirileri, okurla daha sık paylaşılmaktadır:

“Bunun nedeni, Türk aydını, gene sensin! Bu viran ülke ve yoksul insan kitlesi için ne yaptın? Yıllarca, yüzyıllarca onun kanını emdikten ve onu bir posa hâlinde katı toprak üstüne attıktan sonra, şimdi de gelip ondan tiksirmek hakkını kendinde buluyorsun.” (136).

Modernleşme hareketleri, her iki ülke edebiyatında, başta aydın-halk çatışması olmak üzere çeşitli kültürel gerilimlere sebebiyet vermiştir. Bu gerilimler sadece halkın zihinsel gelişimi etrafında doğmamıştır. Halkı bedenlen medenileştirme hareketi de buna gerek gelenekleri gerekse gündelik alışkanlıkları nedeniyle eklemelenemeyen kesimin bedensel betimlemeler yoluyla tahkir edilmesine, hor görülmesine ve nihayet ötekileştirilmesine neden olmuştur.

5

Bölüm

DİSTOPYADAN SANAL GÖZETİM TOPLUMUNA BEDEN

Dünyada beden politikaları alanındaki çalışmalar giderek artıyorsa bu artış kuşkusuz iletişim teknolojilerindeki hızlı ilerlemenin ve bir tür imajlar bombardımanına dönüşen günlük yaşantımızın, bireyin benlik algısı üzerindeki derin etkisiyle gerçekleşmiştir. Gerçeğin yerini alan imge, sahibi tarafından birkaç rötuşla, birkaç klavye vuruşuyla ya da sadece ekrana dokunmakla mükemmelleştirilen görsellere dönüşmüş ve sanal beden imgesi, kimliğin taşıyıcısı konumuna yükselmiştir. Günümüzde “herkes öyle yaptığı için” dâhil olunması normal kabul edilen gözetle(n)me mecraları olarak sosyal paylaşım sitelerinin işleme mantığı, 20. yüzyılda kaleme alınan distopik edebî eserlerde birer felaket tasavvuru olarak öngörülmüştür. Bu bağlamda İngiliz filozof Jeremy Bentham’ın bir hapisane inşa modeli olarak tasarladığı “panoptikon”, gözetim toplumu teorisyenleri kadar edebiyatçıları da ilgilendirmiştir.

Bu bölümde, söz konusu edebiyatçılardan biri olan ve distopya türünün ilk kült romanını kaleme alan Rus yazar Yevgeni Zamyatin’in *Biz* adlı eseri ve Rus yazar Vladimir Nabokov’un postmodern kurgusu *İnfaza Çağrı*, gözetim toplumu kavramsallaştırması ekseninde incelenecektir. İnceleme boyunca yazarların totaliter gözetle(n)me bağlamında türettikleri “ideal özgürlüksüzlük” ve “saydam-sızlık” kavramları tartışılacaktır.

Bu bölümde ayrıca distopyaların konu edindiği totaliter gözetlenme ile günümüz sanal dünyasında yaşanan gönüllü gözetlenme arasındaki doğrusal ilişkiler mercek altına alınacaktır. Bu bağlamda

sıfır yağ hücresiyle dünyaya geldiği için hiçbir zaman yirmi dokuz kilonun üzerine çıkamayan ve çocukluğunda bir gözünün görme yetisini kaybeden Amerikalı Lizzie Velasquez'in hikâyesine yer verilecektir. Velasquez'in nadir görülen hastalığının yol açtığı (Neonatal Progeroid Syndrome) bedensel deformasyonu nedeniyle sanal dünyada maruz kaldığı “siber zorbalık” [cyber bullying], sosyal paylaşım sitelerinde gönüllü hâle gelen gözetle(n)me sürecinin öncelikle bedensel temsiller düzeyinde yaşanması bağlamında değerlendirilecektir. Velasquez'in düzenlediği motivasyon konuşmalarından, kendisi hakkında hazırlanan belgeselden ve kitaplarından söz edilecektir.

Bu bölümde, distopyaların gözetlenen bedenlerinin, sanal dünyada gözetleyen, belirleyen ve yargılayan gözlerle dönüşebilme potansiyellerini ortaya koymak amaçlanmıştır. İlgili süreçte, haz ve eğlence esasına dayanan bir yanılısamayla, panoptik toplumun *omni-optik* topluma dönüştüğü görülecektir.

Distopik Eserlerde Göz Metaforu

Modern devletin bireyleri gözetleyerek denetim altına alma gerekçelerini, yöntemlerini ve aynı amaçla eyleme geçme süreçlerini konu alan eserler için göz, önemli bir metafor olmuştur. George Orwell'in bir distopya örneği olan *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* (1949) adlı romanında her şeye kadir bir gözcü ve diktatör olan Büyük Birader (Big Brother), roman kahramanlarını gözetlemekte ve onların hareketlerini düzenlemektedir. Bu eserin ilham kaynağı, Rus edebiyatında antiütopya olarak ifade edilen distopyanın öncü bir örneği olan, Yevgeni Zamyatin'in *Biz* (1920) adlı romanıdır. Eser, kendisinden sonraki distopya örneklerine kült bir kurgu olarak öncülük etmiştir (Kandemir, 2009: 143).

Distopya terimi ilk kez İngiliz filozof John Stuart Mill (1806-1873) tarafından 1868 yılında kullanılır. Terim, “kötü bir yer” anlamına gelir ve hayal edilebilecek en kötü, otoriter ve baskıcı yönetimi ya da durumu, bireysel yaşamın ortadan kalktığı, buna karşın özgürlüklerinin yitiminin normalleştirildiği bir ortamı tanımlar.

Distopyalar, modern devletin gözetim ve denetim sistemlerinin varabileceği en kapsayıcı, en baskıcı boyutları ortaya koyar. Bu noktada, Foucault'nun geliştirdiği “iktidarın gözü” kavramından ve distopik uzamın denetleme mekanizmalarına işaret eden bir hapishane inşa modeli olarak “panoptikon”dan söz edilmelidir.

Zamyatin'in *Biz* Adlı Distopyasında Panoptikon ve Gözetle(n)me

Platon'un *Devlet*'inde, politikanın ve devlet idaresinin nihai amacı, şehir devletinin ve sakinlerinin mutluluğu ve refahıdır (Ojakangas, 2016: 32). Aynı amaca erişmek, modernleşme hareketlerini yürüten iktidarlar tarafından da arzulanmış ve bu doğrultuda çeşitli kapsayıcı “mutluluk reçeteleri” uygulamaya konulmuştur. Vatandaşların refahı için nasıl bir yaşam sürmeleri gerektiğine, muktedirler tarafından egemenliğin sağladığı ayrıcalıklar yoluyla tek taraflı olarak karar verilmiştir. Alınan kararların büyük bölümü halkın refahını temin etmek için onun bütünüyle gözetlenmesi gerektiği fikrini ileri sürmekte ve bu görüşlerin tarihi de Antik Yunan siyaset felsefesine dek uzanmaktadır. Söz gelimi Aristoteles düşüncesinde “Bir devletin sınırlarını oluşturmanın en iyi ilkesi, en geniş alana yayılmış olan nüfusunun aynı zamanda bir bakışta görülebilecek biçimde olmasıdır.” (akt. Siisiainen, 2016: 96). Toplumunu medenileştirmeye giden yolun, yurttaşların üzerinde sıkı bir gözetim kurmaktan geçtiği düşüncesi, halkın normlardan sapmasını engelleyip onun bütüncül mutluluğa erişmesini sağlamanın tabii bir aracı olarak kabul görmüştür.

İktidarın halkı bedenlen medenileştirme gayesi, modernleşme hareketlerinin bir parçası olarak kurgulanan çok sayıda tezli sanat eserinin de konuları arasında yer almıştır. Bu eserlere geçmeden önce, Foucault'nun, iktidar mekanizmasının bedeni ehliileştirmek için yarattığı kurumlardan söz ettiği analizi hatırlamak yerinde olacaktır. İktidarın gücünü pekiştirmek amacıyla başvurduğu en etkili silahlardan biri, bedenlerin terbiye edilmesidir. Foucault, bedenin ehliileştirildiği mekânlar arasında okulları, kışlaları, hapishaneleri ve akıl hastanelerini sayar. Ayrıca analizinde panoptik modelin, yani

devamlı denetleyen bir gözün varlığıyla biçimlenen gözetim sisteminin sadece yukarıda sayılan mekânlara özgü olmayan ve toplumsal boyuta sirayet eden egemenliğine geniş ölçüde yer verir.

Foucault, panoptikonu şöyle tanımlar: “Merkezî kuleye bir gözlemci yerleştirilir, hücreye de bir deli, hasta, mahkûm, işçi ya da öğrenci. Zindan kuralı tersine çevrilir; hücrenin apaydınlık hâli ve gözcünün bakışı, koruyucu olan karanlıktan daha iyi gözetleme imkânı sunmaktadır.” (Foucault, 2007: 86). 1785 yılında, İngiliz filozof Jeremy Bentham (1748-1832) tarafından tasarlanan panoptikon, mahkûmların her an gözlemleniyormuş hissine kapılmasına neden olur, böylelikle mahkûm, sürekli kendini kontrol etmek durumunda kalır.

20. yüzyıl edebiyat dünyasında makine-beden, panoptik ve gözetle(n)me kavramları bağlamında değerlendirilmeye uygun olan distopik türde eserler verilmiştir. Rus yazar Zamyatin’in *Biz* adlı distopik kurgusunda, devletin belirlediği zamanlarda yemek yiyen, cinselliğini devletin devamlılığı için makineler gibi belirli gün ve saat dilimlerinde yaşayan, hayatını camlarla ayrılmış ve herkesin birbirini gözetleyebildiği saydam odalarda geçiren, isimler yerine sayısal kodlarla adlandırılan bir toplumdan söz edilir.

Karaca (2010), yazarın *Adalılar ve İnsan Avcısı* adlı öykülerinin *Biz* romanı için bir nevi laboratuvar çalışması olduğunu, kullanılan pek çok motif, imge, düşünce ve değerlendirmenin ilk kez İngiltere gözlemleri neticesinde ortaya konulduğunu ifade eder.

“Zamyatin 20. yüzyılın ilk çeyreğinde İngiltere’nin teknoloji alanında ulaştığı gelişmişlik düzeyini, aşırı disiplinli sosyal yaşamını ve düşünce dünyasını iki yıl boyunca yaşayarak gözleme olanağına sahip olmuş ve gözlemleri sonucunda topladığı materyalleri de bu iki öyküde kullanmıştır.” (Karaca, 2010: 65).

Romanın ismi, özneyi bertaraf ederek tek tip bir topluluğa eklemek isteyen iktidarın, kendi dayattığı normların uygulanması adına yarattığı gözetimci ve baskıcı sisteme gönderme yapmaktadır.

Bu sistemde iktidar “biz” idealinde somutlaşan birlik duygusunu totaliter hedeflerini perdelemek için paravan olarak kullanır. Zamanla roman kahramanları da var oluşlarını sürdürebilecekleri tek gerçekliğin bu denetimli yaşam biçimi olduğuna ikna olmuşlardır. Egemen sınıfın çıkarları adına denetim altında mekanikleşmiş bir yaşam sürdürdüklerini unutmışlardır. Bu bağlamda göz, kesintisiz denetimin simgesine dönüşmüştür.

Zamyatin’in *Biz* romanında, ana karakter D-503’ün sorumluluk duygusundan ötürü hissettiği huzursuzluk, devamlı gözetlenmenin bir sonucu olarak okunabilir. Zira panoptik modelde hükümlü, kulenin içini göremediği için ortada gardiyan yokken de gardiyan varmış gibi temkinli davranmaya başlar.

“Geceleri numaralar uyumak zorundadırlar, bu zorunluluk aynen gündüzleri çalışma zorunluluğu gibidir. Bu, gündüz çalışabilmek için gerekli. Gece uyumamak bir suçtur, diyerek kendi kendimi telkin ettim. Ama yine de yapamadım, yapamadım... Sonum geldi. Tek Devlet’e karşı olan yükümlülüklerimi yerine getirecek durumda değilim... Ben...” (66).

Roman kahramanlarının yaşadığı mekân, panoptik bir hapishaneye benzemektedir. Distopyanın olay örgüsünü daha dramatik ve endişe verici kılan unsurlar, panoptik yaşamın ve makineleşmenin, gelecek kuşaklara da dayatılacak olması ve günlüğü tutan başkahraman D-503’ün doğrudan okuyucuya seslenmesidir. *Biz* adlı romanda numaralar, Tek Devlet’e olan bağlılıkları dolayısıyla kendilerini güvende hissederler. D-503’ün uyuyamadığı gecelerde devlete karşı yükümlülüklerini ihmal ettiğini düşünmesinin nedeni, onun koşulsuz itaat etme alışkanlığının hayli gelişmiş olmasıdır. Gece uygun biçimde uykuya dalıp dinlenmeyen bir vatandaş, “emeğin yeniden üretimi” kavramının kapsamına giren unsurlardan birini; yani ertesi gün tekrar çalışacak gücün depolanması gerekliliğini ihlal etmiş sayılır.

Romanda, Bentham gibi düşünürlerin modern devletin kalkınma metotlarına bilimsel bir katkı olarak sunduğu gözetimci “keşif”lerin

varacağı olası sonuçları ortaya koyan bir tablo çizilmektedir. Foucault'ya göre Bentham, hakiki bir keşifte bulunmuştur. Doktorlara, ceza hukukçularına, sanayicilere ve eğitimcilerin gözetleme sorununa yönelik aradıkları çözümü, Bentham kendisi sunmaktadır (Foucault, 2007: 87). Foucault'ya göre, kışlalardan fabrikalara, hastanelere, hatta okullara dek pek çok yapı, birer panoptikon örneğidir; zira bu kurumların çatısı altındaki kişiler devamlı gözetim altında tutulmaktadır.

Zamyatin'in *Biz* romanında olduğu gibi, Rus yazar Nabokov'un *İnfaza Çağrı* romanında da panoptik yapıyla yakın bir ilişki içinde bulunan saydamlık kavramı, gözetlenme ve öz denetimin simgesi olarak kullanılmıştır.

Nabokov'un Totalitarizm Eleştirisi: *İnfaza Çağrı*

Vladimir Nabokov *İnfaza Çağrı* adlı romanında, totalitarizm eleştirisini bütün baskıcı kurumlara ve devlet aygıtlarına yöneltirken postmodern anlatım ve kurgu tekniklerinden yararlanır. Nabokov'un ilk kez 1938 yılında (kitap formatında) yayımlanan romanı *İnfaza Çağrı*, yazarın Berlin'de geçirdiği yıllarda kaleme alınmıştır. Postmodern anlatım tekniklerinin kullanıldığı eser, yazıldığı dönem itibarıyla modernizmin sonunda ve postmodernizmin başında konumlanır.

Eserinin ön sözünde Sovyetler Birliği ve Nazi Almanyası üzerine bazı kıyaslamalar yapan Nabokov, romanın Kafkaesk unsurlar taşıdığı yönündeki yorumlara tepki göstermekte ve George Orwell'e eleştiriler yöneltmektedir. Buna karşılık *İnfaza Çağrı*'nın distopya türünün kült eserleriyle taşıdığı benzerlikler okurun dikkatini çekmektedir.

İnfaza Çağrı'da yankı bulan unsurlardan biri, Aydınlanma projesine yöneltilen postmodernist sanatsal tepkidir. Eser, Cincinnatus C. adlı karakterin idam hükmünün infazından önceki son yirmi günü anlatır. Roman kahramanı "saydamsızlık" ile suçlanmaktadır. Daha önce söz edildiği gibi saydamlık kavramına, kamusal gözetim bağlamında, Sovyetler Birliği tarihinde kitlelerin denetlenebilmesini ve tek tipleştirilmesini simgeleyen bir mecaz olarak, Zamyatin'in *Biz*

romanında da başvurulmuştur. Nabokov, *İnfaza Çağrı*'nın absürt kurgusuna uygun biçimde, Sovyetler Birliği tarihinde pek çok insanın tutuklanmasına dayanak teşkil eden, kapsamı tam anlamıyla belli olmayan uydurma suçlamalara ve ceza kanunu maddelerine göndermede bulunur.

