T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

KURGU BEDENLER, ÇÖZÜNEN KİMLİKLER: JOHN VON DÜFFEL'İN EGO VE MARLENE STREERUWITZ'İN ENTFERNUNG. ROMANLARI ÜZERİNDEN 21. YÜZYIL EŞİĞİNDE NEOLİBERAL ÖZNE TEMSİLLERİ

Nükhet POLAT

2502110076

TEZ DANIŞMANI

DR. ÖĞR. ÜYESİ Hatice Şebnem SUNAR

İSTANBUL – 2023

ÖZ

KURGU BEDENLER, ÇÖZÜNEN KİMLİKLER: JOHN VON DÜFFEL'İN EGO VE MARLENE STREERUWITZ'İN ENTFERNUNG. ROMANLARI ÜZERİNDEN 21. YÜZYIL EŞİĞİNDE NEOLİBERAL ÖZNE TEMSİLLERİ

NÜKHET POLAT

20. yüzyılın ikinci yarısında gerek kolektif ve bireysel yaşam alanlarında, gerekse bilimsel mecralarda beden kavramının giderek daha merkezî bir konuma yerleştiği gözlemlenmektedir. Sosyoloji, tarih, antropoloji, kültür bilimleri ve yakın zamanda artan oranda da edebiyatbilim literatürlerinde **body turn, somatic turn ve corporeal turn** gibi kavramlarla da karşımıza çıkan bu bedene yöneliş, bedenin farklı siyasi yönelimlerden ve kuramsal yaklaşımlardan hareketle sorunsallaştırıldığı ve araştırma alanına farklı perspektiflerin kazandırıldığı bir döneme işaret eder. Bu çerçevede, bedenin tarihsel, dilsel ve görsel olarak kurgulanmış simgesel düzenle ilişkisini göz önünde bulundurmak ve sorunsallaştırmak, beden çalışmalarının temel çıkış noktaları arasında bulunmaktadır. Disiplinlerarası bir hatta ilerleyen ve bu bağlamda da ufuk açıcı okumalara zemin hazırlayan beden çalışmalarında, kurma/dönüştürme/kodlama bağlamında beden ile mekân arasındaki etkileşimler de araştırma odaklarından birini oluşturmaktadır. Çağdaş kimlik kuramları bünyesinde de öznenin kendini kurma sürecinde beden imgesine atfedilen başat rol, temel sorunsallardan biri sayılmaktadır. Bu doğrultuda, özellikle yapısalcılık sonrası kuramlarda özne ile iktidar düzenekleri arasındaki ilişki ve bu ilişkinin beden üzerine ne şekillerde kazındığı mercek altına alınmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, yukarıda sözü edilen ve 1960'lardan sonra ivme kazanarak bedenin geri dönüşü olarak da anılan bir süreci, tarihte belli bir moment üzerinden, edebiyat metinleri aracılığıyla okumak. Bu bağlamda, yapısalcılık sonrası kuramlardan, özellikle de Michel Foucault'nun ve düşünsel ardıllarının konuyla ilgili düşünüşlerinden yola çıkılarak yeni binyıl dönümünde, 2000'li yılların başında

üretilen çağdaş Almanca edebiyatı metinlerinde beden imgesinin yazınsal metinlerdeki temsil biçimlerinin incelenmesi, bedenin kimlik ve mekân kurguları ile aralarındaki etkileşim biçimlerine yönelik bir çözümlemenin gerçekleştirilmesi ve elde edilen sonuçların disiplinlerarası bir yaklaşımla değerlendirilmesi hedeflenmiştir. Bütünce için aynı dönemde yazılmış, çağın çoklu beden algılarına ilişkin farklı veçheleri temsil eden iki roman seçilmiştir: Hamburglu yazar ve dramaturg John von Düffel'in 2001 yılında yayımlanan **Ego** ve Avusturya kökenli yazar Marlene Streeruwitz'in 2006 yılında yayımlanan **Entfernung.** adlı romanları. Çalışmada özellikle şu soruların izi sürülmüştür: Binyıl eşiğinde, öznenin, Foucault'nun deyişiyle öldüğü, başka bir ifadeyle kimliğin bir kurgudan ibaret olduğu varsayıldığı bir dönemde yazarlar bu bilinçten/bilgiden/durumdan hareketle nasıl romanlar üretiyor? Bu durumla baş etme stratejileri nelerdir? Bu bilgiden hareketle yazarlar roman karakterlerini ne tür dünyaların içine fırlatırlar? Karakterler kendilerini kurgulamaya, bulmaya çalışırken, kendilerine ve kendilerini çevreleyen dünyaya yabancılaşırken bedenleri hangi süreçlerden geçmektedir?

Anahtar kelimeler: beden kuramları, beden sosyolojisi, edebiyatta beden temsilleri, kimlik krizi, öznenin ölümü, neoliberal özne, beden-kimlik ilişkisi, beden-mekân ilişkisi.

ABSTRACT

CONSTRUCTED BODIES, DISSOLVING IDENTITIES: REPRESENTATIONS OF NEOLIBERAL SUBJECTIVITIES AT THE THRESHOLD OF THE MILLENIUM IN JOHN VON DÜFFEL'S EGO AND MARLENE STREERUWITZ'S ENTFERNUNG.

NÜKHET POLAT

In the second half of the 20th century, the concept of the body has become increasingly central in both collective and personal life spheres as well as in scientific fields. This interest towards the body, which is seen in sociology, history, anthropology, cultural sciences and, more recently, in literature studies, featuring new concepts such as body turn, somatic turn and corporeal turn, that marks a period in which the body was problematized from different political orientations and theoretical approaches and brought different perspectives to the field of research. In this framework, considering and problematizing the relationship of the body with the symbolic order constructed historically, linguistically and visually is among the main starting points of body studies. The interactions between the body and space in the context of constructing/transforming/coding constitute one of the foci of research in body studies, which progresses in an interdisciplinary line and prepares the ground for seminal readings in this context. Within contemporary identity theories, the dominant role attributed to the body image in the process of the subject's self-constitution is considered one of the main problematics. In this respect, especially in post-structuralist theories, the relationship between the subject and power mechanisms and the ways in which this relationship is engraved on the body are scrutinized.

The aim of this study is to read the aforementioned process, also known as the return of the body, which gained momentum after the 1960s, through a specific moment in history, through literary texts. In this context, based on post-structuralist theories, especially Michel Foucault's and his intellectual successors' thoughts on the

subject, it is aimed to examine the representation of the body image in literary texts in contemporary German novels produced at the turn of the new millennium, at the beginning of the 2000s, to carry out an analysis of the body's identity and space constructs and the ways of interaction between them, and to evaluate the results obtained with an interdisciplinary approach. Two novels written in the same period and representing different aspects of the multiple body perceptions of the age were selected for the analysis: **Ego** by Hamburg-based writer and dramaturg John von Düffel, published in 2001, and **Entfernung.** by Austrian writer Marlene Streeruwitz, published in 2006. In particular, the study pursues the following questions: At the threshold of the millennium, when the subject, in Foucault's words, is dead, in other words, when identity is assumed to be a fiction, how do writers produce novels based on this consciousness/knowledge/situation? What are their strategies to cope with this situation? Based on this knowledge, what kind of worlds do authors throw their novel characters into? What processes do the characters' bodies go through as they try to construct and find themselves, as they alienate themselves and the world surrounding them?

Key words: theories of the body, sociology of the body, body representations in literature, identity crisis, death of the subject, neoliberal subject, body-identity relationship, body-space relationship.

ÖNSÖZ

Alman Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı'nda, yüksek lisans öğrenimimle başlayan merak etme, araştırma ve öğrenme sürecimde bölümün çok kıymetli hocaları rehberliğinde edebiyatı okuma ediminin barındırdığı çok boyutluluğu; edebiyat ile hayatın, edebiyat ile farklı disiplinlerin birbirlerini nasıl beslediğini yakından görme fırsatına sahip oldum. Yüksek lisans çalışmam sırasında popüler kültür ile edebiyat arasındaki etkileşimleri incelerken karşıma pek çok okumada farklı bağlamlarda beden imgesi çıkıyordu. Kimi roman ve öyküde duyarsızlaşmış bedenler okuyordum, kimilerinde yazarlar bedenleri parçalara ayrıştırmak suretiyle onu adeta atomize ederek yok ediyorlardı. Son derece güçlü ve çarpıcı bir anlatı motifi olarak karşıma çıkan beden imgesi ile karakterlerin kimlik, aidiyet ve varoluş algıları, başka bir ifadeyle özne olma halleri arasındaki bağıntıları ayrımsamam konuya duyduğum merakı iyice perçinledi; böylelikle bedenin farklı veçhelerini, bu veçhelerin hangi kültürel tarihsel kodlardan geldiğini, çağdaş edebiyat metinlerinde hangi anlamsal alanlara açıldığını doktora çalışmamda incelemeye karar verdim. Diğer edebiyat branşlarının aksine Türkiye'de Alman dili ve edebiyatı alanında beden imgesine günümüz paradigmalarıyla yaklaşan araştırmalarının sayısının bir hayli az oluşu, bu konunun izini sürmemde teşvik edici bir diğer etken oldu.

Bu çok uzun soluklu çalışma sürecim boyunca desteklerini esirgemeyen aileme ve tüm dostlarıma teşekkür etmek istiyorum. Ama özellikle tez izleme komitemde yer alan, beni her zaman yüreklendiren ve yapıcı önerilerde bulunan değerli hocalarım Prof. Dr. Mahmut KARAKUŞ ve Prof. Dr. Leyla COŞAN'a teşekkürü borç bilirim. En derin şükranlarım ise çok kıymetli tez danışmanım ve akıl hocam sevgili Dr.Öğr.Üyesi Şebnem SUNAR'a. Bu çalışmayı tamamlayabildiysem Şebnem hocamın değerli yol göstericiliği, yüreklendirmesi, sabrı sayesindedir.

Nükhet POLAT

İstanbul, 2023

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZ ……ii
ABSTRACT……....iv
ÖNSÖZ……vi
RESİMLER LİSTESİ……ix
KISALTMALAR LİSTESİ……x
GİRİŞ…….....1

BİRİNCİ BÖLÜM
BEDENİN KÜLTÜREL TOPOGRAFYASI

1.1. Antik Yunan'dan 20. Yüzyıla Beden ve Kültür…….....19
1.1.1. Ruhtan **Ratio**'ya…….....26
1.1.2. Erken Modernite ve Kentli Bedenler…….28
1.1.3. Fransız Devrimi'nin Yurttaş Bedenleri……..35
1.1.4. 19. Yüzyılın Metropollerinde Beden…….36
1.2. Dönemeçler Yüzyılı: 20. Yüzyılda Beden ve Kültür……...40
1.2.1. Beden ve Kimlik Temsilleri……...67
1.2.2. Beden ve Mekân Kurguları.....73

İKİNCİ BÖLÜM
JOHN VON DÜFFEL: EGO

2.1. Beyaz Yakalının Dünyasını Sorgulayan Yazar……83
2.2. **Ego:** Neoliberal Sistemin Ürünü Bir Öznenin Öyküsü……...87
2.2.1. **Ego**'da Beden ve Kimlik Deneyimi: Sermaye Bedenle. Kimlik İnşası……94
2.2.2. **Ego**'da Beden ve Mekân Deneyimi: Narsisist Ben'i Şekillendiren Mekânlar, Mekânlaştıran Aynalar……..126
2.3. Sistemin İçinde Kalmak…….139

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MARLENE STREERUWITZ: ENTFERNUNG.

3.1. Çağdaş Kültürün Eleştirel Feminist Sesi……..…..142

3.2. **Entfernung.**: Sistemin Dışına Atılan Öznenin Öyküsü……148

3.2.1. **Entfernung.**'da Beden ve Mekân Deneyimi:
Eşikler, Sınırlar, Transit Mekânlar…...…….152

3.2.2. **Entfernung.**'da Beden ve Kimlik Deneyimi: İmge Ben'ler……170

3.3. Çözünme……173

SONUÇ……175

KAYNAKÇA……..183

ÖZGEÇMİŞ……192

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1. Nazi Partisi üyesi heykeltıraş Arno Breker'in (1900-1991) **Der Bannerträger** adlı rölyef çalışması, 1940…… ……..……..…51

Resim 1.2. Yönetmen Leni Riefenstahl'in **Triumph des Willens** (1935) filminden bir sahne……..53

Resim 1.3. Amerikalı grafik sanatçı Barbara Krueger'in kadınların kürtaj hakkını savunmak üzere hazırladığı afiş, 1989……61

Resim 1.4. Oyuncu ve aerobic dalgasının ikonu Jane Fonda'nın **Paris Match** Dergisi'ndeki (12 Kasım 1982, Sayı: 1746) kapak resmi……...65

Resim 1.5. Pop ikonu Madonna yoga yaparken poz veriyor……..65

Resim 1.6. The Matrix üçlemesine ait bir poster……..66

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e. **:** Adı Geçen Eser
bkz. : Bakınız
çev. : Çeviren
Fr. : Fransızca
İsp. : İspanyolca
İt. : İtalyanca
karş. : Karşılaştırınız
MÖ : Milattan Önce
MS : Milattan Sonra
s. : Sayfa
vb. : Ve benzeri
vd. : Ve diğerleri
vs. : Vesaire
haz. : Yayına hazırlayan
yy. : Yüzyıl

GİRİŞ

Bakışımızı Batı dünyasının yakın geçmişine yönelttiğimizde, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sosyokültürel ve bireysel yaşam alanlarında deneyimlenen dönüşümlerin ve bilimin farklı disiplinlerinde gerçekleşen paradigma değişiminin kişiyi çevreleyen dünyaya ve bu dünyayı oluşturan söylemlere farklı, yenilikçi bakış açılarıyla yaklaşmayı olanaklı kıldığını görürüz. Bu anlamda 20. yüzyıl, insan yaşantısını ilgilendiren pek çok kavramla, aslına bakılırsa moderniteyle ve onun üretimi olan dizgeler, düşünce sistemleri, kavram ve kategorilerle hesaplaşıldığı bir döneme işaret eder. Dil, hakikat, kimlik, beden, mekân gibi kategorilere yönelik sorgulamaların, onların kolektif ve bireysel algıdaki kurgulanma süreçlerine yönelik yapısökümcü incelemelerin kültür ve sosyalbilimler bünyesinde yarattığı devinimler nedeniyle bir dönemeçler yüzyılından söz etmek de mümkündür. Kavram olarak ilk kez 1950'lerde Gustav Bergmann tarafından ortaya atılan, 1960'lı yılların sonunda ise Richard Rorty'nin hazırladığı, Ferdinand de Saussure ve Ludwig Wittgenstein'ın savlarından hareketle dil ile hakikat bağıntısına yönelik eleştirel metinler içeren antolojinin[1] yayımlanmasıyla akademik platformda ve geniş kitlelerde yankı bulan **linguistic turn** (dilsel dönemeç) bir başlangıç noktası sayılabilir. Bu dönemecin sağladığı kırılma, 1980'lerde kültür sosyolojisi alanındaki çalışmaların ivme kazanmasına ve kültürel çalışmaların (**cultural studies**) bir disiplin olarak kurumsallaşmasına da zemin hazırlayarak kültürel dönemece (**cultural turn**) kapı araladı. Bu büyük paradigma değişimlerini, çapları değişken pek çok başka dönemeç izledi: **practice turn**, **performative turn**, **pictorial turn**, **iconic turn**, **geographical turn**, **spatial turn**, **emotional turn** bunlardan bazılarıdır (karş. Gugutzer, 2006: 9).

1980'lerden itibaren ise bir yandan toplumsal yaşantının hemen her alanında; gündelik yaşantıda, kamusal alanda, reklamlarda, medyada beden imgesinin giderek daha fazla görünür olması, estetik cerrahinin yükselişi, aerobik kültürünün filizlenmesi, diğer taraftan da feminist dalgaların bir kazanımı olarak beden üzerinden tesis edilen toplumsal cinsiyetlendirme mekanizmalarının sorgulanmaya

[1] Richard Rorty, **The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method**, Chicago/London, 1967.

başlanması ve tüm bunların bir uzantısı olarak da farklı disiplinlerde bedene yönelik ilginin giderek artması, 1990'larda bir beden dönemecinden söz edilmesini olanaklı kıldı. Sosyoloji ve kültür bilimleri literatürlerinde **body turn**, **somatic turn** ve **corporeal turn** gibi kavramlarla da karşımıza çıkan (Gugutzer, 2006; Krüger-Fürhoff, 2005) ve günümüze dek uzanan bu beden dönemeci çerçevesinde, önemli bir kanadını tarih ve toplumsal cinsiyet araştırmalarının oluşturduğu farklı disiplinler, bedeni toplumsal, siyasi ve kültürel söylem ve kodlamaların üretim ve temsil alanları olarak okumaya yöneldi.

Sosyal Bilimlerde Beden Çalışmaları

Bedene yönelik çalışmalar yeni sayılmaz; ne var ki beden, önceleri daha ziyade fizyolojik bir **corpus**, bir gövde olarak anatominin ya da sanatsal bir imge olarak sanat tarihinin veya tin/beden düalizmi bağlamında felsefenin inceleme nesnesiyken 20. yüzyıla damgasını vuran toplumsal, siyasi ve düşünsel düzlemlerdeki çoklu kırılmalar, bu kırılmaların eşlikçisi olarak bedenin giderek daha fazla görünür olması ve bu görünürlüğün ardında aslında bedenin tarih boyunca farklı temsiller için bir tür plato olarak işlevselleştirildiğinin anlaşılması, araştırmacıların bedeni daha geniş bir perspektifle ele almasına zemin hazırlamıştır. Modernitenin penceresinden insan bedenine yönelik yürütülen bilimsel araştırmalar Batı'da uzun süre dar bir çerçeveden hareketle gerçekleştirilmişti. Sözgelimi hümanizma geleneği, odağına **homo sapiens**'in tinsel başarılarını aldığından Antik bedeni daha ziyade ideal sanat yapıtı ışığında görüyor ve değerlendiriyordu (Thommen, 2007: 9). Beden, ağırlıklı olarak doğabilimlerinin kapsadığı alanlarındaki incelemelere hizmet eden bir araştırma nesnesi konumundaydı; bedensel ihtiyaçlar ve görüngüler de salt bu çerçeveden ele alınıyordu.[2] 19. yüzyılda kurumsallaşmanın ilk aşamalarını deneyimleyen klasik sosyoloji ise çalışmalarında ağırlıklı olarak Batı düşünce/bilim

[2] Bu süreçte dikkat çeken bir ayrıntıysa, Antik Yunan ve Roma sanatında çıplak erkek bedeninin ve erotik aşk sahnelerinin başat motifler arasında bulunmasına karşın, örneğin Almanya'da böylesi görsel temsillerin büyük oranda 1960'lı yıllara kadar kütüphanelerin kilitli bölmelerinde barındırılmasıydı; böylesi imgelemeleri sadece ahlak tarihi incelemeleri kapsamında ele almak olasıydı (Thommen, a.g.e.); bu çalışmalarda bile erotik anlatımlara sahip pek çok resim, okurlara gösterilmezdi. Antik Dönem'e ait bu resimler ancak 1980'lerde, toplumsal özgürleşme hareketlerinin ve bilimsel paradigma değişimlerinin sürecinde özgürlüklerine kavuştu. Bu kırılmayla insan bedeninin doğasının yanı sıra farklı toplumlardaki bedensel deneyimler de araştırma alanına dahil oldu.

geleneğindeki doğa/kültür ikili karşıtlığından yola çıkmıştır. Eyleyen, düşünen, üreten insan, zihniyle/**ratio**'suyla beşerî bilimlerin alanına içkin kabul edilirken beden salt biyolojik bir varlık olarak tanımlanarak doğaya atfedildiğinden dolayısıyla da doğabilimlerinin ve tıbbın inceleme alanı olarak görüldüğünden sosyoloji araştırmalarının ilk evrelerinde kıyıda köşede bırakılmıştır. Sosyoloji bilimi, kendini bir disiplin olarak oluşturma sürecinde doğabilimlerden farklı yanını ortaya koyma amacını güttüğünden dolayı bedeni doğrudan inceleme alanı dahilinde görmemiştir. Bununla birlikte sosyolog Robert Gugutzer'in de dikkat çektiği üzere beden sosyal bilimlerin emekleme evrelerinde aslında tümden yok sayılmamıştır. Bu bağlamda Gugutzer sosyolojide bedenin gizli tarihinden söz etmektedir. Beden kuramcısının dikkat çektiği üzere 20. yüzyılın başında da günümüz beden odaklı araştırmalara kapı aralayacak çalışmalar yapılmıştır. Georg Simmel'in 1907'de yayımladığı **Duyuların Sosyolojisi** (**Soziologie der Sinne**), Robert Hertz'in 1909 tarihli **Die Vorherrschaft der rechten Hand**, Marcel Mauss'un 1936 tarihli **Les techniques des corps** (Beden Teknikleri), Norbet Elias'ın 1939 tarihli **Uygarlık Süreci** gibi çalışmaların yanı sıra Herbert Spencer, Karl Marx, Anton Weber, Émile Durkheim, Talcott Parsons, George Herbert Mead, Brian S. Turner[3] gibi isimler de çalışmalarında bedeni tematize etmiştir.

Gugutzer'in görüşüne yakın bir ifadede bulunan beden tarihçisi Jean Jacques Courtine de 20. yüzyılın bedeni teorik olarak keşfettiğini söyler (Courtine, 2013: 9). Courtine, bedenin bu yüzyılda kuramsal bir çerçeveden hareketle ele alınma serüveniyle ilgili üç çığır açıcı moment saptar. Bunlardan biri psikanalitik bakış üzerinden gerçekleşen kırılma noktasıdır: Sigmund Freud'un, 19. yüzyılın sonunda histeri üzerine yürüttüğü çalışmalardan hareketle bilinçaltının beden üzerinden konuştuğunu öne sürmesi, bedene yönelik bilimsel bakışta bir perspektif genişlemesi sağlamış ve böylece günümüze dek uzanan psikanalitik odaklı çözümleme

[3] Brian S. Turner, bedeni sosyal bağlamda ele alan ve bir beden sosyolojisinin temellerinin atılmasına ön ayak olan ilk sosyologdur. Gündelik yaşantının, bedenin üretimi ve yeniden üretiminden oluştuğunu, dolayısıyla da gündelik yaşantıyı çözümleyebilmek için bedenin çözümlenmesi gerektiğini vurgulayan Turner, bedeni, doğa ile kültürün kesişme noktası olarak ele alarak onun hem fiziksel/organik hem de toplumsal boyutunu mercek altına almıştır. Turner'in, ilk baskısı 1984'te yayımlanan ve beden sosyolojisine önemli katkılar sağlayan çalışması yakın tarihte Türkçeye de kazandırılmıştır: Brian S. Turner, **Beden ve Toplum: Sosyal Teoride Arayışlar, Üçüncü Basımdan Çeviri**, (haz.) İrfan Kaya, Meryem Berrin Bulut, Nobel Akademik Yayıncılık, 2020.

geleneğinin temelleri atılmıştır.[4] Courtine'in dikkat çektiği diğer devinim antropoloji alanında Marcel Mauss'un ortaya koyduğu beden tekniği kavramıyla gerçekleşmiştir. Émile Durkheim'ın yeğeni, sosyolog ve etnolog Marcel Mauss Birinci Dünya Savaşı sırasında İngiliz piyadelerinin Fransız piyadelerinden farklı yürüdüğünü fark etmiş ve savaş sırasındaki gözlemlerini önce 1934'te **Société de Psychologie**'de sunmuş, 1936'da ise **Les techniques des corps** (Beden Teknikleri) başlığıyla **Journal de Psychologie**'de yayımlamıştır. Mauss bu çalışmasında oturma, kalkma, yürüme gibi beden hareketlerinin kültüre ve coğrafyaya göre değişiklik gösterdiğini göz önüne sermiştir. Bedeni insanın ilk ve doğal aleti olarak tanımlayan Mauss, onun toplum tarafından biçimlendirildiği olgusunu vurgulamıştır. Buna göre toplum, bedenin nasıl kullanılacağını öğretir, kimlik de bu kullanım şekillerine göre belirlenir.

Özellikle yüzyılın ikinci yarısından sonra sosyal bilimlerde bedene yönelik ilginin giderek artması, Antikçağ'da Platon'la başlayan, Yeniçağ'da René Descartes'la (1596–1650) zirveye ulaşan kültürel mirasla bir hesaplaşmanın tezahürü olarak da yorumlanabilir. Beden odaklı araştırmalar bir yanıyla **ratio** karşısında ötekileştirilegelmiş bedene yeniden değer kazandırmayı amaçlıyordu. Bu bağlamda Courtine beden algısındaki bir diğer dönüm noktasının fenomenoloji alanında gerçekleştiğine dikkat çeker.

Edmund Husserl ve sonrasında Maurice Merleau-Ponty gibi düşünürlerle bedenin fenomenolojik boyutunun merkeze alınması, nesnel bedenden kanlı canlı, burada ve şimdide yaşayan bedene geri dönülmesine yönelik bir çağrı niteliğindeydi. Bu noktada kavramsal anlamda dikkat çeken bir nokta vardır: Almanca, nesnel beden ile burada ve şimdide yaşayan beden arasındaki ayrımı **Körper** ve **Leib** kavramlarıyla ifade edilmesini olanaklı kılarken her dilde böylesi bir

[4] Freud'un psikanalitik yaklaşımı daha sonra feminist ve toplumsal cinsiyet çalışmaları bünyesinde eleştirilecektir; çünkü Freud, anatomi kaderdir diyerek Aristoteles'ten Descartes'a kadınları eksik erkekler, ikinci cins veya öteki cins olarak tanımlayarak Batı düşünce geleneğinin ikili karşıtlıklar dizgesinde erkeğin karşısındaki zayıf halka olarak konunmlandıran biyolojik determinizmini 20. yüzyılda psikolojiye aktarmıştır. Yüzyılın ikinci yarısında özellikle feminist, sonrasında toplumsal cinsiyet ve queer çalışmalarında Judith Butler, Julia Kristeva, Luce Irigaray gibi öncü teorisyenler Freud'un içinden konuştuğu geleneksel erilci ve heteroseksist söylemle farklı şekillerde hesaplaşarak, dolayısıyla bir kültür eleştirisi de yaparak psikanalizmi yeni boyutlara taşımıştır.

kavramsallaşmadan söz edilememektedir.[5] Keza Merleau-Ponty, Pierre Bourdieu, Brian S. Turner ve Chris Shilling gibi araştırmacılar da bedenle ilişkili teorik savlarını geliştirirken Almancadaki **Leib** ve **Körper** kavramlarını kullanmışlardır. 1980'li yılların ortasında tarih bilimi, cinsiyet bilimi ve etnometodoloji alanlarında Husserl, Merleau-Ponty, Helmut Plessner ve Hermann Schmitz'in fenomenolojisinde ve felsefi antropolojisinde geliştirilen **Körper** ve **Leib** ayrımının temel alındığı çalışmalar yürütülmüştür. Bu çerçevede **Leib** kategorisi bedene ilişkin içsel algılamaya (**Innenwahrnehmung**), kendilik deneyimine (**Selbsterfahrung**) ve tamlık, tam olma durumuna (**Ganzheitlichkeit**) (Krüger-Fürhoff, 2005: 70) işaret ederken **Körper**, dışarıdan algılanabilen, kültürel olarak dönüştürülmüş/kodlanmış, nesneleştirilmiş ve araçsallaştırılmış beden olarak ele alınıyordu.

Modern fenomenoloji, 20. yüzyılın başında Husserl'le birlikte **Körper** ve **Leib**'ı ayırt etmek için algıyı temel ölçüt kabul etmişti. Batı felsefesinde bastırılmış, yok sayılmış ve aşağı değer biçilmiş bedenselliğin geri kazanılması sürecinde Husserl, odağı yine yaşam alanına, yaşam dünyasına (**Lebenswelt**) çevirdi.[6] Husserl'i izleyen Merleau-Ponty'nin başını çektiği Fransız fenomenolojisiyle birlikte de bedenselliğin geri kazanılması sürecinde önemli kapılar aralandı. Descartes'ın akıl/ruh ve beden ayrımı üzerinden tesis ettiği düalizmi aşmanın yollarını araştıran

[5] Bedenin Alman dilindeki tezahürleri **Körper** ile **Leib**, felsefi, bilimsel ve teolojik düzlemlerde tartışması günümüze dek süren (Karş. Lorenz, 2000: 32-35; Gugutzer, 2013: 152-155) bir kavram ikilisidir. Günümüz Almancasında beden, insan ve hayvan gövdesi, insanın dış görünümü gibi anlamları karşılayan **Leib** sözcüğü, Eski Yüksek Almancada yaşam, yaşam biçimi (**Leben, Lebensweise, vita**) anlamına gelen **lib** sözcüğünden türemiştir (**Duden, Das Herkunftswörterbuch**, 2001). **Lib**'in ayrıca savaş alanında hayatta kalan kişiye işaret ettiği (Grimm, 1961) göz önünde tutulursa, Türkçedeki **can** sözcüğüyle koşutluk içerdiği söylenebilir. Bu anlamda **Leib**, kökeni itibarıyla dünyayı yaşantılayan (**erleben** / **erleiben**) insanın kendisi olarak anlaşılabilir. 11. yüzyıldan sonra Orta Yüksek Almancadaki **lib**'e fiziksel beden (**Körper**) ve mide anlamları da eklemlenmiş olsa da **Leib** sözcüğü günümüzde de barındırdığı yan anlamları ve kendisinden türetilen deyimleri itibarıyla ağırlıklı olarak dünyeviliği, canlılığı, hayatta olmayı ve beden olmayı (**Leib sein**) çağrıştırır. 13. yüzyılda Latincedeki **corpus**, **corporis** sözcüklerinden (beden, gövde, kütle, cisim) türeyen **Körper**, ilk ortaya çıktığı dönemlerde cansız bedene ve ete işaret etmek için kullanılmıştır. Aynı dönemde pek çok Germen ve Roman dili tarafından da devralınan **corpus**, bugüne dek varlığını sürdürmüştür (İt. **corpo**, Fr. **corps**, İsp. **cuerpo**, Danca **krop**, İsveçce **kropp** vs.). Felsefe, sanat ve teolojide daha yüce, ruha daha yakın olarak kabul edilen **Leib**'ın karşısında konumlandırılan **Körper** (Grimm, 1961), zamanla insan ve hayvan gövdesi, cisim, kütle gibi anlamları kazanarak özellikle anatomi, fizik, geometri gibi doğabilimlerinin terminolojisinde yer edinmiştir.

[6] "Denn alles sich lebensweltlich als konkretes Ding Darstellende hat selbstverständlich eine Körperlichkeit, auch wenn es nicht ein bloßer Körper ist [...]. So sind rein wahrnehmungsmäßig Körper und Leib wesentlich unterschieden; Leib nämlich als der einzig wahrnehmungsmäßige Leib, mein Leib." (**Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie**, 1925/6, **Husserliana VI**, 1954, s. 108. Aktaran: Thommen, 2007: 11)

Merleau-Ponty, bedeni "bilincin ete kemiğe bürünmüş hali" (aktaran: Courtine, 2013: 9), bedenin zaman ve uzam içindeki gelişimini ise "dünyanın ekseni" (aktaran: Courtine, 2013: 9) olarak tanımlamıştır. Kişinin ayrıştırıcı bir şekilde "beden ve ruh" (Merleau-Ponty, 2005: 26) değil, aksine tamamlayıcı şekilde "beden ile ruh" (Merleau-Ponty, 2005: 26) olduğunu söyleyen Merleau-Ponty, beden ve duyular aracılığıyla algılandığı ölçüde hakiki kabul edilecek bir dünyanın varlığından söz etmiştir.[7] Merleau-Ponty, bedeni nesneleştiren düşünce geleneğini kırarak bedenin nesne değil, dünyayı algılamasıyla "kendisi sayesinde nesnelerin var olduğu şey" (aktaran Gökyaran, 2003: 47) olduğunu ve başkalarıyla ve onların algısıyla birlikte düşünüldüğünde hem nesne hem özne konumunda olduğunu söylemiştir.

Feminist beden tarihçisi Barbara Duden da **Leib** ve **Körper** arasındaki ayrımı sorunsallaştıran araştırmacılar arasında yer almaktadır. Fenomenolojik geleneğin içinden konuşan Duden, iki kavramın ayrıştırılması yönündeki gerekliliği savunarak tercihini **Leib** kavramından yana kullandığını ifade etmiş ve barındırdığı anlamsal alan nedeniyle **Leib** kavramını bugüne, yaşanılan âna taşımak istemiştir. 1980'li yıllarda yürüttüğü çalışmalarında ağırlıklı olarak tıp tarihinde kadın bedenine ilişkin yaklaşımları eleştiren Duden'ın ifadesiyle **Körper,** nesneleştiren, canlı olandan, yaşamın ve yaşantılamanın kendisinden ayrıştırma eğilimini taşıyan bilimin terminolojine ait bir kavramdır (Aktaran: Lorenz, 2000: 33). Duden, bedenin tarihini incelerken iki düzlem üzerine kurulu bir tarihin/öykünün varlığını ayrımsadığını ifade eder. Bunlardan biri, bilimin, sanatın, teolojinin bedene dışarıdan bakarak meydana getirdiği yüzeyin tarihiyken diğeri bireyin kendi bedenini duyuları aracılığıyla deneyimlediği düzleme işaret eden, içerisinin tarihidir:

> "Je mehr ich mich in die Geschichte des Körpers –besonders der 'weiblichen Teile' vertieft habe, um so deutlicher wurde mir, daß von dieser Sache zwei Geschichten zu erzählen sind. Die eine ist die Geschichte der Oberfläche: des medizinischen, religiösen, künstlerischen –des weiblichen wie des männlichen– Blickes *auf* das Fleisch. Die andere ist die Geschichte des Tastens und der Schau im Inneren, also die des Erlebens im 'Dunkel unter der Haut'." (Duden, 2007: 20)

Duden'ın ifadesiyle, modernitenin getirisi olan ve görmeye, analize, nesneleştirmeye, parçalara ayrıştırmaya odaklı bilimsel bakış, bireyin diğer

[7] "İnsan bir vücut **ve** bir ruh değil, bir vücut **ile** bir ruhtur. İnsan vücudu adeta şeylere çakılı olduğu içindir ki onların hakikatine erebiliyoruz [...]." (Merleau-Ponty, 2005: 26, vurgu bana ait.)

duyularını ve hissetme yetisini köreltmiştir ve bu süreçte kişi, içeride olan bitenleri, dışarıdan gelen enformasyon ağıyla öğrenmeye koşullanmıştır (Duden, 2007: 30). Bedenimizi nasıl hissedeceğimizi, algılayacağımızı ve tanımlayacağımızı tıbbın ve anatominin elinden çıkan, hepsi de görsel malzemelerden oluşan ölçüm tablolarından, skalalardan, röntgen filmlerinden öğrenmeye koşullandığımızı öne süren Duden, tam da bu nedenle **Leib**'a ve içerdiği anlamlara geri dönülmesinin gerekliliğini vurgular. Kendini, beden tarihindeki bedensizleştirilme (**Entkörperung**), köksüzleştirilme (**Entwurzelung**) eğiliminin karşısında konumlandıran Duden, tene (**Fleisch**) yani kendini hisseden, bedenselliğini kendi deneyimleyen kanlı canlı bedene geri dönme çağrısında bulunmuştur (Aktaran: Lorenz, 2000: 33).

Fenomenolojinin ardından 1980'li yıllarda tarihsel antropoloji de bir açılım gerçekleştirerek bedenin geri dönüşü (**Wiederkehr des Körpers**) mottosuyla çalışmalarda bulunmuştur. **Wiederkehr des Körpers**, aslen 1982'de Dietmar Kamper ve Christoph Wulf tarafından kaleme alınmış, Almanya'da bedene ilişkin ilk kapsamlı çalışmalardandır. Bedenin tarihsel antropolojinin yöntemleriyle sorunsallaştırıldığı çalışma, aynı zamanda tüm disiplinlere, bedeni araştırma alanlarına dahil etmelerine yönelik bir çağrı niteliği de taşıyordu. Kamper ve Wulf'un kapsamlı çalışması özellikle sosyoloji bilimi açısından ufuk açıcı olmuştur. Bu dönemde yürütülen çalışmalarda ağırlıklı olarak kişilerin bireysel deneyimleri merkeze alınmıştı. Etnoloji ve kültür antropolojisi alanlarındaki çalışmalarıyla beden tartışmalarına büyük katkı sağlayan diğer araştırmacılar arasında Mary Douglas, Claude Levi Strauss, Arnold Gehlen, Helmut Plessner ve antropoloji literatürüne **embodiment** (beden bulma, vücuda gelme) kavramını kazandıran Thomas Csordas sayılabilir. İlk evrelerde bedene yönelik çalışmalar daha mikro bakış açılarıyla ilerlerken 1960'lardan sonra ise Ervin Goffmann, Pierre Bourdieu, Michel Foucault gibi kuramcılarla beden kategorisi günümüz dinamikleriyle ele alınmaya başlanmış; kültür göstergebilimi zemininden yürütülen, bedeni kültürel kodlamalar açısından ve bu doğrultuda da kültürel bellek olarak inceleyen araştırmalar da eklemlenmiştir. Beden çalışmalarına yön veren bir diğer alansa özgürleşme hareketlerin zemin hazırladığı feminist araştırmalardır; 1980'lerden sonra ise feminist araştırmalar

özellikle Judith Butler'ın açtığı alanla toplumsal cinsiyet ve queer çalışmalarına evrilmiştir.

20. yüzyılda bedene yönelik teorik bakışta geliştirilen yeni yaklaşımlar bedene yönelik nesneleştirici bakışa ilişkin önemli bir ayrımı da ortaya koymaktadır. Antik Yunan ve Latin kültürlerinin pagan dünyasında siyasi işlevlerin atfedildiği, devletin idamesi için gerekli bir tür organ kabul edilen ve dolayısıyla siyasi kodlamalarla yüklü beden, Hıristiyanlık öğretisinde ölümsüz ruhun bu dünyadaki taşıyıcısı addedilmiş, Aydınlanma'yla birlikte ruh/**ratio** ve beden düalizmi üzerinde temellenen Kartezyen düşünce geleneğinin uzantısı olarak bu hiyerarşik yapının zayıf halkası olmaya devam etmiş, 19. yüzyılda ise cerrahinin gelişip yükselmesiyle bu kez de kesip biçilerek içinin teşhir edildiği **corpus** olarak nesne olmayı sürdürmüştür. Oysa 20. yüzyılda beden, ilk kez kimliği tesis eden bir öğe olarak da karşımıza çıkmaktadır. 20. yüzyılın ilk yarısı, Aydınlanma'nın ürettiği totaliter zeminin Nazizm ve Stalinizm gibi diktatörlükler üzerinden uygulama alanı bulduğu bir dönem olarak kayıtlara geçti. Yüzyılın ikinci yarısında ise bu ideolojilerin neden olduğu enkazın ardından geçmişin mirası olan "kültürel, siyasi ve toplumsal hiyerarşiler"le (Courtine, 2013: 10) mücadele edildiği protesto eylemlerinde en önemli rol, bizzat kamusal alanda tepkisini dile getiren bedenin olmuştu. Bedenin geri döndüğü söylenilen bu evrede (Kamper/Wulf 1982) merkez kültürün muhafazakâr söylemlerine ve yaşam tarzına bir tepki olarak kendini ortaya koyan Beat ve Hippie gibi özgürlükçü gençlik kültleri, 80'lerde zirveye taşınan aerobik ve sonrasında fitness dalgası, feminist hareket gibi toplumsal görüngüleri birleştiren özelliklerden biri, kimlik inşasında bedene atfedilen başat rol ve buna ilişkin teorik tartışmalardır.

20. yüzyılda bedene yönelik kuramsal bakışın dönüşüm sürecini ele alan Gugutzer, bedene yönelik sorgulamaların iki ana başlık altında öbeklendiğini ifade eder. Bunlardan birinde beden toplumsal bir üretim olarak ele alınırken diğerinde beden bizzat toplumu üreten/yeniden üreten bir unsur olarak değerlendirilmekte (Gugutzer 2006: 13). Bunun aslen analitik bir ayrıştırma olduğunu hatırlatan Gugutzer, insan bedeninin ve bedensel eylemin toplumun aynı zamanda hem üreticisi hem de ürünü konumunda olduğunu vurgulamaktadır. Bedeni toplumsal bir üretim olarak ele alan yaklaşımlar beş araştırma alanını kapsamaktadır: Bedenin toplumsal

olarak şekillendirilmesi (**Körperformung**); bedene ilişkin üretilen söylemler (**Körperdiskurse**); toplumsal sistem teorisi bağlamında çevre olarak ele alınan beden (**Körperumwelt**); bedenin temsil edilme biçimleri (**Körperrepräsentation**) ve bedensel deneyim (**Leiberfahrung**).

Bedenin toplumsal olarak şekillendirilmesine (**Körperformung**) ilişkin kategoride beden yapıların, kurumların ve teknolojilerin nesnesi olarak ele alınmakta ve bu çerçevede "Toplumun beden üzerinde ne tür etkileri vardır?" (Gugutzer, 2006: 14) sorusuna yanıt aranmaktadır. Bedenin maddeselliğinin merkeze alındığı bu araştırma alanında toplumsal yapıların ve iktidar ilişkilerinin bedenin şekillendirilmesinde nasıl etken olduğu mercek altına alınır. Bu alanda sayılabilecek öncü kuramcılar Norbert Elias, Foucault ve Bourdieu'dür. Elias, **Uygarlık Süreci**'nde toplumsal yapıların değişmesine koşut olarak bedenin toplum içindeki davranışlarının uğradığı değişimi özellikle adabı muaşeret üzerinden göz önüne sermiştir (Elias, 2013 ve 2015). Foucault cezaevi, kışla, hastane gibi devlet kurumları üzerinde bedenin iktidarın normlar dizgesine uyacak şekilde disipline edilerek itaatkâr bedenlere dönüştürülme mekanizmalarını görünür kılmıştır. Bourdieu ise habitus kavramı ekseninde bedensel yetilerin, yeteneklerin, eğilim ve zevklerin bireyin kültürel çevresi ve toplumsal sınıfı tarafından nasıl şekillendirildiğini incelemiştir. Son dönem çalışmalarda ise beden ağırlıklı olarak yeniden üretim teknolojileri tarafından manipüle edilen bir nesne olarak ele alınmakta ve bu çerçevede gen teknolojisi, plastik cerrahi alanlarında ve doğum kontrolü, sağlık kontrolü gibi denetim mekanizmalarıyla kolektif bedenlere yönelik biyopolitik düzenlemelerin beden şekillendirilmesi üzerindeki etkileri incelenmektedir.

Bedene ilişkin söylemleri (**Körperdiskurs**) kapsayan araştırmalarda ise bedenin maddeselliği yerine beden üzerinden yürütülen söylemlerin izi sürülür. "Beden söylemsel olarak nasıl inşa edilmektedir?" (Gugutzer, 2006: 14) sorusu ekseninde beden bilgi formlarının, anlamlandırma ve yorumlama modellerinin nesnesi olarak ele alınmaktadır. Bu araştırma alanında, normların belirlenme süreç ve stratejilerini, toplumsal iktidar ilişkilerini görünür kılan çalışmalarıyla özellikle Foucault ve Judith Butler'ın çalışmaları yön verici olmuştur. Foucault'nun, cinselliğin modernitede tıp, psikiyatri ve siyasi söylemler tarafından bir toplumsal görüngü olarak üretilmesini incelediği çalışmalar beden araştırmalarında çığır açıcı

niteliktedir. Butler ise toplumsal cinsiyetlendirilme mekanizmalarını görünür kılarak cinsiyetli beden üzerine hâkim söylemin normu ne şekilde oluşturduğu ve bu doğrultuda da ötekileştirme stratejilerinin nasıl işlediğini göz önüne sermiştir.

Bedeni toplumsal sistem teorisi bağlamında çevre (**Körperumwelt**) olarak inceleyen çalışmalarda beden bir iletişim nesnesi olarak ele alınmaktadır. Bu teoriye göre bedenin toplumsal düzenekte belirli ve değişmez bir konumu/rolü yoktur; toplumsal sistemlerin bedensel çevreleri vardır. "Beden iletişime nasıl dahil edilmektedir?" (**Wie wird der Körper kommuniziert?**) (Gugutzer, 2006: 15) sorusuna yanıt arayan araştırma alanı, bedenin toplumsal anlamlandırılma süreçlerinin alt sistemlerle bağıntısından hareketle şekillendiğinden yola çıkmaktadır.

Yukarıdaki üç araştırma alanı da bedenin toplumsallaştırılması sorunsalından yola çıkarken beden temsili (**Körperrepräsentation**) kategorisinde toplum dinamiklerinin beden üzerinden görünürlüğü merkeze alınmaktadır. Bedeni toplumsal yapıların, kurumların ve söylemlerin ürünü olarak ele alan yaklaşımın bir anlamda tersyüz hali olarak tanımlanabilecek bu araştırma alanında, beden bu kurguların sembolik taşıyıcısı olarak onları dolaşıma sokup yeniden üreten bir alan olarak incelenmektedir. "Beden neler sembolize etmektedir?" (Gugutzer, 2006: 15) sorusunun sorulduğu kategoride Bourdieu, Erving Goffmann ve Mary Douglas gibi araştırmacılar öne çıkmaktadır. Bourdieu, bir tür "yapılanmış yapı" (Gugutzer 2006: 15) olarak tanımladığı habitusun bireyin sınıfsal konumunu belirlediğini öne sürerken benzer şekilde antropolog ve sosyolog Goffman da çalışmalarında beden üzerinden sergilenen davranış, jest ve mimiklerin ve bedenin görünümünün kişisel ve toplumsal kimlik inşalarında belirleyici olduğunu göz önüne sermiştir (bkz. bu çalışma, "1.2.1. Beden ve Kimlik Temsilleri"). Diğer taraftan antropolog Mary Douglas temizlik ilkesi üzerinden toplumsal denetim ile bedensel ifade biçimlerine yönelik denetim arasındaki bağıntıları inceleyerek bedenin sembolik temsiline yönelik araştırmalarda kapılar aralamıştır.

Bedensel deneyimi (**Leiberfahrung**) kapsayan araştırma alanında ise, yukarıda değinilen **Körper** ve **Leib** kavramlarının ayrımından hareketle "Beden nasıl hissedilir/deneyimlenir?" (Gugutzer, 2006: 16) sorusu merkezdedir. Sosyal konstrüktivizme bir tür karşı çıkış olarak nitelendirilebilecek ve Merleau-Ponty'nin fenomenolojisinden beslenen bu yaklaşım 1990'lardan sonra özellikle Anglosakson

çalışma alanında benimsenmiştir, Almanya'da ise Helmut Plessner ve Gugutzer bu alanda öne çıkmaktadır. Kişinin kendi "**lived body**"sine (Gugutzer, 2006: 16) yönelik deneyimleme sürecinin de toplum tarafından şekillendirildiğinden yola çıkan bu yaklaşıma göre beden bilinci/bilgisi de kültürel bir inşa olarak ele alınmaktadır.

Bedeni toplumsal dinamiklerin ürünü olarak ele alan yukarıdaki kuramsal kategorilerin bir diğer hattında ise bedeni toplumun üretiminde etken bir halka olarak tanımlayan kategoriler bulunmaktadır. Bu yaklaşıma göre bizzat bedensel pratikler toplumsal düzenin üretiminde, sağlamlaştırılmasında ve/veya değişiminde belirleyici bir konuma sahiptir. Bu araştırma alanı kapsamında beden pratikleri üç farklı boyut bağlamında ele alınmaktadır: bedenin sosyal eylemin bir aracı olarak kabul edildiği beden rutinleri (**Körperroutinen**) ile beden performansları (**Körperinszenierungen**) ve bedeni bağımsız eylemin öznesi olarak değerlendiren yaklaşım (**Körpereigensinn**). Beden rutinlerini araştıran alan "Bedensel rutinler aracılığıyla toplumsal düzen nasıl sağlamlaştırılır?" (Gugutzer, 2006: 17) sorusunun izini sürmektedir. Bu bağlamda sözgelimi **doing gender** olarak tanımlanan, toplumsal cinsiyet rollerine atfedilen davranışlar ve alışkanlıklar merkeze alınmaktadır. Bedenin performatif özelliğini inceleyen alanda ise öznenin kendini performatif olarak nasıl sunduğu, toplumsal yapıların beden üzerinden temsili, bedensel temsiller/performanslar aracılığıyla sosyal gerçekliklerin ne şekilde üretildiği/yeniden üretildiği incelenmektedir. Bu alanda özellikle son yıllarda toplumu teatral perspektiften ele alan **performative turn**'le ilintili çalışmalar yapılmaktadır. Toplumsal olanın performe edilişinin incelendiği bu çalışmalar spor, popüler kültür, dans ve moda gibi alanlara yoğunlaşmaktadır.

Yukarıda değinilen çağdaş yaklaşımlar ortak bir kümede toplanacak olursa, fizyolojik düzlemde beden kategorisinin heterojen yapısını, kültürel düzlemde ise tarihsel, dilsel ve görsel olarak kurgulanmış simgesel düzenle ilişkisini ve bunların yanı sıra bedenin haz, acı ve ölümlülük gibi fizyolojik görüngülere bağımlı olma durumunu göz önünde bulundurma ve sorunsallaştırma ediminin, beden çalışmalarının temel çıkış noktaları arasında bulunduğunu söylemek mümkün (Krüger-Fürhoff, 2005). Kültür antropolojisi, tarih bilimi ve toplumsal cinsiyet alanlarında yapılan araştırmalar, bireysel ve toplumsal beden algıları arasında karşılıklı bir etkileşimin bulunduğunu ortaya koymuş ve toplumsal norm ile birey

arasındaki çift yönlü işleyen dinamiği vurgulamıştır. Bu anlamda tarihsel süreçlerle birlikte dönüşüme uğrayan beden tasarımlarının/söylemlerinin, bir yandan öznenin kendi bedenini cinsiyetli bir beden olarak algılama ve anlamlandırma süreçlerine, diğer yandan da ideolojik ve siyasi dünya tasarımlarına yön verirken kolektif kimliklerin inşasında etken olduğu görüşünden yola çıkılır.

20. yüzyılda gerçekleşen paradigma değişimiyle yeniden düşünülmeye başlanan bir diğer kategori, özellikle 1980'lerden itibaren farklı disiplinlerin ilgi odağına yerleşen mekândır. 20. yüzyılın özellikle ikinci yarısından sonra toplumsal, politik ve teknolojik alanlardaki hızlı değişimlerle beraber bireyselde ve kolektifte zaman ve mekân algılarının dönüşüme uğraması, kuramsal zeminde mekâna yönelik yeni bakış açıları gereksinimini doğurdu: Sömürgecilik dönemi sonrasında ulus devletlerin sınırları yeniden belirlenirken sömürgecilik sonrası çalışmalarda ele alınan aidiyet, kimlik, ötekilik gibi sorunsallarda mekân kategorisinin önem kazanması; Sovyet rejiminin yıkılmasıyla küresel çapta tek güce dönüşen neoliberalist sistemle birlikte değişen toplum yapısıyla özel alanda ve kamusal alanda yeni mekân kurgularının ortaya çıkması ya da halihazırdakilerine yönelik kodlamaların değişime uğraması; kentsel alanların dönüştürülmesi; ulaşım teknolojilerinde gerçekleşen muazzam sıçramayla mesafelerin kısalması; bilgisayar teknolojisindeki buluşla siber uzam kavramının gündelik yaşantının bir bileşenine dönüşmesi; bilginin **world wide web** üzerinden birkaç saniyede tüm dünyaya yayılması gibi değişimlerin imlediği 20. yüzyılda mekânı salt maddi/fiziksel boyutuyla ve durağan, sabit bir kategori olarak ele alan yaklaşımların dünyayı ve toplumsal dinamikleri açıklama konusundaki yetersizliği giderek daha fazla göz önüne serildi (Löw, 2001: 10). Mekân Antikçağ'dan bu yana doğa bilimlerinin, felsefe ve sanatın ilgi odağı olagelmiştir, ancak 20. yüzyılın dönüşen dünya imgesiyle beraber, tıpkı beden ve kimlik kategorilerinde olduğu gibi, Markus Schroer'ün de vurguladığı üzere mekânı anlamaya yönelik ontolojik temelli sorulardan sıyrılıp onun ne olup olmadığından ziyade "nasıl" (Schroer, 2006: 9) kurgulandığına ve toplumsal dinamikler bağlamında kolektif ve bireysel düzlemde mekân kategorisinin ne şekillerde düşünüldüğüne bakmak zorunlu hale geldi. Literatürde **spatial turn** ve **topographical turn** gibi kavramlarla anılan bu paradigma değişimi çerçevesinde sosyal bilimlerde ve kültür bilimlerinde mekânın

toplumsal üretimi, toplumsal gerçekliğin inşasında ve sürdürülmesinde ve bunun bir uzantısı olarak da kolektif ve bireysel kimlik inşalarındaki belirleyici rolü giderek daha fazla araştırmaların odağına yerleşti. Bu tür çalışmalarda beden kategorisi de mekânla birlikte düşünülmeye başlanmış, mekân kategorisinin "en küçük sosyolojik birimi" (Löw, 2001: 144-115) olarak ele alınmış, beden ile mekân arasındaki dinamiklerin kimlik tasarım ve algılarındaki etken rolleri mercek altına alınmıştır.

Çalışmanın Amacı, Yöntemi ve İçeriği

Beden, mekân ve kimlik kategorilerine yönelik çalışmalar disiplinlerarası alanda yüzen çalışmalardır. Sosyoloji, edebiyat, din bilimleri, felsefe vb. pek çok disiplinin kesişiminde yer alırlar. Dolayısıyla insan ve kültür çalışmaları kapsamına giren her disiplin bugün bu majör temalar olmadan adım atmamaktadır. Yapısalcılık sonrası ve dekonstrüksiyon, bu alanları birbirine yanaştıran, kaynaştıran ve hatta eksikliklerini, noksanlarını ele veren yöntemlerdir. Bu çalışmanın çıkış noktası, yapısalcılık sonrası kuramlardan hareketle disiplinlerarası bir bakış açısıyla yukarıda sözü edilen ve 1960'lardan sonra ivme kazanarak *bedenin geri dönüşü* olarak da anılan bir süreci, tarihte belli bir moment üzerinden edebiyat metinleri aracılığıyla okumaktır. Bu doğrultuda yeni binyıl dönümünde, 2000'li yılların başında üretilen çağdaş Almanca edebiyatı metinlerinde beden imgesinin yazınsal metinlerdeki temsil biçimlerinin incelenmesi, bedenin kimlik ve mekân kurguları ile aralarındaki etkileşim biçimlerine yönelik bir çözümlemenin gerçekleştirilmesi ve elde edilen sonuçların disiplinlerarası bir yaklaşımla değerlendirilmesi hedeflenmiştir.

Bu çerçevede çalışmalarıyla beden ve kimlik inşası arasındaki çok yönlü ilişkilerin okunması bağlamında çığır açan Michel Foucault ve düşünsel ardıllarının teorik yaklaşımları temel alınmıştır. Foucault, beden ve kimlik kategorilerini modern toplumda iktidar ilişkileri bağlamında ele aldığı çalışmalarında iktidarı, özneyi hem kısıtlayan hem de üreten dinamiğiyle tanımlar. Foucault'nun, öznenin eylemlerini de içine katarak bir güç ilişkileri çokluğu olarak tanımladığı iktidar mekanizmaları, kendi yapılarının idamelerini sağlayacak şekilde bireyleri kategorize eden, onların bireyselliklerini belirleyen, dolayısıyla özneyi kuran bir dinamiğe sahiptir (Foucault, 2005: 64). Bu savıyla kimlik kategorisinin kurmaca yapısını görünür kılan Foucault,

modernitenin üzerine temellendiği, kendi bireyselliğini ve kendi tarihini kuran özerk özne fikrinin söylemsel bir inşadan ibaret olduğunu göz önüne serer. Bu düşünce modern öznenin ölümü olarak anılmaktadır.

Bu düşünceden hareket edersek, 21. yüzyıl eşiği edebiyatı bizlere neler anlatabilir? Bedene kimlik inşasında etken bir rol atfedildiği, kimliğinse bir kurgu, öznenin de bu bağlamda ölümünün ilan edildiği bir dünyada özne olma çabası neye işaret eder? Yazarlar böylesi bir bilinçten hareketle ne tür kurgulara yönelmiştir? Roman karakterlerini ne tür dünyaların içine fırlatırlar? İçinde hareket ettikleri mekânlar nasıl kurgulanmıştır, ne tür toplumsal kodlar barındırırlar? Karakterlerin mekân deneyimi, bize kimlik inşası veya çözünüşü bağlamında ne anlatır? Romanlarına ne tür beden söylemlerini taşımışlar, bu bağlamda ne tür kurgular, diller inşa etmiş, hangi tematikleri metne taşımışlardır?

Yukarıdaki soruların izini sürmek için gerekli kuramsal altyapı "Bedenin Kültürel Topografyası" başlıklı ana bölümde postyapısalcı kuramlar ve yöntemler ekseninde oluşturulmuştur. "Antik Yunan'dan 20. Yüzyıla Beden ve Kültür" bölümünde Antik Yunan'dan 20. yüzyıla uzanan süreçte bedenin ne şekillerde kavramsallaştırıldığı ve bu kavramsallaştırılma süreçlerinde hangi dinamiklerin belirleyici olduğu yönündeki sorular ele alınmıştır. Bu çerçevede Foucault'nun savlarından hareketle, iktidar modellerinin beden tasarımları üzerindeki etkilerinin izi sürülmüş, özellikle 18. yüzyıldan sonra kapitalizmin gelişmesinin bir sonucu olarak iktidar modelinin değişmesiyle, hükümranlık modelinin yerini biyo-iktidara bırakmasıyla bedenin nasıl siyasetin ana bileşenine dönüştüğü ve bu durumun kamusal ve özel alanın, toplumsal ve özel yaşantının şekillenmesindeki etkileri ele alınmış; bu doğrultuda tıp, ekonomi, toplum mühendisliği ve kent planlamacılığının birbirleriyle etkileşim halinde modern kapitalizmin bireycilik anlayışına nasıl yön verdiği incelenmiştir.

"Dönemeçler Yüzyılı: 20. Yüzyılda Beden ve Kültür" başlıklı bölümde yoğun toplumsal evrilmelerin yaşandığı 20. yüzyılda, kronolojik bir hat izlenerek bedenin kolektif algıda ne tür kavramsallaştırma evrelerinden geçtiği, bu süreçlerde ne tür dinamiklerin belirleyici olduğu, bireysel düzlemde öznenin bedeniyle kurduğu ilişkiler ağı ele alınmıştır. Bu çerçevede yüzyıl başında gelişen, beden ile ulus arasında organik bir bağ tasavvuruna dayanan ulus-beden tasarımı; beden eğitimi ve

spor ile iktidar mekanizmaları arasındaki dinamikler ve Yaşam Reform Hareketi; Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Altın Yirmili Yıllar olarak anılan dönem; Nazizm döneminde beden algısı, beden üzerinde kurulan tahakküm stratejileri, savaşçı erkek bedenine ilişkin tasarımlar; İkinci Dünya Savaşı sonrası gerçekleşen ekonomik mucizeyle birlikte yükselişe geçerek günümüze dek uzanan tüketim kültüründe beden etrafında şekillenen yeni eğilimler ve bu eğilimlerin kimlik inşasındaki rolü; 68'in özgürlük hareketleriyle birlikte bireyin kendi bedenine kamusal alanda atfettiği işlevler ve bunların yüzyıl sonuna dek geçirdiği evrimler incelenmiştir.

"Beden ve Kimlik Temsilleri" başlıklı bölümde sosyal bilimler bünyesinde yürütülen son dönem çalışmalardan hareketle kimliği tesis edici öğeler bağlamında bedene atfedilen başat rol mercek altına alınarak Foucault'nun iktidarla birlikte düşündüğü özne, öznel kimlik, özneleşme kavramlarının izi sürülmüştür.

"Beden ve Mekân Kurguları" başlıklı bölümde literatürde **spatial turn** olarak anılan mekân dönemeci beden ve kimlik ekseninde irdelenmiştir. Bu doğrultuda çalışmalarıyla 20. yüzyılda yapısalcılık sonrası mekân teorilerine zemin hazırlamış Michel Foucault'nun mevkilendirme ilişkileri olarak okuduğu 20. yüzyıl mekân algısı mercek altınmış; Foucault'nun yanı sıra Henri Lefevbre, Michel de Certeau, Anthony Giddens, Norbert Elias, Pierre Bourdieu gibi 20. yüzyıl kuramcılarının düşünceleriyle hesaplaşarak sosyoloji alanında mekâna ilişkin kuramsal bir çerçeve geliştiren mekân sosyoloğu Martina Löw'ün, bedeni de dahil edecek şekilde mekânın kurgu/inşa/oluşum süreçlerine odaklandığı teorik modeli ele alınmış ve antropolog Marc Augé'nin 20. yüzyılda, modernliğin sonu olarak tanımladığı üstmodernliğin ürünü olan ve yok-yerler olarak tanımladığı mekân kurguları ve bu mekânların ürettiği kimlik formlarının izi sürülmüştür.

Edebiyatbilim alanında beden konusuna ilişkin yapılan çalışmalara bakıldığında, özellikle 1990'lı yıllardan bu yana bedenin, ağırlıklı olarak kültürel belleğin bir taşıyıcısı olarak ele alınmasının yanı sıra kimlik kurgularının sanatsal düzlemdeki temsil biçimleri olarak da okunduğu görülmektedir. Bu temsiller, toplumdaki şablonların bir tekrarı, yeniden üretimi olarak karşımıza çıkabileceği gibi, dönüştürülmüş, çarpıtılmış, sembolik düzlemde tahrif edilmiş olarak da yazınsal metinde yer alabilirler. Böylesi temsil biçimleri, farklı yollarla bedenin toplumsal dizgedeki inşa karakterine işaret eder niteliktedir ve bu anlamda da her temsil biçimi,

metnin üretildiği kültürel coğrafyaya dair, açık veya örtük, bir ayna tutar. Bu çalışmada da, söz konusu yaklaşımlardan hareketle yakın geçmişte, 2000'li yıllarda Almanca edebiyatta üretilmiş ve çağın beden algılarına ilişkin farklı veçheleri temsil eden iki romanın incelenmesi hedeflenmektedir: Hamburglu yazar ve dramaturg John von Düffel'in 2001 yılında yayımlanan **Ego** ve Avusturya kökenli yazar Marlene Streeruwitz'in 2006 yılında yayımlanan **Entfernung.** adlı romanları.

John von Düffel, **Ego**'da roman kişisi Philipp'i günümüz tüketim endüstrisinin ifadesini bulduğu, bireyin kariyer hırsı ve rekabet ağlarında yolunu bulmaya çalıştığı kent yaşantısında konumlandırmıştır. Narsisist roman karakterinin yaşam alanını metropolün fitness salonları, ofis odaları, patron davetleri ve mekânlaştırılmış aynalar oluşturur. Milenyum çağının fitness ve kariyer kültlerinin satirik bir üslupla aynı düzlemde, yani bedenin yüzeyinde kesiştirildiği roman, kapitalist kültürde bedene atfedilen işlevlere yönelik ipuçları sunmaktadır. Yanı sıra romanın kurgusunda kadınlık ve erkeklik algılarına ilişkin toplumsal şablonların ve stereotiplerin abartılı yeniden üretimleri ve tekrarları, belirleyici bir rol oynar. Von Düffel, tam da bu yineleme stratejisi aracılığıyla çağının yakın plandan bir fotoğrafını çekerek alımlayanın dikkatini neoliberal toplumun ürünü olan kimlikleştirme/(kimliksizleştirilme) mekanizmalarına yönlendirir.

Romanlarında kapitalizm ve patriyarkal hegemonya tarafından kuşatılmış bir dünyaya eleştirel bir ayna tutan Marlene Streeruwitz'in **Entfernung.** adlı romanı, varoluşsal bir kriz durumu deneyimleyen, kendini bulma ve hayatında yeni bir sayfa açma umuduyla ülke değiştiren kırk dokuz yaşındaki Selma Brechthold karakteri ekseninde kurgulanmıştır. Mekân deneyimi ile bedensel duyum arasındaki ilişkinin roman karakteri üzerinden gösterildiği **Entfernung.**, hikâye açısından **Ego**'nun bir tür devamı gibidir: Von Düffel'in romanı genç bir öznenin/bedenin neoliberal sisteme dahil olmak için kendi özneliğini kurma çabalarını göz önüne sererken, **Entfernung.** kendini sistemin sunduğu kodlar üzerinden kurmaya adamış ve başarılı da addedilmiş bir öznenin aynı sistem tarafından yaş haddinden dışarı itilmesiyle tetiklenen özne krizini irdeler; bu kez kadın kimliği merkezdedir. Selma karakterinin sistemin alanlarından ve ağlarından dışlanmasıyla bir yandan kimlik tesis edici mekânların çözünme sürecine diğer yandan da Selma'nın *ben* deme yetisini yitirme deneyimine tanıklık ederiz. Öznenin parçalanmışlığını anlatı diline de yansıtan

Streeruwitz'in romanında mekânla birlikte beden hem kendiliğin, hem biyografinin hem de tarihselliğin referans noktası olarak karşımıza çıkar.

Romancıların ürettikleri metinler her ne kadar farklı izlekler ve anlatı dilleri üzerine temelleniyor olsa, çağımızın ortak sorunsallarına ayna tutmaktadır: Kimlik, aidiyet, bellek, kadınlık, erkeklik gibi kavramların anlamlandırılma süreçleri, iki romanda da farklı platolarda bedenin yüzeyine işlenmiştir. Bu anlamda bu kurgular, bedeni bir tür kültürel harita olarak okumayı olanaklı kılmaktadır. Bunun ötesinde von Düffel ve Streeruwitz farklı anlatım stratejileriyle, beden üzerinde, ya tekrar tekrar üretme ya da yok olana kadar silikleştirme yoluyla dikkat çektikleri kimlik temsillerinin sınırlarını yeniden sorgulamaya davet eder.

BİRİNCİ BÖLÜM
BEDENİN KÜLTÜREL TOPOGRAFYASI

Bedenin tarihi ona yönelen bakışın tarihinden ayrılamaz.
Alain Corbin

Beden nedir?

Beden söz konusu olduğunda, yanıtında ister istemez indirgemeciliği, farklı yanıt olasılıklarını dışarıda tutma potansiyeli barındıran bu ontolojik soru biçimini kullanmak günümüzde artık pek olası değildir. Çünkü 20. yüzyılda toplumsal ve bilimsel alanlarda gerçekleşen köklü değişimler, önceleri çoğunlukla biyolojik bir kategori olarak ele alınan bedenin, aslında görünüre geldiği ve üzerine *konuşulduğu* andan itibaren çokboyutlu kültürel ve söylemsel bir kategori olduğu yönünde, çağın gereksinimlerine daha fazla yanıt vermeyi gaye edinmiş, dinamik bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu nedenle, Beden nedir? sorusunun yerine, Beden, farklı dönemlerde, farklı düşünce iklimlerinde nasıl tanımlanagelmiştir?; Biliminsanlarının, düşünürlerin, sanatçıların, bireylerin bedene ilişkin algılarının oluşum süreçlerine baktığımızda neler görebiliriz?; Bedeni tanımlarken kullanılan güzel, çirkin, sağlıklı, hasta, kadın, kadınsı, erkek, erkeksi, güçlü, zayıf gibi kategoriler hangi toplumsal ve kültürel koşullarda oluştu?; Tüm bu kategoriler, tanımlamalar, tasarımlar, etiketler bireyin yaşantısını, dünyaya ve kendine bakışını ne yönde etkiler?; Bedeni iktidarlardan bağımsız düşünebilir miyiz? Bireyin, bedene ilişkin normlaşmış tasarımların, söylemlerin sınırlarını aşındırması olası mı? türünden sorular, sosyal bilimler zemininden hareketle yürütülecek bir beden araştırması için daha verimli bir ilk adım olacaktır.

Özellikle de beden gibi, insanın ayrılmaz parçası olarak tanımlayabileceğimiz kavramların tarihsel süreç içerisinde uğradıkları dönüşüm, bizlere farklı dönemlerde bedenin *ne* olduğundan ziyade, ona *nasıl* bakıldığına, **homo loquens**'in (konuşan insan) bedeni *dil* aracılığıyla ne şekillerde betimlediğine ve konumlandırdığına ilişkin ipuçları verebilmektedir. Çalışmanın bu bölümünde Foucault ve ardılları tarafından geliştirilen beden teorilerinden hareketle Antik Yunan'dan 20. yüzyıla

uzanan dönemde bedenin ne tür kavramsallaştırma süreçlerinden geçtiği incelenecek ve söz konusu beden tasarımlarının toplumsal ve bireysel yaşantı, kamusal ve özel alan üzerindeki dönüştürücü etkilerinin izi sürülecektir. Bununla birlikte, geçmişten günümüze beden algısının uğradığı dönüşümleri kronolojik bir sırayla tek tek ele almak daha ziyade bir beden tarihi çalışmasına uygun olup bu çalışmanın çizmeyi hedeflediği çerçevenin dışına taşacağından, 21. yüzyıl eşiğinde üretilen edebiyat metinlerine alt yapı oluşturduğu düşünülen tarihsel ve kültürel süreçler ve kavramsallaştırmalar odağa alınacaktır.

1.1. Antik Yunan'dan 20. Yüzyıla Beden ve Kültür

Bedenin Batı kültür ve düşünce tarihindeki izlerini sürmek, bireysel ve kolektif algılarda ne şekillerde varlık bulduğunu, hangi imgelerle ve anlam alanlarıyla bağdaştırıldığını sorgulamak ne anlama gelmektedir? Bu ve benzeri sorularla yola çıkıldığında, insanı maddesel dünyaya bağlayan, dahası varoluşunun bağlı olduğu bu birincil koşulun hemen hiçbir zaman salt yaşamsal, biyolojik bir kategori olarak ele alınmadığı görülmektedir. Beden, tarihin kimi noktalarında salt bir organizma olarak ele alındığında bile, böylesi bir algı yine dönemin başat düşünce dizgelerinin, bu dizgelerin bir halkası olan toplumsal söylemlerinin bir uzantısı olagelmiştir. Her ne kadar beden tasarım ve algılarının bu bağlamlarda ele alınıp incelenmesi ancak 20. yüzyılı bulduysa da, bedenin bir projeksiyon alanı olarak işlevselleştirilmesi, kodlanması, araçsallaştırılması çok daha gerilere uzanmaktadır. Dünya üzerindeki farklı kültürler bedeni birincil anlam taşıyıcısıcı olarak, toplumsal düzenin bir sembolü olarak görmüştür. Bu "kültürel beden stratejileri" (Patzel-Mattern, 2000: 66) toplumsal yapılanmada kapsadıkları boyut ve etki alanları açısından kültürden kültüre, dönemden döneme farklılık göstermiştir.

Bakışımızı Antik Yunan'a yönelttiğimizde, dönemin beden imgelerine ilişkin ilk kaynak olarak Homeros metinleri karşımıza çıkmaktadır. Oluşumu MÖ VII. yüzyıla dayanan ve kent devletlerinin (**polis**) içinden şekillendikleri arkaik döneme ilişkin bilgi sağlayan bu metinlerde beden henüz kendi içinde kapalı bir bütün, birlik olarak tanımlanmıyor, bunun yerine tek tek organlar ve uzuvlardan söz ediliyordu: kollar, bacaklar, dizler, eller vs. Bedensellik, ifadesini dış görünüşte (**eidos**), vücut

yapısında (**démas**) ve tende/ciltte (**chrós**) buluyordu. Daha sonraları beden için kullanılacak **soma** sözcüğü Homeros'ta salt cesetleri, ölü bedenleri betimliyordu. Ruhsal ve bedensel duygulanımların merkezi olarak görülen göğüs bölgesi veya diyafram kası (**phrénes**) aynı zamanda aklın da merkezi kabul ediliyordu. Bu şemaya göre kalbin (**kradie**/**kardie, etor, ker**) de bulunduğu göğüs bölgesinin bedenin duygularını yönettiği düşünülüyordu: Bu bölgede, yaşam gücü olarak tanımlanan ve duygunun merkezi sayılan **thymos** duyguları harekete geçirirken **menos** da eylem azmi ve öfke gibi, denetilmesi güç duygulardan sorumlu sayılıyordu. Bedeni ve ruhu ayrı ayrı tanımlayacak kavramlar henüz oluşmadığı için Homeros metinlerinde bu iki alanı ayırt edecek betimlemeler de yer almamamaktadır. İnsanın tinsel/ruhsal alanını **thymos'un** yanı sıra **psykhe** (ruh, nefes) ve zihinsel, tinsel algılama ve idrak yetisi anlamına gelen **nous** da yaşam ilkesi olarak kapsıyordu. Kendi içinde kapalı ve özerk bir alan/düzlem olarak tinsel/ruhsal bir merkezin olmayışının nedeni, Homeros dönemi insanlarının eylemlerini yazgıya ve tanrılara bağlamalarıydı (Thommen, 2007: 18).

