

Kültürel Dönüşüm ve Şiddetin Nesnesi Olarak Kadın

Cultural Transformation and Women as An Object of Violence

Doğan AYDOĞAN

Dr., Kastamonu Üniversitesi Kastamonu Meslek Yüksek Okulu,

E-posta: doganaydogan@hotmail.com

Anahtar Kelimeler:

kentleşme, kültürel dönüşüm, seksüel yeniden yapılanma, kadın, şiddet, iktidar

Öz

Kentleşme ve iletişim biçimlerindeki dönüşüm, kültürel yapıda ve insan ilişkilerinde de büyük bir dönüşümü barındırmaktadır. Bu yeniden yapılanma süreci geleneksel aile kurumu üzerinde büyük bir baskı uygularken, kadının toplumsal konumundaki dönüşüm erkek kimliği üzerine büyük bir baskıya yol açarak, kadına yönelik şiddet olaylarının artmasına neden olmaktadır. Kitle iletişim araçlarında yer alan orta ve üst sınıfa ait kültürel/cinsel yapılanma ile toplumun içinde bulunduğu reel durum arasında bir uyumsuzluk vardır. Bu durum kültürel, bireysel bir çatışmaya yol açmaktadır. Çatışmanın kökeninde yatan ruhsal güdü, öteki üzerinden kurgulanan bireyselliğin krize girmesinden kaynaklanmaktadır. Aile gibi sabit bir toplumsal kurum sarsıldığında öteki cinsiyet üzerinden kurulan bireysel kimlik, şiddete yönelmektedir. Bütün bu süreçte göz ardı edilen olgu, sınıflar arası kültürel farklılığın bir çatışmaya dönüşmesi ve kadına yönelik şiddetin sınıfsal olanla ilgisidir. Bu makale, kentleşme ve iletişim araçları üzerinden bir okumayla seksüel yeniden yapılanma çağında aile kurumu üzerine kavramsal bir perspektif oluşturmaya çalışmaktadır.

Keywords:

urbanisation, cultural transformation, sexual reconstruction, woman, violence, power

Abstract

Transformation of the urbanization and communication involves a huge transformation at the cultural structure and human relationships. While this brand new restructure process applies a big pressure on the traditional family, the transformation of the social status of women pressures the identity of men and it causes the raise of the violence against the women. There is a inconsistency between the reality and the cultural/sexual structure of the upper and the middle class at the communication tools, and this situation causes a cultural and individual conflict. The spiritual motion at the origin of this conflict results from the crisis of the individualism that is fictionalised based on the other. When a social settlement like family gets distressed, the individual identity which is based on the other gender tends to violence. The phenomenon which has been ignored during all this process is the transformation of the cultural differences between the social classes into conflict and the relationship between the violence against the women and the class. This paper tries to settle a conceptual perspective about the family in the sexual reconstruction age by reading the urbanisation and communication tools.

Giriş

Kadın, beden ve ailenin toplumsal konumu, üretim ve iletişim araçları tarafından belirlenerek toplumsal yaşantıda biçimlenir. Endüstriyel devrimler ve kentleşme, bu ölçekte kadın-erkek ilişkilerinde sürekli bir yeniden yapılanmayı barındırmaktadır. Yerel yapıların kapalı toplumsal yaşantısı kentleşme ile birlikte aşınırken, makinenin ve ardından bilgi işlem teknolojilerinin üretimde kas gücüne yönelik ihtiyacı azaltması, erkeğin kadın karşısındaki avantajlı konumunu aşındırmaktadır. Bununla birlikte Türkiye gibi endüstriyel dönüşümünü geç yaşayan bir ülkede tarımsal, endüstriyel ve post-endüstriyel yaşantı biçimleri bir arada yer almaktadır. Bu çerçevede kültür endüstrisinde yer alan tüketime ve hazza dayalı söylem ile toplumun büyük bir kısmı arasında var olan sosyo-ekonomik uyumsuzluk, erkek iktidarındaki aşınma ile birlikte kadına ve bedene yönelik şiddet vakalarını arttırmaktadır. Toplumsal cinsiyet rolleri büyük bir hızla dönüşüp kas gücüne ve toplumsal kontrole dayalı erkek iktidarını hızla aşındırırken, sinema ve televizyon anlatıları ortaya çıkan bunalıma, kendi izler kitleleri ve üretim süreçleri çerçevesinde farklı tepkiler doğurmaktadır.