Eserde, Cincinnatus'un tuhaf hikâyesi aracılığıyla, Sovyetler Birliği'nde yürütülmekte olan hukuki yargılamaların meşruiyeti sorgulanmaktadır. 1936-1938 yılları, totaliter politikaların en radikal biçimde uygulandığı, Stalin'in bir yönetici olarak yerini sağlamlaştırdığı dönemdir. Tarihçi Moshe Lewin'e (1921-2010) göre bu dönem, Stalin'in bireysel ihtiraslarını, takıntılarını ve politik duruşunu birbirine karıştıracak denli sağduyudan uzaklaştığı bir süreci ifade etmektedir.

“Otokratik güç, zirvesine bu noktada ulaştı. Ülkenin kaderi büyük ölçüde, tek bir ruhun, paranoyaya eğilimli bir kişiliğin, otuzlu yılların tüm ağırlığının artık omuzlarına yükleneyeceği bir şahsın insafına kaldı. [...] ‘Sistemik paranoya’ (siyasi düzeyde), bir bireyin paranoyak eğilimleriyle (psişik düzeyde) somutlaşacaktı. Kin, garez, sapkınlık, öfke; bütün bunlar sistemin işleyiş biçiminin bileşenleri hâline gelecekti.” (Lewin, 2008: 110-111).

Bilim insanlarından devlet kadrolarına dek pek çok kişinin tasfiye edildiği, “vatana ihanet” gibi genelgeçer ve somut olmayan suçlarla kamplara ve akıl hastanelerine kapatıldığı bu yıllara “Büyük Temizlik” adı verilir. Bu dönemde önce hedefteki kişilerin tutuklanması, ardından tutuklamaları haklı çıkaracak suçlar türetilmesi ve gerekli görülen durumlarda “tutuklu kotasının” doldurulabilmesi için daha fazla sayıda insanın türetilmiş suçlar nedeniyle gözaltına alınması, romanın içeriğine yansıyan bir dönemsel gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Cincinnatus, küçüklüğünden başlayarak garip ve mutlu bir rastlantı sonucu içinde bulunduğu tehlikenin ayırına varmış ve belirli bir özelliğini özenle gizlemeyi başarmıştı.

Başkalarının ışınları karşısında geçirimsizdi, bu nedenle hazırlıksız yakalandığında birbirlerine saydam ruhlar dünyasında bir kara engelmışçesine yabancı bir izlenim uyardırıyordu; ancak zamanla bir tür karmaşık göz aldatımı dizgesinden yararlanarak yarı saydam gibi görünmeyi öğrendi, ama kendini unutmaya görsün öz denetimi bir an elden kaçırsın, kurnazca aydınlatılmış yüzeylerin, ruhunu döndürdüğü açılardan ayarında en ufak bir hataya düşsün, anında tehlike çanları çalmaya başlardı.” (21).

Babasının da kendisi gibi “saydamsız” olduğu öğrenilen Cincinnatus C.’nin özgürlüğü, zihninde kurguladığı mahkemeyi ve hapisane hücrelerini yıkabilmesine bağlıdır. Saydam olmayan, yani düşünceleri başkaları tarafından kolaylıkla kontrol edilemeyen Cincinnatus, bu nedenle yaşadığı toplumun bir parçası olamamaktadır. Cincinnatus C., eserin finalinde celladını da ölüme mahkûm edilme fikrinin kendisini de reddeder.

“Kendini tam bir oyunun coşkusuyla kaptırmışken yaşlıları duru bakışlarının, şakaklarının gök mavisinin sinsi bir aldatmacadan başka bir şey olmadığını, Cincinnatus’un gerçekte saydamsız olduğunu sezmiş gibi durduk yerde onu bırakıp giderlerdi. Bazen apansız bir suskunluğun ortasında öğretmeni kırık bir şaşkınlık içinde, gözlerinin çevresindeki tüm deri rezervlerini toplayıp ona uzun uzun bakar ve sonunda ‘Neyin var Cincinnatus’ diye sorardı. Bunun üzerine Cincinnatus kendine gelir, öz benliğini bağrına basıp güvenli bir yere götürürdü.” (22).

Eserde hapisane müdürü, Sovyetlerdeki sansür uygulamasına benzer şekilde, herhangi bir biçimde yazı yazarları para cezasına çarptıracağını ilan etmiştir. Cincinnatus C. ise ne suçunun içeriğini, ne de ne zaman öleceğini tam olarak bilmektedir. Nitekim Sovyetler Birliği’nde, özellikle Stalin döneminde muhalif yazarlar vatana ihanetle suçlanmış; sıradan insanlar, hangi suçtan yargıldığını dahi bilmeden çeşitli cezalara çarptırılmıştır.

“Bilmek istediğim şu, ölüm cezasını telafi eden, kişinin ne zaman öleceğini bilebilmesidir. Gerçi büyük ama özgürce kazanılmış bir lüks. Oysa ben, ancak özgür yaşayanların kabul edebileceği bir karanlıkta bırakılıyorum.” (15).

İnfaza Çağrı'nın kahramanı Cincinnatus C., toplum tarafından ötekileştirilen ve kendine yabancılaşan insan tipine bir örnek teşkil etmektedir. *İnfaza Çağrı* ve *Biz* adlı romanlarda ötekileştirilen kahramanların ortak yanı, gözetim toplumunda görünmez olmayı seçmeleri ve genel kabul görmüş denetimden bir biçimde sıyrılarak özgürlük alanı yaratmayı başarmalarıdır. Cincinnatus C., görünmezliği kendi iradesiyle seçer, D-503 ise içindeki özgürleşme isteği ve suçluluk duygusu arasında gelgitler yaşar. Nabokov ve Zamyatin'in kahramanlarını buluşturan bir diğer nokta da her iki eserde rüya görmenin, devlete karşı işlenmiş bir suç sayılmasıdır; rüya görmek, panoptik gözetimin dışında konumlanmak, ruhen ve bedenen sisteme aykırı eylemde bulunmak ve otoriteye itaat etmemek anlamlarına gelmektedir.

Zamyatin'in Özgürlüksüzlük ve Nabokov'un Saydamsızlık Kavramları Bağlamında Rüya Görme Suçu

Zamyatin “ideal özgürlüksüzlük” [идеальная несвобода], Nabokov ise “saydamsızlık” [непрозрачность] kavramlarını, karakterlerin maruz kaldığı siyasal ve toplumsal baskıyı sembolize etmek üzere eserlerinin kilit noktası olarak kullanırlar. *İnfaza Çağrı*'da saydamsızlığın bir suç sayılması, *Biz*'de ise ideal özgürlüksüzlüğün ütopyik (iktidarın ütopyası ve okurun distopyası) düzenin teminatı sayılması söz konusudur. Her iki eserde de rüya görmek suç olarak kabul edilmektedir. Panoptik hapisane modelinde cam, ayna gibi çözümlerle mahkûmların görünürlüğü kolaylaştırılır. Zira şeffaflık, muktedir için kitleleri denetim altına almaya yarar. Gözetimin amacı, “canlı çokluğu şeffaf kılmak, kör noktalar ve boşluklar olmaksızın bilmek için bütününde izlemektir.” (Siisiainen, 2016: 86). Rasyonel iktidar,

pastoral iktidarın denetim mekanizmalarını teknik yeniliklerle geliştirmiştir. Bu yolla, kendinden önceki rejimlerin düşlediği biçimiyle halkın yaşamındaki bilinmezlere ulaşmaya, onları kontrol altında tutmaya çalışmıştır. Bu amaçla çağın teknolojileriyle uyumlu gözetim sistemlerini geliştirmiştir.

Biz adlı romanda numaralarla adlandırılan kahramanlar şeffaf odalarda yaşarlar ve sadece “stor kapatma izni” aldıkları gün kapalı camlar ardında zaman geçirebilirler. Bu günler, numaraların sembolik pembe biletler aracılığıyla resmî bir belge alıp gözden uzak geçirmeye hak kazandıkları günlerdir. Bedenlerin makineleşmesinin aldığı boyutları ortaya koyan bir sahnede D-503 adlı karakter, pembe bilet sisteminin mantığını şu sözlerle anlatır:

“Eve varınca çabucak büroya gittim, pembe biletimi nöbetçiye uzattım ve storları kapatma hakkı belgemi aldım. Bu hak sadece seks günleri için verilir. Yoksa bizler âdeta parıldayan havayla örülmüş gibi ve ilelebet ışıkla yıkanan şeffaf duvarlarımızın arasında her zaman herkesin görebileceği şekilde yaşarız.” (28).

Bu bağlamda D-503 ve diğer numaraların, özgürlük fikrini korkutucu bulmaları, denetlenmeyi ve otokontrolü içselleştirdiklerinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Özgürlüğün nasıl bir ayrıcalık olduğunun unutulmasıyla pekişen itaatkârlık, D-503’ün “Görüyorsun ki, kesinlikle özgürlük, köle ruhlu insanlara kaldıramayacakları kadar fazla gelir ve tavuk için kanatlı olmak bir talihsizliktir.” (289) sözlerine yansımıştır. D-503 adlı kahraman “özgürlüksüzlüğü” o denli benimser ki, bir insanın dans ederken bile ancak disiplinli hareketler yardımıyla mükemmel uyuma erişebileceğini hatırlar ve estetikle “özgürlüksüzlük” arasında bağlantı kurar.

“Sonra kendi kendime sordum: Neden güzel? Dans neden güzel? Cevap: çünkü bu özgür olmayan bir hareket, çünkü dansın tüm derin anlamı mutlak ve estetik bir boyun eğişte, ideal özgürlüksüzde yatıyor.” (14).

Biz romanında, D-503'ün özgürlüksüzlük isteğinin, baskıcı yaşamı kanıksamış olmasından ileri geldiği ve romanın distopik örgüsünün *rıza kültürü* üzerine kurulu olduğu görülür.

“120 gün içinde İntegral'in yapımı tamamlanacak. [...] Diğer gezegenlerde yaşayan, belki de hâlâ ilkel özgürlük ortamında bulunan meçhul varlıkları aklın iyilikçi boyunduruğu altına almamız gerekiyor. Eğer bizim kendilerine matematiksel, hatasız mutluluğu getireceğimizi anlamazlarsa onları mutlu etmek zorunda bırakmak bizim borcumuzdur. Ama silahtan önce sözü deneyeceğiz” (11).

Halka bahşedilecek kusursuz mutluluğun devletin tekelinde olduğu görüşü, Platon gibi Antik Çağ filozoflarının eserlerinden Zamyatin'in distopyasına dek süreklilik sağlamıştır. Bütün bu örneklerde muktedir, hükmettiği kişileri özgürlüğün mutluluk ve refah getirmeyeceğine inandırmış, bu yolla uzlaşma sağlayarak konumunu güçlendirmiştir. Denetleme aracı olarak gözetlemeden, şeffaflıktan, panoptik modelden yardım alınmıştır. Nabokov'un saydamsızlık kavramsallaştırması da gözetimin tehlikeli unsurlarından birine işaret etmektedir.

Foucault'ya göre şatolar, izbeler ve loş uzamlar şeffaflığın karşı figürüdürler. Ancak panoptik, paradoksal bir biçimde, şato biçimini kullanır. Böylece ayrıntılı bir okunabilirlik uzamı yaratır (Foucault, 2007: 93). *İnfaza Çağrı* adlı eserde ise olaylar, bir kalenin karanlık bir hücreinde geçmektedir. Kale hücresi, Foucault'nun tanımladığı şeffaflık-karanlık ikiliğini temsil eden bir uzamdır. Hapishane kuralları gereğince, burada düş kurmak bile yasaktır. Bu hapishanede rüyalar bile kısıtlanmıştır, uygunsuz rüyalar görmek yasalar uyarınca bir suç sayılmaktadır. Üstelik bir mahkûmun rüyasında dostlarını ve ailesini görmesi dahi bu uygunsuz durumun bir parçası sayılmakta ve yasaklanmaktadır.

“Hapishane sakinlerinin görkemli kır manzaraları, dostlarla gezintiler, aile sofraları ve gerçek yaşamda ya da uyanıklık

durumunda sözü geçen kişinin yanlarına yanaşmasına bile katlanamayacak kişilerle cinsel ilişki gibi -ki bu durumda sözü geçen kişi yasa önünde ırza geçmekten suçlu sayılacaktır- içerikleri tutukluluk durumu ve statüsüyle bağdaşmayan gece düşleri görmeleri durumunda bunları anında bastırmaları rica edilir.” (44-45).

Zamyatin’in *Biz* romanında ise rüya görmenin bir tür “salgın hastalık” olduğuna karar verilir ve rüyaların önüne geçmek için toplu ameliyatlara başlatılır: “Bu rüya hastalığını iyileştirmek veya bunu akılcı hâle getirmek için belki de hatta yararlı kılabilmek için bir yol bulmanın imkânsız olması ne şaşırtıcı.” (130).

Tedaviler sayesinde insanlar “iyileşecek” ve bütünüyle pragmatik ilkelere göre tasarlanmış kusursuz yaşamlarına gölge düşüren, faydasız bir iş olan rüya görmekten kurtulacaktır. “Ama biz rüyaların ciddi psikolojik bir hastalık olduğunu biliyoruz artık. Ve ben biliyorum ki, beynim bugüne kadar kronometrik olarak ayarlanmış, parlak, mekanizmasına en ufak yabancı madde sokulmamış hâldeydi, oysa şimdi...” (41).

Biz romanında rüya görmek bir hastalık olarak kabul edilirken pek çok kişinin rüya görmeye başlaması da bu durumun bir salgın hastalık ilan edilmesine yol açar. Numaralar, rüya görmemek için ameliyat olmaya başlarlar. *İnfaza Çağrı* ve *Biz* adlı romanlarda rüya görme suçu, iktidarın nüfuz edemeyeceği, gözetleyemeyeceği ve denetleyemeyeceği bireysel alanların varlığını ve bunun otoriteleri ne denli rahatsız ettiğini anlatan çok boyutlu bir simgedir.

Gönüllü Gözetlenme ve Postmodern Panoptikon Olarak Sosyal Paylaşım Siteleri

Günümüzde Zamyatin, Orwell, Huxley, Nabokov gibi yazarların öngördüğü distopyaların gündelik hayatlarına sızmış bir çeşitlemesini yaşarken duyarsızlaşan çağdaş insan, durmaksızın gözetlenmeyi kabullenmiş ve gönüllü olarak bu sürecin bir parçası hâline

gelmiştir. Zira artık herkes böyle yaşamaktadır; bu nedenle gönüllü gözetlenmenin içselleştirildiği bir perspektifin toplumsal kabulü sağlanmıştır. Rus düşünür Pavel Florenksi'ye (1882-1937) göre, zorlayıcı bir uzlaşım olan perspektife itaat edilmesinin nedeni, perspektifin doğruluk gücü değil “herkesin böyle yapıyor olmasıdır”:

“Perspektif eğitimi ehlileştirmeden başka bir şey değildir! İyi niyetli bir acemi ilk çizimlerinde doğrusal perspektif kurallarını gözetmeye başladığında bile bu, onun perspektifin anlamını anladığı, yani somut olarak ifade edecek olursak perspektif gerekliliklerinin taşıdığı sanatsal-temsili anlamı kavradığı sonucunu doğurmayacaktır. [İ]taat edilmesinin nedeni perspektifin doğruluk gücü değil herkesin böyle yapıyor olmasıdır.” (Florenski, 2007: 113).

Zamyatin'in *Biz* adlı eserinde anlatılan gözetim modeli distopik kurgunun endişe verici bir unsuru olmaktan çıkıp gündelik yaşamımızı kuşatmış görünmektedir. Romanda yer alan D-503 gibi numaralar, yerini kullanıcı adlarına bırakmıştır. Nerede, ne zaman, kiminle ve hangi mekânlarda etkinlikler yaptığımız, tanıdığımız bazen de sadece sanal düzlemde arkadaşlık kurduğumuz bir kitle tarafından saniye saniye gözetlenmektedir. *İnfaza Çağrı*'da Cincinnatus'u idama götüren “saydamsızlık”, bugün tercih edilmesi olanaksız bir duruma dönüşmüştür. Artık toplumun tüm üyeleri saydamlaşmıştır.