Polis'le birlikte siyasi yurttaşın inşa sürecine ve bu sürece eşlik eden düşün dünyasına baktığımızda ise beden algısında Batı kültürüne yön verecek paradigmaların oluşum sürecine tanıklık ederiz. Felsefede bu kırılma noktası kendini ikili karşıtlıklar üzerine kurulu düşünce dizgesinde göstermektedir: Yunan düşüncesi, hiyerarşik bir düzenlemeyle oluşturduğu değerler dizgesiyle insanın varlığını ve bedenini bölerek ilerlemiştir. Felsefenin ontolojik hakikat arayışı ekseninde insan varlığı ilk bölünmesine tabi tutulmuş; **soma** ve **psyhke**'nin icadı üzerinden gerçekleşen bu bölünmeyle beden ilk hiyerarşik kodlamasını deneyimlemiş ve bu bağlamda nesneleşmiş, dönemin düşün dünyasınca yüce ve ölümsüz addedilen ruhu hapseden bir mezar olarak tanımlanmıştır. Ölümlü bedenin karşısında ruha nihai ölümsüzlüğünü kazandıracak Yunan, Platon olacaktır. Ruhu tanrısallığın bir parçası olarak kabul eden Platon'a göre, ölümlü bedenin içinde hapsolan ölümsüz ruh, bedenin yaşamsal hareketini sağlar ve onun efendisidir. Ruhla karşılaştırıldığında daha değersiz görülen bedenin en değere layık bölgesi ise aklın bulunduğu baş bölgesidir:

> "Yaradılışları bakımından ruh ve beden beraber olduklarında tabiat sonucuyla köleliği ve boyun eğmeyi, birinciye komutanlığı ve efendiliği vermiştir. Ruh akla sahiptir,

beden bundan mahrumdur. Biri buyurur öbürü onun buyruklarına uyar." (Platon, 1943: 23)

Düalist Batı düşüncesinin başat anlam çiftlerinin oluşum süreci Aristoteles'le sürmüştür. Ruh ve beden kutupluluğundaki yöneten/yönetilen biçimindeki hiyerarşik konumlandırmaya katkıda bulunan Aristoteles ruhu **entelekheia**'nın yani tamamlanmanın, olmanın ifadesi olarak görmüştür. Bununla birlikte Antik Yunan'daki düalist anlayışı, karşıt kutuplarda konumlandırılmış öğeleri birbirinden tümden ayrıştırmayarak onları birbiriyle bağlantılı bir bütünün parçaları olarak ele alan bir felsefenin tezahürü olarak okumak gerekmektedir (Eco, 2009: 72). Bu dinamiğin oluşum evresini özellikle Yunan'ın güzellik ideali etrafında biçimlenen estetik felsefesinde görmek mümkündür. Estetik felsefede kutuplar arasındaki ilişki uyum, ölçülülük ve denge arayışı ekseninde konumlandırılmıştı. Bununla birlikte bu arayış salt estetikle sınırlı kalmamıştır; dünyayı bu ilkelerin gözlüğünden algılayan ve anlamlandıran Antik Yunan, idealist yaşam ve ahlak felsefelerini de bu yapıtaşları üzerine inşa etmiştir. Bu bütüncül kavrayışın bir uzantısı olarak da aynı ilkeler toplumsal yaşantının, siyasal düzenin, düşünce ve eylem ediminin, bireyin/öznenin bedenle kurduğu ilişkilerin ve nihayetinde bedenlerarası ilişkilerin yapılanmasındaki belirleyici dinamik olarak karşımıza çıkar.

Yunan'ın ideal bütünsellik, uyum ve denge ilkelerinin uzantısı olarak beden, Atina demokrasisinde **polis**'teki yurttaşlık yaşantısı ve toplumsal değerler çerçevesinde bireysel kusursuzluğun ve tamlığın cisimleşmiş ifadesi olarak da ele alınmıştır. Yunan toplumunda insan bedenine, gerek kusursuzluğuyla gerekse de kusursuzluk normlarındaki sapmalarıyla toplumsal ve siyasi anlamlar yüklenmiş, kişinin toplumdaki statüsü (yurttaş, yurttaş olmayan, kadın, köle, özgür bırakılmış köle vs.) onun bedeni üzerindeki yetki alanının sınırlarını da belirleyen temel bir öğe olarak ifadesini bulmuştur (Thommen, 2007: 13). Özellikle Perikles dönemi bu beden anlayışına ilişkin pek çok örnek sunmaktadır. Perikles iktidarıyla birlikte bedensel görünüme toplumsal yaşantı içinde farklı değerler yüklenilmeye başlandı ve bu değerler, bireyin toplum içerisindeki konumu açısından belirleyici oldu. Bu bağlamda sözgelimi çıplak beden siyasi bir projeksiyon alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Çıplaklık, bir yandan köleler ve savaş tutsakları üzerinden teşhir

edildiğinde zayıflığın temsili olarak kodlanıyordu. Madalyonun diğer tarafındaysa iktidarın simgesi konumundaki güçlü ve atletik erkek bedeni vardı;[8] bir hayranlık nesnesi konumuna yükseltilen çıplak (erkek) bedeni güçlü bir kişinin varlığına işaret ediyordu ve çıplaklık medenilikle eşleştiriliyor, bu nedenle de teşhir ediliyordu. Bu noktada, demokrasinin beşiği kent devletlerinde de hangi bedenin kendini özgür yurttaş bedeni olarak teşhir edebileceğini iktidarın belirlediğinin altını çizmek gerekmektedir. Atina'daki hiyerarşi özgür erkekler ve diğerleri, yani kadınlar ve köleler gibi bir denklem doğrultusunda yapılanmıştı.

Delikanlılar gimnazyumda çıplak idman yapıyor; yetişkin erkekler kamusal alanda son derece ferah giysilerle dolaşıyordu. Kişinin kendini teşhir etmesi, "bir yurttaş olarak sahip olduğu vakarın onaylanması" (Sennett, 2006: 33) anlamına geliyordu. Atina demokrasisinde yurttaşın bedenini teşhir etmesi, kişinin kendi düşüncesini diğerleriyle paylaşmakla eşdeğer kabul ediliyordu. Gösterme, teşhir etme, açığa çıkarma; tüm bunlar içteki bilgeliği ifşa etmekle eşdeğerdi.

Yurttaşın bedenini bu ideale yaklaştırmak amacıyla oğlan çocukları nasıl çıplak olunacağını, çıplak bedendeki güçlerini nasıl yönlendireceklerini öğrenmeleri için gimnazyuma gönderilirdi (Sennett, 2006: 36). Yunan'ın beden tasarımına özgü bir diğer önemli ayrıntı ise, atletik faaliyetlerinin yanı sıra konuşma eyleminin de beden ısısını yükselttiği yönündeki anlayıştır. Atina demokrasisinde **homo politicus**'un kendi varlığını siyaset sahnesinin özgür yurttaşı olarak ifşa etmesi açısından en önemli araç sayılan konuşma eylemi, siyasete katılımın bizzat ifadesi olarak görülüyordu. Ancak bu eylemin de bedende fazla hararet yaparak dengeler bütününü bozmaması için ölçülü kullanılması gerekiyordu. Bu nedenle gimnazyumdaki delikanlılar, beden eğitiminin yanında seslerini de ideal ölçütler uyarınca kullanmaları için eğitim görüyordu.

Yetişkin yurttaşsa, perhiz öğretisinin (**diatia**) sunduğu tam zamanlı pratikler aracılığıyla bedeniyle gündelik ilişkisini biçimlendirirdi. Sözcük anlamı yaşam tarzı/biçimi anlamına gelen **diatia**, Yunan'da beden eğitimi, beden bakımı ve güzel sanatlar eğitimi aracılığıyla kişinin ruhsal ve bedensel dengesini sağlayacak ölçülü

[8] Antik Yunan'ın atletik, güçlü, estetik erkek beden kültünün farklı kodlamalarla 20. yüzyılda Nazizm tarafından nasıl devralınıp işlevselleştirildiği sonraki bölümde ele alınacaktır.

bir yaşam biçiminin doktrini sayılıyordu. Bu nedenle uyku saatlerinden yeme içmeye, cinsel aktiviteden hijyene, sportif aktivitelerden zihinsel faaliyetlere uzanan geniş bir yelpazeyi kapsıyordu.

Pagan Roma'da ise Yunanların bedeni kültleştiren anlayışı, yerini farklı yaklaşımlara bırakmıştır. Yunanlar bedeni, toplumsal yaşantının her alanına uzanan çokboyutlu bir paradigmanın temel unsuru olarak kodlamıştı; oysa Romalıların bedenle kurduğu ilişkinin çok daha yalın olduğunu söylemek mümkündür. Yunan tanrılarını kendi inanç dünyalarına dahil etmeden önce cisme sahip olmayan güçlere inanan Roma için insan bedeni, hele ki çıplak beden yüce kategorisinin dışında konumlandırılıyordu. Yaşlı Plinius'un (Gaius Plinius Secundus) sözleriyle söylemek gerekirse, "*Graeca res est nihil velare, at contra Romani ac militaris thoracis addere*", hiçbir şeyin üzerini örtmemek Yunanlara özgüdür, Romalılara özgü ve savaşçıya yaraşır olansa, zırh giymektir [**Naturalis historia** (Doğa Tarihi), XXXIV, 18. Aktaran: Schnaase, 1843: 494; Thommen, 2007: 98]. Bedeni siyasetin ve felsefenin bir halkası olarak konumlandıran Yunan toplumundan farklı olarak pagan Roma, savaşçı ve fetih politikasıyla güdümlenmiş bir toplumsal yapılanmaya sahip olduğundan beden temsilleri gücü ve zaferi temsil edecek zırhlarla imgeleniyordu.[9] Görünürlük, Yunan toplumu için de önem taşıyan bir unsurdu. Fakat **polis** yurttaşının içteki bilgeliğin açığa çıkarılmasıyla eşdeğer gördüğü çıplaklık üzerinden sağlanan görünürlük, Roma İmparatorluğu'nda Hadrianus döneminde bir hayli farklı bir anlamlar dizgesinde konumlandırılmıştı. Bu anlamlar dizgesi, Sennett'in ifadesiyle iktidarın kendi varlığını taş üzerinde somut ve kalıcı imgelerle teminat altına alma arzusu ekseninde biçimlenmişti (bkz. Sennett, 2006: 75-108). Tapınaklar, kamusal binalar, arenalar, amfiteatrlar, özel haneler, sikkeler, hatta bedenin jestleri tek bir amaca hizmet ediyordu: İcat edilen bir Roma ve Romalılık imgesini sonsuz tekrarlarla mühürleyerek bu imgenin temsil ettiği iktidara zamanüstü bir kalıcılık kazandırmak. Başka bir ifadeyle, dünya hakimiyeti kurmayı arzulayan istilacı bir devlet yapısının beraberinde getirdiği istikrarsız yaşam koşullarında savaşçıları ve

[9] Bu anlayışın bir uzantısı olarak da dönemin insan heykelleri genel olarak giysiliydi; MÖ 1. yüzyılda Yunanlardan çıplak portre sanatı devralınmış fakat imparatorluk dönemiyle birlikte tercih edilmez olmuştu; ilk Roma imparatoru Augustus çıplak portresinin yapılmasını istememiş ve o tarihten itibaren de Romalı imparator ve imparatoriçelerin heykelleri sadece tanrı veya tanrıça olarak tasarlandığında çıplak bırakılmıştır.

diğer yurttaşları fetih politikasının gerektirdiği katliamlara hazırlamak, bedenin zamana ve yazgıya yenik düşerek yok oluşuna kalıcı bir çarenin arayışı söz konusuydu. İdari işlerde yapılan hatalardan ziyade "Roma denen sahne" (Sennett, 2006: 83) üzerindeki kusursuz tasarımın önemli sayıldığı Hadrianus döneminde Roma'nın imgeler evreni, bir yandan imparatorun gücünü görünürlük boyutuna getirerek ona hakikatlik payı kazandırmaya hizmet ederken, diğer taraftan da bu imgelerle kuşatılmış tebaasına da sarsılmaz bir Roma'nın güvencesini vererek onun itaatini sağlamalıydı.

Pagan Roma'nın tıp anlayışına bakıldığında ise, bedene yönelik yaklaşımda Yunan toplumundakine benzer, ahlak ile tıp arasında doğrudan bir bağın kurulduğu ve imparatorluğun ilk iki yüzyılında altın çağını yaşamış olan bir eğilim görürüz. Yunan kültüründe gözlemlenen yaklaşıma benzer şekilde Roma tıbbında da beden terbiyesi önemli bir konuma sahipti (Klessmann, 1997: 84). Tıp, salt hastalıklara çare, ilaç sağlayan bir alan olarak görülmenin çok ötesinde –uyku düzeni ve yeme içmeden kişinin kendisi ve çevresiyle kurduğu ilişki biçimlerine kadar– retorik ve felsefeyle bir ilişkiler ağı bulunan ve kişinin yaşam biçimini tanımlayan bir "üst kültür biçimi" (Foucault, 2010: 384) olarak tanımlanıyordu. Bedenin özerkliği, yaşam özerkliğiyle eş tutuluyordu: Kişinin sağlığına, bedenine iyi bakması, **ratio**'nun güdümünde sürdürülecek özerk bir yaşantının ön koşulu sayılıyordu. Bu doğrultuda, kendilik kaygısı üzerine temellen ruh ve beden sağlığı ve bakımı, daha geniş bir kapsam kazanarak özel ilişkilerden siyasete, tüm yaşam alanlarını belirleyen toplumsal bir pratik olarak deneyimlenen bir kendilik kültürünün gelişimine kapı aralamıştır. Beden bakımı, beden hareketleri, idman, perhiz, tefekkür, okuma gibi zihni dinç tutmaya, ruhu beslemeye ve bir tür **curatio corporis**'in, çok kapsamlı beden bakımının sağlanmasına yönelik bu pratikler, kişinin kendisiyle ilgilenmesini adeta zorunlu kılan bir tür etik anlayış çerçevesinde gelişti. Yunan'dan devralınan tıbbi yaklaşımın ve perhiz bilgisinin bir hayli ayrıntılandırıldığı Roma'da **diatia** daha da önem kazanmıştır. Bunun bir sonucu olarak beden gözden düşmemekle beraber kaygıda bir artış gerçekleşmiştir. Bedene neredeyse tümden hastalık/sağlık anlam çiftinden hareketle yaklaşıldığı bu dönemde, kişinin hekime olabildiğince az görünmek adına kendisi için en ideal perhizi, en mükemmel bakımı uygulamak için yeterli donanıma sahip olması bekleniyordu:

> "Kişi çok genç yaşta öğrendiği, sık sık tekrarladığı ve düzenli bir biçimde üzerinde düşündüğü "yardıma koşabilecek bir söylem"le donanmalı ve onu sürekli el altında bulundurmalıdır. Yaşamın uygun perhizini her an belirten tıbbi logos da işte bu söylemlerden biridir." (Foucault, 2010: 386)

Bu tıbbi logos, kişinin sürekli kendini dinlediği, günün saatlerini, mevsimleri ve çevresini bedeninin sağlığı açısından incelediği, neyin faydalı olup neyin zararlı olacağını tarttığı, kısacası bedenine neredeyse tümden sağlık penceresinden baktığı bir yaklaşımı zorunlu kılıyordu. Roma toplumunda birey-beden, beden-çevre ilişkisinin bu denli sağlık filtresinden geçirildiği ve tıbbın ahlakla bu denli iç içe geçirildiği bu yaşam biçimi, bir anlamda kişinin kendini bilgi ve sağlık açısından eksik duyumsamasına yol açan ve hastalıklara karşı sürekli tetikte olmayı gerektiren bir tutuma zemin hazırlar nitelikteydi. Foucault, MS 1. yüzyılda bireyin –özelden kamusala, bedenden zihne– tüm yaşam alanlarına uzanarak bir tür iyi ve doğru yaşam rehberi özelliği kazanan kendilik pratiklerinin bir ortak amacı olduğunu belirtir. Bu amaç, kişinin kendine dönmesi olarak tanımlanır (Foucault, 2010: 358): "Kişinin nefsiyle olan ilişkilerinin yoğunlaştığı ve değer kazandığı […] kendilik kültürü"ne (Foucault, 2010: 340) göre kişi, gerçekleştirdiği tüm eylemlerde, nihai amacı kendinde ve kendisiyle kurduğu ilişkide aramalıdır. Bu yaklaşım, doğrudan denetim ahlakıyla yakından ilintili olsa da kişinin kendini dış dünyadan soyutlayarak bir tür münzevi hayatı sürmesini öngörmez. Söz konusu olan daha ziyade kişinin dışsal koşullara bağımlı olmaktansa kendi varlığından haz almayı öğrenmesini, dolayısıyla da mutluluğun ve hazzın kaynağını dışarıda değil, kendinde aramasını teşvik eden, içselliğin merkeze yerleştirildiği bir yaklaşımdır. Foucault, Roma'da **cura sui** geleneğinin bu denli gelişmesini, dönemin toplumsal koşullarının zorunlu kıldığı bir evrilme olarak okur. Buna göre, rekabete dayalı toplumsal yaşantıda kişinin özel, kamusal ve siyasi yaşantıda karşı karşıya kaldığı yükümlülüklerin üstesinden gelebilmesi için "ahlaksal bir özne etiği"nin (Foucault, 2010: 382) gözden geçirilerek dönemin yaşam koşullarına göre geliştirilmesine gereksinim duyulmuştur.

Bu iki pagan kültürünün **diatia**'ya ve dolayısıyla bu dünyadaki varoluşlarına biçtikleri önemin yanında bir diğer benzerlik bedeni, içinde hareket ettiği toplum çerçevesinde konumlandırma biçimleriydi. Gerek kent devletlerinde gerek Pagan Roma'nın imparatorluk sınırlarında yurttaşın bedenin, kente aitti (Sennett, 2006:

114). Çeşitli görevlerle devletin varlığı ve idamesi için bir belkemiği konumundaki bedene devleti yönetmek, düzenlemek, onu savaş zamanlarında korumak gibi siyasi işlevler atfedilmişti. Bu organik devlet bedeni anlayışı Hıristiyan dünyası tarafından, kodları değiştirilerek devralınmıştır. Antik Dönem'de beden aynı zamanda canlı bir organizma olarak **res publica**'nın, devletin gövdesi anlamına geliyorken, Hıristiyanlıkla birlikte bu kez de tüm cemaat **Corpus Christi** olarak Tanrı yolunda tek bir gövdeyi simgeler hale gelmişti. Bununla birlikte Hıristiyanlıkta beden ve bu anlamda kişinin bedeniyle ilişkisi bir yeniden tanımlanma sürecinden geçti. İsa öncesinde devletin temsili olarak siyasi kodlamalarla yüklü beden, İsa'dan sonra Hıristiyanlık öğretisi çerçevesinde ölümsüz ruhun taşıyıcısına dönüştü. Yunan'da bedenin çıplaklığı içsel bilgeliğin görünürlük kazanmasıyla eşdeğer tutuluyor ve Roma'da iktidarın görünürlüğü bir yandan gücü simgeleyen zırhlı bedenler diğer yandan da beden geometrisiyle düzenlenen mimari üzerinden tesis ediliyorken, tek tanrılı dinlere geçiş sürecinde ilahi olanın görünürlüğü ve çıplaklık, ayrı kutuplarda konumlandırılmış ve Batı dünyası çıplak tene ilişkin yer yer birbiriyle çelişen imgelerle kodlanmaya başlanmıştır. Hıristiyanlıkla birlikte bir yandan çıplaklığın birinci günah sayıldığı Eski Ahit'le birlikte hor görülen, diğer taraftansa insanlık için kendi bedenini kurban eden, Tanrı'nın tecessümü kabul edilen İsa aracılığıyla yüceltilen bedenler üzerine temellenen yeni bir simgesel düzen kurulur. Moderniteyle ve modern anatominin ortaya çıkışıyla birlikte ise beden üzerinde iktidar kurmanın yolu rasyonel akıl üzerinden geçecek; **ratio** kendi varlığını, nesneleştirdiği bedenin teşhiri üzerinden kanıtlama arzusunu güdecektir.

1.1.1. Ruhtan Ratio'ya

Ortaçağ'da feodal düzenden ekonomik kente geçiş süreci, Yeniçağ'la başlayan sekülerleşme, yeni coğrafyaların keşfi, tıp alanındaki sıçramalar gibi gelişmelerle insan ve bedeni kendini yine bir paradigma değişiminin içinde bulmuştur. Rönesans'la birlikte yeni bir beden bilinci gelişmiş, sekülerleşme evresinde **Corpus Christi**'den adım adım uzaklaşılırken öte dünyaya havale edilen yaşam yerine dünyevi yaşam önem kazanmaya başlamıştır. Bu dünyaya dönüş sürecinde en önemli aracı yine bedendir; bu süreçte beden ulvi/ruhani anlamlandırılmalardan ayrıştırılarak

bir yaşam aracı olarak görülmeye başlanmıştır. Fakat diğer taraftan da modern tıptaki gelişmelerle, özellikle de modern anatominin doğuşuyla tenin öte tarafına geçme olanakları arttıkça, fizyolojik parçalarına indirgenene dek nesneleşmiştir de. Evrene ve yaşama dair tüm soruların analitik akılla doğa üzerinden yanıtlanabileceği düşüncesinin yerleşmeye başladığı bu dönemde, beden de anatomi aracılığıyla hem bilimde hem de sanatta bir inceleme nesnesi konumuna gelmiştir. Suçluların dönemin sanatçıları tarafından kadavra olarak kullanılıp sergilenmesi[10], bu nesneleşmeye ilişkin en çarpıcı örnekler arasındadır (karş. Soyşekerci, 2015).

Bu dönem, ikili karşıtlıklar tarihinde ruhtan **ratio**'ya geçiş sürecine karşılık gelmektedir. Batı düşüncesini şekillendiren hiyerarşik yapı bedenin tanımlanması bağlamında bu kez beden ve akıl/zihin üzerinden tesis edilmeye başlanmıştır, beden ise yine zayıf halka olarak konumlandırılmıştır: Akla ve aklın üretimlerine üstün bir nitelik atfedilirken bedensel gereksinimlere ve duygulara daha aşağı bir değer biçilmiştir. Felsefi bağlamda bu ayrım, Descartes'ın geliştirdiği, insanın dünyadaki varlığını düşünme yetisine mühürleyerek kendini düşünen özne kategorisiyle zirveye ulaşmıştır. Felsefenin hakikat arayışının bu evresinde, Kartezyen felsefeyle birlikte zihin bedenden tümden ayrıştırılır; tanrısal tözün ifadesi kabul edilen maddesel olmayan ve beden olmaksızın varlığını sürdüren zihin, maddesel dolayısıyla da geçici tanımlanan bedenin üzerinde konumlandırılmıştır. Bu düşünce dizgesini, insanı bir makine olarak ele alma kavrayışı izler. Bu bağlamda Julien Offray de la Mettrie'nin (1709–1751) radikal materyalizmi yansıtan **İnsan Bir Makina** (**L'homme machine**, 1748) adlı kitabı, dönemin beden anlayışını yansıtan temel metinler arasında sayılır. De la Mettrie'nin metni, kurduğu beden-makine analojisiyle Batı kültüründeki beden algısının sonraki evrelerine yönelik de ipucu vermektedir.

[10] İnsan anatomisine yönelik teşhirci geleneğinin ve bedenin içine yönelik meraklı bakışın günümüze dek farklı şekillerde varlığını sürdürdüğünü sözgelimi çağdaş sanattan da okumak mümkündür. Buna ilişkin en çarpıcı örneklerden biri, ilk olarak 1995'te açılan dünyaca ünlü gezici sergi **Body Worlds**'dür. Alman anatomist Gunther von Hagens'in plastinasyon denilen yöntemle biyolojik dokularının korunduğu insan ve hayvan bedenlerini teşhir ettiği **Body Worlds**, kaslardan organlara, damarlardan liflere insan anatomisini bozulmamış haliyle görünür kılmıştır. Von Hagens bu sergiyi, mesleği itibarıyla insan anatomisinde uzmanlaşan kesimin dışındaki insanların da bedenin içini anlamalarına aracılık etmek amacıyla tasarlamıştı. Türkiye'de de 2010'da sergilenen Body Worlds, bugüne kadar 4 kıtada yaklaşık 50 milyon kişi tarafından ziyaret edildi.

1.1.2. Erken Modernite ve Kentli Bedenler

17. yüzyılda tıpta gerçekleşen yeni keşifler de bedeni makine metaforu üzerinden okuma edimi açısından yön verici olmuştur. Söz konusu keşifler, modern tıp anlayışının yanı sıra modern toplumu oluşturan dinamiklerde ve kent mekânlarında da belirleyici olmuştur. Bu dönemde İngiliz tıpçı William Harvey (1578-1657) kan dolaşımını ve solunum sistemini keşfetmiş, bir başka Anglosakson olan Thomas Willis (1621-1675) de sinir anatomisi konusunda önemli keşiflerde bulunmuştur. Harvey'nin, bedeni bir bütün olarak ele alarak "hayat pompalayan büyük bir makine" (Sennett, 2006: 231) olarak betimlemesi, Antik dönemden beri kalp organına ayrıcalıklı bir konumun atfedildiği hiyerarşik yapıya meydan okur nitelikteydi. Asıl vurgunun dolaşım sisteminde oluşu, tek tek beden parçalarının bağımsızlığının altını çizmekteydi. Kalbin hiyerarşik konumunu yitirişi, eski dönem tıp ile modern tıp arasındaki geçiş sürecinde, toplumda temel bir halka niteliğine sahip ahlakın, yerini yeni bir değere, sağlık kıstasına bırakışına da işaret eder: Ruhun bedendeki konumunu araştırmayı temel meselelerinden biri olarak görmüş olan Ortaçağ tıbbı, kalp ve beyinle ilgili çeşitli teoriler üretiyordu. Aydınlanma tıbbı ise nörolojinin de gelişmesiyle, sinir uçları üzerinde yapılan deneyler sonucunda yaşam enerjisinin kaynağının ruh olduğu yönündeki Antikçağ'a özgü görüşten uzaklaşmış ve yaşamın özünü bedendeki mekanik devinimlerle, kan ve sinir hareketleriyle açıklamıştır. Böylelikle dolaşım sistemleri tarafından düzenlenen **beden sağlığı** merkeze yerleşmiştir. Aydınlanma tıbbında sağlık, artık Tanrı tarafından bahşedilen bir hediye değil, bizzat **bireyin** sorumluluğunda olan, hareket ve dolaşım kavramlarıyla tanımlanan bir durum olarak görülüyordu. Tüm bu gelişmeler, modern kapitalizmin doğurduğu bireycilik anlayışıyla örtüşmekteydi; tıp, ekonomi, toplum mühendisliği ve kent planlamacılığı birbirleriyle etkileşim halinde bu yeni anlayışa yön vermekteydi.

17. yüzyıl sonrasında şekillenen modern bireyi tanımlayan başlıca özellik –tıpkı sürekli akış halinde olan dolaşım sistemi gibi– hareketlilikti. Keza bir sonraki yüzyılda Adam Smith **Ulusların Zenginliği**'nde, "serbest emek ve mal piyasasının beden içinde serbestçe dolaşan kana çok benzer biçimde işlediğini ve benzer hayat verici sonuçlar doğurduğunu" (aktaran Sennett, 2006: 229) ileri sürdü. Serbest piyasa

taraftarları, 18. yüzyılda toplumdaki emek ve sermaye akışı ile bedendeki kan ve sinir sistemindeki akış arasında analoji kurmuştu; Smith de piyasanın hareketlerine dahil olan insanların ekonomi içinde bağımsızlaşan bireysel aktörler haline geleceğini vaat ediyordu. Smith'in tanımladığı bu hareketli ekonomi aynı zamanda uzmanlaşmaya dayalı, bireyselleşmiş vasıflara sahip yeni **Homo economicus**'un dünyasıydı. Modern birey, sağlıklı bir yaşamı korumak adına ekonomideki serbest piyasa gibi, serbestçe dolaşmalıydı.

Bir yere bağlı olmanın, kök salmanın geçmişte kalmış bir dünyanın değerleri olarak kabul ediliyor ve sağlıklı bir yaşantı açısından riskli addediliyordu. Çünkü bağlılığın ve durağanlığın, sağlıklı akışa ket vuracağı düşünülüyordu. Bu nedenle bedenin hareket ettiği kent mekânları da, bu akışı sağlamak adına yeniden düzenlendi. 18. yüzyılda Aydınlanma kent planlamacıları kenti, "insanların serbestçe nefes alıp dolaşabilecekleri bir yer, insanların sağlıklı kan hücreleri gibi içinde aktığı akışkan atardamar ve toplardamarlardan oluşan" (Sennett, 2006: 230) bir kamusal mekâna dönüştürmek için kolları sıvadı. Bu dönüştürme sürecinde kent çehresinde devinimin kendisi amaç haline geldi; varılacak hedeflerden ziyade yolun kendisi önemliydi: Bedendeki kan dolaşımı mekaniğinden ve damar imgelerinden yola çıkılarak yeniden düzenlenen cadde ve sokaklar artık bizzat kentin önemli mekânları olmuştu. Bu sürecin anahtar kavramı ise sağlıktı: Aydınlanma kent tasarımcıları rahatça nefes alınabilecek, sağlıklı kent tasarımı imgesini hayata geçirmeyi amaç edinmişti.

18. yüzyıl tıbbında toplumsal yaşantıya etki edecek bir diğer önemli bulgu, "bedendeki dolaşım ile bedenin çevre deneyimi arasındaki ilk somut analojiyi" (Sennett, 2006: 235) kuran tıpçı, fizyolog ve doğa filozofu Ernst Platner'e aittir. Bedende dolaşması hayati önem taşıyan havanın, bedene dışarıdan **deri** aracılığıyla ulaştığını vurgulayan Platner, bedenin **içi** ve **dışı** arasındaki geçirgen organa dikkat çekti. Barbara Duden da, **Geschichte Unter der Haut** (1986) adlı çalışmasında modernitede tıp biliminin özerkliğini ortaya koymasıyla beden algısındaki değişimleri kapalı beden, iç ve dış kategorileri ekseninde tartışır.[11] Duden'ın ifadesiyle 17. yüzyıla kadar beden, olağanüstü güçler barındıran bir kaynak olarak

[11] Bedenin içi ve dışı arasındaki ilişkiye yönelik bu düşünceler, 20. yüzyılda mekân üzerine ve özellikle de bedeni mekânla birlikte düşünen kuramcılar tarafından tekrar ele alınacaktır.

görülüyordu. Sözgelimi yaşlı bir kadının çıplak kalçasının fırtına çıkarabileceğine inanılırdı. O döneme kadar temel tasavvur, bedenin içi ile dışı arasında akışkan bir alışveriş olduğu yönündeydi; deri, henüz iç ve dış arasında bir sınır olarak görülmüyor, bedenin içerisini mühürlemiyordu: "Die Haut schließt das Innere nicht ab, der Körper ist nicht geschlossen." (Aktaran: Löw, 2001: 117). Fakat 16. ile 18. yüzyıllar arasında cerrahi bilimsel bir disiplin olarak konumunu güçlendirdikçe sağlık bilincinin merkezî bir konuma yerleşmesine koşut olarak mitolojik gücünü yitiren beden de giderek ekonomik bir değer olarak görülmeye başlanır. Duden'ın dikkat çektiği üzere, bu paradigma değişimi aynı zamanda **beden olmak** algısından **bedene sahip olmak** algısına geçiş sürecindeki eşiğe işaret eder. Beden bundan böyle bakılması gereken, dikkat edilmesi gereken, disipline edilmesi gereken bir şey olarak algılanmaya başlandı (Aktaran: Löw, 2001: 117).

Derinin yaşamsal fonksiyonlar açısından bu denli öne çıkartılmasıyla kirlilik de modern dönemde ruhani boyutlardan dünyevi tarafa çekilerek farklı bir anlam kazandı ve Ortaçağ'ın kirli ruhu, yerini bedensel kire bıraktı. Georges Vigarello, Ortaçağ'dan günümüze beden bakımının kültür tarihinin izini sürdüğü çalışmasında, 18. yüzyıldan itibaren tıpçının toplum dinamiğinde öne çıkan konumuna dikkat çekerek tıp ile politika arasındaki yakınlaşan ilişkiye dikkat çeker:

> "Tıp adamı, XVIII. yy.'da politikaya dokunmuştur. Kentlerin ve halka açık yerlerin birçoğunun düzenlenmesinde bir görevi olmuştur. Sokakların sulanmasından bazı mahallelerin açılmasına kadar ortak davranışlarda ağırlığı duyulmuştur. XIX. yy. başlarındaki tıp adamıysa, bu bakımdan daha fazla kesinlik, daha fazla düzen ister. Sağlık yasaları hakkında eldekilere yeni hiçbir bilgi eklenmemiştir ama, birikmiş bilgiyi güçlü biçimde dile getirmekte daha büyük bir istenç görülür. 'Bilimsel' yetkiyi öne çıkarmakta direnilir. Bu bilginin toplum içindeki konumunun değişmesi de, yeni kurumların ortaya çıkmasıyla anlatımını bulur." (Vigarello, 1996: 227)

Vigarello'nun yukarıdaki pasajda sözünü ettiği durumu Foucault **biyo-iktidar** kavramı ekseninde ayrıntılı olarak ele almıştır. Batı'nın beden tarihine bakıldığında, bedenin iktidardan tümden bağımsız düşünülemeyeceğini, Antikçağ'dan itibaren iktidarların, hakim ideolojilerin beden üzerinde izlerini bıraktığını, ona şekil verdiklerini görülmektedir. Ancak Foucault'yu izleyecek olursak bedenin kolektif ve bireysel algısı bağlamında asıl dönüm noktası 18. yüzyılda gerçekleşmiştir. Kapitalizmin gelişmesinin bir sonucu olarak ve Fransız Devrimi'nin beraberinde

getirdiği yönetimsel değişimlerle birlikte etkileri günümüze dek uzanan bir değişim sürecinin başladığının altını çizen Foucault, 18. yüzyıldan itibaren, hükümranlık sisteminden modern devletin iktidar modeline geçildiğini söylemektedir. İktidar modelindeki değişimi beden algıları ve kurguları üzerinden okuyan Focault'nun saptamasına göre, 17. yüzyıl toplumunda hükümranlık sisteminde kralın bedeni siyasi bir metafor değil, gerçeklikti. Monarşinin işlemesi için kralın siyasi varlığı gerekliydi ve tek bir kişide toplanan, bu anlamda görünür bir iktidar biçimi hâkimdi (Foucault, 2015a: 38). Bu dönemde bedene yönelik kısıtlayıcı uygulamalar, yasaklar ve zorunluluklardan oluşan düzenler daha ziyade kitlesel bir nitelik taşıyordu. 18. yüzyıldan sonra ise bireye odaklanan, devletin aygıt ve kurumları aracılığıyla gerek kamusal gerekse özel alanlara, insan yaşantısını ilgilendiren tüm alanlara dağılmış düzenleyici uygulamalar geliştiren bir iktidar matrisi oluşmuştur.

Eski ve yeni iktidar mekanizmalarını yaşam ve ölüm kategorileri üzerinden okuyan Foucault, bu kategoriler arasında bir eksen kaymasının gerçekleştiğine dikkat çekmektedir. Buna göre 18. yüzyılda, hükümdarın öldürme hakkı üzerine tesis edilen, sınırlandırıcı ve yasa koyucu, baskıcı olmasıyla negatif olarak nitelendirdiği iktidar yapısı, kendini doğrudan yaşamın kendisi üzerinden tesis eden bir yapıya evrilmiştir. Bu yeni iktidar biçimi yaşamı desteklemeye yönelik yapılanmalar içermektedir, üretkendir; bu anlamda da pozitiftir. Baskıcı değildir, (kendi adına) öldürmez, bedene şiddet uygulamaz; çünkü onu sermaye ve emek gücü olarak görmektedir, dolayısıyla da bedeni yok etmek veya tahrip etmek yerine en işlevsel hale getirecek stratejiler geliştirmeyi hedeflemektedir. Foucault, müdahale alanını doğrudan yaşam üzerinden belirleyen bu iktidar yapısını 1976'da yayımladığı **Cinselliğin Tarihi**'nin birinci kitabında "biyo-iktidar" (Foucault, 2010: 103) olarak tanımlamaktadır. Biyo-iktidar, yaşamı odağına alarak onu kuşatmak, dolayısıyla da bedenleri yönetmek üzerine temellenir. Diğer bir deyişle "beden üzerinden işleyen bir iktidar" (Foucault, 2015a: 109) söz konusudur. Foucault, çalışmalarında şu noktayı mercek altına alır: Nasıl olur da iktidar ilişkileri "öznel temsil tarafından ikame edilmek zorunda kalmadan […] maddi olarak bedenlerin derinliğine nüfuz edebil"mektedir? (Foucault, 2015a: 109-110) Biyo-iktidarı bu soru ekseninde düşünen Foucualt, bu yeni gelişen iktidar biçimi bünyesinde birbiriyle bağıntılı iki gelişim kutbunun şekillendiğini söylemektedir. İlk oluşan kutup, merkezine bir

makine olarak ele aldığı bedeni konumlandıran disiplinci iktidardır: "Bu bedenin terbiyesi, yeteneklerinin artırılması, güçlerinin ortaya çıkarılması, yararlılığıyla itaatkârlığının koşut gelişmesi, etkili ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleşmesi, bütün bunlar *disiplinleri* şekillendiren iktidar yöntemleriyle sağlanmıştır." (Foucault, 2010: 102) Foucault bu yöntemleri "insan bedeninin anatomo-politikası" (Foucault, 2010: 102) olarak tanımlamaktadır. Buna göre beden, modern bireycilik anlayışının tahakkümüne girer ve iktidarın disiplin mekanizmaları bünyesinde semantik açıdan da fiziksel açıdan da şekillenir, anlamlandırılır, siyasi ve toplumsal olarak kodlanır. Burada önemli olan bir nokta, beden üzerindeki bilginin iktidar tarafından üretiliyor olmasıdır. 18. yüzyıl ortasında oluşan ikinci kutup ise bedene doğal bir tür olarak yaklaşarak nüfusla ilgili meseleleri denetler. Foucault'nun nüfusun biyopolitikası olarak tanınmladığı bu iktidar biçimi odağına doğurganlık, uzun yaşama, kamu sağlığı, konut, göç sorunları gibi meseleleri alarak bunlara etki edecek koşullara "düzenleyici denetim yoluyla" (Foucault, 2010: 103) müdahale eder. Biyo-iktidarı kapitalizmin başat halkası olarak yorumlayan Foucault'ya göre, kapitalizmin işleyiş mekanizması, bedenin üretim sürecine denetimli bir biçiminde dahil edilmesini, beden gücünün emek ve üretim gücüne dönüştürülmesini ve nüfusun ekonomik süreçlere göre planlanmasını gerektirmektedir. Böylelikle baskıcı olmayan, bedensel şiddet uygulamayan, bunun yerine üretim ilişkilerinin sürekliğini sağlayacak, iktidar kurumları ile bu kurumlar aracılığıyla uygulanan iktidar tekniklerinin bir arada yürüdüğü, örgütleme, düzenleme ve denetim üzerine temellenen bir iktidar mekanizmasının gelişmesi zorunluluk haline gelmiştir.

Foucault'nun altını çizdiği bir diğer nokta, bu evrede ilk kez insan yaşamının siyasete dahil edilmesidir. Tam da bu nokta, modernliğe geçiş evresinde belirleyici bir faktör olarak değerlendirilir:

> İnsan, binlerce yıl boyunca Aristoteles için neyse o olmuştur, yani yaşayan ve buna ek olarak siyasal bir varlık olma yeteneğine sahip olan bir hayvan; modern insan, bir canlı varlık olarak yaşamını kendi siyaseti dahilinde söz konusu eden bir hayvandır. (Foucault, 2010: 105)

Yaşamın siyasetin konusu haline gelmesi, yaşamı ilgilendiren tüm alanların siyasileştirilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu siyasetin eylem ve uygulama alanı da dolayısıyla bedenin kendisi olacaktır.

Beden üzerinden yürütülen pozitif iktidar aynı zamanda yasadan norma geçiş sürecine işaret etmektedir. Hukuksal yasa sistemi modern dönem öncesinde cezalandırma üzerine, hükümdarın buyruğuyla öldürme cezası üzerine kuruluyken modern dönemle birlikte, yaşamın korunmasını ve sürdürelibilirliğini gaye edinmiş bir iktidar için bu kıstas işlevini yitirmiştir. Adalet kurumu ve dolayısıyla yasa ortadan kalkmaz, ancak yasa norm halini alır. Böylelikle, biyo-iktidarla birlikte bir normalizasyon toplumu oluşur. Şiddetin dışlandığı bu normalizasyon toplumunda bedenin tüm iktidar tarafından kuşatılması amacıyla toplumun tüm dokularına uzanan yeni teknikler oluşturulur. Foucault, dispozitifler olarak adlandırdığı bu teknikleri, "söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari tasarruflar; bilimsel, felsefi, ahlaki önermelerden oluşan heterojen bütünler; bu söylemsel ve söylemsel olmayan öğeler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu sistemler" (Foucault, 2005: 18) olarak tanımlamaktadır.

Norm toplumunun aygıt ve kurumları, ağırlıklı olarak 19. yüzyılda oluşmuştur. Bu yüzyılda, tıbbın hukuka eklemlenmesiyle vatandaşın beden sağlığını koruma görevini üstlenen bir devlet anlayışı ortaya çıkar. Bedenin devletin himayesine girmesi, aynı zamanda onun devletin denetimine geçtiği anlamına da gelmektedir. 19. yüzyılın anatomo-politikası bedeni sağlık ve cinsellik kategorileri üzerinden iktidar mekanizmasının odağına almıştır. Foucault'nun saptadığı üzere, 19. yüzyılda yeni bir ilke haline gelen "toplumun bedeni"nin "korunması" (Foucault, 2015a: 39) üzerine temellenen tıp aracılığıyla halkın sağlığı ile devletin sağlığı arasında doğrudan bir bağ kurulmuştur.

Hijyen ve sterilizasyon kıstasları altında bulaşıcı hastalıkların denetim altına alınması, frengi aşılarının zorunlu kılınması, besinlerin kalitesinin kanunlar aracılığıyla denetlenmesi, suçluların, hastaların kamusal alandan uzaklaştırılması gibi uygulamalar Foucault'nun sözünü ettiği halk ile devlet arasındaki sağlık odaklı bu bağın kamusal alandaki yansımalarıdır. Vigarello'nun da işaret ettiği gibi, bir yandan sözgelimi Fransa'da İmparatorluk Dönemi'nde kamusal mekânlardaki ve iş yerlerindeki temizliğin denetlenmesi amacıyla oluşan kent temizlik komisyonları,

diğer yandan da dinî yayın organlarınca basılanlar dahil olmak üzere hijyene merkezî bir konum atfedildiği yazıların yazılması gibi çalışmalar aracılığıyla dört koldan yaratılmaya çalışılan bir hijyen algısı söz konusuydu. Kent yaşantısına özgü olarak ortaya çıkan bu seküler kirlilik/temizlik anlayışı ekseninde, bedeni kirden, özellikle de dışkıdan arındırmak büyük önem taşımaya başlamıştı. Dışkıya dokunma korkusu, kentlinin yeni korkusu olarak kendini göstermeye başlamış, bu korkuyu bertaraf edip deriyi korumak adına silme kâğıt üretimine başlanmış, bedenin soluk almasını kolaylaştırmak adına giyinme tarzları değişmiş, yıkanma gündelik hayatın önemli bir parçası haline gelmiştir. Kirlilik korkusunun kent mekânındaki dönüştürücü yansımaları ise temizlenen sokaklarda, döşenen foseptik çukurlarda, sokakların temizliğinde halkı da sorumlu tutacak şekilde düzenlenen yönetmeliklerde görünür. Bilindiği üzere foseptik çukurları modern döneme özgü bir buluş değildir; Antik Roma döneminde, en büyük lağım anlamına gelen Cloaca Maxima adını verdikleri kanalizasyon sistemi dünyanın en eski kanalizasyon sistemi olarak bilinmektedir. 18. yüzyıl Fransa'sında yeni olan olguyu ise toplumsal bir mesele olarak tanımlamak mümkün. Kentte sağlık ve 19. yüzyıl itibarıyla da artan oranda hijyen ekseninde şekillenen bu yeni anlayış burjuvanın kendini, kirli addettiği halktan ayrıştırarak tanımladığı bir değer mertebesine yükseldi. Hıristiyanlık inancında günahkârlık kavramı kıstas alınarak bir taraftan arı ve temiz ruhlardan, diğer taraftan da kirli, günahkâr ruhlardan söz edilirken burjuvanın yükselişiyle beraber temiz ve kirli bu kez de sekülerleşmiş bir halde, Batı'nın rasyonelleşme sürecinin bir uzantısı olarak yeni toplumsal düzenin belirleyici anlam çiftlerinden birine dönüştü. Ve bununla birlikte, kentin dokusunun dönüştürülme sürecinde belirleyici kıstaslar arasında konumunu aldı (karş. Vigarello, 1996).

Modernitede sekülerleşerek Batı düşüncesinin kendini üzerinde tesis ettiği, dışlama ve ötekileştirme ilkesine temellenen ikili karşıtlıklar dizgesine dahil edilen temiz ve kirli kategorileri bir dışlama politikasına dönüşerek beden politikalarına da hizmet etmiştir. Toplum içinde istenen ve istenmeyen bedenlere ilişkin tasarımlarda etkinleştirilmiş ve istenmeyen bedenlere yönelik çekincenin yaratılmasına hizmet etmişlerdir. Modern iktidarın tüm kurumları, dışlama politikasına dayanan normalizayon toplumunun inşası ve sürekliliği ekseninde yapılanmıştır. 19. yüzyılda gelişen, irrasyonel olanı dışlayan aklın bilimsel tezahürü psikiyatri de toplumsal

tıbbın temel biçimlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanın psikolojik açıdan norma uyup uymadığını belirleyen, tedavi veya kapatılma kararını verme yetkisine sahip psikiyatri, özellikle histeri üzerine araştırmalarıyla özel alana ait cinselliğin de normlara bağlanmasında etkili olmuştur.

Tıbbın etki alanının bu denli kapsayıcı oluşunun temel nedeni, Foucault'nun deyişiyle, onun bilime dahil olmasıdır. Bu anlamda beden hakkındaki bilginin iktidar tarafından üretilerek toplumsal algıyı şekillendirdiği bir bilgi iktidarından söz etmektedir. Beden hakkındaki bilgilerin özellikle askerî ve eğitsel disiplinler bütünü aracılığıyla üretilebildiğini saptayan Foucault, organik bilginin ancak beden üzerindeki iktidardan hareketle mümkün olduğunun altını çizer (Foucault, 2015a: 42).

1.1.3. Fransız Devrimi'nin Yurttaş Bedenleri

18. yüzyıl şehir planlamacılığının merkezine yerleştirdiği bedenin serbestçe hareket etmesi ölçütüne yukarıda değinilen projeler bağlamında yakından bakıldığında aslında bu ifadeyi bedenin, şehir planlamacılarının öngördüğü rotalarda serbestçe hareket edebilmesi şeklinde tamamlamak olasıdır. Modern kentli bedeninin teşvik edildiği hareketliliğe içkin sınırlandırıcı mekaniklik, Fransız Devrimi sonrasında ise daha uç bir noktaya taşınır: Devrim sonrası Paris'inde kamusal kent mekânları üzerinde gerçekleştirilen sistematik değişimler ve icat edilen kamusal törenlerin yanı sıra yukarıdan gerçekleştirilen çeşitli uygulamalar, modernitenin bedenleri ne şekilde denetim altında tuttuğuna ilişkin çarpıcı bir örnek teşkil etmektedir. Devrim sonrasında gerçekleşen bu yeniden yapılandırma projesi, bir yandan devrim döneminde sokaklara dökülen kitleleri denetim altına alma diğer yandan da yeni rejime uygun düşecek kolektif bir yurttaş kimliğini oluşturma amacını taşımaktaydı.

Yeni Fransa'yı ve Fransız yurttaşını oluşturma sürecinde meydanlar, ilk bakışta sonsuz bir hacim duygusu veren bir çıplaklığa büründürüldü; sözgelimi XV. Louis Meydanı başta olmak üzere, halkın toplandığı meydanlardaki ağaçlar kesildi. İlk bakışta olabildiğince çok sayıda kolektif bedeni sığdırmaya yönelik olduğu izlenimini uyandıran bu müdahale, kitlelerin polis tarafından daha etkili şekilde

denetim gözlenip denetim altına alınmasına hizmet etmekteydi. Mimar Étienne-Louis Boullée'nin çizdiği projeler, dönemin yeni hacim anlayışını net olarak yansıtmaktadır. Devasal boyutlarda olan dev hacimli, çoğu küre formunda çizimler, uçsuz bucaksızlık duygusunu çağrıştıracak, kişide hiçlikte hareket ettiği izlenimini verdirecek nitelikteydi. Pek çoğu hayata geçirilemeyecek denli dev ebatlara sahip olan bu çizimler, aynı zamanda devrim ruhunun köklerinden arınmaya, tarihin kendisini tarihe gömmeye ve hiçlikten yeni bir devir başlatmaya yönelik arzularını da içinde barındırmaktaydı.

Sennett, halk kalabalıklarını giderek duyarsızlaştıracak denli bürokratik, ölümü nesnel bir prosedüre dönüştürülen giyotin idamlarından başlayarak halkın içinden doğal şekilde türeyen şenliklerden rahatsızlık duyan ve yurttaşlık coşkusunu yapay yolla üretmeyi amaçlayan devrimci rejimin icat ettiği resmî törenlere kadar, dönemin yeniden yapılandırma projesi kapsamında, modern çağın hacimli mekânlarında bedenlerin pasifleştirilme ve yabancılaştırılma sürecini ayrıntılarla göz önüne serer.

Devrim sonrası Paris'i, kamusal mekânlara uygulanan projeler ve bu mekânlarda yukarıdan dayatılan törenler aracılığıyla kolektif belleğin silinerek yeni bir ortak tarihi inşa etme arzusunun eyleme dökülüşüne örnektir.

1.1.4. 19. Yüzyılın Metropollerinde Beden

Ortaçağ'da feodal düzenden ekonomik kente geçiş sürecinde yükselen bir değer olarak kendini gösteren ve Aydınlanma döneminde zirveye uzanan bireycilik, 19. yüzyıla da damgasını vurmuştur. Tocqueville'in yorumuyla bu, bireysel kayıtsızlık üzerine inşa edilmiş bir bireycilikti (aktaran Sennett, 2006: 289). Bu bireyciliğin kent mekânı üzerindeki izdüşümlerine bakıldığında, 19. yüzyılda da Aydınlanma planlamacılarının bedendeki atardamar ve toplardamar modelini devraldıkları görülür. Fakat bu noktada önemli bir ayrım göze çarpar: Aydınlanma döneminde yeniden düzenlenen mekânlarda, bireyin şehrin kalabalığında serbestçe dolaşırken kendisini çevreleyen ortamdan uyarımlar alması dikkate alınmaktaydı. Fakat 19. yüzyılda kamusal mekânlar yeniden düzenlenirken, Fransa'da devrim sonrasında olduğu gibi, bireyin hareket yoluyla kalabalıktan yalıtılmasını ve belirli bir biçimde hareket etmesini öngören projeler tasarlanıp hayata geçirilmiştir. 19.

yüzyılda örneklerini Londra'da Regent's Park ve Regent Street'te, Londra Metrosu'nda, Paris caddelerinde görebileceğimiz bu yeni yapılandırmada, harekete yeni bir anlam kazandırılmıştır: Araç trafiğinin ve toplu taşımanın merkezî bir konuma yerleştirildiği yeni kent düzenlemesinde, bedenin ya da aracın hızlı akışı vurgulanmaktaydı. Sözgelimi geniş bir açık alan olan Regent's Park'ın etrafı bir trafik duvarıyla yalıtılmıştır. Parkı çevreleyen hızlı trafik akışı, alanı yalıtma işlevi görmekteydi. Böylece örgütlü grupların oluşturacağı düşünülen tehlike unsurunun önüne geçilmiş olunuyordu.

Londra Metrosu gibi kitlesel ulaşımı muazzam derecede kolaylaştıran projeler de bir yandan kentteki yerleşim bölgelerinin değişime uğramasına, metroyu kullanan işçilerin ikamet edebileceği merkez dışındaki yapılaşmalara zemin hazırlarken diğer taraftan da ev ve iş arasında mekik dokuyan kitlelerin zaman deneyimini, bununla birlikte de kentin zaman deneyimini dönüştürdü. 19. yüzyılda ulaşımdaki teknik yeniliklerle hız unsuruna eklemlenen yeni niteliklere bakıldığında, Sennett'in deyişiyle "gezen beden"in (Sennett, 2006: 301) bu yenilikler sayesinde rahatlatıldığı görülmektedir.[12] Rahatlığın, dinlenme ve pasiflikle birlikte anılagelen bir kavram olduğunu vurgulayan Sennett, 19. yüzyıl teknolojisinin hareketi, adım adım "pasif bir bedensel deneyim"e (Sennett, 2006: 301) dönüştürdüğünü söyler: Hareket eden beden, deneyimlediği rahatlıkla doğru orantıda kendini toplumdan yalıtarak yalnız başına kalmaya ve sessizce gezmeye başlamıştır artık. Hız ve pasiflik arasındaki yakınlaşan ilişkiyi, özellikle otoyol cenneti olarak anılabilecek New York ve bu modeli devralan metropoller üzerinden okumak mümkündür. Uzun yolları otomobiliyle konforlu şekilde arşınlayan bedenin uzun süre hareketsiz kalışı, yol alırken çevresini artık sadece hızla yanından geçen parçalı imgeler olarak algılayabilmesi, modern çağın deneyimlediği yabancılaşma sürecinin de bir parçasıdır. Bir yanı bu parçalı imge algılarına dayalı bu yabancılaşma, kent sokaklarında da giderek kendi başına kalan bireyin de paylaştığı bir deneyimdir.

Dinlenmenin yalnız kalmakla eşleştirildiği bu dönemde, başkalarıyla konuşmaktan ziyade bir başına etrafı seyretmeye yönlendirmek amacıyla dışarıya

[12] Modern dönemde rahatlama arzusunun kökenine bakıldığında işverenlerin, 19. yüzyılda fabrikalarda bedenleri harap edercesine çalıştırılan işçilerden daha fazla verim alma hesabına dayandığı görülür. Mesai saatleri daha az olan ve pazarları dinlenmelerine izin verilen işçilerin daha verimli çalıştıkları saptanınca fabrikalarda çalışan bedenleri rahatlatma yoluna gidildi.

konan masalarıyla kafe ve pub'lardan diğer yolcularla iletişimsizliği kolaylaştıran tren kompartımanlarına kadar, bedeni sessizliğe iten bir yapılanma gerçekleşmiştir. Benzer şekilde, üretilen mobilyalar da bedeni pasifliğe itecek şekilde tasarlanmıştı. Yeni tasarımlar bedenin rahatça hareket edebilmesini değil, koltuğun ve kanepenin içine gömülerek devinimsizce dinlenmesini öngörmekteydi. Bu dönemde iç mekâna da, sessizliğin ve pasifliğin yanı sıra bireyi gerçeklikten uzaklaştıran, düş kurmasına olanak sağlayan bir ortam niteliği kazandırılmıştır. **Pasajlar** çalışmasında seküler bir cennet haline gelen modern kentin çehresine ve iç dinamiklerine ilişkin gözlemlerini paylaşan Walter Benjamin, modernitenin iç mekânları üzerine şunları söyler:

> "Birey bakımından ilk kez olarak yaşama alanı, iş yerinin karşıtı olarak ortaya çıkar. Yaşama alanı, içmekânda gerçekleşir. Büro bölümü, buranın bir tamamlayıcısıdır. Büroda gerçekler doğrultusunda davranan birey, evinin dört duvarı arasında yanılsamalarıyla vakit geçirmek dileğindedir. İşine ilişkin düşünce ve hesaplarının kapsamını onlara toplumsallık niteliğini kazandıracak kadar genişletmek niyetinde olmadığından, sözü edilen gereksinim birey açısından daha da zorlayıcı olur. Özel çevresini düzenlerken, her iki düşünceyi de kovar. İçmekâna ait fantazmagoriler, işte bu durumdan kaynaklanır." (Benjamin, 2019: 96)

Benjamin'in Karl Marx'tan devralarak vurgusunu değiştirdiği fantazmagori kavramı, **Pasajlar** metninin anahtar kavramlarından biridir. Marx fantazmagori kavramıyla, metaların asıl değerinin, yani emekten kaynaklanan değerinin metanın mübadele değeri tarafından gölgede bırakılarak pazarda fetiş olarak yansıyan aldatıcı görünüşüne işaret etmekteydi (Buck-Morss, 2010: 101). **Pasajlar** metninde ise Benjamin modern çağı "fantazmogorilerin egemenliğindeki dünya" (Benjamin, 2019: 106) olarak tanımlar ve Paris manzarasını da böyle betimler. Benjamin'in anlatımıyla yeni kent fantazmagorisi, pazardaki metadan ziyade sergilenen meta olarak tanımlayarak temsil değerini öne çıkaran bir niteliğe büründü. Başka bir ifadeyle modern kentin fantazmagorisi mübadele ve kullanım değerlerinden ziyade, yeni tüketim kültürünün vitrin fetişleri olarak salt metaların temsil ettiği şeye dönüşmüştü. Artık satın alınan, sahip olunan şeylerden ziyade vitrindeki etiketler, sahip olma olasılığı, pazara sunulan temsiller, bununla birlikte de yeniliğin kendisi de fetiş haline gelmişti. Benjamin, **Pasajlar**'da yer alan "XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris" (Benjamin, 2019: 87-107) başlıklı metninde tüm kamusal alanları, caddeleri ve bulvarları, mağaza ve dükkânları, kafe ve lüks restoranları, galeri ve tiyatrolarıyla

ve özellikle de ilk uluslararası modern mimari üslup sayılan ve meta kapitalizmin ilk tapınağı olarak betimlediği pasajlarıyla bir tür vitrine, bir manzaraya dönüşen Paris'i tarihsel materyalist felsefe üzerinden okurken yola çıktığı düşüncelerden biri de budur. Dönemin şimdi'si üzerine düşünen Benjamin, yeniliğin fetiş haline gelmesiyle beraber tarih kavramının da giderek metalaştığını vurgular ve bu metalaşmayı bir vitrine dönüşmüş endüstriyel kentin nesneleri üzerinden okur.

Benjamin modernleştirilen Paris'e ilişkin gözlemlerinde Baron Haussman'ın şehir planlamacılığına da değinir. III. Napoléon döneminde Seine Bölgesi belediye başkanlığına atanan ve imparatorun emri doğrultusunda Paris'e günümüz kent dokusunu veren Baron Haussmann, Benjamin'in ifadesiyle tam da Napoléon'un sermayeyi destekleyen emperyalizm fikriyle örtüşen bir yol izlemiştir (Benjamin, 2019: 102). Kendini "**artiste démolisseur**", "yıkıcı sanatçı" (Benjamin, 2019: 102) olarak tanımlamış olan Haussmann, tarihsel ilerleme miti doğrultusunda yaptığı kentsel yenilenme çalışmalarında kentte büyük bir temizlik gerçekleştirmiştir; başka bir ifadeyle kenar işçi sınıfının bulunduğu kenar mahalleleri dağıtmış, Paris'in merkezinde yoksulluğu anıştırabilecek ne varsa kent dışına itmiştir:

> "Haussmann, diktatörlüğünü sağlamlaştırmaya ve Paris'i olağandışı bir yönetim altına sokmaya çalışır. 1864 yılında Belediye Meclisi'nde yaptığı bir konuşmada, kökenden yoksun büyük kent halkına duyduğu nefreti dile getirir. Bu halk, Haussmann'ın girişimleri sonucu giderek kalabalıklaşır. Kiraların yükselmesi, işçi sınıfını yöre kentlere iter. Bunun sonucunda Paris'in mahalleleri, kendilerine özgü fizyonomilerini yitirirler. […] [B]u arada Parisliler'i kentlerine yabancılaştırır. Parisliler, artık o kentin yerlisi oldukları duygusunu yitirirler. Büyük kentin insancıl olmaktan uzak karakterinin bilincine varmaya başlarlar." (Benjamin, 2019: 102)

Haussmann'ın eski Paris'i yerle bir eden bu icraatleri, niyet açısından toplumsal sınıflar arasındaki uçurumu daha da büyütürken, görünen sonuç açısından ise bu farklılıkların üzerini modernleşmiş kentin yapay örtüsüyle kapatmıştır.

Görüldüğü üzere Batı kent tarihi, Ortaçağ'da ekomomik kent devletlerinin doğuşuyla beraber adım adım kentlinin bireyleştirilme tarihidir aynı zamanda. Rönesans'ta filizlenen bireycilik anlayışından modern çağın yabancılaşmış, bağlamından koparılmış kent bireyine uzanan bu süreçte caddelerle, parklarla, binalarla, kamusal alanlarla hayata geçirilmiş kent tasarımları aynı amaca hizmet ediyordu. Özellikle Fransız Devrimi'nden sonra, örgütlü toplulukların statükoya

müdahale edici eylemlerini engellemeye yönelik projelerle başlayan yeni şehir planlamacılık anlayışı, kapitalizmin tırmanışıyla, Sennett'in deyişiyle "ortak hayattan" (Sennett, 2006: 332) giderek çekilen ve böylece "hayatı" (Sennett, 2006: 332) kaybeden bireye giden bir yol inşa etmiştir.

1.2. Dönemeçler Yüzyılı: 20. Yüzyılda Beden ve Kültür

Bence yirminci yüzyılı anlama çabası asla sona ermeyecektir.
Franco Venturi

Bugünden geriye dönüp geçmiş yüzyıla baktığımızda, 20. yüzyılın toplumsal değişimlerin, krizlerin, kısıtlamaların ve özgürlük isyanlarının, kitlesel ölümlerin ve haz arayışlarının baş döndürücü bir hızla birbirini izlediği, yer yer iç içe geçtiği, son derece yoğun bir dönem olarak insanlık tarihine geçtiğini söyleyebiliriz. Eric Hobsbawm'ın "aşırılıklar çağı" (Hobsbawm, 1996) olarak tanımladığı bu yüzyıl, eşzamanlı farklı evrilmelerin yaşandığı, teknolojinin muazzam sıçramalar yarattığı, alışıldık zaman ve mekân algılarının tekrar tekrar altüst olduğu, dünyanın tutunduğu büyük anlatıların zirveye tırmandırıldığı ve tam da o zirve noktasındayken Batı'nın insanlık dediği mitte onarılamaz enkazlar bırakarak kendini tükettiği, insanın kendi varlığını tüketim üzerinden bulmaya itildiği bir dönem olarak anılmaktadır.

Önceki yüzyıllarla karşılaştırıldığında, 20. yüzyılın ideolojik anlamda yeni, özgün bir yaratımı olmadığını, daha ziyade moderniteyle birlikte şekillenen ideolojilerin tırmandırıldığını ve antik dönem kültlerinin farklı bir çerçeveyle deyiş yerindeyse hortladığını söylemek münkündür. Aşırılıklar çağına, Lyotard'dan sonra meta-anlatı olarak anılagelen üç büyük ideoloji yön vermiştir: Nazizm, Stalinizm ve liberalizm. Faşist anlatı, İkinci Dünya Savaşı'nın bitimiyle devrildi; o dönemden 1980'lerin sonuna kadar komünizm ve liberalizm tarafından belirlenen çift kutuplu dünya imgesi ise Demir Perde'nin inmesiyle yerini, özgürlükler vaat eden ve 1990'larda ve 2000'lerde küresel güç haline gelen ancak kendisi de 2008'deki küresel finansal kriziyle çöken (neo)liberalizm anlatısına bıraktı (Harari, 2018: 13-14).

Peki böylesi yoğun toplumsal evrilmelerin yaşandığı bir yüzyılda bedene yönelik bakışlar, beden imgeleri ve algıları, dolayısıyla da öznenin bedeniyle kurduğu ilişkiler ağı hangi rotalardan geçti? Bu bölümde, kronolojik bir hat çizilerek bu sorunun izi sürülecektir.

20. yüzyılın beden tasarımları, Ernst-Ulrich Huster'in de altını çizdiği gibi, aslında temelleri bir önceki yüzyılda atılan iki karşıt imgeden türemiştir (Huster, 2015: 63). Bunlardan biri kamusal yararın esas alındığı, kışlada askerlerin ve sanayide işçilerin beden terbiyesini kapsayan **kamusal beden** tasarımıydı. Diğerinde ise beden, Aydınlanma ideolojisinin bir uzantısı olarak kişinin bireyselliğinin ifade bulduğu alanlardan biri kabul edilmekteydi. Başlangıçta toplumsal statüye dayanan bu ayrışma doğrultusunda toplumun alt kesimleri için, iktidar tarafından belirlendiği şekliyle toplumsal rollerini üstlenip icrasını sürdürmeleri için bedenin disipline edilmesi, üst kesimler için ise bireysel gelişimin bir parçası olarak bedenin geliştirilmesi söz konusuydu. Bununla birlikte 19. yüzyılın sonunda işçinin de bedenselliği odak noktası olmaya başladı. Bu çerçevede beden eğitimine ve spora belirleyici bir rol atfedilmişti. Başlangıçta ağır koşullar altında çalışmak durumunda olan işçinin dışarıda tutulduğu bir alan olarak gelişen spor, 19. yüzyılın ikinci yarısında çalışma koşullarının hafiflemesiyle ve sporun devlet tarafından bir denetim mekanizması olarak işlevselleştirilmesiyle, çalışan kesimin de dahil edildiği bir pratiğe dönüştü.[13] 20. yüzyılda **toplumsal beden** ve **bireysel beden** tasarımları bir yandan ayrı kutuplarda uçlara tırmanırken diğer yandan birbirlerine yaklaştıkları, yollarının kesiştiği süreçler de oldu (Huster, 2015: 63).

Beden tarihinin 20. yüzyıl durağında en çarpıcı hatlardan biri, beden ile ulus arasında organik bağ tasavvurundan hareketle şekillenen beden tasarımıdır. Fransız Devrimi sonrasında ulus-devlet modelinin ortaya çıkışıyla birlikte 19. yüzyılda temelleri atılan, ırkçı ideolojilerin yapıtaşlarından biri konumundaki **ulus-beden** kavramı ekseninde ulus, organik bir bütün olarak düşünülmekteydi. Bu bağlamda feodal parçalanmışlığını aşarak özerk bir Alman birliği kurmayı hedefleyen Prusya

[13] Avrupa geneline bakıldığında spora yönelik kültürel kodlamalardaki değişimde dikkat çeken bir diğer yön, modernleşmeyle beraber Ortaçağ sporunun şiddet içeren dokusunun 18. yüzyıl başında burjuva toplumunda ve soylu sınıfta ehlileştirilerek sportmenlik anlayışı doğrultusunda müsabakalara evrilmesidir. (Karş. Elias, Norbert; Eric Dunning, **Sport im Zivilisationsprozess**, Münster: LIT, 1983)

örneğine baktığımızda Alman düşünür, tarihçi ve teolog Ludwig Friedrich Jahn'ın öncülüğündeki beden eğitimi dalgasının (**Turnbewegung**) 20. yüzyıla da damgasını vurarak nasyonal sosyalizmin ideolojisine dek tırmandırıldığını görürüz. Huster'in deyişiyle Jahn'ın başlattığı hareket, modern burjuva toplumuna geçiş sürecine içkin bir oluşumdur. Burjuva devriminin özgürlük, eşitlik ve kardeşlik talepleri Alman topraklarına hem Fransız ordusunun işgalinden hem de feodal düzenden özgürleşme arzusu olarak yansımıştır. İnsanlığın gelişme sürecinde nihai hedefin akıl ve özgürlük olarak tanımlandığı Alman idealizmi bünyesinde özgürleşme arzuzu, düşmanlara karşı savaşma fikrini de içeriyordu. Savaş düşüncesi bedenin eğitilmesi ve terbiye edilmesine ilişkin tartışmalarla yakından ilintiliydi. İçsel bağımsızlığın dışsal esarete karşı savaşılarak elde edileceği savunuluyordu; bunun ön koşulu da erkek bedeninin güçlü bir savaşçı olarak eğitilmesi ve geliştirilmesiydi. Bu ideolojinin temsicilerindan Jahn, ulusal beden eğitimi hareketini geliştirirken bir yandan ulusal savunma gücü fikrine diğer yandan da bedenin kişisel ve sosyal gelişiminin malzemesi/kaynağı kabul edildiği eğitim anlayışına yaslanmıştır (Huster, 2015: 64).

İlerleme, gelişme, büyüme kavramlarıyla özdeşleşen modernitede beden de işlenebilir, geliştirilebilir bir malzeme olarak görüldü. Sosyal darwinizmin geniş kesimlerce benimsendiği dönemde, güçlü ile zayıf ikili karşıtlığı üzerinden güçlü, dirençli zaferler elde edecek (erkek) beden ideali de işlenerek gerçekleştirilebilir kabul ediliyor, madalyonun ters tarafındaki güçsüz bedenlerse ötekileştirme stratejilerine maruz bırakılıyordu.

Ne var ki Batı uygarlığının çöküşünü belirleyen Birinci Dünya Savaşı 19. yüzyılın ürettiği modern savaşçı mitine büyük bir darbe indirerek erkeklik imgesini yıkıma uğrattı. Geçmiş yüzyılların yalın, göğüs göğse çarpışma taktiğinin yerini teknik ilerlemenini sağladığı güçlü savaş teknolojisinin almasıyla askerler ilk kez bu denli uzun süren ve böylesi kitlesel kayıplara neden olan bir savaşta buldular kendilerini. Çoğu asker evine dönemedi, dönebilenler ise bedenlerinde savaşın izlerini getirdiler: Deforme olmuş, sakatlanmış bedenlerle birlikte kolektif imgelemde **savaş-beden** imgesi oluştu. Fransa'da **gueules cassès** (parçalanmış yüzler) deyişi, Birinci Dünya Savaşı'nın getirisidir. 20. yüzyılda estetik cerrahinin yükselişi, ilk olarak savaş-bedenleri onarma çabasıyla başlamıştır (karş. Audoin-Rouzeau, 2013: 246).

Savaş sonrası yıllarda beden, farklı çerçevelerde başat konumunu sürdürdü. İki dünya savaşı arasındaki yıllar, bir yandan metropollerde başdöndürücü bir hızla yeni yaşam biçimlerinin şekillendiği, diğer taraftan modernitenin çöküşüne alternatif arayışı olarak insanların yüzünü doğaya çevirdiği bir dönemdir. Bu farklı eğilimler, toplumsal bedenden bireysel bedene yönelindiği, bedenin özgürleştiği ve deneysel bir alana evrildiği bir sürece işaret etmektedir.

Yüzyıl eşiği Avrupa'sının kültürel iklimini imleyen **belle epoque** (güzel çağ) savaşla birlikte sona ermiş olsa da temsil ettiği güzellik, estetik ve haz arayışının bu kez farklı bağlamlarda sürdüğünü söyleyebiliriz. Avrupa burjuvazisinin, 1870 Prusya-Avusturya Savaşı'nın ardından filizlenen ve 1914'e kadar süren bu çağı Sanayi Devrimi'yle birlikte gelişen bolluk dönemine, tıpta ve teknolojide gerçekleşen yeni keşiflere, sanat ve bilimin eski dünya imgesini yıktığı ve tüm bu sürecin, özellikle de savaşsız geçen bir dönem olmasıyla da yarattığı genel bir umut ortamına karşılık gelmişti. Bir yandan ağır şartlar altında çalıştırılan işçi sınıfının güç yaşam koşulları sürerken, diğer tarafta burjuvazinin yaşam deneyimi lüks, ihtişam ve haz ekseninde şekillenmişti: Yaşamdan haz almanın merkezî bir konuma yerleştirildiği güzel çağda, metropollerde yenilenen cadde ve binalardan tekstil sektöründe fabrikasyon üretimden yine o dönemde Paris'te ortaya çıkan incelikli houte couture modasına dek estetik olanın arayışı esastı.

Savaşın getirdiği yıkımın, milyonlarca ölü ve sakat bedenin ardından ise yeni bir bedensellik anlayışı şekillendi. Birinci Dünya Savaşı, bedenin ölümlülüğünü ve deforme edilebilirliğini, parçalanabilirliğini en uç seviyede görünür kılmıştı. Bu kolektif travmayla birlikte bedene yönelik ilgi daha da yoğunlaştı; ölümlülüğü, çürümeyi belleklerden yok etmek istercesine rotayı beden üzerinden güzel olana, hazza yöneliş belirledi. Altın Yirmili Yıllar olarak anılan bu dönem, yeni yaşam tarzlarının şekillendiği bir evreye işaret etmektedir. Metropol yaşantısı canlanmış, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla ABD'nin kitle kültürünün başat halkası eğlence endüstrisi Avrupa kentlerinde de alan bulmuş, Amerikan cazı ve sineması geniş kitleler tarafından beğeniyle karşılanmıştır. Tüketim odaklı yaşam biçimlerinin benimsendiği bu dönemde beden de özgürleşmiştir: Dansların, çarlistonun, kabarelerin, revülerin altın çağında bohem ve uç yaşam tarzları giderek daha fazla

benimsenmiştir. Dans, uyuşturucu ve cinsellik, bireyin kendi bedeni üzerinde söz sahibi olduğu deneysel alanlar olarak öne çıkmıştır.