Üretim ve iletişim araçlarındaki dönüşüm, kentleşme, kültürel dönüşüm ve toplumsal ilişkilerin mekândan bağımsız hale gelişi diğer bütün örgütlerde olduğu gibi aile üzerinde de yoğun bir etki doğurmaktadır. Bütün bu olguların beden, aşk ve şiddet gibi olgular üzerinde yoğun ve değişik yönlere dağılan etkisi görülmektedir. Geç kapitalizm koşullarında örgütlü kapitalizmin verili yapıları aşınmakta, risk ve kaygı gibi olgular yeni dinamikler içinde gündelik hayata içselleşmektedir. Aile; tüketim, haz, risk ve kaygı gibi unsurların bireysel yaşantıda kendini hissettirdiği temel örgüt ve yaşantı olarak ön plana çıkmaktadır.

Baba, beden ve kadın üçgeninde *aile*, anlatılarda çatışmanın etrafında döndüğü temel kavram olarak belirlemektedir. Türk Sineması'nın geleneksel anlatı çatısını da bu çerçevede oluşturmaktadır fakat seksenlere kadar melodram türünün olanakları altında çözülen çatışmalar, romantik bir aşk imgesini barındırırken doksan sonrası Türk Sineması'nda aşk ve kadının yerini babanın yokluğu, aranışı almıştır.

Bu çerçevede öncelikle kadın ve beden olgusunu etkileyen faktörler, ardından bu dönüşümün kadına yönelik şiddet vakaları ve 'erkeklik' olgusu ile ilişkisi ortaya konacaktır. Son olarak ortaya çıkan bunalımın farklı gelenek ve finansman yapısına sahip anlatılarda nasıl dile getirildiği, anlatının nasıl ve ne ölçüde farklılaştığı ortaya konacaktır. Bu çerçevede endüstriyel bir ürün olarak *Çocuklar Duymasın* televizyon dizisi ve sanatsal, toplumsal bir sorgulamaya yönelen *Hayat Var (2008-Reha Erdem)* filmleri incelenecektir.

Kadın ve Bedenin Toplumsal Konumunu Etkileyen Faktörler

Kadın, beden, aşk ve evlilik gibi kavramlar sosyolojik altyapı tarafından belirlenerek gündelik hayata işlenir. Bu noktada 'aşk nedir' ve 'sosyolojik olarak ne işe yarar' gibi soruların cevaplanması gerekmektedir. Aşk kavramı, elbette sınırlı bir çalışma için çok geniş bir yelpazeye dağılır. Bu noktada aşk kavramı, çalışma bağlamında 'iktidar'