Bu çalışmada analiz edilen eserler, geçmişle günümüz arasındaki bir geçiş dönemine işaret ederler. Çağdaş insanın beden algısı ile geçmiş kuşakların bedensel temsilleri arasındaki etkileşim muntıkasına ait izler taşırlar. Bu eserler, günümüzün tek tipleştirici beden politikalarının bir öngörüsü işlevi üstlenmişlerdir. Okmeydan (2017) modernizm ile sistematik hâle gelen gözetim olgusunu tanımlamada kullanılan panoptik bakış açısının, postmodernizmin gözetim pratiklerini yorumlamada yetersiz ve eksik kaldığını ifade etmektedir; zira postmodern dönemde gözetim bireysel rıza ve gönüllülüğe dayalı hâle gelmiştir ve bu da ancak omnioptikon kavramıyla açıklanabilmektedir:

“Modernizmde, panoptikon metaforu ile tanımlanan asimetrik gözetimin yerini; postmodernizmde, gözetimin son noktası olan omniptikon metaforu almış ve iktidarın denetisel işlevi maskelenmiştir. Panoptikondaki gözetimde dışarıdan gelen baskı ve zorlamaya dayalı denetleme, sinoptikon ve omniptikonda bireysel rıza ve gönüllülüğe dayalıdır. İktidarın panoptikondaki ‘sıkıcı denetim’ işlevi, omniptikona gelindiğinde ‘haz veren ve eğlenceli’ bir niteliğe dönüşmüştür.” (Okmeydan, 2017: 45).

Bu yönüyle sosyal paylaşım sitelerinde gönüllü hâle gelen gözetle(n)me pratiklerinin özellikle bedensel temsiller düzeyinde yaşanıyor olması, yukarıda incelediğimiz distopyaların otoriter kurallarıyla günümüzün sanal dünyası tarafından dayatılan normlar arasındaki benzerliklere dikkat çekmektedir. Söz konusu benzerlikler, beden politikalarının enformasyon çağıının değerleriyle beslenen problemleri aydınlatmaktadır. Ancak haz ve eğlence esaslarına dayanan gönüllü gözetlenmenin bireyde bir iyilik hâli içinde olduğu yanlışlaması yaratması, panoptik toplumun omniptik topluma evrildiğini göstermektedir.

“Lizzie Velasquez Kendini Neden Öldürmüyor?”: Sanal Dünyada Beden Politikaları

Lizzie Velasquez vakası çağdaş bir beden politikaları hezeyanı olarak medyada dolaşıma girmiştir. 1989 yılında dünyaya gelen Amerikalı Velasquez’in hastalığı, bir türlü kilo alamamaktır. Nadir görülen hastalığı (Neonatal Progeroid Syndrome) nedeniyle sıfır yağ hücresiyle doğan ve yedikleri yeterli miktarda yağ olarak depolanmadığı için kilo alamayan Velasquez, hayatı boyunca yirmi dokuz kilonun üzerine çıkamaz. Aşırı zayıflığı, beraberinde kemik yapısının bozulmasını da getirdiğinden Velasquez’in yüzü ve vücudu deformatif bir görünümündedir. Çocuk yaşta bir gözünde görme kaybı meydana gelmiştir. Ailesinin verdiği destekle eğitimini tamamlayan ve toplumda kendine yer edinmeye çalışan genç kadın,

bir gün internette gezinirken kendi görüntüsünün yer aldığı “Dünyanın En Çirkin Kadını” adlı YouTube videosuyla karşılaşır ve video-nun altına bırakılmış hakaret ve küfür dolu yorumları okur. Bugünden sonra “dünyanın en çirkin kadını”, “dünyanın en cesur kadını”na dönüşmeye başlar. Motivasyon toplantıları düzenleyip konuşmalar yapan Velasquez hakkında *Cesur Yürek: Lizzie Velasquez’in Hikâyesi* adıyla kapsamlı bir belgesel de yapılır. Velasquez’in *Güzel Lizzie: Lizzie Velasquez’in Hikâyesi* adlı bir otobiyografisi ve *Güzel Ol, Kendin Ol* adında bir kitabı da bulunmaktadır.

Velasquez’in motivasyon konuşmaları ve yaşam öyküsünü anlatan filmler, sosyal farkındalığı artırmak amacıyla “zorbalık hikâyeleri kurbanlarıyla ünlüdür, kahramanlarıyla değil” sloganıyla tanıtılmıştır. Velasquez vakasında zorbalık, siber zorbalığa dönüşmüş durumdadır. Siber zorbalık [cyberbullying] terimi, bilgi ve iletişim teknolojileri aracılığıyla birey veya gruplara teknik veya ilişkisel tarzda zarar vermek amacıyla yapılan davranışlar anlamına gelir (akt. Dikmen ve Tuncer, 2017: 676). Zorbalık (bullying) üzerine araştırmalar, başlangıçta ağırlıklı olarak ergenler arasındaki akran zorbalığı üzerine gerçekleştirilmiş; ancak sosyal medya kullanıcısı olan kitlelerin yaş aralığının geniş olması sebebiyle yetişkinler arasında yaşanan siber zorbalık hikâyelerinde de anlamlı bir artış söz konusu olmuştur.

Lizzie Velasquez vakasının beden politikaları açısından taşıdığı önem, bir YouTube videosunun altına bırakılan yorumlardan birinde genç kadına yöneltilen “Kendini neden öldürmüyorsun?” sorusunda anlam kazanmıştır. Görsel gösteri çağında, “anormal” ve “çirkin” olmakla damgalanan bedenlere yer yoktur. *Göz ve Tin* adlı yapıtında Maurice Merleau-Ponty’nin ifade ettiği gibi: “Vücudum hem görendir hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün ‘öbür yanını’ tanıyabilir.” (Merleau-Ponty, 2012: 33). Bu bağlamda distopyaların gözetlenen bedenlerinin, sanal dünyada gözetleyen, belirleyen ve yargılayan gözlerle dönüşebilme potansiyellerini keşfetmeleri görme gücünün bilinciyle gerçekleşmiştir.

Postmodern çağda görece düzeltilebilir ve “hizaya getirilebilir” bedenler hâlâ güzelliğin potansiyel sahipleri olarak medya ve cerrahi dünyasında kabul görürken Lizzie Velasquez gibi onulmaz bedenlere yaşama hakkı dahi tanınmamaktadır. Öte yandan Velasquez’in özellikle cesur, güzel gibi tanımlamalarla basında yer bulabilmesi, onun hâlâ savaş vermek zorunda bırakıldığı toplumsal estetik normlara işaret etmektedir. Onun, sıra dışı bedenine “rağmen” toplum önünde toplantılar düzenleyecek kadar cesur, deformatif özelliklerine “rağmen” güzel olmayı başarabildiğinin altı defalarca çizilir. Zira güzellik, kadınların sahip olması gereken zorunlu bir özellik olarak kodlanmıştır.

Bedensel farklılıkların benlik algısında yarattığı etkiler Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatına da konu olmuştur. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, savaşta bir kolunu kaybeden gazi Ahmet Celal’in bir Anadolu köyüne yerleşmesiyle yaşadıklarını; bedensel eksikliğinin etkisiyle halkına ve giderek kendine yabancılaşmasını konu edinen *Yaban* romanında kahramanına “Lizzie Velasquez kendini niçin öldürüyor?” benzeri bir soruyu sordurur:

“Her vakit, her vakit bu cılız, soluk ve raşitik insanlar için kendi kendime sorduğum budur. Zeynep Kadın’dan yüz kat daha haşin ve merhametsiz olan bu tabiatın sürekli dayakları altında didik didik olmuş bütün bu insanları, koruyan ve hayatlarını devam ettiren gizli kuvvet nedir?” (Karaosmanoğlu, 1985: 57).

Roman kahramanı, tiksintisini sıklıkla dile getirdiği köylülerin yaşama kudretini nereden bulduklarını düşünürken kendi bedensel eksikliğinden duyduğu acıyı, öfkeye dönüştürerek etrafındakilere yansıtır. Köyde engellilerden cücelere kadar herkese acıma duygusuyla yaklaşır.

“Küçük gövdesi üstünden kocaman başını zahmetle çevirerek bana bakıyor. Öyle mahzun, öyle mahzun bir bakış ki, insana ağlamak isteğini veriyor. Gerçekten, Schopenhauer’in

bekârlık nazariyesi lehine bu çocuktan daha canlı bir misal bulunamaz. Bu yaratığa bakarak derhâl dünyaya çocuk getirmenin bir cinayet olduğunu tasdik ederiz.” (Karaosmanoğlu, 1985: 111).

Yakup Kadri'nin bedensel eksikliği merkeze aldığı *Yaban*'da birey, normal olanın dışında kaldığı için kriz içindedir. Modern devletin zihnen ve bedenen devletine faydalı olacak yurttaşlar yaratma idealinin etkisiyle kahramanlar, roman boyunca bedensel nitelikleri ön plana çıkarılarak temsil edilirler. Postmodern dönemse, bedensel temsiller bakımından sonsuz bir kriz içindedir ve bu kısır döngü beden politikalarını da ilgilendirmektedir. Zira postmodern dönem, bedene ilişkin beklentilerin -ve aynı zamanda ön yargıların- iflas ettiği noktayı ifade eder. Tıp, spor, kozmetik gibi alanlarda yaşanan gelişmeler ışığında postmodern birey, bedeni üzerinde daha fazla karar yetkisine sahip kılınmıştır. Ancak sunduğu sonsuz imkânlarla ve seçeneklerle bizi kuşatan postmodern çağda, tüm bu uygulamalara kayıtsız kalan ve kendini doğal hâliyle, dışarıdan müdahaleye ihtiyaç duymadan, olduğu gibi kabul etmeye eğilimli bedenlerin sahipleri, tüketim endüstrisi tarafından dışlanmaya başlamıştır. Zira bedeniyle barışık bireylere bu endüstrinin pazarlayabileceği hiçbir hizmet ya da meta kalmamaktadır.

Günümüzde yaygınlaşan estetik cerrahi uygulamaları, bireyin bedenini baştan yaratmasına olanak tanır. Bireyin fazla kilolu, fazla zayıf, yüzdeki bir organın fazla orantısız bulunması gibi bir zamanlar dert edinilen fiziksel durumlar, günümüzde birkaç saatlik operasyonlarla ve sıkı egzersiz programlarıyla değiştirilebilen teferruatlara dönüşmüş durumdadır. Diğer yandan postmodern dönemin sunduğu bu olanaklar, beraberinde yeni ön yargıların yaratılmasına sebebiyet vererek bireyi bir çelişkiler sarmalının ortasına yerleştirmektedir. Tüketim kültürünün acımasız değer yargılarını içselleştiren ve sanal dünyada gardiyanlaşan gözler, insanlara şu acımasız soruları yöneltmeye başlamıştır: Tıp ve teknoloji bu kadar olanak sunarken nasıl olur da insanlar hâlâ kilolu, hâlâ “çirkin”, hâlâ güzellik standartları dışında mutlu yaşayabilmektedirler? Postmodern dönem,

incelediğimiz eserlerde manevi bir problem olarak ele alınan beden meselesini, teknik bir konuya indirgemiş durumdadır. Postmodern insan, bedensel imgesi olmadan kendini ifade edemez duruma gelmiştir. Bu süreçte, bireyi gerçeklikten uzaklaştıran, kullanıcılarına karşılıklı gözetleme ve yargılama yetkisi vererek siber zorbalığa zemin hazırlayan sosyal paylaşım sitelerinin de payı olmuştur. Bu da bireyin iç dünyasını geliştirmeye, kültürel birikim edinmeye yönelmesinin önündeki en büyük engel olarak durmakta ve kitleleri toplu bir yozlaşmaya doğru itmektedir.

“Modern dünya, nesiller boyunca kendini dönüştürdüğünden gözetim de sürekli değişen bir karaktere büründü. Günümüzün modern toplumları o denli değişken görünüyor ki, bu toplumların ‘akışkan’ aşamada olduğu söylenebilir. Daima hareket hâlinde ama kesinlik ve sınırlardan yoksun olan günümüz vatandaşları, işçileri, tüketicileri ve gezginleri de hareketlerinin gözetlendiğinin, izlendiğinin ve takip edildiğinin farkındalar. Gözetim akışkanlaşıyor.” (Bauman & Lyon, 2016: 7-8).

Modern dünyada, gücünü yönetilenlerin rızasından alan otoritelerin yanlış politikalarının yaratacağı en kötü senaryoları öngören distopyalar için göz; gözetleme ve gözetlenmeyi, bireyselliğin ortadan kaldırılmasını ve devamlı denetim altında tutulmayı simgeler. Bedeni ve zihni ıslah etmeye ve kontrol altında tutmaya çalışırken bireyi kendi kendinin gözlemcisi hâline getirerek otokontrol sağlamaya yönelik tasarlanan bir hapishane inşa modeli olan panoptikon, modern dönem romanlarının distopik kurgularında önemli bir metafor olarak yer almıştır. Ancak postmodern dönemde, gönüllü bir gözetleme ve teşhir alanı olarak sosyal medyanın anlam dünyasını açıklamada panoptik terimi yetersiz kalmakta; kavram, gözetlenmenin gönüllülük esasına dayalı ve haz odaklı olduğu omnioptikon kavramı ile yer değiştirmektedir.

Gözetle(n)menin odağı değişim gösterse de tek tip insan yaratmaya yönelik gücünde eksilme olmamış; aksine çok isabetli

öngörüler içeren distopik kurguların içeriği normleştirilmiş, bu içerik gündelik hayata sızmış ve korkutucu niteliğini yitirmiştir.

Muktedirin denetim gücünü kolaylaştıran şeffaflık sayesinde, toplumda mahremiyet algısı bilinçli biçimde ve rıza kültürü içinde eritilerek dönüştürülmüştür. Bireyler, onaylanma ihtiyacıyla sosyal paylaşım sitelerinde özel hayatlarını diğerlerine sunarken devamlı denetlenme hissiyle düşüncelerini sınırlandırır ve yeniden şekillendirir. Ancak bu süreçte birey, sadece fikirlerini ve ifadelerini değil bedenini de yeniden şekillendirme ihtiyacı duyar. Birey gösterişçi tüketime yönelir ve bütünlüklü biçimde bedensel imgesine - diğerlerinin gözünde- olumlu katkı sağlayacak lüks eşyalara ulaşmaya çalışırken bedenini de birtakım estetik müdahaleler veya görsel filtreler yoluyla dönüştürür.

Bedenini göstermeyi ve başka bedenleri devamlı izlemeyi alışkanlık hâline getiren birey, karşılaşmak istemediği, estetik beğenisine uymayan görüntüleri sadece eleme yoluna gitmez; aynı zamanda bu bedenlerin sahiplerine yönelik siber zorbalığa hakkı olduğunu düşünmeye başlar. Bir müddet sonra gözetlenmeyi içselleştiren topluluk Orwell'ın distopyasındaki Büyük Birader rolüne soyunur ve farklı bedenleri ve alternatif yaşama biçimlerini, çoğunluğa uymadığı için zorbalıkla bastırmaya çalışır.

Gözetle(n)menin panoptikondan omnioptikona kayan düzlemi, distopyadan teşhir etme ve izlemeye kayan düzlemiyle paralel dönüşmüştür. Fayda üretmek ve hizmet etmekten sadece tüketmeye yönelen toplum, görsel olarak tüketilmeye uygun olmayan imgeleri ve sahiplerini dışlar. Bedenleri seyre sunulmaya, moda giysiler taşımaya, ideal ölçülere uygun olmayan; üstelik çağın tıbbi olanaklarıyla bile bu özelliklerini iyileştirmesi mümkün olmayan bireyleri ötekileştirir.