Yirmili yıllar aynı zamanda modernitenin heteroseksist yapısına başkaldırı niteliği taşıyan gelişmelere de ortam sağlamıştır. Eşcinsel kültürünün altın çağını yaşadığı, eşcinsellerin ilk kez örgütlendiği dönemde, sözgelimi İngiltere'de eşcinsellik doğallaşarak bir tür modaya dönüşmüştür. Edebiyatta Marcel Proust (**Sodom ve Gomora**), Andre Gide (**Corydon**), Radclyffe Hall (**The Well of Loneliness**) gibi yazarların tematize ettiği bedenin cinsel özgürlüğü daha ziyade elit kesimde, sanat camiasının sınırları dahilinde yaşandı, ayrıca Sarah Bernard, Marlene Dietrich, Camille Claudel gibi kimi isimler dışında ağırlıklı olarak erkek eşcinselliği ön plandaydı. Ancak bu özgürlük dalgası sanat camiasının ve bohem kesimin yaşam alanlarının sınırları dışında pek fazla yankı bulamamıştır. Nitekim 1933'ten sonra nasyonal sosyalist Almanya eşcinsellerin tecridine ve imhasına başladı. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından eşcinsellere yönelik ötekileştirici tavır, Anne-Marie Sohn'un da ifade ettiği gibi bilimsel bir zeminle desteklendi: "Fransa'da 1968'de resmen benimsenmiş olan Dünya Sağlık Örgütü'nün sınıflandırmasında eşcinsellik bir hastalık olarak tanımlanıyor, psikiyatrlar da elektroşok, hatta lobotomi gibi en sert yöntemlerle buna deva bulmaya çalışıyorlardı" (Sohn, 2013: 99). 1968'in özgürlük dalgasıyla rüzgâr yine yön değiştirecek, 1969'da New York, Christopher Street'teki ünlü eşcinsel bar Stonewall Inn'de polis baskınından sonra eşcinsellerin tarihe geçen ve eşcinsellerin özgürleşme hareketinin miladı sayılan isyanı başlayacaktır (Sohn, 2013: 99).

Savaşın beraberinde getirdiği sefaletin üzerini altın tozlarla örtme denemesi olarak da tanımlayabileceğimiz Altın Yirmili Yıllar'a eşlik eden esneklik kısa sürmüştür. 1930'larda beden tekrar toplumsal düzenin öngördüğü kalıplara göre şekillendirilmeye başlandı. Böylece yüzyıl başında spora duyulan ilgi, nasyonal sosyalist rejiminin programıyla ulus beden ideolojisine evrilmiştir. Avrupa genelinde spora yönelik ilgi, eril savaşçı beden imgesinin yanı sıra estetik beden imgesi üzerinden de yüzyıl başından itibaren belirgin bir hat çizmiştir. Güçlü erkek bedeninin ötesinde, gençlik ve güzellik mitini temsil eden bir bedensellik anlayışı hâkimdi (Beyer, 1982). Stefan Zweig, 20. yüzyıla geçiş yapan Avrupa'ya dair gözlemlerini aktardığı **Dünün Dünyası**'nda 1910'ların başındaki Avrupa'yı tasvir

ettiği bölümde, savaş öncesi parıltılı dünyayı anlatırken, sporun yaygınlaşmasına ve toplumda bir yaşam biçimi haline gelmesine de değinir:

> "[H]er yerde spor salonları ve yüzme havuzları yapılıyordu. Bu değişiklik özellikle yüzme havuzlarında açıkça görülüyordu. Benim gençlik yıllarımda güzel vücutlu bir erkek, kalın boyunlu, koca göbekli ve çökmüş göğüslülerin arasında hemen göze çarparken, şimdi jimnastikle esneklik kazanmış, güneşten bronzlaşmış ve sporla sırım gibi insanlar, antik dönemlere özgü neşeli spor karşılaşmalarında birbirleriyle yarışıyorlardı. [...] Günün parolası, genç olmak, taze olmak ve ağırbaşlı biri gibi görünmemekti." (Zweig, 2018: 233-234)

Zweig'ın vurguladığı genç ve fit bedenlere yönelik bu ilgi, yüzyıl başında, Almanya başta olmak üzere Avrupa ülkelerinde sağlık alanında gerçekleşen kültürel devrimin de bir yansımasıdır. Tıp alanındaki gelişmeler sonucunda insan ömrünün uzamasıyla yaş alan bedene daha iyi bakım sağlanması, onun gençlik ve güzellik mitine uygun hale getirilmesi için spordan bakıma, sağlıklı beslenmeden estetiğe, farklı alanlarda çare üretimine yöneltti. 1900'lerde ilk güzellik enstitüleri kuruldu, ilkin kadın bedenine yönelik çalışan güzellik endüstrisi, ilerleyen dönemlerde erkek bedenini de hedef kitle haline getirdi. Bu bağlamda Pascal Ory 20. yüzyılı "kozmetik, diyetetik ve şekillendirmeden ibaret üçlü bir rejim"in (Ory, 2013: 107) yönetiminde olduğu bir dönem olarak tanımlar. Kırsal kesimin şehirli hayat karşısında gerilemesi, kent yaşantısının yükselen bir değere dönüşmesi, yanı sıra çalışma saatleri ve boş zaman olmak üzere yeni bir zaman algısının oluşması, tatil olgusunun, önceleri elit kesime mahsus bir ayrıcalık sayılırken 20. yüzyıl başında çalışan kesim için de bir olanak haline gelmesi ve kadın bedeninin üzerindeki sınırlandırmaların azalması gibi etkenler bedene, onun bakımına ve görünüşüne yönelik ilginin giderek artmasına neden oldu. Ory, 20. yüzyılın bakım ve güzellik kültünü bireycilik anlayışının ve gösterileştirmenin temel değerlere dönüşmesinin bir yansıması olarak okur. Ory'nin deyişiyle Batılı, artık hem kendini hâkim güzellik kıstaslarına göre şekillendirmek hem de yaşlanmanın fiziksel belirtilerini ertelemek için gereksinim duyduğu donanımı geliştirmişti (Ory, 2013: 112). Bir imgeler çağı olarak da anılan 20. yüzyılda ben'in sunumu giderek daha fazla önem kazanacak; ideal ben ise yüzyıl başında endüstri tarafından, kitle iletişim araçlarıyla, reklam afişleriyle dolaşıma sokularak kolektif bir algının oluşumunu sağlayacaktı; aşağıda mercek altına alınacak bu oluşum, katmanlanarak günümüze dek ulaştı.

Bu süreçte bedenin estetik görünümü açısından zayıflık ve bronz ten de önem kazandı. Zayıf beden 19. yüzyılda sadece burjuva sınıfı bünyesinde gelişen bir güzellik idealiyken, 1920'lerde tüm kesimlerde baskın bir ideale dönüştü. Bronzlaşmış atletik bedense, kentli orta sınıfın kendini güneş ışığı görmeyen fordist fabrikalardaki sağlıksız koşullara maruz kalan işçi bedeninden ayrıştırıp farklı kılmasını sağlayacak bir gösterge olarak benimsenerek yeni güzellik idealine dönüştü (Graf, 2013: 142). Yüzyıl başında bedenin yaşamın merkezine yerleşmesi sürecinde bir diğer dönemeç, etkilerini günümüze dek izlemenin olası olduğu, ilk olarak Almanya ve İsviçre'de gelişen Yaşam Reformu Hareketi (**Lebensreformbewegung**) ve bu hareketin içinden gelişen Çıplak Beden Kültürü (**Freikörperkultur** - FKK) ve yine onun bir uzantısı olan, Antik Yunan'dan bildiğimiz çıplak jimnastik hareketidir. Burjuva kapitalizminin, modernitenin getirdiği çöküşe alternatif arayışının bir yanıtı olarak ortaya çıkan doğaya dönüş hareketi, bedeni sanayinin ve sonrasında savaşın hezimetinin ardından doğaya yönelerek sağaltmayı hedefliyordu. Yüzyıl başında Alman gençlerinin kamp kurma ve kırlarda yürüme geleneği başladı, özellikle 1920'lerde çıplaklığa ilgi arttı, çıplak jimnastik, çıplak yüzmek, çıplak yürüyüş hızla yaygınlaştı. Çoğu gençlik örgütü ve çıplaklar kulübü sol örgütlerle bağıntılıydı.

Yaşam Reformu Hareketi bünyesinde doğal güzellik, sağlık, gençlik, sportiflik, kapasite, bedenin işlenebilirliği gibi değerlerin iç içe geçtiği yeni bir beden ideali gelişti (Graf, 2013: 142). Yarattığı etkileri günümüz fitness kültürüne dek uzanan bu beden idealinde belirleyici olan nokta, bedene ilişkin söylemlerdeki perspektif kaymasıdır. Foucault'nun modern iktidarın biyopolitikası olarak tanımladığı düzeneğin uzantısı olarak değerlendirilebilecek Yaşam Reformu Hareketi, bedenin dışarıdan, tepeden denetlenip disipline edildiği bir politikanın yansımasından ziyade bedenin denetlenip şekillendirilmesi bizzat beden sahibinin kendisine bırakıldığı beden politikasının görünür kılındığı oluşumlardan biridir. Bu anlamda Yaşam Reformu Hareketi, beden disiplininin yabancı denetiminden öz denetime geçişini de simgeleyen bir oluşumdur.

İlk örgütü 1898'de kurulan ve başlangıçta özellikle Berlin, Kuzey ve Baltık denizlerinde yaygınlaşan FKK da Jahn'ın beden eğitimi disiplininden, kişinin kendi bedenini gözlemlemesini, bedenini kendi çalıştırmasını teşvik etmeyi hedeflemesiyle ayrışmaktaydı. Yüzyıl başındaki nüdist kültür çıplaklığı cinsellik bağlamında

tanımlamıyordu, hareketin özünde sağlıklı olma düşüncesi ve doğaya, doğallığa dönme arzusu yatıyordu. Sanayileşmenin eşlikçisi kalabalık ve sağlıksız kent ortamlarından doğaya sığınma rüyasını temsil eden hareket, hızla kentlerden taşraya yayıldı.

Yaşam Reform Hareketi ve nüdist kültür çağın zayıflık, fitness, sağlık ve randıman kavramları ekseninde gelişen yeni beden söyleminin üzerinde temelleniyordu. Hareket bünyesinde çıplaklığın bu denli belirleyici sayılmasının nedeni, onun "güzel insanları çirkin olanlardan ayrıştıracak en etkin araç" (Graf, 2013: 148) kabul edilmesiydi; zira örtüsüz beden nüdist kültürde doğanın başyapıtı, güzelliğin kaynağı kabul ediliyordu. Böylece çıplak bedenle icra edilen jimnastikte örnek, tektipleştirici şablon normlar üreten protonormalist ve çoklu yapılara sahip daha dinamik esnek-normalist stratejiler gelişti: Beden disiplinini içselleştirmiş toplumun bireyi, kendi bedenini kendi şekillendirecekti; çıplak beden üzerindeki bu özerklik dışlanmış, ötekileştirilmiş bedenle sembolik sınırlar oluşturuyordu. Doğallığa dönüş çağrısı taşıyan nüdist hareket estetik cerrahi, makyaj vb. yapay teknikleri reddederek güzelliğe öz irade, jimnastik ve diyetetik aracılığıyla ulaşılmasını öngörüyordu. Çıplaklık, doğallığın göstergesi olarak işlevselleştirilmişti. Bedene yönelik bu dolayımsız bakışı Foucault'nun betimlediği biyopolitik iktidar modelinin disiplin stratejisinin temel organı olarak yorumlayan Graf, grup içinde veya ayna önünde yapılan antrenmanlar, "öncesi/sonrası fotoğrafları" (Graf, 2013: 148) gibi yöntemlerle bedenin, düzenli olarak denetleyen ve normalize eden/normalleştiren/norm yaratan bakışa ve dolayısıyla eleştiriye ve öz denetime tabi bırakıldığının altını çizer. Birinci fordist dalganın Yaşam Reformu Hareketi bu bağlamda "doğal bedenin" (Graf, 2013: 142) üretiminde, günümüz beden tasarımlarında da –özellikle de fitness söyleminde– etkilerini görebileceğimiz merkezî bir role sahipti. Bugün çağdaş metropollünün rutinlerinden sayılabilecek pilates yönteminin ortaya çıkışı da Antik Yunan'ın jimnastik geleneğinin dönemin iklimine uygun bir çerçeveyle yeniden canlandırıldığı yüzyıl başına denk gelir. Pilatesin kurucusu Amerikalı-Alman beden antrenörü Joseph H. Pilates, rehabilitasyon amaçlı egzersizlerini ilk olarak Birinci Dünya Savaşı sırasında İngiltere'de gözaltına alındığı bir esir kampında geliştirmeye başladı. Bedeni çalıştırmada yeni bir etiğin şekillendiği 1920'lerde ise ABD'ye giderek **kendilik**

üzerine kurulu bu beden tasarımını geliştirdi. Zihin, beden ve ruh arasındaki bağlantıları odağına alan Pilates, hareketi algı ve bilinçle ortak paydada buluşturmanın ve bedensel hareket aracılığıyla kişinin kendini deneyimleme yollarını araştırdı (Geweniger/Bohlander, 2016: V).

Savaş sonrası dönemde budizme, hinduizme, felsefesiyle birlikte yogaya ilginin artması da modern dünyada bocalayan bireyin kendilik kültünün bir diğer halkasıdır. Hindistan'ın kadim yoga felsesefesinin ve bu felsefenin içerdiği bedensel ve ruhsal pratiklerin Batı kültürüne ithali aslen 19. yüzyıla dayanır. Yoga öğretisinin temel metni sayılan **Baghavad Githa** ilk kez 1875'te Charles Wilkins tarafından bir Batı diline, İngilizceye çevrilince Batı'da farklı alımlanma süreçleri başladı. Burada dikkat çeken nokta ise, öğretinin içeriksel bağlamından ayrıştırılarak toplumsal ve siyasi sistemler tararafından araçsallaştırılmış olmasıdır. Buna ilişkin en çarpıcı örneklerden biri nasyonal sosyalist rejim sırasında, Yahudi soykırımı planının mimarlarından Heinrich Himmler'in yoga felsefesini, faşist iktidarın kalıplarına uyacak şekilde yeniden yorumlayışıdır. Himmler, savaşçılardan oluşan bir kast sistemi oluşturmanın hayalini kurmuştu.[14]

Jimnastiğin disiplin teknikleri, önceki yüzyılda Jahn'ın öncülük ettiği beden eğitimi hareketine nazaran en başından bireyselliğe odaklıydı, kişinin kendi bedenini gözlemlemesi esastı. Ancak güdümlenen bu öz disiplin, yeni sistemin deyiş yerindeyse arızasını da içinde barındırıyordu: Zayıflık ve sağlık hallerinin insanın bizzat eline teslim edilmesiyle bu haller ulaşılması ve korunması beklenen hedefler konumunu aldı. Çıplak kültür hareketi fit bedeni sağlık, çekicilik, gençlik ve başarı kategorilerini herkes için ulaşılabilir sayan bir söylemle dolaşıma sokmuştur; bu söylem fit olmanın yanı sıra fit kalmayı da içeriyordu ve bunun da ötesinde fit olmayan beden başarısızlık göstergesi kabul ediliyordu.

Estetik ve sağlık kıstaslarının bağlantılandırılmasıyla fit beden, kendi bedeninin bakımını üstlenen öz disiplin sahibi bireyin temsiline dönüştü. Ancak bunun da ötesinde topluma ve kendi ulusuna karşı sorumluluklarını yerine getiren

[14] Konuya ilişkin daha kapsamlı bilgi için bkz. Mathias Tietke, **Yoga im Nationalsozialismus: Konzepte, Kontraste, Konsequenzen**, Steve-Holger Ludwig Verlag, 2011 ve aynı yazardan Doğu Almanya'da yoganın alımlanmasına ilişkin bkz. **Yoga in der DDR - Geächtet, Geduldet, Gefördert: Inklusive: Die Rezeption des Yoga im Ostblock und in der sowjetischen Raumfahrt**, Steve-Holger Ludwig Verlag, 2014.

vatandaşın da sembolü haline geldi. Graf'ın da altını çizdiği gibi sağlık, güzellik, güç, savunma ve üreme gücünü de temsil ediyordu (Graf, 2013: 150).

Çıplak jimnastik hareketi aynı zamanda 1920'li yılların Taylorcu ve fordist rasyonalizasyon söylemleriyle de ilintilidir. Her ne kadar hareket bünyesinde modern hayatın çalışma koşulları sağlıksız addedilip eleştirilse de Graf'a göre onu bedenin Taylorlaşma/Taylorlaştırılma sürecinin bir karşıt hareketi olarak ele almak doğru olmayacaktır; çünkü çıkış noktaları ayrışsa dahi yol aldıkları söylemsel temel aynıdır (Graf, 2013: 150). Taylorizm gibi çıplak jimnastik hareketi de belirli sağlık ve verim/başarı normlarına ulaşmak gibi ortak bir amaç güdüyordu. Bedene ilişkin normalleştirme stratejileri bakımından farklı olmasına farklıydılar, ancak her ikisi de özünde normalizmin alanında hareket eden ve birbiriyle kesişen rasyonalizasyon türlerinden faydalandılar. İkisinde de protonormalist ve esnek-normalist stratejiler kesişmekte, ancak izlenen yollar farklıdır. Taylorcu strateji, model açısından protonormalist dokuya sahipse de aslen çok sayıda dinamik ve ve esnek faktörlerden oluşmaktadır. Taylorcu strateji için karakteristik denebilecek öğelerden biri, kaynağı işletme psikolojisine dayanan ve verimin artırılması için başarıyla işlevselleştirilen motivasyondur (Graf 2013: 150). Diğer taraftan çıplak jimnastik hareketi, üzerine temellendiği öz disiplin düsturuyla esnek-normalist özneleştirme taktiklerini izlerken stratejik açıdansa büyük oranda protonormalist bir hatta ilerleyerek yüzünü toplumun organik-milliyetçi ve ırkçı formlarına, sağlıklı ulus bedene çevirdi. Bu anlamda 1920'ler, ulus sağlığının, yeni insan, hatta üstinsan ütopyasının toplumda giderek daha başat bir anlayışa dönüştüğü bir dönemi de imler.

Birinci Dünya Savaşı'nın yenilgisi, Weimar dönemindeki politik çalkantıların neden olduğu toplumsal parçalanma, 1929'taki Büyük Buhran'ın getirdiği ekonomik çöküntü ve kriz ortamında halkı yeniden savaşa sürüklemek ancak onu cazip kılacak bir mitin inşasıyla ve bu miti işçisinden burjuvasına, kadınından erkeğine, askerinden çocuğuna toplumun tüm kesimlerine hitap edecek propagandalar aracılığıyla benimseterek mümkün olmuştur. 1933'te iktidara geçen Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (NSDAP) kitleleleri ardından sürüklemek için organik topluluk ideolojisini döngüsel tarih anlayışıyla birleştirdi. Aydınlanma'nın tarihin, **ratio**'nun gelişmesiyle çizgisel ilerlediği yönündeki düşüncesini reddeden Nazizm yitik bir altın çağa ulaşmak üzere yeniden doğuş, yeniden canlanma mitini temel almıştı.

Sadece Hitler Almanya'sında değil, Mussolini İtalya'sında da faşist ideolojinin iktidarda olduğu dönem boyunca bu mit tüm söylemlerde, mimaride ve sanatta temel dokuydu. Toby Clark'ın da ifade ettiği gibi kültürel muhafazakârlığın modern çerçevede ifade edildiği ideoloji (Clark, 2004: 79) arkaik imgelerin dönemin şimdi'siyle birleştirildiği neoklasisist üslubun benimsenmesiyle, Hitler'in bir Germen şövalyesi, Mussolini'nin de bir Ortaçağ lideri olarak geçmişin savaşçı imgeleri üzerinden betimlenmesiyle görünürlük kazandı.

Ari estetik anlayışı üzerine temellenen ideoloji doğrultusunda, yaşanılan felaketlerin sorumlusu addedilen Yahudiyi ötekileştirmek suretiyle saf ırktan oluşan organik bir topluluk yaratma arzusu güdülüyordu. İdeolojinin can alıcı noktası, "gelecekle yeniden bağlantı kurma" (Clark, 2004: 67) olarak tanımlanan bu yeniden doğuşun ancak bir yok etme süreciyle elde edilebileceği, dolayısıyla da Ari ırkın kendini gerçekleştirmesine mani olabilecek zayıf addedilen tüm halkaların tecridi fikri üzerine temelleniyor oluşudur. Başka bir deyişle Nazizm, ötekileştirilen Yahudi bedenin, güçsüz bedenin, hasta bedenin, sapkın bedenin rasyonalist yöntemlerle imhası üzerinden hayata geçirilebilecek bir inanç dizgesi üzerinden hareket ediyordu. Faşizmin moderniteyle bağlantısı bu noktada belirginleşir: Faşizm, modernitenin değerlerini eleştirirken, ekonomik ve askerî altyapıları reformasyon sürecinden geçirirken modernitenin getirisi teknik ilerlemeden faydalanmaktan kaçınmadı. Bu anlayışın beden üzerindeki tahakkümü, eğitim sisteminden beden terbiyesine, kitlesel mitinglerden propagandalara uzanan bütünlüklü bir sistem üzerinden görünür kılınmıştır. İdeolojinin özellikle iki unsuru bedensellikle ilintiliydi: Soyun devamını sağlamak ve tekil bedenin ulus-bedenin birlik ve bütünlüğü uğruna savaşa hazırlanması. Soyun devamı daha ziyade genç kızları sağlıklı bir ırkın inşasında geleneksel annelik rolüne hazırlayacak programlarla ilgiliyken savaş ilkesi genç erkek bedenlerini hasar almayacak, zırh gibi dirençli ve güçlü kılmak üzere terbiye etmeyi içeriyordu.



Resim 1.1: Nazi Partisi üyesi heykeltıraş Arno Breker'in (1900-1991) Der Bannerträger adlı rölyef çalışması, 1940. Kaynak**: Lichtbilder von Charlotte Rohrbach. Mit einer Einführung von Dr. Werner Rittich**, Paris: Ewald König. Verlag der Deutschen Arbeitsfront. 1943. (Çevrimiçi: https://www.klinebooks.com/pages/books/18166/arno-breker/arno-breker-portfolios-1-arno-breker-lichtbilder-von-charlotte-rohrbach-mit-einer-einfuhrung-von 26.05.2023)

Nazizmde olduğu gibi diğer kanatta Stalinizmde de halk gösterileri, yürüyüşler, kitlesel mitingler ve geçit törenleri ulus-bedenin kolektif kimliği üzerinden aidiyet kazandırmaya yönelikti. Bu anlamda, tüm organik devlet anlayışlarına içkin olduğu üzere bireysel kimliğin, toplumsal kimlik imgesinin içinde erimesi esastı. Nasyonal sosyalistlerin Clark'ın, Hollywood film setlerinin ve stadyum mimarisinin birleşimi olarak tanımladığı miting mekânları tiyatro, müzik, koreografi ve mimariyi barındırdan bir tür **Gesamtkunstwerk** olarak tasarlanıp uygulanıyordu (Clark, 2004: 69). Hitler'in kitleler karşısında etkili konuşmak için bir oyuncudan ders aldığı da bilinmektedir. Kitle yürüyüşleri, üniformalar, semboller, geometrik düzenle sıra sıra dizilen insanlar, meşaleli yürüyüşler, araçsallaştırılan sanat gibi unsurlarıyla Nazizm, Walter Benjamin'in ifadesiyle estetize edilmiş politikanın bir halkasıydı (Benjamin,

2019: 77-79). Nazi iktidarı sırasında, kültür ve sanat alanında ortaya konulan işler, organik devlet idealinin hayata geçirilmesi için savaşı ve ölümü yüceltmek üzerine temellenen estetize edilmiş politika anlayışının önemli bir halkasını oluşturmaktaydı. Avrupa ve ABD'de sürrealizmin filizlendiği yıllarda Almanya'da bir Antikçağ rönesansı yaşanmaktaydı: Arno Breker ve Joseph Thorak gibi heykeltıraşların devasal heykelleri, ressam Adolf Ziegler'in resimleri ve dönemin pek çok iktidar yanlısı sanatçının eserleri "sözde bir estetiğin ürünü çıplak bedenlerle" (Jonas, 2018) Germen ruhunu taşıyan gücü, kahraman savaşçılığı ve ihtişamı temsil eden ideal bedenselliğin kolektif imgeleme yerleşmesine katkıda bulunuyordu. Aynı şekilde oyuncu ve yönetmen Leni Riefenstahl'in, partinin 1934'te düzenlediği ve dört gün süren altıncı Nürnberg Kongresi'ni belgelediği **Triumph des Willens** (**İradenin Zaferi**, 1935) ve Berlin'de düzenlenen 1936 Yaz Olimpiyatları'nı belgelediği iki bölümlük **Olympia** filmleri **Fest der Völker** (Ulusların Bayramı, 1938) ve **Fest der Schönheit** (Güzellik Bayramı, 1938) kusursuz Ari ırkının beden idealini göz önüne serme amacını taşıyordu. Riefensthal'in bu yapıtlarında kadınları ve erkekleri çıplak görmek mümkün; ancak bu çıplaklık dönemin reel insanlarından ziyade Yunan tanrılarını ve Nordik mitolojinin kahramanlarını anıştıracak nitelikteydi. Dönemin öne çıkan sporcu ve dansçıların yanı sıra Riefensthal'in de oyuncu olarak yer aldığı, yönetmen Wilhelm Prager'in 1925 yapımı sessiz filmi **Wege zur Kraft und Schönheit** (Güç ve Güzelliğe Götüren Yollar) yüzyıl başı Almanya'sına damgasını vuran beden kültünün oluşum aşamalarını ve beden algısındaki değişimi göz önüne sermesi açısından önemli bir belge niteliğindedir. Prager'in belgeseli, ritmik jimnastiğin yüzyıl başında kitle sporu olarak ortaya çıkışını, bedensel harekete ilişkin algıda yarattığı değişimi, sağlıklı ve sportif bedenin adım adım külte dönüşmesini göz önüne sermenin yanı sıra nasyonal sosyalist ideolojinin güçlü ve sağlıklı addettiği yeni insan mitosuna uzanan yolu da görünür kılmaktadır.

Riefenstahl'in **Triumph des Willens**'i, Nazi iktidarının mitinglerinin oluşturulma süreçlerine ışık tutması açısından çarpıcı bir belgedir. Clark'ın da vurguladığı gibi Riefensthal'ın filmi, "dağınık toplulukların birleşik bir milli güce dönüşmesini" (Clark, 2004: 69) yani ulus-bedeni temsil etmekteydi. Filmde parti üyelerinin kongre sırasındaki konuşmaları, Hitler'in kongre üyelerine, askerlere ve gençlere yönelik ifadeleri, Nazizmin beslendiği ruhu açıkça göstermektedir. Kongre

sırasında parti üyesi Rudolf Hess'in Hitler'e hitaben, "Sie sind Deutschland. Wenn Sie handeln, handelt die Nation, wenn Sie richten, richtet das Volk," (Riefensthal, 1935) ve "Die Partei ist Hitler, Hitler aber ist Deutschland," (Riefensthal, 1935) ifadeleri; askerlerin bir ağızdan söylediği, "Ein Volk, ein Führer, ein Reich, ein Deutschland!" (Riefensthal, 1935) ifadesi, Hitler'in ölen askerler hakkında, onlara hitap ederek, "Ihr seid nicht tot. Ihr lebt. In Deutschland," (Riefensthal, 1935) deyişi; gençlere hitaben de, "Vor uns liegt Deutschland. In uns marschiert Deutschland und hinter uns kommt Deutschland," (Riefensthal, 1935) sözleri, liderinden askerine, gencinden yaşlısına bireyselliği ulusun siyasi bedeni bünyesinde eriten faşist ideolojinin söyleminin bileşenleridir.



Resim 1.2: Yönetmen Leni Riefenstahl'in **Triumph des Willens** (1935) filminden bir sahne. (Çevrimiçi: https://www.filmdienst.de/film/details/37777/triumph-des-willens#bilder 26.05.2023)

Bedeni, mekân kategorisinin "en küçük sosyolojik boyutu/birimi" (Löw, 2001: 114-115) olarak ele alan mekân sosyoloğu Martina Löw, nasyonal sosyalist ideoloji bünyesinde tasavvur edilen erkek bedeninin, savaş odaklı bir beden disiplinine tabi tutulmasına karşın bedenselliğin temsili olarak kabul edilmediğini öne sürmektedir. Löw'ün bu düşüncesi, Nazizmin ulus bedeni içinde eritilen tekil bedenler açısından düşünüldüğünde önemli bir noktaya işaret etmektedir. Löw'ün ifadesiyle erkek bedeninin bedenselliği temsil etmeyişinin nedeni, savaşçı erkek bedeninin bir panzer ya da bir makine metaforuyla özdeşleştirilmesiydi; oysa biyolojik beden bir panzerin aksine kırılgandır ve çürüyebilme özelliği taşımaktadır. Löw, nasyonal sosyalist

ideolojinin savaşçı erkek bedeni bağlamında merkeze aldığı dışarıya kapalı panzer metaforunu, yukarıda değinilen, 16-18. yüzyıllarda tıp alanındaki gelişmelerle ilintilendirmektedir. Modernite öncesinde beden ile dış dünya arasında geçirgen bir etkileşim tasavvur edilirken modern tıp anlayışıyla birlikte deri, bedenin içerisi ve dışarısı kavramlarıyla birlikte düşünülmeye başlandı. Akışkanlıktan kapalılığa bu yöneliş ve iç ile dış arasındaki ayrım aynı zamanda dönemin matematik ve fizik alanında yürütülen çalışmalar sonucunda mekân algısında gerçekleşen değişime koşut gelişmiştir. Mekânların bir tür hazne olarak tasavvur edildiği modernitede deri aracılığıyla "dışarısı"ndan yalıtılan beden fikriyle birlikte bedenler de bir tür mekân olarak düşünülmeye başlandı. Bu doğrultuda beden katı, akışkan olmayan bir tür kapalı hazne olarak düşünülüyordu. Bu bağlamda Norbert Elias'ın etraflıca izini sürdüğü **Uygarlık Süreci** de, bedenin doğal dürtülerini bastırma, bedensel sıvılarını gizlemeye yönelik uygulanan yaptırımların, başka bir ifadeyle bedenin dışarıdan yalıtılma tarihi olarak tanımlanabilir (karş. Elias 2013 ve 2015).

Beden ve mekân algısındaki değişimin eşlikçisi olarak insan da modern kültür, siyaset ve bilim ekseninde kendini giderek daha fazla sorunsallaştırarak özerk özne olarak kendini tanımlamanın yollarını araştırmıştır (Löw, 2001: 119). Batı geleneğinin düalist dizgesi ekseninde sürdürülen bu arayış aynı zamanda toplumsal cinsiyetlendirme mekanizmalarıyla bağdaştırılarak kadın ve erkek kategorilerine yönelik ayrımları da güçlendirme eğilimi taşımıştır. Modernitenin, ayrıştırmaları dört koldan bilimsel zemine oturtma çalışmalarını antropolog Karl Schmidt'in 1885'te yayımladığı **Die Anthropologie** başlıklı çalışmasında öne sürdüğü savlarını örnekleyerek ele alan Löw, Schmidt'in Batı'nın düalist geleneğindeki kadın ve erkek ayrımına ilişkin sunduğu şemada erkeğin aktifliği, tini, bedenin beyin ve baş bölgelerini, bireyselliği ve zaman kategorisini temsil ederken kadının pasifliği, et anlamındaki bedeni, kalp ve karın bölgesini ve yanı sıra tür olma özelliğini temsil ettiğini hatırlatır. Löw, kadın ve erkek bedenlerine atfedilen bu özellikler doğrultusunda bu şemada zaman ve mekân kategorilerinin de karşıt cinsler tarafından temsil edildiğinin altını çizer. Bu şemada erkek, hareketlilik ve aktifliği simgelemesiyle zamanın da ifadesi kabul edilirken kadın dönemin mekân algısıyla eşleştirilir: "Der Mann ist Körper nur durch den Kopf. Er wird als bewegt und aktiv entworfen und gilt daher als Ausdruck der Zeit. Die Frau dagegen symbolisiert den

Raum. Wie der Raum gilt sie als passiv und leiblich." (Löw, 2001: 119-120). Askeriyenin, fabrikanın ve okulun disipline eden teknikleriyle terbiye edilen erkek bedeni böylece bir anlamda makineleşir. Kadınsa üremeye yarayan bir hazne işlevi görür. İki cins bedenden de kapalı kalması beklenmektedir. Kadın bedeninin dışarıya açılması için meşru görülen tek eylem doğumken erkek bedeni toplumsal dizgede tümden kapalı bir panzer olarak yer almalıdır. Bu anlamda da modernitenin erkek bedeni, doğal bedensel faaliyetlerin, sıvıların denetim altında tutulduğu bir "bedensizleşme" **(Entkörperung)** (Löw, 2001: 120) sürecine tabi tutulmuş olur. Özellikle de nasyonal sosyalist rejim süresince erkek bedeni çelikten beden olarak idealize edilmekteydi. Kan, salya, idrar gibi hiçbir insani sıvının görünmemesi, bunun da ötesinde duyguların da gizlenmesi, dahası olmaması nasyonal sosyalist askerini tanımlayan kıstaslardı. İdealize edilen panzer beden ile savaş alanında kırılganlığı ve ölümlülüğü deneyimleyen reel bedenler arasındaki uçuruma rağmen, Löw'ün de altını çizdiği gibi bugün dahi toplumlarda güçlü erkek ideali ile bedensel hakikat arasındaki yarık bir baskı unsuru olarak varlığını sürdürmektedir. Bunun da ötesinde, ilerleyen bölümlerde ele alınacağı üzere, bugün bu baskı unsurunun hem dallanıp budaklanarak tüm yaşam alanlarına sızarak yeni toplumsal nevrozlara yol açtığını hem de cinsiyet gözetmeksizin tüm bedenleri kapsadığını, dahası pompalanan ideal görünümlerin unisex veya cinsiyetsizleşmiş kılıf veya kabuk bedenlerden söz etmemizi olanaklı kıldığını söyleyebiliriz.

Löw, diğer taraftan kadının doğum ve ölümle eşleştirildiğinden güçsüzlüğün projeksiyon alanı olarak işlev gördüğünün altını çizer. Ancak bu ötekileştirme salt biyolojik cinsiyetle sınırlı kalmamıştır. Bir makine gibi işleyen bu kapalı, çelikten panzer beden Ari ırkının soyuyla bağdaştırılan beyaz burjuva erkeğine atfediliyordu. Nazi rejiminin ötekisi addedilen Yahudi erkekleri ise "yumuşaklık, akışkanlık ve güçsüzlük/iktidarsızlık"la (Löw, 2001: 121) eşleştiriliyordu. Bu kültür/düşünce dizgesinde erkek bedenselliği sembolize etmiyordu; sadece hasta, siyah, eşcinsel vb. bedenler, başka bir deyişle norma uymayan bir beden taşıyanların beden olarak algılandığı bir ötekileştirme mekanizması söz konusuydu. Beyaz, heteroseksüel, sağlıklı, deforme edilmemiş burjuva erkek bedenleri ise normal ve bu bağlamda da bedensel açıdan göze batmayan türden kabul edilmekteydi. Bu erkek bedenlerinin akıl ve tin için boş bir hazne olarak kabul edilmesiyle erkek toplumsal algıda

bedensizleşmekteydi. Ve Löw'ün deyişiyle bu bedensizleşme erkeklerin duygularına gerçekte karşılık gelemeyişine rağmen kadın, bedenselliğin sembolik anlam taşıyıcısı olarak kalmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı'nda uygulanan Holoucaust ise sterilizasyon düsturu altında sistematik olarak norma uymayan tüm bedenlerin imha edildiği, imha edilmeden önce de insanlık etiğinin kabul edemeyeceği deneylere tabi tutulduğu, dönemin tanıkları ve ardıl kuşaklar tarafından insanlık tarihinin en karanlık dönemi ve uygarlık tarihinin bitiş noktası ya da Hobsbawm'ın deyişiyle hümanizma idealinin parçalandığı dönem, "hümanizma varsayımların krizi" (Hobsbawm, 1996: 18) olarak kabul edilmektedir. Alman hükümetinin bir yandan ötenazi programı altında sakat doğmuş çocukları ve topluma fayda etmeyecek derecede yaşlı ve hastaları öldürmeyi hızla meşrulaştırması, diğer taraftan Yahudiler başta olmak üzere öteki addettiği ırkları imha ederek saf Ari ırkı düşüncesini hayata geçirme projesi (sadece Almanya'da) altı milyon kişinin hayatına mal oldu. Nasyonal sosyalist ideolojinin propagadanlarında ulus-bedenin karşıt kutbu olarak konumlandırılan tüm bu ötekileştirilmiş bedenlerin, soylarının tüketilmesinin ulus refahı adına bir gereklilik olduğu yönündeki düşünce, Aydınlanmacı rasyonalizmin zirve noktası olarak kabul edilebilir.

Savaşlar tarihinde, önceki yüzyıllarda da büyük kıyımlar ve soykırımlar gerçekleşmiştir; ancak Foucault'nun da vurguladığı gibi, kendi halkı üzerinde bu denli büyük çaplı bir soykırım uygulayan bir rejim olmamıştır (Foucault, 2010: 101). Foucault böylesi kıyımları iktidarın değişen yapısıyla açıklamaktadır: Önceki dönemlerde savaş alanına, savunulması gereken hükümdar uğruna çıkılırken kendini yaşam üzerinden tesis eden modern devlet dönemindeki savaşlar, "herkesin var olması" (Foucault, 2010: 101) uğruna yapılmıştır. Bu bağlamda kendinin ve halkının yaşam hakkının, öteki halkları yok etmeyi meşrulaştırdığı bir siyasetten söz eden Foucault, ulus devletler öncesindeki meydan savaşlarındaki "yaşayabilmek için öldürebilme" (Foucault, 2010: 101) fikrine dayalı taktiğin, bir halkın biyolojik varlığını korumak adına devletlerarası bir stratejiye dönüştüğünü vurgulamaktadır.

İkinci Dünya Savaşı, dünya tarihine ve kolektif belleklere Aydınlanmacı Batı uygarlığının çöküşü, insanlığın kendini tükettiği sıfır noktası olarak kazınmış olmasına karşın savaşın ardından kapitalist Avrupa devletleri bir tür yeniden doğuş

yaşadı. Dünya genelinde kapitalizmin altın çağı, ekonomik mucize, Almanya'da ise **Wirtschaftswunder** (Hinz-Wessels; Würz: 2014) gibi kavramlarla anılan bu dönem, 1970'lere doğru fordizmin girdiği kriz sürecine ve 1973'teki petrol krizine dek uzanan olağanüstü bir ekonomik kalkınma evresine ve bu kalkınmanın toplumsal ve kültürel uzamlardaki yansıması olan dönüşümleri imlemektedir. 1945'te, toplumsal/ulusal kimlik ve kolektif beden üzerinden idamesini sağlayan faşist diktatörlüğün devrilişinin ardından, binalarıyla kentleriyle enkaza dönüşmüş Avrupa yeniden inşa edilirken birey ve onunla birlikte bedeni de farklı yeniden doğuş evrelerinden geçti. 20. yüzyılın ikinci yarısı, bir yandan Demir Perde'nin 1989'daki yıkılışına dek sürecek çift kutuplu dünya imgesiyle biçimlenirken diğer yandan da, kapitalizmin üreten bedeninden neoliberalizmin[15] tüketen bedenine bir eksen kaymasının gerçekleştiği Batı'nın giderek küreselleşmesiyle ortaya çıkan ekonomik, teknolojik, toplumsal devinimlerin yarattığı yeni yaşam ve algılama biçimlerinin damgasını vurduğu bir dönemdir. Tüketim odaklı bir ben kültünün yükseldiği ve matrisi evrilerek günümüze dek uzanan bu dizgede, tüm evrilmelerde başrol bedenin olmuştur: Makro düzlemde yeni ekonomik düzenin odaklandığı ağırlık noktalarında; modernitenin disipline dayalı biyopolitikasından postmodernitenin özdenetime dayalı biyopolitikasına geçilirken savaş sonrasında geliştirilen nüfus politikalarında; tıp, cerrahi ve genetik alanındaki gelişmelerde olduğu kadar mikro düzlemde bireyin kendini toplumda konumlandırma ve kimlik edinme süreçlerinde de beden –hem kurucu sistemin hem de sistemi onaylayıcı veya değilleyici pratikleriyle– çoğu zaman onun birincil referans noktası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Almanya örneği üzerinden 1950'lerden günümüze dek birbirini izleyen, yer yer eşzamanlı yükselen, kısa veya uzun vadeli eğilimler izlendiğinde, bu toplumsal görüngülerin yeni tüketim toplumu modelinin temel dinamiklerinden biri olduğu görülür. Bu furyaların çoğunda beden –ya maddesel varlığıyla ya da sembolik bir ifade aracı olarak− ön plandadır. ABD'nin ekonomik yardım paketinin katkılarıyla (Marshall Planı) 1950'lerin özellikle ikinci yarısından itibaren hanelerdeki ekonomik koşullar düzelmeye başlayınca yakın geçmişteki savaş yıllarındaki yoksunluğunun da

[15] Neoliberalist sistemin teorik ve toplumsal çerçevesi çalışmanın 2.2. "**Ego**: Neoliberal Sistemin Ürünü Bir Öznenin Öyküsü" başlıklı bölümünde daha ayrıntılı olarak ele alındığından, 20. yüzyılın genel çerçevesinin çizildiği bu bölümde bağlamın gerektirdiği ölçüde değinilmiştir.

etkisiyle **Fresswelle** (Hinz-Wessels; Würz: 2014) olarak anılan, nitelikli ve lüks gıdaya bir eğilim başladı. Alım gücüne yeniden kavuşan ve artık tüketim toplumu statüsüne ulaşan Batı Almanyalılar, bir kısmı ithal olan kaliteli gıdaları statü göstergesi olarak da kabul ediyordu. Bu tüketim odaklı yaşam biçimi elbette salt gıdayla sınırlı kalmamıştı. Sözgelimi VW marka otomobil, savaş sonrası Almanya'sında geniş kesimlerce satın alınabilen ilk araç oldu; **Autoboom** (Hinz-Wessels; Würz: 2014) olarak anılan bu otomobil furyasını orta sınıfın **Reisewelle** (Hinz-Wessels; Würz: 2014) diye anılan gezi merakı izlemiş, başlangıçta yurt içinde ekonomik açıdan daha uygun sehayat mekânları ve kamp alanları tercih edilirken zamanla yurt dışına, özellikle de 1960'ların ortalarından itibaren, bugün de çok rağbet gösterilen Mallorca'ya, sonrasında ise daha ziyade genç kuşakların yirmi dört saat süren elektronik müzik partileri için mesken tuttuğu Ibiza'ya seyahatler başlamıştır. Boş zaman etkinlikleri için kültür endüstrisinin sunduğu ürünler giderek çeşitlenmiş, cep kitapları, vinil uzunçalar plaklar, ayrıca giysiler, kozmetik ürünleri seri olarak hanelere girmeye başlamıştı. Tüketiciye sunulan bu çeşitlilik, yeni bir özgürlüğün ve yeni bir bireyselliğin ifadesi olarak kabul görüyordu. Ekonomik mucize, bireye bir seçim yelpazesi sunuyor; tüketim endüstrisi kişinin nereye seyahat edeceğine, hangi müziği nerede dinleyeceğine, hangi giysileri giyeceğine kendisinin karar vereceği algısı üzerinden ilerliyordu (**Süddeutsche Zeitung**, 17.05.2010).

20. yüzyıl tüketim kültürünü incelediği çalışmasında Robert Bocock, tüketimin "modernizm sonu kapitalizmin ya da 'post-modern' kapitalizmin tipik özelliklerini" (Bocock, 1997: 113) göz önüne seren bir sürece dönüştüğünü söyler ve bireyin kimlik inşasında temel bir halkaya dönüştüğünü vurgular. Bocock, kapitalizmin 1950'lerden sonra evrildiği dinamikler bünyesinde, bireyin kimlik inşasında referans aldığı kıstaslarda bir kaymanın gerçekleştiğini, önceleri mesleki roller, yani "ücret karşılığında ödenen iş" (Bocock, 1997: 113) benlik duygusunun inşasında temel halkalardan sayılırken, yeni kapitalizmle birlikte kimliğin, giderek tüketim biçimleri üzerinden tesis edilmeye başlandığını söyler:

> "'Ben kimim?' sorusu, Batı kapitalizminde birçok kişi tarafından, meslek rolü kadar tüketim kalıplarına da dayanarak cevaplandırılacak bir sorudur. Örneğin, birçok genç insan için, kim olduklarını düşündükleri veya nasıl yaşamak istedikleri sorusunun cevabı büyük olasılıkla aradıkları meslek kadar hedefledikleri tüketici yaşam tarzını da içerecektir." (Bocock, 1997: 113)

Savaş sonrası gelişen tüketim toplumunu imleyen bir diğer olgu ise, önceleri kendini ağırlıklı olarak kadınlara yönelik bir pazar olarak inşa eden güzellik endüstrisinin, yukarıda Ory'nin de değindiği gibi erkeği de adım adım hedef kitlesine dahil etmiş olmasıdır. Bu durum, dünya savaşları sonrasında oluşan yeni toplumsal çehrede erkeğe atfedilen niteliklerin değişime uğramasıyla yakından ilintilidir. Bocock'un da ifade ettiği gibi 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar, iki dünya savaşı süresince ve elbette önceki yüzyıllarda da savaşçı potansiyelinin atfedildiği güçlü eril kimlikle tanımlanagelmiş erkeklik rolü, savaş dönemlerinin sona ermesiyle geçerliliğini yitirmiş ve erkeklik imgesi potansiyel savaşçıdan dış görünümüne özen gösteren potansiyel tüketiciye evrilmiştir (Bocock, 1997: 104). Savaş sonrası toplumsal yaşantıda erkekliği tanımlayan uzlaşımsal kodların değişimine yol açan bir diğer halka olarak metropol kültürünün de gelişmesiyle, modernitede ağırlıklı olarak kadına yönelik bir alan olarak inşa edilen bakım, güzellik, estetik ve giyim endüstrisi, piyasaya erkeğe yönelik ürünler sürmeye başladı. Kitle iletişim araçlarında erkeklere de potansiyel tüketici olarak seslenilmeye başlandığı bu dönemde eşzamanlı olarak görselliği, modayı önemseyen alt kültürler doğdu. Sözgelimi Anglosakson kültürde Teddy boys, Mods, Rocker gibi o dönemin yeni oluşan alt kültürler için giyim, saç biçimi gibi unsurlar giderek daha fazla önem kazanmaya başladı. Fakat sadece alt kültürlerle sınırlı kalan bir olgu değildi bu; tüketim toplumunun her kesimi için dış görünüm, tercih edilen markalar, dinlenilen müzik, kullanılan otomobil, gidilen mekânlar, kısacası belirli tarzların bileşenleri olarak kabul edilen tercihler temel birer halka olarak tarz ve/veya kimlik inşasında belirleyici bir konum kazandı. Bu bağlamda sosyolog Frank Mort da 1950'ler ile 1980'ler arasında İngiltere'de genç erkeklerdeki değişime dikkat çekmektedir (Aktaran Bocock, 1997: 106). Bu dönemde bireysellik olgusunda bir artışın gerçekleştiğini saptayan Mort, gençlerin bu bireyselliği giyim tarzı, saç şekli, takılar ve beden hareketleri ve jestlerle dile getirdiklerini vurgular. Bocock ve Mort'un dikkat çektiği bu yeni kimlik/tarz edinme eğilimlerinin kitlesel çapta karşılık bulmasında elbette reklam ve pazarlama endüstrisinin rolü büyüktür: Bireysellik olgusunun prim yapan bir değere dönüşmesi, özellikle 1950'ler ile 1980'ler arasında üreticilerin ve reklam endüstrisinin dolaşıma soktuğu imajlarla sağlanmıştır; dönemin reklamları ve magazin dergileri estetik, cazibeli, cinsel çekiciliği ön planda erkek bedenlerine yer vermeye başladı.

Erkek bedenine yönelik geleneksel bakışın dönüşmesini sağlayan bir diğer önemli toplumsal olgu 60'ların sonlarında Fransa'dan başlayarak dünyaya yayılan özgürlük hareketidir. 68'le beraber esen özgürlük rüzgârları, kadın ve erkek bedenlerine ve cinselliğe yönelik konformist bakışta neden oldukları büyük kırılmayla 20. yüzyıldaki beden algısında köklü değişimler başlatmıştır. 68 öncesinde, endüstrinin piyasaya sunduğu bin bir çeşit tüketim ürünüyle sözde özgürlüğe ilişkin yarattığı çehre, 68'in öğrenci hareketleri, feministlerin başkaldırıları, genç kuşakların barış ve cinsel özgürlük talepleriyle farklı bir boyuta evrildi. Protestolar döneminde beden, bilhassa da çıplak beden, özgürlüğün temsil alanı olarak işlevselleştirilmeye başlandı. Bu özelliğiyle yüzyıl başında rotasını doğaya, doğal olana dönüş üzerinden tesis etmiş ve bu doğrultuda çıplaklığı cinsellikten ayrıştırmış Çıplak Beden Kültürü'nden temel bir ayrım göze çarpmaktadır: 60'lı yılların kamuya açılan çıplak bedenleri son derece politikti. SAVAŞMA SEVİŞ! sloganıyla devletlerin savaş politikalarına karşı özgür cinselliği savunmuş, 70'lerde feministlerin tarihe geçen BENİM BEDENİM, BENİM KARARIM! ve BEDENİMİZ BİZİMDİR! sloganlarıyla kürtaj yasasına ve dönemin erilci ve konformist ahlak anlayışına karşı çıkmış 68 kuşağının özgürlük talepleriyle kamusal alanda ve toplumsal dinamiklerde büyük değişimler sağlanmıştır. Feministlerin belleklere kazınan bir diğer sloganı, bedenin kamusal alandaki yeni kodlanışını özetler gibidir: Eserlerinde slogan ve fotoğrafları çarpıcı bir biçimde bir araya getiren Amerikalı grafik sanatçı Barbara Krueger'in 1989'da kürtaj hakkını savunmak üzere NARAL (National Abortion Right Action League) için yaptığı poster çalışmasında bir kadın fotoğrafının üzerinde **YOUR BODY IS A BATTLEGROUND!** – BEDENİN BİR SAVAŞ ALANIDIR! sloganı yer almaktadır. Nitekim 68 kuşağı, protesto eylemleriyle değişimin teorik zeminde değil, sokaklarda ve meydanlarda bizzat kendini siyasi bir söylem olarak görünür kılan beden aracılığıyla gerçekleştirmeyi hedeflemiş ve bunda başarılı olmuştu da.



Resim 1.3: Amerikalı grafik sanatçı Barbara Krueger'in kadınların kürtaj hakkını savunmak üzere hazırladığı afiş, 1989. (Kaynak: https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground, 12.06.2021)

Bedenin Tarihi yazarlarından Jean-Jacques Courtine'in de ifade ettiği gibi, 68 rüzgârının getirdiği değişim, "geçmişten miras kültürel, siyasi ve toplumsal hiyerarşilerin ağırlığı karşısında bireyci ve eşitlikçi protesto eylemlerinde bedenin en önemli rolleri üstlenmesi"yle (Courtine, 2013: 10) sağlanmıştır. BEDENİMİZ BİZİMDİR! diyen kadınların ardından eşcinseller de aynı sloganla seslerini duyurdu. Irk, sınıf, cinsiyet vs. bakımından azınlıkta olanlar Courtine'in deyişiyle, "iktidarın söyleminin, bedeni susturan bir araç olarak olarak dilin karşısına koyabilecekleri tek şeyin bedenleri olduğu" (Courtine, 2013: 10) inanışındaydılar. Bedenin bir direniş aracına dönüşmesi ve siyasi bir söylem olarak kamusal alanda görünür olması aynı zamanda mekânı dönüştüren bir gücü de ortaya çıkarmıştır. Sözgelimi 70'li yıllarda Almanya'nın çoğu kentine yayılan ve 80'li yıllarda zirveye ulaşan ev işgali harekti (**Hausbesetzung**), fiziksel olarak evlerde bulunmanın, mekânı beden aracılığıyla sembolik olarak işaretlemek anlamına geliyordu (karş. Haumann/Schregel, 2012: 62).

68 hareketinin dinamiğine ilişkin bir diğer kayda değer ayrıntı, Hobsbawm'ın da vurguladığı üzere onun bir işçi devrimi değil, kültürel bir devrim oluşudur. Öğrenci hareketleri, özel alanın kamusal alanda tartışılması, gençlik kültürünün ahlaki normlara karşı çıkışı, tüm bunlar Hobsbawm'ın deyişiyle "özel duygu ve arzuların kamuoyuna ilanıydı" ve "kitlesel isyanı andırdığı" (Hobsbawm, 1996: 385) zamanlarda dahi özünde öznellik yatıyordu. Nitekim 80'lerde Thatcher, "Toplum yoktur, sadece bireyler vardır" (aktaran: Hobsbawm, 1996: 390) ifadesini kullanacaktı. Feministlerin, Carol Hanisch'in kazandırdığı ÖZEL OLAN

POLİTİKTİR! sloganını öznelliğin yükselişini simgeleyen ifade olarak değerlendiren Hobsbawm, toplumsal kurtuluştan önce kişisel kurtuluşun odağa alındığı, normlara karşı çıkışın bireyin toplum karşısındaki zaferi ifade ettiği, kimi yönleriyle narsisistik denebilecek yeni bir ben kültünün doğuşundan söz eder. Bu yeni ben kültü, beden üzerinden tesis edilebilecek tüm özgürlük olanaklarının sınırlarını araştırıyordu: Bir yandan 60'ların Almanya'sında **Sexwelle** olarak anılan cinsel devrim, o döneme kadar tabu sayılan özel yaşantının kamuya açıldığı, muazzam bir yükselişe geçen porno film endüstrisinde ve **Playboy** gibi dergilerde özgürlükle kodlanmış çıplak bedenlerin boy gösterdiği, 1961'de öncelikle sadece üç çocuklu evli çiftler için öngörülerek piyasaya sürülen doğum kontrol hapının bekârlar için de erişilebilir hale geldiği, ancak bununla birlikte tüketim toplumunda cinsellik etrafında şekillenen bu kültün kısa sürede meta fetişizminin yeni veçhelerinden birine dönüştüğü bir sürece işaret eder. Diğer yandan da Uzakdoğu kültürlerine merakın arttığı bu dönemde, 40'lı yıllarda Beat Kuşağı'yla da gündeme gelmiş zen budizmi bu kez 70'lerin çiçek çocuklarıyla yeniden canlanır; özgürlüğünü ilan eden bedenin yeni bilinç ve algı alanlarına yönelik keşif arzusuyla LSD furyası başlar, barış, aşk ve rock ya da daha bilinen şekliyle **sex drugs and rock'n'roll** mottosuyla Woodstock gibi festivallerle kitleleri bir araya getirip hayatı şölene dönüştürmeyi vaat eden yeni kamusal alanlar yaratılır.

Bedeni 68 hareketlerinde bireyin kendisi tarafından politik bir araç olarak işlevselleştirilme edimi, 70'li yılların çalkantılar ve çatışmalarla yüklü politik ikliminde başka bir yöne evrilir. Terör eylemleriyle birlikte bedenin politik ifade gücü uç bir noktaya vararak canlı kalkana dönüşür. Böylece Hobsbawm'ın değindiği öznellik üzerine kurulu kültür devrimindeki siyasi beden, toplumsal çalkantılarla birlikte kolektif davalar uğruna feda edilecek bir araç olmuştur. Bu özelliğiyle de 70'lerin **terör-bedenleri** ile yüzyıl başında faşist diktatörlüklerin ulus-beden tasarımları arasında, ideolojiler farklı zeminler üzerine temelleniyor olsa da, dinamikler açısından temel benzerlikler bulunmaktadır.

68'den sonra birey, bedenini bir ifade aracı olarak salt sokak protestolarında ve çatışmalarda kullanmamıştır. 70'li yıllar aynı zamanda beden sanatının da (**body-art**) ve aksiyon sanatının yükselişe geçtiği bir dönem olarak anılmaktadır. Bu dönemde Chris Burden, Günter Brus, Marina Abravomić, Orlan gibi beden sanatçılarının veya

La fura dels Baus gibi sanatçı topluluklarının sanatsal icraları, Steffan Grissemann ve Nina Schedlmayer'in deyişiyle, Barbara Krueger'in, BEDENİN BİR SAVAŞ ALANIDIR! sloganının uç noktada hayata geçirildiği bir performans alanı yaratmıştır (Grissemann/Schedlmayer, 2016). Sanatçılar, bedenlerini tehlikeli biçimde yaralamak suretiyle gerçekleştirdikleri performanslarıyla topluma ve sisteme yönelik tepkilerini ifade ediyorlardı. Sanatçı Brus, beden sanatının gelişimini şu sözlerle ifade etmiştir: "Der Körper wurde zur Leinwand, und dann wurde der Körper zum Strich, später zur Schnittwunde." (Aktaran: Grissemann/Schedlmayer, 2016). Performans sanatçısının elleri altında bir temsil alanından teşhir alanına, oradan da kesiğe dönüşen beden böylece toplumun yaralarını, sistemin çarpıklıklarını görünür kılan bir özelliğe büründürülmüştü. Beden sanatını, Foucault'nun tanımladığı haliyle modern iktidarın beden üzerindeki tahakkümünden bir kaçış yolu olarak da düşünmek mümkündür; çünkü bedenin koruyucu kalkanının aşındırıldığı ve bedenin, sahibinin özgür iradesiyle sanatsal malzemeye dönüştürüldüğü bu performanslar toplumsal bir proje olarak estetik beden, sağlıklı beden, fit beden gibi idealleri ve aynı zamanda onlarla eşleştirilen kimlik tasarımlarını da yapısökümüne uğratmanın bir yoludur.

68'lerin özgürlük rüzgârı ve 70'lerin sanat ve politikadaki sert ikliminin ardından 80'li yıllarda Thatcher/Reagan dönemiyle birlikte direnişçi söylemler iktidar tarafından yumuşatılarak neoliberal politikalara uygun düşecek şekilde yeniden kodlandı. Sözgelimi 68'i imleyen özgürlük nosyonunun sonraki on yıllarda izlediği yol mercek altına alındığında, onun özellikle neoliberal sistemin bir getirisi olarak bilhassa 80'lerden itibaren bir seçme özgürlüğüne dönüştüğünü görmek mümkün. 68'den 80'e kadın hareketlerindeki değişimi ele alan Barbara Duden'in ifadesiyle bu, daha yüksek özgürlük taleplerini yüreklendiren bir seçme özgürlüğüydü (aktaran: Marszolek, 2012: 10). Fordizmin 1970'lerde kriz sürecine girdiği ve neoliberal politik stratejilerin uygulanmaya başlandığı dönemde özgürlük – tam da Foucault'nun özne teorisinde açımladığı biçimde (bkz. bu çalışma, "1.2.1. Beden ve Kimlik Temsilleri")– bireyin, sistemin kendisine sunduğu seçenekler arasında yapabileceği seçimlere indirgenmişti aslında. Bu bağlamda Duden, herkesin bir tür "**decision maker**"a (aktaran: Marszolek, 2012: 10) dönüştüğünü söyler. Nitekim Thatcher ve Reagan döneminde yürütülen politikalara bakıldığında,

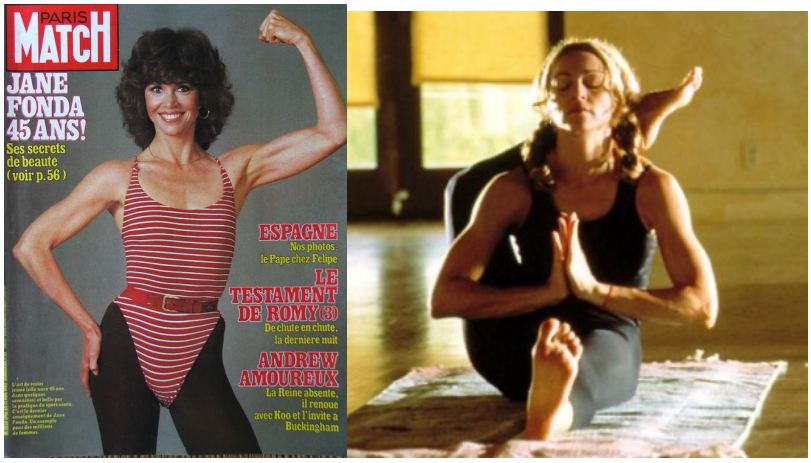
seçimlere yönelik bu sözde özgürlük çerçevesinde 68 kuşağının üzerine temellendiği "özgürlük, kendini gerçekleştirmek, hayalgücü, macera ve risk" (Balz/Friedrichs, 2012: 20) gibi kavramların işaret ettiği anlamsal alanların nasıl dönüşüme uğratılarak neoliberal projeye uygun hale getirildiğini görmek mümkün. Thatcher ve Reagan dönemi politikaların getirisi olarak özgürlük bundan böyle görünüm, kondisyon, giyim tarzı gibi bedenin görünümünü ve buna koşut olarak kişinin yaşam tarzını belirleyen –tüketim odaklı– seçimler üzerinden tesis edilen yeni bir var oluş hali olarak anlaşılmaya başlandı. Irvine Welsh'in 1993'te yayımladığı kült romanı **Trainspotting**'in, senaryosunu John Hodge'un kaleme aldığı ve yönetmenliğini Danny Boyle'un üstlendiği sinema uyarlamasındaki meşhur açılış tiradı tam da Thatcher/Reagan'ın şekil verdiği sistemin yeni **decision maker**'ını özetler:

> "Choose Life. Choose a job. Choose a career. Choose a family. Choose a fucking big television, choose washing machines, cars, compact disc players and electrical tin openers. Choose good health, low cholesterol, and dental insurance. Choose fixed interest mortgage repayments. Choose a starter home. Choose your friends. Choose leisurewear and matching luggage. Choose a three-piece suit on hire purchase in a range of fucking fabrics. Choose DIY and wondering who the fuck you are on Sunday morning. Choose sitting on that couch watching mind-numbing, spirit-crushing game shows, stuffing fucking junk food into your mouth. Choose rotting away at the end of it all, pissing your last in a miserable home, nothing more than an embarrassment to the selfish, fucked up brats you spawned to replace yourselves. Choose your future. Choose life… *But why would I want to do a thing like that? I chose not to choose life*. I chose something else." (Boyle/Hodge, 1996, vurgu bana ait.)

Birleşik Krallık'a bağlı İskoçya'nın başkenti Edinburgh'da merkez kültürün kıyısında kalmış uyuşturucu bağımlısı marjinal bir grup genç üzerinden öykülenen **Trainspotting**, 1980'lerin sonu İngiliz toplumuna karamsar ve sarkastik bir ayna tutar. Başkişi Renton ve arkadaşları neoliberal yaşam biçiminin özneleri olan **decision maker**'larından olmamayı seçerler. Sistemi hor görürler ve bu sistemde çalışıp onun idamesine hizmet etmek istemezler; tutunmak için birbirine kenetlenmiş bir arkadaş grubu gibi görünmekle birlikte kendini kurtarma içgüdüsü aralarındaki bağlardan daha güçlüdür. Bu anlamda, kolektiviteye ilişkin olanakların önceki dönemlere göre bir hayli kısıtlı çerçevede tutulduğu ve bireyi kendi yazgısından sorumlu tutan sistemin toplumun her dokusuna işlediği de görülmektedir. **Trainspotting**'in karakterleri, yukarıda betimlenen seçim mekanizmasının dışında yer alırlar; Renton ve arkadaşları, Michael Gardiner'in de vurguladığı üzere

Thatcherizmin şekil verdiği koşulları ve yaşam biçimlerini ne yansıtırlar ne de reddederler, onlar sadece bu koşulların içinde hayatta kalmaya çalışırlar. (Gardiner, 2006: 89)

Neoliberal sistemin toplumsal düzlemde gözlemlenen bir diğer etkisi, 68'in demokratikleşme hareketinin, bireyin seçimlerinin tüketim odaklı bir söylemle yeniden çercevelenmesiyle toplumsal cinsiyet rollerinin popüler kültürde ve tüketim endüstrisinde estetik bir ölçüte indirgenmiş olmasıdır. Vigarello'nun da ifade ettiği gibi, kadın ve erkek rollerine ilişkin geleneksel şablonların kırılması ve eşcinselliğin kenardan merkeze yaklaşmasıyla eski erkeksilik ve kadınsılık vurguları yumuşayarak iç içe geçip akışkanlaşmıştır. Bu süreçte dikkat çeken bir ayrıntı, erkeğin güzelliği ve cinsel cazibesi ön plana çıkarıldıkça "eski otoriter sertlik imaj"larının (Vigarello, 2013: 254) da aynı oranda zayıflamış olmasıdır; önceki dönemlerde dişil güzellik ve eril çekicilik kategorileri daha keskin hatlarla birbirinden ayrıştırılırken, kadın bedeninin narin diye adlandırılan bedenden, Jane Fonda, Madonna gibi popüler kültür ikonları üzerinden örneklenebileceği gibi yer yer kaslı bedene evrildiği, erkek bedenininse hatlarının yumuşadığı görülmektedir.



Resim 1.4: Oyuncu ve aerobic dalgasının ikonu Jane Fonda'nın **Paris Match** Dergisi'ndeki (12 Kasım 1982, Sayı: 1746) kapak resmi. (Kaynak: https://www.ebay.fr/itm/124128438088, 12.06.2021)
Resim 1.5: Pop ikonu Madonna yoga yaparken poz veriyor. (Kaynak: http://munfitnessblog.com/do-you-want-to-have-body-like-madonna/ 12.06.2021)

Vigarello buna ilişkin, ilki 1999'da gösterime giren **The Matrix** üçlemesinin erkek baş oyuncuları Keanu Reeves (Neo) ve Laurence Fishburne'ün (Morpheus) görünümlerini örnek verir (Vigarello, 2013: 254). İki karakter de simülatif bir

evrende savaşçıdır, ancak onlar milenyum çağının ürünü denebilecek bir savaşçı portresi çizerler: Özellikle Neo karakterini canlandıran Reeves'in yüz hatları incedir, bedeni akışkandır, aynı şekilde dövüş sahneleri de akışkan ve estetik bir dansı andırır. Filmde dikkat çeken bir diğer ayrıntı ise kadın baş karakter Trinity (Carrie-Ann Moss) ile Neo arasındaki gerek dış görünüm gerekse fiziksel hareketlilik ve estetik savaşçılık açısından benzerlikleridir. Filmin simülakrlar, hiperrealite gibi kavramlara ilişkin felsefi alt metninin tezahürü bu benzerlik aynı zamanda milenyum çağının iç içe geçen dişil ve eril imgelerinin yansıması olarak da okunabilir.



Resim 1.6. The Matrix üçlemesine ait bir poster. Soldan sağa karakterler: Trinity (Carie-Ann Moss), Neo (Keanu Reeves), Morpheus (Laurence Fishburne). (Çevrimiçi: https://www.thetvfreak.com/some-of-the-best-trilogies-movies-worth-watching/ 12.06.2021)

Vigarello'nun değindiği bir diğer nokta yüzyılın sonlarında metropollerde ortaya çıkan ve Türkiye'de de sıkça gündeme getirilmiş olan metroseksüel erkek olgusudur (Vigarello, 2013: 253). Yüzyılın sonuna doğru metropolde yaşayan kadına ve erkeğe özgü, önceleri ayrıştırılmış olarak varlığını sürdüren güzellik şablonlarının (**The Matrix** örneğinde de değinildiği üzere) giderek iç içe geçtiğini vurgulayan Vigarello, sözgelimi 2002'de İngiltere'nin en seksi erkeği seçilen David Beckham'ı yeni metroseksüel erkeğin prototipi saymaktadır: "David Beckham, her biri ne olursa olsun oynadığı oyunun sertliğini gösteren ince uzun silueti, esnek duruşları, bakımlı yüzüyle, bu değişimlerin en uç imgesinin somut örneğidir. Beckham, etkili bir dozda kentlilik (metro) ve yeni bir kimlik (seksüel) içeren, 'yarı maço erkek', yarı ayna karşısındaki güzel oğlan olan yeni 'metroseksüel erkeği' temsil eder," (Vigarello, 2013: 256) diyerek maçoluğundan ödün vermeden kendisine 'güzel' olma hakkı da tanınan bu yeni erkek modelini tanımlar. Metropolün uzamlarında şekillenen bu yeni erkek tipi, tüketim sektörüne de hizmet edecek şekilde yeni bir beden kültünü de doğurmuştur.

Değişimin bir diğer nedenini ise tüketim kültüründe ve bunun temel bir halkası olarak, güzelliğin salt tanrı vergisi olmayıp bir projenin sonucu olabileceğini müjedeleyen/dayatan kozmetik pazarda görmektedir. Ancak bunların da ötesinde, güzellik kültündeki değişimi, Bocock'un da yukarıda değindiği gibi kimlik bilincine ilişkin bir kopuşta görür. Bireysel imgeye ve onun anlamına yapılan "özel yatırım" (Vigarello, 2013: 260), Vigarello'nun deyişiyle kimliğin bireyin kendisine, buradalığına ve dolayısıyla da bedenine indirgenmesine neden olmuştur. Vigarello'nun sözünü ettiği, tam da postmodern durumun getirisi olan yüzey estetiğinin yansımasıdır. Kimlik ve aidiyet görünürde artık büyük kurumlar ve sistemler tarafından dayatılmasa da bireyselleşme sürecinin belki de uç noktası olarak tanımlayabileceğimiz bir dönemeçten söz etmek mümkündür; çünkü aidiyet ve kimliğin bizzat birey tarafından tayin edilip tanımlandığı bir dizge söz konudur. Ne var ki bu kimlik, ifadesini yüzeyde, bireyin kendi görünüşü üzerinden bulmaktadır (Vigarello, 2013: 262). Başka bir ifadeyle, modernitenin meşhur **cogito ergo sum** düsturunun postmodern 20. yüzyılda **videor ergo sum** (görünüyorum öyleyse varım) düsturuna, hatta zincire temel bir halkayı daha eklemleyecek olursak, tüketiyorum, tükettikçe görünüyorum, görünür oldukça da var oluyorum düsturuna evrildiği ve katmanlanarak günümüz 21. yüzyıl dünyasını da yönettiği bir çağdan söz etmek yanlış olmayacaktır.

Tam da bu nedenlerle tüketim Batı kapitalizminde bu denli önemli ve vazgeçilmez denilebilecek bir konuma gelmiştir; Bocock'un da saptadığı gibi, toplumların ekonomik krizlerden geçtiği süreçlerde bile kimlik inşasının bu temel bileşeni zayıflamayıp, tersine yükselişe geçmektedir (Bocock, 1997: 113).

1.2.1. Beden ve Kimlik Temsilleri

Modern ideolojinin kendini üzerine tesis ettiği, evrensellik ve hakikat iddiası taşıyan özgün bir kimlik kategorisinin tam da geçerliliğini yitirdiği çağda kimlik meselesi en çok sorunsallaştırılan konulardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kuramsal platformda ben'in ardındaki kurucu dinamikler farklı disiplin ve odaklardan hareketle çözümlenmeye çalışılırken, toplumsal uzamda da medya ve reklamlardan kişisel gelişim çalışmalarına, iş yaşantısından özel yaşantıya,

KENDİNİ BUL! mottosu ekseninde bir söylem patlamasının yaşandığını söylemek mümkün. Kendini bulmak izleği, 20. yüzyılda ivme kazanan beden kategorisiyle ele ele gitmektedir: Bu yüzyılın beden algılarına, beden tasarımlarına ilişkin gözlemlenen belki de en dikkat çekici unsurlardan biri, kendisine ilk kez kimlik kurucu bir niteliğin atfedilmiş olmasıdır. Gugutzer, modernleşme sürecinin iki ana tema, yani beden ve kimlik temaları ekseninde şekillendiğini söyler (Gugutzer, 2002: 13) Bedeni bireysel ihtiyaç ve yönelimler doğrultusunda şekillendirme fikrinin ve olanağının 20. yüzyıl öznesine son derece cazip geldiğini saptayan Gugutzer bu cazibeyi "sağlıklı, fit bir hayat yaşama arzusu"yla (Gugutzer, 2002: 13) ilintilendirir. Ancak en önemli sebep, bedenin giderek daha çok fark edilen ve bu farkındalık doğrultusunda da daha çok işlevselleştirilen kimlik kurucu potansiyelidir. Kimlik inşasında devreye sokulan hiçbir aracı/araç beden kadar etken değildir, çünkü bedene yapılan doğrudan müdahale, hızlı ve her şeyden önce görünür bir kimlik edinimini sağlar. Bodybuilding'cilerin egzersizleri, (bir zamanların) alt kültürlerin ve gençlik kültürlerinin beden üzerinde dövme, piercing, saç kesimleri gibi tercihlerle kendilerini belirli kolektif kimliklerle, grup kimlikleriyle özdeşlemeleri bedenin yüzeyi üzerinden tesis edilen kimliklere ilişkin ilk akla gelen örneklerdir.