ve ‘şiddet’ ile ilişkilendirilerek spekülâtif bir biçimde ele alınacaktır. Aşk, sevgiden¹ farklı olarak güce, arzuya ve iktidara dayalı bir ruh halidir. Aşk aracılığı ile eksiklik, anlamsızlık, dünyaya fırlatılmışlık üzerine bir güç uygulanarak ruhsal mekanizma için rahatlatıcı/yapıcı bir otorite oluşturulur. Ancak, aşkın ruhsal mekanizmada yarattığı otorite kültür tarafından üretilir. Sosyolojik gerçeklik *kendi koşullarına uyumlu* bir aşk kavramı üretir. Her çağ, kendi olanakları ölçüsünde kadını, evliliği, eşitliği, bu çerçevede aşkı dile getirebilir ve sanatçı bu olanakları deneyimleyerek aşkı dile getirebilir (Fischer, 2010: 46). Modern çağda ise kentleşme ve bireyselleşme süreci içinde aşk ve taşıdığı anlam çok daha özgün bir konum arz eder. Kan bağına veya geleneğe dayalı anlamlandırma pratiklerinden arınan birey, kendini anlamlandırmak ve bir cemaate bağlılık hissetmek üzere topluluk düzeyinde ulus ve sınıf gibi değişik hayali cemaatlere bağlanır (Wagner, 2003: 111). Bireysel ölçekte ise romantik aşk, kentleşme sürecinde yok olan biricikliği elde etmek ve anlamlı bir varlık olduğunu hissedebilmek üzere sık sık başvurulan bir anlamlandırma pratiği olarak ortaya çıkar (Giddens, 2004: 124). Yerel yaşamın sınırlı dünyası ve doğal ilişkileri içinde biricikliğini koruyan birey, endüstriyel üretim ve kentleşme olgusu ile biricikliğinden koparak, standartlaşmış bir yaşantıda özel bir konumu olmayan tekil ve sıradan bir varlığa dönüşür. Ortaya çıkan kültürel yapı ve gündelik hayatta aşk ve aşka dayalı evlilik, ev, mahrem yaşam, sanayi devrimi iççisi için manevi bir sığınak alanı haline gelmiştir (Sennett, 1999: 38). Kentleşme, kentleşmeye dayalı pratikler ve kent yaşamındaki dönüşümler bu bağlamda kadın ve ailenin konumunu belirleyen temel dinamikleri üretmektedir. Kentleşme, tarımsal üretim ve bu üretime dayalı kültürel pratikleri aşındırarak bireylerin yeni bir kültürel biçimlenme ile bir araya gelişini barındırmaktadır. Bu süreçte geleneğe dayalı evliliğin yerini romantik aşka dayalı evliliğe bırakması, kadın ve beden üzerine geleneksel toplumun attığı konumlandırmanın aşınmasını barındırmaktadır. Bununla birlikte kentleşme, biçimselleşmeyi de bünyesinde taşır.

Simmel (2005: 99); kentli bireyin tinsel yaşamına yönelik incelemesinde, kentin birbirini tanımayan büyük nüfusları bir araya getirerek, insandaki biriciklik hissini yok ettiğini ve farklılaşma arzusunun bu gerilimden doğduğunu belirtmektedir. Birey, tanımadığı yabancılar arasında sürekli bir gerilim yaşamakta, moda ise biçimsel bir iletişim şekli olarak benzerlikler içinde farklılığın söylemini üretmektedir. Biçim, kişi ile birlikte var olarak bireyin gerçekleştirdiği, ancak varlığı ile bireyin yaşantısını şekillendiren vazgeçilmez bir pratiğe dönüşür. İçeriğin süreklilik arz edemeyeceği ve kendini ifade edemeyeceği bir ortamda bedenlerin ve giyimlerin biçimleri ile moda, kent yaşamının vazgeçilmez bir unsuruna dönüşür. Kent yaşamı, varlığı ile bedene dair bir biçimselleşmeyi zorlar ve kültürel alana işler.

Bu noktada iletişim araçlarında yaşanan dönüşüme ayrıca göz atmak gerekmektedir. Görsel iletişim, sözlü ve yazılı iletişimden farklı olarak içeriği biçime dönüştürür. Mesajı alan ve veren iletişim aracının iki boyutlu yüzeyinde, görüntü aracılığı ile karşılaşır. Kitle iletişim araçlarının işlevi yalnız içeriğinde değil, aracın biçimsel özelliklerinin içerik ile işbirliği yaparak belirli bir ideolojik sürecin izlerini, içeriğini pekiştirmesindedir (Çakır, 2008). İletişimin bir yüzey üzerinden görüntüler aracılığı ile gerçekleşmesi, kendi içinde