Polonyalı Sovyet tarihçisi Moshe Lewin'e göre Zamyatin, Huxley, Orwell gibi yazarların, tekelci bir iktidarın, insanları tamamen köleleştirerek muazzam bir çarkın numaralanmış dişlilerine dönüştüreceği kehanetinde buldukları dehşet verici edebî kurgular, hiçbir zaman gerçekleşmemiştir (Lewin, 2008: 468). Lewin'in distopyaların

gerçekleşmediği yönündeki pek iyimser yorumunun aksine, distopyalar dönüşerek kendilerine farklı uygulama biçimleri ve mecralar bularak yeniden yaratılmıştır. Sosyal paylaşım sitelerinde, gerçek isimleri yerine kullanıcı adlarıyla; gerçek gündelik yaşamları yerine titizlikle kurgulanmış fotoğraf albümleriyle bir gözetlenme çarkına sıkışan bireyler, bunun en güncel örneğini teşkil etmektedir. Siber zorbalık, akran zorbalığının geleneksel gerçekleşme biçimlerinin yerini almıştır. Siber kurban olarak kalmak yerine aktivist olmayı seçen Lizzie Velasquez ise Foucault'nun, iktidarın olduğu her yerde direnişin de var olduğu inancını haklı çıkarmıştır.

Gösteri Toplumunda Sosyal Medya Anneleri ve Kadın Bedeni: “Ekilmeyi Bekleyen Bir Tarla”

Gösteri Toplumu [The Society of the Spectacle] adlı eserinde Fransız filozof Guy Debord (1931-1994) yukarıda sözünü ettiğimiz gibi bedensel imgenin bireysel gerçekliğin yansıtılmasındaki biricik araç konumuna indirgeneceğini öngörmüştür. Debord bu eserini 1967 yılında, henüz sosyal paylaşım sitelerinin hayatımızdaki varlığı söz konusu değilken ve enformasyon teknolojilerinin gündelik yaşamımızı bu denli kuşatmadığı bir dönemde kaleme almıştır. Ancak onun karamsar öngörülleri, temsili gerçekliğin gazeteler, televizyon programları ve reklamlar tarafından makbul bir yaşamın nasıl inşa edilmesi ve sürdürülmesi gerektiğine ilişkin mesajlar taşıdığı bir devrin ürünüdür.

“Modern üretim koşullarının hâkim olduğu toplumların tüm yaşamı devasa bir gösteri birikimi olarak görünür. Dolaysızca yaşanmış olan her şey yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır. [...] Kısmî olarak göz önünde bulundurulmuş gerçeklik, ayrı bir sahte dünya olarak, salt seyrin nesnesi olarak, kendi genel birliğinde sergilenir. [...] gösteri, toplumsal olarak hâkim olan yaşamın mevcut *model*'ini oluşturmaktır.” (Debord, 1996: 13-14).

Kuşkusuz gösteri toplumunun oldukça önemli bir bileşenini, iki büyük savaşın ardından kutsal annelik söyleminin gücüne gereksinim duyulması oluşturmuştur. Zira savaşlar dolayısıyla nüfusu azalan devletlerin yeniden kalkınma süreçlerinde kadının yeniden üretim gücüne yani çocuk doğurma kabiliyetine ihtiyaç duyulmuştur. Öte yandan ekonomik anlamda vaat edilen refah toplumuna erişilmesiyle beraber bu kez kadınların ev içi rolleri yeniden tanımlanmış ve kadının kamusal alanda ihtiyaç kalmayan iş gücünü ev içi emekle değiştirmek için kutsal annelik söyleminin özendirildiği yeni imgelere başvurulmuştur.

“Modern annelik mitosu, özellikle savaş sonrasında Batılı refah toplumlarında gittikçe daha derine işleyerek büyüdü. Batılı orta sınıfların mutlu aile tabloları, pastel tonlarla döşenmiş evlerinde gülbüz çocukları kucaklarında mutlulukla gülümseyen anneler ve işten yeni dönmüş gazetesini okuyan babalarla bezenir.” (Çeler, 2013: 179).

Çeler’in kısaca tanımladığı bu tablo 60’lı yıllardan itibaren özgürlük hareketleriyle sarsılmışsa da 80’lerden sonra başlayan muhafazakârlaşma eğilimi sayesinde yeniden güç kazanmıştır. Bu güçlenme neticesinde çocuksuz kadınlar “eksik, sorunlu, psikolojik arızaları olan kadınlar” olarak damgalanmaya başlamıştır. Kadınlara mutluluğun ve kişisel tatminin, sadece anne olmaktan geçtiği düşüncesi dayatılmaya çalışılmış ve bir bakıma 19. yüzyılın ahlakçı söylemine geri dönüş yaşanmıştır. Çeler’e göre bu söylemin sahiplenicisi, şehirli orta sınıf kadınlar olmuştur. Bu kadınlar, tüketim ideolojisinin merkezinde konumlanırlar. “Anneliğin duygular arasında sadece bir duygu olabileceği fikri, bu beyaz yakalı kadınlar için annelik sayesinde sahip olacakları prestijin de kariyere atılan bir çentiğin de önemsizleşmesi” anlamına gelir (Çeler, 2013: 180-181).

Bugün sosyal paylaşım siteleri, kendilerini öncelikle birey olarak değil anne kimliğiyle tanımlayan ve bunu her fırsatta kendilerini takip eden kitleye ifşa eden, topluma kendilerini ifade etme biçimlerini salt annelik rolü üzerinden kuran yeni bir kadın modelinin hâkimiyeti altındadır. Kutsal annelik mitosunun yeniden yüceltilmesi, sadece

muhafazakâr kesimin değil Çeler'in söz ettiği gibi iş yaşamında aktif rol alan ve kendilerini modern olarak tanımlayan kadınların da uygun buldukları bir modele denk düşmektedir. Tüm bunların kalbinde, incelediğimiz eserlerde de kendine yer bulan, kadını ancak hayat veren bir rahme sahip olduğu gerekçesiyle kıymetli sayan, onu rahmiyle yücelten ve gelecek neslin teminatı olarak gören anlayış yatmaktadır. Bu anlayış uyarınca kadın bedeni, ekilmesi gereken bir tarlaya benzetilmektedir. Kadının ekilmeyi bekleyen bir tarla olduğu görüşü dinsel inanışlardan halk geleneklerine kadar pek çok düşüncede kendine yer bulmuştur.

“Kadın bedeninin erkek bedeniyle birleştiğinde üretkenlik kazanması, çeşitli metaforlarla anılmasına neden olmuştur. Örneğin erkeğin tohum, kadının ise tarla olduğu metafor oldukça farklı kültürlerde benzer şekilde yer almıştır. [...] Tarlanın ekilen tohum yoluyla bereketleniyor oluşu kadının da erkekle meşru yollarla üreme eylemini gerçekleştirmesi beklentisini doğurmaktadır.” (Öztürk, 2012: 86).

“Hint Dinsel Geleneklerinde Kadın Bedeni ve Toprağın Birlik-teliği: Tohum, Toprak ve Tahılın Cinsiyetlendirilmiş Temsilleri” adlı çalışmasında Chawla, kadim zamanlardan günümüze kadın bedeni ve toprağın bir arada kurgulandığını ifade eder. “Her ikisi de ürkütücü bereket kudretine sahip olarak tahayyül ve temsil edilir. Kadınlar bebek doğurur. Toprak insanı besleyen tahıl, meyve ve sebze-yi büyütür.” (Chawla, 2006: 254).

Bakara Suresi'nde “Cenab-ı Hak buyuruyor: Kadınlarınız sizin için bir tarladır. Tarlanıza nasıl dilerse-niz öyle varın.” ifadeleri yer almaktadır; bu bağlamda “kadını tarlaya, erkeği tohuma indirgeyen görüş neticesinde, tohum toprağa düşmedikçe toprakta bereket olmayacaktır.” (akt. Öztürk, 2012: 82). Aristo'ya göre “kadın doğası gereği zayıf ve akıldan yoksun olduğu içindir ki erkeğin altındadır. Üremede oynadığı rol tamamıyla pasiftir ve tek olumlu yanı verimli bir rahme sahip olmasıdır. Ekilmesi gereken bir tarla gibi erkeğin hareketini bekler.” (Çeler, 2013: 168).

Gladkov'un *Çimento* adlı romanında Gleb, erkek egemen ahlak anlayışının bir örneği olarak eşi Daşa'nın bedenine yönelttiği cinsiyetçi düşüncelerini, kadın cinselliğini tarlada ekin yetiştirme eylemiyle özdeşleştirerek dile getirir: “[O]rada yokken kadın sıcacık, yumuşak vücudunu kime vermişti? Elbette onun gibi kuvvetli, sağlıklı bir kadın nadasa bırakılmış tarla gibi bomboş yatıp bekleyemezdi.” (629). Gleb, iş yaşamına katılarak özgürleşen Daşa'nın giderek artan öz güvenini anlamlandıramaz. Sovyet kadınlarının benlik saygılarının yükselmesinde, onların ekonomik ve zihinsel özgürleşmelerinin etkili olduğuna bir türlü ikna olmaz: “Canım, savaş cephesinde her şey olur. Ama kadınla erkeği bir kefeye koyamazsın. Bir erkek bazı şeyleri yapmakta serbest olabilir, ancak bu, aynı serbestlik kadın için de söz konusudur anlamına gelmez.” (62).

Bunun'ın, *Köy* adlı romanında ise çocuk sahibi olamayan kahramanlar, bedensel eksiklik duygusu nedeniyle acı çekerler ve evliliğin soy sürmeye, geleceği temin etmeye, neslin devamlılığını sağlamaya giden ilk adım olmasını önemserler. Buraya kadar çeşitli kültürlerdeki tezahürlerinden örnekler verdiğimiz bu anlayış uyarınca çocuğu olmayan bir erkek, verimli tarlasını sürmeyi becerememiş erkek anlamına gelmektedir. Nitekim Bunun'ın kahramanı Tihon da çocuksuz insanı “verimsiz toprağa” benzetmektedir.

“Çocuk sahibi olma umudunu kaybetmesi ve meyhanelerin kapanması Tihon İliç'in hayatındaki büyük olaylar idi. Onun baba olamayacağına dair ümitleri bittiğinde fark edilir şekilde yaşlandı. Önceleri o dalga geçer, eşe dosta şöyle söylerdi:

- Hayır-a, ben isteğime varacağım. Çocuksuz insan - insan değildir. İşte, verimsiz bir topraktır.

Sonraları onu korku sarmaya başladı: neler oluyor, ne bu: birisini uykuda ezip öldürdü, diğerlerini hep ölü doğuruyor! Ve Nastasya Petrovna'nın hamileliğinin son zamanları özellikle ağır geçiyordu.” (8).

O kendisini daima mukaddes kişilerin ebeveynleri ile kıyaslıyordu, onların da uzun müddet çocukları olmazmış.”(9-10).

Orta Çağ boyunca kayıtsız kalınan çocuk ölümlerinin ve çocuğun maddi külfet olarak görüldüğü bir dönemin ardından sanayileşmeyle iş gücüne duyulan ihtiyaç aile kurumunu, pragmatik biçimde yeniden kutsallaştırarak gündeme getirir. Çeler, 16. yüzyılda sadece aristokrasiye özgü olan sütanneye gönderme alışkanlığının, 18. yüzyıla gelindiğinde toplumun tüm kesimlerinde yeniden yaygınlaştığını ifade eder.

“Artan nüfus ulus için daha fazla zenginlik ve refah anlamına geliyordu. Böylece çocuk 18. yüzyılın sonunda ticari bir değer kazanmaya başlar. Çocuğun potansiyel olarak ekonomik bir zenginlik olduğu fark edilmiştir. [...] fabrika işçisini sağlayacak bir kaynak olarak ulusal nüfus önem kazanır. Öyleyse daha önce anne babaların ilgisizliği sonucu sinekler gibi ölen ve israf edilen bu değerli ekonomik kaynak en iyi şekilde değerlendirilmelidir.” (Çeler, 2013: 174).

Lenin, eşitliğe dayalı bir toplumda kadınların herhangi bir erkek gibi rastgele ilişkilerinin olabileceği ve eğer istemiyorlarsa çocuk doğurmayı reddedebilecekleri gibi bir haklarının olması gerektiğine şiddetle karşı koymuştur. Lenin’e göre böylesi haklar yalnızca burjuva kadınlarının çıkarıdır. Lenin, proleter kadınların böyle “burjuva” hakları istemeyeceğini ve onlara böyle hakların verilmeyeceğini belirtir (Karlinski, 1995). Sovyet mantalitesine hâkim kılınan bu yaklaşım tarzı, *Çimento* romanında Daşa ile Motya arasında geçen bir konuşmaya yansımıştır.

“Daşa onun yanına gitti, serbest koluyla sarıldı ve güldü. - Sen bir anaç tavuksun, Motya! Çocuk doğurmaktan başka ne bilirsin? Sana bakınca bile hasta oluyorum ben. Kadın bile denmez sana, bir rahim ve iki bacak... Kadının karnına hafif bir şaplak indirdi.

- Evet, doğru söyledin! Sizin o lanet olası Kadın Kolunuza gelip karnımı göstereceğim, ortalık yerde durup bağıracağım: Gelin, kızlar, diz çökün önümde, ayaklarınızı öpün, ben Meryem Ana’yım.” (461).

Rusya’da 1936 yılında doğum oranlarındaki düşüşü durdurmak için kürtajın suç hâline getirilmesine benzer baskıcı politikaların yürütülmesine daha fazla önem verilir. On çocuk doğuran annelere verilen “kahraman anne” unvanı ve madalyası gibi kaba doğum teşvik politikaları uygulanır. Böyle zamanlarda kadınlar gizlice kürtaj yaptırmaya mahkûm edilirler (Lewin, 2008: 89). *Çimento* adlı romanda ise Motya, çocuğunu bakımevine bırakan ve parti faaliyetlerine katılan Daşa’yla sohbetinde, Sovyet toplumunun kadınlık rollerine ilişkin genel anlayışını tenkit eder.

“Bak hele! Kaçık karı, ipleri kopardın, başıboşluğa vurdun kendini, ha? Ah, sen ne dayak düşmanısın sen! Kadın dediğin evinde oturur, çocuk doğurur. Sense evini barkını yıkıp gidiyorsun. Şuna bak, bohçasını da koltuğunun altına sıkıştırmış, kocasından kaçıyor. Senin gibi kadınları kocalarının yatağına zincirlemeli, sonra da onlara demeli ki: Hemen çocuk yap, başka şeye ne gerek var? Sana lazım olan ne? Kocanla birlikte yat ve çocuk doğur! Şu karnıma bak. Her yıl bir bebek yapacağım ben. Anayım ben, çocuklarıma analık yapacağım. Seninse yaşlı kız kurularından hiçbir farkın yok.” (461).

Butler’a göre, annelik kurumunu sürdüren arzular içgüdüsel, dürtüsel, doğuştan gelen istekler olarak sunulduğunda “Bu kurum dışı bedenini değişmez yapılarında kalıcı bir meşruiyet kazanır. Üstelik dışı bedenini her şeyden önce üreme işlevi açısından nitelendirilmesini” onaylayan ve gerektiren normları destekler (Butler, 2012: 167). Akın ise Erken Cumhuriyet döneminde spor yoluyla kadının ev içi kölelikten kurtarılmasına yönelik güçlü vurguya rağmen bu argümanın kadını nihayetinde sadece biyolojik doğurganlık fonksiyonuna indirgeyen bir noktada son bulduğunu belirtir (Akın, 2014: 117-118). Modern yurttaş modelinin inşasında ortaya çıkan kadın bedenine yönelik ikilem, Rus ve Türk modernleşme hareketlerine özgü değildir. Tüm dünyada ulus devletlerin kimlik inşası sürecinde kadın yurttaşlara sadece devlet için çalışma ve verimli birer işçi olma değil aynı zamanda devlet için çocuk doğurma ve yetiştirme misyonu da yüklenmiştir.

SONUÇ

Bedenin, kitlesel ölçekte kontrol edilebilme özelliğinin ve tarihin seyrini değiştirme gücünün keşfi, belirli bir ideolojiye uygun olarak tasarlanmış makbul yurttaşlar yaratmayı hedefleyen modernleşme hareketleriyle ilintilidir. Bu ilişki dolayısıyla çalışmada çözümlenen temel eserler, modernleşme teorisinin beden politikalarına tesirini yansıtma yolunda benimsedikleri güçlü söylemler doğrultusunda değerlendirilmiştir. Geçmiş ve gelenekten tam bir kopuşu öngören Aydınlanma düşüncesinin yarattığı kırılma ve yeniden inşa mekanizması, toplumsal yaşama ve insan bedenine sirayet eden kuşatıcı, engelleyici ya da özgürleştirici yönleriyle çalışmanın merkezinde konumlanmıştır.