Paula Irene Villa, odağına günümüz toplumlarında bireyin kendini toplumsal yapı içerisinde konumlandırma ve aidiyet arayışlarını odağına alırken bedenin gündelik yaşantıdaki performansları bağlamında kimlik kurucu özelliğine değinir. Villa, Foucault'nun biyopolitika üzerine savlarını izleyerek, 18. yüzyıldan sonra modern burjuva toplumunun şekillenmesine koşut olarak öznelerin, kimlik inşa süreçleri bağlamında rasyonalizasyon ve özerkleşme süreci ile biyolojikleştirme ve doğallaştırma süreçlerinden oluşan çift kutuplu bir mekanizmaya tabi tutulduğunu ifade eder (Villa, 2007: 9). Bu mekanizma, Villa'nın ifadesiyle şu anlama gelmektedir: Dünyaya ve bireye dair imge oluşum süreçlerinde din ve gelenek temelli görüşler/söylemler aşıldığından bu yana, kişinin tüm alanlarda kendi yaşantısını kurgulama edimi bir amaca ve –sınırlılıklarıyla birlikte– bir uygulama alanına dönüşmüştür. Villa, bireyin modernite itibarıyla verili din temelli şemalardan/kurgulardan ayrışması, insanlara salt özerklik ve dolayısıyla özgürlük alanlarının açıldığı ve herkesin toplumsal değerlerden ve bu değerlerin oluşturduğu baskılardan azade yaşamlar sürdüğü anlamına gelmediğini söyler. Villa, aslında tam

aksine bir durumun söz konusu olduğunun altını çizerek modernitenin, kişi için kendini toplumsal yapının içinde konumlandırma gereksinimini doğurduğunu söyler: "Wir werden nun nicht mehr durch Herkunft verortet, sondern müssen dies selber tun. Dies beinhaltet auch die 'Zumutung', uns dauernd selber positionieren zu *müssen* (Villa, 2007: 13; vurgu yazara ait). Villa, kişinin kendini konumlandırması açısından en elverişli aracın beden olduğunu söyler, çünkü beden gündelik yaşantımızda en görünen kartvizitimizi temsil etmektedir. Beden aracılığıyla, toplumsal uzlaşımlara dayalı davranış kalıplarının, jestlerin tekrarı/taklidi performe edilir, giyim kuşam ve tarz tercihleriyle kişi yine belirli bir toplumsal gruba aidiyetini ya da yakınlığını gösterebilir. Dünyayı bir tiyatro sahnesine benzeten, insanları da gündelik yaşantıda toplumsal uzamlarda ve ilişkilerde çeşitli rolleri –prova yapmadan– performe eden aktörler olarak tanımlayan sosyolog Erving Goffmann'ın (karş. Goffmann, 2018) düşüncelerinden yola çıkan Villa, yaptığımız her eylemde aslında bir rolü performe ettiğimizi söyler. Goffmann, eylem ve davranışlarımızla çoğunlukla karşımızdakinde belirli bir izlenim yaratmayı/bırakmayı hedeflediğimizden toplumsal alandaki tüm eylemleri **impression management** – "izlenim denetimi" (Goffmann, 2018: 196-221) kavramı üzerinden değerlendirir. Buna göre insanlararası ilişkilerde ve toplumsal çevrelerimizde belirli imajlar yaratıp korumak üzere davranırız. Belirli bir kimlikle, örneğin başarılı bir biliminsanı, iyi bir ebeveyn, yetkin bir siyasetçi vs. olarak algılanmak isteriz: Tüm bunlar birer rol olmakla birlikte, gerçek tiyatro sahnesindeki gibi oyun bittikten sonra kostümün çıkarılıp sahneden inilip gerçek hayata geri dönüldüğü rollerden değil elbette. Goffmann daha ziyade toplumsal yaşantıda farklı şekillerde her zaman performans halinde olduğumuzu vurgulamaktadır. Beden ise bu performanslarda en temel ifade aracı konumundadır. Beden her zaman iletişim halindedir, diğer insanların algılayıp anlamlandırdığı sinyaller gönderir. Bu sinyaller çoğunlukla toplumsal uzlaşıma dayalıdır, dolayısıyla çoğunlukla göndermede bulundukları anlamlar verilidir.

Toplumsal yaşantıda hangi grup kimliklerinin, hangi imaj dünyalarına dahil olmak istediğimiz konusunda günümüzde seçim şansına sahibiz. Ancak Villa'nın da dikkat çektiği paradoks, aslında özgür seçim yapmak *zorunda* bırakıldığımızdır. Bu paradoks, bireyselleşme tezine göre son on yıllarda Batılı refah devletlerde giderek yoğunlaşmıştır. Alınan sosyopolitik önlemler, refah düzeyinin artması, yüksek

öğrenimin demokratikleştirilmesi gibi gelişmeler sonucunda insanlar giderek aile, komşuluk, iş arkadaşlığı gibi sabit ve küçük ölçekli toplumsal grup bağlarından kopmakta ve gündelik yaşantıda sayısı kabarık, farklı farklı grup aidiyetleri arasında tercih yapmaya yönlendirilerek kendilerini o kolektif içinde konumlandırma durumunda kalmaktadır. Villa, modernite itibarıyla kimlik oluşturma pratiklerinde bedene hem malzeme hem de araç olarak yüklenilen işlevin günümüzde katmanlanarak arttığına dikkat çeker.

Çağdaş yaşantılarda beden ve kimlik ilişkisine Batı tarihinin temel kavramlarından biri sayılan, bireyin özerklik kazanmasına işaret eden bireyselleşme sorunsalı üzerinden yaklaşan Schroer, bireyselleşmeyi iki tarihsel aşamadan hareketle değerlendirir. Schroer'e göre, bedenin başat bir referans noktası olduğu bu aşamalardan ilki tarihsel süreçtir ve Rönesans sonrasında çok boyutlu açılımlar getiren tıp alanındaki keşiflere işaret eder. Tıp biliminin özerklik kazanmasıyla beraber sağlık kategorisine başat bir konum atfedildiği Rönesans sonrası Avrupa'sında, sağlığın artık Tanrı lütfu kabul edilmeyip bireyin kendi edimi ve çabasıyla ulaşıp koruyabileceği, başka bir ifadeyle kişinin kendi bedeni üzerinde söz ve karar sahibi olduğu bir anlayış filizlenmiştir. Kolektif algıdaki bu değişim, beraberinde bedene yatırım yapmanın kârlı olabileceği yönündeki düşüncenin de temellerini atmıştır (Schroer, 2012: 17). Schroer, kavrama ilişkin ikinci aşamayı ise 20. yüzyılın 80'li ve 90'lı yıllarında yeni bir konjünktürle tartışmaya açılan bireyselleştirme sorunsalı olarak saptar. Sosyolojinin bu zaman diliminde beden üzerine yürüttüğü tartışmalarda, önceleri ağırlıklı olarak betimlendiği üzere salt disipline edilen, denetim altında tutulan itaatkâr kurban konumunda değil, aynı zamanda kendi sorumluluğunu üstlenip, toplumsal yapının inşasında, yapıyı oluşturan dinamiklerin sürdürülmesinde ve de dönüştürülmesinde etken bir halka olarak süreçlerde etken bir beden algısı merkeze yerleşmiştir. Schroer'ün vurguladığı üzere, bedenin disiplin altına alınmasının tarihi, bireyselleşme tarihinin bir parçasıdır aslında. Schroer bu bağlamda "negatif bir bireyselleşme süreci"nden (Schroer, 2012: 18) söz eder. Bu bağlamda, bireyselleşme sürecinin öteki yüzü olarak okunan şey, aslında bizzat bireyselleşme sürecinin bir ürünüdür. Daha bireyler kendi bireyselliklerini bedenleri üzerinde imlemeye yeltenmeden önce, der Schroer, devlet çoktan bedeni ve onun ayırt edici özelliklerini bireyin kimlik kartı niyetine

saptamıştır bile. Schroer'ün ifadesiyle işte tam da bu anlamda beden Foucault'nun çalışmalarının temel araştırma nesnelerinden biri olmuştur ve tam da bu anlamda Foucault bireyselleşme tarihini, öznenin denetim altında tutulmasını sağlamak adına üretilen sistematik, gediksiz ve kapsayıcılığı gün geçtikçe artan bir anlayışın tarihi olarak okumaktadır (Schroer, 2012: 19). Schroer'ün saptamasıyla bireyselleşme tarihinin bu tahakküm altına alan yüzünün sona erdiğini ve pozitif kodlamalarla yüklü bir bireyselleşme sürecinin negatif kodlamalarla yüklü olanın yerini aldığını düşünmek doğru olmayacaktır. Acı çeken ve tehdit altındaki bedenin özgürleşmiş ve rahatlamış bir "**happy body**"yle (Schroer, 2012: 19) yer değiştirdiğini söylemek olası değildir: "Spätestens an der Engführung des Individualisierungsthemas auf den Körper wird vielmehr klar, daß Individualisierung nichts mit dem Freiheitszuwachs zu tun hat, sondern mit einem Wandel der für ihn verantwortlichen Kontrollinstanzen." (Schroer, 2012: 19). Yabancı denetiminin yerini özdenetiminin alışı en çok da bedene yönelik yaklaşımlar üzerinden okunabilmektedir. Schroer'ün de vurguladığı üzere son derece paradoks bir durumdur bu; çünkü birey/özne, denetim altına alma sürecinin hem öznesi hem de nesnesi konumundadır.

Batı kültüründe insanların özneye dönüştürülme ve bu bağlamda kimliklerin ve bireyselliklerin inşa ediliş süreçlerine ilişkin tarihsel bir okuma yapan Foucault, özne, kimlik, bireysellik, kendilik kavramlarını iktidar kavramı ekseninde açıklar. Foucault'nun saptamasına göre tarihsel olarak öznenin ve bununla ilintili öznellik deneyimlerinin inşası Batı'da 18. yüzyıldan sonra iktidar mekanizmalarının değişimiyle başlamıştır. Hükümranlık sisteminden çıkılarak kapitalizmin gelişmesinin zorunlu bir sonucu olarak disiplin toplumuna geçildiğini; liberalizmin, ardından da kapitalist iktidarın günümüz modeli olan neoliberalizmin gelişmesiyle de günümüze dek etkileri süren "yönetimsellik modelinin"[16] (Read, 2012: 86) hâkim olduğunu söyleyen Foucault, serbest piyasa ve sermayenin dolaşımı üzerine temellenen bu sistemin kendini idame ettirebilmesi için özgürlüklere gereksinim duyduğunu ifade eder. Ne var ki sistem kendini güvence altına almak zorunda olduğundan bu özgürlükler, yine sistemin kendisi tarafından birtakım sınırlandırmalarla üretilir.

[16] Foucault neoliberalizmi ve yönetimsellik modelini yetmişli yılların sonunda Collége de France'ta verdiği derslerde bir sene boyunca ayrıntılı olarak ele almıştır.

Foucault, bu iktidar modelinin ancak insanların dahil edilmesiyle işleyebileceğini söyler. Bunun da ötesinde, insanların modele/sisteme dahil edilmesi içinse öncelikle bir *özneleşme* sürecinden geçmeleri gerektiğini, özneleşmeleri içinse öncelikle *nesneleşmeleri* gerektiğini öne sürer. Bütün bunlar ne anlama gelmektedir?

Bu sorunun yanıtının bir kısmı Foucault'nun Fransızcada kullandığı **suje** kavramında mevcuttur. Fransızcada **suje** hem özne hem de boyun eğmiş anlamına gelmektedir. Benzer şekilde Foucault özne teorisi bağlamında **assujetir** sözcüğünü de hem özneleştirmek, tabi kılmak hem de boyun eğmek anlamında kullanmaktadır:

> "Özne sözcüğünün iki anlamı vardır: Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da özbilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin ediyor." (Foucault, 2005: 63)

Foucault özne teorisini tam da bu çift anlamlılık üzerine inşa etmiştir. İktidarı, özneyi hem kısıtlayan hem de üreten bir güç ilişkileri çokluğu olarak tanımlayan Foucault'nun savına göre iktidar mekanizmaları, kendi yapılarının sürekliliğini sağlayacak şekilde bireyleri kategorize eden, onların bireyselliklerini belirleyen, dolayısıyla özneyi kuran bir dinamiğe sahiptir (Foucault 2005: 64). Foucault, insanın özneye dönüştürülme süreçlerini üç farklı "nesneleştirme kipi" (Foucault, 2005: 58) üzerinden incelemiştir. Bu nesneleştirme kiplerinden birincisi bilimdir: Modern bilim iktidarı aracılığıyla insanı biyolojik, psikolojik, etnik, filolojik vs. kategoriler üzerinden sınıflandırılarak onun nesneleştirmesine işaret eder. Foucault ikinci nesneleştirme kipini bölücü pratikler olarak tanımlar. Modernitenin, modern bilim aracılığıyla mutlaklaştırılan ötekileştirme politikasının bir tezahürü olarak tanımlanabilecek bu bölücü pratikler aracılığıyla iktidar, hasta-sağlıklı, suçlu-suçsuz, kadın-erkek gibi kimlik kategorileri oluşturmakta ve bu kimlikler bağlamında bir normlar düzeneği üretmektedir. Üçüncü nesneleştirme kipi ise doğrudan insanın kendini özneye dönüştürme süreciyle ilintilidir. Kişi, bilgi ve iktidar tarafından üretilen bu verili kimlikler bağlamında kendisini nerede konumlandırır, kendi kimliğini nasıl kurar? Öznenin inşasının bu üç nesneleştirme kipinin biraradalığıyla gerçekleştiğini söyleyen Foucault, kişinin toplum içinde var olabilmesi için devletin ve kurumlarının üretip dolaşıma soktuğu kimliklerin öznesi konumuna geçmesi gerektiğini söyler. Bu anlamda karşılıklı bir bağımlılık ilişkisi söz konudur: İktidarın,

kendi idamesi için kendisinin üretimi kimlikleri üstlenen öznelere gereksinimi vardır, bireyinse toplumdaki varoluş koşulu iktidar tarafından tanınmaktır, bu tanınma da ancak sınırlarını iktidarın belirlediği kimliklerin öznesi konumuna geçmesiyle mümkündür.

Kimlik, özneleşme ve tabiyet üzerine bu savlar, kimliğin inşa karakterini göstermektedir. Moderniteye içkin *Ben kimim?* sorusunun iktidardan bağımsız düşünülemeyeceğini göz önüne seren Foucault, bu kısıtlılıkta da bir direnişin mümkün olabileceğini söylemektedir. Bu direniş imkânını da verili kimliklerin reddinde ve yeni öznellik biçimlerine yönelik arayışlarda görmektedir:

> "Bugünkü hedef belki de ne olduğumuzu keşfetmek değil, olduğumuz şeyi reddetmektir. [...] Günümüzün siyasi, etik, toplumsal ve felsefi sorunu, bireyi devletten ve devletin kurumlarından kurtarmaya çalışmak değil; kendimizi hem devletten hem de devletle ilintili olan bu türden bireyselleştirme türünden kurtarmaktır. Yüzyıllardan beri zorla dayatılmakta olan bu tür bireyselliği reddederek yeni öznellik biçimlerine geçerlilik kazandırmak durumundayız." (Foucault, 2005: 68)

Foucault'nun işaret ettiği verili kimlikler ve bu kimliklerin inşa karakteri, 20. yüzyılın giderek daha hızlı değişen dünya imgesinde farklı disiplinleri yeni arayışlara yöneltti. Çünkü yüzyıl sonunda bedene indirgenmiş olduğu anlaşılan kimliğin, aynı zamanda bedenin içinde hareket ettiği, konumlandığı ve transit geçtiği mekânlar üzerinden de tesis edildiği anlaşılmış, modernitenin, *Ben kimim?* sorusu, binyıl eşiğinde, *Ben neredeyim?* sorusuna evrilmiştir.

1.2.3. Beden ve Mekân Kurguları

Modernitenin inşası kurgu ve kavramlara yönelik bakışta kırılmaların ve yeni açılımların imlediği dönemeçler yüzyılında, kimlik kategorisinin yanı sıra mekân da yeniden düşünülmeye başlandı. Mekân, savaş sonrası dönemde uzun süre sosyal bilimciler tarafından kıyıda köşede bırakıldıktan sonra[17] 1980'lerden itibaren farklı

[17] Martina Löw, 20. yüzyılda özellikle Almanya'da mekân çalışmalarının uzun süre arka planda kalmış olmasını nasyonal sosyalist iktidarın, büyük yıkımlara ve kıyımlara yol açan coğrafi determinizm üzerine temellendirdikleri genişleme politikasıyla ilintilendirmektedir. Savaşın ardından mekân çalışmaları tabu sayılmaktaydı, çünkü Löw'ün de belirttiği gibi böylesi çalışmaların Nazi iktidarının İkinci Dünya Savaşı sırasında yürüttüğü, Alman ulusunun sefaletten yegâne çıkış yolu olarak Doğu Avrupa toprakları başta olmak üzere coğrafyaların fethi düşüncesi üzerine temellenen jeopolitik mekânsız/yurtsuz ulus (**Volk ohne Raum**) ideolojisiyle ilişkilendirilme endişesi yaygındı.

disiplinlerin ilgi odağına dönüşen anahtar kavramlardan biri haline geldi. 20. yüzyılın özellikle ikinci yarısından sonra toplumsal, politik ve teknolojik alanlardaki hızlı değişimlerle beraber bireyselde ve kolektifte zaman ve mekân algılarının dönüşüme uğraması, kuramsal zeminde mekâna yönelik yeni bakış açıları gereksinimini doğurdu: Sömürgecilik dönemi sonrasında ulus devletlerin sınırları yeniden belirlenirken sömürgecilik sonrası çalışmalarda ele alınan aidiyet, kimlik, ötekilik gibi sorunsallarda mekân kategorisinin önem kazanması; Demir Perde'nin yıkılmasıyla küresel çapta tek güce dönüşen neoliberalist sistemle birlikte değişen toplum yapısıyla özel alanda ve kamusal alanda yeni mekân kurgularının ortaya çıkması ya da halihazırdakilerine yönelik kodlamaların değişime uğraması; kentsel alanların dönüştürülmesi; ulaşım teknolojilerinde gerçekleşen muazzam sıçramayla mesafelerin, başka bir deyişle ulaşım sürelerinin bir hayli kısalması; bilgisayar teknolojisindeki buluşla, fiziksel olarak hareket etmeksizin seyir halinde ve iletişimde/etkileşimde bulunma deneyimini kazandıran siber uzam kavramının gündelik yaşantının bir bileşenine dönüşmesi; bilginin, enformasyonun çağının en büyük buluşlarından sayılabilecek **world wide web** üzerinden saniyeler içinde tüm dünyaya yayılması gibi değişimlerin imlediği 20. yüzyılda mekânı salt maddi/fiziksel boyutuyla ve durağan, sabit bir kategori olarak ele alan yaklaşımların dünyayı ve toplumsal dinamikleri açıklama konusundaki yetersizliği giderek daha fazla hissedildi (Löw, 2001: 10). Mekân Antikçağ'dan bu yana doğa bilimlerinin, felsefe ve sanatın ilgi odağı olagelmiştir, ancak 20. yüzyılın dönüşen dünya imgesiyle beraber, tıpkı beden ve kimlik kategorilerinde olduğu gibi, Schroer'ün de altını çizdiği üzere mekânı anlamaya yönelik ontolojik temelli sorulardan sıyrılıp onun ne olup olmadığından ziyade "nasıl" (Schroer, 2006: 9) kurgulandığına ve toplumsal dinamikler bağlamında kolektif ve bireysel düzlemde mekân kategorisinin ne şekillerde düşünüldüğüne bakmak zorunlu hale geldi. Literatürde **spatial turn** ve **topographical turn** gibi kavramlarla anılan bu paradigma değişimi çerçevesinde sosyal bilimlerde ve kültür bilimlerinde mekânın toplumsal üretimi, toplumsal

---

Löw, savaş nedeniyle olumsuz çağrışımlarla yüklenen mekân kavramını çalışmanın 70'li yıllarda dahi gericilik olarak nitelendirildiğini vurgular. Doğu Bloku'nun yıkılmasıyla Doğu – Batı çatışmasının ve bu çatışmayla ilintili sınır algılarının dönüşüme uğramasıyla mekân ile nasyonal sosyalizm arasındaki bağıntıya ilişkin düşünce baskınlığını yitirmeye başladı; bu durum mekâna yeniden bakılması için zemin sağlamış oldu (Löw, 2001: 11, ayrıca bkz. Schroer, 2006: 17-18).

gerçekliğin inşasında ve sürdürülmesinde ve bunun bir uzantısı olarak da kolektif ve bireysel kimlik inşalarındaki belirleyici rolü giderek daha fazla araştırmaların odağına yerleşti.

Stephan Günzel'in de vurguladığı üzere, **spatial turn** kavramı ilk kez Amerikalı beşerî coğrafyacı Edward Soja'nın 1989'da yayımlanan **Postmodern Geographies** adlı çalışmasıyla dolaşıma girdi (Günzel, 2010: 90). Günzel'in ifadesiyle söz konusu metinde bu kavrama ilişkin sistematik bir tanım yer almamaktadır; Soja daha ziyade bir coğrafyacı olarak **spatial turn**'ü genel olarak toplum bilimleri bünyesinde yapılan çalışmalarda gözlemlediği mekân odaklı düşünceler bağlamında kullanmıştır; 1996'da yayımladığı **Thirdspace**'te ise **spatial turn**'den "geç 20. yüzyılın en önemli entelektüel ve siyasi gelişmelerinden biri" (Aktaran: Günzel, 2010: 90) olarak söz etmektedir. Bugün ise **spatial turn** daha spesifik biçimde farklı disiplinlerin "mimarlık ürünü binalardan kentsel mekânlara, eyaletlerden ulus devletlere, yatak odalarından eğlence parklarına" (Löw, 2015) tüm mekânların toplumsal olarak üretildiği düşüncesine olan yönelimine işaret etmektedir. Soja kitaplarında özellikle postyapısalcı mekân teorisinin öncülerinden Michel Foucault'nun çalışmalarını referans gösterir. Foucault, temel metinlerinde mekânı ana sorunsal olarak ele almamasına karşın, bu kategori üzerine geliştirdiği düşünceler çağdaş kuramsal yaklaşımlar açısından ufuk açıcı olmuştur. Bu bağlamda 1967 yılında sunduğu ve ilk kez 1984'te yayımlanan "Başka Mekânlara Dair" (Foucault, 2005: 291-302) adlı konferans metni önem taşımaktadır. Bu metninde, her kültürde olduğunu ifade ettiği ve toplumun kurumsallaşmasında yer alan gerçek mevkileri, onları temsil etme, tartışma ve yadsıma suretiyle yansıtan mekânlar olarak tanımladığı (Foucault, 2005: 295) heterotopya kavramını ele alan Foucault 20. yüzyılın mekânla kurduğu ilişkiler ağı üzerine başka temel noktalara da değinir. Foucault, 19. yüzyılın "büyük saplantısı"nın (Foucault, 2005: 291) tarih olduğunu saptarken 20. yüzyılı da "mekân dönemi" (Foucault, 2005: 291) olarak değerlendirir. Foucault Ortaçağ'dan 20. yüzyıla uzanan süreçte mekân politikalarının ve algılarının dönüşüm süreçlerini ele alırken, Ortaçağ mekânının "hiyerarşik bir yerler bütünü" (Foucault, 2005: 292) olarak kurgulandığını ve bu doğrultuda ikili karşıtlık ilkesi uyarınca sözgelimi kutsal yerler ve dünyevi yerler, kentsel yerler ve köylük yerler, korunaklı yerler ve korunaksız yerler vs. gibi bir düzeneğin oluşturulduğunu söyler.

Ortaçağ'daki mekân anlayışını "bir yere yerleştirilmenin mekânı" (Foucault, 2005: 292; Almancada "**Ortungsraum**", Foucault, 1992: 36) yani konuşlandırma mekânı olarak tanımlayan Foucault, 17. yüzyılda Galilei'yle birlikte kozmolojik görüşün değişime uğramasıyla söz konusu mekân algısının ve bunun bir uzantısı olarak mekânsal örgütlenme biçimlerinin de dönüştüğünü saptar. Dünya'nın, sınırları olmayan ve sonsuz açıklıkta bir mekâna açıldığı bilgisinin bir sonucu olarak, Foucault'nun deyişiyle "[O]rtaçağ yeri bir anlamda bu mekânda erimiş"tir (Foucault, 2005: 292). Bu değişen algıyla, 17. yüzyıldan itibaren yerleştirilme mekânları anlayışının yerini "uzam" (Foucault, 2005: 292) anlayışı almıştır; bu uzamda "bir şeyin yeri artık [o şeyin] hareketi içindeki bir noktadan ibaret hale gelmiştir, tıpkı bir şeyin duruyor olmasının [onun] son derece yavaşlamış hareketinden başka bir şey olmaması gibi." (Foucault, 2005: 292)

20. yüzyıl mekânının ise mevki (Almancada "**Lagerung**", Foucault, 1992) anlayışı ekseninde örgütlendiğini ifade eden Foucault, mevkiyi "noktalar ya da unsurlar arasındaki yakınlık ilişkileriyle" (Foucault, 2005: 293) tanımlar. 20. yüzyılı eşzamanlılığın, bitişikliğin, uzak ve yakının, yan yanalığın ve ayrışmanın yüzyılı olarak yorumlayan Foucault bu çerçevede "dünyanın kendini, zaman boyunca gelişen uzun bir ömürden ziyade, noktaları birbirine bağlayan ve kendi yumağını ören bir ağ gibi" (Foucault, 2005: 291-292) deneyimlediği bir dönemden söz eder. Löw'ün de ifade ettiği gibi Foucault'nun bu düşüncesi, mekânı, öğeleri salt barındırmaya yarayan durağan ve cansız bir kap, bir hazne olarak tanımlayan bakışın yerine etkileşim ağları sonucu ortaya çıkan ve anlam üreten bağıntısal bir yapı düşüncesini ortaya koymaktadır (Löw, 2001: 148-149). Mekânın üretiminde öğelerin birbiriyle ilişkiselliğin odağa alınmasıyla beraber hangi durumda, hangi amaçla hangi yakınlık ilişkilerinin kurulduğu ve ne tür depolama, sınıflandırma, işaretleme ya da kodlama unsurlarının araçsallaştırıldığı önem kazanmaktadır. Başka bir ifadeyle bu mevkilendirme pratiklerinde asıl mesele ilişkilendirme mekanizmalarıdır: Foucault'nun mekân tanımı verilerinin depolanmasını, kent mekânlarının düzenlenişini, insanların demografik yayılımından onların kamusal bina ve özel hanelerdeki yerleştirilmesine kadar toplumsal yaşantının her alanını kapsamaktadır. İnsanları, şeyleri, eylemleri belirli bir düzene sokan, bunların arasındaki ilişkisel

düzeni ifade eden bir tür "konfigürasyon" (Löw, 2001: 148) olmasıyla da dinamik bir sürece işaret etmektedir.

Foucault'nun yanı sıra Henri Lefevbre, Michel de Certeau, Anthony Giddens, Norbert Elias, Pierre Bourdieu gibi 20. yüzyıl kuramcılarının düşünceleriyle hesaplaşarak sosyoloji alanında mekâna ilişkin kuramsal bir çerçeve geliştiren Löw, mekânın kurgu/inşa/oluşum süreçlerine odaklanır. Bunu yaparken de toplumsal mekân ve maddi/fiziksel mekân yönünde bir ayrımı reddeder, çünkü Löw'e göre toplumsal olarak inşa edilmemiş, sembolik olarak kodlanmamış bir mekândan söz etmek olası değildir; her mekân toplumsal algıya hitap edecek sembollerle kodlanmış fiziksel ve soyut öğelerin ilişkilendirilmesiyle meydana gelir, bu suretle üretilip alımlanmaktadırlar (Löw, 2001: 15). Löw, mekâna ilişkin oluşturduğu teorik modelinde eylem öğesinin önemini vurgular (Löw, 2001: 113). Mekânlarda salt haznelerde yaşıyor gibi hareket etmediğimizi, onların artık beden için bir tür hazne/depo olarak görülmediğini vurgulayan Löw, bu dinamik süreçte öznelerin kendi mekânlarını eylemler aracılığıyla onları işaretleyerek, semantik düzlemde anlamlandırarak kurduklarını söyler. Gerek toplum mühendisleri ve mekân uzmanlarının tasarlama ve inşa süreçlerinde gerekse bireylerin mekânı hem duyusal ve bilişsel düzlemde algılama hem de bireysel ve kolektif bellekten hareketle anlam üretme süreçlerinde Löw'ün işaret ettiği eylem nosyonu başattır. Her eylem mekânı işaretler, ona sembolik bir varlık kazandırır. Bunun da ötesinde özneler mekânı üreten eylemlerin aktörleri olmanın yanı sıra bedenleriyle bu mekânların bileşeni de olabilirler (Löw, 2001: 155). Sözgelimi müzeler, ziyaretçiler düşünülerek tasarlanır; mitingler taraftar, eğlence mekânları kalabalık müşteri topluluklarını çekmeyi amaçlar. İnsanlar, bir mekân kurgusunun bileşeni olduklarında kendi kendilerini konumlandırabilir ve bu konumlandırmalardan çıkabilirler, ayrıca mekân kurgusuna mimikler, jestler, dil vs. üzerinden de etki edebilirler (Löw, 2001: 155). İnsanların yanı sıra toplumsal algıda anlam taşıyıcısı olan nesneler de pasif olarak nitelendirilmez; görüntü, koku, ses vs. aracılığıyla onlar da mekânın inşasında etkendir. Löw, mekân üretiminde eylem ve kurgular arasındaki ilişkilendirilme süreçlerini "**spacing**" ve "**Syntheseleistung**" (Löw, 2001: 158) kavramlarıyla açıklar. Anthony Giddens'tan devraldığı **spacing** kavramı inşa etme, kurgulama, konumlandırma, yerleştirme eylemlerine işaret etmekte. Sözgelimi market raflarına

ürün dizmek, bir ortamda kişinin kendini diğer kişilere göre konumlandırması, ev inşa etmek, ülke sınırlarını ölçmek gibi eylemler **spacing** kategorisine girmektedir. Norbert Elias'tan devraldığı sentezleme yetisi kavramı ise insanları ve kolektif algıda aynı semantik anlamla kodlanmış nesneleri bir mekân olarak algılama, imgeleme ve anımsama süreçlerine işaret etmektedir (Löw, 2001: 159). Mekânın inşa sürecinde her iki edim de devreye girmektedir. Löw bu modeliyle, mekânın üretimi için anlam üretmenin önemini vurgulamaktadır.

Löw mekân üretiminde belirleyici bir diğer halkanın gündelik yaşamdaki rutinler olduğunu ifade eder (Löw, 2001: 161). İnsanlar sözgelimi işe giderken hangi rotayı tercih edeceklerini, eşyalarını düzenlerken neyi nereye koyacaklarını ya da aşinası oldukları nesne ve insanları nasıl ilişkilendireceklerini düşünmek zorunda kalmazlar; çünkü bu tür eylemler gündelik yaşantıdaki düzenli tekrarlarla rutine dönüşmüştür. Löw, bu rutinlerin bilişsel düzlemde nasıl işlediğini açıklamak için Giddens'ın "söylemsel bilinç" ve "pratik bilinç" (Löw, 2001: 161) kavramlarına başvurur. Söylemsel bilinç, kişinin bulunduğu eyleme ilişkin farkındalığına ve bu doğrultuda da dilselleştirme yetisine işaret eder. Pratik bilinç ise kişinin uyguladığı eylemin bilgisine bedensel ve duygusal boyutta sahip olduğu fakat bu bilginin bilinç düzeyine erişmediği durumlar olarak açıklanır. Gündelik hayattaki mekân oluşturma pratiklerimizde genellikle pratik bilincin devrede olduğunu söyleyen Löw, bununla birlikte bir eyleme ilişkin bilginin pekâlâ pratik bilinç düzeyinden söylemsel bilinç düzeyine geçebileceğini de belirtir. Mekân oluşumunun yinelemeye dayalı bu dinamiği, mekânların, Löw'ün "kurumsallaşma" ("**Institutionalisierung**". Löw, 2001: 162) olarak adlandırdığı, farklı yer ve koşullarda üretilmelerine karşın aynı ilişkilendirme mekanizmalarına sahip olduklarını, bu anlamda da genelleştirilmiş mekânlar olduklarını söyler. Makro düzlemde okullar, iş yerleri, alışveriş merkezleri, trafik lambalarının konumlandırılışı, yol yönergeleri genelleştirilmiş mekânlara örnektir. İnsanların mevkilendirilmesi açısından bakıldığında da sözgelimi bir devlet büyüğü karşılandığında kişilerin konum alma biçimi, doktor ile hasta arasındaki mesafe ya da toplu taşımada erkekler ile kadınların oturuş şekilleri bağlamında kurumsallaşmış mekânlardan söz edilmektedir (Löw, 2001: 163). Bu kurumsal mevkilendirmeler, düzenli sosyal pratiklerle yeniden üretilmektedir. Bu bağlamda Giddens, rutinlerin mikro düzlemde aktörlerin gündelik yaşantıda kimlik

kurgularının düzenli olarak yeniden üretilmesine hizmet etmenin yanı sıra makro düzlemde tolumsal kurumları da yeniden ürettiğini, kurumların ikamesi için bu tekrarların gerekli olduğunu vurgular (Aktaran Löw, 2001: 163). Böylesi rutinler güvenlik hissi ve varoluş teminatı sağlamaktadır. Bu anlamda hepsi kimliği toplumsal olarak üreten tasarımlardır.

Tüm bu mevkilendirmelerde beden kimlik inşasında belirleyici öğelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Giddens için beden, insanların kendilerini ifade etmelerine, hareket etmelerine ve kendilerini mevkilendirmelerine hizmet eden bir araç konumundadır. Ne var ki Löw, Giddens'ın bu düşünsel izleğinde toplumsal boyutun beden üzerindeki görünürlüğün yeterince irdelenmediğini öne sürerek beden, mekân ve kimlik kategorilerini sosyolojinin "habitus" (Löw, 2001: 176-177) kavramıyla birlikte düşünmeyi önerir. Bu doğrultuda mekân kurgularında kimlik inşası açısından toplumsal cinsiyet ve sınıf kategorilerinin belirleyiciliğin altını çizer. Löw, eylem aracılığıyla toplumsal kurguları da yeniden ürettiğimizi ifade ederken toplumsal cinsiyeti ve sınıfı ilgilendiren mevkilendirmelerin tüm toplumsal kurgulara içkin olduğunun ve bunun da ötesinde, kimliğin bu bileşenlerini yeniden üretiminin salt rutine dayalı eylemlerle açıklamanın yetersiz kalacağını, çünkü toplumsal cinsiyet kimliğinin ve sınıfın da öznelerin bedenselliğinde görünür durumda olduğunu vurgular (Löw, 2001: 173). Bu anlamda bu öğeler salt rutinler üzerinden üretilmezler, onlar zaten hâlihazırda tüm habitusa, yani bireylerin algı, değerlendirme ve eylem şematalarına içkindir (Löw, 2001: 177). Habitusun sürekliliği vardır ve aktarılabilir özelliktedir. En ayırt edici özelliği ise, habitus üzerinden toplumsal olanın bedene işlemesidir. Yani kişinin kendi bireysel ve toplumsal kimliğini belirleme şekli, kendini ve başkalarını toplum içinde konumlandırma şekli onun habitusuna bağlıdır. Bu özellikleriyle habitus, toplumsal kurguların somatik boyutudur: Sembolik düzen beden üzerinde görünür kılınır; beden toplumun yapılarını yansıtır.

Bu anlamda beden, Löw'ün de vurguladığı gibi mekân kurgularında pek çok açıdan önem taşımaktadır: İnsanlar dünyada bir bedenle var olurlar. Bedenleriyle hareket eder ve konum alırlar. Bu bedensel ifadeleri başkalarının konumlanma ve sentetik algı süreçlerine de yön verir. Bedensel ifade ve ona ilişkin algı sınıf ve toplumsal cinsiyet kurgularını da barındırır ve onları gündelik pratikler üzerinden

yeniden üretir (Löw, 2001: 179). Bu özellikleriyle beden çoğu mekân kurgusunun merkezinde yer almaktadır ve iki kategori arasındaki çoklu etkileşimler kimlik kurgularının üretimini ve yeniden üretimini sağlar.

Uygarlık tarihinin aynı zamanda beden için tasarlanan mekânların tarihi olduğunu söyleyen Schroer, modernitenin her bedensel eylem için öngörülen mekânlar tasarladığını ve bu uygarlaşma sürecinde bedenin eylemlerinden ziyade o eylemleri uygunsuz addedilen mekânlarda gerçekleştirilmesinin horgörüldüğünü hatırlatır (Schroer, 2006: 288). Yaşam alanlarının özel alan, kamusal alan ve çalışma alanı gibi makro yapılara ayrıştırıldığı ve her eylem ve faaliyet için ofis, yatak odası, tuvalet, mutfak, yemek odası, sigara odası, spor salonu, parti mekânı, fitness salonu, güzellik salonu vb. gibi ayrı mekânların tasarımına dayalı modern toplum yapısı yerini 20. yüzyılda daha esnek bir yapıya evrilmiştir. Bedensel faaliyetleri birbirinden ayıran mekânsal sınırların eskisi gibi katı olmadığını saptayan Schroer, önceleri kamusal alandan dışlanmış aktivitelerin geri döndüğünü ve alışveriş merkezleri, havaalanları, benzin istasyonları gibi kamusal mekânların artık tek işleve yönelik olmayıp çoklu pratiklere açık olacak şekilde kurgulandığını, çoğu zaman çalışma, tüketim ve boş zaman aktivitelerinin tek mekânda toplandığını söyler (Schroer, 2006: 289). Schroer'ün sözünü ettiği yeni mekânsal yapılanmalar, 20. yüzyılın ikinci yarısında, özellikle Sovyet rejiminin yıkılmasının ardından çift kutuplu dünya imgesinin yerini neoliberal küresel dünya imgesine bıraktığı döneme işaret etmektedir. Yeni dünya imgesi, küresel ile yereli sentezleyen ulus aşırı mekânlar, küresel kentler, küresel finans pazarları, kıyı bankaları ya da siber uzam gibi formlarla yapılanmıştır. Bu yeni mekân kurguları, modernitenin sınırları net çizilmiş formlarından farklı olarak, küresel ve yerelin etkileşimi sonucu bir yanıyla melez yapıdadır, diğer yanıyla da standardizasyon mantığını barındırırlar. Dünyanın 1990'lı yıllardan sonra uğradığı hızlı değişimi üstmodernlik olarak tanımlayan antropolog Marc Augé, bu kavramla aynı zamanda modernitenin ve onun, kolektif belleği besleyecek dolayısıyla kolektif kimlikler kuracak ve aidiyet oluşturacak mekânlarının zayıflamasına da işaret eder. Augé, 1992 yılında yayımladığı çalışmasında küresel kültürün mekânlarını tanımlamak için, kitaba ismini de veren **Yok-Yerler** kavramını önerir. Yok-yerler, kimlik inşa eden yerlerin karşısında konumlandırılır: "Eğer bir yer, kimlikleyici, ilişkisel ve tarihsel olarak

tanımlanabilirse, kimlikleyici olarak da, ilişkisel olarak da, tarihsel olarak da tanımlanamayan bir mekân, bir yok-yeri tanımlayacaktır." (Augé, 2016: 74) Augé'nin sözünü ettiği yok-yerler, havaalanları, otoyollar, taşıtlar, alışveriş merkezleri, bankamatikler, otel ve restoran zincirleri vb., üstmodernliğin ürettiği ve tarihsel bağlamı olmayan, kişinin aidiyet kuracağı toplumsal kodlarla üretilmemiş, ulaşım, transit, ticaret gibi hizmetler için tasarlanmış yerlerdir. Augé, çağdaş gündelik yaşamın vazgeçilmez bir halkası konumuna gelmiş bu yok-yerlerin, bulundukları ortamla anlamsal veya tarihsel bağları bulunmadığını söyler; çünkü yok-yerler, kişinin kendisini çevreleyen dünyayı ve dolayısıyla da kendisini imgeler ve imajlar üzerinden anlamlandırdığı yapılardır. Yok-yerler aynı zamanda dünyanın her yerinde rastlanabilecek standartta tasarlanmışlardır. Bu yerlerin içinde hareket eden özneler de gündelik kimliklerinden sıyrılarak standartlaşır; markette müşteri, otelde konuk, havaalanında yolcu olurlar (Augé, 2016: 89). Bu tür mekânlar, içinde bulunulduğu sürece kişiye bir anonimlik sağlar, öte yandan dünyanın her yerinde bulunduklarından bir özdeşleşme unsuru da sağlarlar.

Schroer ve Augé'nin değindiği, küresel kültürün bu yeni mekân kurguları, eskilerinin yerine geçmemiştir; modern düşünceye özgü tarihsellik, çizgisellik ve art ardalık yerine eski ve yeniyi daha ziyade postmoderni tanımlayan eklektik yapı, yüzey ve yan yanalık çerçevesinde düşünmek daha doğru olacaktır. Bu bağlamda Schroer'ün mekânsal esnemenin bedene ne tür etkileri olabileceği yönündeki sorgulama yerinde görünmektedir:

> "Werden die Körper genauso unbestimmbar wie die Räume, in denen sie sich bewegen? Ist der Körper weniger festgelegt auf bestimmte Funktionen und Passformen? Wird er, um für die verschiedensten Aufgaben und Funktionen tauglich zu sein, möglicht unbestimmt, offen und flexibel gehalten?" (Schroer, 2006: 289)

Yok-yerler, geleneksel mekân kurgularının yerine geçmez. Öznenin kendini toplumsal rollerle özdeşleştirdiği hane, işyeri, kurumsal mekânlar varlıklarını sürdürmektedir. Özneler, gündelik yaşantıda bu mekânlar arasında mekik dokurken bireysel ve toplumsal kimlik rolleri ile anonimlik arasında gidip gelmektedir. Mekân kurgularındaki bu melez yapılanma, kimliklerin inşa edici özelliğini daha da belirgin kılar. Bu çerçevede mekânlar arasında hareket etmek; yüzer-gezer kimlikler arasında

hareket etmek ve binyıl eşiğinin, *Ben neredeyim?* sorusu güdümünde yaşam idamesi için öznenin kendiyle ilgili gerçekliklerini kurma çabası olarak yorumlanabilir.

Tam da bu noktada çalışmanın giriş bölümünde sorduğumuz soruları yinelemek gerekli görünmektedir. 21. yüzyıl eşiğinde, yukarıda betimlenen dünya imgesi edebiyatta ne şekillerde yankı bulmuştur? Bedene kimlik inşasında etken bir rol atfedildiği, kimliğinse bir kurgu olduğu tartışıldığı, dolayısıyla modernitenin başat kurgularından öznenin yapıtaşlarına ayrıştırıldığı bir dönemde özne olma çabası neye işaret eder? Yazarlar böylesi bir bilinçten hareketle ne tür kurgulara yönelmiştir? Roman karakterlerini ne tür dünyaların içine fırlatırlar? İçinde hareket ettikleri mekânlar nasıl kurgulanmıştır? Karakterlerin beden ve mekân deneyimleri, bize kimlik inşası veya çözünüşü bağlamında neler anlatır? Romanlarına ne tür beden söylemlerini taşımışlar, bu bağlamda ne tür anlatı stratejileri, diller inşa etmiş, hangi tematikleri metne taşımışlardır?

Çalışmanın sonraki bölümlerinde bu soruların izi sürülecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

JOHN VON DÜFFEL: EGO

Mein Körper ist Skulptur.

Ego

2.1. Beyaz Yakalının Dünyasını Sorgulayan Yazar

1966 Göttingen doğumlu John von Düffel romancılığın[18] yanı sıra dramaturg, tiyatro rejisörü, tiyatro ve sinema eleştirmeni, radyo oyunu yazarı, çevirmen ve çeşitli üniversitelerde, edebiyat enstitülerinde ve tiyatro atölye çalışmalarında konuk öğretim üyesi olarak faaliyette bulunmaktadır.[19] 2009'dan bu yana da Deutsches Theater Berlin'de dramaturg olarak projelerde yer alan von Düffel, kendisiyle yapılan bir röportajda tiyatro ve roman yazarlığı üzerine konuşurken, iki alandaki yaratım süreçlerinde benzerlikler deneyimlediğini söyler. Sözgelimi karakter oluşturma süreci açısından koşutluklar gören von Düffel, bununla birlikte romanın oldukça güçlü bir temel tınıya sahip olduğunu vurgular. Düffel'in deyişiyle, bu temel tını roman kurgusunun belkemiğini oluşturmaktadır:

> "[D]ieser Grundton muss auch halten, darf also nicht den Atem verlieren. Er muss einen Sog entwickeln und er muss verbunden sein mit einer Art, die Welt wahrzunehmen, die besonders ist, oder die vom Winkel her ein bisschen verschoben ist von der normalen Betrachtungsweise." (Auffenberg; Van Holt, 2007: 10)

Yazarın vurguladığı üzere romanın temel tınısı okurun dünyaya, gerçekliğe yönelik bakışında hafif bir perspektif kayması gerçekleştirmeli, sıradanlaşmış olanın

[18] Von Düffel'in başlıca roman, öykü ve denemeleri: **Vom Wasser** (roman, 1998); **Zeit des Verschwindens** (roman, 2000); **Ego** (roman, 2001); **Wasser und andere Welten** (deneme, 2003); **Houwelandt** (roman, 2004); **Hotel Angst** (anlatı, 2006); **Beste Jahre** (roman, 2007); **Wovon ich schreibe** (deneme, 2009); **Goethe ruft an** (roman, 2011); **Wassererzählungen** (öykü, 2014); **KL – Gespräch über die Unsterblichkeit** (roman, 2015), **Klassenbuch** (roman, 2017), **Der brennende See** (roman, 2020), **Die wütenden und die Schuldigen** (roman, 2021), **Das Wenige und das Wesentliche** (deneme, 2022).

[19] İnternet ortamını ve sosyal medyayı da işlevsel şekilde kullanan von Düffel'in çalışmalarını ve duyurularını şu adresler üzerinden takip etmek mümkün:
Yazarın web sitesi: https://www.johnvondueffel.de/
Facebook hesabı: https://www.facebook.com/John-von-D%C3%BCffel-258794490846729/?fref=ts

kategorisine girmiş olguların yeniden ayırdına varmasına aracılık etmelidir. Başka bir ifadeyle roman, okuru içinde yaşadığı dünyayı ve o dünyanın gerçekliklerini daha farklı, hatta belki de ilk kez betimlemesine aracı olacak bir dille tanıştırmalıdır. İşte von Düffel'in 2001 yılında yayımlanan romanı **Ego**, tam da yazarın sözünü ettiği böyle bir temel tınıyla oluşturulmuştur. Nitekim von Düffel bu metnini, binyıl eşiğindeki metropol evreninde giderek daha fazla alan bulan iki temayı farklı düzlemlerde gerçekleştirdiği melezleştirme ve parodileştirme stratejileriyle kurgular: **beden** ve **ekonomi**.

20. yüzyılın sonlarında, ekonomik küreselleşmenin giderek hız kazanmasına koşut olarak edebiyat dünyası da bu sürecin beraberinde getirdiği çarpık oluşumların farklı veçheleriyle yazınsal düzlemde hesaplaşmıştır. Ekonomik koşullar, diğer sanatsal formlarda olduğu gibi edebiyat alanında da hep işlenegelmiş; toplumsal yapılar, iktidar ilişkileri, bu dinamiklerin birey, sonrasında ise özne üzerindeki etkileri yazarların ilgi odağı olmuştur. Binyıl eşiğinde de, genç olarak tanımlanabilecek bir yazar kuşağı, yeni ekonomi olarak tabir edilen süreci metinlerinde farklı yollarla konulaştırmıştır.[20] Urs Widmer (**Top dogs**, 1995), Georg M. Oswald (**Alles was zählt**, 2000), Joachim Bessing (**Wir Maschine**, 2001), Rainer Merkel (**Das Jahr der Wunder**, 2001) Kathrin Röggla (**Wir schlafen nicht**, 2004), Ernst Wilhelm Händler (**Wenn wir sterben**, 2005), toplumdaki ekonomik yapıları yazınsal metnin dokusuna işleyen başlıca yazarlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Asıl ilgi çekici olan nokta ise bu hesaplaşmanın izlek boyutunda kalmayışıdır: Genç kuşak, ekonominin estetiğini araştırarak onu yazı düzleminde formuyla birlikte yansıtmanın veya yeniden üretmenin yollarını aramıştır. Zemanek/Krones'in deyişiyle çağdaş yazın yeni ekonomiyi anlatmakla kalmayarak yeni yollara da başvurmuştur; örneğin ekonomik olanın evrensel boyutu, yani para birimi misali her şeyi her şeye dönüştürme mekanizması, edebiyat metninde heterojen stil ve türlerin

[20] Yeni ekonominin binyıl eşiğindeki Alman yazınındaki yansımaları için ayrıca bkz.: Christoph Deupmann, "Narrating (new) Economy: Literatur und Wirtschaft um 2000"; Stefanie Ablass, "Ökonomisierung des Körpers: Interdependenzen von ökonomischer und physischer Sphäre im Wirtschaftsroman", **Literatur der Jahrtausendwende Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000** içinde, (haz.) Zemanek; Krones, Transcript, 2008 ve Anke S. Biendarra, **Germans Going Global: Contemporary Literature and Cultural Globalization**, De Gruyter 2012, özellikle Bölüm 3: "Brave New World: Narratives of the new economy".

soğurulması ve dönüştürülmesi yoluyla görünür kılınmaktadır (Zemanek/Krones 2008: 15-16).

Von Düffel 2000 yılında **Die Welt Online** gazetesi için kaleme aldığı, çağının toplumsal dinamikleri ile tiyatro üretimleri arasındaki ilişkileri tartıştığı "Alle sind gleich nah am Abgrund" başlıklı makalesinde küreselleşmenin ekonomik, siyasi ve toplumsal düzlemlerde meydana getirdiği değişimlerin oyun yazarlığına ne şekillerde yansıdığını ve dünyaya ilişkin bu yeni gerçeklikle hangi tema ve kurgular aracılığıyla hesaplaşılabileceğini sorgular. Von Düffel, bu yazısında öne sürdüğü düşüncelerden yola çıkarak ilk kez 2002'de Hamburg Thalia Tiyatrosu'nda sahnelediği ve **Ego** romanıyla koşutluklar taşıyan oyunu **Elite I.1**'i yazmıştır.[21] Makalesi tiyatroyu merkeze almakla birlikte **Ego**'nun hangi düşünsel zeminden hareketle kurgulandığına ilişkin ipuçları da sunar.

"Alle sind nah am Abgrund" metninde orta sınıfın küreselleşmeyle birlikte içine düştüğü krizin boyutlarını tartışan yazarın ifadesiyle, "Günümüz dünyasının toplumsal dokusunu belirleyen dinamiklere baktığımızda, esas meselenin kenar grupların ya da kültürlerin dışlanması olmadığını görürüz. Çağımıza damgasını vurmakta olan asıl olgu, benim 'orta sınıfın atomize edilmesi' olarak tabir edebileceğim süreçtir." (von Düffel, 2000). Von Düffel'e göre, bugün başarısız bir planlamayla gerçekleştirilen bir banka füzyonu sonucunda binlerce banka çalışanının iş yeri tehlikeye giriyorsa orta sınıfın sağlam bir zemin üzerinde bulunduğu ve salt kenarların dağılmakta olduğu bir toplum yapısından söz etmek olası değildir. İş pazarındaki dinamikler, eğitimin salt uzmanlaşmaya dönüştüğü ve iş gücü piyasasında kırklı yaşların yaşlı kabul edildiği bir sürece doğru koşar adım ilerliyorsa, o halde devamlılık, istikrar ve yaşam boyu başarı gibi beklentilerin miadı dolmuştur. Yazarın deyişiyle, küresel boyuttaki rekabet ortamıyla tüm güvencelerin yok oluşu en büyük darbeyi orta sınıfa vurmuştur. Bu bağlamda toplumu boydan boya kesen bir varoluşsal yarıktan söz eden von Düffel, herkesin aynı mesafeyle uçurumun kıyısında durduğu yönündeki endişesini dile getirir. Toplumsal

[21] Romancılığın ardından yeniden tiyatroya bu oyunuyla dönen von Düffel'in deyişiyle **Elite I.1**'deki temel düşünce, hayatımızdaki teatral hikâyenin ya da dramatik olayın asıl mekânının radikal öznellik alanında gerçekleştiğidir. Yazar, kaleme alıp sahnelediği oyunlar arasında romanlarına en yakın duranın **Elite I.1**'in olduğunu ve oyununun özellikle **Ego**'yla koşutluklar taşıdığını belirtir. Bu koşutluk, von Düffel'in deyişiyle romancılıktan tekrar oyun yazarlığına geçiş sürecinde kendisi için yön verici olan iç monolog tekniğidir.

dinamiklerin, orta sınıfın güvende olduğu ve sadece kenardakilerin aşağıya yuvarlandığı bir disk imgesine karşılık gelmediğini söyleyen von Düffel, bugün daha ziyade eğik duran ve daha yüksekte duranların olasılıkla daha derinlere düştüğü bir denge aleti imgesinden söz edilebileceğini vurgular (von Düffel, 2000). Bu aletin üzerinde ise herkesin tek dostu yine kendisidir. Sosyal aidiyet duygusunun geçmişte kaldığı bu dönemde, herkes tek başına mücadele etmek zorunda bırakıldığı bir yarışın ortasında bulur kendini. Kaldı ki toplumun yüzeyinde, medyada, ilişkilerde, özel ve kamusal tüm yaşam alanlarında görünür olan ve reklamlarla, medyayla bir yaşam tarzı olarak pompalanan "ben" kültü aslında toplumsal dinamiklerin yarattığı derin güvensizlik duygusunun öteki yüzünden başka şey değildir. Von Düffel şöyle der:

> "Das Ich ist der einzige Fluchtpunkt in Zeiten allseitiger Konkurrenz, Narzissmus die einzig mögliche Liebe. Dabei führen gerade die vervielfältigten Möglichkeiten der Selbstinszenierung durch Mode, Freizeit und Besitz zur totalen Gleichmacherei, zur absoluten Ich-Beliebigkeit. Die vollends entfesselte Individualisierung schlägt um in die Auflösung von Individualität." (von Düffel, 2000)

Topluma ilişkin böylesi bir tablo ise tiyatro ve edebiyatta geleneksel birey-toplum çatışması üzerine kurulu yapıların geçerliliğini yitirdiği, bunun yerineyse herkesin herkese karşı savaştığı bir yapıya evrilindiği anlamına gelir. Ezelî çatışmanın zayıflaması beraberinde bireyin de adım adım çözünmesini getirir. Burjuvanın bir zamanlar hazinesi ve dayanağı konumundaki orta sınıf, bugün sadece iki olasılığın deneyimlenebileceği, toplumsallaşma öncesi bir arena konumundadır: acımasız bir varoluş savaşı ya da nihai bir yok oluş (von Düffel, 2000). Bu anlamda da, der von Düffel, orta sınıfta açılan yarıklara yönelik yeni ve keskin bir bakış geliştirmek gereklidir, toplumun içinde yer almasına karşın her gün sınırda ve dışarıda kalma tehlikesiyle karşı karşıya olan, çözünmekte olan ben'lere dair yeni öyküler ve formlar üretmenin yolları aranmalıdır.

Edebiyat, toplumsal dinamikleri birey üzerinden göstererek onları estetize eder, kültürel özneyi sahneye koyar ve onu toplumsal söyleme dahil eder (Kremer, 2008: 3). Peki moderniteden bu yana bireycilik üzerine inşa edilmiş bir kültürün 21. yüzyılda vardığı noktada, çözünmekte olan ben'leri öyküleme arayışı yazarları hangi kurgulara götürmüştür? Küreselleşmiş dünyanın yeni ekonomisi ne tür beden

imgeleri üretip dolaşıma sokmuştur? Bedene yönelik algının, anlayışın, bakışın tarihi, binyıl eşiğinde nasıl bir dönemecin içinde bulunmaktadır? Bireyin kendi bedeniyle, diğer bedenlerle kurduğu ilişkiler hangi kodlarla şekillenmektedir? Yeni ekonomiyi beden üzerinden okuyan bir romancı, metin üzerinde hangi dönüştürücü pratikleri devreye sokmaktadır? İktidar-beden-kimlik kategorileri arasındaki ilişki ağı ne şekillerde estetize edilmektedir? Bu pratiklerin sonucunda nasıl bir temel tını işitilir? Bu bölümde John von Düffel'in **Ego** romanı üzerinden bu soruların yanıtları aranacaktır.

2.2. Ego: Neoliberal Sistemin Ürünü Bir Öznenin Öyküsü

> *Ab einem gewissen Zeitpunkt steht jeder erwachsene Mensch vor der Frage, was sein Körper über ihn erzählt. […] Jeder von uns muß wissen, nach welchem Bild er lebt und sich formt. Diesem Bild entkommt man nicht. Es gibt nur zwei Möglichkeiten: Entweder man bestimmt es, oder man läßt es über sich bestimmen.*
>
> Philipp.

> *I want to fit in.*
>
> Patrick Bateman.

Yukarıdaki sorulardan hareketle **Ego**'nun, Batı modernitesinin temel referans noktalarından sayılan bireycilik anlayışının ve bu anlayışı şekillendiren toplumsal dinamiklerin ekonomik liberal politikalar çerçevesinde 21. yüzyıl eşiğinde evrildiği noktaya hiciv yüklü bir ayna tuttuğu söylenebilir. Bu bağlamda John von Düffel, roman kişisi Philipp'i merkeze alarak beden imgesi üzerinden çağdaş Batı toplumunun spesifik özne tasarımını ele almaktadır. Sözü edilen özne, kökenleri 17. yüzyıla dayanan liberalist düşüncenin ekonomik ayağının ortaya çıkardığı **homo economicus**'un, özellikle 1970'lerin sonlarından itibaren kapitalist Batılı toplumlarının hakim ideolojisi konumuna yerleşen ve 2008 yılındaki küresel finans kriziyle birlikte çökene dek (Harari, 2008: 13-14; ayrıca bkz. bu çalışma, "1.2. Dönemeçler Yüzyılı: 20. Yüzyılda Beden ve Kültür") iktidarını koruyan neoliberal ekonomi politikalarla birlikte dönüştüğü formdur.

Aydınlanmacı düşüncenin içinde filizlenen, siyasi ve düşünsel temelleri Thomas Hobbes, John Locke, Adam Smith gibi öncü isimler tarafından atılan liberalizm odağına ekonomik ilkeler üzerinden tanımlanan bir toplum yapısını ve bu toplumun etken aktörü olarak bireyi ve onun hak ve özgürlüklerini almaktadır. Modern ekonominin yapı taşlarını ortaya koyan liberalizmin çizdiği toplum tasarımı, serbest emek ve "özü mübadelede bulunan" (Foucault, 2015b: 123) mal piyasasının hareketliliği, işbölümü ve uzmanlaşmaya dayalı bir üretim sistemi öngören ve üretim araçlarında özel mülkiyeti savunan liberal ekonomik toplumdur; bu toplumdaki özne modeli de bu dinamik yapının vasıflarını taşıyan birey olarak tanımlanmaktadır. Bu çalışmanın "1.2. 18. Yüzyıl Sonrasında Kentli Bedenler" başlıklı bölümünde de değinildiği gibi, 18. yüzyıl sonundan itibaren sanayi devrimleriyle beraber yükselişe geçen liberal ekonominin oluşturduğu toplumdaki öznenin profili, serbest piyasanın hareketliliğini kendi üretim döngüsüne dahil eden, uzmanlaşmış ve ekonomi içinde bağımsızlaşmış, bireyselleşmiş niteliklere sahip birey olarak çizilmektedir. 19. yüzyılı, liberal toplumsal yapı ile Batı modernitesinin bireycilik anlayışı ekseninde değerlendiren Georg Simmel bu yüzyılı Aydınlanmacı düşüncenin temel kavramlarından bireyciliğin özgürlük ve eşitlik öğretisiyle bağlantılı olarak "ekonomik ilkeler haline getirilme" (Simmel, 2009: 217) süreci olarak yorumlamıştır. Toplumsal bireyciliğin ekonomik yansımaları olarak iki formun meydana geldiğini söyleyen Simmel, serbest rekabetin temelinde özgürlük ve eşitlik öğretisinin bulunduğunu, diğer taraftan uzmanlaşmaya dayalı işbölümünün temelinde bireyin kendini ötekinden ayrıştırarak biricikliğine ulaşma üzerinden tanımlanan kişilik öğretisinin yattığını vurgular. 20. yüzyılın ilk yarısına gelindiğinde liberal yapı ekonomik krizlerle birlikte çıkmaza girince topluma ve bireye ilişkin kurgular da dönüşüme uğradı. Birinci Dünya Savaşı'nın beraberinde getirdiği mali krizler, 1920'lerden itibaren baş gösteren, "dönemin iktisatçılarını dahi şaşırtacak denli büyüklükteki mali buhranlar" (Butterwege/Lösch/Ptak, 2017: 17), 1929'daki Büyük Buhran gibi etkileri küresel çapta yayılan ekonomik çöküşler, ülkeleri finansal sistemde reform arayışlarına itti. Özellikle 1929 buhranı, klasik iktisatçıların piyasa ekonomisinin kriz durumunda kendiliğinden dengelendiği yönündeki görüşünün geçersizliğini gösterdi. Ekonomi politikada bir paradigma değişimine yol açan bu süreçte, kapitalizmin en gelişmiş biçimine ulaştığında durgunluk dönemine girdiği ve

kapsamlı ve sistematik ekonomik politik müdahaleler olmaksızın elinin altındaki üretim potansiyelini kullanamayacak hale geldiği yönündeki görüşler giderek ağırlık kazandı (Butterwege/Lösch/Ptak, 2017: 18). Bu çerçevede, Foucault'nun da ifade ettiği gibi, "devlet güçlerinin tamamının biçimlendirilmesi ve toplumun düzenlenmesinin piyasa ekonomisine dayandırılması" (Foucault, 2015b: 103) yönündeki yaklaşımlar benimsenmeye başlanmıştır. Ekonomide devletin müdahalesine duyulan gereksinimin gündeme gelmesiyle John Maynard Keynes'in, devletin ekonomi politikayı yönetmenin yanı sıra sağlık, eğitim, temel altyapı ve güvenlikten sorumlu olduğu refah toplumu modeline geçildi. Ancak 1970'lerde, özellikle 1973'teki petrol krizinin beraberinde getirdiği sıkıntıların ardından Keynes'in ekonomi politikalarının yetersiz kaldığı görülünce, teorik alt yapısını özellikle Friedrich August von Hayek ve Milton Friedman'a borçlu neoliberalizm, kapitalizmin dominant ideolojisine evrildi ve ilkeleri uluslararası çapta ekonomik, sosyal ve toplumsal politikaların referans çerçevesini oluşturdu (Butterwege/Lösch/Ptak, 2017: 13).

Neoliberal ideoloji, merkezine ekonomiyi almaktadır; pazar ekonomisinin ve piyasasının kurgusu ve koşulları ön plandadır, yürütülen analizler ağırlıklı olarak bunlara yöneliktir. Toplum ise tek başına bir kategori olarak ele alınmayacak denli arka plandadır; toplumsal yapı incelense dahi, pazarın gelişimine ne şekilde katkıda bulunacağı sorunsalı üzerinde ele alınmaktadır (Butterwege/Lösch/Ptak, 2017: 47). Özellikle Hayek'in fikirleri, teorik tartışmalar bünyesinde yer yer eleştirilmekle birlikte neoliberalist ideolojinin üzerine temellendiği dünya görüşüne ilişkin somut ve geniş bir çerçeve sunmaktadır. Bu bağlamda Hayek'in, biyolojik evrim teorisiyle koşutluk kurarak oluşturduğu kültürel evrim teorisi yön vericidir. Hayek'e göre insanın gelişiminde etken olan üç temel unsur bulunmaktadır. Hayek, aynı zamanda insanların değer dizgelerinin oluşumunda da belirleyici olan bu üç unsuru "dürtü, gelenek ve akıl" (Butterwege/Lösch/Ptak, 2017: 50) olarak tanımlamaktadır. Dürtü, biyolojik veya evrimsel biyolojinin belirleyici unsuruyken gelenek ve akıl kültürel evrim sürecinde gelişmektedir. Bu iki evrim formunun özünde yatan dinamik; bilinmeyen, yabancı dış dünyaya sürekli bir yarış biçiminde tezahür eden bir uyum sağlama süreci olarak tanımlanmaktadır. Bu yarışın seçilim mekanizması ise, Von Düffel'in de yukarıda değinilen "Alle sind nah am Abgrund" (von Düffel, 2000)

başlıklı makalesinde özellikle altını çizdiği, "var olmak ve yok olmak" (Butterwege/Lösch/Ptak, 2017: 50) kategorileri üzerinden işlemektedir. Hayek'in teorisine göre, biyolojik evrimde fiziksel anlamda hayatta kalmak olarak tezahür eden var olma, kültürel evrimde rakiplerle çevrili yarış ortamında seçilim açısından kriter niteliği taşıyan, üretimde diğerlerinin bir adım önüne geçmek olarak gösterir kendini; bir adım önde olmak, kişiye dışsal koşullara en iyi şekilde uyum sağlamasına olanak tanımaktadır (Butterwege/Lösch/Ptak, 2017: 50). Bu bağlamda Foucault da, 18. yüzyıl liberalleri piyasanın temel dinamiği olarak mübadele ilkesini esas alırken 19. yüzyılın sonundan itibaren rekabet ilkesinin belirleyici olduğu görüşünün benimsendiğinin altını çizmiştir. Foucault'nun yorumuyla temel dinamiğin rekabet ilkesi üzerinden tanımlanıyor oluşu piyasanın özünde 18. yüzyılda düşünüldüğü gibi "denklik değil, tam tersine eşitsizlik" (Foucault, 2015b: 123) olduğu anlamına gelmektedir. Foucault'nun vurguladığı eşitsizlik ortamının arka planı, Hayek'in çizdiği düşünsel çerçevede biyolojik evrim teorisinin kültürel evrim teorisine uyarlanmasında görülebilmektedir: Piyasa rekabeti güçlü olanın, kaynakları doğru ve stratejik kullananın kazandığı dolayısıyla da var olabildiği bir arenadır. Hem biyolojik hem kültürel evrimde esas mesele, en iyi hayatta kalma stratejisi açısından kaynakların/öz kaynakların olabilecek en faydalı şekilde kullanılmasıdır. Bu doğrultuda Hayek biyolojik ve kültürel evrimi, sürekli değişime uğrayan dış koşullara deneme yanılma yöntemleriyle uyum sağlama süreçleri olarak tanımlamaktadır. Dış koşulların sabit değil, değişken yapıda olmaları ise Hayek'in vurguladığı üzere söz konusu evrimsel süreçlerin öngörülemez ve kontrol edilemez nitelikte olmalarına yol açmaktadır. Hayek tam da bu bağlamda teorisinde "spontanlık" (Butterwege/Lösch/Ptak, 2017: 49) kavramını devreye sokarak ona belirleyici halka niteliği atfetmektedir. İktisadi alanın düzenleyici ilkesi olarak kendiliğinden doğan, bireyin planlı eylemleri sonucunda değil rasgele/spontan eylemlerin sonucunda şekillenen düzen fikrini toplum tahayyülüne uyarlayan Hayek'in kültürel evrim teorisine göre yasa, hukuk, dil, para ve finans piyasası gibi modern toplumsal kurumlar hedeflenmiş ve programlanmış bir sürecin beklenen sonuçları olarak tanımlanamaz. Bunlar daha ziyade gelenek ve ahlaktan beslenen eylem ve deneyimlerin birikimi ve aktarımıyla şekillenen süreçler olarak görülmektedir. İnsanın doğal ve toplumsal çevresine bilinçli eylemler aracılığıyla

yön verdiği düşüncesini kabul etmeyen Hayek'e göre uygarlığın ve toplumun inşasında ve sürdürülebilirliğinde insanın aktif eylemlerinin hükmü bulunmamaktadır (Butterwege/Lösch/Ptak, 2017: 50). Bu doğrultuda Hayek, "uygarlık tarihinin gelişimini kavrayabilmemiz için öncelikle insanın aklı sayesinde kültürü geliştirmeye vakıf olduğu düşüncesinden özgürleşmemiz" (Butterwege/Lösch/Ptak, 2017: 50) gerektiğini öne sürmektedir. Hayek'e göre insanı hayvandan ayrıştıran özellikleri, başarı gören bir davranışı taklit edebilmesi, öğrenilenleri aktarabilmesi ve edindiği deneyimlerin temelinde insan bilgisinin birikiminin bir tezahürü olarak tanımlanabilecek genel davranış kuralları oluşturabilmesidir (Butterwege/Lösch/Ptak, 2017: 51). Ancak burada vurgulanan nokta, deneyimlerin meydana getirdiği bilgi birikiminin akıl veya mantık yoluyla elde edilmeyip daha ziyade hâlihazırdaki kural ve geleneklere boyun eğme üzerinden gerçekleştiğidir. Çizilen bu tabloda aklın önceliği yoktur: "İnsanın yeni davranış kurallarını benimsemesinin nedeni akıllı olması değildi. İnsan, yeni davranış kurallarına boyun eğdiği için akıllandı. Uygarlığın temel malzemeleri –dil, ahlak, hukuk ve para– bir tasarımın değil, spontan büyümenin eseridir." (Aktaran: Butterwege/Lösch/Ptak, 2017: 51) Hayek'in çizdiği evrim tablosuna göre insan neden sonuç ilişkilerini kavrayarak değil, yapılan hatalar üzerinden öğrenir. Kültürel evrimin son noktası olarak liberal hukuk devletini gören Hayek, bu yapının bireye, kendi çıkarlarını gözetebileceği bir eylem şeması sunduğunu ifade eder. Yukarıda betimlendiği haliyle spontan düzeni insan gelişiminin en yüksek aşaması olarak gören Hayek, bu düzeni aynı zamanda tarihin sonu olarak da niteler, çünkü bu aşamada insanın aktif bir eyleyen olarak yapabileceği bir şeyi olmadığını savlar (Butterwege/Lösch/Ptak, 2017: 56). Çizilen bu teorik çerçeve aynı zamanda Aydınlanmacı akıl merkezciliğine bir karşı çıkışı da ifade etmektedir: Hayek'in teorisine göre birey aklıyla dünyayı şekillendiremez, tam tersine kültürel evrimin koşullarına tabidir ve ancak kuşaktan kuşağa aktarılan bilgi ve kuralların oluşturduğu normlar dizgesine uyum sağlayarak hayatta kalır. Hayatta kalmasını sağlayacak en belirgin koşul ise pazar ekonomisinin kurallarına uyması olarak açıklanmaktadır. Bunun yanı sıra modern toplumların giderek dallanıp budaklanan çok katmanlılığında ve çok boyutluluğunda insanın kendisini çevreleyen dünyayı tümden kavramasının olanaksızlığını öne süren Hayek, bireyin aklının çapının ancak kendine yetebileceğini, o yüzden de tek seçeneğinin

kendi çıkarını gözetmek olduğunu vurgular. Neoliberalizmin toplum yapısı ve bu yapıyı belirleyen bireycilik anlayışı tam da bu düşüncede zemin bulmaktadır.

Yukarıda betimlenen düşünsel çerçevenin uzantısı olarak neoliberalist ideolojinin toplum tanımında da finans piyasasının dinamikleri, bu piyasanın oluşturduğu zorunluluklar ve koşullar referans alınmaktadır. Çağdaş toplum yapısını da finans piyasası gibi, spontan düzenin ve kültürel evrimin sonucu olarak yorumlayan Hayek, neoliberal toplumu eylemlerden oluşan bir yapı olarak tanımlamaktadır. Eyleme dayalı bu toplum yapısı üyelerinin belirli soyut kurallara uymasıyla meydana gelmektedir. Bu özelliğiyle de bireyin belirleyiciliğinin olmadığı, sistemin öngördüğü eylemlerin merkeze alındığı bir toplum tablosu ortaya çıkmaktadır. Hayek'in savına göre toplum üyelerinin pazar piyasasından elde ettiği hak ve kazanımlar kendilerine hâlihazırda sunulan kazanımlar değildir; belirli kurallara uydukları için onlara sahip olmaya hak kazanmaktadırlar (Butterwege/Lösch/Ptak, 2017: 48). Böylesi bir yapıya evriliş, beraberinde kolektif ahlak anlayışından bireysel ahlak anlayışına geçişi de getirmektedir. Bu çerçevede neoliberal toplum yapısı, topluluk ve dayanışma bilincinin arka plana itildiği ve bireyin örgütlü bir rekabet ortamında kendi hedeflerinin peşinden gitmesini destekleyen bir mekanizmayla beslenir. Bu toplum yapısında grup bilinci daha ziyade mikro ölçekte, özel ilişkilerde yaşamaya devam etmektedir (Butterwege/Lösch/Ptak, 2017: 48).