¹ Bu noktada alma ve elde etmeye dayalı aşk ile Fromm’un (1995: 13) işaret ettiği şekli ile verme, birlikte üreterek yapılanmaya dayalı sevgi arasında bir farklılık olduğunun altı çizilmelidir.

büyük bir dönüşümü sergiler. Sesin kulağa hitap edişini, dolayısı ile zamana yayılmışlığını, kendi bünyesinde barındıran sözün işaretlenmiş biçimi olarak yazı ile imajın doğrudan göze hitap etmesi arasında belirgin bir farklılık vardır (Ellul, 2004). Sözlü iletişim ve uzantısı olarak yazılı iletişimde öncül olan kavramdır ve betimleme yolu ile kavram belirgin bir nesneye ulaşmaya çalışır. Görsel iletişimde ise öncül olan nesnedir; kavram, nesnenin öncüllüğüne mahkûm hale gelir. İki iletişim biçiminin kendi kültürü ve yarattığı bireyi söz konusudur. Bu nedenle kent kültüründeki biçimselleşme, görsel iletişim araçlarındaki yaygınlaşma ile birlikte vurguyu içerikten biçime, yazının kalıcılığından, görüntünün anlık uyarımına taşır. Altmışlardan sonra artarak doksanlı yıllarda tam olarak yerleşen kentleşme ve iletişim araçlarında biçime, tüketime yönelik vurgu beden üzerinde temel bir belirleyici olarak ortaya çıkarken, aşk kavramının pratik ve içeriğinin şeklini de oluşturmaktadır. Aşkta vurgu içerikten biçime, kalıcılıktan geçiciliğe, anlamdan anlık ilgi ve baştan çıkarılmaya kaymaktadır. Böylece kentleşme, tüketim kültürü ve iletişim biçiminin görselleşmesi, aile kurumunun temsil ettiği cinsel otorite üzerinde büyük bir baskı oluşturmaktadır.

Aile kurumuna yönelik formları belirleyen en önemli toplumsal yapılanma, *çalışma ahlakı* tarafından belirlenir. Çalışma ahlakı, aynı zamanda bireylerin zamansal, mekânsal ve düşünsel yaşamlarını biçimlendirerek toplumun geneline yayılan bir etkiyi barındırmaktadır. Endüstriyel üretim, uzmanlaşmaya dayalı standart bir üretim sürecini örgütlerken, bireylerde öngörülebilir bir gelecek algısı ve rutine dayalı bir yaşam biçimi yaratmıştır. Ancak endüstri sonrası toplumlarda bürokratik piramide dayalı iş örgütlenmesi yerini küçülme ve esnekleşmeye dayalı iş örgütlenmesine bırakmaktadır. Bu örgütlenme biçimi, kendi koşullarına uygun birey ve kültürü oluşturmaktadır. İş yaşamında hazzın ertelenerek ödüllendirileceğine yönelik vurgunun anlık tatmin, esnek ve dönüşebilen yaratıcılığa kayması (Sennett, 2011); iletişim araçlarında yaşanan görselleşme ve hızlanma ile birleşerek kültürel ortamda hazzın ertelenemez bir unsur olarak ortaya çıkışını içermektedir. Bekleme kültüründen, anlık zamanın yayılışına geçişte boşanma, hane halkı arasında çözülme ve evli kadınların evlilik dışı ilişki isteklerinde belirgin bir artış gözlenmektedir. Kuşaklar boyunca azalan güven duygusu ile birlikte yerleşikleşen kullan-at kültüründe ürünler, imajlar ve bedenler değerini çok daha hızlı kaybetmektedir. Bu durum hızlanan iş döngüsü, yeni nesnelerdeki artış ve esnek teknoloji ile ilgilidir (Urry, 1999: 294). Görsel iletişimin etkisi ile geç kapitalizmin tüketim kültürü ve çalışma ahlakı, bedenleri artan oranda bir nesneye dönüştürerek toplumsal yapılanmada ve cinsellikte büyük bir dönüşüme yol açmaktadır.