Bedenin terbiye edilmesini, gözetlenmesini ve toplum yararına eğitilmesini refah ve ilerleme bakımından zaruri kabul eden fikir sistemleri, 20. yüzyıl devlet politikalarını şekillendirmiş, kaynağını ve ilhamını ise Antik Çağ'dan itibaren dile getirilen düşünsel bir süreklilikten almıştır. Antik Çağ'da beden, olumlu bir anlama sahip olmuş, denetlenmesi ve yeteneklerinin ıslah edilerek iyileştirilmesi gereken güçlü, üretken ve estetik bir araç olarak görülmüştür. Bununla birlikte spor gibi bedenin terbiye edilmesine ve sağlıklı kılınmasına yönelik aktivitelerin, devlete karşı yerine getirilmesi gereken bir sorumluluk olarak kabul edilmesi, beden üzerinde bireyi aşan bir mekanizmanın işlediğini ve yurttaşlar üzerinde yaptırım gücüne sahip olduğunu açıkça ortaya koymuştur.

Bu denetimci anlayış, Orta Çağ'da yerini insanlığı sürekli tehdit altında bulunduran şeytandan sakınmak üzere baskılanması

gereken “bir günah yuvası” olarak görülen bedene bırakmıştır. Orta Çağ’da beden, daha ziyade bir zillet yuvası olarak kabul edilmiş, şeytandan sakınılması ve türlü işkencelerle tımar edilmesi salık verilen tehlikeli bir yapı sayılmıştır. Bu süreçte beden, salt günahla ilişkilendirilmiş ve ruh-beden düalizminin karanlık ve saygın olmayan yanını simgelemiştir.

Aydınlanma Çağı’nın başlamasıyla beraber beden, bilimsel görüş ve keşiflerin hızla yayılması neticesinde, ruhtan bağımsız bir mekanizma olarak görülmüş ve zamana karşı kendisinden azami fayda sağlamak üzere makinelerle, otomatlarla ve çarklarla bağdaştırılmıştır. Sanayi Devrimi ile beraber iş gücüne duyulan ihtiyaç ve kente göçler, bir makine gibi dakik işleyen bedene yönelik talebi artırmış ve bundan böyle makine imgesi, beden tasavvurunda kilit öneme sahip olmuştur.

Aydınlanma sonrası aklın ve deneyselliğin yaşamın merkezine yerleşmesi, beraberinde tekelleşen tıbbi söylemin ve normların ötesinde kalanlar için çeşitli dışlama stratejilerinin geliştirilmesine neden olmuştur. Bu dışlamanın kıstasları, öncelikle bedensel güç, kabiliyet, cinsiyet ve görünümle belirlenmiştir. Öye yandan Sanayi Devrimi sonrası teknik ilerleme sadece emek yoğun sektörleri dönüştürmemiş, doğrudan bedenleri mekanize etmeye başlamıştır. Aydınlanma ile insana akılcı bir yaşayış bahsetme iddiasıyla yola çıkan medenileş(tir)me hareketi, Sanayi Devrimi sonrasında bireyin kişisel yaşamını ve bedenini, görünürde toplumun ilerlemesi adına, özünde ise sermayenin lehine düzenlemeye girişmiştir. Aydınlanmacıların makine beden fikrine duyduğu saplantı, 20. yüzyılın edebî eserlerine taşınmış ve söz konusu eserlerden bir bölümünün, makineleşmeyi kutsayan koyu bir propagandist söylem etrafında kurgulanmasına yol açmıştır.

Bu çalışmada, yukarıda söz edilen zihniyet dönüşümünü edebiyat sosyolojisi perspektifinden çözümlenmek amacıyla 20. yüzyıl Rus ve Türk edebiyatlarından sekiz ana eser seçilmiştir. Bunlar, basım yıllarına göre İvan Bunin’in *Köy* (1910), Yevgeni Zamyatin’in *Biz* (1911), Fyodor Gladkov’un *Çimento* (1924), Mihail Bulgakov’un

Köpek Kalbi (1925), Halide Edib Adıvar'ın *Sinekli Bakkal* (1935) ve *Tatarcık* (1939), Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* (1932) ve *Ankara* (1934) adlı eserleridir. Ayrıca Vladimir Nabokov'un *İnfaza Çağrı* (1938) ve Mary Shelley'nin *Frankenstein* (1818) romanlarına da çalışmanın bir bölümünde, distopik tahayyüler ve Aydınlanma eleştirisi bağlamında beden temsillerini karşılaştırmak amacıyla yer verilmiştir. Çözümleme bölümünde başvuru kavramlar, birbirlerinin ortaya çıkış süreçlerini tetikleyen sosyal kabul/dışlama yöntemleri gözetilerek sıralanmıştır. Çözümlemenin ilk adımında, roman kahramanlarının yabancılaşmayı tecrübe ettiği koşullardan ve bu durumun bedensel eksiklikle ilişkilerinden yola çıkılmıştır.

Yakup Kadri'nin *Yaban* eserinde, bir kolunu savaşta kaybeden Ahmet Celal'in hissettiği bedensel eksiklik ve bir aydın olarak çektiği yabancılık duyguları, kendine karşı acımaya ve köylülere karşı aşağılamaya dönüşmüştür. İvan Bunin'in *Köy*'ünde, köylülerin anlatıcı kahraman tarafından beden ve zihin tahkir edilmesi, kendi toplumuna yabancılaşmanın getirdiği yalnızlaşma arzusundan kaynaklanmıştır. Halide Edib'in *Tatarcık* eserinde ise mizacı kadar görünüşü dolayısıyla da toplumdaki dışlanan Tatar Osman, "yaban" bir adam olarak yalnız yaşamış ve yalnız ölmüştür.

Yaralı bir bedene sahip olmanın ya da bir uzvunu kaybederek bedensel eksiklik yaşamının getirdiği yabancılaşma, *Yaban*'ın yanı sıra Fyodor Gladkov'un *Çimento* romanında da benzer biçimde işlenmiştir. Bu romanda savaş şartları, bedensel eksikliği yaygınlaştırmış ve olağan kılmıştır. Romanda, sokaklarda çok sayıda kolsuz adamın dolaştığından söz edilmiştir. Eserlerdeki bedensel eksiklik temsilleri, güç ve iktidarla ilişkilendirilen erkek bedenlerinin, bir uzvun yitilmesiyle nasıl öteki bedenlere dönüştüklerini de göstermiştir. Bu bağlamda çözümlemede, erkeklik çalışmaları ışığında hegemonik erkeklik, erkeksi beden ve güç kavramlarına yer verilmiştir.

Toplumsal cinsiyet çalışmalarının bir uzantısı olarak giderek popülerlik kazanan Erkeklik Çalışmaları toplumsal inşanın erkek benliği ve bedenine yüklediği büyük anlam ve beklentilerin bir çözümlemesini yaparak, erkeklik kavramına atfedilen yükü gün yüzüne çıkarmaya

ve kalıplaşmış söylemleri sorgulayarak yeniden ve daha adilane üretmeye çalışmıştır. Erkeklik çalışmalarından faydalanılan çözümlerinde, yazarlar tarafından bilinçli olarak yaratılan ya da sadece dönemin birer portresi olarak yer verilen sıra dışı erkeklik temsilleri tespit edilmiş ve karakterleri hegemonik erkeklik söylemi doğrultusunda yücelten ya da onları “eksik erkekler” oldukları gerekçesiyle tahkir eden betimlemeler mercek altına alınmıştır.

Erkeklik temsilleri arasında bir tür hiyerarşi kurmaya yarayan bu tanımlamalar, ideal kadını da asli insan saydığı erkeğe yakın; ancak bu asıl insanın iktidarını sarsmayacak ölçüde dengeli ve sınırlarını bilen bir yeni vatandaş profili çizerken kullanılmıştır. Rus ve Türk edebiyatlarında yeni kadın modeline, yeni ulusun makbul yurttaşını yetiştirecek bir yoldaş olarak yer verilmiştir. Halide Edib ve Yakup Kadri'nin tahlil edilen eserlerinde başlıca ideallerden biri olarak öne çıkan yeni kadın, Gladkov'un *Çimento*'sunda, sınıf çatışması kadar cinsiyetler arası eşitlik ve iktidar mücadelesi bağlamında da ele alınmıştır. Roman, toplumcu gerçekçi edebiyatın tipik özelliklerini taşımasına ve koyu bir propagandist söyleme sahip olmasına karşın sosyalist devrimin çelişkilerini kadın meselesi üzerinden tartışmaya açmıştır. Devrimin kadını zihinsel, bedensel ve ekonomik yönden özgürleştirdiğini ve geliştirdiğini savlamakla beraber, işçi sınıfının kadın emeğine bakışındaki aksak yönleri olanca açıklığıyla ortaya koymuştur. Bu yönüyle roman, sosyalist feminizmin sorunsallaştırdığı ev içi emek meselesini kadınlar lehine gündeme getirerek ve bilhassa kadının “çifte yükü” problemini tartışarak döneminin tipik örneklerinden ayrılmıştır.

Sovyetler Birliği'nde ve erken Cumhuriyet döneminde, sosyal yaşama katılan kadının, geleneklerinden koparak asli görevlerini unutacağı endişesi hâsıl olmuştur. Giyim kuşamın kadın hayatının merkezinde olduğu ön kabulü, kadının yozlaşması olarak yorumlanmış ve zihinsel donanımıyla ön plana geçen makbul bir yeni kadın modeli tasarlanmıştır. Kadının cinsel kimliği, “çirkin” kadınların topluma katılım hakkına sahip, makbul birer emekçi olarak yansıtılmasıyla geride bırakılmaya çalışılmıştır. Bu amaçla, dönemin edebî

eserlerinde androjiniye gönderme yapan, müphem cinsiyet rollerine işaret eden tasvirlerle sıklıkla yer verilmiştir. Halide Edib'in kadın karakterleri, cinsiyetini pek kimsenin düşünmediği, "erkek gibi kızlar" olarak betimlenmiştir. Yakup Kadri'nin *Ankara* romanında ise yeni kadını temsil eden sporcu Yıldız tiplemesi, âdetâ bir hermafrodit (çift cinsiyetli) olarak tasvir edilmiştir. Gladkov'un *Çimento* romanında kadınların erkekler gibi ağır işlerde çalışmaları, erkeklerle fiziksel mücadeleye girmeleri ve özgürlüklerine uzun saçlarını kestirerek erişme çabaları ele alınmıştır.

Androjiniye yer veren eserlerde Antik Yunan heykellerini anımsatan bedensel temsiller sıklıkla işlenmiştir. Bu dönemde müphem cinsiyet kimliklerinin idealize edilmesi, kadın ve erkek bedenlerinin bütünleşmesiyle erişilmesi arzulanan heykelsi ve cinsiyetsiz insanı simgelemiştir. Öte yandan modernitenin sağlıklı bedeni saplantı hâline getirip bir dizi ayıklama politikasına girişmesi ile Antik Çağ'da spora verilen önem arasında bazı ilişkiler kurulmuştur. Zira sporun devlet görevi sayılması ve zayıf bedenlerin sağlıklı olanlardan ayrıştırılması, estetik ve güçlü bir bedenin inşasına önem veren antik bedensellik düşüncesinin belirleyicisi olmuştur.

20. yüzyılın yeni cumhuriyetleri, ideal vatandaşları tasarlama yolunda bedenlerin terbiye edilmesine önem vermiştir. Kurucu kadrolara göre beden terbiyesinin, yeni ulusların sağlıklı bireylerinin yetişmesine vesile olacağı düşünülmüş, sporla edinilen disiplinin, bireyleri daha verimli, daha uyumlu kılacağı ve birey olmaktan çıkıp güçlü bir bütünün parçasına eklemeyeceği öngörülmüştür. Bu uyumda biyolojik cinsiyet ayrımı arka plana itildiğinden cinsiyetsizleştirme yoluyla erkeksi özelliklerde buluşma sağlanmıştır.

Sporcu bedenler yetiştirilmesine ve bedenin terbiyesine verilen önem, ehlileştirilmiş bedenler yaratmanın etkili bir yöntemi olarak görülmüştür. Hem Osmanlı'nın son dönemlerinde hem de erken Cumhuriyet döneminde hıfzıssıhha pratikleri, başka bir deyişle bedenin sağlıklı tutulması için yapılması gerekenlerin tümünü ifade eden uygulamalar önem kazanmıştır. Nüfus ve doğum teşvik politikaları ile yakın ilişki içerisinde olan hıfzıssıhha, yeni devletlerin

kuruluş süreçlerinde, totaliter rejimlerin elinde tehlikeli öjeni politikalarına (sağlıksız ceninleri ayırıp sağlıklı ceninler yetiştirmenin yollarını arama) doğru evrilmiştir. Bundan sonra “öteki” damgası, sadece kültürel kabulün dışında kalanı değil bedensel bakımdan sağlıksız olanı da belirlemiş ve ötekileştirilen kimseler bir tür ayıklama sürecinin kurbanı hâline gelmiştir.

Aydınlanma sonrası dinî otorite tarafından, cehennem azabı korkusuyla değil kendiliğinden, öz denetim yoluyla idare edilebilen bedenlerin inşası söz konusu olmuştur. Bedensel temizlik, rasyonel ve medenî insan olmanın başlıca şartı hâline getirilmiştir. Salgın hastalıklar ve toplu ölümlerle geçen bir “karanlık” çağın ardından bu durum umut verici olmuştur. Ancak hijyene ulaşmadaki ekonomik adaletsizlik kadar temizlik anlayışlarının uyuşmaması gibi kültürel ayrışmalar, farklı sınıfları karşı karşıya getirmiştir. Bu kez, bedensel temizlik ekseninde geliştirilen yeni bir hiyerarşik ve dışlayıcı söylem yaratılmıştır.

Söz konusu ötekileştirme, köy yaşantısını eleştirel bir bakışla işleyen eserlere konu olmuştur. *Köy* adlı romanında Bunin’in tüm kişi ve mekân tasvirlerine, köy yaşantısının modern normlardan oldukça uzak ve ağır havası sinmiştir. Tasvirlerde “kirli, tezek, idrar, balçık, bunaltıcı” gibi sözcüklerin sıklıkla kullanılması, aktarılmak istenen karanlık yaşantıyı ve ona yöneltilen ince eleştiriye daha görünür kılmıştır. Bedensel temizlik konusu, *Yaban* romanında günlük kişisel bakımını aksatmayan Ahmet Celal’in temizliğe haddinden fazla ehemmiyet verdiği gerekçesiyle ötekileştirmesine yol açmış, bu kez dışlama süreci tersine işlemiştir.

Bedensel temizliğe dayalı hiyerarşik ilişkilerin inşasında ve daha az temiz ya da düpedüz kirli/pis olarak damgalanan kesimin en alt pozisyona yerleştirilmesinde, modernleşmenin Batı Avrupa’yı kerte-riz alan ve beyaz olmayanları dışlayan söylemi etkili olmuştur. Temizlikle bağdaştırılan beyaz renk, beyaz olmayan halkların sömürgeleştirilmesine giden yolu meşru kılmada kullanılan bir gösterge olarak kullanıldığı gibi, aynı ülkenin vatandaşları arasında da hijyen ve sosyal statü emaresine dönüşmüştür. Kol gücüyle çalışmayan, daha

ziyade zihinsel çaba harcayarak geçimini sağlayan emekçileri ifade eden beyaz yakalılar kavramı da bu ayrımı anıştırmıştır. Bedensel emeğin belirleyici koşul olduğu çalışma sahasında işçiler mavi yakalı olarak anılırken çoğunlula ofis ortamında, görece daha konforlu ve temiz mekânlarda masa başı iş yapan ve zihinsel emeğini kullananlar beyaz yakalı olarak adlandırılmıştır.