Yukarıda betimlenen dinamikler liberal ideoloji ile neoliberal ideolojinin birey/özne kurgusu bağlamındaki temel ayrımı da gösterir niteliktedir: Roosevelt döneminde ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra devletin topluma müdahalesinde "bireyi toplumsal hakları olan bir vatandaş olarak kurgulama" (Adaman, 2017) amacı güdülmekteydi, bu doğrultuda bireyin yasal ve sosyal haklarını gözeten; eğitim, sağlık, güvenlik ve temel altyapıdan sorumlu olan sosyal devlet anlayışı benimsenmişti. 70'li yıllardan itibaren neoliberal politikalarla birlikte ise bireye ilişkin anlayış da dönüşüme uğramıştır. Bu süreç, toplumsal hakları olan vatandaştan yani "haklar bireyi"nden (Adaman, 2017) **homo economicus** olarak ifade edilen "iktisadi özne"ye (Adaman, 2017) geçişin gerçekleştiği süreçtir. **Homo economicus**'un ödül ve ceza sistemi üzerinden işleyen ekonomik teşviklerle güdümlendiği bu sistem, dünyaya toplumsal haklarla gelen bireyden, sisteme

–yukarıda Hayek'in de belirttiği gibi– borçlu olarak dünyaya gelen bireye geçişi ifade etmektedir. Kişi yarışta öne çıktığı ve iyi bir "girişimci" (Özmakas, 2018: 177) olduğu ölçüde iyi ve refah bir hayatı hak eder ya da Hayek'in ve von Düffel'in yukarıda ifade ettikleri gibi, var olmaya hak kazanır.

John von Düffel **Ego** romanıyla neoliberal dünyanın yukarıda betimlenen var olma mücadelesini konulaştırmıştır. **Ego**, danışmanlık şirketi Stickroth & Partner'de işletme danışmanı olarak üst düzey bir pozisyonda çalışan Philipp kişisi ekseninde öykülenmiştir. Çizgisel zaman kurgusuyla ilerleyen, bununla birlikte karakterle ilgili önemli bilgiler gün yüzüne çıkaran bir flashback'in de dahil olduğu romanda Philipp'in kariyeri açısından önem taşıyan üç gün öykülenir: Genç yuppi'ye çalıştığı şirkete junior ortaklığı fırsatı doğmuştur. Birinci günün öykülendiği bölüm sekiz alt bölümden, ikinci gün altı bölümden, üçüncü gün ise dört bölümden oluşur. Öykülenen birinci günde, ilkin sabah vakti ayna karşısında bulduğumuz roman kişisinin sabah ritüellerini gözlemleriz. Ardından genç adam şirkete gider, öğleyin şirket kafeteryasında pek hoşlanmadığı iş arkadaşı –daha doğrusu potansiyel rakibi– Claaßen'la karşılaşır ve ortaklık için güçlü bir aday olduğunu öğrenir, gün boyunca kendisini takip ettiğinden kuşkulandığı Weinheimer isimli bir adamdan kaçmaya çalışır, akşam vakti sevgilisi Isabell'le fitness salonunda buluşur. İkinci günün anlatıldığı bölümün başında Philipp okuru yine ayna karşısında karşılar, ardından patronu Stickroth'un evine davet edildiği iş kahvaltısına gider, akşamsa istemeyerek de olsa –okur için artık gizemi çözülmüş– Weinheimer'in davetine katılır; üçüncü günün başında yine ayna karşısında buluşulur okurla (bu kez Isabell de vardır), yine ofise gider, akşamında yine Stickroth'un evinde Isabell'le birlikte büyük bir davete katılır. Philipp'in hayatındaki bu üç gün boyunca yeni iş pozisyonunun kapılmasıyla ilgili kimi belirsizlikler ve çözümsüz gibi görünen fakat sonrasında görünürde çözüme kavuşan krizler yaşanır, tüm bunlara karakterin değişken ruh halleri, ego patlamaları ve değersizlik hisleri eşlik eder. Nihayet üçüncü günün sonunda Philipp yeni junior ortağı olarak kabul edildiğini öğrenir. Romanın finalinde, kariyerinde elde ettiği başarının ardından sevgilisinin hamile olduğu haberini alan Philipp daha önce aile kurma fikrine çok mesafeli durmuş olsa da Isabell'e evlenme teklifi eder.

Olay örgüsü açısından bakıldığında sıradan, dahası klişe olarak tabir edilebilecek bir kurguyla karşı karşıya olduğumuzu söylemek mümkündür. Ancak

von Düffel, romanındaki özgün kurguyu tam da bu klişe ve stereotipleri işlevselleştirerek elde eder: Yazarın, roman karakterini yerleştirdiği dünya düzeninde stereotipler esastır; özne ancak bunlar üzerinden görünürlük, tanınırlık, kimlik ve varlık kazanabilmektedir. Von Düffel, sistemi kendi araçları üzerinden öyküleyerek onları anlatı makinesinin temel bileşenlerinden biri haline getirmiştir. Ortaya çıkan sonuç, sisteme kendi silahlarıyla yöneltilen parodistik bir eleştiridir. Yazarın eleştiri oklarını yönelttiği sistem yukarıda betimlenen, toplum tasavvuruyla ortaya çıkardığı zayıf özneyi varoluş savaşına iten neoliberal ideolojidir. Romanda öne çıkan özellik ise bu varoluş savaşının beden imgesi üzerinden betimleniyor oluşudur. Yazarın bu mücadeleyi beden imgesi üzerinden görünür kılması rasgele bir seçim değildir. Öznenin sermaye, bir tür firma olarak görüldüğü ve bu düşünceye koşut şekilde Foucault'nun da belirttiği gibi sermayenin "bir kişinin belli bir maaşı kazanmasını sağlayan fiziksel ve psikolojik faktörlerin tümü" (Foucault, 2015b: 187) olarak ele alındığı neoliberal sistemin yarış ortamında beden de kişinin beceri ve kapasitelerini temsil eden ana sermaye olarak görülmektedir. Bunun da ötesinde, bedenin görünümü ve performansı, bu çalışmada "1.2. Dönemeçler Yüzyılı: 20. Yüzyılda Beden ve Kültür" başlıklı bölümde de ele alındığı gibi bu sistemde görünürlük ve kimlik kazanımına da hizmet eden unsurlar konumuna gelmiştir. Çalışmanın bir sonraki bölümünde roman karakterinin beden imgesi ve bu imge üzerinden kimlik ya da diğer deyişle görünürlük kazanma çabaları yukarıda ele alınan kavramlar ışığında mercek altına alınacaktır.

2.2.1. Ego'da Beden ve Kimlik Deneyimi: Sermaye Bedenle Kimlik İnşası

Yukarıda da değinildiği gibi okur olarak bizler, son derece geveze ve anlatırken kılı kırk yarmayı seven bir ben-öyküsel anlatıcının perspektifinden bu üç gün boyunca sırasıyla neler yaptığını, kimlerle görüştüğünü, görüştükleriyle neler konuştuğunu, ne yiyip içtiğini vs. öğreniriz. Kısacası bir yandan Philipp'in yaşamına içkin gündelik rutinlerle ilgili ayrıntılara, diğer yandan da iş durumuyla ilgili gelişmelere tanıklık ederiz. Fakat bunların ötesinde, onun neler düşündüğünü öğreniriz: Romanın öyküleme tekniğinde belirleyici bir halka konumundaki iç

monolog, bizlere özellikle Philipp'in karakterine, zihninden geçenlerine, iç dünyasına ve de dünyayı algılama ve anlamlandırma biçimine, dolayısıyla da kendisini çevreleyen dünyayı oluşturan kodlara ilişkin ipuçları sunar.

Von Düffel, **Ego**'nun açılışını üç sözcükten ibaret bir cümleyle yaptırır Philipp'e: "Noch fünf Milimeter." (von Düffel, 2001: 9). Romanın anlatı zamanında ikinci günün öykülendiği bölümün açılışı da aynı hatta ilerler; sayısal veri bu kez bir soru cümlesine işlenmiştir: "Sechs Milimeter?" (von Düffel, 2001: 117). Ve nihayet üçüncü günün anlatıldığı son bölümün açılış cümlesinde: "Drei Milimeter." (von Düffel, 2001:195). Bu üç sözcükten ibaret giriş cümlesi, roman kahramanının içinde hareket ettiği dünyaya dair pek çok şey ifşa eder: Yetersizliği ima eden "noch" zarfı varılması gereken bir hedefin varlığına işaret eder niteliktedir. Hemen ardındansa sayısal bir veri, bir ölçü birimi gelir. Beş milimetreye gereksinim duyulan, altı milimetrede hafif bir şaşkınlık, dahası sonrasında öğreneceğimiz üzere hayal kırıklığı yaratan ve nihayet üç milimetreye ulaşan şey nedir?

Anlatıcı giriş pasajında durumu hemen açıklığa kavuşturur; okurunu daha ilk cümlede bedene götürmüştür, üstelik son derece net belirlenen koordinatlarla: Roman kişisiyle birlikte adeta mikroskop yakınlığında onun beş santim derinliğindeki göbek deliğine odaklanırız:

> "Noch fünf Milimeter. Ich darf gar nich daran denken, daß es am Anfang sieben waren – oder mehr, zu einer Zeit, als ich noch nicht gemessen habe! Eigentlich könnte ich ganz zufrieden sein. Aber ich bin's nicht. Ich will meinen Nabel auf Null bringen. Ich hasse es, in ein Loch zu starren, wenn ich mir meine Bauchpartie ansehe. Eine verdammte Grube. Oder ein Grübchen, mittlerweile. Es lenkt von meinen Bauchmuskeln ab. Ich muß unbedingt an meiner Nabeltiefe arbeiten." (von Düffel, 2001: 9)

Göbekdeliğini, karakterin deyişiyle göbeğin ortasındaki o "lanet olası çukuru" sıfırlama hedefi, göğüs kıllarını tıraş edip etmeme konusunda yaşadığı ikilemin yanı sıra Philipp'in temel sorunsalı olarak romanın dokusuna kırmızı bir hat gibi işlenmiştir. Adeta bütün kariyeri, başarısı, gücü, özgüveni bedeninin ortasındaki o deliğin yok oluşuna bağlıdır. Giriş pasajında büyük bir dikkatle aynada kendini inceleyen Philipp, göbekdeliğine ilişkin ayrıntılı betimlemelerle okurun bakışını da yakın çekime davet eder:

> "Mein Nabel macht wirklich Fortschritte. Er ist nicht mehr das Loch, das er mal war. Wenn ich das Sixpack etwas anhebe, sieht man daß er leicht schräg verläuft. An der Unterseite ist er ein wenig flacher. Weiter oben sinkt er um etwa zwei Millimeter ab – die Stelle, an der ich immer messe. Neu ist das Häutchen, das sich um den oberen Nabelrand spannt." (von Düffel, 2001: 10.)

İlk paragraflarda bakışımız roman kişisinin bedenine mühürlenir, ardından perspektif genişler ve bu kez işlevselliğiyle tüm beden gösterilir. Çünkü Philipp'in mikrokozmosu göbekdeliğiyse, makrokozmosu da olsa olsa bedeninin tüm yüzeyidir; işte bu yüzeye ilişkin yakın mercekten böylesi gözlemler, von Düffel'in kurduğu roman dilinin başat öğelerinden biridir. Okur, roman boyunca Philipp'in son derece önem verdiği kondisyonuna, tükettiği veya bünyesinin şiddetle reddettiği besinlere, bedeninin ayrı ayrı kaslarına, görünüşüne ilişkin son derece ayrıntılı bilgiler edinir. İkinci paragraf, Philipp'in bu uğurda nasıl bir yaşam sürdüğünü göz önüne serer:

> Ich mache spontan fünfzehn Crunches in Superzeitlupe und schließe drei Sätze à zwanzig Liegestütze an. Klassisch und mit versetzten Armen. Man soll den Fitness-Impuls nie unterdrücken. (von Düffel, 2001: 9)

Philipp'in bedeni üzerinde gerçekleştirdiği idmanlar yukarıdaki örnekle sınırlı değildir. Roman boyunca yukarıda alıntılanan pasaja benzer pek çok betimleme yer alır; bunlar roman tınısının belirleyici seslerinden biri olarak kurgudaki konumlarını alırlar. Parodistik ve grotesk öğelerin hakim olduğu metinde karakter sabah kalkar kalkmaz başlayan fitness pratikleri gün boyunca olur olmadık yer ve durumlarda sürdürülür: Philipp, patronun yemek davetinde perhiz dışı yemekler tüketmeye mecbur kaldığında akabinde misafir tuvaletinde birkaç fitness hareketi yapar, iş yerinde ofis malzemelerini fitness aleti olarak işlevselleştirir; telefondaki müşteriye yüksek meblağlı yatırımlarla ilgili öğütler verirken bir yandan da kaslarını güçlendirmek için idman yapar. Roman karakteri, iş toplantılarını dahi klimalı konferans odalarında yüz yüze gerçekleştirmektense bedenini işleyen bir organizma olarak hissedebileceği fitness tesisinde veya ter döktüğü saunada telefon mesafesiyle iş konuşmayı yeğler: "Ich hasse diese Elefantenrunden, bei denen der Leib nur eine Last ist, die man schwerfällig von einer Gesäßhälfte in die andere verlagert. Ich will meinen Körper bei der Arbeit spüren, nicht als Hindernis, sondern als funktionierender Organismus. Und das geht am besten beim Telefonieren unter Extrembedingungen." (von Düffel, 2001: 68)

Philipp'in yaşam tarzı kullandığı dilde de ifadesini bulur. John von Düffel, karakterinin kendi bedenine yönelik takıntısını yansıtırken diyetisyenlerin, tıpçıların ve anatominin terminolojisinden faydalanmıştır. Bir yandan besin maddelerinin oranları, onların bedene girdikten sonra hücrelerle etkileşimleri, kalori değerleri, kaslara ilişkin yer yer Latince olarak da ("latissimus dorsi", von Düffel, 2001: 154) karşımıza çıkan "Bizeps", "Trizeps", "Sixpack" (von Düffel, 2001: 9) gibi terimler, bazen de "Nabellid" (von Düffel, 2001: 10) gibi neolojizmler veya "drei Sätze à zwanzig Liegestühle" (von Düffel, 2001: 9), "zwei Sätze à zehn Klimmzüge" (von Düffel, 2001: 11) gibi stilistik dil oyunları romanın temel ritmini oluşturur. Philipp'in kullandığı dil salt beden odaklı anatomi, fitness, tıp, beslenme ve diyet terimleriyle sınırlı kalmaz: John von Düffel, karakterine bedensel buradalığı ve şimdiliği oluşturmaya hizmet eden beden ve fitness etrafında kümelenen sözcük ve kavramları, iş dünyasına ait kavramlarla bir arada kullandırtarak melez bir dil oluşturmuştur. Böylece, yukarıda da değinilen, ofis malzemelerini idman aracı olarak kullandığı, müşterisiyle veya sevgilisiyle telefonda görüştüğü sıralarda kaslarını geliştirmeye devam ettiği örneklerde görüldüğü üzere roman karakterinin farklı yaşam alanları arasındaki sınırların hem gündelik davranış alışkanlıklarında hem de dil düzeyinde ortadan kalktığı ve dünyanın Philipp'in bedeni ekseninde döndüğü bir kurmaca yapı ortaya çıkmaktadır. Burada dikkat çeken nokta ise şudur: Philipp'in kendine ait bir dili yoktur; o, içinde yaşadığı ve ayakta kalmak için mücadele verdiği toplum tarafından dolaşıma sokulan, günümüzde de güncelliğini ve ağırlığını koruyan sağlık, özbakım, wellness, fitness, kısaca beden etrafında şekillenen söylemleri günbegün yeniden üretmektedir. Bu melez dil, karakterin içinde hareket ettiği dünyayı şekillendiren neoliberal üretim politikalarıyla bireyin farklı yaşam alanlarının evrildiği melez yapıya işaret etmektedir. Bu melez yapının bir katmanı modern sanayi toplumunda çalışan bireylerin gündelik yaşantılarını şekillendiren zaman dilimlerinin, çalışma zamanı ve boş zaman, kamusal hayat, çalışma hayatı ve özel hayat alanları arasındaki sınırların akışkanlaşmasından ileri gelmektedir. Diğer katman açısından ise neoliberal iktidarın etkin bir şekilde işlevselleştirdiği beden politikaları ve bu politik stratejiler bünyesinde fitness'a atfedilen anlamlar belirleyici olmaktadır. Çağımız fitness kültünü neoliberal politikalar bağlamında inceleyen Jürgen Martschukat, Batı toplumlarında son yarım yüzyılı fitness çağı olarak

tanımlarken, fitness'ın neoliberal çağda külte dönüşmesinin hiç de rastlantısal olmadığını vurgular (Martschukat, 2019: 10). Fitness eğilimine doğrudan üretim politikalarının yön verdiğine dikkat çeken Martschukat, yukarıda Hayek'in de teorisinde dile getirdiği gibi neoliberal çağın, kendini pazarın normlarına göre düzenleyen bir dönem olduğunu ve bunun bir uzantısı olarak da her yaşam durumunu bir yarış ortamı olarak yorumladığını ifade eder. Modern dönemde çalışan bireyin iş saatleri dışında kendine ayırdığı zaman dilimi, neoliberal politikalarda beyaz yakalının en önemli sermayesine, yani kendisine yatırım yapması için teşvik edildiği dolayısıyla da çalışmanın farklı katmanlarda sürdüğü bir zaman dilimine evrilmiştir. Kişi tüm vaktini başarılı şekilde geçirmeye yönlendirilir: Kendi üzerinde çalışmalıdır, hayatını denetleyecek yeterliliğe erişmelidir, sağlıklı ve fit olmalıdır, kendi verim ve kapasitesini geliştirmelidir. Bu özelliklerin toplumda görünürlük kazanması ve kişinin kendini yarışta pazarlayabilmesi açısından beden en önemli aracı konumundadır. Yukarıda sıralanan ve neoliberal söylemde başarı kavramıyla özdeşleştirilen özelliklerin edinilmesi açısından fitness en etkin araçlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Martschukat bu bağlamda Foucault'nun, bu çalışmanın "1.1.2. 18. Yüzyıl Sonrasında Kentli Bedenler" başlıklı bölümünde de ele aldığımız dispozitif kavramından yola çıkarak fitness'ı beden üzerinden işleyen neoliberal iktidarın en güçlü silahı olarak nitelendirir: "Fitness ist überall. Fitness, so ließe sich mit dem Philosophen Michel Foucault formulieren, ist ein Dispositiv – und damit genau jene Kraft, die Diskurse und Praktiken, Institutionen und Dinge, Gebäude und Infrastrukturen, administrative Maßnahmen, politische Programme und vieles mehr zusammenbindet, so daß sie eine epochenprägende Kraft entfalten." (Martschukat, 2019: 11) Bu özellikleriyle fitness Foucault'nun açımladığı haliyle biyopolitikanın güçlü bir halkası olarak tanımlanabilmektedir. Müdahale stratejilerini yaşam üzerinden tesis eden (neoliberal) iktidar, baskıcı değildir; sermaye ve emek gücü olarak gördüğü bedeni randımanı en yüksek hale getirecek stratejilerden faydalanarak bireyin tüm yaşam alanlarına hem söylemler hem de pratikler üzerinden müdahil olmaktadır. Roman karakteri Philipp üzerinden betimlenen durum tam olarak budur. Bu denli baskın bir söylemle kuşatılmış karakterin kendine ait bir dil oluşturması mümkün görünmemektedir. Philipp'in gıda, beslenme alışkanlıkları ve diyete ilişkin ifadeleri de bu söylemin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır:

> "Bevor Isabell und ich uns kennenlernten, habe ich manchmal am Rande des Verdurstens oder auf nüchternen Magen trainiert. Ich war sogar stolz darauf, die Kraftausdauereinheiten ohne Flasche und Verpflegung zu überstehen. Strapazen waren für mich immer die intensivste Art, mich zu spüren. Heute weiß ich, daß ein unbalancierter Flüssigkeitshaushalt verbunden mit einem Mangel an komplexen Kohlenhydraten die Absteigernahrung Nummer eins ist. Der Hunger des Athleten muß im Kopf sitzen, nicht im Körper." (von Düffel, 2001: 83-84)

Yukarıdaki alıntıda Philipp'in farklı zaman dilimlerinde bedenine ve beslenmeye ilişkin benimsediği iki farklı tutum okunabilmektedir. Önceleri kendini tüketircesine antrenman yapan karakter birkaç mekik daha çekmek için gerektiğinde öğün atlamıştır, fakat bedenini kusursuzlaştırma misyonunda kendisine mentörlük yapan Isabell'le tanıştığından beri, antrenmanı için gereksinim duyacağı besin türleri ve miktarı konusunda daha dikkatli olmaya çalışmaktadır. Bedenin işlevselliğinin bu denli odağa alındığı bir yaşam tarzında beslenme önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Philipp'in hayatında yemek, sadece antrenmanı için gerekli besini almasını sağlayan, bir anlamda beden makinesinin çalışmasına hizmet eden bir zorunluluk olarak betimlenmektedir. Philipp haz, tat alma, hayattan keyif alma gibi kavramların olabildiğince uzağına yerleştirilmiş bir gündelik rutin tutturmuştur. Karbonhidrat ve yağ oranları, beden sıvısının dengesi, kalori hesapları etrafında şekillen katı bir perhiz bilincine uymaya çalışmaktadır, zira bir çikolatalı gofret bile göbekdeliğinin derinliğini yarım santim artırarak emeklerinin boşa gitmesine neden olabilmektedir (von Düffel, 2001: 35). Roman kurgusundaki karakterler incelendiğinde Philipp'in beslenmeye ilişkin tutumunun Isabell'le tanıştıktan sonra değişmesinin nedeni açıklık kazanmaktadır. Isabell karakteri, aşağıda daha ayrıntılı olarak ele alınacağı üzere, yarışta Philipp'ten öndedir. Başarılı bir beyaz yakalıdır ve sistemin iyi oyuncularındandır, kendini en iyi şekilde adapte etmiştir. Isabell'in bu başarılı adaptasyonunda neoliberalizmin beden politikaları bağlamında kurguladığı söylemleri içselleştirmiş görünmesinin büyük payı bulunmaktadır. Bu nedenle roman kurgusunda Philipp'e mentörlük yapan Isabell bedene ilişkin söylemler konusunda da ona örnek olan bir karakter olarak betimlenmiştir.

Philipp kişisinin katı antrenman ve perhiz alışkanlıklarında Romalıların **cura sui** anlayışının (bkz. bu çalışma, s. 24-26) izleri görülebilir. MÖ 1. yüzyılın Roma'sında geliştirilen kendilik kültürünü tanımlayan katı disiplin ve beden ahlakı,

kişinin, dönemin değişen yaşam koşullarına uyum sağlayabilmesini kolaylaştıracak ahlaksal bir özne etiğini oluşturma ideali ekseninde geliştirilmişti. Foucault'nun vurguladığı üzere **cura sui** anlayışı kişinin rekabete dayalı toplumsal yaşantıda savrulmasını ve hayatını dışsal koşullara bağımlı bir varlık olarak sürdürmesini önleyecek nitelikteydi aynı zamanda (Foucault, 2010: 382). **Cura sui**, kendi içselliğini keşfeden, kendi varlığının ve nefsinin haz ve mutluluk kaynağını dışarıda değil kendinde bulan bireylerden oluşan bir toplumsal yapının inşasını destekleyen düsturları içermekteydi. 21. yüzyılın antikahramanı Philipp'in içinde hareket ettiği toplumda da rekabetin esas olduğu su götürmez. Fakat Romalıya sunulan kendilik kültürü, belirli bir ahlaksal kodeks ekseninde kendine yetecek ve kendine iyi bakacak bireylerin gelişimini destekleyecek nitelikteyken Philipp'in mücadele verdiği düzende durum farklıdır: Sözde özgürlükler söylemleri ve KENDİNİ BUL! mottosunun etrafında örülü bu sistem, idamesini aslında bu söylemlerin tersi yönündeki niteliklerine borçludur. Başka bir ifadeyle sistemin sürekliliği tam da sunduğu, görünüşte çeşitlilik ve bireysellik vaat eden fakat özünde özneyi belirli ideallerin peşinden koşturarak verili normları, ölçüleri, rutinleri yakaladığı takdirde ödüllendiren kimlik paketleri üzerinden gerçekleşir. Bu paketlerin en güçlü halkası ise yukarıda da vurgulandığı gibi üzerine "yatırım yapmanın kârlı olabileceği" (Schroer, 2012: 17 ve bu çalışma, s. 70) fark edilen bedendir. Philipp için bedeni şekillendirme misyonunun yanında bedenine aldığı veya almadığı besinler elbette önem taşımaktadır. Ancak bu edimlerinde aşırı uçlara tırmanmaya meyilli roman karakteri kendi bedenini denetlemeye çalıştıkça beden matriksinin içinde daha çok kaybolduğu izlenimini vermektedir. **Ego** romanında kurgulanan dünyayı şekillendiren kodeksin özünde, Iudita Balint'in de altını çizdiği gibi ekonomi piyasasının ilkeleri yatmaktadır. Yukarıda Hayek'in de betimlediği üzere toplumsal yapı ve toplumdaki öznelerin yaşam biçimleri de bu ilkeler doğrultusunda düzenlenmektedir. Dolayısıyla yaşam biçiminin önemli bir halkası sayılan beslenme alışkanlıkları ve beden bakımı, faydacı yöntemlerle azami verimin elde edileceği ekonomik ölçütlerle, "planlama, yatırım ve hesaplama" (Balint, 2013: 95) ilkeleriyle şekillenmiş bir edime dönüşmüştür. Balint'in, karakterin beslenme şekline ilişkin bir diğer saptaması da beslenme şeklinin kendini ötekilerden farklı kılacak ayırıcı bir özellik olarak da işlev gördüğü yönündedir: Bedene yönelik bu şekil verme çalışması

hem roman kişisinin kendi benliğini şekillendirmesini desteklemektedir hem de danışmanlık şirketinin hiyerarşik yapılanmasında kendi konumunu belirlemesine hizmet etmektedir (Balint, 2013: 95). MÖ 1. yüzyılda Romalılarda salt organizmanın sağlığı açısından gerekli bulunduğu ölçüde onay görse de yine de yemede, içmede, cinsellikte olsun haz duygusunu da barındıran yaşam biçimlerinden söz edilebilmekteydi. 21. yüzyılın çocuğu Philipp ise bu duyguya yabancı görünür; perhiz anlayışını öylesine katılaştırmıştır ki yemek eylemiyle bağdaştırılan en yoğun duygu tiksinti olarak belirir:

> "Je mehr ich darüber nachdenke, desto obszöner scheint mir der Vorgang des Essens, überhaupt Nahrungsaufnahme in Gegenwart anderer. Was vor ein paar Sekunden noch Appetit war, verwandelt sich in Ekel. Unter meiner Zunge sammelt sich Speichel in Strömen. Ich habe einen bitteren Geschmack im Mund. Tränen steigen mir in die Augen […]." (von Düffel, 2001: 20)

Gıdalar tazeliğini azıcık da olsa yitirmeye başladığında –örneğin bir saat açıkta duran bir bardak portakal suyu (von Düffel, 2001: 26)– tiksinir; yemek yiyen insanların görüntüsü, özellikle de olağan koşullarda beslenen insanları izlemek ona tiksinti verir, bunun da ötesinde kendisinin yemek yerken başkaları tarafından görülmesini de müstehcen bulur. Bu tiksintinin tematik düzlemdeki nedenleri sorgulandığında, birkaç olası yanıt akla gelebilir. Philipp'in bu duygusu, önceki sayfada alıntılanan ve fiziksel zorlanmalardan ve stresten beslendiğini ele veren "Strapazen waren für mich immer die intensivste Art, mich zu spüren," (von Düffel, 2001: 83-84) ifadesiyle birlikte düşünüldüğünde sistemin üretimi ideallere ulaşmak ve bu ideallere ulaşmayı vaat eden normlara adapte olma çabasındaki öznenin bocalamasına işaret etmektedir. Neoliberalizm, kurduğu beden söylemiyle sağlık bilincini ve kusursuzluğu bir ideal olarak dayattıkça özne, kendini yetersiz hissederek öne sürülen tamlık idealine erişmek için sistemin –tüketimin hatırı sayılır bir bileşeni olduğu– normlarına daha da bağımlı kılınmaktadır. Peki karakterin duyumsadığı tiksinti burada betimlenen toplumsal koşulların bir halkası olarak değerlendirilebilir mi?

Hans-Peter Waldrich çağımız beden kültü çerçevesinde zayıflama ve fitness takıntısını toplumsal arka planıyla birlikte mercek altına aldığı **Perfect Body** adlı çalışmasında her çağın kendi nevrozunu doğurduğunu söyler (Waldrich, 2004: 8).

Özellikle 1980'lerden itibaren ağırlıklı olarak Batılı toplumlarda Adonis kompleksi, anoreksiya gibi rahatsızlıkların artış gösterdiğini saptayan Waldrich, bu tür nevrozlarda kişinin kendi görüntüsüyle ilgili çarpık bir algıya sahip olduğunu, bir türlü ulaşamadığı ideal bedene sahip olmak için de yeme bozukluğundan aşırı kas geliştirmeye kadar çeşitli belirtilerin ortaya çıkabileceğinin altını çizer. Dolaşıma sokulan ideal beden imgelerinin peşinden sürüklenen öznelerin zayıflama tutkusu, fitness bağımlılığı, aşırı uçlarda seyreden "**body styling**" (Waldrich, 2004: 10) çabaları, Waldrich'in ifadesiyle çok derin bir rahatsızlığın semptomlarıdır aslında. Bu rahatsızlık, ifadesini günümüz yaşam biçimlerine yönelik duyulan derin hoşnutsuzlukta bulur. Çağımızın beden kültünün ve takıntısının kaynağına inmek isteyenlerin bu yaşam biçimini mercek altına alması gerektiğini vurgulayan Waldrich, bedenimiz üzerinde gerçekleştirdiğimiz manipülasyonların, değişikliklerin, tahrifatın bedendeki/beden algısındaki esas sorunu ele verdiğini söyler. Bu durumun temel sebebi, kimliğin ya da diğer deyişle özne olma halinin beden üzerinden tanımlanıyor oluşudur. Bu çerçevede özellikle de güzellik kültü, beden üzerinden tesis edilen kimlik politikaların öne çıkan suretlerinden biridir. Waltraud Pausch, güzelliğin sosyolojisini mercek altına aldığı **Projekt Körper** adlı çalışmasında günümüz güzellik kültünün iç dinamiğini açıklarken bu kültün, çehresi güzellik kültü üzerinden şekillendirilmiş, hiçbir surette güven teşkil etmeyen bir dünya imgesiyle karşı karşıya kalmış kişinin bireysel ve toplumsal düzlemlerde konum alma çabasının esas olduğunu vurgular. Güzelliğe yönelik eylem ve pratiklerde güzellik, amaçtan ziyade araçtır. Toplumsal yaşantıda kişinin kendine ve çevresine yönelik algısında belirleyici bir işlev yüklenilen güzellik, sistemin sunduğu özneleşme pratikleri havuzunda belirleyici bir konuma sahiptir: "Güzellik arayışının ardında uyum sağlama ile bağımsızlık, norma uygunluk ile sıra dışılık, evrenselleşme ile bireyselleşme, baskı altına alınma ile özgürleşme, tüketim odaklı yaşam biçimleri ile özerklik gibi kutupluluklar arasında kişinin kendi konumunu belirleme mücadelesi yatmaktadır." (Pausch, 2009: 33)

2000'li yıllarda üretilen edebiyat metinlerinde edebiyat, ekonomi ve kimlik inşa süreçlerini inceleyen Christian Kremer de toplumdaki kolektif ve bireysel kimlik formlarının çözünme ve yeniden üretim dinamiklerinde beden kategorisinin önemini vurgular. Kremer, medya tarafından kuşatılmış günümüz çalışma toplumunda büyük

toplumsal grupların bir yandan dağılırken diğer yandan da "bireyselleştirilmiş ben-makineleri" (Kremer, 2008: 94) olarak tanımladığı öznenin kolektife ait olumlamaları üzerinden yeniden üretildiğine dikkat çeker. Bu yeniden üretim süreci ise bedenlerin şekillenebilirliği düşüncesi ve sabit değil dinamik çoklu süreçlerin bir ürünü olarak kabul edilen kimlik inşa stratejileri üzerinden gerçekleşir. Von Düffel'in, karakterlerini kurgularken işletme danışmanlarının gurusu James O. McKinsey'nin, "Die Menschen, die für mich arbeiten müssen, erstens leistungsbewusst und zweitens unsicher sein," (Aktaran: Kremer, 2008: 95) mottosunu esas aldığını aktaran Kremer, öznenin kendini bir ideal kimliğe ve kimlikten ayrı düşünülemeyecek görüntüye göre yeniden şekillendirmeye yöneltecek motivasyonun özgüven eksikliği olduğuna dikkat çeker: Kendini yetersiz hisseden özne, hayata ve içinde yaşadığı topluma uyum sağlamak için toplumun sunduğu ideal kimliklere erişmek için uğraş gösterecektir. Bu ideal kimliklere ya da diğer deyişle idollere yaklaşmak ise dilsel ve bedensel taklitler ve performatif edimler üzerinden gerçekleşir. Kremer'in saptamasına göre bu dinamik, kolektife ait uzlaşımsal kodları yeniden üreterek üst kimliklerin idamesini sağlayan modern öznenin aynı zamanda bu yolla kendini çözündürdüğü anlamına da gelmektedir. Başka bir ifadeyle modern özne, kendini normatif ideal imgeye yaklaştırarak/uyumlayarak aynı zamanda kendini de tahrif etmektedir, çünkü bu eşleştirme sürecinde ideal imgeye ilişkin çeşitlemeleri performatif edimlerle yok etmektedir (Kremer, 2008: 95). Philipp karakteriyle çizilen profil tam da yukarıda anlatılan öznenin inşa ve çözünme dinamiklerini göz önüne serer. Roman karakteri, yaptığının pek ayırdında olmasa da yeniden ürettiği ve performansa dönüştürdüğü bu söylemler üzerinden kendine, onay ve tanınırlık kazandıracak bir kimlik biçmeye çalışmaktadır.

Philipp'in yaşam mottosu görünüşte nettir: "Man muss absolut Athlet sein!" (von Düffel, 2001: 10 ve 117). Roman kişisinin deyişiyle günümüzde ciddi alınmak isteyen herkes, ister bilgisayar sektöründe çalışsın ister bir süpermarkette şube müdürü olarak görev yapsın (von Düffel, 2001: 121-122), çalıştığı alandan bağımsız olarak her koşulda "kesinlikle atlet olmalıdır". (von Düffel, 2001: 121) Christoph Deupmann'ın da saptadığı gibi (Deupmann 2000: 159), von Düffel'in anlatıcısına söylettirdiği cümle, Arthur Rimbaud'nun şu ünlü sözüne bir gönderme olarak okunabilir: "Il faut être absolument moderne" – "Kesinlikle modern olmak

gerekir".[22] Rimbaud'nun 1873'te yayımlanan **Cehennemde Bir Mevsim'de** geçen ifadesi, 19. yüzyılda avangard estetik üzerine yürütülen tartışmaların özünü yansıtmaktadır. Antikahraman Philipp'in, söylediklerinin arka planında barınan tarihsel ve kültürel bağlamların ne denli bilincinde olduğu tartışılır, fakat yazarı von Düffel'in bu metinlerarası göndermesiyle Rimbaud'nun modernist estetikle ilgili mottosunu yeni bir çerçeveye yerleştirdiğini söylemek mümkün: Bu ifade, Batı modernitesinin, sonrasındaysa 21. yüzyıldaki post-fordist sürecin beden üzerindeki nesneleştirici bakışın yansıması olarak okunabilmektedir. "Kesinlikle atlet olmak gerekir" ifadesi, dolaşıma sokulan kusursuzluk imgelerine istinaden üzerinde çalışmanın mümkün olduğu, düzeltilebilen, bir proje olarak görülen beden fikrine işaret etmektedir. Öte yandan atletlikte hızın, devamlı çalışmanın, diğerlerinden önde olmanın belirleyici kriterler olduğu göz önünde tutulduğunda bu cümle aynı zamanda modernitenin kendine referans aldığı hız ve devamlı olarak yeni olanı yakalama arzusunun da günümüz dünyasındaki ifadesi olarak da okunabilmektedir. Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor** adlı çalışmasında süregelen bir süreç olarak ele aldığı modernliği farklı evre ve veçheleri açısından tartışırken onun sürekli, kendine de yönelen bir yıkım ve yeniden yaratım diyalektiğiyle ilerleyen, hiç durmayan dinamizmini vurgulamaktadır (Berman, 2019: 38). 20. yüzyılda moderniteye yönelik bakışların bu diyalektik devinimi çoğu zaman göz ardı ettiğini ifade eden Berman, moderniteye ağırlıklı olarak kendini çift kutuplarda tesis eden, "kendi içinde kapalı ve durağan bir yapı olarak" (Berman, 2019: 40) yaklaşma yönünde bir eğilimin varlığını saptar. Bu noktada Berman modernliğin söz konusu dinamiklerinin, kendine yönelik okumalar farklılaşsa da günümüzde sürdüğünün altını çizer. Benzer şekilde Zygmunt Bauman da **Akışkan Modernite**'de 21. yüzyıl eşiğindeki toplumun 20. yüzyıl eşiğindeki toplumdan "daha az modern" (Bauman, 2017: 58) olmadığını vurgular. Bauman bu bağlamda tıpkı Bernhard gibi modernliğin, kendisini önceki çağlardan ayıran özellikler olarak nitelendirdiği diyalektik yaratım ve yıkım potansiyelinin, sürekli yeni olanın peşine düşme eğiliminin, yeniyi zorlamak için eskiye yer açma isteğinin, daha yeniyi ve daha iyiyi üretmek arzusunun ve "üretkenliği veya rekabeti artırmak adına [...] 'sökmeye',

[22] Rimbaud'nun yukarıda alıntılanan ifadesi Almanca çevirilerde "Man muß absolut modern sein" olarak geçer.

‘kesip biçmeye’, ‘devreden çıkarmaya’, ‘birleştirmeye’ veya ‘küçültmeye’” (Bauman, 2017: 58) yönelik arzunun süregeldiğin altını çizer. Modernliğe yönelik bu değerlendirmeler göz önünde tutulduğunda romandaki atlet ifadesi, yukarıda da değinildiği gibi, hem neoliberalizmin beden politikaları hem de bu toplumsal yapıda öznenin hayattaki varoluş mücadelesi bağlamında salt Rimbaud’nun işaret ettiği modernist estetiğin sınırları içerisinde değil hayatı kavrayış açısından da modernliğin 21. yüzyıl eşiğindeki yansıması olarak okunabilmektedir. Philipp’in atletizmle kurduğu ilişkiye bakıldığında, 20. yüzyıl başındaki modernliğin belli başlı hatlarının yüzyıl sonunda, tıpkı atletizmin gerektirdiği istikrar gibi, yinelendiğini görebilmekteyiz. Vigarello, 20. yüzyıl modernliğin bir görüngüsü olarak atletizm kültünün ardında yatan tarihsel ve ideolojik dinamiklerle ele aldığı “Bedeni Çalıştırmak” (Vigarello, 2006: 131-163) başlıklı yazısında, 20. yüzyılın başlarında fiziksel antrenman pratiklerindeki beklentinin başlangıçta fiziksel güçlenmeyle sınırlıyken, zamanla beden performansının giderek zorlanması yoluyla ustalaşmanın hedeflenmeye başladığını söyler. Bu evrilmeyi modernitenin bir parçası olarak değerlendiren Vigarello, hareketlerin daha mekanik ve sistemli şekilde ele alınıp geliştirildiğini ve bu doğrultuda antrenmanın daha katı kurallarla bezendiğini, “daha esnek, daha uyumlu, daha güzel bir beden”e (Vigarello, 2006: 132), kusursuz bedene ulaşma mitinin üretildiğini ve bu mit ekseninde bedenin tüm bölgelerinin ve kaslarının ayrı ayrı “ilerleme odaklı analitik bir düzen çerçevesinde terbiye”sinin (Vigarello, 2006: 132) temel alındığını vurgular. Benzer şekilde Fenske/Stieglitz de ölçme, kategorize etme, sınıflandırma eğiliminin ifadesini bulduğu spor ve hareket kültürünü bu özellikleriye modernite projesinin beden politikalarının bir uzantısı olarak yorumlamaktadır (Fenske/Stieglitz, 2012: 113). Foucault’nun, bu çalışmada da ele alınan, biyopolitikayla ilgili düşüncelerinden yolan çıkan Fenske/Stieglitz sporun, 19. yüzyılın sonundan itibaren modernlik projesinin temel referans alanlarından biri haline geldiğini ve bunun etkilerinin günümüze dek uzandığının altını çizerken modern sporun biyopolitik toplum düzeniyle el ele yürüdüğünü, sağlıklı beden söylemi üzerinden performans ve yeniden üretim sağlayan bedenin yüceltildiğini ve bunun bir uzantısı olarak bu söylemin toplumsal hiyerarşiyi oluşturmada da etkenleştirildiğini saptar. Bunun yanı sıra sportif faaliyetler üzerine yürütülen, beden performansının ve veriminin artırılmasını araştıran bilimsel

çalışmaların da bedene ilişkin bu söylemlerin rasyonalize edilme çalışmalarının önemli bir kanadını oluşturduğunun altını çizerler. Modern sporun, bireysel ve kolektif özne formlarını oluşturma stratejilerinde araçsallaştırıldığına işaret eden Fenske/Stieglitz, sporcunun hareketli, antrenmanlı ve performans odaklı bedeninin, kendini hareket üzerinden tanımlayan modernliğin temsili niteliğinde olduğunu vurgular (Fenske/Stieglitz, s. 113-114). Bu anlamda romanda belirleyici bir motto olarak karşımıza çıkan "Mann muss absolut Athlet sein!" ifadesi, performans ve sürekli çabayı insan olmanın kriterleri olarak belirleyen modernitenin yüzyıl sonu neoliberal toplumun biyopolikalarında da geçerliliğini koruduğuna işaret etmektedir.

"Man muss absolut Athlet sein!" ifadesi roman metninde farklı bağlamlara yerleştirilmiş olarak karşımıza çıkar; bu özelliğiyle yazarın roman tekniğine ışık tutan bir örnek de teşkil eder: Philipp ilk kez bu cümleyi göbekdeliğinin durumu başta olmak üzere fiziksel görünümünden bir hayli memnun olduğu bir anda söyler. İkinci günün sabahında ise Philipp, onca çabasına rağmen göbekdeliğinin derinliğinin arttığını görünce ("Sechs Milimeter?", von Düffel, 2001: 117) ayna-motto-mekik döngüsünde hafif bir kayma gerçekleşir:

> "Ich bin von meinem Anblick hell begeistert und mache noch einmal fünfzehn Crunches in Supersuperzeitlupe, damit das so bleibt. **Man muß absolut Athlet sein!**" (von Düffel, 2001: 10, vurgu bana ait.)
>
> "Ich lege mich zum Frühsport auf die Fliesen und beginne mit ein paar Crunches in Extremzeitlupe. **"Man muß absolut Athlet sein"**, beschwöre ich mich. Aber es klingt nicht überzeugend." (von Düffel, 2001: 117, vurgu bana ait.)

Alıntılan ilk pasajda, mottonun temsil ettiği ölçütlere uyulabilmiş olmanın neden olduğu coşkulu bir duygu durumu sezilmektedir, karakter idmanlarını sürdürmek için gerekli motivasyonu bu cümleyle sağlamak ister. İkinci pasajda ise "atlet" cümlesi aynı ölçütleri karşılayamamış olmanın yarattığı umutsuz bir ruh halinin eşlikçisi olmuştur. **Ego**'da aynı cümleler, eylemler, motifler, ritüeller, stereotipler defalarca tekrarlanır, bazen birbirinin tıpatıp aynısı gibi karşımıza çıkarlar, bazen de bu örnekteki gibi farklı bağlamlarda yinelenirler. Philipp'in sözgelimi her sabah ayna karşısında göbekdeliğini ölçmesi, her gün ofiste sekreteri Viola'ya gelişmiş kaslarını ve atletik bedenini göstermek için sergilediği gülünç şovlar gibi yinelemeler bir yandan roman kişisinin sportif performanslarının

dayandığı gündelik rutinlerini yansıtırken diğer taraftan da onun tekrara dayalı kendilik inşa sürecini göz önüne sermektedir.

Bunun da ötesinde von Düffel, metni üzerinde uyguladığı bu yineleme stratejisiyle gösterilenlerin, ifade ve icra edilenlerin sabitliğini, genel geçerliğini değillemiş olur, böylelikle de tüm bunların aslında ne denli kaygan zeminler üzerinde konumlandığını göz önüne serer. Yazar, Philipp kişisini, çevrildikçe görüntülerin hafifçe değiştiği yazınsal bir kaleydoskobun içine yerleştirmiştir sanki. Bu kaleydoskopun içinde, Philipp'in kendi kimliğini bedeninin görünümü ve performansları üzerinden inşa etme çabası açısından özellikle, aşağıda daha ayrıntılı olarak ele alınacak, iki erkek arketipi belirleyici birer bileşen konumundadır. Günümüz yaşam koşullarına uyarlanmış haliyle Philipp'in bedeni üzerindeki çalışmalarıyla karşımıza çıkan arketiplerden biri bizi Antik Yunan'ın atletik ve kusursuz erkek bedeninin temsili Adonis'e götürür, diğeri ise **Nibelung'lar Destanı**'nın güçlü kahramanı Siegfried'e.

Çizgisel zamanda ilerleyen roman metninde, birinci günün 4. bölümünde yer alan bir flashback, ileriye akan zamanı kesintiye uğratarak Philipp'in hayatındaki bir dönüm noktasını göz önüne sermektedir (von Düffel, 2001: 40-53). Flashback bölümü, anlatı tekniği açısından da romanın geri kalan kısımlarından farklıdır: **Ego**, ağırlıklı olarak şimdiki zaman kipinde öykülenmiştir; bu zaman kipi, anlatıcının romanın şimdisinde olan bitenleri ayrıntılarıyla aktarmasına hizmet ederken, öte yandan romanın üzerine temellendiği yüzey estetiğinin de önemli bir bileşeni olarak işlev görür. Özellikle 1980'li yıllardan sonra moderniteyle ve onun getirisi olan kavramlarla hesaplaşan postmodern teorilerde tartışılan bu yüzey, kendini büyük anlatılar üzerinden var etmiş moderniteye içkin tarihsellik, köklülük, süreklilik, ilerleme, bütünsellik, tamlık, kimlik, birey, aidiyet gibi kavramlarla inşa edilmiş düşünce ve yaşam formlarından 20. yüzyılın çalkantılı dönüşümlerinin ardından geriye kalanlara işaret etmektedir. Postmodern yüzey, modernitenin derinlik deneyiminin aksine burada ve şimdi olma halinde, eş zamanlılıkta, yatay olanda bulur ifadesini. Roman karakterlerinin inşasında ise psikolojik derinlik taşıyan kişiler yerini kimi zaman şablon ve figürlere bırakır. Diğer bir deyişle, postmodern yüzey 20. yüzyılın tüketim kültürünün oluşturduğu yüzeyin yine yüzey üzerinden öykülenmesidir aslında. Vigarello'nun da açımladığı ve bu çalışmanın "1.2.

Dönemeçler Yüzyılı: 20. Yüzyılda Beden ve Kültür" başlıklı bölümünde tartışıldığı üzere tüketim odaklı yaşam biçimleriyle şekillenmiş günümüz kültürü, kimlik kategorisini de bireyin şimdi ve buradalığına, bireysel imgelere indirgeyerek en önemli referans alanı olarak bedeni ortaya çıkarmaktadır (Vigarello, 2013: 260). Bu anlamda Philipp tam da çağının çocuğudur:

> "Alles, was man mit dem Körper sagt, beschränkt sich auf das Hier und Jetzt. Auf diese Weise lassen sich Missverständnisse vermeiden. Sobald man einmal mit dem Reden anfängt, kommen Zukunft und Vergangenheit ins Spiel. Und noch bevor man einen Punkt machen kann, hört man sich plötzlich Schwüre und Versprechungen hauchen, an die man sich später ungern erinnert." (von Düffel, 2001: 103)

Böylesi bir yaşam düsturu öncesiz ve sonrasız, bağlardan ve bu bağların gerektirebileceği sorumluluklardan azade bir varoluş biçimi ortaya çıkarmaktadır. Hayata yüzey üzerinden bakan karakter, burada ve şimdiye odaklı yaşar, algılar ve düşünür. Bu yaşam biçimi aynı zamanda kimliğin temel halkalarından sayılan bireysel tarihin oluşumunu da olanaksızlaştırır. Bireysel tarihin, dolayısıyla da köklenmiş bir kimliğin olanaksızlığı, dolaşıma soktuğu imgeler, idealler ve görünürlük üzerinden işleyen neoliberal sistemin idamesi açısından da önem taşımaktadır. Kişi kendi varlığını ve kimliğini tesis etme sürecinde dışarıya bağımlı kaldığı müddetçe, sistemin temel düzeneklerinden sayılan rekabet ve elbette tüketim de sürecektir. Romanda, sözü edilen burada ve şimdide olma hali, öncelikle Philipp'in beden pratiklerine, bu pratikler sonucu şekil alan bedenin görüntüsüne, bu görüntünün başkaları üzerindeki etkileriyle ilgili kaygılarına ve bunların yanı sıra üç gün boyunca kariyerini ilgilendiren ve rakipleriyle, Isabell ve diğer kadınlarla anlık gelişmelere odaklanır. Arada sırada ise geçmişte yaşadığı flörtleriyle ilgili kısa ifadelerle şimdiki zaman anlık olarak kesintiye uğratılır. Genel olaraksa burada ve şimdinin yüzey katmanındaki, derinlikli sorgulamalara izin vermeyen konfor alanında kalmayı yeğler Philipp. Flashback bölümü ise karakterin kendiyle ve derinliklerinde barındırdığı korkularla yüzleşmek zorunda bırakıldığı bir deneyimi anlatır.

Bu geriye dönüşün kilit figürü, Philipp'in romanın şimdisinde karşılaşmaktan kaçındığı Weinheimer'dir. Restorandayken yan masadan kendisine garsonla içki, ofisine de çiçek gönderen ve genç adamı mutlaka "yeniden doğum" (von Düffel,

2001: 39) partisinde şeref konuğu olarak görmek isteyen Weinheimer'in neden Philipp'in korkulu rüyasına dönüştüğü bu flashback'te açıklığa kavuşur: Bir sene önce Philipp tek başına tatil yapmak üzere Barbados'a gittiğinde –çapkın bir profil çizen Philipp elbette yalnız gitmeyi planlamamıştır ama görüştüğü kadınlarla yaşadığı karmaşık durumlar, Barbados yolunu tek başına tutmasına neden olmuştur– Weinheimer ve onun "dünyanın en güzel köprücükkemiğine sahip" (von Düffel, 2001: 41) eşiyle tanışır. Kendisine beğeniyle bakan hiçbir kadını geri çeviremeyen Philipp ile Frau Weinheimer arasında giderek artan bir çekim oluşur ve aralarında gizli bir gönül macerası başlar, Herr Weinheimer ise görünüşte olan bitenden habersiz Barbados'un denizinde vakit geçirir. Ancak Herr Weinheimer'in bir gün denizin ortasında ciddi bir boğulma tehlikesiyle karşı karşıya kalmasıyla olayların seyri değişir. Bundan sonra olacaklar, Philipp'i derin bir buhrana sürükler. Eşinin denizdeki çırpınışları karşısında paniğe kapılan Frau Weinheimer, kendini kaybetmiş bir halde "bir şeyler yap"ması (von Düffel, 2001: 45) için Philipp'e bağırır. Ancak Philipp kendinde bu gücü bulamamaktadır, hatta eşini kurtarmak üzere Frau Weinheimer'in kendisi denize açılsa daha çok verim elde edilebileceğini bile düşünür. Yine de denize açılır. Frau Weinheimer'in kendisine yönelttiği yardım çağrıları ile genç adamın isteksizce ve umutsuzca tehlikeli sulara yönelmesi arasındaki an, aynı zamanda Philipp'in kendisiyle, daha doğrusu kendi bedeniyle hesaplaşmaya mecbur bırakıldığı andır. Philipp, o güne kadar bedeni üzerinde yapmış olduğu tüm yatırımların, diyetlerin, idmanların, bedeninin salt estetik görünümüne hizmet etmiş uğraşlar olduğunu anlar. Roman karakterinin o zamana kadarki odak noktası bedeninin yüzeyi, varlığının üstünü örten süslü kılıf olmuştur. Keza Frau Weinheimer de bu görüntüye aldanmıştır:

> "Sie sah meinen Körper. Sie mußte glauben, daß die Muskeln, in die sie sich verliebt hatte, nicht nur zur Zierde da waren. Sie hatte meine Oberarme –die nichts waren im Vergleich zu heute!– als 'Kunstwerk' bestaunt und betastet [...]. [...] Dabei hatte ich meine Muskeln nie zu etwas anderem gebraucht als zum Erhalten und Vermehren meiner Muskeln. Sie waren –genau wie Frau Weinheimer sagte– ein Kunstwerk: nicht zum täglichen Gebrauch bestimmt, sondern nur dazu da, um angeschaut zu werden." (von Düffel, 2001: 45-46)

Ego'da parodisi yapılarak öne çıkan beden imgeleri, "1.2. Dönemeçler Yüzyılı: 20. Yüzyılda Beden ve Kültür" başlıklı bölümde ele aldığımız, Antik Yunan ve

Roma'nın beden kültlerinden beslenen, 19. yüzyıl sonunda modern burjuva toplumunda ortaya çıkan Yaşam Reform Hareketi bünyesinde yeniden çerçevelendirilen atletik erkek modelinin 21. yüzyıl eşiğindeki tezahürleridir. 20. yüzyılın başında popüler kültür ve kitle iletişim araçları beden temsillerinin dolaşıma sokulup yaygınlaştırılması açısından giderek daha güçlü araçlar haline gelmişti; imgeler çağı olarak da adlandırılabilecek yüzyıl sonu ise bu gelişmenin çok katmanlı devamı niteliğindedir. İdeal erkek bedeninin toplumsal inşasını mercek altına alan Jan Benson'un da saptadığı gibi, 20. yüzyılda, idealize edilen beden imgeleri önceleri daha çok kadınlara yönelik baskı unsuruyken özellikle 90'lı yıllardan sonra erkeklerin bedensel görünümleri giderek daha fazla odağa alınmıştır (Benson, 2013: 8). Kaslı erkek bedeninin temsilinin Antik Yunan'ın tanrı ve kahraman heykelleriyle başladığını hatırlatan Benson, heykellerde başlangıçta simetri ve uyumun ön planda olduğunu, sanat eserleriyle temsil edilen mitolojik figürlerin ve tanrıların kusursuz ve ideal insanlığı simgelediğini ifade ederken o dönemde insanlıkla kast edilenin erkeklik olduğunun da altına çizer (Benson, 2013: 16). Sonraları bu estetik oran titizliğine güçlü kasları olan atlet erkek modeli de eklemlenmiştir. Kolektif söylemde başarı, performans, güç, estetik gibi değerlerle kodlanmış bu beden imgeleri ideal erkekliğin de temsili olarak yer etti. Beden disiplininin yabancı denetiminden öz denetime geçişini de simgeleyen bu spesifik erkeklik tasarımları öz irade, jimnastik ve diyetetik üzerinden güzelliğe ulaşmayı vaat etmektedir. Modern toplumun disiplin ve çalışma ilkelerini Antik bedenin estetik oranlarıyla sentezleyen tasarım, sporu, beden kültürünü ve çalışma ilkelerini aynı potada eriterek bir özne modeli üretmiştir. Neoliberalizmin toplum yapısına ve özne modeline uyarlanmış haliyle bu imgeler günümüz erkeğin kendini günümüz deyişiyle prezantabl sunabilmesi yani güçlü, başarılı, iktidar sahibi, yakışıklı bir görünüme ulaşması için göz ardı edemeyeceği idealler olarak yerlerini korumaktadır.

21. yüzyılın çocuğu olarak Philipp'in dünya algısı da bu bakıştan nasibini almıştır. Ancak Philipp'in öykündüğü, azami efor gösterip asgari düzeyde görsel estetik sunan bir maratoncunun atletizmi değildir; fitness, Philipp için ezelden beri arzu ettiği bedene, daha doğrusu beden imgesine kavuşmak için bir araç konumundadır (von Düffel, 2001: 121-122). Philipp'in geliştirdiği kaslar sadece bakan göze hitap eden bir sanat yapıtı meydana getirmeye yetmiştir, reel dünyada bir

işlevleri yoktur. Antik Yunan'ın, farklılaşan alımlamalar ve söylemler eşliğinde günümüz kolektif imgelemine dek ulaşan, Adonis'in ideal güzellikteki atletik erkek beden imgesi, roman karakterinin de imgeleminde yer etmiş, Philipp kusursuz orantılarla göz kamaştıran estetik erkek bedeni idealinin peşine düşmüştür. Ne var ki açık denizde boğulma tehlikesi geçiren adam karşısında üzerine geçirdiği bu kılıfın yetersizliğiyle yüzleşmek zorunda kalır. Narsisistik bir eğilimle kendini o güne dek salt güzelleştirmeye, bedenin estetiğinin ideal oran ve orantısına ulaşmaya vakfetmiş Philipp, bedeninin fiziksel kısıtlılık durumuyla bir hayli güç yüzleşir. Ne olursa olsun denize açılmak zorunda hisseder kendini. Bunun nedeni, kendi deyişiyle Weinheimer'i kurtarma olasılığıyla ilintili değildir; böyle bir şansı olduğuna inanmamaktadır (von Düffel, 2001: 46). Philipp'i okyanusa sürükleyen sebep, bedeninin aslında işe yaramaz durumda olduğu gerçeğini bir türlü kabullenmek istemeyişidir. Ama denizin ortasında imgesel ideal ile fiziksel gerçeklik arasındaki ayrımla yüzleşmek zorunda kalır: "Doch was auch immer ich mir im Wasser beweisen wollte, ich hatte mich in meinem Körper getäuscht." (von Düffel, 2001: 47). Yıllardır peşine düştüğü bir imgeye aldandığını kendine itiraf eder:

> "Es ist schwer, klüger zu sein als das eigene Spiegelbild und nicht zu glauben, was man ist. Genau wie Frau Weinheimer hatte ich mich in ein Bild von mir verliebt, […] Im Meer musste ich auf einmal erkennen, dass dieses Bild keinen Bestand hatte." (von Düffel, 2001: 47-48)

Yazar, su elementine atfedilen sembolik anlamlardan beslenerek karakterini, dönüşüm geçirmesi için denize göndermiştir. Denizdeki karşılaşma aynı zamanda doğa (açık deniz) ile kültür (doğal bedenini estetik bir araca dönüştürmek suretiyle onu şeyleştirmeye itilen Philipp) arasındaki çarpışma olarak okunabilmektedir. İnsanın doğaya hükmetme çabasının yüzyıllara dayanan tarihi açısından bakıldığında Philipp'in denizde yaşadığı hezimet daha da anlam kazanmaktadır. Kendi beden imgesini, hapsolduğu imgeler dünyası üzerinden kurgulamış Philipp, reel dünyanın fizik kanunlarıyla çarpışınca derinden sarsılır. Aynalarda hayranlıkla izlediği görüntüsünün üç boyutlu dünyadaki kütlesiyle sınıfta kalmıştır. Yine de Weinheimer de Philipp de deniz kazasından tamamıyla rastlantı sonucu kurtulurlar ve Weinheimer çifti genç adamı kahraman ilan eder. Weinheimer'in onu tam bir sene sonra yeniden doğum partisine davet etmek isteyişinin nedeni de budur. Philipp'in

ondan köşe bucak kaçmasının ise iki nedeni vardır: Birinci neden, Frau Weinheimer'le arasında yaşanan flörtten haberdar olduğunu düşündüğü için eşinden çekinmesidir. İkinci neden ise Weinheimer'in varlığının Philipp'e açık denizdeki yenilgisini anımsatmasıdır. Philipp, adamı kurtarmaya gücünün yetmeyişini büyük bir yenilgi, bir utanç kaynağı olarak duyumsamıştır. Ancak Philipp'i sarsan deniz kazası Weinheimer için de trajik bir deneyimdir, çünkü eşinin kendisini aldattığı adam tarafından kurtarılmıştır. Bu açıdan iki erkek figür de farklı açılardan, toplumsal olarak kodlanmış erkeklik temsillerinin altında ezilerek kendilerini başarısız hissetmektedir. Aşağıdaki pasaj, Philipp'in kendini neden bir kaybeden olarak gördüğünü açıkça gösterir:

> "Wenn ein Mann ins Wasser springt, um einen anderen zu retten, und ohne ihn zurückkommt, ist er ein Mörder. Oder ein Versager. […] Wenn ein Mann ins Wasser springt, um einen anderen zu retten, ist das der Beginn einer grossen Geste. Es ist ein Bild. […] Er kann nur als Retter zurückkommen oder gar nicht. Er muss ein Held sein, tot oder lebendig, ein Held oder ein Märtyrer." (von Düffel, 2001: 48)

Philipp, kahraman erkeklik mitinin altında ezilmiş hisseder kendini. Von Düffel'in roman kişisine büyük bir jestin başlangıcından söz ettirmesi, böylesi bir eylemin bir imge olduğu yönündeki ifade, erilliğe atfedilen kahramanlık özelliğinin ataerkil dizgede toplumsal olarak inşa edilmiş bir söylemler bütününün halkası, dolayısıyla da kurgu ürünü olduğunu bir kez daha vurgular. Bu yüzdendir ki roman kişisi kendi bedeni ile toplumun dayattığı ideal imge arasındaki yarığı hissedip acı çeker. Yukarıdaki pasaj aynı zamanda roman karakterinin bedeniyle ilgili bir karar ânını da göz önüne serer: Philipp, kılıf değiştirecektir.

Tatilinin geri kalan kısmını fitness salonunda geçirir. Henüz hangi beden tasarımına yöneleceğini bilmese de onu bu haliyle bırakmak istemediğinden çok emindir. Weinheimer'i sözümona kurtardıktan sonra, olasılıkla ona kendi güçsüzlüğüne ayna tuttukları için Weinheimer'den de eşinden de tiksinti duymaya başlar. Weinheimer çifti tatil beldesinden ayrıldıktan sonra tanıştığı bir kızla da bedensel temastan kaçınır, utanç duyduğu işlevsiz bedenini dış dünyadan yalıtmak ister gibidir. Frau Weinheimer'le ilişkiye girmiş olduğu düşüncesi, Philipp'te tiksinti uyandırmaktadır (von Düffel, 2001: 53). Philipp'in, yukarıda değinilen, gıdalar ve yemek yeme eylemlerine yönelik hassasiyeti ile Weinheimer'lere duyduğu hislerin

buluştuğu ortak bir zemin vardır: Tüm bunlar, beden kılıfının öte tarafıyla, bedenin *içerisiyle* ilintilidir. İç organların çalıştığı, sindirimin gerçekleştiği, bedensel sıvıların dışarı atılmak üzere beklediği, bedenin organik yanıdır. Orası aynı zamanda Philipp'in görmek, temas etmek, yüzleşmek istemediği yumuşak karnıdır. Parlatılmış yüzeyin ardındaki duyguların, korkuların, kırılganlığın gizlendiği alandır. Philipp bir sanat yapıtı yaratırcasına Adonis bedeni üzerinde çalışırken bu kısmı göz ardı etmişti. Denizde yaşadığı travmatik olay ise Philipp'i içerisiyle tümden bağını koparabileceği, onu dışarıdan gelebilecek tehditlerden koruyacak yeni bir beden projesine yöneltir. Mitolojik anlatıya göre Adonis ölümlüydü; bir yaban domuzunun saldırısına uğrayarak öldüğü söylenir. Philipp ise yaralanabilirliğini kendinden ve dünyadan gizleme ihtiyacı duyar. Bunun için kahramanlık destanlarının kült figürlerinden, Nibelung'lar Destanı'nın yenilmez kahramanı Siegfried'den iyisini bulamazdı elbette. Kahramanlık destanlarından modernitenin dışarıdan yalıtılmış beden imgesine, yüzünü antikiteye dönmüş faşist ideolojilerin savaşçı imgesine kadar gelip günümüze ulaşan bu güçlü erkek bedeni imgesi milenyum eşiği metropollü üst düzey beyaz yakalıların dünyasında ehlileşerek yerini almıştır. Siegfried prototipi **Ego**'nun temel izleğidir; John von Düffel roman metninin açılışını destandan bir alıntıyla yapar:

> "Es schlug einen Drachen des Helden starke Hand.
> Er badete in dem Blute; fest wie Horn ist er jetzt.
> Man hat oft vernommen, daß keine Waffe ihn verletzt." (von Düffel, 2001: 5)

Efsaneye göre Siegfried, öldürdüğü ejderhanın kanıyla, omuzlarının arasındaki bir nokta dışında tüm bedenini ejderha derisi gibi sertleştirerek yenilmezlik kazanır. **Ego**'nun antikahramanı Philipp de bedeninin yüzeyini korunaklı bir zırha, bir panzere dönüştürmek ister. Philipp'in Nibelung'lar Destanı'nın karakteriyle kurduğu özdeşleşme, fitness salonundaki bir rakibine gövde gösterisinde bulunduğu sırada söylediği sözlerde de örtük bir gönderme olarak okunur. "Natürlich sehe ich wie der sichere Sieger aus. So auszusehen ist meine Spezialität. Doch meine Schultern, die nach wie vor einen fantastischen Eindruck machen, schmerzen bei jedem Zug." (von Düffel, 2001: 93). Philipp'in, fantastik görünümüne rağmen ağrıyan omuzları Siegfried'in yenilmez bedenindeki tek hassas bölgeye karşılık gelmektedir. Kahramanlık mitosundaki Siegfried tarih boyunca erk sahibi savaşçı erkek arketipi

olarak işlevselleştirilmiş, özellikle nasyonal sosyalist iktidar sırasında erkekliğin temsili olarak kullanılmıştır. Daha önce çalışmanın "1.2. Dönemeçler Yüzyılı: 20. Yüzyılda Beden ve Kültür" bölümünde Martina Löw'ün, nasyonal sosyalist ideolojinin öne çıkardığı erkek ideali bağlamında panzer bedene ilişkin yorumlarını ele almıştık. Löw, nasyonal sosyalizmde tasavvur edilen erkek bedeninin kadınınkinin aksine bedenselliği temsil etmediğini, savaşçı erkek bedeninin panzer ve makine metaforlarıyla özdeşleştirildiğini vurgulamıştı (Löw, 2001: 114-115). Dışarıya kapalı panzer metaforu bedenin içerisi ile dışarı arasına sınır koyan ve hem insana özgü bedensel sıvıların hem de insani duyguların dışarıdan görünmemesini sağlayan bir zırhı temsil etmekteydi. Löw'ün dikkat çektiği, panzer erkek beden imgesi ile reel beden arasındaki uçurum evrilerek günümüze dek ulaşmıştır. Totaliter Nazi rejiminin yara almaz, panzer bedenli Siegfried imgesi, beyaz yakalı Philipp'in dünyasında varlığını ehlileşmiş şekilde sürüyor gibidir. Philipp, panzer bedeniyle Siegfried'in modern akrabasıdır. Martschukat, fitness'in günümüz hâkim söylemlerinde özerk, kendi yolunu çizen özne projesinin bir parçası haline geldiğini ve kendinden sorumlu olmayı, kendi kaderini tayin etmeyi simgelediğini vurgular (Martschukat, 2019: 9). Philipp de, en fit bedenlerin hayatta kaldığı söylenilen bir dünyada her gün savaş alanına çıkarken, toplumun önüne koyduğu başarılı ve güçlü erkeği tanımlayan kriterleri karşılayamama kaygısıyla bedenine bir zırh geçirme ihtiyacı hisseder. Otto Penz'in de saptadığı gibi günümüzde fitness odaklı yaşam biçimlerine yönelme eğilimi, deriyi "panzerleştirme" (Aktaran: Pausch, 2009: 129) ve böylelikle beden ile dış dünya arasına sınır çekme fikrini de barındırır. Penz'in deyişiyle nasıl ki sıkı bir beden kimliği inşa ediyorsa, panzerin yumuşaması da kimliği ve dolayısıyla varlığı tehdit edici bir unsur olarak kabul edilmektedir. Faşist rejimdeki Siegfried imgesiyle karşılaştırıldığında neoliberal düzende bu imge ve temsil ettikleri hiç kuşkusuz yumuşamış, ideolojik keskinliğini yitirmiştir. Bununla birlikte Siegfried veya benzeri kült imgelerin, tüm iktidarların beden politikalarında, ideolojileri doğrultusunda her an işlevselleştirilebileceğini de söyleyebiliriz.

Philipp'in kılıf değiştirme kararı fitness takıntısını yukarıda betimlendiği gibi üst seviyelere tırmandıracaktır. Göbekdeliği sorunsalı doğrudan panzer beden imgesiyle ilintilidir. Philipp "lanet olası" çukuru sıfırlayarak bedeni tümden düz bir yüzeye dönüştürmek ve bedenin içine ve iç kısmın temsil ettiği alanlara geçişi

engellemek ister. Kremer'in de vurguladığı gibi (Kremer, 2008: 109) göbekdeliği doğal yaşamı, dolayısıyla da ideal olmayanı, kusurlu olanı temsil etmektedir. Aynı zamanda bedenin, insanın bir başka varlık tarafından dünyaya getirildiğini, varlığını başka varlıklara ve doğaya borçlu olduğunu hatırlatan parçasıdır. Philipp göbekdeliğini görünmez kıldığında salt bedenin içerisi ile dışarısı arasında gediksiz bir zırha sahip olmakla kalmayıp kişisel biyografisini, her türlü aile bağını de sıfırlayarak sözümona özerkliğe erişecek ve nihayetinde kendi kendinin yaratıcına dönüşecektir (Fleig, 2008: 95). Bu çerçevede roman metninde Philipp'in ailesinden hiç söz edilmemesi bağsızlık izleğini destekleyen bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Modern metropol yaşantısında üst-orta sınıftaki çalışan özne prototipini temsil eden karakterin aile veya arkadaşlık bağları yoktur, kurduğu ilişkiler çıkar odaklıdır. Philipp'in nişanlısı Isabell'le kurduğu ilişki dahi bir tür iş ilişkisine benzemektedir ve karşılıklı çıkar üzerine temellenmiştir.

Kendinin yaratıcısı olma fikrine dayanan özerklik arzusu kaynağını Batı düşünce geleneğinde, insanın kendini doğadan ayrıştırmak ve onu denetim altına almak suretiyle kendi varlığını tesis etme mücadelesinden almaktadır. Doğayı denetimi altına alma ediminin nihayetinde insanın kendine yöneldiği ve insan-doğa ikili karşıtlığının bedeni de bölerek nesnel beden ile organik, canlı, yaşayan beden (**Körper-Leib**) olarak ayrıştırdığı bu düşünce geleneği pratikteki ifadesini Foucault'nun kavramıyla benlik teknolojilerinde bulmuştur. Öznenin kendini inşa ettiği teknikleri ve gündelik pratikleri kapsayan benlik teknolojileri (Fleig, 2008: 87) Philipp'in habitusunda güzellik merkezlerinde ve spor ve fitness salonlarında somutlaşmaktadır. Roman karakterinin fitness odaklı yaşam biçimi aynı zamanda yüzyıl başında spora atfedilen anlamların özünde değişime uğramadığını, sadece evrilen toplumsal haritayla farklı çehreler edindiğini görünür kılmaktadır. 1920'lerde de idman edilen bireysel beden, toplumsal bedenin bir parçası olarak daha çok kabul görmüş, disipline edilmiş bedenlerin sağlığı, güzelliği, dirayeti temsil ettiği dolayısıyla da böylesi bedenlere sahip bireylerin toplumsal yaşantının tüm alanlarında daha başarılı olacağı yönünde bir algı yaratılmıştı. Nitekim post-endüstriyel döneme tekabül eden 1990'lı yılların sonunda da –özellikle üst-orta sınıfın beyaz yaka dünyasında– durum farklı görünmemektedir; benlik teknolojileri aracılığıyla özne inşası öznenin kendisine teslim edilmekle birlikte, iş yaşantısından

özel yaşantıya (hayatta kalma anlamına da yakın duran) yarışta kalma fikrinin pompalandığı ortamda özneye farklı seçenekler bırakılmadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Burada vurgulanması gereken nokta, özellikle 20. yüzyıl toplumlarında sporu hâkim ideolojilerin söylemlerinden tümden bağımsız düşünmenin çok mümkün olmadığıdır. Çalışmanın tarihsel bölümünde de ele alındığı üzere beden terbiyesi ve spor farklı bağlamlarda ideolojik söylemlerin önemli bir halkası olarak araçsallaştırılmış, yüzyıl başından bu yana Avrupa genelinde spora yönelik ilgi estetik beden imgesi ile eril savaşçı beden imgeleri üzerinden farklı bağlamlardan geçerek günümüze dek ulaşmıştır. 1920'lerden itibaren, faşist devletler kendi organik ulus projeleri bünyesinde halkı savaşa hazırlamak ve tekil bedeni ulus bedenin içinde eritmek gibi amaçlar doğrultusunda Antikçağ ve Ortaçağ'ın savaşçı, atletik ve güçlü erkek bedeni imgeleri üzerinden şanlı yeni insan söylemini oluşturmuşlardı. Bu doğrultuda beden terbiyesini, salt bedenle sınırla kalmayarak kolektif algıyı da hedef alan bir disiplin türü olarak anlamak gerekir. Tarihte beden terbiyesi, benlik terbiyesiyle ele ele yürümüştür.