Bedensel temizlikle beraber toplum içinde uyulması gereken görgü kurallarını beden hareketleri yoluyla denetleyen adabımuâşeret, medeniyetin temel göstergelerinden biri hâline getirilmiştir. Orta Çağ çileciliği ile kıyaslandığında, beden denetiminin bu kez kutsal yaratıcı ya da öteki dünya adına değil toplum yararına gerçekleştirildiği gözlenmiştir. Köy yaşantısını anlatan eserlerin yanı sıra Mihail Bulgakov'un *Köpek Kalbi*'nde Şarikov, Doktor Preobrajenski tarafından bir yandan gelişmemişlikle, başka bir deyişle evrimini tamamlayamamış olmakla suçlanırken diğer yandan sofrada adabını dahi bilmediği ve ahlak kurallarını hiçe saydığı gerekçesiyle hor görülmüştür.

Yeni ulusların inşasında ve makbul vatandaşın tasarımında bedensel temizlik ve adabımuâşeret gibi sonradan edinilen alışkanlıklar yeterli görülmemiş ve iktidar, bedenleri henüz dünyaya gelmeden önce "düzeltmenin" yollarını aramıştır. Bu yollardan biri, sağlıklı ve sağlıklı bireylerin ayıklanarak dezavantajlı grubun çoğalmasının önüne geçilmesini öngören öjeni söylemidir. Doktor Preobrajenski, sadece kadavra değeri taşıyan bedenleri de ameliyat sonrası istediği şekilde eğitemediği yeni organizmayı da insan ırkının ıslahı adına dilediği gibi kullanmıştır. Preobrajenski, tüm deneylerini -doğrudan bu sözcüğü kullanarak- öjeni için yaptığını ifade etmiştir. *Köpek Kalbi*'nde, nüfusun sadece nicelik olarak değil nitelik olarak da ıslah edilmesi uğruna, Sovyetler Birliği'nin dev bir laboratuvara dönüştürülmesi, kurgu yoluyla hicvedilmiştir.

Beden politikaları açısından bir romanın ütopyası, ötekinin distopyası hâline gelmiştir. *Çimento*'da "en eski rüya" ve "bir ütopya" sloganlarıyla ortaya konulan tamamen makineleştirilmiş gelecek tasarımı, *Biz* romanında, devrimin beden üzerindeki kontrolünün

varacağı sonuçlara yönelik bir uyarıya dönüşmüştür. Makineleşmenin vardığı nokta, panoptik modelde inşa edilen İntegral’de yaşamlarını sürdüren vatandaşları kimliksizleştirmiştir. Bu kimliksizleşme süreci, kendi isimleriyle değil numaralarla adlandırılan robotlaşmış yurttaşlarla simgelenmiştir. Numaralar, bir yandan bu insanların mahpusluklarını, diğer taraftan makineleşme sonucu yaşamın her adım ve ayrıntısının teknikleştirilmesini sembolize etmiştir. Numaralara dönüştürülen insanlar, hapisanelerde, fabrikalarda, kışlalarda olduğu gibi günlük yaşamın her saatinde üniformalarla gezmeye başlamışlardır.

Makineleşmenin, sadece fabrikalarda değil bedenlerde de işlevsel olabileceği ve toplumun gelişimi için çağın bir gerekliliği olduğu fikri, kurgusal metinlerde mekanik keşiflere ve buluşlara daha sık yer verilmesine neden olmuştur. Ancak makinenin aksaksız ritmine erişebildiği zaman topluma katkısının artacağı ve mutlak huzura ereceği öngörülen makine-insanın vazifeleri, Aydınlanma sonrasının gündelik mekanizmalarından alınan ilhamla yeniden tanımlanmıştır. Bu dönemden itibaren saat gibi işleyen kusursuz ritme sahip bedenler, temelini teknik tasarımlardan alan kavramlar yardımıyla betimlenmiştir. Ancak çözümlenen eserlerde, makineleşmenin farklı boyutlarıyla ele alındığı ve yaşamı düzenleyip verimli kılma, insanı üretimin bir parçası hâline getirme, medeniyeti simgeleme gibi niteliklerinin yanında yaşamı mekanikleştirme, bireyi yabancılaştırma gibi olumsuz etkilerine de değinildiği tespit edilmiştir.

Makineleşmeye uyum sağlayamayan bedenler kadar genelgeçer güzellik anlayışının dışında kalan bedenler de ötekileştirilmiştir. Yüzyıllar boyunca estetik uyumun, başka bir ifadeyle güzelliğin karşısında konumlandırılan çirkinlik, ruhsal kötülüğün bedensel yansıması olarak kabul görmüştür. İncelediğimiz eserlerde çirkinlik, güzel olmayı imleyen bedensel niteliklere gönderme yaptığı gibi, kimi zaman da bedensel eksikliğin bireyin kendini algılamada veya dış dünyanın bireyi algılamasında yarattığı huzursuzluğa gönderme yapmıştır. Güzellik ve çirkinlik algıları, daha ziyade kadın bedeni üzerinden şekillendirilmiştir. İncelenen eserlerde çirkinlik algısını

oluşturan toplumsal bir fikir birliği dikkat çekmiştir. Eserlerin konu edindiği farklı toplumsal çevrelerde, estetik ve uyum arayışı sonucu, güzelliğe ilişkin ortak kıstaslar saptandığı ve anlatı kişilerinin bu normlar dışında kaldığı için ötekileştirildiği tespit edilmiştir. Söz konusu dışla(n)ma, her zaman bireysel sınırlarda kalmamış, belirli bir topluluğa yönelik olarak sistematik bir ayırıştırılmaya da dönüşebilmiştir. Bu gibi durumlarda güzellik/çirkinlik algısı, milletler arasında hiyerarşik ilişkiler tesis edilmesine neden olan bir beden politikasına evrilmiştir.

Kaba, gülünç, medenileşmemiş sayılan grotesk bedenler, bu niteliklerini eksik, deformasyona uğramış, biçimsiz fiziksel yapılar olarak görülmelerinden almıştır. Bu bedenlerde estetik uyumsuzluğa, toplumsal adaba uygun davranmama, görgüden yoksunluk, bedenini denetleyememe gibi davranışların eşlik etmesi, grotesk bedeni tiksinti duyulan bir yapıya dönüştürmüştür. Halide Edib'in *Sinekli Bakkal*'ında Rakım, çüce olması ve orta oyununda rol alması dolayısıyla; Bulgakov'un *Köpek Kalbi*'nde ise Şarikov, sokak köpeğinden insana evrilmesi ve bir ara form olması dolayısıyla grotesk tipler olarak yansıtılmıştır. Fiziksel yoksunlukları ve toplum içinde bedenlerini denetlemekte zorlanmaları, grotesk bir üslupla betimlenmelerine ve kendilerini rahatsız edici bakışların kıskacında bulmalarına yol açmıştır.

Dinî referansla bedenün günahkâr olduğuna dair inancı yaygınlaştıran ve bedeni devamlı bir cezalandırmayla terbiye etmeye girişen Orta Çağ anlayışında karnaval benzeri şenlikler, halkın otoritelere başkaldırmaması adına bir tür rahatlama alanı sağlamıştır. Orta Çağ gibi zihinlere baskı ve korkuyu getiren bir dönemin karnaval gibi taşkınlıklara müsaade edilen coşkulu kutlamaları onaylaması, iktidarın gücünü sağlamlaştırmak adına bulduğu stratejik çözümlerden biri olmuştur. İktidar bu bayramları kendi lehine bir oyuna çevirirken karnavallar halk kültürünün önemli bir aynası hâline gelmiştir.

Mihail Bahtin'in karnaval kuramı ekseninde işlediği başlıca metaforlar, Halide Edib'in *Sinekli Bakkal* romanını çözümlerken

kullanılmıştır. Romanda, orta oyuncusu Kız Tevfik'in muhalif kimliği, orta oyunu geleneğinin karnavallarla benzerliği ve cehennem tasvirlerinin Orta Çağ karnavalının kurgusal cehennemleriyle benzerliği dikkat çekmiştir. Nitekim Halide Edib, daha önce İngilizce basılan eserine *Soytarı ile Kızı* [The Clown and His Daughter] adını vermiştir. Yabancılaşma olgusu ile başlayan çözümleme bölümü, ötekileştirmenin en tahkir edici yöntemi olan grotesk ve karnavalesk beden tasvirlerinin incelenmesiyle noktalanmıştır.

Çalışmanın son iki bölümünde, salt pozitivizmi merkeze almasıyla ötekileştirmenin dayanaklarından birine dönüşen Aydınlanma hareketinin, günümüze miras bıraktığı dışlama yöntemleri incelenmiştir. Zira modern çağın makineleşmiş ve tek tipleştirilmiş bedenlerine karşılık, postmodern dönem, her alanda olduğu gibi beden politikaları alanında da çok yönlülüğe olanak tanımıştır. Bedenin farklı kimliklerin, farklı yönelimlerin ilan edildiği bir araca dönüşmesi ve beden üzerinde -cinsiyet değişimi de dâhil olmak üzere- radikal müdahalelere daha kolay erişim imkânı sağlanması, postmodern dönemde mümkün olmuştur. Ancak görünüşünün aksine, Aydınlanmanın tek tipleştirdiği ve aşırı makineleşme neticesinde kendine yabancılaştırdığı bedenler, bu kez sanal dünyanın ve tüketimde aşırılığın dışlıları arasında öğütülmeye başlamıştır. Bu durum, yaşamı fazlasıyla bedensel kılarak kişinin görsel imgesi dışında kendini ifade etme ve toplumda yer edinme kapasitesini olumsuz etkilemiştir.

Özünde yüzyıllardır felsefi düşüncenin devlet, nüfus, üreme, sağlık gibi problemlerin çözülmesinde bedeni merkezî konuma yerleştirdiği, ancak beden üzerinden yürütülen bir tahakküm ilişkisinin açığa çıkarılmasının ve çözülmesinin, Foucault'nun tanınmış kavramsallaştırmalarıyla mümkün olduğu görülmüştür. Bu kavramlar, iktidarın gözünü simgeleyen panoptikondan, deliliğin tarihinde kısıtlayıcı/hapsedici bir dönüm noktasını teşkil eden akıl hastanelerine dek çeşitli yapılar ekseninde inşa edilmiştir. Bu nedenle edebî eserlerde yer bulan bedene müdahale biçimleri de sıklıkla bu kurum, tasarım ve metaforlar yardımıyla incelenmiştir.

Bu çalışmada, estetik olanın güzel kavramıyla ilişkisinin dahi faydalılık, verimlilik gibi ilkeler üstüne inşa edildiği, güzellik algısının çoğalma, yayılma, güçlenme, arılaşma, ötekileştirme unsurlarını öncelikle biçim değiştirdiği ortaya konulmuştur. Tarihin hiçbir döneminde sağlıklı, akılsız, güçsüz olarak damgalanan birey, güzel ve iyi gibi niteliklerle bağdaştırılmamıştır. En fazla hoşgörü toplumunun anlayışına sığınabilmiş, rahatsız ediciliğine karşı kendisine toleranslı davranılmış, içinde yaşadığı topluma minnettarlık hissetmesi sağlanmıştır. Minnet duygusu ise ötekinin itaatkârlığını kamçılayarak isyan etme potansiyelini engellemiştir. Bu süreçte hoşgörü kavramı, içinde gizil bir aşağılamayı barındırmıştır. Karşı cephenin aslında olması gerekenden, normlardan, “normal”den, iyiden ve güzelden uzakta olduğu varsayılmış; buna karşın toplumda kendine yer edinmesine izin verildiği hissettirilmiştir.

Beden politikaları odaklı okuma, Aydınlanma ile gelen bilimsellik ve hakikat arayışının toplumu ayrıştırmaya ve bireyi ötekileştirmeye başladığı dönüm noktalarını saptamaya çalışmıştır. Bu kör noktaların aydınlığa kavuşturulabilmesi, modernleşme hareketleri ile Aydınlanma düşüncesi arasındaki ilişkilerin ortaya konulmasıyla mümkün olmuştur. Aydınlanma sonrası bilimsel ve tıbbi gelişmeler hastalıkların tedavisi, salgınların önlenmesi ve keşiflerin yaşamı kolaylaştırması yönünden imkânlar sunmuştur. Bununla beraber yararlı bilginin kaynağının sadece akla ve deneye dayandırılması neticesinde, insanın düşünsel ve duygusal bir bütün olduğu gerçeği görmezden gelinmiştir. Makineye ya da organizmadan mekanizmaya indirgenen insanın, günlük yaşamını ve özel hayatını rasyonalitenin sınırlarında şekillendirmesi beklenmiştir.

Bedene ilişkin imgelerden yola çıkan ve bedenle politikanın keşiştiği kavşakta buluşan kavramların edebî metinlerle ayrışmazlığı, ancak çalışma tamamlandıktan sonra açıkça ortaya çıkmıştır. Beden politikalarının, çözümleme başlıklarında izah edilen pek çok farklı alana uzanması, bedenün kültür endüstrisinin yanı sıra siyasal ve ekonomik pratiklerin de merkezinde konumlandırılmasından kaynaklanmıştır. Artık ideolojiler sadece zihinleri değil bedenleri ve

özel alanı da işgal etmiştir. Bugün beden politikaları, felsefeden sosyolojiye, edebiyat biliminden sinema araştırmalarına farklı disiplinlerin odağında yer almaya başlamıştır. İktidar mekanizmalarının tahakkümü ile bireysel özgürlükler arasındaki mücadelenin, hayatı yansıttığı kadar onu yeniden şekillendirme gücüne de sahip olan edebî eserlere derin tesirleri, araştırmacılara beden politikaları odaklı yenilikçi ve çok katmanlı okumalar yapma olanağı sunmayı sürdürecektir.

KAYNAKÇA

- Aberg, P. (2015). "Civil Society and Biopolitics in Contemporary Russia: The Case of Russian 'DaddySchools'" *Foucault Studies* 20, 76-95.
- Adak, H. (2004). "Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edib'in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet" *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. S. Irzık & J. Parla (Der.) içinde (159-179. ss.). İstanbul: İletişim,
- Adivar, H. E. (1912/2013). *Handan*. İstanbul: Can.
- Adivar, H. E. (2015). *Tatarcık*. İstanbul: Can.
- Adivar, H. E. (2016). *Sinekli Bakkal*. İstanbul: Can.
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. N. Ülner & E. Öztarhan-Karadoğan (Çev.). İstanbul: Kabaıcı.
- Akın, Y. (2014). *Gürbüz ve Yavuz Evlatlar: Erken Cumhuriyet'te Beden Terbiyesi ve Spor*. İstanbul: İletişim.
- Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. İstanbul: Sel.
- Arasse, D. (2008). "Et, Zarafet, Yücelik" *Bedenin Tarihi 1: Rönesans'tan Aydınlanma'ya*. A. Corbin, J. Courtine & G. Vigarello (Haz.) içinde (335-388. ss.). S. Özen (Çev.). İstanbul: YKY.
- Argunşah, H. (2016a). "Ahmet Mithat Efendi'nin Feminizmi" *Babasının Kızı Olmak* içinde (121-150. ss.). İstanbul: Kesit.
- Argunşah, H. (2016b). "Halide Edib'de Değişen Kadının Romandaki İzdüşümleri" *Kendini Yazmak* içinde (145-178. ss.). İstanbul: Kesit.