Bu açıdan bakıldığında özünde Adonis ile Siegfried imgelerinin de aynı benlik teknolojilerinin farklı yüzleri olduğu ve aralarında bir fark bulunmadığı görülmektedir. Yüzyıl sona ererken dünya savaşlarını, Demir Perde'yi ve onunla birlikte çift kutuplu dünya imgesini ardında bırakmış, Almanya özelinden bakıldığında devletin eski usül savaş meydanlarına göndereceği güçlü bedenlere gereksinimi kalmamıştır. Ancak bu kez de Antikçağ'ın ve Ortaçağ'ın bu kült imgeleri, neoliberal toplumun silahsız savaş arenası için araçsallaştırılmıştır. Bu figürler, modern bir çehreyle 90'ların toplumsal yaşantısına uyumlandırılmış birer erkeklik tasarımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Siegfried, güzel, estetik ve atletik erkek bedenini temsil eden Adonis'in tamamlayıcı imgesidir: Milenyum eşiğinde iş dünyasında tutunmaya çalışan beyaz yakalı erkeklerin benimsediği ya da daha doğru bir ifadeyle benimsemeye itildiği eski-yeni güçlü kahraman imgesini temsil etmektedir. Dolayısıyla Philipp, kendine varlık alanı bulma çabasında bir sanat yapıtı olarak beden temsilinden sermayeye dönüşmüş ve üzerinden randıman sağlanan ve iş piyasasında kendi pazar değerini arttıracak beden temsiline geçmeye uğraşırken neoliberal matriksin içinden çıkamayacaktır, sadece sergilediği azami eforla hem fiziksel hem de psikolojik anlamda sınırlarını zorlayacaktır.

Öte yandan Philipp amacına ulaşmasına ulaşır da: Romanın sonunda, istediği pozisyonu alamadığı düşüncesine kapıldığı buhranlı bir günden sonra, beklediğinin aksine junior ortağı olduğunu öğrenir, hatta bu haberin ertesinde göbekdeliği ölçüsü de 1 milimetreye düşerek istediğinden daha da güzel bir şekle bürünmüştür: "Damit habe ich mein Ziel nicht nur erreicht, ich bin sogar besser als Null. Mein Nabel ist erhaben!" (von Düffel, 2001: 238) Tür olarak bakıldığında **Ego**, Alman edebiyatının geleneksel oluşum ve gelişim roman türlerinin bir parodisi olarak yorumlanabilir. Burada karakterin geçirdiği evrim ve ulaştığı nihai nokta geleneksel türlerin aksine içsel bir olgunlaşma yerine fiziksel bir süreçle, göbekdeliğinin adeta yok edilmesiyle temsil edilmektedir. Philipp'in romanın sonuna doğru bir karara varıp göğüs kıllarını tıraş etmesiyle parodi taçlandırılır ve karakter arzuladığı kusursuz ve pürüzsüz yüzeye dönüşür. Roman boyunca Philipp'in göbekdeliği sorunsalına eşlik eden göğüs kılları meselesi karakterin beden, dolayısıyla kimlik inşası için aldığı referansların hep dışarıdan geldiğine dair bir diğer örneği teşkil etmektedir. Bu örnekte ikincil gerçeklikleri üretip dolaşıma sokan medya belirleyici bir halka olarak öne çıkmaktadır. Philipp ne yapacağına karar vermeye çalışırken aklına popüler kültürün kült figürlerinden ajan James Bond'un bir film sahnesi gelir:

> "Mir fällt eine Szene aus einem James-Bond-Film ein, in der 007 von einem barbrüstigen japanischen Käfer gefragt wird, was das Geheimnis seines Erfolgs bei Frauen ist. 'Ein Vogel nistet nicht gerne in einem kahlen Baum,' antwortet Roger Moore mit Blick auf seine schamlockige Brustbehaarung – oder war es Sean Connery? Was soviel heißt wie: Dieser Film ist mit Sicherheit über zwanzig Jahre alt. Alles andere als ein Trost." (von Düffel, 2001: 15)

Philipp'in hatırladığı sahne, Ajan 007'nin oyuncu Sean Connery tarafından canlandırıldığı 1967 yapımı **İnsan İki Kere Yaşar** filmine aittir. Filmden alıntılanan ifade o dönemin maço erkek stereotipini yansıtmaktadır. James Bond karakterinin temsil ettiği güçlü figür, erkekliğe dair üretilen imge ve şablonlar havuzunda yer almasıyla özünde Philipp karakteri açısından Adonis ve Siegfried figürlerinden pek farklı değildir. Her biri, kendi bedeni üzerinden kimliği ve tarzı taklit ve uyum süreçleri arasındaki hatlarda geçici olarak tesis eden karakterin faydalandığı, popüler kültür ve farklı medya araçları üzerinden dolaşıma sokulan ikincil gerçekliklerdir. Bu türden stereotiplerin salt Philipp'in referans aldığı kurgular olmayıp kolektif

imgelemde yer ettiklerini romanda söz konusu James Bond sahnesine yapılan ikinci atıfta belirginleşir. Bu kez Isabell, Philipp konuyla ilgili kendisine danıştığında aynı ifadeyle karşılık verir: "Wenn ich dir einen Tipp in Sachen Frauen geben darf, [...] ein Vogel nistet nicht gerne in einem kahlen Baum." (von Düffel, 2001: 213) Philipp romanın sonunda, demode bulduğu James Bond'u dinlemeyerek bedeninin yüzeyini parlatsa da, karakterin kendi tarz ve kimliğini inşa etme pratiklerinde popüler kültürün ürünü bu figürle, Adonis'le ve Siegfried'le kurduğu bağlar roman metninin üzerine temellendiği yüzey estetiğinin bir parçası olan yapaylık, kurmacalık ya da başka deyişle mış gibilik özelliklerini öne çıkarmaktadır. Philipp başta olmak üzere roman figürlerinin kendileriyle ve çevreleriyle ilişki ve iletişim biçimleri mercek altına alındığında, yazarın stereotip ve klişe kurguları işlevselleştirerek yüzergezer kimliklerden oluşan bir kurmaca yapı ortaya çıkardığı söylenebilmektedir. Sözgelimi bir müşterisiyle gerçekleştirdiği telefon görüşmesinde son derece ikna edici ve güven verici konuştuğunu düşünen Philipp kendi kendine şöyle der: "Für einen Moment wünsche ich mir, ganz und gar meine Wirkung zu sein, unanfechtbar und vollkommen, irgendwo da draußen auf der Welt." (von Düffel, 2001: 25) Philipp'in bu sözleri bir yandan kendine güvensizliğini göz önüne serer, bunun da ötesinde karakterin *yarattığı etkinin kendisi* olma yönündeki dileği tam da performans toplumunun dinamiklerinde barınan göstermelik olma özelliğine işaret etmektedir. Bu ifade performansın, tarzın, benimsenen söylemlerin oluşturduğu iletişimsel veya kimliksel yüzeyin ardındaki boşluğu da sezdirmektedir. John von Düffel metnin bazı kısımlarında bu yüzeyi üstkarmaca düzlemine de çekmiştir. Sözgelimi Philipp'in, "Ich könnte vor Fitness zerspringen," (von Düffel, 2001: 12) ifadesindeki "zerspringen" sözcüğü Almancada her ne kadar **vor Glück zerspringen** deyiminde olduğu gibi mecazen insan bedeni için de kullanılıyor olsa da –karakterin Almancada alışıldık olduğu üzere mutluluktan değil de fitnessten dolayı çatlama raddesine gelmesi de yazarın kelime oyunlarından biridir, zira Philipp için fitness mutlulukla eşdeğer görünmektedir– von Düffel'in bu sözcük tercihinde kanlı canlı, organik bedenden ziyade cam gibi kırılabilir nesnelere, bu anlamda da karakterin kurmacalığına göndermede bulunduğu söylenebilir. Yukarıda alıntılanan ifadenin devamında, metnin rutinlerinden sayılan banyo sahnelerinin ilkinde Philip bedeninin aynadaki görüntüsü karşısında ağlamak ister: "Mir ist nach Weinen zumute. Ich

presse Daumen und Zeigefinger tief in die Augenhöhlen." (von Düffel, 2001: 12) Philipp başparmağı ile işaretparmağını olasılıkla gözyaşlarının akmasını engellemek için göz çukurlarına bastırmaktadır. Fakat bu hareketi, doğal ağlamaya eşlik eden hareketlerden ziyade kimi zaman beyazperde ve tiyatro sahnesinde oyunculardaki görülebilecek hafif abartılı, teatral jestlere daha yakın durmaktadır. Philipp'in bu jestleri Erving Goffmann'ın, daha önce "1.2.1. Beden ve Kimlik Temsilleri" başlıklı bölümde kimlik kurgulama stratejileri bağlamında açımladığı performans kavramına yakın durmaktadır. Dünyayı bir tiyatro sahnesine benzeten, insanları da günlük yaşamda çeşitli rolleri performe eden aktörler olarak tanımlayan Erving Goffmann, bu yolla toplumsal yaşantıda üzerimize farklı kimlikler giydiğimizi söyler (Goffmann, 2018). Roman karakterinin doğallıktan uzak, abartılı jestleri bir yandan onun duygu yoksunluğunu sezdirir. Ancak bunun da ötesinde hem yazınsal düzlemdeki kurmaca karakter yapısının altı çizilir, bir diğer boyutta da Goffmann'ın işaret ettiği, toplumsal yaşantımızdaki günlük performans edimlerini göz önüne serer. Metnin ilerleyen kısmında Philipp'in niçin kendini kötü hissettiği anlaşılır. Güzel bedenini ya da daha yerinde bir deyişle performansını o sırada kimse görmediği için, dolayısıyla onay ve tanırlılıktan mahrum kaldığı için ağlamak istemektedir. Bu da Goffmann'ın, performans sürecinin başarılı şekilde tamamlanabilmesi için her zaman bu performanslara tanıklık eden izleyicilerin olması gerektiği vurgusuna karşılık gelmektedir. Performe edilen rol veya kimlik, ancak onu gören birisi olduğunda somutlaşabilmektedir.

İki örnekte de yazar, karakterinin yapaylığına işaret etmektedir. Bu bağlamda çift katmanlı bir kurmacalıktan söz edilebilmektedir. Birincisi kurgusal düzlemde kurmaca karakterin kurgu ürünü, neredeyse bir karton karakter gibi çizilmesiyle ilgilidir. Yazınsal metnin yüzey estetiğinin bir bileşeni olarak değerlendirebileceğimiz bu stilistik tercihle von Düffel, karakterin dolayısıyla da metnin kurgu ürünü olduğunun altını çizerek metne üstkurmaca özelliği kazandırmaktadır. Kurmaca özelliğinin ikinci düzlemi ise daha ziyade metnin tematiğiyle ilintili olup düşünsel boyuta açılmaktadır. Yukarıda da ayrıntılı olarak ele alındığı gibi karakterin konumlandırıldığı habitusta, kişi toplumun üretimi sözde kimlik ve tarzlara ilişkin ideal şablonların peşinden sürüklenerek tanınırlık ve varlık kazanmayı umut etmektedir. Bu çerçevede John von Düffel, 21. yüzyılın eşiğinde

otantik kimlikten söz etmenin olanaksızlığının altını çizerek modernitenin derinlik, tamlık, bütünlük arayışından geriye kalan yüzeye, segmentlere ve parçalılığa yönlendirir okurun bakışını.

Söz konusu parçalılık, metindeki beden tasvirlerinde açıkça görülmektedir. **Ego**'nun bedenleri çoğunlukla bir bütün olarak değil, segmentlerle, fragmanlarla tasvir edilmektedir. Yazar, bedeni yazınsal düzlemde parçalarına ayrıştırarak, Kremer'in de vurguladığı gibi (Kremer, 2008: 97) bütünlüklü/özerk özne tasavvurunu dilsel düzlemde de sorgulanır hale getirmektedir. Bu kurguda en parçalı beden Philipp'inkidir. Kendini aynada incelerken de, çevresindeki insanların dikkatini kendini harap edercesine üzerinde çalıştığı bedenine çekmek amacıyla teatral performanslar sergilerken de beden anatomik detaylarıyla varlık gösterir metinde. Bedeni kaslara, liflere ayıran roman dili zamanı da olabildiğince parçalar. Özellikle uzun zaman dilimleri, roman zamanının geçmişine ait dönemler segmentlere ayrıştırılmıştır. Philipp'in geçmiş zamana ilişkin algısı deformasyona uğramıştır; bunu özellikle eski flörtlerinden söz ettiği pasajlarda anlarız. Örneğin uzun zamandır bir ilişkiye girmediğini iddia ederken son kaçamağının "bir buçuk ay önce" (von Düffel, 2001: 13) olduğunu da söylemektedir. Bu parçalılık motifi, Philipp eski ilişkilerini anımsadığı anlarda da başattır. Kadınlar ya –yukarıda da değinildiği gibi– Frau Weinheimer örneğinde görüldüğü üzere Philipp'in beğendiği beden parçaları ("Ihre Schlüsselbeine waren wirklich makellos." von Düffel, 2001: 43) üzerinden anımsanır ya da kadınların Philipp'in bedeninin parçalarına ilişkin iltifatlarıyla hatırlanmaya değer görülürler: "Ich mußte Ordnung in mein Leben bringen und beendete als erstes mein Flirt mit Caroline, obwohl sie wie keine zweite meine Pobacken verehrte ('du hast den schönsten Steiß der Welt' – beim Nacktbaden an der ligurischen Küste)." (von Düffel, 2001: 40); "Die knappen Shorts stehen mir ausgezeichnet. 'Du könntest als Schuhmodell arbeiten,' hatte mir Vivian vor etwa drei Jahren ins Ohr geflüstert (bei einem Strandspaziergang auf Lanzarote)." (von Düffel, 2001: 165) Benzer şekilde göğüs kıllarını beğenmiş olan kadınlara ve tasvirlerine ilişkin de bir kişisel bellek oluşturmuştur: "Mir fallen auf dem Stand mindestens zwanzig Komplimente ein, die ich meiner Brustbehaarung verdanke. Das Spektrum reicht von 'deine romantischen Löckchen' (Julia, letzten Winter, als meine Haarfarbe etwas dunkler war) bis hin zu 'süßer Engelsflaum' (Miriam auf einem

Kurztrip nach Mauritius vor anderthalb Monaten)" (von Düffel, 2001: 13); "Meine 'Lämmchenkringel' (Stephanie bei einer Bootstour auf dem Canal du Midi" (von Düffel, 2001: 68); "Wenn mich nicht alles täuscht, haben sich vorgestern sogar zwei Trainerinnen lobend über meine 'flauschige Naturkrause' geäussert (nach einem Koordinationsparcours auf dem Pezziball)" (von Düffel, 2001: 69) Görüldüğü gibi, Philipp beden üzerinden, ağırlıklı olarak da kendi bedeni üzerinden, temel kıstasın estetik ve beğenilme olduğu bir tür kişisel bellek, bir arşiv oluşturmuştur. Bu çerçevede roman karakterinin zamana ve mekâna ilişkin algısı da beden üzerinden şekillenmektedir. Bunun bir uzantısı olarak da kimlik inşasında belirleyici bir halka sayılan kişisel belleğin de bu romanda beden algısı üzerinden oluştuğu görmekteyiz. Yukarıdaki örneklerde görülen parçalı, Philipp'in bedeniyle ilgili karşı cinsten gelen onaylamalar karakter tarafından bellekte kaydedilerek kendisini tanımlamasına aracılık etmektedir.

Bedenin ve flörtün Philipp tarafından bu denli dillendirildiği romanda dikkat çeken nokta Philipp'in ve diğer karakterlerin bedenler arası ilişkiler konusundaki yaklaşımıdır. Philipp her ne kadar flörtlerinden söz etse de yakın temaslı veya duygusal ilişkileri yoktur. Ayrıca zaman zaman stereotip maço söylemleri üstlense de özünde karşı cinsin bedenine çoğunlukla cinsiyetsiz bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Bu durumu karakterin yaşadığı ortamın bir sonucu olarak değerlendirmek mümkün. Bedenin estetik özelliklerinin bu denli baskın olduğu bir habitusta diğer bedenler de cinsellikten azade, üzerinde çalışılan birer yapıt, dolayısıyla da potansiyel rakip veya örnek alınacak model olarak görülmektedir. Philipp'in düzenli gittiği fitness salonundaki unisex soyunma kabinleriyle ilgili yaptığı yorum tam da çağının proje beden fikrini göz önüne sermektedir: "Ab einem gewissen Niveau von körperlicher Durchbildung verlieren getrenntgeschlechtliche Umkleidekabinen ihren Sinn. Die Angezogenen sind nicht länger mächtiger als die Nackten." (von Düffel, 2001: 86) Soyunma kabinlerinin cinsiyetlere göre ayrıştılmasına gerek yoktur artık çünkü temel kıstas bedenin bir yapıta dönüştürülme yarışındaki başarıdır. Philipp başka bedenlerle cinsel ilişkiler yaşasa da bu anlar romanda dillendirilmeden es geçilir çünkü bu tür deneyimlerde de esas olan bedene duyulan hayranlıktır; hayranlık duyulan beden çoğunlukla da Philipp'inkidir. Bu tür anlara ilişkin betimlemelerde ise, yukarıda da ele alındığı gibi beden bir bütün olarak

tasvir edilmeyip segmentler halinde yer alır roman metninde. Bu çerçeveden bakıldığında Philipp'in performans dışı, duygusallık içeren dolayısıyla da beden yüzeyinin ardında, bedenin içiyle ilintili olabilecek, içeride birtakım duygular uyandırma olasılığı barındıran temaslardan kaçınması da şaşırtıcı değildir: "Ich zucke zurück, als sie die Hand nach mir ausstreckt, um über mein Gesicht zu streichen. [...] Ich sei 'handscheu', hat sie einmal zu mir gesagt." (von Düffel, 2001: 101, ayrıca bkz. 197) Başkalarıyla duygusal ilişki kurmayı bilmeyen ve narsisistik bir eğilimle bedenini ve içerdiğini düşündüğü kusursuzluk potansiyelini kendi arzu nesnesi haline getirmiş olan Philipp'in bu edimi romanın sonunda zirveye ulaşacaktır: "Ich habe keinen Hunger mehr auf andere Körper, ich habe nur noch Hunger auf mich selbst." (von Düffel, 2001: 246) Dolayısıyla da fitness salonunda rastlayıp kusursuz bulduğu fiziğine hayran kaldığı bir kadına yönelik ilgisi salt sanat yapıtı olarak değerlendirdiği bedenidir:

> "Ich kann nicht aufhören, sie anzusehen, die Frau auf der Nebenbank, aber ich weiß jetzt, was es ist. Es gibt keinen Grund, an Déjà-vus zu glauben. Ich erkenne sie nicht wieder, ich erkenne sie instinktiv an. Ihr Körper ist eine genaue Definition dessen, was anatomisch möglich ist. Er ist beides: die Gabe und das Machbare, nicht nur Geschenk, sondern Werk." (von Düffel, 2001: 111)

Sonradan Isabell'in arkadaşı olduğu ortaya çıkan, "Alfa anatomisi"ne (von Düffel, 2001: 113) sahip kusursuz makine-insan olarak betimlenen Katrin, Philipp için erişilmesi hedeflenen ideal konumundadır ve karakterin gözünde gücün temsilidir: "Sie ist, wie ich immer sein wollte. Deshalb erscheint sie mir so vertraut." (von Düffel, 2001: 174) Philipp'in aksine Katrin figürü özgüven sahibi bir profil çizmektedir. Aynı şekilde nişanlısı Isabell de roman kurgusunda güçlü bir figür olarak konumlandırılmıştır. Philipp ile aralarında duygusal bir ilişki yoktur, bir tür iktidar yarışının sürdüğü, rekabete dayalı bir ortaklık söz konusudur. Isabell de Philipp gibi kendine ve kendi bedenine odaklıdır. Philipp Isabell'in bedenine hayrandır, özellikle de "son derece mantıklı bir açıyla" (von Düffel, 2001: 98) konumlanmış göbekdeliğine. Philipp'in aksine Isabell hem bedeni hem de kariyeri konusunda özgüven sahibidir, bedenini sevmektedir. Bu açıdan aralarındaki yarışta Isabell her zaman Philipp'ten öndedir ("Ich liebe diese Frau. Auch wenn ich Tag und Nacht trainieren würde, könnte ich niemals die Perfektion erlangen, die sie schon

immer besessen hat." Von Düffel, 2001: 99). İkilideki güçlü figür olarak Philipp'e mentörlük yapmaktadır; Philipp beslenmesi, fitness antrenmanları ve kariyeri konusunda attığı adımlarda Isabell'in sözünden çıkmaz; romanda birinci günün sekizinci bölümüne kadar metinde sadece telefon görüşmeleri üzerinden sesinin yer alması, ancak ondan sonra bedeniyle roman sahnesinde yer almasının (von Düffel, 2001: 97) nedeni de budur. Fitness salonundaki buluşmalarında soyunma odasında üzerlerini değiştirirken bakışlarının –doğrudan değil, aynada– buluştuğu ânı betimleyen pasaj, bedenlerine yaklaşımları bağlamında ikisi arasındaki güçler dengesini göz önüne serer:

> "Isabell erwidert meinen Blick nicht. Sie ist ganz mit sich allein beschäftigt. Ob ihr jemand zusieht oder nicht, ist ihr völlig gleich. Sie schaut mit einem Lächeln an sich selbst herunter, während sie den Kragen zurückschlägt und die unteren Knöpfe löst. Was sie sieht, gereicht ihr zur Freude, ohne daß sie es zeigen muss. Isabell mag ihren Körper. Sie bewundert ihn nicht nur, sie mag ihn wirklich. Was soviel heißt wie: Sie würde ihn auch mögen, wenn er anders wäre. Vielleicht ist es das, was mir Angst macht." (von Düffel, 2001: 97)

Philipp kendi varlığının onayı ve tesisi için ne kadar dışarıya bağımlıysa Isabell tam tersi o denli bağımsız görünmektedir. Philipp, Isabell'de kendisinin bin bir çabaya rağmen asla tam olarak ulaşamayacağını düşündüğü kusursuz güzelliğin bedenleşmiş hali olarak görür. Isabell, Philipp'in aksine kendisinin ve içinde hareket ettiği toplumsal dizgenin farkındalığını yaşayan bir figür olarak çizilmektedir. Bu bilinçlilik hali özellikle Weinheimer'lere konuk oldukları akşam yemeğinde gerçekleşen tartışmada belirginleşmektedir. Romandaki bu bölümde ben-öyküsel anlatıcının iç sesinin arka plana itilip ortamdaki diğer figürlere söz hakkı tanınmasıyla toplumsal dinamiklere dair somut bir çerçeve sunulur. Romanın örtük olarak gerçekleştirdiği sistem eleştirisi bu bölümde roman figürlerinin söylemleri üzerinden dilsel düzleme de taşınır. Philipp hemen hiç konuşmaz, bir sene önceki olaylar nedeniyle huzursuz ve tedirgindir, keza Frau Weinheimer de suskun halde içki içer. Asıl diyaloglar Isabell ile Michael Weinheimer arasında geçer. Isabell ile Michael'in konuşmalarında karakterlerin içinde yaşadığı dünya düzeni tartışılırken kariyer, partnerlik, evlilik kurumlarının dinamikleri, özel hayat ve iş hayatı masaya yatırılır. Michael, Isabell'in Philipp'le ilişkisindeki asıl niyetini açıkça dile getirir: Isabell'in erkekler tarafından yönetilen dünyada, "yaşamın büyük olimpiyatında"

(von Düffel, 2001: 188) bir erkek olarak Philipp'i geçerek kazanan kişi olmak ve sistem tarafından öğretilen iktidar oyununda galip gelmek istediğini öne sürer. Burada ilk kez net olarak Isabell'in rekabet toplumundaki erkekliğe ilişkin fikirlerini öğreniriz. Erkeklerin komplekslerinden, sürekli onaylama peşinde koşmalarından bıktığını dile getirir:

> "Hast du überhaupt eine Vorstellung davon, wie ermüdend es ist, immer nur darauf warten zu müssen, bis ihr euch ausreichend bewundert fühlt? Bis ihr soviel Selbstbestätigung eingeheimst habt, daß ihr endlich bereit seid, auch mal einen Gedanken an andere Menschen zu verschwenden, geschweige denn, Verantwortung zu übernehmen? [...] Oder meinst du, ich kann mir für mein Leben nichts Besseres vorstellen, als euch taguas, tagein zu spiegeln?" (von Düffel, 2001: 190)

Isabell'in yukarıda alıntılanan sözleriyle, **Ego** romanının alt metninde yer alan toplum eleştirisi sözel olarak da ifade bulmuş olur. Hayatını, özneleşme edimlerinde erkekliğe ilişkin tüm stereotip normların peşinden sürüklenerek geçiren Philipp'in bu konuşmaları bilişsel düzlemde algılayamaması ise yazarın erkekliğe vurduğu ironik bir darbe olarak düşünülebilir. Buna karşın akşam yemeğinin ertesi sabahında Philipp hayatında bazı şeyleri değiştirmek isteyebileceğini, yarıştan çıkıp Isabell'le daha duygusal bir ilişki yaşamak isteyebileceğini düşünür. Karakterdeki bu değişim arzusu aslen her açıdan gücünün tükendiğini kabul etmesinden ve şirkette hedeflediği kariyer sıçramasının kendisini aşacağını düşünmesinden kaynaklanmaktadır. Fakat sistemin kurallarını yaşam düsturu haline getirmiş Isabell'den istediği yanıtı alamaz ve yarışı sürdürmek durumunda kalır. Philipp'in kimlik ve varoluş yarışındaki özgüvensizliği, üçüncü günün üçüncü bölümünde zirveye ulaşır. Bir yanlış anlama sonucunda, istediği pozisyonu elde edemediğini sanmasıyla karakter buhran geçirir. Romanın bu bölümünde anlatıcının perspektifi değişir. O âna kadar okur olan bitenlere şimdiki zaman kipinde Philipp'in bakış açısından, onun ağzından tanık olurken bu bölümde üçüncü tekil şahısta bir anlatıcı devralır öykülemeyi (von Düffel, 2001: 220). Bu değişim anlatım tekniği açısından büyük fark yaratmamaktadır çünkü yine şimdiki zaman kipinde öykülenmeye devam edilir, anlatıcı da Philipp'in iç dünyasına, düşüncelerine ilişkin bilgiler aktarabilen ve bunun da ötesinde yorumda bulunan, Philipp'ten çok da farklı bir üslubu olmayan bir figürdür. Ancak burada önemli olan nokta, yazarın karakterine istediği iş pozisyonunu alamadığını düşünmeye başladıktan sonra BEN dedirtmemesidir

(Philipp'in ismini de okur ancak s. 253'te öğrenir). İşi aldığını kesin olarak öğrendiğinde ise yeniden BEN diyebilmektedir: "Sie ist immer für eine Überraschung gut, hört er sich denken. Du bist Juniorpartner, sage ich mir." (von Düffel, 2001: 237)

Yazar, klişe ve stereotipleri işlevselleştirerek kurguladığı romanına bu biçeme uygun biçimde klişe denebilecek bir son kurgulamıştır. Uzun süredir çocuk istediğini söyleyen Isabell, Philipp'e hamile olduğunu söyler; başkasına bağlanma korkularının yanı sıra rakibi Isabell'i de kariyerinde elde ettiği yeni konumuyla arkasında bırakmış görünen Philipp de, bağlanma korkusunu aşarak Isabell'e evlilik teklifinde bulunur. Isabell'in hamileliği, Philipp'in beden algısında aslen kabul edilemez bir durum olarak görülmektedir. Burada bedenin yüzeyi, kabuk beden bir başka konseptle karşı karşıya getirilir. Yukarıda da değinildiği gibi iç mekân olarak beden, bedenin içi bir tehdidi temsil etmektedir (Balint, 2013: 96). Biyolojik farklılıklardan ötürü kadın bedeninin daha çok maruz kalabileceği bir tehdittir bu. Philipp, kusursuzluğun ifadesi olarak hayranlıkla baktığı ve imrendiği kadın bedeni açısından hamileliği kusursuzluğu bozacak bir tehdit olarak algılar. Bu nedenle Isabell'in hamile kalması düşüncesi bile onu rahatsız etmekteydi, çünkü hamilelik beden sermayesinin yok oluşu anlamına gelmekteydi onun için. Ancak sonunda Isabell'in gerçekten hamile kalmasıyla hem rakibi olarak da gördüğü, kusursuzluğu temsil eden beden imgesi bozulur hem de iş dünyasındaki rakibi doğal yollarla ortadan kalkmış olur. Ne var ki Philipp'in bu sözde zaferi **homo economicus**'un kırılganlığını, zayıflığını da göstermektedir, çünkü hamile kalmasaydı rakibi karşısında yenilgiye uğrayacaktı. Balint'in ifadesiyle Philipp'in, emeklerini kariyer ya da beden üzerinde harcaması yönündeki seçme zorunluluğu Isabell'in hamileliğiyle bir tür sembiyoza evrilmiş olur (Balint, 2013: 97). Ekonominin ilkeleri burada bedenin yüzeyine işlenmiştir. Üretilen, sunulan ve iş dünyasında iş görme aracı konumuna yerleştirilen ürün/meta, erkek bedeninin kendisidir. Isabell'in kadın bedeninde bu sembiyozun barındırabileceği çatlaklar görünür kılınmaktadır; bu beden aynı zamanda bir iç mekân olarak da işlev görmektedir, ayrıca hegemonyal yapılara ve ekonomik başarı ilkesinin bedenlileşmesine yönelik bir eleştiri alanını da temsil etmektedir. Bu özellikleriyle **Ego** romanı, Pausch'un da saptadığı gibi şu sava yönelik iktisat temelli bir eleştiri içermektedir: Güzelleştirilmiş beden modern toplumlarda yeni bir değer

kazanmaktadır; asıl mesele artık güzellik değil, ardındaki görüngüler ve işlevlerdir. (Pausch, 2009: 170)

2.2.2. Ego'da Beden ve Mekân Deneyimi: Narsisist Ben'i Şekillendiren Mekânlar, Mekânlaştıran Aynalar

Roman karakterinin içinde hareket ettiği mekânlar incelendiğinde gerek özel alanda gerekse kamusal alanda metropollü beyaz yakalının standartlaştırıldığı mekân kurgularının Philipp'in habitusunu oluşturduğu görülmektedir: Philipp asansör ve yeraltı otoparkına sahip olmasıyla lüks nitelendirilebilecek bir apartmanın bekâr dairelerinden birinde yaşamaktadır, deri koltuklu bir otomobil sahibidir ve yoldayken, 1990'larda özellikle üst-orta sınıfın kullandığı otomobillerde yaygın olan araba telefonuyla görüşmeler yapmaktadır, çalıştığı şirket modern bir plazada yer almaktadır, iş dışındaki vaktini çoğunlukla şehrin lüks fitness salonlarından birinde geçirmektedir. Metinde dairesinin dekorasyonuna ilişkin fazla betimleme yer almamaktadır, bununla birlikte mutfağına dizdiği, sporcuların tükettiği enerji verici hazır içecekler, "Kraftshake"ler (von Düffel, 2001: 12) dikkat çekmektedir. Yaşam alanına dizdiği bu tüketim ürünleri onun, önceki bölümde ele aldığımız fitness odaklı yaşam biçimini ele vermektedir. Dikkat çeken diğer bir unsur, banyoda çok sayıda bakım ürününün dizili oluşudur: "Ich starre eine Weile auf das Regal mit den Pflegeserien und versuche mich zu erinnern, wann, wo und warum ich was gekauft habe." (von Düffel, 2001: 9) Philipp'in ifadesinde işaret ettiği bu alışveriş edimi, yukarıda tüketim kültürüne ilişkin saptamalarına değinilen Bocock'tan hareketle ele alındığında (bkz. Bocock, 1997: 113 ve bu çalışma, "1.2. Dönemeçler Yüzyılı: 20. Yüzyılda Beden ve Kültür", s. 58) bu edimin hem satın alma eyleminin alışkanlığa dönüşmüş olması açısından hem de satın alınan ürünler açısından tüketim kültürünün ve onun eşlikçisi olarak tanımlayabileceğimiz güzel ve estetik beden kültünün şekillendirdiği tutumun uzantısı olduğu görülmektedir. Bocock, yeni kapitalizmle birlikte 1950'lerden itibaren bireyin kimlik inşasında referans alınan kıstaslarda bir kayma gerçekleştiğini, önceleri birincil referans noktasını mesleki roller ve bunların temsil ettiği statüler oluştururken, tüketim toplumunun köklenmesiyle kimliğin giderek tüketim biçimleri üzerinden tesis edildiğini vurgulamıştı (Bocock, 1997:

113). Tüketim toplumunda, üretilip pazara sunulan somut ürünler ağırlıklı olarak dolaşıma sokulan reklamlar ve sloganlar aracılığıyla kullanım değerinin yanında ürün tipine göre belirli soyut değerler vaadiyle pazarlanmaktadır. Bakım ürünlerinin üretici firmaları da bu doğrultuda pazarlama stratejilerini ağırlıklı olarak kolektif imgelemdeki güzellik normlarını ve bu normlarla ilişkilendirilmiş güç, özgürlük, çekicilik, biriciklik gibi değerleri referans alarak tüketiciye doğrudan hitap eden ve kendisini ayrıcalıklı hissetmesini sağlayacak sloganlarla geliştirirler.[23] Philipp'in yaşam alanında yer verdiği bu ürünler, karakterin kendi kimlik tarzını oluşturma sürecinde 20. yüzyıl sonuna özgü fenomenlerden sayılan metroseksüel erkek tipini de model aldığına işaret eder. Vigarello'nun da vurguladığı üzere metroseksüellik, güzellik kaygısı konusunda kadınlar ile erkekler arasında, tüketim endüstrisinin pompalamasıyla bir tür eşitlik oluşturmuştur (Vigarello, 2013: 254 ve bu çalışma, "1.2. Dönemeçler Yüzyılı: 20. Yüzyılda Beden ve Kültür", 65-66). Kendine kapitalist pazarda yer bulan bu eşitliğin çıkış noktası, ürün tüketimi üzerinden belirlenir. Bu toplumsal görüngü aynı zamanda 68 hareketinin kendini tanımlayıp ifade ederken benimsediği özgürlük söyleminin yüzyıl sonunda merkez ideolojiler bünyesinde ne şekilde farklı kodlamalarla işlevselleştirilebileceğine ilişkin bir örnek de teşkil etmektedir. 68 hareketi dahilinde feministler, eşcinseller, öğrenciler, genç kuşaklar iktidarın kadın ve erkek bedenleri üzerindeki tahakkümünü protesto etmişti. Ağırlıklı olarak cinsel özgürlük söylemi üzerinden bedenin özgürlüğünü talep eden 68'in direnişçi söylemi, 80'li yıllarda Thatcher ve Reagan iktidarıyla birlikte ehlileştirilerek neoliberal iktidarın çehresine uyarlandı. Bireysel özgürlük daha ziyade sistemin bireye sunduğu seçenekler arasından yapabileceği seçimlere işaret eden bir seçme özgürlüğü üzerinden tanımlanmaya başladı. Bir kanadı tüketim üzerinden tanımlanan bu özgürlük anlayışı giyim ve kozmetik gibi bedeni şekillendirmeye hizmet edecek ürünleri kapsamaktadır. 1950'li yıllar geleneksel kadınlık ve erkeklik stereotiplerinde bakım, makyaj, güzellik gibi unsurları kadınlık ekseninde üretilen söylemlerin bileşeni olarak belirlerken, neoliberal politikaların söylemleriyle yeniden çerçevelendirilen özgürlük anlayışı erkeğin de bakımlı olmaya

[23] Bu, ülkemizde de uygulanan bir pazarlama stratejisidir. Sözgelimi diyet yoğurt üreten bir firma, ambalaj iç kapaklarına doğrudan tüketiciye hitap ettiği ve tüketiciyi ürün tercihi üzerinden özel hissettirecek, Senin farkın, her şeyinle kendin oluşun, benzeri sloganlar kullanmaktadır.

hakkı olduğu söylemini yaygınlaştırmış ve böylece güzellik endüstrisi hedef kitlesini genişletebilmişti.

Anke S. Biendarra'nın da saptadığı gibi, John von Düffel'in kurguladığı, tüketim kültürünün metroseksüel beyaz yakalı figürü Philipp, bu özellikleriyle Amerikalı yazar Bret Easton Ellis'in 1991'de yayımlanan romanı **Amerikan Sapığı**'ndaki başkişi Patrick Bateman'in bir nevi "klonu" (Biendarra, 2012: 117) sayılabilmektedir.[24] Philipp'in, Patrick'in tehlikesiz klonu olduğu söylenebilir çünkü New York Wallstreet'te çalışan yuppie Patrick Bateman çifte hayat süren bir seri katildir. Romanıyla Amerikan rüyasının ardındaki dinamikleri göz önüne seren Bret Easton Ellis, Patrick Bateman figürü üzerinden tüketim kültürünün şekillendirdiği yüzeysel yaşam biçimlerini ve bu yüzeyin öznede yarattığı travmatik boşluğu zirveye tırmandırarak seri üretim ve tüketim döngüsünü seri katillik edimi üzerinden öykülemiştir. Amerikan rüyasının ardındaki kâbusu konulaştıran romanların öncülerinden sayılan **Amerikan Sapığı** literatürde de sıkça ele alınmış ve kendinden sonraki pek çok başka romanda çeşitli yollarla anıştırılmış, özellikle de yazarın roman karakteri üzerinden çizdiği metroseksüel ve yüzey odaklı stereotip pek çok metinlerarası göndermeye kapı aralamıştır. Biendarra, von Düffel'in **Ego** romanındaki metinlerarası göndermesine dikkat çekerken iki karakterin de bedenlerinin görünümüne ve insanların bu bedenlere göstereceği tepkilere odaklı bir yaşam sürdüğünü ifade eder (Biendarra, 2012: 117). **Amerikan Sapığı** ile **Ego**'yu estetik kurgu açısından birbirine yaklaştıran unsur ise her iki roman karakterinin de iç monolog üzerinden kendilerini çevreleyen dünyaya ilişkin gerçekçi ve ayrıntılı betimlemelerde bulunurken yüzeyde takılı kalmaları ve dolayısıyla yüzeyi anlatıyor olmalarıdır. Biendarra'nın da saptadığı gibi, John von Düffel **Amerikan Sapığı**'na yönelik metinlerarası göndermesiyle Reagan dönemiyle başlayan hiperkapitalizm ve neoliberalizm tarafından şekillenen dünya imgesine işaret etmektedir ve "kişilerarası bir düzlemde" (Biendarra, 2012: 117) toplumsal dokunun ve bu dokunun birey üzerinde yarattığı tahrif potansiyelinin pek de değişmediğini ima etmektedir. İki romanın karakterleri arasındaki koşutluklara bakıldığında Patrick Bateman'in de

[24] Bret Easton Ellis'in yayımlandığı yıldan iien büyük yankı uyandıran romanı, 2000 yılında Marry Harron tarafından senaryolaştırılıp beyaz perdeye de aktarılmıştır.

Philipp'inkine benzer banyo rutinleri olduğu görülür. Aşağıdaki pasajda, Patrick Bateman'in sabah rutinini okuruz:

> "Tuvaletin üzerine asılı beysbol posterinin de yansıdığı aynadaki görüntümde şiş suratımı seçmeye çalışarak işiyorum. [...] [Y]üzüme içi buz dolu bir plastik torba bağlıyor ve bu sabahki gevşeme egzersizlerine başlıyorum. [...] Paslanmaz çelikten bir bardağa biraz sıvı Plax anti-tartar döküyor ve otuz saniye kadar ağzımı çalkalıyorum. Sonra sapı bağa taklidi diş fırçama biraz Rembrandt sıkıyorum ve dişlerimi fırçalıyorum, [...] sonra Listerine'le çalkalıyorum ağzımı. [...] Buz torbasını çıkarıyorum, gözenekleri derinlemesine temizleyen bir losyon sürüyorum, ardından nane bazlı bir ot maskesi uyguluyorum, bunu on dakika yüzümde bırakıyorum o arada ayak tırnaklarımı gözden geçiriyorum." (Easton Ellis, 1999: 35)

İki karakter de yaşam alanlarına dizdikleri nesnelerle gerçekleştirdikleri rutinlerini titizlikle betimler, ikisinin de odağı bedenlerinin görünümü ve bakımıdır. Yukarıdaki örnekler aynı zamanda mekân, mekânın bileşeni nesneler ve mekânlar ile insanlar arasındaki dinamik ilişkiye yönelik ipuçları da barındırmaktadır. Philipp'in bakım ürünlerini ve enerji içeceklerini dizme edimi, bu ürünlerin onun yaşam alanında sabitlediği unsurlar olduğuna işaret etmektedir. Bu dizme edimi Löw'ün mekân teorisinde Giddens'tan devralarak geliştirdiği **spacing** kavramının mikro düzlemdeki tezahürü olarak tanımlanabilir. Çalışmanın "1.2.3. Beden ve Mekân Kurguları" başlıklı bölümünde de değinildiği gibi **spacing,** "sentezleme"nin (**Syntheseleistun**g, Löw, 2001: 158) yanında mekân inşasının belirleyici süreçlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Löw'ün hem şimdinin hem de geçmişin maddi ve sembolik eylemlerin ürünü olarak tanımladığı, kolektif algıya içkin sembollerle kodlandıkları kabul edilen kapı, pencere, tuğla, ev vb. gibi cisimsel öğeler ile şarkılar, değerler, kurallar vb. gibi soyut sembolik öğelerin ilişkiselliği üzerinden varlık bulduğu vurgulanan mekânda, **spacing**, bu öğelerin bir yer içerisinde konumlandırılması, yerleştirilmesi, kurulması, mevkilendirilmesi anlamında kullanılmaktadır (Löw, 2001: 153). Sentezleme kavramı ise insanları ve toplumsal algıda semantik kodlamaları ortaklaşmış unsurları ilişkisellikleriyle birlikte bir mekân olarak imgeleme, tasarlama, algılama ve anımsama süreçlerini kapsamaktadır (Löw, 2001: 159). **Spacing**, marketlere dizilen ürünlerden inşa edilen evlere, döşenen kaldırım taşlarına veya ülke sınırlarının ölçülmesine kadar geniş bir hareket alanına karşılık gelmektedir ve bu türden her yerleştirme, inşa, mevkilendirme hem maddesel hem de sembolik boyutlar içermektedir (Löw, 2001:

200). Bu zeminden hareketle Philipp'in banyosunda bulunan, "ne zaman, nerede, neden satın aldığını" (von Düffel, 2001: 9) hatırlayamadığı somut nesnelerin, yani bakım ürünlerinin rafa dizildikleri andan itibaren mekânın sembolik unsurlarından birine dönüştüklerini söyleyebiliyoruz. Rafa dizilen ürünler, yukarıda da değinildiği gibi, salt beden ve cilt bakımı için işlev görmenin ötesinde kolektif algıda güzellik kültünün vaat ettiği değerlerle de iç içe geçmiştir. Bu nedenle bakım ürünleri de tıpkı mutfaktaki fit ve sağlıklı bedenler vaadiyle pazarlanan enerji içecekleri gibi Philipp'in, bedenini kusursuz bir yüzeye dönüştürme amacı üzerinden yürüttüğü kimlik inşa stratejisinde de pay biçtiği sembolik öğelerdir. Bu bağlamda duvar rafındaki bu öğeler onun yaşam tarzına ve kimlik imajına bir tür hatırlatıcı veya aynalık eden nesneler olarak da tanımlanabilir. Löw, gündelik yaşantıda mekânın çoğunlukla **spacing** ve sentezlemeyi kapsayan rutinler üzerinden kurgulandığını söyler (Löw, 2001: 263.) Rutinlerin oluşturduğu tekrara dayalı eylemler aracılığıyla mekân kurguları yeniden üretilir. Tam da böylesi rutinlerle mekân oluşturan ilk prototip Patrick Bateman'dır. E**go**, bunun üzerine inşa edilmiştir.

Romanda Philipp'in yaşam alanına ilişkin yukarıda ele alınanlar dışında fazla ipucu verilmemiştir: Birinci günün sabahında yazar, karakterini ilkin banyoda konumlandırmıştır, ardından Philipp oturma odasına gider, oradan yatak odasına geçer, sonra mutfağa giderek enerji içeceğini içer, odaları gezerken saate bakar, sekreterine telefon açar. Yazar, Philipp'i odadan odaya gönderirken okura da karakterin evini gezdirmiş olur. Evin geneline bakıldığında asıl dikkat çeken nokta, yukarıda belirtilmiş birkaç öğe dışında mekânlardaki nesnelerden ziyade Philipp'in buralarda nasıl hareket ettiğidir. Mekânın, yapılar ile öznelerin eylemleri arasındaki karşılıklı etkileşimler sonucunda ortaya çıkan dinamik bir süreç olduğunu vurgulayan Martina Löw, insanları bu sürecin bir bileşeni olarak kabul etmektedir (Löw, 2001: 158). İnsanlar kendilerini diğer insanlara ve nesnelere göre konumlandırarak mekânın parçası olabilir, öğeler insanlar tarafından aktif bir şekilde birbirleriyle ilintilendirilir. Bunun da ötesinde özneler mekânları eylemleriyle, hatta dil, jest ve mimikleriyle de işaretlemek suretiyle semantik düzlemde anlamlandırır ve böylece mekânı üreten aktörlere dönüşürler (Löw, 2001: 155). Bu bilgilerden hareketle Philipp'in evine bakıldığında odaların dinlenme alanı, hobi alanı, sofra alanı vs. gibi yaşam alanlarına ilişkin alışagelmiş kodlamalardan sıyrıldığını görürüz. Çünkü

Philipp, önceki bölümde de ele alındığı üzere, bir rutin oluşturacak şekilde yineleyici hareketlerle her odada idman yapmaktadır. Bu bedensel idmanlar öyle ön plandadır ki odaların kolektif algıdaki anlamlarından sıyrılarak karakterin eylemleriyle yeniden kodlanmış olurlar. Bunun da ötesinde Philipp'in salt evinde değil, asansörde, ofisinde, patronu Stickroth'un evinin tuvaletinde, kısacası ayak bastığı her mekânda icra ettiği bedensel performanslar öne çıkmaktadır. Philipp'in, kılıf değiştirmeye zorlandığı ve bu nedenle bir tür dönüşüm mekânı olarak yorumlanabilecek Barbados dışında içinde hareket ettiği mekânlar sabit olarak tanımlanabilir. Bunlar Philipp'in sistem içinde bir beyaz yakalı olarak özne olma halini sabitleyen, teyit ettiren habitusu oluştururlar. Ancak tüm bu mekânları, rutine dönüştürdüğü bedensel performanslarıyla işaretleyerek aynılaştırır, bunu yaparken de, Löw'ün düşüncesinden yola çıkacak olursak, kendisi de eylemleri üzerinden yarattığı mekânın bir bileşenine dönüşür. Philipp, özel ya da kamusal alanda olsun, her yeri tek bir mekâna dönüştürür: Roman karakteri için, her yer bir fitness salonudur. Elbette somut olarak da en çok vakit geçirdiği mekân burasıdır.

Yüzyıl başında, örneğin 1913'te stadyum ile kapalı jimnastik salonunu birleştiren, "atlet okulu" (Vigarello, 2013: 136) gibi tasarlanmış büyük tesislerin oluşturulmasıyla toplumsal yapılanmada giderek merkezî önem kazanan bu antrenman mekânları, bedeni disiplin altına almanın tarihsel sürecinde yabancı denetiminin yerini öz denetime ve öz disipline bıraktığı, normların hâkim ideoloji tarafından belirlendiği ideal atletik bedene ulaşma sorumluluğunun bireye teslim edildiği günümüz sisteminin temel beden tasarım mekânları olarak öne çıkmaktadır. Burada tekrar vurgulanması gereken nokta şudur: Fitness ekseninde şekillenen söylemler her ne kadar özdenetim ve özdisiplin kavramlarından beslense de kişinin kendi arzusundan hareketle fit, sağlıklı ve güzel bir bedene ulaşma ve bu hali koruma arzusunun hegemonyanın ve biyopolitikaların tasarımı normlardan tümden bağımsız düşünmek olası değildir (Schmechel, 2017: 157). Fitness salonları 1980'lerde ağırlıklı olarak profesyonel güç sporcularının ve body building'cilerin antrenman mekânıyken 1990'lardan sonra beyaz yakalıların da temel mekânlarından birine dönüştü. Bunun temel nedeni, önceki bölümde de tartışıldığı üzere, post-endüstriyel modern dönem tabir edilen bu süreçte (Fleig, 2008: 89) bireye ilişkin tüm yaşam alanlarının giderek daha fazla pazar potansiyeli edinmiş olmasıdır. Kamusal hayat ve

özel hayat arasındaki sınırların kayganlaştığı, beden ve ekonominin iç içe geçtiği, iş dünyasında kişinin iş kapasitesinin ve becerilerinin ötesinde bedenin de giderek pazar değeri kazandığı yeni düzende fitness antrenmanı hem kamusal alandaki hem de özel alandaki yarışın ifadesi haline gelmiştir. Bedenin, iş ve partner rekabetinde sembolik bir kapitale dönüştüğü toplumsal dokuda özne, gerek kariyerinde gerek sosyal hayatında değerini artırmak için, kondisyonun ve sağlıklı bir bünyenin ötesinde rahatlama, estetik ve çekici bir fizik vaat eden "fitness yaşam konseptleri" (Fleig, 2008: 89) sunan spor ve spa salonlarında kendi beden projeleri üzerinde çalışmaktadır. Bu açıdan fitness salonları, kusursuz bedene ilişkin üretilen mitlerin üretim merkezlerinden biri olmanın yanı sıra bireye bu dönüşümü vaat eden ve bu "bedenleri üreten" (Roberta Sassatelli, 2010: 1) mekânlar olarak da öne çıkmaktadır. Bu özellikleriyle de çağdaş dünyanın heterotopyalarından sayılabilirler. Foucault, çalışmanın 1.2.3. Beden ve Mekân Kurguları bölümünde de değinilen "Başka Mekânlara Dair" (Foucault, 2005: 291-302) başlıklı konferans metninde heterotopyaları toplumsal dinamikleri, onları temsil etme, değilleme ya da ters yüz etme suretiyle yansıtma potansiyeline sahip, birden fazla mekânı ve mevkiyi tek bir yerde toplayan, bir araya getiren mekânlar olarak tanımlar (Foucault, 2005: 298). Heterotopyalar zamana ve mekâna dair kendilerine özgü bir yapılanmaya sahiptir; genel zaman akışının dışında işleyen, kendilerine özgü bir zaman sistemine sahiptirler. Heterotopyalara ayak basan bireyler kendi gündelik zaman ritminin dışına çıkarak o mekânın zamanına uyumlanmış olurlar. Bu mekânlar kendilerine özgü bir açılma ve kapanma sistemiyle işlerler, giriş ve çıkışlar belirli kurallara tabidir. Bu sistem onları hem yalıtır hem de nüfuz edilebilir hale getirir (Foucault, 2005: 300). Fitness salonları da kendilerine özgü davranış kuralları olan mekânlardır. Belirli açılış ve kapanış saatleri vardır, bu mekânlara giriş yapmak üyelik gerektirir, insanlar antrenmana başlamadan ve sonrasında mekândan ayrılmadan önce soyunma kabinlerinde üst değiştirmek zorundadır. Bu mekânlara ayak basıldığında genel zamanın dışına çıkılır, antrenman eksenli bir burada ve şimdiye geçiş yapılır. Fitness salonları beden ağırlığına, kas gücüne göre ayarlanabilir son model teknoloji ürünü aletleriyle, müdavim profiliyle çağdaş bir kültürel fenomen olarak nitelendirilebilirler. Diğer taraftansa Batı modernitesinin bedene yönelik bakışının tarihinin cisimleştiği ve mekânlaştığı bir tür mikrokozmos olarak da

tanımlanabilirler. Bu proje beden mekânları, Antik Yunan'ın atletik (erkek) bedenlerin geliştirildiği gimnazyum geleneğinden başlayarak modernitenin bedeni ölçen, değerlendiren, kategorize eden rasyonalist yaklaşımına ve bedeni hem sermaye hem de kimliği tesis eden bir "kartvizit" (Villa, 2007: 13 ve bu çalışma, s. 69) olarak öne çıkaran neoliberal toplum yapısına uzanarak farklı evrelerden ve anlamlandırılma süreçlerinden geçerek günümüze ulaşan beden terbiyesi tarihinin sembolik mekânlarıdır. Roberta Sassatelli'nin de altını çizdiği gibi aynı zamanda beden disiplini ile ulus devlet ve kapitalist ekonomiyle bağdaşık ticari fitness salonları, disiplinin ticarileşmesi sürecinin de bir ürünüdürler (Sassatelli, 2010). Bu açıdan hem zamanın dışına çıkılan hem de tarihin katmanlarının üst üste bindiği mekânlar olarak tanımlanabilirler. **Ego** romanında betimlenen fitness salonlarına bakıldığında öznenin, toplumun sunduğu normlar üzerinden kendini şekillendirdiği, kendini kurma edimlerini yineleyici pratiklerle performe ettiği dönüşüm mekânları olarak işlev gördüklerini söyleyebiliriz. Philipp düzenli ziyaretlerle bedenini dönüştürüp ölçülerini normlara uydurur veya olabildiğince yakınlaştırır. Bu dönüşümü gerçekleştirdikçe de aslında toplumda kendini özne olarak ürettiğini hisseder. Philipp, kendini özne olarak kurup konumlandırma edimlerinde romanda onun için tek kıstas olarak öne çıkan beden projesi için düzenli olarak fitness salonuna gider, bunun da ötesinde o mekâna özgü performatif eylemleri tüm diğer mekânlara taşıyarak kendi özne kurma stratejisini sonsuz döngülerle yineler. Bu yinelemelerle sürekli kendini yeniden kurarken mekânları da bu eylemleriyle sembolik açıdan yeniden kodlayarak aynılaştırır. Aynılaştırdığı mekânlar, özünde Philipp'in içinde bulunduğu habitusun dokusundan ayrışmaz; aslında var olan verileri benimsemeye çalışarak onları tek bir kurguya indirger ve bu kurguyu sembolizmasıyla birlikte yeniden üretir. Philipp'in öne çıkan özelliği yoktur; eylemleri, performansları, sözleri, jestleri, hatta düşünceleri dahi içinde şekillendiği topluma aittir. Bu nedenle Philipp anonim bir kişi olarak da tanımlanabilir.

Bu noktada yukarıda ele alınan tüm mekânları tamamlayan ve roman kurgusunun başat öğesi olarak tanımlayabileceğimiz, mekânlar üstü bir yer öne çıkmaktadır. Bu mekân, Philipp'in varlık bulduğu ya da daha doğru bir ifadeyle varlığını tesis etmek için birincil referans mekânı olarak işlevselleştirdiği aynadır. Fitness mekânlarının kurgusunda da önemli bir işlev atfedilen aynalarda, antrenman

yapan üyeler eşzamanlı olarak kendi performanslarını izleyebilir, sözde kusurlarını ve kaydettikleri ilerlemeyi inceleyebilirler. Yukarıda Graf'ın da belirttiği gibi, belirli teknikler doğrultusunda bedensel performansın icra edildiği ortamlarda kişinin kendi bedenine yönlendirilen bakış, biyopolitik iktidarın beden disiplinini bireye teslim ettiği özdenetim stratejisinin de önemli bir halkasıdır (Graf, 2013: 148 ve bu çalışma, s. 47). Bu anlamda fitness salonu, pilates salonu, dans salonu, aerobic salonu, dövüş sporları salonu vb. gibi bedenin belirli bir sistematikle çalıştırıldığı mekânlarda kişinin görüntüsünü tersten geri yansıtan aynalar bir tür terbiye aracı olarak da işlev görürler. Philipp nasıl ki fitness edimini her mekâna taşıyorsa bir tür kimlik mekânına dönüştürdüğü aynalar da ona gün boyu eşlik eder, aynadan kendisine geri yansıyan imge üzerinden varlığını her seferinde teyit eder. Philipp, romanda öykülenen zamanı kapsayan üç gün boyunca her fırsatta aynaya bakar, her aynaya bakışında okuru da arkasına alır. Aynanın roman kurgusunda bir kimlik mekânı olarak belirleyici bir öğe oluşuna ilişkin ilk ipucu hemen metnin başında, üçüncü paragrafın ilk cümlesinde verilir: "Ich stelle mich **wieder** vor den Spiegel." (von Düffel, 2001: 9, vurgu bana ait). Cümlede, eylemin tekrara dayalı oluşuna vurgu yapan **wieder** sözcüğü, roman kahramanının vaktinin çoğunu ayna karşısında geçirdiğini, dolayısıyla okurun da Philipp'le beraber onun bedenini sıkça inceleme durumunda kalacağına işaret eder, aynı zamanda Philipp'in bu bilinçle yaşadığını sezdirir. Bu da bize Philipp'in gerçekliğinin aynalar ve ayna benzeri nesneler, ayna işlevi gören yansıtıcılar olduğunu gösterir. Önceki bölümde de değinildiği gibi Philipp her sabah kalktığında ilkin ayna karşısına geçerek bedenini inceler ve göbekdeliğini teftiş eder. Ayak attığı her mekânda gözleri aynayı ya da daha doğrusu aynadan kendisine geri yansıyacak imgesini arar. Somut aynaların olmadığı yerlerde ise yansıma işlevi görecek camekânlar, cam kapılar, pencereler vb. nesneler aynalaştırılır, Philipp her yerde kendi yansımasını görür. Hatta yazar ayna örneklerini uçlara tırmandırarak groteske de taşır: Weinheimer'lerin evindeyken midesi bozulunca misafir tuvaletinde midesini rahatlatır, orada dahi bakışı tuvalet giderinde kendi yansımasına mühürlenir: "Schemenhaft spiegele ich mich im Abzugswasser." (von Düffel, 2001: 192). Böylece Philipp tüm şehri dev bir ayna ve bunun uzantısı olarak da kendini gösterdiği, görünmek istediği bir sahne olarak deneyimler. Sözgelimi ofis odasında sekreterinin kendisini en güzel haliyle görmesi için uygun

ışık arayışında sürekli pozisyon değiştirmesi (von Düffel, 2001: 20) ya da Weinheimer'lerin evinde ev sahipleri Philipp'in antrenmanlı bedenini inceleyip bir senede kaslarının ne derece geliştiğini tartışırken odadaki aydınlatmanın ve mum ışığının böylesi bir değerlendirme için yetersiz oluşundan dem vurmaları (von Düffel, 2001: 184-185), sahne ışığını anıştıran anlatımlar olarak yorumlanabilmektedir. Philipp aynanın yansımasında kendini daha rahat hissetmektedir, hatta başka insanlarla kurduğu iletişimin büyük bir kısmı doğrudan değil, aynanın açtığı dolayımlı alan üzerinden gerçekleşmektedir. Fitness salonunda antrenörüyle ayna üzerinden iletişim kurarlar: "Ich sehe im Wandspiegel, wie sie mich ansieht. Wir sehen, wie wir uns sehen. [...] Unsere Blicke im Wandspiegel tauchen ineinader." (von Düffel, 2001: 95) Sevgilisi Isabell'le de çoğunlukla ayna üzerinden birbirlerini incelerler:

> "[...] ich stehe neben Isabell vor dem Badezimmerspiegel. Auf einmal dieses Gefühl von Zusammengehörigkeit. Wir sehen uns an, lange. Wir sehen unseren Spiegelbildern in die Augen. Dann gleiten die Blicke langsam ab." (Von Düffel, 2001: 197)

Çiftin bakışları, göbekdeliklerini ölçmek için aşağıya kayar. Bir başka örnekte patronu Stickroth'un evindeyken misafir banyosunda üstü çıplak halde alelacele elindeki evrak çantasıyla antrenman yaparken patronunun eşi onu görür. Philipp ile Frau Stickroth'un bakışları aynada karşı karşıya gelir:

> "Unsere Blicke treffen sich im Spiegel. [...] Sie hat ein Auge auf anatomische Details. Das imponiert mir. Möglicherweise ist sie die einzige, die meinen Körper wirklich zu schätzen weiß. Sie hat den Blick, auf den ich immer gewartet habe." (Von Düffel, 2001: 148)

Aynadan birbirlerine bakmayı sürdürürlerken Frau Stickroth ellerini Philipp'in göğsüne koyar. Önceki bölümde Philipp'in temastan kaçınan ("handscheu", von Düffel, 2001: 101, 197) bir karakter olduğuna değinilmişti. Fakat Philipp'in temas çekimserliği aynalar karşısında yok olur. Ayna reel gerçekliğin karşısında ikincil gerçekliği temsil eden bir alan olmasına karşın roman karakterinin oradan kendisine geri yansıyan imgeler üzerinden kendi gerçekliğini kurduğu, rahat ettiği bir mekân olarak yansıtılır. Orası var oluşunu deneyimlediği, arzu ettiği onaylayıcı bakışı, varlığının teyidini ötekinin gözünden aldığı mekândır: "Erst jetzt, in diesem Augenblick des Gesehenwerdens, habe ich das Gefühl zu existieren." (Von Düffel,

2001: 149). Philipp, nesnel aynalardan kendi imgesine dair aldığı yansımanın yanı sıra görüştüğü, etkileşimde bulunduğu ya da sadece rastlantısal olarak aynı mekânda yolunun kesiştiği başka insanların da aynalığına gereksinim duymaktadır.

Ego, "Birey kendi görünüşüdür," (Vigarelllo, 2013: 261) düsturunun geçerli olduğu yaşamları öykülemektedir. Öznenin, medya ve reklam endüstrisinin kitle iletişim araçlarıyla dolaşıma sokup çoğalttığı imge, imaj ve dolayısıyla kimlik tarzlarıyla kuşatıldığı günümüz toplumdaki konumunu irdeleyen Hannelore Bublitz, Jacques Lacan'ın parçalı beden bilinci ile tamlık imgesi arasındaki yarılma üzerine geliştirdiği düşüncesinden yola çıkarak görünürlük meselesini tartışır (Bublitz, 2006). Çocuğun ayna evresi olarak tanımladığı süreç üzerinden öznenin kendi imgesiyle kurduğu dolayımlı benlik ilişkisini ele alan Lacan, çocuğun ve dolayısıyla yetişkin öznenin de fizyolojik yapısından ötürü kendini, ötekinin kendisini gördüğü gibi asla bütünlüklü olarak göremediğini, bedenini sadece parçalı olarak görebildiğini söyler. Kendine dair bütünlüklü imgeyi sadece dolayımlı olarak ayna üzerinden görmenin mümkün olduğunu ifade eden Lacan, bu anlamda aynanın bir tür ortopedik işlev gördüğünü saptar (Aktaran: Bublitz, 2006: 67). Lacan'ın dikkat çektiği üzere, çocuğun aynada kendini ayrımsayabildiği evrede motor becerileri henüz gelişmemiştir, bu nedenle çocuk reel deneyiminde mekân ve kendi bedeni üzerinde henüz sahip olmadığı denetimi, fizyolojik gelişmesi tamamlanmadan önce aynada gördüğü sureti üzerinden imajiner olarak deneyimler ve kendini bu imgeyle özdeşleştirir (Lacan, 2006: 217). Kendisinin dışındaki bu imgeyle özdeşleşen çocuktaki bu benlik oluşma süreci, bir yanılsama üzerine kurulu olmasıyla narsisistik niteliktedir, aynı zamanda özneyi kuran ilk deneyimdir: "Dies ist das ursprüngliche Abenteuer, in dem der Mensch zum erstenmal die Erfahrung macht, daß er sich sieht, sich reflektiert und sich als anders begreift als er ist – die wesentliche Dimension des Menschlichen, die sein ganzes Phantasieleben struktuiert" (Lacan, 2006: 217). Lacan'ın deyişiyle reel beden deneyimi ile imajiner beden deneyimi arasındaki bu zamansal yarık, öznenin hayatı boyunca kendi benliğini kurma ediminin temel mekanizması olarak varlığını sürdürür. Kendini bütünlüklü olarak görmesine aracılık eden ayna ve ötekinin bakışı, parçalılığın ve tamamlanmamışlığın üzerini örtmeye yarayan, böylelikle de beden ve öznenin varoluşunun teminatını sağlayan bir aracı konumuna gelir (Bublitz, 2006: 350). Bu bağlamda öznenin kendini bedensel

varoluşu üzerinden teminat altına aldığı, kendi özneliğine ilişkin birincil deneyimi dışarıdan, ötekinin bakışı üzerinden gerçekleşmektedir. Özne önce bakışta var olur, aynada ve aracıda konumlanır. Bu süreçte öznenin kurgusu *bedende ve beden üzerinden* oluşur (Bublitz, 2006: 351). Kişinin kendi bedeniyle ilişkisi özne inşasının referans noktasını oluşturur. Bu inşa edimi, tamamlanması mümkün olmayan bir proje olarak öznenin hayatı boyunca sürer. Çünkü özne inşasının birincil mekânı olarak beden "otantik merkez" (Bublitz, 2006: 351) değildir; reel bedenin imajı olarak, öznenin kendine varmayı umduğu, asla tamamlanmayacak bir yapıdır. Reel beden, yansıtıcı araçlar üzerinden durmaksızın yeni projeksiyonlar üretir. Öznenin, ayna deneyimi üzerinden kendini imgesel alanda kurması, benliğine ilişkin bir illüzyonun oluşması üzerine temellenir. Öznenin kendisi sembole dönüşür, bu sembolün içerdiği anlamı ve iletiyi ötekinin bakışında aramaya mahkûmdur; kendi parçalı beden algısından ideal ve tam beden algısına giden yolda, bedene ilişkin tamamlanmamış imge her zaman arka planda varlığını sürdürür (Bublitz, 2006: 351). Benzer şekilde Hervé Castanet de, Lacan'ı alımlarken sembolik ayna evresiyle başlangıcını bulan bu sürecin, "mekânsal özdeşleşmenin tuzağına düşmüş özneyi" (Castanet, 2017: 22) parçalı beden algısının yarattığı yetersizlik duygusundan tamlık imgesine yönelen bir hayale, oradan da aslen yabancılaşma üzerine temellenen katı kimlik formlarının yanılsamalarına sürüklediğini vurgular:

> "Aynada oluşturulan benlik şudur: sayesinde öznenin bir varlık-değeri kazandığı, kendi olmayan ama tümüyle kendi olduğuna inanmak istediği bir imajdan gelen bir sabitlenme, yani imgesel bir yakalanma. Aynanın zamansallığı çıkışı olmayan sonsuzlaşmış bir şimdiki zamandır. Mekânsal durallık, zamansal akışın yerine geçer. Aynanın oyunları sonsuzdur, hep birbirini yansıtarak dolaylanır gider." (Castanet, 2017: 22)

Philipp'in içinde hareket ettiği ve kurduğu mekânlar Lacan'ın betimlediği özdeşlik kurma yanılsamasını katmanlanmış olarak yansıtmaktadır. Karakterin aynalara atfettiği işlev, yukarıda fitness salonları bağlamında da betimlendiği üzere bir terbiye aracının çok ötesine uzanır. Philipp aynanın sağladığı ötekinin bakışı üzerinden, kendi bedenini salt terbiye etmez, aynayı Lacan'ın betimlediği haliyle narsisistik amaçlı kullanır. Aynanın sunduğu ters imaj üzerinden gün boyu kendi varlığını teyit eder. Bu noktada Lacan'ın, öznenin kendini aynadaki ters yansıma

üzerinden kurduğu ânın aynı zamanda bir kriz ânı olduğuna yönelik vurgusu önem kazanır. Bu krizin, görüntünün ve görünmenin bu denli merkezde olduğu günümüz toplumunda, imge ve imajlarla kuşatılmış özne tarafından farklı katmanlarda deneyimlendiğini söyleyebiliriz. Özne, kimliğin bireyin bedenine ve dolayısıyla da bu bedenin görünüşüne indirgendiği çağımızda, varlığının toplumsal alandaki teyidi için görünür olma koşulunun ötesinde, kolektif normların çizdiği çerçevede iyi görünür olmanın baskısını da deneyimlemektedir (Vigarello, 2013: 260-262 ve bu çalışma, s. 67). Philipp, varlığına ilişkin bu teyit mekanizmasını o denli ileri götürür ki aynanın öteki tarafındaki reel bedeniyle antrenman dışında bir ilişki kuramaz. Bunun da ötesinde başka insanlarla da ilişki kurması imkânsız hale gelir, çünkü asıl yaşam alanı karşısındaki camdan yüzeydir. Öteki insanlarla kurduğu ilişki biçimi, aynayla kurduğu ilişkiyle özdeştir. Sevgilisiyle veya başka insanlarla ayna üzerinden bakışırken odağı ya kendisi ya da ötekinin ayna üzerinden kendine bakışı olur ve yahut aynanın yansıttığı çifte baktığında, ötekini kendisinin tamamlayıcısı olarak algılar. Başkalarının aynalığı Philipp'in gün boyu icra ettiği performansları açısından da belirleyicidir. Goffmann, yukarıda da değinildiği gibi kişinin kimlik edinme stratejilerinin temel mekanizması sayılan performansın, sürecini tamamlayabilmesi için söz konusu icraya tanıklık edecek izleyicilerin gerekliliğini vurgulamıştı (Goffmann, 2018). Goffmann'ın deyişiyle performans üzerinden üstlenilen rol veya kimlik ancak başkalarıyla gerçekleşen etkileşim üzerinden, ötekinin bakışı üzerinden somutlaşmaktadır. Fakat Philipp bu performans tanıklığını sosyal ilişkilerinde karşılıklı etkileşim üzerinden yürütmez. Karakter kimseye aynalık etmez; öteki, ona kendisini geri yansıtmak için vardır. Philipp herkesi ve her şeyi kendi aynasına dönüştürerek ben'in peşine düşmeyi sürdürür. Bu açıdan öncülü Patrick Bateman'ın farkındalığı daha yüksektir. **Amerikan Sapığı**'nın sinema uyarlamasında, yukarıda romandan alıntılanan pasaj filmin başlangıç sekanslarına yerleştirilmiştir. Bu sahnede karakterin sabahlarını nasıl geçirdiğini izleriz. Seri katil yoga yapar, ardından banyo aynasının karşısına geçerek yukarıdaki alıntıda da ayrıntılarıyla betimlediği bakım malzemeleriyle sabah rutinini gerçekleştirir. Bunu yaparken bir iç monologla izleyiciye kendini tanıtır:

> "Patrick Bateman'a ilişkin bir fikir var, bir tür soyutlama. Ama ortada gerçek bir ben yok. Yalnızca bir mevcudiyet, bir yanılsama.

> Ve her ne kadar mesafeli bakışlarımı gizlesem ve sen elimi sıksan ve teninin benimkini kavrayışını hissetsen ve belki yaşam tarzlarımızın karşılaştırılabilir olduğunu sezinlesen de... Ben orada değilim." (Harron, 2000) [25]

Çalışmanın "1.2.1. Beden ve Kimlik Temsilleri" başlıklı bölümünde de değinildiği gibi, 20. yüzyılın sonunda kimlik inşasında mekân kurgularının belirleyici bir etken olduğu görüşünün benimsenmesiyle, *Ben kimim?* sorusu yerini, *Ben neredeyim?* sorusuna bırakmaya başlamıştır. Bu soru Philipp'in konumu açısından düşünüldüğünde, kimlik mekânına dönüştürdüğü aynalarda var olmaya çalıştığı söylenebilir. Ne var ki ben diyebilmek ve ben olabilmek için mücadele verdikçe aynalar ile arasındaki yarıkta daha çok kaybolur, çünkü yakalaması mümkün olmayan benlik kurgularının projeksiyonlarını kovalamaktadır. Philipp'in aynaları onun imgesini çoğaltırken, benliğini sayısız kırık parçaya ayırır.

2.3. Sistemin İçinde Kalmak

Ego, Batı kültürünün beden tarihindeki belirli bir momentinin büyütülmüş fotoğrafını çekerken aynı zamanda o tarihin katmanlarını ve izlediği seyri de sezdiren bir romandır. Antik Yunan'dan günümüze, beden her tarihsel ve kültürel evrede toplumların kurguladığı simgesel düzenin belirleyici bir göstergesi olarak işlevselleştirilmiş, farklı anlamlandırmaların platformu olmuştur. Bedeni anlamlarla kuşatma süreçlerinde iktidar mekanizmalarının ürettiği söylemler belirleyici olmuş, bu nedenle de beden her zaman tabiyet ve direniş hatları arasında hareket ederek ideolojilerin izlerini de taşıyan, dinamik bir plato olarak işlev görmüştür. Beden, özellikle kapitalizmin gelişmesiyle şekillenen biyo-iktidar modeliyle birlikte siyasetin temel araçlarından biri haline gelmiştir. Politikasını yaşamın tüm katmanlarına nüfuz etme ilkesi üzerine kuran biyo-iktidar, modernitenin rasyonalist yaklaşımıyla bedeni parçalarına ayrıştırarak, ölçerek, kategorize ederek, sınıflandırarak bir yandan onu denetleyecek, diğer yandan da randımanını üst seviyeye getirecek teknikler ortaya koymuştur.

[25] Monoloğun orijinal dilde tamamı: "There is an idea of Patrick Bateman, some kind of abstraction. But there is no real me. Only an entity, something illusory. And though I can hide my cold gaze, and you can shake my hand and feel flesh gripping yours and maybe you can even sense our lifestyles are probably comparable... I simply am not there." (Harron, 2000)

John von Düffel'in roman karakteri Philipp'i konumlandırdığı 20. yüzyıl sonu, biyo-iktidarın neoliberal politikalarla yeniden şekillendiği ve bedenin görünürlüğünün tarihte hiç olmadığı kadar önem kazandığı bir zaman dilimine karşılık gelir. Yüzyılın ilk yarısında faşist ideolojiler güdümünde şekillenen ulus-beden tasarımıyla spor ve ideoloji birbirinin tamamlayıcı öğeleri olarak el ele yürürken, yüzyılın ikinci yarısından itibaren beden politikalarının yanı sıra kitle iletişim medyasının gelişmesinin de etkisiyle bedene ilişkin imge ve imajlar, kendilerine yüklenilen anlamlarla reel bedenin önüne geçmeye başlamıştır. Bu dönem, aynı zamanda bireyin kimliğini kurma edimlerinde kendi bedeni ile imgesel bedenler arasındaki dinamik ilişkinin öne çıktığı bir sürece karşılık gelmektedir 19. yüzyıl liberalizmiyle birlikte Aydınlanmacı düşüncenin temel kavramlarından bireyciliğin "ekonomik ilkeler haline getirilme" (Simmel, 2009: 17) sürecinin bir üst seviyesi olarak tanımlanabilecek 20. yüzyıl neoliberalizmi, piyasa rekabeti ilkesi ekseninde iktisadi öznenin ödül ve ceza mekanizmalarıyla işleyen ekonomik teşviklere kendinin en iyi halini ortaya çıkardığı ve kaynak ve stratejilerini en iyi şekilde kullandığı ölçüde tanınırlık elde ettiği ve var olabildiği bir toplum tasarımı ortaya çıkarmaktadır. Bu çerçevede beden disiplini olarak fitness, toplum yapısının bireyden talep ettiği esneklik, dayanıklılık, dinamizm, performans, ilerleme gibi değerlerini sembolize etmesiyle neoliberalizmin beden politikalarında önemli bir yapı taşı konumuna gelmiştir. **Ego**'da neoliberalizmin kendini ifade alanlarından biri olarak öne çıkan fitness kültünü konulaştıran John von Düffel, Philipp karakteri üzerinden bireyden en yüksek randımanı talep eden rekabete dayalı sistemin birey üzerindeki tahrifatını öyküler. Bu tahrifat, en güçlü/fit olanın hayatta kaldığı bir habitusta, bireye sunulan özneleşme formlarının, temelinde tekrara dayalı ilerleme düşüncesinin yattığı performanslar üzerinden gösterilir. Kimliğin sabit değil, dinamik süreçler sonucu kurulan devingen bir yapı olduğunu, yinelemeye dayandığını göz önüne seren **Ego,** mekân kurgularının da kimlik inşasında belirleyici olduğunu, bireyinse mekânın hem bileşeni hem de sembolik kurucusu olduğunu gösterir.

Sistemin ürettiği normlar ve idealler, bunlara tabi bırakılan bireylerin performanslarıyla devamlılık kazanmaktadır. Birey normlaştırılmış beden tasarımlarına yaklaşmak için devamlı olarak icra ettiği performanslarla bir yandan sistemin idamesini sağlarken diğer yandan kendini de bu sistemin içinde tutar. John

von Düffel, Philipp karakteri üzerinden toplumun normlar dizgesinde gerekli koşulları sağlayan, yarışta kalmayı başaran ve böylelikle kendini var edip tanınırlık hak eden öznelerin sistemin içinde kalmayı sürdürdüğünü, roman karakterinin her gün yeniden icra ettiği söylemsel ve bedensel pratiklerle kendi yerini korumayı başardığını vurguladığı bir roman kurgulamıştır. Bu çerçevede **Ego** 2000'lerin başında beyaz yakalıda ifadesini bulan üst-orta sınıfın kimlik inşasının dinamik süreçlerini ve bu inşa için gereksinim duyulan rutinlere, yineleme edimlerine ayna tutarken bu rutinlerin gerçekleşebilmesi için mekânların sabitliğinin önemini de göz önüne sermektedir.

Neoliberal sisteminin temel görüngülerinden sayılabilecek bu dinamik "**self-made** bedenler" (Fleig, 2008: 90) aynı zamanda hasta ve yaşlı bedenleri toplumsal algının dışına itmektedir. Toplumun normlar dizgesinde gerekli koşulları sağlayan, yarışta kalmayı başaran ve böylelikle kendini var edip tanınırlık hak eden özneler sistemin içinde kalmayı sürdürür. Nitekim Philipp karakteri her gün yeniden icra ettiği söylemsel ve bedensel pratiklerle kendi yerini korumayı başarmıştır. Fakat iş dünyası başta olmak üzerek kamusal alanda ve özel alanda bedene bir son kullanma tarihinin biçildiği böylesi bir sistemde kriterleri artık karşılayamaz duruma geldiği kanaat getirilen bedenlere ne olmaktadır? Marlene Streeruwitz'in **Entfernung.** adlı romanı, bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, Selma karakteri üzerinden tam da bu meseleyi odağına alır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MARLENE STREERUWITZ: ENTFERNUNG.

Der Albtraum der Gesellschaft in einer Person geträumt.

Entfernung.

3.1. Çağdaş Kültürün Eleştirel Feminist Sesi

1950 Baden doğumlu Marlene Streeruwitz, günümüz Avusturya'sında sivri bir karşı ses olarak toplumdaki iktidar mekanizmalarının ötekileştirici stratejilerine, ırkçılığa, toplumsal adaletsizliğe ve içeriden bir bakışla kültür endüstrisinin hasarlı olarak saptadığı yanlarına ayna tutan bir aktivisttir. 1980'li yıllardan bu yana kaleme alıp yönettiği oyunları, yazdığı öykü ve romanların yanı sıra denemeleri, gazete makaleleri, çeşitli üniversitelerde konuk öğretim üyesi olarak verdiği seminerler, kamusal alandaki konuşma ve faaliyetleri, sosyal medyadaki çalışmaları[26] ve aldığı ödüllerle[27] çağdaş Avusturya edebiyatının politik anlamda en aktif kadın yazarlarından biri olarak sesini geniş kitlelere duyurmaktadır. Streeruwitz'in yapıtlarında özellikle patriyarkal iktidar bağlamında kadınlık sorunsalı belirleyici bir halka olarak öne çıkmaktadır. 1996'da yayımladığı ilk romanı **Verführungen.**'den pandemi sürecinin politik bağlamlarla birlikte birey üzerindeki etkilerini günce türünde kurguladığı 2020 tarihli **So ist die Welt geworden. Der Covid-19 Roman.**

[26] Streeruwitz'in güncel yazılarına ve sosyal medyadaki çalışmalarına şu adreslerden ulaşılabilir:
www.marlenestreeruwitz.at
https://twitter.com/mstreer___?lang=tr
https://www.facebook.com/MStreer/
Ayrıca Avusturya anayasasındaki adaletsizlikleri "Fragt Marlene" başlığı altında tartıştığı bir you tube kanalı da açan yazarın videolarına şu adresten ulaşılabilir:
www.youtube.com/channel/UC26a_w2db28xQKie1c-czIw

[27] Avusturya ve Almanya'da verilen çok sayıda edebiyat ödülünün yanı sıra toplumda kadınlık imgeleriyle yazınsal düzlemde hesaplaşması nedeniyle 2010 yılında Viyana Kadın Ödülü'nü de alan Streeruwitz, 2004'te almaya hak kazandığı Baden Kültür Ödülü'nü politik nedenlerden reddetti: Tören konuşmasını yapmak üzere o sene cumhurbaşkanlığı seçimine adaylığını koyan dönemin Dışişleri Bakanı Benita Ferrero Waldner'in (ÖVP) davet edildiğini öğrenen Streeruwitz, sanata ve icracılarına ilişkin beyanlarını eleştirdiği siyasetçiyle aynı platformda yer almak istemediğini belirtmişti.

romanına kadar kurmaca metinlerinde[28], neoliberal toplumdaki iktidar yapılarının yıkıcı etkilerini ağırlıklı olarak kadın figürleri[29] üzerinden görünür kılmanın yollarını araştırmaktadır. Bu doğrultuda romanları üzerinden, "Kendi sesime nasıl ulaşabilirim? Bir kadın olarak bir sese sahip olmam nasıl mümkün olabilir?"[30] (Streeruwitz, 2012) gibi soruların da yanıtlarını aramaktadır. Daha geniş bir perspektifte, modernist ideolojinin günümüz uzantıları olarak değerlendirdiği söylemler bütününün bireyi kuşattığını ifade eden yazar, başka bir dil öğrenilmemişken hâlihazırdaki düşünsel kalıplardan sıyrılarak başka türlü düşünmenin, başka türlü yazmanın olanaklarını sorgular (Streeruwitz, 2014: 108). Streeruwitz'in yukarıdaki soruları, 1960'lı ve 70'li yılların radikal feminizmi üzerinden düşünen ve bugün daha geleneksel görüşlü olarak değerlendirilen feministleri akla getirmektedir. Fakat yazarın yapıtlarında önceki feminist kuşakların ele aldığı meselelerin izlerine rastlansa da Streeruwitz kadın hareketinin 70'li yıllardaki söylemine, eril söylemin tekrarı olduğu ve aynı dogmatizm üzerine temellendiği gerekçesiyle mesafeli durduğunu vurgulamaktadır (Streeruwitz, 2014: 140). Yazarın da altını çizdiği gibi, feminist hareketin birinci ve ikinci dalga olarak adlandırılan dönemlerinde gerek toplumsal hareketlerde gerek sonrasında akademik platformda yürütülen çalışmalarda kadın/erkek, dişil/eril doğa/ratio vb. ikili karşıtlıklar üzerine temellenen erilci söylemin sınırları içinde hareket edilmesi, bu söylem tersine çevrimlense de nihayetinde aynı kodlardan yola çıkılması, alanda bir tür kısırdöngüye neden olmuştur. Bununla birlikte Streeruwitz eserlerinde önceki yüzyılın ikinci yarısında kadınlık, kadının eril toplumdaki görünürlüğü ve varlığı bağlamında tartışmaya açılan meseleleri de sorgulamaktadır. Yazarın deyişiyle bunun başlıca nedeni son yıllarda teorik boyutta toplumsal cinsiyet ve queer çalışmaları bünyesinde bir hayli yol alınmış olmakla birlikte toplumsal pratiklerde tatmin edici çözümlere henüz ulaşılamamış olunmasıdır (Streeruwitz, 2014: 87), hatta yazar birkaç yıl önce verdiği bir röportajda Avusturya'da kadın hakları konusunda gerileme yaşandığını da ifade etmiştir (Reinhard, 2018).

[28] Streeruwitz'in yazınsal üretiminde tiyatro ve radyo oyunları önemli bir halka teşkil etmekte, ancak bu çalışmanın ağırlık noktası romancılığı olduğundan oyunları derinlemesine ele alınmayıp yeri geldiğinde değinilmekle yetinilecektir.

[29] Bir erkek figürü üzerinden öykülenen **Kreuzungen.** (2008) romanı bu anlamda bir istisna olarak kabul edilebilir.

[30] 2012 Bremen Edebiyat Ödülü tören konuşmasından.

Streeruwitz'in yapıtlarında kadının sesine yönelik vurgusu aynı zamanda feminist teoride 70'li yıllardan itibaren Julia Kristeva, Hélène Cixious ve Luce Irigaray gibi öncülerin dişil dile yönelik arayışın bir uzantısı olarak da yorumlanmıştır. Fakat Streeruwitz kendisine yöneltilen dişil dile ilişkin soruları sınırlandırıcı ve indirgemeci olarak değerlendirmektedir. Yazar, kendi kadın bedenine indirgenmeksizin, kadın, erkek, trans gibi kategorilere bağlanmaksızın her şeyi yazabilmeyi ve yazı üzerinden henüz söylenmemiş olana yaklaşmayı hedeflediğini ifade eder (Scholl, 2020). Bu doğrultuda Streeruwitz, kadınlık ve erkeklik kategorilerinin söylemler üzerinden ne şekilde yeniden üretildiğini göstermeyi amaçlar. Bu yeniden üretim pratiklerinin tahrif edici yönlerini göstermek, iktidarın söylemlerinin bireylerin kimlik inşasında oynadığı belirleyici rolü açığa çıkaracaktır. Bu özelliğiyle Streeruwitz'in metinlerini salt feminist bakış açısından hareketle okumak sınırlandırıcı olacaktır; çünkü yazar, romanlarının merkezine kadın karakterler yerleştirmekle birlikte bireyin parçalanmışlığı ve dilsizliği üzerinden iktidarın işleyiş mekanizmasını göz önüne sererek çağdaş Batı toplumunun özelden kamusala çöküşünün de portresini çizmektedir.

İktidarın mantığını yeniden üreten değil, bu mantığı ve onun parçası olan söylemleri mercek altına alan metinlere duyulan gereksinimi vurgulayan yazar, bunları görünür kılmak için romanlarında dile birincil önem atfeder. Hayatı anlamlandırma süreçlerinin, bireysel ve kolektif benlik bilincinin bireyin içine doğduğu toplumun dil dizgeleri tarafından şekillendirildiğinin altını çizen Streeruwitz, bu kodlanmaların kişinin ayırdına varmaksızın gerçekleştiğini vurgular: "Wir werden geprägt [...] bevor wir beurteilen können, was das ist, was uns prägt, und eine Meinung dazu bilden können." (Streeruwitz, 2014: 15-16) Bu düşünce çizgisi izlendiğinde, bireylerin iktidarın üretimi olan toplumsal malzeme tarafından yoğrulduğu anlaşılır: "Wir sind Gemachte, die versuchen müssen die eigene Machart herauszufinden. Und die Konstruktionsgeheimnisse aufzudecken." (Streeruwitz, 2014: 124-125) Streeruwitz bu düşüncelerinden hareketle romanlarında özneyi kuran toplumsal dinamiklerin izini sürmeyi hedefler. İktidarın dilinin izlerinin gündelik hayatta benimsediğimiz dilde, sıradanlaşmış ifadelerde bulunduğunu söyleyen yazar, şunları sorar: Sabahları ayna karşısına geçtiğimizde veya kahvaltı sofrasında gazeteyi okurken nasıl düşünürüz, hangi dille düşünürüz? Dil tarafsız, nötr bir aracı olmayıp

dışsal güçler/iktidarlar, ortak alanlar, retorik örüntüler tarafından şekillendirilmişse bir şeyi nasıl duyumsarız? Böyle bir sistemde özne kendine yönelik bakışı nasıl bulabilir? İşte Streeruwitz, gündelik hayatın alışkanlıklarından okunabilen düşünce biçimlerini "banalliğin poetikası" (Streeruwitz, 2014: 48) olarak adlandırdığı yazım stiliyle roman karakterlerinin konuşmaları üzerinden sıradanlaştıkları için gözden kaçan bu izleri görünür kılmayı amaçlar. Bunu yaparken de başat bir işlev atfettiği dilin sınırlarını zorlayarak boşluk estetiği diyebileceğimiz stilistik bir yapı ortaya çıkarır. Streeruwitz bu estetiği "suskunluğun poetikası" (Streeruwitz, 2014: 48) olarak da tanımlar:

> "Ich habe durch die Notwendigkeit des Akts der Beschreibung eines Unsagbaren im Ausdruck zu Kunstmitteln wie Stille, Pause, dem Punkt als Würgemal und dem Zitat als Fluchtmittel gefunden, um damit dem Unsagbaren zur Erscheinung zu verhelfen. Und das Unsagbare zumindest in ein Beschreibbares zu zwingen. Die bedeutungsbildenden Möglichkeiten der Leere auszuschöpfen." (Streeruwitz, 2014: 48)

Yazar tüm romanlarında, karakterlerini parçalı olarak tanımlanabilecek bir dille konuşturur ve düşündürür. Bu estetik tercih bir yandan roman karakterlerinin içsel parçalanmışlığını yansıtma işlevini görürken diğer yandan da Streeruwitz'in, modernitenin çizgisel, tamamlamaya odaklı ideolojisinin ürünü olarak tanımladığı (Streeruwitz, 2014: 108) dilini tahrif etmeyi de amaçlar. Bu çerçevede Streeruwitz, modernitenin, yukarıda Löw'ün de ele aldığı (Löw, 2001: 119-120 ve bu çalışma, "1.2. Dönemeçler Yüzyılı: 20. Yüzyılda Beden ve Kültür", s. 54-55) ikili karşıtlık üzerine temellenen düşünce dizgesinin altını çizer: Yazar, bu dizgede dil, konuşma ve eyleme eril nitelik atfedildiğini dile getirirken dilsizliğin ve durağanlığın dişille eşleştirildiğini hatırlatarak kadının dilsizliğinin Batı kültürünün kodlamalarında var olduğunu ifade eder (Streeruwitz, 2014: 108). Yazarın deyişiyle iktidarın dayattığı majör söylemler özneleri kuşatarak tekil ve minöre alan bırakmaz. Bu dilsel hegemonya, her özneyi kendi suskunluğuna ve yalnızlığına mahkûm eder: "In dem, was nicht gesagt werden kann. Oder nicht gesagt werden darf, bleibt jeder und jede allein. Jeder schweigt ein anderes Schweigen." (Streeruwitz, 2014: 79) Streeruwitz tam da bu düşüncelerden hareketle dile, gramere, logos'a içkin olduğunu vurguladığı hiyerarşiyi yıkacak kurgular üretmeyi hedefler: Yazar, kaleme aldığı tiyatro oyunlarında ve romanlarında temel cümle ile yan cümleleri noktayla ayrıştırarak

cümle içindeki özne-nesne hiyerarşisini kırmayı amaçlar. Roman başlıklarına dek (**Entfernung.**, **Flammenwand.**, **Nachkommen.**, **Kreuzungen.** vs.) taşıdığı nokta, yazarın yazı dilinde en dikkat çeken unsur olarak karşımıza çıkar. Yinelemeye dayalı, kısa cümleler yer yer yüklem eklenmeksizin nokta aracılığıyla sonlandırılır, bu yolla da devamı getirilmeden bilinçli olarak yarım bırakılırlar. Bu stratejiyle moderniteye özgü olarak tanımladığı tamamlama ediminin dilsel düzlemde önüne geçmeyi hedeflediğini ifade eden yazar, nokta aracılığıyla bilinçli olarak es yarattığını ve metnin kendi ifadesini tam olarak da bu eslerin açtığı alanda bulduğunu ya da daha doğru bir deyişle aradığını vurgular:

> "Mit dem Punkt kann der vollständige Satz verhindert werden. Der Punkt beendet den Versuch. Sätze sollen sich nicht formen. [...] In den Pausen zwischen den Wortgruppen ist das Suchen zu finden. Nach sich. Nach Ausdruck. Sind die Sprachleeren preisgegeben. [...] Sprache wird zerstückelt in ihre endgültige Säkularisierung. Kein hoher Ton als Einladung und Verführung mitzumachen. Teilnehmen. Sich aufzulösen." (Streeruwitz, 2014: 78-79)

Streeruwitz'in, bütüncül niteliğinin altını çizdiği dili parçalarına ayrıştırmak suretiyle suskunluğa ya da başka bir ifadeyle susturulmuş olana alan açmaya yönelik niyetinde Ludwig Wittgenstein'ın 1922'de yayımladığı **Tractatus logico-philosophicus** eserinde temellerini attığı düşünce geleneğinin izleri okunmaktadır. Çalışmalarıyla 20. yüzyılda dil üzerine düşünenlere yön veren Wittgenstein, **Tractatus logico-philosophicus**'ta odağına dil, hakikat arayışı ve metafizik arasındaki bağlantıları almıştır. Dilin sistematiğini mantık teorisi üzerinden ele aldığı çalışmasında Wittgenstein, doğa bilimlerini de dahil ederek salt ampirik olarak doğrulanabilir önermelerin ifade edilebildiğini, ampirik doğrulanabilirliği olmayan önermelerde ise hakikat payı aranmaması gerektiğini ifade etmiştir (Wittgenstein, 2021). 20. yüzyıl düşünürleri tarafından sıkça alıntılanan, "Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt," (Wittgenstein, 2021: 84, 5.6.) ifadesiyle bireyin dünyaya ilişkin algı ve hakikat kurgularının tümüyle dilin sınırlılıkları tarafından belirlendiğini ve şayet hakikat diye bir şey olsa dahi bu sınırların dışında konumlandığını, dolayısıyla da erişilmez olduğuna işaret etmiştir. Bu doğrultuda tüm ben'leri kendi dilsel sınırlılıklarından müteşekkil dünyalarıyla birer "mikrokozmos" (Wittgenstein, 2021: 85, 5.6.3.) olarak tanımlayan Wittgenstein, modernitenin temel referansı sayılabilecek düşünen, tasavvur eden

öznenin var olmadığını, bu felsefi ben'in ya da diğer deyişle metafizik öznenin dünyaya ait olmadığını, olsa olsa onun sınırı olabileceğini söylemektedir. Wittgenstein, düşüncesini tam da bu sınır mefhumu etrafında şekillendirmiştir. Dünyaya ilişkin yanıtların ona yönelik sorular tarafından belirlendiğini, sadece bir yanıt olduğu sürece o yanıtın sorusunun ifade edilebileceğini söyleyerek (Wittgenstein, 2001: 107-108, 6.5.) insanın dilsel, kavramsal ve düşünsel sınırlılıklarını tekrar vurgulayan Wittgenstein, bilim aracılığıyla tüm sorular yanıtlanabilse bile, hayata içkin temel sorunlara temas etmenin olası olmadığını ifade etmektedir. Bu anlamda asıl yanıtın o sınır bölgesinde oluşan dilsiz ve suskun alanda var olduğunu dikkat çeken Wittgenstein, bu alanı "mistik" (Wittgenstein, 2001: 108, 6522) alan olarak tanımlamaktadır. Doğabilimleri ile kendini hayatın anlamı ve özüne dair sorgulamalara adamış felsefenin ifade ve anlam biçme kapasiteleri arasındaki ayrımı bu sınır üzerinden okuyan Wittgenstein, dilselleştirilmesi mümkün olmayan şeylerde suskun kalınması gerektiğini öne sürmektedir. Dünyayı doğru şekilde görebilmenin tek yolu olarak cümleleri aşıp ötesine geçmeyi gören Wittgenstein, bu düşüncesini, "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen" (Wittgenstein, 2021: 108, 7.) sözleriyle dile getirmektedir. Buna göre anlam ya da bilgi, bu metafizik sınır alanında ortaya çıkmaktadır. Tam da Wittgenstein'ın anlamsal alan olarak işaret ettiği düşüncenin ve dolayısıyla dilin sınır bölgesi, Streeruwitz'in romanlarında yapısökümcü bir edimle yaklaştığı çalışma alanıdır. Yazar dili olabildiğince parçalayarak, iktidarın üretimi olarak tanımladığı ezbere söylemleri ve bu söylemler üzerinden dünyaya, ben'e, ötekine yönelik tahakküm kurucu düşünsel kalıpları bir tür çözündürme pratiğine tabi tutar. Toplumsal mirasın ürünü olan dili parçalarına ayrıştırdığı ve kesintiye uğrattığı yerlerde açılan boşluklar bir yandan tamamlanmamış, kendi içinde devinimini sürdüren, progresif bir roman metni yaratırken diğer yandan hem kendine hem de okura anlamsal alanlar açmaktadır. Streeruwitz'in romanlarındaki progresif yapı çok katmanlıdır. Mario Scalla'nın da saptadığı gibi yazar bu yapıyı, farklı hareket formlarını sözdizimsel düzlemde kurduğu parçalı dilin yanı sıra roman karakterlerinin kendine yönelik gözlem, nesnel aktarım ve öyküleyici anlatım arasında gidip gelen anlatım perspektifleri ile bunların roman karakterlerinin topografik hareketleriyle kurduğu uyumla ortaya çıkarmaktadır (Scalla, 2007'den

aktaran: Bückner, 2015: 117). Bu hareketli dinamikle ortaya çıkan fragmanvari yapı aynı zamanda roman karakterlerinin içsel bölünmüşlüğünü yansıtarak zayıf benlik bilincine ve kimlik yitimine işaret etmektedir. Streeruwitz'in kurduğu dilin temel nitelikleri sayılan kesintiler ve boşluklar aynı zamanda majör dil tarafından dilsizleştirilen –siyasi, etnik, sınıfsal ve toplumsal cinsiyetlendirme mekanizmalarının üretimi– minörlerin varlığını hissettirdiği alanlardır (Streeruwitz, 2014: 141-142). Streeruwitz böylelikle onlara ses verecek bir dil olmadığı için anlatılamayan hikâyelere, metninde yarattığı boşluklar üzerinden, "istilacı olmayan" (Streeruwitz, 2014: 142) bir edimle varlık kazandırmayı amaçlar. Yazar romanlarında iktidarın kuşatıcı söylemlerinin barındırdığı yargılardan ve yanıtlardan uzaklaşarak sorulara yönelir:

> "Ich schreibe Literatur, weil ich mir verbiete zu wissen, was richtig sein wird, ich aber unbedingt weiß, dass es bisher nicht richtig gewesen ist und dass es gerade jetzt nicht richtig ist. Die Fragen stellen sich an alle Zeiten, in denen wir leben müssen, aber sicherlich am stärksten an das Jetzt." (Streeruwitz, 2014: 237-238)

Peki **Entfernung.** romanı hangi soruları önümüze atar? Streeruwitz kalemini günümüz neoliberal toplumdaki bireyin kaybolmuşluğuna, içsel yersizyurtsuzluğuna çevirirken roman figürü Selma'ya nasıl bir ses verir? Roman karakterinin bedeni, toplumun hangi anlamsal kodlarıyla kuşatılmıştır? Bu anlamlar kimlik inşası açısından bizlere neler söylemektedir? Yazar Selma'yı ne tür mekânlara sürükler, o mekânlarda ne tür deneyimlerden geçirtir? Selma'nın mekân deneyimleri ile beden ve benlik bilinci arasında ne tür etkileşimler okunabilmektedir? İzleyen bölümlerde bu soruların yanıtları aranacaktır.

3.2. Entfernung.: Sistemin Dışına Atılan Öznenin Öyküsü

Unverortet und aus der Zeit gekippt.

Entfernung.

I cannot touch my essential self.

Sarah Kane, **4.48. Psychosis**

Entfernung. romanında Selma Brechthold karakteri ekseninde öykülenen dünyaya bakıldığında, **Ego**'da Philipp'in içinde hareket ettiği dünyaya hiç de uzak

olmadığı dikkat çekmektedir. Philipp, önceki bölümde ayrıntılarıyla betimlenmiş (2.2. Ego: Neoliberal Sistemin Ürünü Bir Öznenin Öyküsü) neoliberal sistemin yarattığı koşullara uyum sağlayıp sistemin içinde kalmak, dolayısıyla da yaşamda varlık kazanmak için var gücüyle efor sarf eden bir karakter olarak okurun karşısına çıkmıştı. Streeruwitz'in **Entfernung.**'da çizdiği Selma profili de Philipp'le benzer mücadeleler vermiş bir figürdür. Ancak Selma 49 yaşındadır; sisteme dahil olmak, toplum nezdinde başarılı addedilen bir kariyer elde etmek uğruna verdiği uğraşlar Philipp'in yoluyla karşılaştırıldığında daha eskilere dayanmaktadır. Çalışma hayatına 1980'lerde başlayan Selma, Viyana'nın dünya çapında ünlü festivallerinde sanat ve kültür yöneticisi olarak sektörde prestijli bir konuma sahiptir; kariyerinde zirveye yükselirken La Fura dels Baus ve Cirque du Soleil gibi dünyaca ünlü topluluklar henüz tanınmazken ve "ticarileşmeden" (Streeruwitz, 2006: 266) onları keşfedip Viyana'ya getirtmiştir. Selma içinde yaşadığı, yapısı gereği dayanışmaya izin vermeyen ve erkek egemen kodlar üzerinden şekillenen dünyaya dahil olmak, onun tarafından tanınırlık kazanmak için geçmişinde hem özel hayatında ve sosyal ilişkilerinde hem de iş hayatında hırs, rekabet, yeri geldiğinde dışlamayı ve ayak kaydırmayı içeren oyunu, beraberinde getirdiği fedakârlıkları da göze alarak tüm kurallarıyla oynamış bir karakter olarak betimlenir. Fakat rekabet topluğunun tüm kurallarına harfiyen uymuş olması Selma'nın sistemin dışına atılmasına engel olmaz:

> "Und sie hatte sich angeschlossen. Sie bekam die Rechnung für Ihren Anschluss. Der von den anderen aufgesagt worden war. Sie bekam die Rechnung für ihre törichte Vorstellung vom Leben. Von den Männern." (Streeruwitz, 2006: 170)

Entfernung., yazarın deyişiyle Selma karakterinin iç sesi üzerinden 80'li yıllarla bir hesaplaşma da barındırmaktadır (Streeruwitz, 2007). 1980'ler, önceki bölümlerde de değinildiği gibi Thatcher ve Reagan iktidarlarıyla dünyada neoliberal politikaların şekillendiği yıllar olarak siyasi ve toplumsal tarihin kayıtlarına geçmiştir. Bu politik ve toplumsal yeniden yapılanma sürecinde 68 dönemiyle başlayan özgürlük dalgası, 1970'lerin sonlarından itibaren küreselleşmeye yönelen dünyayla birlikte Batı Avrupalı toplumlarda neoliberal kapitalizmin işleyişin mantığına uygun düşecek şekilde ehlileştirilmiştir (Friedrichs, Balz, 2012: 13 ve bu çalışma, "1.2. Dönemeçler Yüzyılı: 20. Yüzyılda Beden ve Kültür"). Ekonomik ve

toplumsal boyutlardaki bu dönüşüm sürecinin üretimi olan yeni özne, 68 kuşağının farklı bağlamlarda merkezine aldığı "bireysellik" ve "kendini gerçekleştirme" (Friedrichs, Balz, 2012: 20) hedeflerini hayata geçirmek için ağırlıklı olarak kariyer arenasında mücadele etmeye yönelme durumunda bırakılmıştı. Genel tabloya bakıldığında 80'li yıllar, Streeruwitz'in de vurguladığı üzere neoliberalizmin tasarımlarına ve bu tasarımların bir halkası olarak bireyin hak ve özgürlüklerinin kısıtlanmasına, vatandaşın dünyaya toplumsal haklarla geldiği refah toplumu modelinin terk edilmesine ve küreselleşen dünyada ekonomik sistemle bağları sıklaşan kültür ve sanat kurumlarının piyasa odaklı bir yapılanmaya evrilmelerine karşı çıkan seslerin cılız kaldığı bir döneme de işaret etmektedir (Streeruwitz, 2007). Roman karakteri Selma da bu toplumsal dönüşüm sürecinde kolektifin içindeki bireysel varlığını kazanıp korumak adına itiraz edenlerin değil, uyum sağlayanların safında konumlanmıştı. Ne var ki neoliberal sistemde özneyi dahil etmeyi belirleyen kriterler aynı zamanda onu dışlamanın kriterlerini de belirlemektedir.

Jürgen Nordmann'ın da altını çizdiği gibi, neoliberal sistemlerde ekonominin ve kurumların dinamikleri bağlamında liberal değerlerden ziyade ağırlıklı olarak oligarşik alt sistemler ve hiyerarşiler üzerinden işleyen bir mekanizmadan söz edilebilmektedir (Nordmann, 2013: 9). Bu sistemin en belirgin özelliği ise çalışanlara yönelik, kendini sürekli tekrarlayan bir dahil etme ve dışlama mekanizması üzerinden işlemesidir. Salt çalışma hayatının başlangıç evrelerinde, rekabet ilkesine dayalı çok aşamalı sınavlar ve mülakatlarla tasarlanmış işe alım süreçleriyle sınırlı olmayan bu işleyişte, neoliberal özne çalışma hayatı boyunca dahil edilme ve dışlanma döngüsünde hareket etmektedir. Roman karakteri Selma, işgücü ve (insan) kaynakların(ın) sürekli sirkülasyonu üzerine kurulu sistemde ideal yaş sınırını geçmiştir; ömürlük deneyimine, birikimine ve emeğine karşın sistemin her alanından dışarı kusularak yerine genç Selma versiyonları dâhil edilmiştir. Selma'nın festivallerdeki işine son verilmiş, pozisyonuna genç biri alınmıştır. Özel hayatında da benzer bir dışlanmaya maruz kalmıştır: On beş yıllık hayat arkadaşı Anton onu genç bir kadınla aldatmış, sonunda Selma'yla yollarını ayırmıştır. Selma ayrılığın ardından Anton ile yeni sevgilisinin bir bebekleri olduğunu öğrenmiştir. Parasız kalan Selma çocukluğunu geçirdiği eve, babasının yanına dönmek zorunda kalmıştır. Romanın çıkış noktası tam da Selma'nın sistemin ve dolayısıyla da bu sistemin tüm kurum ve

yapılarından dışlandıktan sonra içine sürüklendiği yersizyurtsuzlaşma ve bunun bir halkası olarak karşımıza çıkan kimliksizleşme sürecidir. Selma artık hiçbir yere ait değildir, kariyerini kurtarmak için son bir çaresiz hamleyle çıktığı Londra seyahati ona umduğu iş anlaşmasını sağlamaz, bunun yerine gerek somut gerek sembolik eşikler arasında sürüklenerek attığı her adımla eski hayatından ve bu hayattaki kimliğinden daha da uzaklaşırken çok katmanlı bir çözünme girdabında bulur kendini. Bu anlatımıyla **Entfernung.**, Selma'nın hikâyesi üzerinden modern toplumun güttüğü beden politikalarının neoliberal çerçevede geldiği noktayı da görünür kılan bir romandır. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından 21. yüzyıla uzanan süreçte liberalleşip insanı ve bedenini görünürde bireyin lehine olacak şekilde merkeze alan biyopolitikalarla birlikte, bir kanadını **Ego** romanında da saptamış olduğumuz, beden üzerindeki tahakküm farklı ötekileştirme stratejileriyle sürmektedir. Philipp, dış görünüşün ve atletik bedenin önemsendiği beyaz yaka dünyasında kendini kanıtlamak için var gücüyle bedeni üzerinde çalışan bir karakter olarak çıkmıştı karşımıza. Philipp ve Selma karakterlerinin üyesi oldukları toplumun kariyer arenasında bedeni ilgilendiren ölçütler bağlamında estetik görünümün yanı sıra biyolojik yaş da belirleyicidir. Gençlik, dinamizm, esneklik, daimi üretkenlik, hız, hareket kavramları ekseninde oluşturulan neoliberal söylemde Selma ve yaşıtları bu kavramların temsil ettiği değerleri karşılayamayacak grup kategorisinde değerlendirilmektedir. Üretim döngüsünde kendisine biçilen bir tür son kullanma tarihine yaklaşmış olan Selma'nın, değerlerin ve kimliklerin bedenin yüzeyi üzerinden tesis edildiği toplumun kıyısına itildiğinde kimlik buhranı yaşaması rastlantısal değildir. **Entfernung.**'da Selma'nın, toplumun kodlarıyla yüklü olan ve ona kim olduğunu ya da daha doğru bir ifadeyle *biri* olduğunu söyleyen sembolik bedenini kaybetmesine tanıklık ederiz. Bu kaybın asıl tamamlayıcısı ise, Selma'nın kişisel ve kurumsal/toplumsal kimliklerine aynalık etmiş olan sabit mekânlara erişiminin engellenmesidir:

> "Sie war draußen. Sie musste sich zugeben, dass sie draußen war. Sie hatte den Krieg verloren und war draußen." (Streeruwitz, 2006: 267)

Dışarıda olmak, romanın temel motiflerindendir: Selma, birbirine yakın dönemlerde (Anton'un yeni sevgilisi üzerinden) hayat arkadaşıyla birlikte yaşadığı evden ve (bir telefon görüşmesiyle) iş yerinden bir anlamda sınır dışı edilirken hayatını, yaşam ritmini, bireysel ve toplumsal kimliklerini tesis etme süreçlerinin belirleyici bileşenlerinden sayılan mekânlardan da dışarı itilmiş olur. Bu dışarı itilme, çok katmanlı eşikler üzerine kurulu **Entfernung.**'un çıkış noktasını oluşturur. Eski dünyası tüm boyutlarıyla temellerinden yıkılınca yollara düşen Selma, sokaklarda ve Marc Augé'nin yok-yerler diye tanımladığı, bireyin anonimleştiği transit mekânlarda bulur kendini; sürekli hareket halindedir, eşikten eşiğe geçer, eşiklerden geçtikçe de yüzergezer kimlikler arasında savrulur. Bir sonraki bölümde Selma'nın eşik deneyimlerinin izi sürülecektir.

3.2.1. Entfernung.'da Beden ve Mekân Deneyimi: Eşikler, Sınırlar, Transit Mekânlar

Entfernung.'un kurucu öğelerinden biri olarak öne çıkan eşik motifine ilişkin ilk gönderme romanın açılış cümlelerinde sunulur okura: "Was sollte sie tun. Sie stand auf der Schwelle der Wohnungstür." (Streeruwitz, 2006: 7) Romanda birkaç kez yinelenen "Was sollte sie tun," cümlesi pasajda gündelik bir meseleye ilişkin olsa da aslında Selma karakterinin içinde bulunduğu kriz durumunun neden olduğu çaresizlik duygusuna bir gönderme niteliği de taşımaktadır; daire kapısının eşiğinde öylece durduğu yönündeki ifade ise çeşitli eşiklere sürüklenecek, kimilerinde sıkışıp kalacak, kimilerinden de itilecek roman karakterinin bu yolculuğuna dair metin içinde sunulan ilk ipucudur. Selma'nın kapı eşiğindeki konumlanışı ya da daha doğru bir ifadeyle başkaları tarafından o konuma iteklenmesi kendisi ile dış dünya ve bu dünyaya içkin sabit mekânlar, bu mekânların temsil ettiği değerler ve aidiyet kurguları arasında oluşan mesafeyi de belirgin kılmaktadır. Selma figürü roman boyunca ne denli hareket halindeyse, romana ismini veren mesafe unsuru tersine o denli sabitliğini korumaktadır. Selma'nın yol boyunca karşısına çıkan, somuttan soyuta uzanan kimi eşikler kendisi ile hayat arasındaki mesafeyi, bunun da ötesinde kendine yabancılaşmış bu figürün kendisi ile de arasındaki yarığı işaretleyen bir tür sınır işlevi görmektedir. Romanda karşımıza çıkan böylesi eşiklerin kronolojik bir

hat üzerinden izleri sürüldüğünde, Selma'yı bildik hayatından dışarı iten ilk keskin sınır olarak hayat arkadaşı Anton'la paylaştığı evinin kapı eşiği öne çıkmaktadır. Selma, Zagreb'deki bir iş seyahatinden evine dönmek istediğinde dairesine giremez: Anahtarı kapıyı artık açmamaktadır, Anton'un yeni sevgilisi –Selma'nın, eril dilden beslendiği dikkat çeken ifadesiyle "Die Ungarin"; "die ungarische Hure," (Streeruwitz, 2006: 184)– onu daire koridorunda bekleterek eşyalarını kapının önüne dizer:

> "Sie sich selber sehen musste. Vor der eigenen Wohnungstür. Mit dem Köfferchen aus Zagreb zurück. Wie ihr diese Frau einen Koffer nach dem anderen auf den Gang stellte. Wie sie dem zugesehen. Gebannt zugesehen hatte. Wie nach dem vierten Koffer die Tür zugefallen war. Und ihre Schlüssel die eigene Tür nicht aufsperren hatte können." (Streeruwitz, 2006: 34)

Romanın şimdi'sinde Viyana havaalanına giderken zihninin zamanda geriye sıçramasıyla yaşantıladıklarını anımsayan Selma, kendi hayatından dışarı itilmesine seyirci kalışının çaresizliğini yeniden duyumsar. Yakın zamana kadar *benim* diyebildiği hayatından çıkartılması ise doğrudan değil dolaylı yolla gerçekleşmiştir: Anton, kendisi açıklama yapmak yerine (daha sonra kendisi de konuşacaktır Selma'yla, fakat yüz yüze görüşmektense telefonda görüşmeyi tercih edecektir) yeni sevgilisini bir tür elçi ya da hanenin sınırını oluşturan kapı eşiğini gözeten bir tür gardiyan olarak görevlendirmiş gibi görünmektedir. Daire kapısının eşiği, önceleri Selma'nın özel hayatının mekânsallaştığı alana adım atmasını sağlayan hem somut hem de sembolik bir geçit niteliğindeyken, partnerinin ilişkiyi sonlandırıp eve Selma'nın yerine başka birini almasıyla kendisinin artık ait olmadığı, yabancısı veya başka bir ifadeyle istenilmeyeni ilan edildiği mekânın hem somut hem de anlamsal düzlemde sınırını işaret etme işlevini üstlenmiştir. Betimlenen sahne Löw'ün önceki bölümlerde ele aldığımız **spacing** kavramıyla birlikte düşünüldüğünde Macar sevgilinin eşikte mevkilenmesiyle Selma'nın kendi aidiyetini oluşturma süreçlerinin temel bileşenlerinden biri addedilebilecek sembolik mekânın anlamsal kodunu değiştiren bir figür işlevi gördüğünü, dahası bu özelliğiyle mekânın bileşenine dönüştüğünü görürüz. Aynı zamanda kendisi de o evin bir parçasına dönüşerek yeni bir aidiyet ve kimlik edinmektedir. Yeni eş, eski eşin rolünü üstlenmiş

görünmektedir, ancak yeni birlikteliğe bir çocuğun da eklenmesiyle Selma ile Anton'un ilişkisinden farklı olarak bir aile kurumu da ortaya çıkmıştır.

Selma'nın eski evindeki varlığına işaret eden eşyalarının yerleştirildiği valizlerinin apartman koridoruna dizilmesi ise iki duruma işaret etmektedir. Selma, dışarıdan gelen bu müdahaleyle kimlik inşasını destekleyici rutinlerinin temel bir bileşeninden olmuştur. Önceki bölümlerde Löw'ün belirttiği ve **Ego**'nun roman karakteri Philipp üzerinde görüldüğü gibi, gündelik yaşantıların parçası olan nesne ve eşyaların yaşam alanlarında mevkilendirilmesinin yanı sıra nesne ve mekânların özne tarafından tekrara dayalı bir edimle birbirleriyle ilişkilendirilme biçimleri öznenin kendini kurmasında belirleyici bir etken olarak değerlendirilmektedir (Löw, 2001: 161 ve bu çalışma, "1.2.3. Beden ve Mekân Kurguları"). Philipp gün boyu evinde, iş yerinde ve fitness salonlarında tekrara dayalı eylemleriyle oluşturduğu rutinler üzerinden kimliğini tesis etmenin yanı sıra içinde gün boyu hareket ettiği mekânlar ve oradaki nesneler onun kimlik imajına aynalık eden birer hatırlatıcı olarak işlev görüyordu. Selma'nın hayatına ve kimlik imajına aynalık edecek böylesi nesnelerin büyük bir kısmı ise hanesinden ayrıştırılarak kişinin kısa ya da uzun süreli mekân değişimlerinde birincil kullanım nesnesi olarak işlev gören valizlere yerleştirilmiştir artık. Bu valizlerin apartman koridoru gibi özel alana ait olmayan, aksine herkese açık bir geçit mekânına dizilmiş olmaları ise anlatıda Selma'nın bundan sonraki yaşantısında meskeni olacak transit mekânlarının bir temsili olarak okunabilmektedir.

Selma'nın transit yaşantısının ilk durağı, çocukluğunu ve ilkgençlik çağını geçirdiği aile evidir. Maddi kısıtlılıklar nedeniyle babasının yaşadığı eve, çocukken kaldığı odaya geri dönmüştür. Yalnız yaşayan babasının sevgilisi de aynı apartmanda oturmaktadır, Selma'nın annesi yıllar önce bir hastalık nedeniyle ölmüştür. Çocukluk evine geri dönüşü, yaşam alanları ve dolayısıyla inşa ettiği hayatı dağılan Selma'nın şimdi'nin dışına itilme deneyimini katmanlaştırır. Gaston Bachelard, mekânlar ile düş gücü arasındaki bağıntıların izini sürdüğü **Mekânın Poetikası**'nda insanın içine doğup büyüdüğü evin önemini farklı açılardan vurgular. İnsanı "evin beşiğine yatırılmış bir varlık" (Bachelard, 2017: 37), evi ise kişinin "ilk evreni" (Bachelard, 2017: 34) olarak yorumlayan Bachelard'ın deyişiyle ev, kişinin yaşama dair anılarını biriktirdiği, bu anlamda da belleği kuran zamanı kendi duvarları arasında tutarak

mekânsallaştıran bir alandır. Bellek, mekânın kendisi ve içerdiği nesneler üzerinden harekete geçerek geçmişin farklı evreleri arasında gidip gelirken, bireysel biyografinin de hatları belirginleşir. Benzer şekilde Jan Assmann da, belleği ve hatırlama edimini toplumsal ve kültürel boyutlarıyla ele aldığı **Kültürel Bellek**'te hatıraların "yaşanan bir mekâna dayan"dığını (Assmann, 2001: 42) ve bu bağlamda "belleğin ilk aracı[nın] mekanlaştırma" (Assmann, 2001: 62) olduğunu vurgular. Fransız sosyolog Maurice Halbwachs'ın kolektif bellek teorisinden yola çıkan Assmann, somut mekânların, hatıraların bir yandan oluşması ve diğer yandan bireyler ve topluluklar tarafından anımsanabilmesi için semantik bir çerçeve oluşturduğunu ifade eder. Halbwachs'ın bunları "mekansal hatırlama çerçevesi" (Assmann, 2001: 42) olarak tanımladığının altını çizen Assmann, bu çerçeveler ve dayanaklar üzerinden belleğin harekete geçerek canlandırdığı hatıralar yoluyla benlik ve toplumsal/kültürel kimlik oluşumuna hizmet ettiğini söyler. Halbwachs'ın, bireysel belleğin sosyal çevreden bağımsız oluşamayacağını, "biyografik hatırlama"nın (Assmann, 2001: 55) "sosyal alışveriş" (Assmann, 2001: 55) yoluyla gerçekleştiği ve bu doğrultuda iletişimsel özellikli bir bellek türü olduğu yönündeki savını öne çıkaran Assmann, bu doğrultuda sözgelimi toplumlardaki mikro ölçekli sosyal örgütlenme biçimi olan aileler için hatıra biriktirici ve dolayısıyla da benlik oluşturucu mekânın ev olduğunu ifade eder (Assmann, 2001: 42). Yaşanan mekân olarak ev ve barındırdığı nesneler, bireyin aile yaşantısıyla, aile içindeki konumuyla ve benlik bilinciyle ilgili hatıraların hem oluştuğu hem de bu hatıraların biriktiği ve anımsanması için semantik alanı da sunan çerçeveyi oluşturur. Selma'nın aile evi deneyimine Bachelard'ın ve Assman'ın bellek, ev ve benlik bilincine ilişkin düşünceleri üzerinden baktığımızda, bu mekânın roman karakterinde aidiyet duygusunu beslemekten ziyade köksüzlük hissini katmanlandırdığını görürüz. Roman karakteri, hayatını ve kimliğini tesis ettiği mekânlardan ve dolayısıyla şimdiki ben'ini oluşturan fanustan dışarı itilmesinin ardından çocukluk odasına geri dönünce bireysel zamanında da geriye fırlatılmışlıktan ziyade bir tür boşluk hissi deneyimler. Selma yıllar önce baba evinden nasıl çıktığıysa o haliyle geri dönmüş gibidir. Aradaki zaman diliminde edindiği ve üzerine geçirdiği kimlikler ve toplumsal roller yoktur artık; ardı ardına yaşadığı dışlanmalar nedeniyle bireysel ve toplumsal kimliklerini oluşturma süreçlerinde sistemden ödünç aldığı kodların artık

işlevsiz kaldığı ve olsa olsa valizlerdeki eşyaların yansıttığı birer anıya dönüştükleri bir süreçte dönmüştür büyüdüğü eve. Evdeyken annesiyle ilgili sadece silik bir anı canlanır gözünde, fakat Londra yolculuğunda otoriter ve şiddete eğilimli bir baba (Streeruwitz, 2006: 117-118), sessiz, edilgen ve yetişmekte olan bir genç kızın gözünden "nemfomani" (Streeruwitz, 2006: 301-302) eğilimleri taşıyan bir anneyle geçen çocukluğunu sıklıkla hatırlayacaktır. Geçmişe ait anıları çocukluğunu geçirdiği evde değil, daha ziyade nesneler üzerinden canlanır. Bunların arasında en önem verdiği, Anton'la yaşadığı eve götürmüş olduğu fakat Macar sevgilinin valizlere koymadığı resimli bir çocuk kitabıdır:

> "Das Buch war in der Wohnung gewesen. [...] Das Buch war nicht in den 4 Koffern gewesen. Dieses Buch. Sie hatte alles verloren." (Streeruwitz, 2006: 138)

Annesi ve büyükannesiyle ilgili anıları barındıran ve Selma'nın bireysel tarihinin ilk evrelerini simgeleyen kitabın (Streeruwitz, 2006: 137 ve 149) kaybı ondaki köksüzleşme hissini katmanlandırır. Hatırlamak Selma için böyle bir işlev görür: Köklere geri dönmek ya da kendi geçmişine dair anıları ve bu anıları oluşturan nesneleri, kişileri ve mekân ve bağıntıları yeniden düşünmek, beklenebileceğin aksine onda ters bir tepkime yaratır. Böylece geçmişe dönüş, aksine onu köklerinden temelli olarak koparır ve yersizyurtsuz bırakır, gelecekte herhangi bir yere kök salmasının önüne geçer. Nitekim çocukluk odası farklı zaman dilimlerini içinde biriktirmiş bir mekân olmasına karşın, Selma burayı soğuk ve yabancı bir misafir odası olarak deneyimler:

> "Was war es nur mit diesen Dingen. Warum waren ihr die so wichtig. War das, weil sie jetzt in ihrem Kinderzimmer sitzen musste und von der Kindheit nichts mehr da war. Nichts übriggeblieben. Ein Gästezimmer. Und in der Zwischenzeit das Krankenzimmer der Mutter gewesen." (Streeruwitz, 2006: 138-139)

Çocukluğuna ait resimli kitabın da yokluğuyla bu oda Selma'nın yeni hayatında bir transit noktasına indirgenmiştir; burası onun aidiyet kurabileceği, benlik oluşturma süreçlerinde kendisine referans sağlayacak bir mekân değildir artık. Kendi deyişiyle "mevkilenmemiştir ve zamanın dışına itilmiş"tir ("Unverortet und aus der Zeit gekippt", Streeruwitz, 2006: 269). Ancak Selma da kendisine aidiyet ve kimlik sağlayacak bir ev istemediğini, anı ve yaşanmışlık barındıran eşyalarla dolu bir evden ziyade hayatına ve birikmiş yaşam deneyimlerine aynalık etmeyecek, bir

tür tarafsız bölge konumundaki otel odalarını tercih ettiğini düşünmektedir (Streeruwitz, 2006: 182). Nitekim yaşadığı dışlanmaların yarattığı duygusal acıyı hissetmek için kendine izin verdiği ilk mekân Londra'daki otel odası, bir yok-yer olur. Romanın ilerleyen bölümlerinde, Selma'nın yukarıdaki beyanının aksine, otel odalarının bir tercihten ziyade toplum tarafından marjinalleştirilerek öznelik edimleri elinden alınan bir bireyin mecburi istikameti olduğu giderek somutlaşır: Kıyısına itildiği dünya, Selma'ya aidiyet kurup kök salacağı alanlara erişim tanımamaktadır. Sıkça ziyaret etmiş olmasına karşın yabancısı kaldığı kent onun dünyaya ve kendine mesafesini tırmandıracak deneyimler yaşatır. Londra'da anonim gezgin olarak yol alırken, daha önce seyahat etmiş olduğu başka kentlerdekinin aksine Londra'da yaşayan insanların özel alanlarını nasıl dekore ettiğini, yaşam alanlarını nasıl şekillendirdiklerini, evlerinde nasıl yaşadıklarını dolayısıyla da kim olduklarını gözünde canlandıramadığını fark eder. Londra, Selma'yı içine almayıp kenarda tutan bir yer olarak betimlenir:

> "Sie gehörte nicht dazu. Sie wusste nicht einmal, wo und wie so ein Rattansessel in diesen Häusern hier herumstehen konnte. Das war traurig. Das entfernte sie. Das entfernte sie von allem rund um sie. Es war traurig, wenn man von einer Welt nur die Hotelzimmer kannte." (Streeruwitz, 2006: 438-439)

Kökleri modernleşme sürecine uzanan, Augé'nin üst-modern olarak tabir ettiği günümüz küresel dünya imgesinin tamamlayıcısı ve özellikle kentsel kesimlerde günümüz gündelik yaşantıların ayrılmaz parçalarından addedilen, öznelerin kolektifin içindeki yolcular, müşteriler, konuklar arasındaki anonim birine dönüştükleri yok-yerler (bkz. Augé, 2016 ve bu çalışma, "1.2.3. Beden ve Mekân Kurguları"), artık Selma'nın yeni meskenidir. Selma mesleği nedeniyle her ne kadar zamanının büyük bir kısmını bu yok-yerlerde geçirmiş olsa da gün bitiminde ya da seyahat dönüşünde benim diyebileceği ve benliğine aynalık edecek sabit bir eve dönmüştü. Şimdi ise aile evi gibi aidiyet sağlayacak sabit mekânları dahi yok-yer olarak deneyimlemektedir. Yok-yerlerin inşasında, kolektif ve bireysel bellek dolayısıyla da kimlik inşasına hizmet edecek geleneksel tarihsel ve kültürel kodlar referans alınmaz. Marc Augé'nin deyişiyle yok-yerlerin, geleneksel mimarinin aksine ne tarihsel bağlamları vardır ne de bulundukları ortamla anlamsal bağları (bkz. Marc Augé, 2016 ve bu çalışma, s. 80-81). Bu özellikleriyle de bu yerler yolcu,

müşteri vs. gibi geçici diye tabir edilebilecek üst kimlikler sunmaktadır. Küresel çapta kendi konvansiyonel imgeleri ve davranış kodları üzerine inşa edilen yok-yerlere adım atan bireyler, o yerlerden geçerken bu kodlara uyarak hareket ederler. Selma da babasının evinden çıkıp aracıyla havaalanına vardıktan sonra havaalanı otoparkında, havaalanının içinde, uçak yolculuğunda, Londra'ya vardıktan sonra kalacağı otele ulaşmak için bindiği metroda tüm diğer anonim yolcular gibi bu konvansiyonel davranış kodlarına uyarak dikkat çekmeden yol alır. Tüm bu transit geçişlerde Selma dışarıdan sakin görünmektedir, yeri geldiğinde yok-yerlerdeki diğer anonim kişilerle ayaküstü konuşmaktadır, hatta sıkça gülümsemektedir: "Sie lächelte die Frau an." (Streeruwitz, 2006: 114); "Selma musste zurückgrinsen." (Streeruwitz, 2006: 122); "Selma lächelte." (Streeruwitz, 2006: 125); "Sie lächelte besonders freundlich. [...] Sie lächelte noch einmal." (Streeruwitz, 2006: 156). Ancak yok-yerlerdeki anonim yolcu Selma'nın pürüzsüz yüzeyi, sık nokta kullanımının kesintiye uğratıp esler yarattığı bir tür bilinç akışıyla aktarılan karmaşık iç dünyasıyla büyük bir tezat oluşturmaktadır: Havaalanı otoparkından uçağa binişe kadar (Streeruwitz, 2006: 38-79), uçak yolculuğu boyunca (Streeruwitz, 2006: 80-101) Selma'nın iç sesi üzerinden onun buhranlı duygu dünyasına tanıklık ederiz. Bu noktada roman kurgusundaki zaman öğesinin Selma'nın karakterine ve iç dünyasına yakın bir bakış sağlayacak şekilde kurgulandığı da dikkat çekmektedir: Romanda anlatı düzleminde Selma'nın yollarda geçirdiği iki günlük hikâyesi kronolojik olarak öykülenir. Bu süreçte Londra sokaklarında ve gittiği mekânlarda yaşadıkları anlık olarak maskelenmiş bir anlatıcı tarafından ayrıntılarla betimlenir. Selma figürünü önüne alan kişisel anlatıcı, onun dış dünyaya yönelik gözlemlerinin yanı sıra içsel hesaplaşmalarının ve buhranlarının aktarılmasına olanak tanır. Bu açıdan **Ego** romanındaki Philipp karakteri ile Selma karakterinin öykülenme biçimi arasında bir fark yoktur. Fakat Philipp *ben* diyebiliyorken Streeruwitz, karakterinin kendine ve dünyaya yabancılaşmasını ve mesafesini vurgulayacak bir tekniği tercih ederek onu üçüncü tekil ağızdan yani bir *gizli ben* üzerinden konuşturmayı tercih etmiştir. Bu gizli ben, kronolojik ilerleyen hikâyede Selma'nın bilinç düzleminde zamansal sıçramalar yapar: Geçmişe gider, hatırlar, geçmiş deneyimleriyle ve geçmişteki kendiyle hesaplaşır, bazen de şimdide deneyimlediği fiziksel veya duygusal bir acı hissine odaklanarak acıyı kendisi için dilselleştirmenin yollarını arar, bunu yaparken

ânı genişletir. Bilincin zamandaki sıçramaları ve âna ait duyumsamaların zamanda genleşmesi, karakterin bireysel zamanını oluşturur. Bu bireysel zaman bizlere Selma'nın biyografisini, onun kim olduğunu anlatan, daha doğru bir ifadeyle üzerine giydiği kimliklerle hesaplaştığı zaman düzlemidir. Çizgisel, dışsal zaman ile bireysel zamanın iç içe aktığı romanda bireysel zamanın varlığı daha baskındır. Bu anlamda çizgisel ve dışsal zaman, karakterin kişisel zamanının öykülenmesi için bir çerçeve sağlamaktadır. Yazarın bu ikili zaman kurgusu, onun Selma karakterine ilişkin yarattığı iki farklı imgeyi tümden belirginleştirir. Bu iki farklı imge parçalanmış içerisi ile toplumsal normlara uyum sağlamaya çalışan dışarısından, ya da Goffmann'ın betimlediği şekilde (Goffmann, 2018: 196-221 ve bu çalışma 1.2.1. Beden ve Kimlik Temsilleri) karakterin toplumsal özne olarak kolektif uzlaşımlar doğrultusunda performe ettiği rollerden oluşmaktadır: Selma'nın yok-yerlerde, kamusal alanda üzerine giydiği anonim yolcu rolü ne denli düzse, iç dünyası tersine o denli karmaşık ve karanlıktır. Bu iki imge arasında ise, **Eg**o romanında panzer beden imgesine öykünen Philipp karakterinden aşina olduğumuz ama burada son derece kırılgan olarak tasvir edilen ve dolayısıyla geçirgenliğiyle öne çıkan tenin oluşturduğu belli belirsiz sınır vardır. Bir tür dokunulmazlık elde etmeyi arzulayan Philipp, duygulara izin vermeyen bir karakter olarak çizilmişti. Selma ise Viyana'dan Londra oteline seyahati boyunca kamusal alanlarda içindeki duygusal karmaşayı dışarıya yansıtmamak için kendini denetim altında tutmaya çalıştıktan sonra ötekilerin bakışına maruz kalmadığı otel odasında bedensel ve duygusal duyumlarına odaklanır. Streeruwitz'in metinlerinde beden, Dagmar Hoff'un da saptadığı üzere, "kendiliğin, biyografinin, tarihselliğin ve duyusallığın referans noktası" (Hoff, 2003'ten aktaran: Bücker, 2015: 117) olarak öne çıkmaktadır. Hoff'un betimlemesinin, yok-yerlerin temsil ettiklerinin karşıt kutbuna işaret ettiğini söylemek mümkün. Dış mekânlarda kimlik, tarih, kişisel biyografiye ilişkin veri olmayınca geriye tek referans mekânı olarak öznenin kendi bedeni kalıyor. Selma da dış dünyadaki referans noktalarını yitirdikçe mekândan mekâna geçerken dünyada hâlâ somut olarak yer kapladığına emin olmak istercesine bedensel duyumlarına odaklanır; kendi bedenine daha çok yönelerek duygusal hasarlarıyla bedeninin farklı bölgelerinde hissettiği ağrı ve acılarla yüzleşir. Bir yok-yer oluşuyla kimliğe ilişkin anonim gezgin dışında başka referans noktası sunmayan otel odasında bedensel ve

duygusal bitkinliğinin yoğunluğuyla yarı baygın halde ölüm senaryosuna varan bir düşünce seline kapılır (Streeruwitz, 2006: 164-172). Ayaklarının altındaki zemini hissetmediğini fark eden Selma ("Bodenlosigkeit", Streeruwitz, 2006: 165) giderek bedenini saran tenin eridiği hissine kapılır. Roman boyunca sıkça teninin kırılganlığına, inceliğine hatta hiçliğine değinen Selma bedeninin içini de boşmuş gibi duyumsadığını sıkça fark etmektedir. Londra uçağındayken bu boşluğu kendine dillendirmeye başlamıştır:

> "Innen. Diese Weichheit. Dieses Davonfließen." (Streeruwitz, 2006: 81)

> "Sie beugte den Kopf. Die wolkige Leere bis in den Kopf hinauf. Im Leib. Der Bauch gespannt und dahinter leer. [...] Und überall traurig. Die Leere traurig. Sich erinnern konnte. Diese Leere." (Streeruwitz, 2006: 90)

> "Kein Innen. [...] Das Innen ihr unerreichbar ausgebreitet. Endlos hätte sein können. [...] Nur von aussen wußte, das sie lebte." (Streeruwitz, 2006: 93)

Selma'nın hissettiği boşluk, özellikle yaşadığı yıkımları anımsayıp geçmişi düşünürken baskın bir duygu olarak ortaya çıkmaktadır. Otel odasında ise içindeki boşluk hissine, bedeninin büzülüp genişleyerek bir tür acı mekânına dönüştüğü hissi eklenir. Carina Bücker'in bedenin bir tür "mekâna dönüşme pratiğinin tasviri" (Bücker, 2005: 125) olarak değerlendirdiği bu pasajda Selma, bedenini saran teninin tümden çözündüğü hissine kapılır. Pasajda "herausquellen", "auflösen", "weggeronnen" (Streeruwitz, 2006: 183) gibi fiillerle ifade edilen bu sahne, Selma'nın bedeninin fiziksel sınırları ile içinde bulunduğu mekânın sınırlarının birbirine karıştığı izlenimini yaratır. Selma bedeninin, içinde hareket ettiği mekâna karıştığı ya da mekânın içinde çözündüğü duygusunu farklı yerlerde tekrar hissedecektir. Selma'nın içinde bulunduğu mekânlarda bedenine ilişkin bu algısal deneyimleri, hayatıyla ilgili hissettiği yön yitimiyle ve içinden geçtiği kimlik kriziyle koşut ilerlemektedir; çözünme duygusu Selma'nın yaşantıladığı köksüzleşmenin eşlikçisidir. Bu yön yitimi ve kriz deneyimi Selma'nın Londra'yı kent olarak deneyimleme biçimlerinde de ifadesini bulmaktadır. Romanda Londra'nın betimlenişi incelendiğinde, bu kente önceleri de sıkça gelmesine karşın Selma'nın Londra'nın dokusuna ve yapısına ilişkin bütünlüklü bir imgeye sahip olmayışı dikkat

çekmektedir. Londra, onun algısında metronun karanlık yer altı hatlarından ve yolcuları tekrar yeryüzüne çıkaran istasyonlarından ibarettir:

> "Sie kannte London ja nur von den U-Bahnstationen aus. In London fuhr sie durch Dunkelheit und kam dann an irgendeiner Stelle an die Oberfläche. Sie hatte kein zusammenhängendes Bild von der Stadt." (Streeruwitz, 2006: 113)

Küresel ekonominin başlıca merkezlerinden biri sayılan Londra, ticaretin ve kültür sanat endüstrisinin yoğun akışıyla dinamik ve hareketli bir dünya kenti olarak bilinmektedir. **Entfernung.**'da bu hareketli doku kendini daha ziyade kargaşa ve anonimlik üzerinden gösterir. Bu kargaşa ve anonimlik en çok da insan kalabalıklarının akın ettiği metroda somutlaşmaktadır. Selma metro yolculuklarında itiş kakışlara maruz kalır, istasyonlarda inenlere öncelik tanınmaz, insanlar birbirlerinin yerini kapmaya çalışır. "Katılığın başkenti" ("Hauptstadt der Härte", Streeruwitz, 2006: 144) olarak tanımladığı Londra'nın bu yer altı kargaşası, ona kentin aslında kimseye alan tanımadığını düşündürtür:

> "Dass London noch härter geworden. Dass jetzt überhaupt niemand mehr auch nur einen Zentimeter zur Seite rücke und einem Platz mache." (Streeruwitz, 2006: 140)

> "Besser, sie lernte es gleich. Es gab keinen Platz hier. Für niemanden." (Streeruwitz, 2006: 144)

Selma'nın kentin metrosuyla ilgili sözleri onun varoluşsal kaygılarını da yansıtmaktadır. Bu anlamda **Entfernung.** romanında Londra, Bücker'in tanımıyla bir "makrokozmos" (Bücker, 2005: 118) olarak tasarlanmıştır. Bu makrokozmosu belirleyen yukarıda sözü edilen dinamikler "mikrokozmos" (Bücker, 2005: 118) olarak tanımlanan bireylerin yalıtılmışlığında ve parçalı benlik bilinçlerinde yansımasını bulmaktadır. Selma'nın kente ilişkin imgesi sözü edilen kent dinamiğini ve bu dinamiğin bireydeki yansımasını göz önüne serer; imgeleminde yer altı hatları üzerinden kopuk, parçalı mikro mekânlar olarak kodlanan ve bireyde güven hissi uyandırmayan Londra, onun kent içindeki hareket etme biçimiyle örtüşmektedir.

Selma'nın kaldığı otel dışında planladığı tek güzergâh, seyahatinin asıl nedeniyle ilgilidir. Çalıştığı sektörden tanıdığı, Londra tiyatro camiasından Jonathan Gilchrist isminde bir oyuncuyla görüşüp ona bir tiyatro projesi teklif etmek

istemektedir. Selma için bu proje kariyerini kurtarmak için son şansıdır. Gilchrist'e İngiliz oyun yazarı Sarah Kane'in oyununun sahnelenmesini önermek istemektedir. 1990'lı yıllarda tüketim odaklı politik sistemlerin, baskıcılığın, sömürgeciliğin, şiddetin toplum ve birey üzerinde yarattığı hasarları sert, izleyiciyi sarsacak biçimde kaleme alıp sahnelemenin yollarını arayan yenilikçi In-Yer-Face (Suratına Tiyatro) akımının önde gelen temsilcilerinden sayılan Sarah Kane, yapıbozumcu bir estetikle kaleme aldığı oyunlarını acı, şiddet, terör, ölüm, psikoz gibi konular üzerine kurmasıyla bilinmektedir (Günenç, 2021: 300). Burada dikkat çeken nokta Selma'nın, 28 yaşında Londra'da bir psikiyatri kliğinde intihar eden oyun yazarıyla bir tür özdeşlik kurmasıdır. Bu özdeşlik bir yandan oyun yazarının buhranlı duygu durumu ve oyunlarındaki figürlerin tutumuyla ilintiliyken (Leonhard/Horstkotte 2016: 111), diğer yandan da Kane'in sanatsal üretimleriyle temsil ettiği avangard duruşuna bir öykünme olarak da kendini göstermektedir. Bu noktada üstkurmaca boyutunda yazar Streeruwitz'in, romanda sık sık göndermede bulunduğu Kane'in motifleriyle kurduğu metinlerarası bağlar da açığa çıkar: Selma'nın, "modernitenin özneleri" (Streeruwitz, 2006: 112) olarak tanımladığı Kane figürleri, baskın söylemin şiddet ve yıkım üzerine inşa edildiği yozlaşmış bir toplumda kendileriyle "sadist" (Streeruwitz, 2006: 112) bir ilişki ağı içinde hapsolmuştur; iktidarın mikro düzlemdeki uygulayıcıları olarak kendilerinin hem yargıcı hem de infazcısı olarak hareket ederler ve "tek özgür edim olarak" (Streeruwitz, 2006: 215) şiddeti kendilerine yöneltirler. Sarah Kane'in oyunları, Selma'nın deyişiyle "toplumun kâbusunun tek bir kişi tarafından görüldüğü" (Streeruwitz, 2006: 112) hikâyeler anlatmaktadır. Bu bağlamda, **Entfernung.**'da çağımız neoliberal toplumun yıkım potansiyelini Selma figürü üzerinden gösteren yazar Streeruwitz'in de kendini Kane'in düşüncesine yakın bir yerde konumlandırdığını söyleyebiliriz. Streeruwitz bunun yanı sıra Selma üzerinden Kane'in kurduğu dile de vurgu yaparak İngiliz oyun yazarı ile kendi yapıtları arasında üstkurmaca düzleminde bir diğer bağ kurar: Roman karakterinin deyişiyle Kane, hastalıklı toplumun birey üzerinde yarattığı tahrifatı dile taşımış ve böylelikle bu tahrifatın insan ürünü olduğu gerçeğini görünür kılan eserler üretmiştir (Streeruwitz, 2006: 215). Kane'in dil estetiğine yönelik bu ifade, yazar Streeruwitz'in, yukarıda ele alınan, dilin ve iktidarların ürünü söylemlerin toplum ve özne üzerindeki kurucu ve yıkıcı etkilerini bir tür boşluk estetiğiyle açığa çıkarma

yönündeki niyetiyle örtüşmektedir. Streeruwitz'in, roman karakterinin yanı sıra kendi yazar kimliği üzerinden Sarah Kane'le kurduğu bağlar, yazarın kültür sanat endüstrisine yönelik eleştirel tavrını da simgelemektedir. Alt metnin barındırdığı bu eleştirel tutum, Selma'nın projesinin reddiyle daha da anlam kazanır.

Selma'nın Gilchrist'le görüşmesi umduğu gibi gelişmez, çünkü küresel kültür Londra'daki kültür ve sanat endüstrisinin üretim tüketim döngüsünü de dönüştürmüştür. Gilchrist'in, Kane gibi avangard sanatçıların hedef kitlesinin eridiğini, izleyicinin **Peter Pan** benzeri eğlencelik oyunları tercih ettiğini söylemesi üzerine (Streeruwitz, 2006: 213-214) Selma, Sarah Kane projesinin temsil ettiği ve kendisinin de mesleği üzerinden özdeşlik kurduğu provokatif duruşun, dönemin kültür endüstrisinde miadının dolmuş olduğu gerçeğiyle yüzleşir ve geçmişiyle hesaplaşır. O zamana dek, La Fura dels Baus topluluğu gibi provokatif sanatçıları Viyana festivallerinde izleyiciyle buluşturarak sistemin kültür ve sanat üzerinden eleştirilmesine katkıda bulunduğu sanısıyla kendini kandırdığını itiraf eder kendine. 1960'larda yükselen Fluxus, Happening gibi aksiyon sanatlarının getirdiği değişim rüzgârıyla 1979'da bir yer altı tiyatro kolektifi olarak ortaya çıkan La Fura dels Baus topluluğu, seçtiği temalar, mekân tasarımları ve sahne performanslarıyla gerçekleştirdiği etik ve estetik sınır aşımlarıyla izleyiciyi kışkırtarak sesini tüm dünyaya duyurmuştur.[31] Ancak bu topluluk da benzerleri gibi zaman içinde kültür endüstrisi tarafından, provokasyonu kendi lehine işleyecek şekilde kendi bünyesine alınmıştır. Selma, eleştirel tavırların, sanattaki aşırı uçların ve provokasyon öğesinin çoktan ehlileştirilerek sisteme dahil edildiği ve eğlence endüstrisinin bileşeni haline geldiği bir kültürel iklimde yaşamış olduğunu ayrımsar. Selma'nın kültür sanat camiasında aldığı konumla hesaplaşması romanda tekrar tekrar ele alınan izleklerden biri. İlerleyen bölümlerde, yönetici kurulundayken bir sahne performansında gerçek domuz kanı akıtılması konusunda, kişisel yargısına ters düşmesine rağmen kurumun dizgesine uygun olduğu düşüncesiyle bu fikre onay verdiğini anımsar. Anlatının şimdi'sinde ise, sistemin dışında bırakılanın bakış açısıyla, uyum sağlamak adına değerlerinden feragat etmiş olması, dahası pek çok alanda kendine ait değerler oluşturamamış olması nedeniyle kendini eleştirir (Streeruwitz, 2006: 267-268).