- Arpacı, M. (2011). *Biyoiktidar ve Karnavalesk Beden: Foucault ve Bakhtin'in Beden Kavramsallaştırmalarının Karşılaştırılması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arpacı, M. (2013). "Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Siyaset, Beden ve Terbiye (1923-1946)" *II. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi Bildiriler Kitabı*. Ü. Güneş (Ed.) içinde (493-502. ss.). Bursa.
- Arpacı, M. (2015). *Modernleşen Türkiye'de Beden ve Nüfus Politikaları: Hıfzıssıhha, Terbiye, Öjeni*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arpacı, M. (2016). "Foucault, Biyopolitika ve Biyotarih: Tarihsel Çalışma Alanları Olarak Tıp, Beden ve Nüfus" *Vira Verita* 1 (3), 80-97.
- Aslanoğlu, R. A. (1999). "Siberbedenler: İnsan-Makine Ayırımında" *Birikim Dergisi*, 119/Mart 1999, <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/2862/siberbedenler-insan-makine-ayiriminda#.WTEb3JLyit8> (E. T. Mart 2017).
- Atayurt, Z. (2011). "Virginia Woolf, Orlando ve İstanbul" *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 51 (1), 107-122.
- Atsız, G. (2007). "Neden 'Cinsiyetlendirilmiş Bir Tarihin Peşine Düşmek?'" <http://www.feminisite.net/news.php?act=details&nid=259> (E. T. Mart 2012).
- Bahtin, M. M. (2003). *Sobraniye soçineniy v 7 t. T. 1. Filosoşskaya estetika 1920-h godov*. Moskva: Izd. Yazıkı slavyanskoy kul'turu.
- Bahtin, M. M. (2016). *François Rabelais ve Orta Çağ-Rönesans Halk Kültürü*. S. Gürses (Çev.). İstanbul: Alfa.
- Bakhtin, M. M. (2001). *Karnaval dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. C. Soydemir (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bakhtin, M. M. (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. C. Soydemir (Çev.). İstanbul: Metis.
- Banije, O. N. (2015). "Telesnost' i antiçnoye mirovozzreniye" *Obşçestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura* (6), 51-53.
- Banije, O. N. (2017). "Jenskaya telesnost' kak kul'turoloğičeskaya problema" *Kul'turnoye naslediye Rossii* 2,92-96.
- Baranov, V. A. (2016). "Telo i telesnost' v sotsial'nom izmerenii" *Tavriçeskiy nauçnyy obozrevatel'* 10 (15), 24-29.

- Baskakov, V. Yu. (2001). *Svobodnoye telo*. Moskva: Institut obşçegumanitarnıh issledovaniy.
- Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu*. H.Deliceçaylı & F. Keskin. (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bauman, Z. & Lyon, D. (2016). *Akışkan Gözetim*. E. Yılmaz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Belge, M. (2002). “Batılılaşma: Türkiye ve Rusya” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*. (C. 3). *Modernleşme ve Batıcılık*. U. Kocabaşoğlu (Ed.). içinde (43-55. ss.). İstanbul: İletişim.
- Berdıyayev, N. A. (1933). “Çelovek i maşına (Problema sotsiologii i metafiziki tehniki)” *Put’* 38, 3-38.
- Berktaş, F. (1994). “The Construction of Woman as ‘Other’ in 19th Century English Popular Culture” *Kadın Araştırmaları Dergisi* (2), 83-97.
- Berktaş, F. (2004). “Kadınların İnsan Haklarının Gelişimi ve Türkiye” *Sivil Toplum ve Demokrasi Konferans Yazıları*, 7, 1-30.
- Berktaş, F. (2011). *Feminist Büyükannelerimizi Selamlamak* <http://www.radikal.com.tr/kitap/feminist-buyukannelerimizi-selamlamak-1064940/> (04.10.2020).
- Berktaş, F. (2012.) *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis.
- Bıhovskaya, I. M. (2000). *Homo somatikos: aksiologiya çeloveçeskogo tela*. Moskva: Editorial URSS.
- Bondareva, Ya. V., Namestnikova, I. V. & Fursova, V. E. (2017). “Triyedinstvo ‘duh-duşa-telo’ kak ontologičeskaya osnova tselostnogo çeloveka” *Vestnik TvGU. Seriya: Filosofiya* (4), 144-152.
- Bora, A. (2012). “Bir Millî Vazife Olarak Spor ve Kadınlar” *Hacettepe Üniversitesi Spor Bilimleri Dergisi* 23 (4), 220-226.
- Bora, A. (2014). *Kadınların Sınıfı: Ücretli Ev Emeği ve Kadın Öznelliğinin İnşası*. İstanbul: İletişim.
- Budarina, K. A. (2014). “Telo: opıt istoriko-kul’turnoy ekspozitsii” *Osnovı ekonomiki, upravleniya i prava* 1 (13), 84-88.
- Buguyeva, N. A. (2007). “Telesnost’ çeloveka kak sotsiokul’turnıy fenomen” *Vestnik Çelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* (16), 69-75.

- Buguyeva, N. A. (2011). “Tehniki transformatsii çeloveçeskogo tela kak odin iz sposobov sotsializatsii telesnosti” *Vestnik Çelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* 18, 60-64.
- Bulgakov, M. (2015). *Köpek Kalbi*. M. Yılmaz (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bunin, İ. (2002). *Köy*. S. Üçgül (Çev.). İstanbul: Multilingual.
- Butler, J. (2012). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. B. Ertür (Çev.) İstanbul: Metis.
- Butler, J. (2013). *Kırılğan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*. Başak Ertür. (Çev.) İstanbul: Metis.
- Butler, J. (2014). “Bedenler ve İktidar” *Cogito* (Foucault Özel Sayısı, 2. baskı). 70/71, 275-289. İstanbul: YKY.
- Canatan, K. (2011). *Beden Sosyolojisi*. İstanbul: Açılım.
- Chawla, J. (2006). “Hint Dinsel Geleneklerinde Kadın Bedeni ve Toprağın Birlikteliği: Tohum, Toprak ve Tahılın Cinsiyetlendirilmiş Temsilleri” *Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet*. S. Marcos. (Der.). S. Özbudun, B. Şafak & İ. Çayla (Çev.) içinde (254-270. ss.). Ankara: Ütopya.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.
- Corbin, A. (2011). “Bedenin Acıları, Sıkıntıları ve Sefaleti” *Bedenin Tarihi 2: Fransız Devrimi’nden Büyük Savaş’a*. A. Corbin, J. Courtine & G. Vigarello (Haz.) içinde (169-218. ss.). O. Türkay (Çev.). İstanbul: YKY.
- Corbin, A. vd. (2008). “Bedenin Tarihi’ne Önsöz” *Bedenin Tarihi 1: Rönesans’tan Aydınlanma’ya*. A. Corbin, J. Courtine & G. Vigarello (Haz.) içinde (7-11. ss.). S. Özen (Çev.). İstanbul: YKY.
- Courtine, J. (2008). “Gayri İnsani Beden” *Bedenin Tarihi 1: Rönesans’tan Aydınlanma’ya*. A. Corbin, J. Courtine & G. Vigarello (Haz.) içinde (301-312. ss.). S. Özen (Çev.). İstanbul: YKY.
- Çabuklu, Y. (2004). *Toplumsalın Sınırında Beden*. İstanbul: Kanat.
- Çakır, S. (2011). *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis.
- Çakır, S. (2019). “Tarih Yazımı/Türkiye’de Kadın Tarihi Çalışmaları ve Kurumları” *Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi*. F. A. Koçak-Turhanoglu (Ed.) içinde (183-216. ss.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

- Çakırlar, C. & Delice, S. (2012). “Yerel ile Küresel Arasında Türkiye’de Cinsellik Kültür ve Toplumsallık” *Cinsellik Muamması: Türkiye’de Queer Kültür ve Muhalefet* içinde (11-36. ss.). İstanbul: Metis.
- Çeler, Z. (2013). “Annenin Serüveni: Kadının Anne Olarak Toplumsal Kurgulanışı” *Doğu-Batı Düşünce Dergisi (Toplumsal Cinsiyet Özel Sayısı)*, 63, 165-184.
- Danilova, N. (2001). “Transformatsiya mujestvennosti v proyektivnoy i real’noy kar’yere invalida voyını” *Genderniye issledovaniya* 6, 259-271.
- Danova-Roussinova, S. (2008). “Önsöz” *Biz Buradayız! Türkiye’de Romanlar, Ayrımcı Uygulamalar ve Hak Mücadelesi*. E. Uzpeder vd. (Haz.). İstanbul: Mart Matbaacılık.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*. A. Ekmekçi & O. Taşkent (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Dikmen, M. & Tuncer, M. (2017). “Akademisyenlerin Siber Zorbalığa Yönelik Algıları ve Mücadele Etme Yöntemleri” *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi* 31, 675-686.
- Dinellos, D. (2005). *Technophobia!: Science Fiction Visions of Posthuman Technology*. Austin: University of Texas Press.
- Durakbaşı, A. (2012). *Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm*. İstanbul: İletişim.
- Dursun, D. (2018). “Siyaset ve Siyaset Bilimi” *Siyaset Bilimi*. D. Dursun, & M. Altunoğlu (Ed.) içinde (2-27. ss.). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Dziga Vertov (2007). Sine-Göz. A. Ergenç (Çev.). İstanbul: Agora.
- Ergün, R. & Akal C. B. (2014). *Kimlik Bedenin Hapishanesidir: Spinoza Üzerine Yazılar ve Söyleşiler*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Faure, O. (2011). “Beden Üstünde Kesişen Bakışlar - Hekimlerin Bakışı” *Bedenin Tarihi 2: Fransız Devrimi’nden Büyük Savaş’a*. A. Corbin, J. Courtine & G. Vigarello (Haz.) içinde (15-40. ss.). O. Türkay (Çev.). İstanbul: YKY.
- Florenski, P. (2007). *Tersten Perspektif*. Y. Tükel (Çev.). İstanbul: Metis.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. M. A. Kılıçbay. (Çev.) Ankara: İmge.

- Foucault, M. (2000). “İki Ders” *Seçme Yazılar 1: Entelektüelin Siyasi İşlevi*. O. Akinhay, I. Ergüden, & F. Keskin (Çev.) (86-117. ss.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2001). “Bireylerin Siyasal Teknolojisi” *Kendini Bilmek*. M.Foucault, H. Gutman & P. H. Hutton. Gül Çağalı Güven (Çev.). (130-153. ss.). İstanbul: Om.
- Foucault, M. (2004). *Toplumunu Savunmak Gerekir*. Ş. Aktaş (Çev.). İstanbul: YKY.
- Foucault, M. (2006). *Deliliğin Tarihi*. M. A. Kılıçbay (Çev.). Ankara: İmge.
- Foucault, M. (2007). *İktidarın Gözü*. I. Ergüden (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar*. I. Ergüden & O. Akinhay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, M. (2015). *Biyopolitikanın Doğuşu*. A. Tayla (Çev.). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Frolova, Yu. G. (2003). “Sotsiologiya tela” *Sotsiologiya: Entsiklopediya*. A. A. Gritsanov i dr. (Sost.). (1070-1072. ss). Mn.: Knijnny Dom.
- Garipova G. T. (2019). “Kodi ‘Telesnogo bitiya’ v proze russkogo simvolizma” *Filologičeskiye nauki. voprosi teorii i praktiki* 12 (7), 25-29.
- Gece-Özbey, İ. (2017). “Halide Edip Adivar’ın İlk Roman Teşebbüsü: Çingene Kızı” *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 57, 107-132.
- Gelis, J. (2008). “Beden, Kilise ve Kutsal” *Bedenin Tarihi 1: Rönesans’tan Aydınlanma’ya*. A. Corbin, J. Courtine & G. Vigarello (Haz.) içinde (17-82. ss.). S. Özen (Çev.). İstanbul: YKY.
- Gilleard, C. & Higgs, P. (2018). “Unacknowledged Distinctions: Corporeality Versus Embodiment in Later Life” *Journal of Aging Studies* 45, 5-10.
- Gippius, Z. N. (2003). *Arifmetika lyubvi* (1931-1939). SPb.: Rostok.
- Gladkov, F. (2015). *Çimento*. N. R. Çobanoğlu (Çev.). İstanbul: Yar.
- Grillaert, N. (2011). “Vasily Rozanov and the Body of Russian Literature [by H. Mondry]” *Slavic and East European Journal* 55 (2), 287-288.
- Güçhan, A. (2004). “Frankenstein ve Orlan: Sinema ve Performans Sanaatında Teknofobi” *Selçuk İletişim*, 3, 58-65.

- Haritonova, A. M. (2013). “Maşına i telo v transsentsental’noy kosmologii Hr. Vol’fa i Hr. A. Kruziya” *Kantovskiy sbornik* 1, 7-22.
- Helman, C. (1988). “Dr. Frankenstein and the Industrial Body: Reflections on ‘Spare Part’ Surgery” *Anthropology Today* 4 (3), 14-16.
- Holmstorm, N. (2012). *Sosyalist Feminist Proje: Teori ve Politikanın Günümüz Okuması*. C. 1. İstanbul: Kalkedon.
- Horowitz, M. C. (1976). “Aristotle and Woman” *Journal of The History of Biology* 9 (2), 183-213.
- Illich, I. (1986). “The Roots of Medicine: Body History” *Lancet*, 6, 1325-1327.
- Işık, E. (1998b). *Beden ve Toplum Kuramı*. Ankara: Bağlam Yayınları.
- Işık, İ. E. (1998a). *Beden ve Toplum Teorisi Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İnceoğlu, Y. & Kar, A. (2010). *Kadın ve Bedeni: Dişillik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında*. İstanbul: Ayrıntı.
- Jütte, R. (2011). *Erken Modern Avrupa’da Yoksulluk ve Sapkınlık*. B. Kurtege-Sefer (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Kabakova, G. I. & Kont, F. (2005). *Telo v russkoy kul’ture*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye.
- Kandemir, H. (2009). “Gelecekte Notlar Yevgeni Zamyatin ve Biz” *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 21, 137-144.
- Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. A. Bora vd. (Çev.). İstanbul: Metis.
- Karaca, B. (2010). “Yevgeni Zamyatin Ütopya Algılarını Yeniden Kurarken” *Folklor/Edebiyat* 63, 65-70.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (1985). *Yaban*. İstanbul: İletişim.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2014). *Ankara*. İstanbul: İletişim.
- Karlinski, S. (1995). “Rusya’da Gay Kültürü ve Edebiyatı” *KAOS GL*, 16, 4-11. <http://www.kaosgldergi.com/dosyasayfa.php?id=492> (E.T. Mart 2017)
- Kartal, O. (2016). “Giriş: Biyopolitikanın İzini Felsefe Tarihinde Sürmek” *Biyopolitika Cilt 1- Platon’dan Arendt’e Biyopolitikanın Felsefi Kökenleri*. Onur Kartal (Ed.) içinde (7-26. ss.). Ankara: NotaBene.

- Kiraz, S. (2011). “Yabancılaşmanın Kökeni Üstüne” *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi* 12, 147-169.
- Kislyakovskaya, V. V. (2013). “O roli tela i telesnosti v formirovanii soznaniya” *Sb. rab. 69-y nauçn. konf. studentov i aspirantov BGU* (Minsk). 308-311.
- Koretskaya, L. F. (2006). “Telesnost’ çeloveka kak ob”yekt sotsiologumanitarnogo poznaniya” *Izvestiya Baykal’skogo gosudarstvennogo universiteta* 1, 69-74.
- Kovalenko, M. S. (2010). “Vzaimosvyaz’ tela i telesnosti kak problema sotsial’noy filosofii” *Sotsial’no-gumanitarnye znaniya* 4, 333-340.
- Koyuncu, E. (2016). “Foucault’nun Siyaset Felsefesinde Biyopolitikanın Doğuşu” *Biyopolitika Cilt 2- Foucault’dan Günümüze Biyopolitikanın İzdüşümleri*. O. Kartal (Ed.) içinde (21-60. ss.). Ankara: NotaBene.
- Köse, E. (2014). *Sessizliği Söylemek: Dindar Kadın Edebiyatı, Cinsiyet ve Beden*. İstanbul: İletişim.
- Köse, E. (2009). “Bir Keşif Olarak Modern Kadınlık: Tıp, Beden ve Cinsellik” *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 1 (2), 71-78.
- Krutkin, V. L. (1997). “Telesnost’ çeloveka v ontologičeskom izmerenii” *Obşçestvennye nauki i sovremennost’* 4, 143-151.
- Kurt, B. (2013). “Nijinsky Koreografileri: Dans Sahnesinde Müphem Cinsiyet Rollerini” *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi* 6, 22-29.
- Küçük-Arat, G. Ö. (2008). “Osmanlı Şehir Kadınının Ortaoyunundaki ‘Zenne’ Tipine Yansımaları” *Toplum ve Demokrasi* 2 (4), 107-128.
- Lawson-Lucas, A. (2011). “Puppets on a String: The Unnatural History of Human Reproduction” *Pinocchio, Puppets, and Modernity: The Mechanical Body*. K. Pizzi (Ed.) içinde (49-62. ss.) New York: Routledge.
- Lemke, T. (2014). *Biyopolitika*. Utku Özmağas. (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Lemm, V. (2016). “Nietzsche ve Biyopolitika: Biyopolitik Bir Düşünür Olarak Dört Nietzsche Okuması” *Biyopolitika Cilt1- Platon’dan Arendt’e Biyopolitikanın Felsefi Kökenleri*. O. Kartal (Ed. & Çev.) içinde (217-248. ss.). Ankara: NotaBene.
- Lewin, M. (2008). *Sovyet Yüzyılı*. R. Akman (Çev.). İstanbul: İletişim.