[31] Topluluk 21-22 Haziran 2021 tarihlerinde İKSV'nin düzenlediği Tiyatro Festivali kapsamında İstanbul'da da **İstanbul İstanbul** gösterisiyle sahne almıştı.

Kariyerini ilgilendiren son görüşme neredeyse başlamadan sona erince Selma'nın eski dünyasına ait tutunduğu son doku da dağılır. Romanın kurgusu açısından bakıldığında, buluştukları lüks restoranın Selma'nın mesleki kimliğiyle ya da daha doğru bir ifadeyle o kimliğin gerektirdiği rolü üzerine giyerek adım attığı tek mekân olduğu görülür. Bu bağlamda restoran romandaki kilit mekânlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Burası, babasının evi ve Anton'la paylaştığı ev gibi, Selma'nın hayatındaki dönüm noktasını görünür kılan eşiklerden biridir: Bundan sonra roman karakteri nihai olarak eski hayatını ve üzerine giydiği bireysel ve toplumsal rolleri terk etme durumunda kalır. Bu eşikte konumlanmış Gilchrist figürü de romanda Selma'nın eski kariyer dünyasını temsil eden tek kişidir, onun kurgudaki işlevi Selma'nın kopuşunu anlatı düzleminde somutlaştırmaktır. Eşik mekânı ile bu mekândaki temsilci figür işlevlerini yerine getirdikten sonra yazar Streeruwitz onları ortadan kaldırır. Selma ile Gilchrist'in buluştuğu sahne kısa sürer: Gilchrist silikleşir, Selma onun anlattıklarının çoğunu dinlemez olur ve yemeğin sonuna doğru hesabı ödemeden, restoranda karşılaştığı ve ve uzun zaman önce tanıştıkları ortaya çıkan Susanna Ammanshausen adlı genç bir kadınla mekânı ve eski dünyaya ait son figürü terk eder. Susanna'yı restoranda ilkin yan masada yemek yediği bir adamla tartıştığı sırada fark eden Selma, daha sonra onun peşinden restoran tuvaletine giderek onunla konuşmaya başlamıştır. İki kadın arasındaki konuşmadan, Selma'nın kültür sanat camiasından tanıdığı Susanna'nın oyuncu olduğu anlaşılır. Susanna, Selma'yı geçmişte kendisine karşı kibirli bir tavır sergilemiş olmakla ve iş konusunda beklediği desteği vermemekle suçlar. Restorana birlikte geldiği adamın Susanna'nın sevgilisi olduğuna ve genç kadının kaba bir şekilde adam tarafından terk edildiğine tanık olan Selma, onunla bir tür duygudaşlık kurar. Burada dikkat çeken nokta Susanna'nın, Selma'nın yakınlık kurmak istediği ilk figür olmasıdır. Romanda açıkça ifade edilmese de Selma'nın Susanna'ya dostça denebilecek tavrının kendisinin de yakın zamanda peş peşe yaşadığı dışlanma deneyimleriyle ve bu dışlanmaların neden olduğu yalnızlık hissiyle ilintili olduğunu düşündürür. Bu yakınlık kurma isteği aynı zamanda, deneyimlediği dışlanmaların Selma'yı yüzleşmeye ittiği, erkek egemen olarak tanımladığı toplum yapısında bir kadın dayanışması olarak da okunabilmektedir. Selma ile Susanna'nın el ele tutuşup erkek figürlerini geride bırakarak restorandan çıkıp gitmeleri, yönetmen Ridley Scott'un 1991 yapımı sinema

filmi **Thelma ve Louise**'in temasına örtük bir gönderme de içermektedir. Bu örtük gönderme, Selma ilerleyen bölümlerde girdiği bir barda, öne sürdüğü üzere filmdeki baş karakterlerden Thelma Dickinson'ın ismiyle fonetik benzerliği nedeniyle kendini, "My name is Thelma" (Streeruwitz, 2006: 248) olarak tanıtmasıyla somutlaşır. Filmin hikâyesi, tekdüze hayatlarından, despot bir eşten (Thelma) ve restorandaki garsonluk işinden (Louise) bunalan iki arkadaşın boğucu hayatlarından sıyrılıp macera yaşamak için arabayla hafta sonu için yollara düşmesi üzerine kuruludur. İki kadın, giderek çığrından çıkan yolculukta sıradan yaşantılarını geride bırakırlar: Yolda bir yandan özgürlük ve kendilik hissini deneyimlerken öte yandan tacize uğrayıp dolandırılırlar; kendilerini savunurken tacizcilerini öldürürler ve başka suçlara da karışarak sonunda polisin peşine düştüğü bir ikiliye dönüşürler. Thelma ve Louise hem konusu itibarıyla hem de o döneme kadar bu tür janrların ağırlıklı olarak erkek karakterler üzerine kurulu yapısını tersyüz etmesiyle erkeklik kodlarını kıran bir film olarak feministlerin de ilgisini çeken bir yapım olmuştu. Film, suç ve yol filmi janrının çerçevesiyle erkek egemenliğinin kıskaçlarından sıyrılmayı, kadının kendini seçmesinini, özgürlüğü ve kadın dayanışmasını konulaştırmasıyla öne çıkmıştı. **Entfernung.**'da betimlenen restorandan çıkış sahnesi, tam da filmdeki kadın karakterlerin birlik olup kendilerini boğan ortamlardam çıkışını ve bilinlemeze yol alışlarını anıştırır. Selma, bir tür dönüşüm mekânı olarak kurgulanan restorandan eski mesleki kimliğini bırakarak çıkarken bu hamlesini festival yöneticisi Selma Brechthold'dan beklenmeyecek bir davranışla gerçekleştirmiştir. Buluştuğu kişiyle vedalaşmadan ve hesabı da ödemeden (akşamın başında Gilchrist'le, hesabı yarı yarıya ödeyecekleri konusunda anlaşmışlardı), orada karşılaştığı ve aslında pek hatırlayamadığı bir tanıdıkla spontan bir şekilde mekândan çıkışı, onda yeni ve farklı deneyimler yaşamaya yönelik bir istek de uyandırmıştır. Restorandan çıkış ânında dikkat çeken bir diğer ayrıntı, sahnenin daha ziyade Susanna tarafından yönetiliyor olmasıdır: Selma'yı elinden tutup dışarıya sürükleyen Susanna'dır:

> "Die Frau ergriff Selmas Hand. Hob ihre Hand. Zog ihre Hand. Zog Selma hoch. [...] Sie nahm Selmas Hand fest in ihre und führte sie aus der Nische hinter dem Mäuerchen. Selma konnte gerade noch ihre Tasche von der Sessellehne mitnehmen. Die Frau ging schneller. [...] Sie zorg Selma durch die Tür nach. [...] Selma wollte etwas sagen. Die blonde Frau begann zu laufen. Sie hielt Selma an der Hand und lief.

> Sie riss Selma mit. Sie liefen die Straße hinunter. Sie flüchteten. Mit Riesenschritten liefen sie. Davon." (Streeruwitz, 2006: 217)

Bu bağlamda ilk etapta, restoranın Selma'nın hayatıyla ilgili kontrolü elinde tutamadığına ilişkin bir kabulleniş için bir eşik işlevi de gördüğü düşünülebilir. Selma bundan sonraki duraklarında bu kabulün beraberinde getirdiği özgürlük, beklenti, boşluk, kaygı, sürüklenme ve hiçlik hisleri arasında gidip gelecektir. Susanna'nın peşi sıra sokaklarda yürürken yeni bir maceraya atılmanın heyecanını yaşar:

> "Sie war neugierig. Erwartungsvoll. Es war klar, dass etwas zu erwarten war. [...] Das Laufen. Eine Geschichte. Sie war nicht neugierig. Sie war erwartungsvoll. Ein Glucksen der Erwartung in der Kehle. Ein Abenteuer. Ein Abenteuer hatte begonnen." (Streeruwitz, 2006: 219)

Fakat çok geçmeden Streeruwitz, Thelma ve Louise stereotipleri üzerinden metne işlediği dayanışma, macera ve yeni heyecanlara yönelik vaatleri boşa çıkartır: Aslında yazar, film anıştırmasını romanın kurgusundaki çözünme izleğine bir halka olarak eklemlemiştir. Kült filmin bir Hollywood balonu olduğunu ima edercesine, Selma'nın anlık hayalleri kısa sürede söner. Selma'nın dünyası, mutlu sonla noktalanmasa da alımlayanda bağ kurmaya ve dostluğa ilişkin umut uyandıran mesajlar içeren **Thelma ve Louise**'den ziyade başından itibaren dünyadaki sürelerini yaşamın kıyısındaki yalnız kaybedenler olarak dolduran Sarah Kane'inkine yakındır. Susanna, Selma'yı restorandaki eski sevgilisinin evine götürür. Ünlü tasarımcıların eşyalarıyla döşenmiş retro tarzı lüks dairede Susanna, Selma'nın deyişiyle, "Sarah Kane alıntıları yapan bir Marquise-de-Sade ev sahibesine" (Streeruwitz, 2006: 229) dönüşür. Selma'nın hâlâ sektörde sözü geçen biri olduğunu sanan Susanna, onun kendisine bir oyunda rol bulmasını talep eder. Dengesiz ve saldırgan tavırlar sergileyerek Selma'yı tedirgin eden genç oyuncu teatral jestlerle Kane oyunlarından alıntılar yapar. Böylelikle lüks daire bir tür Kane sahnesine dönüşmüş olur: "So wurden diese Texte inszeniert. Genau so saßen die Schauspielerinnen auf den Bühnen und sagten diese Texte." (Streeruwitz, 2006: 229) Genç kadının tavırlarından ürken Selma evden kaçarak kendini yine sokaklarda bulur. Gilchrist'ten sonra Susanna'dan da kaçarak eski dünyasının temsilî bir figürünü ve mekânını bir kez daha ardında bırakır.

Bundan sonra yolunun geçtiği mekânların seyri izlendiğinde, Selma'nın sistem tarafından maruz bırakıldığı marjinalleştirilme sürecinin giderek uçlara tırmandırıldığı ve Londra'da yolunun geçtiği mekânların merkezden kenara kaydığı görülür. Bu seyre koşut olarak karşılaştığı insanların da çehresi değişmektedir. Sistemin içinde tutunmanın yollarını bulmuş kişiler teker teker roman sahnesinden silinirken kendilerini merkez kültürün dışında konumlandırmış olanlar ve toplumun ötekileştirdiği figürler çoğalır. Yollar, eski kimliklerinden sıyrılmış Selma'yı her mekânın ayrı bir eşik deneyimi yaşattığı bohem çevrelere götürür; avangard sanatçılarla tanışır, bir yer altı barında resim öğrencilerine nü modellik yapar, Minnie Club adlı bir gece kulübünde The Singing Tampons isimli, kadınlardan oluşan bir müzik grubunun konserinde müziğin, mekânın ve oradaki izleyicilerin bir aradalığıyla meydana gelen esrik atmosferde mekân içinde çözünüp eridiği hissine kapılır. Her mekân Selma'ya farklı bedensel performans deneyimleri yaşatmaktadır. Susanna'dan kaçmak için rasgele bindiği bir takside şoförün karanlık olarak algıladığı tavırları nedeniyle kaygı hissi tümden yükselince panik içinde araçtan iner. Bir süre tedirgin ve yılgın bir ruh haliyle yabancı karanlık sokaklarda yürüdükten sonra bir ara sokakta dikkatini çeken bir yer altı barına girer. Kapısında "studio.films.snacks" (Streeruwitz, 2006: 244) yazan pub, çoklu kodlamalar barındıran, insanların farklı faaliyetler ve sosyal pratikler için uğrayacağı bir mekân olarak tasarlanmıştır. Burası, ilk kez ayak basanların ister tek başına oturup içki içebileceği isterse de diğer müşterilerle sohbet edebileceği yok-yervari bir ortam sunarken öte yandan müdavimlerine düzenli olarak sosyalleşebilecekleri ve bu bağlamda onlara bir tür grup ve yer aidiyeti sağlayan bir mekândır. Bu özellikleriyle studio.films.snacks diğer pub, bar, cafe ve restoran gibi kamusal eğlence, tüketim ve sosyalleşme mekânlarıyla aynı kodları taşımaktadır. Ancak bunun da ötesinde, isminin de ele verdiği üzere sanatsal faaliyetlere de alan açan bir mekândır. Burası aynı zamanda avangard film gösterilerinin gerçekleştiği bir sinema salonu ve nü modellerle eskiz çalışılan bir resim atölyesi olarak da işlev görmektedir. Dolayısıyla mekâna ayak basan kişileri farklı katmanlarda performans icralarına davet ederken, sunduğu alanların kültürel kodları üzerinden, öznelerin kendilerini kitle kültüründen ve merkez kültürden ayrıştırmalarını olanak sağlayan, daha ziyade bohem, avangard olarak kodlanmış kimlik kılıfları sunmaktadır. Bu çerçevede studio.films.snacks,

binyıl eşiğinde kimlik sorunsalları bağlamında *Ben neredeyim?* (bu çalışma, "1.2.3. Beden ve Mekân Kurguları") sorusunun neden belirleyici bir konuma yerleştiğini göz önüne seren bir örnek de teşkil etmektedir: Buraya adım atan özneler, mekânın sunduğu performanslar üzerinden kendilerini hem icracı/üretici hem de alımlayan/tüketici olarak avangart kültürün bir parçası olarak duyumsayabilme olanağına sahip olabiliyorlar. Bu çerçeveden Selma'nın mekânla ilişkisini incelediğimizde ise onun durumunun, oraya düzenli olarak gelip sosyal ve sanatsal etkinlikler üzerinden kültürel kimliklerine ve grup kimliklerine süreklilik kazandıran müdavimlerin durumundan farklı olduğunu söyleyebiliriz. Selma mekâna anonim biri olarak ayak basmaktadır, hatta yukarıda da belirtildiği gibi ismi sorulduğunda kendi ismi yerine "Thelma" (Streeruwitz, 2006: 248) demeyi tercih etmektedir. Bu anonimlik, studio.films.snacks sınırları dahilinde kimsenin onun hayat hikâyesini bilmiyor oluşu roman karakterine bir rahatlık hissi vermektedir. Oradaki diğer kişilerle birlikte –izleyici olarak– film gösterimine katılır, sonrasında ise kendisini o akşamki resim kursu için beklenilen model sanmalarına ses çıkarmayarak nü modellik yapar ve böylelikle mekânın daha aktif bir bileşenine dönüşür. Pub, Selma için bir tür deneyim mekânı haline gelir. Selma'yı mekânda karşılayıp kursa yönlendirerek bir tür sembolik eşik işlevi gören kilit figür ise oranın bir tür demirbaşı sayılan Sebastian'dır. Selma'ya rehberlik ederek onu mekânın temsil ettiği dünyaya yönlendiren bu hibrit figür, Selma'nın da izleyeceği avangard filmde çıplak bedeniyle rol almış, nü resim kurslarına modellik etmenin yanı sıra onları düzenleyen katolik bir rahiptir (Streeruwitz, 2006: 273). Selma, Sebastian'ın kendisinden önce onun imgesiyle karşılaşır: Pub'ın duvarlarında kilolu bir adamın nü eskizleri asılıdır. Romanın bu bölümünde çıplaklık imgesinin bu denli baskın olması rastlantısal değildir: Selma, aslında eski toplumsal/mesleki kimliğiyle çok da yabancısı olmadığı bu dünyaya, eski kimlikleri üzerinden dökülmeye başladığı için sembolik bir çıplaklıkla adım atmaktadır. Bu nedenle de kendine "Thelma" diyebilmekte ve aynı nedenle modelliğe soyunmayı da kabul etmektedir. Sebastian'ın ilk bakışta birbirine zıt gibi görünen farklı kimlik temsillerini taşıyan bir figür olması da, kimliğin hem performansa ve rollere hem de mekân kurguları ve kodlamalarıyla karşılıklı etkileşimlerine dayalı dinamiğini görünür kılan bir unsur olarak roman kurgusunda yerini almaktadır.

Yazar Streeruwitz, Selma'yı Londra'da geçirdiği hareketli gece boyunca çeşitli eşiklerden geçirirken her eşik deneyiminde roman figürüyle birlikte okurda da bir beklenti uyandırır. Selma eşiklerin ardında kendisini bekleyen deneyimlerin onda bir dönüşüm yaratacak, hayatını olumlu bir rotaya yöneltecek bir işaret bekler gibidir. Ancak tıpkı Susanna'yla yaşadığı deneyimde olduğu gibi, her seferinde yine kendi mutsuzluğuna geri fırlatılır. Bu anlamda eşiklerin, yeni dünyalara ve olasılıklara açılan geçitlerden ziyade Selma'ya kendi sınırlılıklarını hatırlatan ve hayatın dışarısında bırakılmış olma deneyimini perçinleyen sınır işlevi gördüğünü söyleyebiliriz. Selma'nın yer yer rahatladığı yönünde izlenim uyandıran rotasının onu aniden ölümle burun burunla getirmesi ise karakterin çözünüş sürecini hızlandıran bir unsur olarak karşımıza çıkar. Streeruwitz, roman karakterini Londra'da bir dizi bombalı saldırının gerçekleştiği 7 Temmuz 2005 tarihinde Londra Metrosu'nda konumlandırmıştır. Ölümden kıl payı kurtulan roman karakteri metrodan kurtarıldıktan sonra travmatize olmuş halde uyurgezer gibi sokaklarda yürür. Patlamadan sonra Selma'nın içinden geçtiği Londra kentinin çehresi büsbütün değişir ve kendini tekinsiz arka sokaklarda ve yoksul kenar mahallelerinde bulur. Üzerindeki giysiler patlamadan dolayı parçalanmış ve üstü başı kirlenmiştir:

> "Sie sah schrecklich aus. Zerkratztes Gesicht. Schmutzige Kleidung. Ein zerbeulter, speckig getretener Rucksack. Die Schuhe. Die Füße. Die Haare verrußt. Unfrisiert." (Streeruwitz, 2006: 415)

Patlama Selma'nın özel hayatında yaşadığı dışarı itilmeyi makro ölçekte destekleyen bir unsur olarak roman kurgusunda yerini almaktadır. Selma o âna kadar içsel krizini dışarıdaki bakışlardan gizlemeyi başarmışken, patlamanın ardından özel hayatında ve mesleki yaşantısında yaşadığı durumun daha radikal boyutta benzerini deneyimler. Berduş halde yollarda yürürken karşılaştığı mülteciler, dilenciler, evsizler, akli dengesini yitirmişler ile arasında bir fark görünmemektedir; onunla göz göze gelen insanlar irkilerek geri çekilir. Streeruwitz, sistem tarafından dışlanmış Selma'nın marjinalleşme ve çözünme sürecini, eşikler ve yok-yerler arasında sürüklediği bedenini tümden köksüzleştirip yersizyurtsuzlaştırana kadar zirveye tırmandırırken, çağdaş neoliberal kültürün kimlikleştirici tüm izlerini de teker teker roman figürünün bedeninden çekip çıkarır. Ta ki Selma anonim ve istenmeyen bir *öteki*'ye dönüşene kadar.

3.2.2. Entfernung.'da Beden ve Kimlik Deneyimi: İmge Ben'ler

Streeruwitz, **Poetik** kitabında dış görünüşün günümüz Batılı neoliberal toplumlardaki belirleyiciliği üzerine düşünürken görüntünün kişinin başlıca sermayesi olduğunu vurgular:

> "Es geht [...] um unser Aussehen. Um unsere Rüstung, in die Welt hinausziehen zu können." (Streeruwitz, 2014: 192)

Selma da bu dünyada yer edinmek, bir özne olarak kabul görüp toplumun aynalığında *ben* diyebilmek adına sistemin kodları uyarınca gerekli donanıma sahip olmak için çabalamış bir profil çizmektedir. Bu anlamda tıpkı **Ego** romanının karakteri Philipp gibi Selma da kendini Batı modernitesinin mirası beden disiplini üzerine kurulu söylemin bünyesinde şekillendirmiştir. Bedeni her koşulda "işlemek zorunda olduğu" ("muss funktionieren", Streeruwitz, 2006: 115) için iç dünyasında, bedeninin iç kısmında olan bitenleri ve gözyaşı, ter gibi sıvıları dışarı yansıtmamak için çaba göstermiş, dış dünyaya pürüzsüz bir yüzey sergilemek istemiştir. Solak olmasına rağmen sağ elini kullanmak için kendini terbiye etmiş ("Sie war eine reformierte Linkshänderin", Streeruwitz, 2006: 85), koltukaltı ter bezlerini aldırmış, kariyerini sekteye uğratmamak için hamileliğini sonlandırmış ("Keine Tragödie, nur eine Entfernung." Streeruwitz, 2006: 419), işten çıkarıldıktan sonra son bir hamle olarak da dişlerini daimi olarak beyazlatmıştır ("Das machte um fünf Jahre jünger. Mindestens um fünf Jahre." Streeruwitz, 2006: 419). Bu çerçevede Selma da beyaz yakalı Philipp gibi bedeninin yüzeyini sermayeye dönüştürmek için emek vererek aslında dışarıdan dayatılan toplumsal rolleri üzerinde giymek için çabalamış bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu rollerin tamamlayıcı öğeleri, bulunduğu ortamlarda kolektif uzlaşımlar belirli kimlik ve statüleri simgeleyen giysi ve aksesuarlardır. **Entfernung.**'da roman karakterinin toplumsal statüsünü simgeleyen öğeler, markası ünlü ve pahalı bir çanta ile Gilchrist için hazırladığı sözleşme evrakıdır:

> "Und ihre dumme Tasche. [...] An ihrer Tasche konnte man ihr Alter ablesen. Und ihre Probleme. [...] Man konnte ihre ganze Geschichte ablesen, wenn man sie mit dieser Tasche sah." (Streeruwitz, 2006: 315)

Çanta ve iş evrakı Selma'nın ait olduğu, ait olmak için çaba gösterdiği bir dünyanın dayattığı belirli bir kimliğin, belirli bir bireysel tarihin simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Selma roman boyunca çantayı ve evrakı yanında taşır, ne var ki kendi konumu belirsizleştikçe ve eski dünyasından ve aidiyetlerinden koparıldıkça bu iki nesne de arkaikleşir ve onunla birlikte yıpranıp çözünmeye başlar. Streeruwitz, Selma'ya yolculuğu boyunca adım attırdığı her mekânda okurun dikkatini çantaya ve evraka çeker: Gilchrist'le geçen başarısız görüşmenin ardından restoranın tuvaletinde evrakı çöpe atmayı düşünür ama son anda vazgeçer (Streeruwitz, 2006: 209), nü modellik yaptığı yer altı barında bu iki nesnenin kendisi için artık bir anlam ifade etmediğini düşünür (Streeruwitz, 2006: 263) ve nihayet gece kulübündeki konserde dans ederken elinden düşürüp fark etmeden üzerinde tepinir (Streeruwitz, 2006: 322), sonunda çanta tümden biçimsizleşir:

> "Sie lehnte die Tasche an das Tischbein vor ihr. Die Tasche blieb nicht mehr stehen. War nicht mehr aufzustellen. Die Tasche war formlos geworden. Die Tasche war zu einem Beutel zerstampft. Das Herumspringen hatte das Leder weich gestampft." (Streeruwitz, 2006: 323)

Romanda bedenin kimlik tesis edici işleviyle ilintili öne çıkan bir diğer ayrıntı, giysi, görünüm ve tarzın tamamlayıcısı olarak tanımlanabilecek davranışlar, yani toplum içerisinde performe ettiği rollerdir (bkz. Goffmann, 2018: 196-221 ve bu çalışma, "1.2.1. Beden ve Kimlik Temsilleri"). Selma, Londra'daki iş görüşmesine artık taşımadığı bir kimliği son kez üzerine geçirerek gitmiştir. Son kuruşunu yolculuğa harcamış olmasına rağmen üzerindeki giysiler ve aksesuvarlar, Viyanalı sanat ve kültür yönetmeni Selma Brechthold'ü temsil etmektedir. Yanına başka giysi almamıştır, buna rağmen şık el valizi, başka pahalı giysiler de içerdiği izlenimini yaratmaktadır. Başarılı sanat kuratörü rolünü son olarak Gilchrist'le buluşması sırasında performe eder. Eski dünyasının kapıları kapandığında ise restorandan sonra yolunun düştüğü mekânlarda kimliksiz hisseder kendini. Önceki bölümde değinilen, Selma'nın nü modellik yaptığı yer altı barı, onun bir işsiz olarak rasgele adım attığı ilk mekândır. Selma barda gösterimi yapılan filmi izlerken eski kimliğinin yokluğunu yoğun olarak hisseder. İşten çıkarılmamış olsaydı filmi kurumsal kimliğiyle izleyecekti ve sinema ekibine Viyana için bir proje önerecekti (Streeruwitz, 2006: 263-265). Sanat öğrencilerine o akşam için nü modellik yapma teklifini kabul etmesi

de kurumsal kimliğinin yokluğuyla açılan boşluğu nasıl dolduracağını bilememekten kaynaklanmaktadır. Benzer bir deneyimi Minnie Club'ta profesyonel kimliği yerine sıradan izleyici olarak izlediği konser sırasında yaşar. Konserden sonra tanıştığı Claudia isminde bir kadının sahne performansına ilişkin dinlediği yorumlar eski hayatını hatırlatır:

> "Sie war ins Publikum zurückgesunken. Als professionelle Person hätte sie so ein Gespräch geführt. [...] Das war nicht mehr ihre Rolle." (Streeruwitz, 2006: 324)

Selma bu kadınla diyaloğa dolayısıyla da o dilin içine girmek istememektedir, Claudia ona kendi kaybını hissettirdiği için ondan uzak durma ihtiyacı hissetmektedir. Kurumsal kimliğinin dışında bir kimliğinin olmadığıyla yüzleşme durumunda kalan Selma, o güne kadar tüm yaşam alanlarını, mesleki kimliğiyle doldurduğunu ve bunun dışında kendine ait, kişisel kimliğine işaret edecek fikrin, eğilimin, yargı sisteminin, değerler dizgesinin kalmadığını, bunların uzun zaman önce kullanılmaya kullanılmaya köreldiği gerçeğiyle hesaplaşır:

> "Sie hatte sich jede private Meinung abgewöhnt. Abtrainiert. Sie war ein öffentliches Organ geworden und deshalb wusste sie jetzt nichts. Und sie wusste nichts, weil sie etwas vergessen hatte. Sie wusste nichts, weil sie alles, was sie wissen hätte können, nicht anwenden konnte." (Streeruwitz, 2006: 267)

Kendi kişisel eğilimlerini, sanatla ilgili meraklarını tümden kurumsal hayata ve çalıştığı kurumlara adadığını kendine itiraf eder. Selma'nın tutunduğu kimlik ellerinden kayınca roman boyunca bulunduğu yerlerle ve karşılaştığı kişilerle girdiği etkileşimlerin bir uzantısı olarak her seferinde bedeni aracılığıyla mekânların ve toplulukların sunduğu kodlar üzerinden farklı roller performe eder: Başarılı kuratör, işsiz, vizyon sahibi metropol insanı, Thelma, Avusturyalı taşralı, orta yaşlı kadın, yolcu, flanöz, nü model, konser izleyicisi, terör saldırısı kurbanı, dilenci gibi rollere girip çıkan Selma'nın bu yüzer gezer kimlikler arasındaki gelgitleri, kimlik nosyonunun kurmaca yapısına işaret etmektedir. Selma hayatta sadece yüzeyde bir figür, bir imge olarak iki boyutlu bir yer kaplamaktadır:

> Sie hatte für sich keine Vorstelllung als Volumen in der Welt. Sie konnte sich alles nur zweidimensional und in Perspektive gefaltet vorstellen. (Streeruwitz, 2006: 349)

Yukarıdaki alıntı, üstkurmaca düzleminde karakterin yazarın kaleminin ürünü olarak kurmaca bir figür olduğuna göndermede bulunmaktadır. Bununla birlikte Streeruwitz'in Selma figürü üzerinden öyküleştiği kimlik krizi, salt bu kurmaca karakterle sınırlı değildir. Bu kimlik krizi, Foucault'nun ve düşünsel ardıllarının tartıştığı ve bu çalışmanın teorik çerçevesi olarak temel alınan, modern Batılı özneleşme mekanizmalarının hasarlı yanlarını yansıtmaktadır.

3.3. Çözünme

Selma ve Philipp, 2000'li yılların neoliberal Batı'sının üretimi özne kurgusunun iki farklı evresini temsil eden, bu anlamda da birbirlerini tamamlayan figürler olarak tanımlanabilmektedir. John von Düffel'in beyaz yakalı roman karakteri varoluş savaşında neoliberal düzenin dayattığı normlara uymayı başarmış ve sistemdeki yerini sabitlemişti. Selma ise kendisinden beklenilen tüm koşulları yerine getirmiş olmasına karşın sistemin üzerine kurulduğu dışlama mekanizmasından ötürü dışarı itilerek marjinalleştirilmiştir. **Ego** romanının incelendiği bölümün sonunda, bedene bir son kullanma tarihinin biçildiği böylesi bir sistemde normlara artık uymayan bedenlere ne olduğu sorusunu ortaya atmıştık. Streeruwitz'in romanı, bu soruyu çok boyutlu olarak tartışan bir metin olarak öne çıkmaktadır. **Entfernung.**, iktidarın söylemlerinin kurduğu toplumsal yapının dışına itilen roman karakterini tam da onu dil, roller ve mekân üzerinden her boyutta bu sınırların dışına savurduğu için söylemleri görünür kılan ve Selma'nın hikâyesini eşikler üzerinden kurgulayan bir roman. Streeruwitz'in romanı, özellikle de çağımızın *Ben neredeyim?* sorusunun kimlik inşası ve çözünüşündeki belirleyiciliğini öne çıkarmaktadır. **Entfernung.**, bir yandan iktidarın kendini ve dolayısıyla özneleri ürettiği söylemleri görünür kılarken, Selma figürü üzerinden dışladığı özneyi kendi mekânlarından da dışlayarak kök salacağı, aidiyet kuracağı, özel ve toplumsal yaşantısında ben diyebileceği araçlara erişimini engellemiştir. Böylelikle özneyi adım adım çözündürürken, onu kuran dinamikleri de görünür kılmıştır. Bu bağlamda roman kurgusunun önemli bir motifi olarak öne çıkan eşik deneyimleri de Selma'nın dışlanmışlığını vurgulayan deneyimler olarak karşımıza

çıkar. Sınır işlevi gören eşikler ile farklı dünyalara ilişkin olasılıklar vaat eden eşikler arasında özünde bir fark yoktur, her biri ona kendi sınırlılıklarını hatırlatarak Selma'yı kendi yersizyurtsuzluğuna geri fırlatan öğeler olarak kurgulanmıştır.

SONUÇ

Çalışmamızın çıkış noktasını, 1960'lardan sonra gerek sosyal bilimlerde gerekse toplumsal yaşantıda ve sanatta giderek başat bir konuma yerleşen beden kavramına yönelik çoklu anlamlandırma mekanizmalarının, kimlik ve mekân kategorileriyle birlikte tarihsel ve kültürel izlerini sürmek ve 2000'li yılların başında üretilen edebiyat metinleri üzerinden Batı kültüründe beden tarihinde belirli bir momenti okumak oluşturuyordu. Bu çerçevede merak edilen nokta, çağdaş edebiyatın söz konusu momentin, dönemin ruhundaki beden algısı ve temsilleriyle ne şekillerde diyalog kurduğu, beden ve temsil ettikleriyle ne şekillerde hesaplaştığı, bu hesaplaşmanın yazarları ne tür kurgulara götürdüğüydü. Beden ve son dönemlerde beden kategorisiyle birlikte okunan kimlik ve mekân kategorileri farklı disiplinlerin kesişim noktalarında yer alan kavramlar olduğundan özellikle yapısalcılık sonrası kuramlar bu alanlara yönelik ufuk açıcı perspektifler ve hesaplaşmalar için alan açmaktadır. Biz de çalışmamızda, beden ve kimlik kategorilerini modern toplumdaki iktidar ilişkileri üzerinden okumalarıyla çığır açan Michel Foucault'nun ve düşünsel ardıllarının teorik yaklaşımlarını temel alarak yola çıktık.

Bedenin kültürel topografyasının izini sürdüğümüzde Antik Yunan'dan günümüze, bedene yönelik algıların, anlamlandırma mekanizmalarının iktidardan bağımsız düşünülemeyeceğini gördük. Bedenin, Batı'nın ikili karşıtlıklar üzerine temellenen hiyerarşik yapının belirleyici olduğu düşünce dizgesinde Antik Yunan ve Latin kültürlerinde devletin idamesi için gerekli görülen ve kente ait yurttaş bedeni olarak siyasi kodlamalarla yüklendiğini; Hıristiyanlıkla birlikte bir yandan kurtuluşun, acının ve belleğin taşıyıcısı, diğer yandan da günahkâr addedilerek karşıt sembolik anlamlar edindiğini; Aydınlanma sonrası da **ratio**/beden düalizmi çerçevesinde kendini düşünen öznenin nesneleştirici bakışından hareketle kodlanan bir kategori olarak işlevselleştirildiğini gördük. Tüm bu evrelerde değişmeyen dinamik olarak göze çarpan unsur, bedenin toplumsal olarak inşa edilme süreçlerinde tüm kodlama ve söylemlerin dönemin iktidar matrisi tarafından belirlenmiş olmasıdır. Bu bağlamda özellikle 18. yüzyıldan sonra kapitalizmin gelişmesine koşut olarak değişen iktidar modelinin günümüze dek uzanan etkileri yön verici olmuştur.

Foucault'nun saptamasıyla bu süreçte hükümranlık modelinden, yaşamı odağına almak suretiyle onu kuşatan ve bunun uzantısı olarak "beden üzerinden işleyen bir iktidar" (Foucault, 2015a: 109) modeli olan biyo-iktidara geçişle birlikte beden siyasetin ana bileşeni haline gelmiş ve biyo-iktidar kamusal ve özel alana, toplumsal ve özel yaşantıya şekil vermiş ve bunun yanı sıra tıp, ekonomi, toplum mühendisliği ve kent planlamacılığı birbirleriyle etkileşerek modern kapitalizmin bireycilik anlayışına yön vermiştir. 20. yüzyıla baktığımızda ise bedenin tüm bunlara ek olarak ilk kez kimlik tesis edici bir öğe olarak öne çıktığını saptadık. Yeni, özgün bir ideolojinin üretilmesinden ziyade Antik dönem kültlerinin dönemin tarihsel dokusuyla yeniden çerçevelendirildiği ve moderniteyle filizlenen ideolojilerin devralınıp tırmandırıldığı bu "aşırılıklar çağı"nda (Hobsbawm, 1996) beden temsilleri, İkinci Dünya Savaşı'nın bitimine kadar ağırlıklı olarak Nazizmin, ardından komünizmin ve liberalizmin söylemleriyle kurgulandı. 1990'lardan itibaren ise Demir Perde'nin inmesiyle çift kutuplu dünya imgesi yerini küresel dünya imgesine bırakınca beden üzerine kurgulanan söylemlere, 1970'lerde yükselen ve giderek küresel güç haline gelen neoliberalizm anlatısı yön verdi.

Beden, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kimlik politikalarının temel referans noktalarından birine dönüşürken bu sürecin bir uzantısı olarak birey de bedenini kimlik inşa edici öğe; kendini ortaya koyma aracı; ben'in referans noktası olarak görmeye başladı. Bedene atfedilen bu referans değeri, üreten beden anlayışından sermaye beden anlayışına geçişi simgeleyen neoliberal politikaların bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Merkezine ekonomiyi alarak toplumun tüm yapılarını serbest piyasa ve sermayenin dolaşımı esasına göre modelleyen neoliberalizm, kurduğu rekabet temelli sistemde güçlü olanların, kaynaklarını doğru ve stratejik kullanarak yarışta öne çıkanların özneleşmeye hak kazandığı, bu özelliğiyle de dahil edici ve dışlayıcı/ötekileştirici bir seçilim mekanizmasının işlediği bir toplum yapısı oluşturur. Neoliberal sistemin idamesi de, Foucault'nın özne ve iktidar modelinde açımladığı karşılıklı bağımlılık yasası üzerinden sağlanmaktadır: Sistem, işleyebilmesi için kendisinin tesis edip dolaşıma soktuğu özne modellerinin insanlar tarafından üstlenilmesine gereksinim duymaktadır. Öte yandan bireyin de toplum içinde görünürlük ve varlık kazanmasının önkoşulu onun

özneleşme edimlerine bağlıdır. Dolayısıyla sınırların iktidar tarafından belirlendiği bir kimlikleşme süreci öne çıkmaktadır.

Yukarıda çizilen çerçeveden hareketle gerçekleştirdiğimiz roman çözümlemelerinde, John von Düffel'in 2001 yılında yayımlanan **Ego** ve Marlene Streeruwitz'in 2006 yılında yayımlanan **Entfernung.** adlı romanlarının neoliberal sistemde beden politikaları üzerinden tanımlanan öznelik hallerinin farklı evrelerini tematize etmeleriyle birbirini tamamlayan bir yapı oluşturduklarını saptadık. İki roman da, neoliberalizmin dahil etme ve dışlama mekanizmaları aracılığıyla özneyi kuran ve yıkan dinamikleri farklı anlatı teknikleri ve yazım stratejileriyle görünür kılmaktadır. **Ego** romanındaki genç beyaz yakalı Philipp, rekabetçi toplum yapısında sisteme dahil olup tanınırlığını teminat altına almak için var gücüyle savaş veren bir figürdür. Bu varoluş savaşını roman figürünün bedeniyle kurduğu narsisistik ilişkisi üzerinden öyküleyen John von Düffel, ekonomik değerlerden hareketle şekillendirilen toplum yapısında bedenin sermaye olarak işlevselleştirilişini odağına alır. Çağın fitness kültünün uçlara tırmandırılarak parodileştirildiği romanda Philipp, kariyerinde yükselmek için kendini bedenini kusursuzlaştırmaya ya da daha doğru bir ifadeyle bedenini toplumdaki hakim kusursuzluk normlarına göre şekillendirmeye adamıştır. Roman figürünün kendi bedenine yegâne yaşam projesi olarak yönelişi, yukarıda ("1.2.1. Beden ve Kimlik Temsilleri") Schroer'ün de vurguladığı gibi, bireyselleşme tarihinin 20. yüzyılın ikinci yarısında evrildiği yeni bir aşamanın tezahürüdür. Beden disiplininin yabancı denetiminden özdenetime havale edildiği bu süreç, bireye sözde özerklik ve özgürlük alanları tanırken özünde denetim mekanizmalarının salt el değiştirmesinden ibarettir (Schroer, 2012: 19). Bu çerçevede, Philipp'in hikâyesinde de gördüğümüz gibi beden çift katmanlı bir nesneleşme sürecine tabi tutulmaktadır. Beden bir yandan neoliberal söylem tarafından sermaye olarak nesneleştirilirken diğer yandan da bizzat özneleşme ediminde bireyin kendisi tarafından nesneleştirilir. 20. yüzyılda özneyi kuran bu dinamikler aynı zamanda Foucault'nun öznenin ölümü olarak tanımladığı durumun uzantısıdır. Foucault bu saptamasıyla modernitenin getirisi olan, kendi bireyselliğini, tarihini ve yazgısını kurmaya vakıf, diğer deyişle eylemi kendi iradesinde tutarak faillik edimine sahip özerk özne fikrinin geçerliliğini yitirmesine işaret etmişti. Philipp'in içinde hareket ettiği neoliberal düzende, bireye pompalanan kendi hayatını

şekillendirme edimi daha ziyade görünümün ve yaşam tarzının şekillendirilmesine işaret etmektedir ve bu düsturun altında sunulan sözde seçim özgürlükleri nihayetinde yine sistemin öngördüğü çerçevenin dışına taşmayan seçeneklerdir.

Tarih boyunca farklı ideolojik söylemler çerçevesinde araçsallaştırılmış olan ve benlik terbiyesinin ayrılmaz halkası olagelmiş beden terbiyesinin çağdaş bir tezahürünü tematize eden **Ego**'da öne çıkan unsur, roman figürünün bedenini şekillendirme sürecinde iki erkek bedeni arketipine, Antik Yunan'ın atletik ve kusursuz beden temsili Adonis'e ve **Nibelung'lar Destanı**'nın güçlü savaşçı figürü Siegfried'e öykünmesidir. Beden tarihinin eskitemediği bu arketipler, geçmişten günümüze farklı kodlamalardan geçerek 20. yüzyılın başındaki modern toplumda önce Yaşam Reform Hareketi'yle birlikte öz disiplinli, güçlü, başarılı, estetik, atletik erkek tasarımının, ardından da faşist ideolojilerin yenilmez savaşçı erkek tasarımının eşleştirildiği imgeler arasında yerini almış, diğer taraftan da güzellik endüstrisinin şahlanmasıyla benliğin temel bileşenine dönüşen imaj tasarımı için model oluşturmuşlardır. Yazar von Düffel bu arketipleri 2000'li yılların üst-orta sınıfın metropol dünyasına taşıyarak iktidarların beden politikalarının, form değiştirseler de geçmişten günümüze kesintisiz sürdüğüne işaret eder. Philipp'in içinde hareket ettiği habitusta savaş arenası önceki dönemlerdeki gibi bedenlerin silahlarla tanklarla çarpıştığı bir alan değildir, ancak **homo economicus**'un birincil sermayesi addedilen ve bir nevi kartvizit işlevi gören bedenler her gün kamusal alanların ve plazaların rekabet arenalarında görünüm ve performanslarıyla birbirleriyle çarpışma durumundadır. Bedenini kusursuz bir sanat yapıtına dönüştürmeyi arzulayan Philipp, hayalindeki görünüme ulaşmanın kendisine fiilen güç katmayacağı gerçeğiyle yüzleşince, idmanlarını artırarak dünveyi ve dolayısıyla da kırılgan bedenini Siegfried misali panzerleştirmek ister. Geçmiş dönemlerin savaşçı erkek tasarımlarında bedenin içerisi ile dışarısı arasına zırhtan bir sınır çekerek bedensel sıvıları olduğu kadar duyguları da içeride hapsetme, diğer taraftan da bedeni dışarıdan gelecek darbelere karşı koruma işlevi addedilen panzer beden idealinin ideal beden ile ölümlü ve reel beden arasında yarattığı uçurum Philipp'in plaza dünyasında da varlığını hissettirir. Philipp'in kendine model aldığı figürler aslında kendi tercihi değildir; bunlar toplumsal dizgede dolaşıma sokulup dayatılan, her gün yeniden üretilen erkeklik söylemlerinin birer bileşenidir. Dolayısıyla Philipp Adonis

ve Siegfried'e öykünürken özgür iradeyle yapılan tercihlerin uzağındadır, uyum sağlamak suretiyle sisteme dahil olmak adına bu rol modellerini izlemekten başka seçeneği yoktur. Romanın sonunda kariyerinde arzuladığı terfiyi almasına alır fakat bu uğurda kendi bedeni/benliği ile toplumun dayattığı ideal imgeler arasındaki yarık onda onulmaz hasarlar bırakmıştır. Yüzey estetiğiyle kurgulanan **Ego**'da Philipp de derinlikten yoksun, imgeler dünyasının yüzergezer kılıf kimlikleri arasında savrulan bir figür, bir nevi şablon olarak kurgulanmıştır. Bu nedenle kendiyle ve kendisini çevreleyen dünyayla hesaplaşma yetisi gelişmemiştir; özneleşmek için verdiği mücadelenin kendisinde yarattığı hasarı hissetmekle birlikte ona neden olan toplumsal bağlamı tanımlayamaz. Tek arzusu deyiş yerindeyse arızalanmadan işlemeye devam etmek, arenadaki performanslarını sürdürmek ve böylelikle sistemin içindekini konumunu korumaktır.

John von Düffel'in romanı neoliberal iktidarın işleyiş mekanizmasını, öznenin bu sistemdeki kendini inşa pratiklerini ve bu özneliğini sabitlemek adına verdiği mücadeleyi görünür kılarken Marlene Streeruwitz'in **Entfernung**.'u aynı sistemdeki farklı bir evreyi göz önüne serer. Neoliberalizm kendi söylemini oluştururken modernitenin dinamizm, ilerleme, performans, randıman, gençlik ve fit olma değerlerini devralıp kendi işleyiş mekanizmasına göre işlevselleştirmiştir. Bu bağlamda Stefan Zweig'ın, yukarıda ("1.2. Dönemeçler Yüzyılı: 20. Yüzyılda Beden ve Kültür") alıntıladığımız, 20. yüzyıl başındaki Avrupa'ya dair gözlemlerine dair, "Günün parolası, genç olmak, taze olmak ve ağırbaşlı biri gibi görünmemekti," (Zweig, 2018: 234 ve bu çalışma, s. 45) ifadesini burada yinelemek istedik. Zweig'ın bu sözleri aslen dönemin yükselen değeri spor ve spor salonları üzerine bir yorum. Ancak incelediğimiz romanlarda, yazarın döneme ait gözleminden yaklaşık yüz yıl sonra, bu düsturun öneminden bir şey kaybetmediğini, dahası özel ve kamusal tüm yaşam alanlarında belirleyici bir kıstas olarak varlığını sürdürdüğünü gördük. Kapitalizmin biyo-iktidar temelli söylemini sürdüren neoliberalizm, ödül-ceza mekanizmaları ve modernitenin uzantısı olarak ayrıştırma politikalarıyla idamesini yürütür. Bu nedenle temel sermayelerden biri olarak kodladığı bedeni de güzel-çirkin, sağlıklı-hasta, genç-yaşlı vb. ikili karşıtlıklar üzerinden içine alır veya dışlar.

Genç ve atletik Phillip –en azından romanın şimdiki zamanında– sistemde kalmayı başarmışken **Entfernung.**'un kırk dokuz yaşındaki Selma figürü deyiş

yerindeyse yaş haddinden iş hayatını, özel hayatını ve sosyal ilişkiler ağını kapsayacak şekilde aynı sistemin dışına itilmiştir. Kültür sanat alanında başarılı bir kariyer profili çizmiş ve sistemde kalmak uğruna oyunu kurallarına göre oynamış, toplumsal değerleri hep kendininkilerin önüne koymuştur, dahası kendi değerlerini oluşturmamıştır da. **Ego**'da proje olarak beden teması öne çıkarken, **Entfernung.**'da çemberin genişleyerek Selma'nın dışlandıktan sonra yöneldiği iç hesaplaşmaları üzerinden proje olarak yaşam temasının odağa alındığını görüyoruz. Philipp, **Ego**'daki kurgunun bir halkası olarak bir şablon karakter gibi tasarlanmışken Selma Philipp'ten daha derinlikli bir karakter olarak tasvir edilmiştir. İçinde hareket ettiği dünyada tanınırlık edinmek ve ben diyebilmek uğruna emek verdiği hayat projesi elinden alınınca iç bakışını geçmişine yönelterek kendisini içinde var ettiği sisteme ve kültür endüstrisine olduğu kadar, gençliğinde neoliberal sistemin sunduğu sözde özgürlükleri ve seçimleri sorgusuz sualsiz olumladığı için bu çarkın parçası olarak kendine karşı da katı eleştiriler getirir.

Roman kurgusunda öne çıkan özellik, Marlene Streeruwitz'in Selma'nın sistemin dışına itilişini mekân kurguları üzerinden öykülemesidir. Bu özelliğiyle **Entfernung.**, çalışmanın 1.1.2. Beden ve Mekân Kurguları başlıklı bölümünde açımlandığı üzere çoklu kodlamaların üretimi olarak değerlendirilen mekân kategorisinin, kimlik inşasında ne denli belirleyici olduğunu göz önüne serer. Selma alışıldık hayatından, diğer deyişle onun kişisel ve toplumsal kimliklerini tesis etmesine aracılık ve aynalık etmiş sabit mekânlardan olunca yersizyurtsuzlaşır, bireyin anonimleştiği yok-yerlerde bulur kendini. Romanda en çok dikkat çeken mekân formları ise eşiklerdir. Viyana'da hayat arkadaşıyla paylaştığı evinin sınır işlevi gören kapı eşiğiyle başlayan eşik deneyimleri Selma'nın Londra'ya uzanan seyhati boyunca sokaklarda, metroda, avangard mekânlarda, yer altı barlarında yinelenerek roman boyunca belirgin bir hat oluşturur. **Ego**'da Philipp'in habitusunu ağırlıklı olarak ev, ofis ve fitness salonu üçlüsünün oluşturduğunu görmüştük. Philipp bu mekânlarda bir yandan sürekli yinelediği idman, öz bakım ve kendini sunum performanslarıyla, Löw'ün **spacing** ve sentezleme olarak tanımladığı yinelemeye dayalı rutinlerle özneliğini her gün yeniden kurarak sabitleştirmişti. Böylelikle de tüm mekânları kendi imajına, yaşam tarzına ve özneliğine ayna tutacak şekilde kodlamıştı. İki romanı bu bağlamda yan yana getirdiğimizde, rutin mekânlar

üzerinden performe edilen rutinlerin, **spacing** ve sentezleme edimlerinin öznenin inşası ve aynalığı açısından ne denli belirleyici olduğunu görüyoruz: Selma gündelik yaşantısının sabit bileşenleri olan mekânlardan dışarı itilince rutinlerinden olur. Dolayısıyla özneliğini tekrara dayalı performanslarla kurup sabitleyebileceği alanlardan mahrum bırakılır. Sürüklendiği yok-yerler ve eşikler bu boşluğun yerini dolduracak nitelikte değildir; çünkü yok-yerler bireye anonimlik giysisini giydirir, Londra'da geçtiği eşikler ise konser izleyicisi, restoran müşterisi, bar sakini, nü model, **Thelma ve Louise**'in Thelma'sı gibi tek seferlik rollerin performansları üzerinden kodlanan mekânlara açılmaktadır. Tüm çabalarına rağmen eski kimliğinin artık üzerine oturmadığını hisseden Selma, yer yer umutlanmasına rağmen farklı eşikler ona yeni bir kimlik edinmek adına hizmet etmezler. Goffmann, toplumsal yaşantıda kimlikler performe edilirken bu performansı izleyerek kişiye görünürlük ve tanınırlık sağlayacak başka öznelere gereksinim duyulduğunu vurgulamıştı. Selma'nın ise yabancısı olduğu şehirde olsa olsa anlık seyircileri olur. Anlık karşılaşmalarda farklı performanslara sürüklense de bu performanslar tek seferlik olduğundan ve süreklilik taşımadıklarından, tüm mekânları ve insanları sembolik aynalara ve dolayısıyla görünümünün/varoluşunun teminatına dönüştüren Philipp'in aksine, bütünlüklü bir kimlik imajı oluşturamaz. Selma'nın aidiyetsizleşme ve kimliksizleşme sürecini eşikten eşiğe tırmandıran roman bu kurgusuyla toplumsal kimliklerin ve rollerin yüzergezer olma özelliğinin de altını çizer.

Bu özellikleriyle iki roman da kimlik inşa süreçlerinde giderek başat bir konuma yerleşen *Ben neredeyim?* sorusunun çağımızdaki belirleyiciliğini çarpıcı biçimde göz önüne serer. John von Düffel **Ego** romanıyla öznenin performansları ve mekânlarla etkileşimi üzerinden sistem dinamiğindeki kurma, inşa etme, sabitleme unsurlarını odağına alırken Marlene Streeruwitz **Entfernung.** aracılığıyla sistemin kendi idamesi için son kullanma tarihi yaklaşan özneleri ne tür stratejilerle mekânlardan ve statülerden dışarı iterek çözündürdüğünü gösterir.

İncelediğimiz romanlardan hareketle Foucault'nun özne teorisi üzerinden tekrar düşünürsek, edebiyat bize bu bağlamda neler söyleyebilir? Foucault'nun savı karamsar olarak değerlendirilebilir, çünkü onun betimlediği haliyle iktidar matrisinde özneleşmek, bireye çok fazla hareket alanı sağlıyor gibi görünmemektedir. Bireyin, verili kimliklerden kendi iradesiyle bulacağı bir çıkış yolu yok mudur? Bu sorunun

yanıtını, çalışmamızın "1.2.1. Beden ve Kimlik Temsilleri" başlıklı bölümünde de değindiğimiz üzere yine Foucault verir. Focault, bu kısıtlılıkta da direniş imkânlarının olduğunu söyler: Verili kimlikleri reddederek ve yeni öznellik biçimlerinin arayışına yönelerek (bu çalışma, s. 73). John von Düffel ve Marlene Streeruwitz romanları üzerinden tam da bunu yapıyorlar. Özneleşmenin dinamiklerini görünür kılarken özne üzerinden iktidarın işleyiş mekanizmasını da gösteriyorlar. Karakterlerin bedenlerini ve dolayısıyla da özneliklerini iktidar dizgesinin söylemleriyle inşa edip (Phillip) yıkarken (Selma) bu yazma edimiyle kendilerini sisteme dışarıdan bir bakışla konumlandırmış oluyorlar. Yeni öznellik biçimleri sunmuyorlar ama halihazırdakine büyüteç tutarak *Bundan farklısı nasıl olur?* sorusu için alan açmış oluyorlar.

KAYNAKÇA

Ablass, Stefanie: "Ökonomisierung des Körpers: Interdependenzen von ökonomischer und physischer Sphäre im Wirtschaftsroman", **Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000**, (haz.) Zemanek, Evi; Susanne Krones, Bielefeld, Transcript Verlag, 2008, s. 163-177.

Adaman, Fikret: "Neoliberalizm Kavramının İktisat Disiplini Bağlamında Kuramsal Bir Tartışması", **Heinrich Böll Stiftung Derneği Türkiye Temsilciliği**, 2017 (Çevrimiçi) https://tr.boell.org/tr/2017/04/03/neoliberalizm-kavraminin-iktisat-disiplini-baglaminda-kuramsal-bir-tartismasi, 15.04.2021

Assmann, Jan: **Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, çev. Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001.

Audoin-Rouzeau, Stéphane: "Katliam, Beden ve Savaş", **Bedenin Tarihi 3. Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl**, (haz.) Corbin, Alain; Courtine, Jean-Jacques; Georges Vigarello, çev. Saadet Özen, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 235-263.

Auffenberg, Frank Nadine von Holt: "'Eine leichte Verschiebung des Blickes auf die Welt'. Interview mit John von Düffel", **Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik & Literatur**, Nr.15, 2007, s. 9-15.

Augé, Marc: **Yok-yerler. Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş**, çev. Turhan Ilgaz, İstanbul, Daimon Yayınları, 2016.

Balint, Iuditha: "Innenraum und Oberfläche. Inkorporierte Ökonomie in Werken von John von Düffel, Ernst-Wilhelm Händler, Ewald Palmetshofer und Elfriede Jelinek", **Körper-Ästhetiken. Allegorische Verkörperungen als ästhetisches Prinzip**. (haz.) Logemann, Cornelia; Oesterreich, Miriam; Julia Rüthemann, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013, s. 93-107.

Balz, Hanno; Jan-Henrik Friedrichs: "Individualität und Revolte im neoliberalen Aufbruch. Annäherungen an eine Kultur- und Sozialgeschichte der europäischen Protestbewegungen der 1980er Jahre", **All We EverWanted: Eine Kulturgeschichte europäischer Protestbewegungen der 1980er Jahre, Rosa-Luxemburg-Stiftung, Reihe: Manuskripte, 98**, (haz.) Balz, Hanno; Jan-

Henrik Friedrichs, Berlin, Karl Dietz Verlag, 2012, s.13-35.

Bauman, Zygmunt: **Akışkan Modernite**, çev. Sinan Okan Çavuş, İstanbul, Can Yayınları, 2017.

Beer, Fabian: "John von Düffel: Workaholic, Waterholic, Writerholic", **Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik & Literatur**, Nr.15, 2007, s.6-8.

Benjamin, Walter: **Pasajlar**, çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.

Benson, Jan: **Männer und Muskeln. Über die soziale Konstruktion des männlichen Körperideals**, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.) durch die Philosophische Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2011, (Çevrimiçi) https://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-27903/Dissertation_JanBenson_finaleVersion.pdf, 27.02.2021.

Berman, Marshall: **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, 2019.

Beyer, Erich: "Sport in der Weimarer Republik", **Geschichte der Leibesübungen**, (haz.) Ueberhorst, Horst, Vol. 3.2, s. 657–700, Berlin, Bartels & Wernitz, 1982.

Bienderra, Anke S.: **Germans Going Global: Contemporary Literature and Cultural Globalization**, Berlin, De Gruyter, 2012.

Bocock, Robert: **Tüketim**, çev. İrem Kutluk, Ankara, Dost Yayınları, 1997.

Bublitz, Hannelore: "Sehen und Gesehenwerden – Auf dem Laufstieg der Gesellschaft. Sozial – und Selbstechnologien des Körpers", **body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports**, (haz.) Gugutzer, Robert, Bielefeld, Transcript Verlag, 2006, s. 341-361.

Bücker, Carina: "Die Entfernung von sich selbst. Verkörperungen des Ich-Verlusts durch Raumerleben im Werk von Marlene Streeruwitz", **Neue Muster, alte Maschen? Interdisziplinäre Perspektiven auf die Verschränkungen von Geschlecht und Raum,** (haz.) Sonja Lehmann, Karina Müller-Wienbergen ve Julia Elena Thiel, Bielefeld, Transcript Verlag, 2015, s. 113-132.

Buck-Morss, **Görmenin Diyalektiği**, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis

Susan: Yayınları, 2010.

Butterwegge, Christoph; Lösch, Bettina; Ralf Ptak: **Kritik des Neoliberalismus**, 3. aktualisierte Aufgabe, Wiesbaden, Springer Fachmedien, 2017.

Castanet, Hervé: **Lacan'ı Anlamak**, çev. Baturalp Aslan, İstanbul, Encore Yayınları, 2017.

Clark, Toby: **Sanat ve Propaganda**, çev. Esin Hoşsucu, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2004.

Deupmann, Christoph: "Narrating (New) Economy: Literatur und Wirtschaft um 2000", **Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000**, (haz.) Zemanek, Evi; Susanne Krones, Bielefeld, Transcript Verlag, 2008, s. 151- 162.

Duden, Barbara: **Der Frauenleib als öffentlicher Ort: Vom Mißbrauch des Begriffs Leben**, Frankfurt am Main, Mabuse Verlag, 2007.

Düffel, John v.: **Ego**, Köln, Dumont, 2001.

Düffel, John v.: "Alle sind gleich nah am Abgrund" **Die Welt Online**, 25.05.2000 (Çevrimiçi) https://www.welt.de/print-welt/article515484/Alle-sind-gleich-nah-am-Abgrund.html, 14.07.2018.

Eco, Umberto (haz.): **Güzelliğin Tarihi**, çev. Ali Cevat Akkoyunlu, İstanbul, Doğan Kitap, 2009.

Ellis, Breat Eston: **Amerikan Sapığı**, çev. Fatih Özgüven, İstanbul, Om Yayınevi, 1999.

Fenske, Uta; Olaf Stieglitz: "Sport Treiben", **What can a body do? Praktiken/Konfigurationen des Körpers in den Kulurwissenschaften**, (haz.) Netzwerk Körper, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 2012, s. 111-126.

Fleig, Anna: "Nabelschau – Fitness als Selbstmanagement in John von Düffels Romansatire EGO", **schön normal. Manipulationen am Körper als Technologien des Selbst**, (haz.) Villa, Paula Irene Bielefeld, Transcript Verlag, 2008, s. 85-98.

Foucault, Michel: "Andere Räume", **Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer Anderen Ästhetik**, çev. Walter Seitter,

(haz.) Barck, Karlheinz; Peter Gente vd., Lepizig, Reclam Verlag, 1992, 34-46, (Çevrimiçi) https://www.containerwelt.info/pdf/Foucault_AndereRaeume.pdf 14.06.2020)

Foucault, Michel: **Hapishanenin Doğuşu**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, İmge Yayınları, 2001.

Foucault, Michel: **Kliniğin Doğuşu: Tıbbi Algının Arkeolojisi**, çev. Şule Ünsaldı, Ankara: Epos, 2002a.

Foucault, Michel: "Nietzsche, die Genealogie und die Historie", **Schriften in vier Bänden**. **Dits et Ecrits, Bd. II 1970-1975**, (haz.) Defert, Daniel; François Ewald, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002b, s. 166-191.

Foucault, Michel: **Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2**, 2. bs., çev. Işık Ergüden-Osman Akınhay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005.

Foucault, Michel: **Cinselliğin Tarihi**, çev. Hülya Uğur Tanrıöver İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010.

Foucault, Michel: **Felsefe Sahnesi: Seçme Yazılar 5**, 2. bs., çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.

Foucault, Michel: **İktidarın Gözü: Seçme Yazılar 4**, 4. bs., çev. Işık Ergüden, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015a.

Foucault, Michel: **Biyopolitikanın Doğuşu. College de France Dersleri (1978-1979)**, çev. Alican Tayla, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015b.

Gardiner, Michael: **From Trocchi to Trainspotting - Scottish Critical Theory Since 1960**, Edinburg University Press, 2006.

Geweniger, Verena; Alexander Bohlander: **Das Pilates-Lehrbuch, Berlin, Springer Verlag, 2016.**

Goffmann, Erving: **Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu**, 2. bs., çev. Barış Cezar, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.

Gökyaran, Erdem: "Başkası ve Aşkınlık", **Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler**, (haz.) Zeynep Direk, İstanbul,

Metis Yayınları, 2003, s. 45-79.

Graf, Simon: "Leistungsfähig, attraktiv, erfolgreich, jung und gesund: Der fitte Körper in post-fordistischen Verhältnissen", **Body Politics**, 1 (2013), Heft 1, s. 139-157.

Grissemann, Stefan; Nina Schedlmayer: "Body-Art: Der menschliche Körper als Schlachtfeld", 17.11.2016, (Çevrimiçi) http://www.profil.at/kultur/body-art-koerper-schlachtfeld-7693093, 14.11.2018

Gugutzer, Robert: **Soziologie des Körpers**, (1. bs. 2003), Bielefeld, Transcript Verlag, 2013.

Gugutzer, Robert (haz.): **body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports**, Bielefeld, Transcript Verlag, 2013

Günenç, Mesut: "Bir Palimpsest İnceleme: Sarah Kane'nin Blasted Oyununu Yeniden Okumak ve Düşünmek", **Söylem Filoloji Dergisi**, 2021, 6(2), s. 298-311.

Günzel, Stefan (haz.): **Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch**, Stuttgart: J.B. Metzler, 2010.

Harari, Yuval Noah: **21. Yüzyıl için 21 Ders**, çev. Selin Siral, İstanbul, Kolektif Kitap, 2018.

Harron, Mary (Director, Screenplay): **American Psycho**, USA, Kanada: Lions Gate Films, Columbia Pictures, 2000.

Haumann, Sebastian; Susanne Schregel: "Andere Räume, andere Städte und die Transformation der Gesellschaft. Hausbesetzungen und Atomwaffenfreie Zonen als alternative Raumpraktiken", **»All We EverWanted ...« Eine Kulturgeschichte europäischer Protestbewegungen der 1980er Jahre, Rosa-Luxemburg-Stiftung, Reihe: Manuskripte, 98**, (haz.) Balz, Hanno; Jan-Henrik Friedrichs, Berlin, Karl Dietz Verlag, 2012, s.53-72.

Hinz-Wessels, Anette; Markus Würz: **Lebendiges Museum Online**, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, 2014, (Çevrimiçi) https://www.hdg.de/lemo/kapitel/geteiltes-deutschland-gruenderjahre/wirtschaft-und-gesellschaft-im-westen/kaufrausch.html, 27.05.2023.

Hobsbawm, Eric: **Kısa 20. Yüzyıl: 1914-1991. Aşırılıklar Çağı**, çev. Yavuz

Alogan, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1996.

Hodge, John (Screenplay), Danny Boyle (Director): **Trainspotting**, United Kingdom, Channel Four Films, Figment Films, Noel Gay Motion Picture Company, 1996.

Huster, Ernst-Ulrich: "Der Körper zwischen Instrumentalisierung und Selbstbestimmung – Leitbilder im 19. und 20. Jahrhundert", **Der Körper als Ressource in der Sozialen Arbeit**, (haz.) Wendler, Michael; Ernst Ulrich Huster, Wiesbaden, Springer Fachmedien, 2015, s. 61-80.

Jonas, Fabian: "Der Körperkult der Nazis", 31.08.2018 tarihli yazı, (Çevrimiçi) https://www.fluter.de/koerperkult-im-nazionalsozialismus, 19.03.2019.

Kremer, Christian: **Milieu und Performativität: Deutsche Gegenwartsprosa von John von Düffel, Georg M. Oswald und Kathrin Röggla**, Marburg, Tectum Verlag, 2008.

Krüger-Fürhoff Irmela Marei: "Körper", **Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien**, (haz.) Braun, Christina v.; Inge Stephan, Köln, Böhlau / UTB, 2005, s. 66-80.

Lacan, Jacques: "Die Topik des Imaginäeren", **Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften**, (haz.) Dünne, Jörg; Stephan Günzel, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, s. 212-225.

Lehnert, Gertrud (haz.): **Raum und Gefühl: Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung**, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011.

Leonard, Hermann; Silke Horstkotte (haz.): **Gegenwartsliteratur. Eine Einführung**, Stuttgart, J.B. Metzler, 2011.

Lorenz, Maren: **Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte**, Tübingen, edition diskord, 2000.

Löw, Martina: **Raumsoziologie**, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001.

Löw, Martina: "Space Oddity. Raumtheorie nach dem Spacial Turn", **sozialraum.de** (7) Ausgabe 1/2015. (Çevrimiçi) www.sozailraum.de/spaceoddity-raumtheorie-nach-dem-spatial-turn.php, 10.06.2020.

Marszolek, Inge: "Vorwort", **All We EverWanted ...« Eine Kulturgeschichte europäischer Protestbewegungen der 1980er Jahre, Rosa-Luxemburg-Stiftung, Reihe: Manuskripte, 98**, (haz.) Balz, Hanno; Jan-Henrik Friedrichs Berlin, Karl Dietz Verlag, 2012, s. 9-11.

Martschukat, Jürgen: **Das Zeitalter der Fitness. Wie der Körper zum Zeichen für Erfolg und Leistung wurde**, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2019.

Merleau-Ponty, Maurice: **Algılanan Dünya. Sohbetler**, çev. Ömer Aygün, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.

Ory, Pascal: "Sıradan Beden", **Bedenin Tarihi 3. Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl**, (haz.) Corbin, Alain; Courtine, Jean-Jacques; Georges Vigarello, çev. Saadet Özen, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 105-129.

Özmakas, Utku: **Biyopolitika: İktidar ve Direniş. Foucault, Agamben, Hardt-Negri**, İstanbul, İletşim Yayınları, 2018.

Read, Jason: "Homo Economicus'un Bir Soykütüğü: Neoliberalizm ve Öznelliğin Üretimi", çev. Şeyda. Öztürk, **Cogito**, Sayı: 71-72, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012, s. 82-95.

Riefenthal, Leni (Regie): **Triumph des Willens**, Leni Riefenstahl Produktion, Reichspropagandaleitung der NSDAP, 1935.

Patzel-Mattern, Katja: "Schöne neue Körperwelt? Der menschliche Körper als Erfahrungsraum des Ich", **Körper mit Geschichte. Der menschliche Körper als Ort der Selbst- und Weltdeutung**, (haz.) Wischermann Clemens; Stefan Haas, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2000, s. 65-84.

Pausch, Waltraud: **Projekt Körper. Wie der Kult um die Schönheit unser Leben prägt**, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 2009.

Platon: **Epinomis**, çev. Adnan Cemgil, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1943.

Reinhard, Anja: "Schriftstellerin Streeruwitz über Österreich: 'Hier wird vernichtet', **Deutschlandfunk,** 24.06.2018, (Çevrimiçi) https://www.deutschlandfunk.de/schriftstellerin-streeruwitz-ueber-oesterreich-hier-wird.911.de.html?dram:article_id=421055), 12.05.2021.

Sassatelli, **Fitness Culture: Gyms and Commercialisation of Disipline**

Roberta: **and Fun**, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2010.

Scholl, Joachim: "Marlene Streeruwitz über Frauen und Literatur. Die Frage nach dem weiblichen Schreiben als Beschränkung", Deutschlandfunk Kultur, 12.03.2020, (Çevrimiçi) https://www.deutschlandfunkkultur.de/marlene-streeruwitz-ueber-frauen-und-literatur-die-frage.1270.de.html?dram:article_id=472332, 12.05.2021.

Schroer, Markus: **Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums**, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006.

Schroer, Markus (haz.): **Soziologie des Körpers**, (1. bs. 2005) Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2012.

Sennett, Richard: **Ten ve Taş. Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.

Simmel, Georg: "Özgürlük ve Birey", **Bireysellik ve Kültür**, çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2009, s. 211-218

Sohn, Anne-Marie: "Cinsiyetli Beden", **Bedenin Tarihi 3. Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl**, (haz.) Corbin, Alain; Courtine, Jean-Jacques; Georges Vigarello, çev. Saadet Özen, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, s. 75-103.

Soyşekerci, Serhat: **Beden Sanatı**, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2015.

Süddeutsche Zeitung: "Massenkonsum der 50er: Wohlstand für alle", 11.03.2009, (Çevrimiçi) http://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/massenkonsum-der-50er-wohlstand-fuer-alle-1.393614), 09.10.2019.

Streeruwitz, Marlene: **Entfernung.**, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 2006.

Streeruwitz, Marlene: "Dankesrede Zur Verleihung des Bremer Literaturpreises für Die Schmerzmacherin. im Bremer Rathaus am 26. Januar 2012", (Çevrimiçi) http://www.rudolf-alexander-schroeder-stiftung.de/wp-content/uploads/2015/09/Dank-Streeruwitz.pdf, 12.03.2020.

Streeruwitz, Marlene: **Poetik. Tübinger und Frankfurter Vorlesungen**, Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2014.

derStandart.at: "Streeruwitz: Kulturpreis, nein danke", 19.04.2004 tarihli yazı, (Çevrimiçi) https://derstandard.at/1585779/Streeruwitz--

Kulturpreis-nein-danke,12.03.2020.

Thommen, Lukas: **Antike Körpergeschichte**, Zürich, UTB, 2007.

Vigarello, Georges: **Temiz ve Kirli. Ortaçağ'dan Günümüze Vücut Bakımının Tarihi**, çev. Zühre İlkgelen, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1996.

Vigarello, Georges: **Güzelliğin Tarihi. Rönesans'tan Günümüze Güzelleşme Sanatı**, çev. Erkan Ataçay, Ankara, Dost Yayınevi, 2013.

Villa, Paula-Irene: "Der Körper als kulturelle Inszenierung und Statussymbol", **Sozialwissenschaftlicher Fachinformationsdienst soFid** (2007), **Kultursoziologie und Kunstsoziologie** 2007/2, s. 9-18, (Çevrimiçi) http://nbnresolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-204725), 14.09.2019.

Waldrich, Hans-Peter: **Perfect body: Körperkult, Schlankheitswahn und Fitnessrummel**, Köln, PapyRossa-Verlag, 2004.

Wittgenstein, Ludwig: **Tractatus Logico-Philosophicus: Logisch-philosophische Abhandlung,** (Çevrimiçi) http://people.umass.edu/klement/tlp/), 11.04.2022. (1. bs. 1922.)

Zemanek Evi; Susanne Krones: "Eine Topographie der Literatur um 2000. Einleitung", **Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000**, (haz.) Zemanek Evi; Susanne Krones, Bielefeld, Transcript Verlag, 2008, s. 11-24.

Zweig, Stefan: **Dünün Dünyası: Bir Avrupalının Anıları**, çev. Kasım Eğit – Yadigar Eğit, İstanbul, Can Yayınları, 2018.

ÖZGEÇMİŞ

Nükhet Polat ortaöğrenimini Cağaloğlu Anadolu Lisesi'nde tamamladı. Lisans öğrenimini 2001 yılında İstanbul Üniversitesi İtalyan Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı'nda tamamladı. 2008 yılında aynı üniversitenin Alman Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı'nda Yrd.Doç.Dr. Meral Oraliş'in danışmanlığında yazdığı **Popüler Kültür Açısından Alman ve İtalyan Edebiyatı Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma** başlıklı tez çalışmasıyla yüksek lisans derecesini aldı. 2006-2011 yıllarında İstanbul Üniversitesi İtalyan Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı'nda Araştırma Görevlisi olarak görev alan Polat, 2012 yılında İstanbul Beykent Üniversitesi'nde Öğretim Görevlisi olarak Almanca ders verdi. 2013 yılından bu yana Can Yayınları'nda Almanca ve İtalyanca dil editörlüğü yapmaktadır. Polat'ın araştırma alanları karşılaştırmalı edebiyat, çağdaş edebiyat kuramları, çağdaş edebiyat, beden teorileri, popüler kültür araştırmalarıdır.