- Litvinova, T. I. (2012) "Telo i telesnost': sodержaniye ponyatiy i osnovniye podhody k izučeniyu" *Vestnik TvGU. Seriya: Filosofiya* 4, 204-213.
- Liyotina, N. N. (2010). "Vzaimodeystviye kontseptov 'gender' i 'telo' v integrativnom kul'turoloğiçeskom pole" *Yaroslavskiy pedagogiçeskiy vestnik*, 1 (3), 218-223.
- Makarov A. I. & Toporova, A. A. (2016). "Otçujdenniye tela: traktovka kontsepta telesnosti v postmodernizme" *Logos et Praxis* 4 (34), 16-26.
- Makarychev, A. (2018). "Biopolitics and Russian Studies: An Introduction" *Russian Politics* 3, 59-67.
- Mandelştam, O. E. (1909/2014). "Dano mne telo" *Polnoye sobraniye soçineniy*. SPb.: Azbuka.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim.
- Marsh, A. (2008). "Türkiye Çingenelerinin Tarihi Hakkında" *Biz Burada-yız! Türkiye'de Romanlar, Ayrımcı Uygulamalar ve Hak Mücadelesi*. E. Uzpeder vd. (Haz.). İstanbul: Mart Matbaacılık.
- Marx, K. (2013). *Yabancılaşma*. B. Erdost. (Der.). K. Somer vd. (Çev.). Ankara: Sol.
- Maslov, R. V. (2004). "Filosofiya telesnosti çeloveka" *Vestnik Saratovskogo gosudarstvennogo sotsial'no-ekonomiçeskogo universiteta* 9, 78-81.
- Maslov, R. V. (2006). "Problema telesnosti v russkoy filosofskoy traditsii (P. Florenskiy, S. Frank, V. Rozanov, N. Berdyayev, I. Il'in, V. Solov'yev)" *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya Filosofiya. Psihologiya. Pedagogika* 6 (1-2), 22-29.
- Matich, O. (1979). "Androgyny and the Russian Silver Age" *Pacific Coast Philology* 14, 42-50.
- Matthews-Griecon, S. F. (2008). "Eski Rejim Döneminde Avrupa'da Beden ve Cinsellik" *Bedenin Tarihi 1: Rönesans'tan Aydınlanma'ya*. A. Corbin, J. Courtine & G. Vigarello (Haz.) içinde (139-188. ss.). S. Özen (Çev.). İstanbul: YKY.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Göz ve Tin*. Ahmet Soysal (Çev.). İstanbul: Metis.
- Mihel' D. V. (2000). *Telo v zapadnoy kul'ture*. Saratov: Nauçnaya kniga.
- Mikhel, D. (2004). "Body Politics in Post-Soviet Russia" *SCAN: Journal of Media Arts Culture* 1 (3), 1-6.

- Nabokov, V. (2007). *İnfaza Çağrı*. S. Akar (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Narlı, M. & Aydın, E. (2011). “Türk Romanında Beden ve Kişilik İlişkileri” *Beden Sosyolojisi*. K. Canatan (Ed.) içinde (561-582. ss.). İstanbul: Açılım.
- Navaro-Yaşın, Y. (2000). “Evde Taylorizm: Türkiye Cumhuriyeti’nin İlk Yıllarında Evişinin Rasyonelleşmesi (1928-40)” *Toplum ve Bilim* 84, 51-74.
- Nâzım Hikmet. (1923/1937). “Makinalaşmak” *Nazım Hikmet. Hayatı ve Eserleri*. O. S. Orhon (Haz.) içinde (16-17. ss.). İstanbul: Cumhuriyet Kitaphanesi.
- Nemtseva, A. V. (2013). “Çelovek i yego telesnost’: sotsial’no-filosofskiy aspekt” *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta*, 7 (156), 60-63.
- Oğuz, O. (2013). “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Ankara Romanında Beden” *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 37(1), 167-199.
- Ojakangas, M. (2016). “Platon’un Devlet Irkçılığı: Biyopolitikanın Tarihini Yeniden Okumak” *Biyopolitika Cilt1- Platon’dan Arendt’e Biyopolitikanın Felsefi Kökenleri*. O. Kartal (Ed. & Çev.) içinde (27-48. ss.). Ankara: NotaBene.
- Okmeydan, S. B. (2017). “Postmodern Kültürde Gözetim Toplumunun Dönüşümü: ‘Panoptikon’dan ‘Sinoptikon’ ve ‘Omniptikon’a”, *Online Academic Journal of Information Technology* 30, 45-69.
- Okumuş, E. (2011). “Bedene Müdahalenin Sosyolojisi” *Beden Sosyolojisi*. K. Canatan (Ed.) içinde (45-63. ss.). İstanbul: Açılım.
- Oleskin A. V. (2001). *Biopolitika. Politiceskiy potentsial sovremennoy biologii: filosofskiy, politologiceskiye i prakticeskiye aspekti*. Moskva: Institut filosofii RAN.
- Oleskin A. V. (2007). *Biopolitika. Filosofskiy fundament. Evolyutsionno-biologiceskiy podhod k politiceskim sistemam politiceskoy deyatel’nosti. Primneniye k politiceskoy praktike*. Moskva: Nauçnyy mir.
- Öğüt, H. (2008). “Arzunun Karanlık Nesnesi” *Radikal Kitap*, 10.10.2008, <http://www.radikal.com.tr/kitap/arzunun-karanlik-nesnesi-902677/> (E.T. Mart 2017).
- Özakın, D. (2012). “Deliliğe Övgü: Michael Cheval’in Saray Soyтарыsı Metaforuna Karnavalesk Yaklaşım” *İdil*, 1 (3), 1-18.

- Özakın, D. (2019a). “Abject (İğrenç) Beden Olarak Rusalka: Slav Deniz-kızlarının Edebî ve Sanatsal Temsilleri” *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12 (25), 31-49.
- Özakın, D. (2019b). “Sovyetlerde Biyoetik İhlallerine Yönelik Bir Eleştiri: Mihail Bulgakov’un Köpek Kalbi Eserinde İnsan-Hayvan Melezi” *Türkiye Biyoetik Dergisi*, 6 (1), 34-42.
- Özakın, D. (2020). “Stalinist Büyük Temizlik Metaforunda Organizmacı Devletin Bedensel Atıkları” *Journal of History School*, 48, 3747-3771.
- Özmkas, U. (2018). *Biyopolitika: İktidar ve Direniş. Foucault, Agamben, Hardt-Negri*. İstanbul: İletişim.
- Öztop, E. (2007). “Necmi Selamet’le Nazım Hikmet ve Makinalaşmak Üzerine” *Cumhuriyet Kitap*, 889, 24-25.
- Öztürk, A. N. (2012). *Bir Beden Sosyolojisi Problemi Olarak Namus Kavramı ve Kadın Bedeni*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Karaman: Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
- Podoroga, V. A. (1995). *Fenomenologiya tela. Vvedeniye filosofskuyu antropologiyu (Materiali lektsionnih kursov 1992 -1994 godov)*. Moskva: Ad Marginem.
- Podoroga, V. A. (2005). “Politiki tela v yevropeyskoy istorii” *Znaniye. Ponimaniye. Umeniye* 4, 111-128.
- Remizov, V. A. & İrhen, İ. İ. (2018). “Telo çeloveka kak sotiokul’turnıy fenomen” *Znaniye. Ponimaniye. Umeniye* 1, 89-103.
- Romanov, P. V. & Yarskaya-Smirnova Ye. R. (2004). “Sotsiologiya tela i sotsial’noy politiki” *Jurnal sotsiologii i sotsial’noy antropologii* 7 (2), 115-137.
- Romanov, P. V. & Yarskaya-Smirnova, Ye. R. (2011). “Telo i diskriminatsiya: invalidnost’, gender i grajdanstvo v postsovetskom kino” *Neprikosnovenniy zapas* 2 (76), 65-80.
- Russell, B. (1997). *Aylaklığa Övgü*. M. Ergin (Çev.). İstanbul: Cem.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik İmkânsız İktidar: Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis.
- Sancar, S. (2013). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*. İstanbul: İletişim.

- Saygılı, A. (2005). "Modern Devletin Beden İdeolojisi Üzerine Kısa Bir Deneme" *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 3 (54), 323-340.
- Schick, I. C. (2017). *Bedeni, Toplumu, Kâinatı Yazmak: İslâm, Cinsiyet ve Kültür Üzerine*. P. Tünaydın (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Shelley, M. (2012). *Frankenstein*. Duygu Akın (Çev.). İstanbul: Can.
- Siisainen, L. (2016). "Hıristiyanlık ve Biyopolitika Üzerine: Foucault'ya Dair Eleştirel Bir Tartışma" *Biyopolitika Cilt 1- Platon'dan Arendt'e Biyopolitikanın Felsefi Kökenleri*. O. Kartal (Ed. & Çev.). içinde (83-104. ss.). Ankara: NotaBene.
- Sokolov, A. B. (2009). "Kontsept 'telo' v sovremennih istoričeskih issledovaniyah" *Yaroslavskiy pedagogičeskiy vestnik* (3), 202-207.
- Sokolov, A. B. (2010). "Telo kak sposob identifikatsii drugogo" *Kul'turoloģičeskiy jurnal* (1), 4.
- Sokolova, D. M. (2012). "Telesnost' kak substantsiya sotsial'nogo" *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya Filosofiya. Psihologiya. Pedagogika* 12 (1), 31-34.
- Solov'yov, V. S. (1989). *Soçineniya v 2 t. T 1. Filosofskaya publitsistika*. Moskva: Pravda.
- Stiker, H. (2011). "Yeni Özürlü Beden Algısı" *Bedenin Tarihi 2: Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a*. A. Corbin, J. Courtine & G. Vigarello (Haz.) içinde (219-236. ss.). O. Türkay (Çev.). İstanbul: YKY.
- Sunata, U. & Karadon, D. (2013). "Bilim-Kurgu Sinemasında 'Öteki'nin Sosyal İnşası" VII. *Ulusal Sosyoloji Kongresi Bildiriler Kitabı* M. Tuna (Ed.) içinde (47-58. ss.). Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.
- Synnott, A. (1993). *The Body Social: Symbolism, Self and Society*. London: Routledge.
- Şahin, M. (2013). "Yalnızlık Adlı Şarkının Queer Yabancılaşma Bağlamında İncelenmesi" *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi* 2, 33-48.
- Şenol-Cantek, F. & Yarar, B. (2009). "Erken Cumhuriyet Dönemi Dergi ve Gazetelerinde Spor ve Kadın (1928-1969)" *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi* 29, 201-218.
- Ştayn, O. A. (2010). "Transformatsiya telesnosti v sovremennom mire" *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Filosofiya. Psihologiya. Pedagogika* (1), 99-102.

- Taneri, A. (1997). “Hadım”. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. C. 15. (3. s.). <https://islamansiklopedisi.org.tr/hadim--harem#1> (E. T. 24.09.2020).
- TDK (2020). “politika” *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/> (E. T. Nisan 2020).
- Timurturkan, M. (2008). “Felsefi Bedenden Sosyolojik Bedene” *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar* 1 (4), 1-14.
- Timurturkan, M. (2013). “Tıbbi Söylem ve İktidar: Medyada Diyet-Zayıflık-Sağlık İlişkisi Etrafında Bedenin Denetimi” *Mediterranean Journal of Humanities*, III (1), 237-252.
- Tişçenko, P. D. (2001). Bio-vlast’ v epohu bioteknologiy. Moskva: Rossiyskaya Akademiya Nauk. Institut filosofii.
- Topaloğlu, H. (2010). “Gölgedeki Bedenler: Bedenin İnşa Sürecinde Toplumsalın Etkileri” *Alternatif Politika* 2 (3), 251-276.
- Torun, Y. (2011). “Siyaset Felsefesinde Beden Metaforu: Organizmacı Devlet Anlayışı” *Beden Sosyolojisi*. K. Canatan (Ed.). içinde (99-116. ss.). İstanbul: Açılım.
- Tsvetus-Sal’hova, T. E. (2010). “Distinktsiya ponyatiy ‘telo’ i ‘telesnost’ v kul’turoloğičeskih issledovaniyah” *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’turi i iskusstv* (13), 10-16.
- Tuluzakova M. V. (2009). “Sotsiokul’turniye obraztsı feminnogo i maskulinnoğo i problema gendernogo ravenstva” *Vestnik TGEU* 4, 105-118.
- Turner, B. S. (2011). *Tıbbi Güç ve Toplumsal Bilgi*. Ü. Tatlıcan (Çev.). Bursa: Sentez.
- Türkmen, M. (2013). “Erken Cumhuriyette Beden Eğitimi ve Sporun İdeolojik Temelleri” *Turkish Studies* 8 (6), 729-740.
- Tyutçev, F. I. (1866/2012). “Umom Rossiyu ne ponyat’...” *Stihotvoreniya*. Moskva: Eksmo.
- Urgan, M. (1991). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Üstel, F. (2008). “Makbul Vatandaş’ın Peşinde: II. Meşrutiyet’ten Bugüne Türkiye’de Vatandaş Eğitimi. İstanbul: İletişim.
- Vigarello, G. (2008). “Giriş” *Bedenin Tarihi 1: Rönesans’tan Aydınlanma’ya*. A. Corbin, J. Courtine & G. Vigarello (Haz.) içinde (13-15. ss.). S. Özen (Çev.). İstanbul: YKY.

- Vilyayeva, S. (2014). "Telesnost' i telesnaya krasota kak fenomeni kul'turı" *Analitika kul'turologii* (28), 6-10.
- Vlasova, Ye. V. (2007). "Telo i telesnost' kak ob'yekt samorefleksii" *Vestnik Çelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* (4), 29-47.
- Vlavianos-Arvanitis, A. & Oleskin A. V. (1993). *Biopolitika. Bio-okrujenije. Bio-sillabus*. Afını: Biopolitiçeskaya Internatsional'naya Organizatsiya.
- Williams, G. & Bendelow, A. (1998). *The Lived Body: Sociological Themes, Embodied Issues*. London: Routledge.
- Yardımcı, S. (2012). "Sakatlık Çalışmalarında Queer Ufku: Türkiye'de Bu Etkileşimin Zorluğu ve Olası İmkânları Üzerine" *Cinsellik Mammaı: Türkiye'de Queer Kültür ve Muhalefet*. Çakırlar, C. & Delice, S. (Ed.). içinde (223-247. ss.). İstanbul: Metis.
- Yumul, A. (2000). "Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden" *Toplum ve Bilim* 84, 37-50.
- Yücel, S. & Taşar, M. (2016). "Sosyal Darwinizm: Ortaya Çıkışı, Gelişimi ve Erken Cumhuriyet'e Etkisi" *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları* 29, 309-340.
- Zamyatin, Y. (2012). *Biz*. F. Arıkan & S. Arıkan (Çev.). İstanbul: İthaki.
- Zub, A. T. (1987). "Biopolitika: metodologiya sotsial'nogo biologizma v politologii" *VIII Mejd. Kongr. po logike, metodologii i filosofii nauki*. (Moskva: INION) 3, 114-148.
- Zub, A. T. (1989a). "Etologizm, biopolitika i ideologiya neokonservatizma: obosnovaniya prirodnoy agressivnosti çloveka" *Sotsial'naya otvetstvennost' uçeniñ i ideologiçeskaya bor'ba*. Moskva, VINITI, 94-106.
- Zub, A. T. (1989b). "Sotsiobiologiçeskiye podhodi k nektorım problemam sotsial'noy teorii" *Zapadnaya teoretikçeskaya sotsiologiya 80-h godov*. (Moskva: INION) 88-119.
- Zub, A. T. (1995). *Biopolitika: istoki, sovremennoye sostoyaniye i perspektivi*. Moskva: MGU.