Buna karşın Türkiye koşullarında, post-fordizme veya esnekleşmeye uygun olmayan yaşam olanaklarında kullan-at kültürü ile tanışarak aile ilişkilerinden vazgeçen, katı bir sosyo-ekonomik toplumsallığa mahkûm erkek ve kadınlar için süreç belirgin bir yıkıma dönüşmektedir. Şiddet, bu noktada içten patlayan bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır. Bu noktada medyadan yayılan Batılı orta sınıf kültürü ile Türkiye toplumunun sosyo-ekonomik koşulları arasındaki farklılık vurgulanmalıdır. İletişim araçları aracılığı ile Batılı beden motifleri ve yaşantılarını deneyimleyen bireyler geleneğin sağladığı çerçeveye ile bir çatışmaya girmektedir. Bu durum, bireysel ve toplumsal ölçekte kültür çatışmasına, cinsel kimlik bunalımlarına ve dolaylı olarak şiddete yol açmaktadır.

Görsel iletişim araçları kendi doğası gereği bedenin sergilendiği, estetize edildiği ve *özgürleştiği*² bir yaşantıyı sergilemektedir. İletişim aracının yüzeyi, mesajı verenler tarafından, mesajı alanların idealleştirilmiş ve estetize edilmiş fantezileri ile donatılmaktadır³. Görsel iletişim araçlarında oluşturulan söylem; moda, tüketim, arzu, haz ve bedenin düzenlenmiş özgürlüğü gibi yaşantıları alt sınıflara taşımakta ve kültürel örüntüde bir dönüşüme yol açmaktadır. Ne var ki Türkiye’de ortaya konulan yaşantı biçiminin karşılığı olan kültür ve bu kültürü taşıyacak olan ekonomik yapılanma sınırlı ölçüde kaldığı için, *aile* alt sınıfa mensup kadın ve erkek bireyler için büyük oranda vazgeçilmezliğini korumaktadır. Somut ve soyut modernliğe eklenmemiş ‘erkek’ için kadın üzerinde kurulan iktidar, simgesel varlık algısının tek yolu iken, kadın için erkek egemen otoritenin sağladığı ekonomik ve sosyal güvence, yaşam için tek pratik yoldur.

İletişim araçlarından saçılan yeni tüketim kültürü, alt sınıf bireyleri üzerinde eksiklik, tamamlanmamışlık gibi hisleri belirgin biçimde arttırmaktadır. Sürekli göz önünde duran davet, arzunun sesi ve gösterilen bütün çabaya rağmen aşılamayan eksiklik, süreklilik arz eden mahrumiyet, arzu ve tüketim süreçlerinin dışında kalmışlık, alt sınıfa ait bireyler üzerinde büyük bir psikolojik baskıya dönüşmektedir. Bu duruma eşlik eden kadının özgürleşme talebi, varlığını ancak kadına uyguladığı iktidar aracılığı ile duyumsayabilen alt sınıf erkeği için bir yok olmayı barındırırken, birçok durumda kadın, özgürleşme talebinin içeriğini dolduracak ekonomik ve bilişsel-mesleki niteliğe sahip olmamaktadır. Sonuç olarak ortanın üstü sınıfın yaşamına öykünen alt sınıf mensupları üzerinde kültür, büyük bir baskı aracına dönüşmektedir. Artan şiddet olaylarının arkasında bu gerilimin varlığını göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Aile ve bedenin mekâna dayalı düzenlenişini etkileyen bir diğer faktör, iletişim araçlarının mobilleşmesidir. Mekânı aşan iletişim araçları, seksüel davranışlarda bir farklılaşmayı barındırmaktadır. Weiss (2011), cinsellik tarihini teknolojik yeniden yapılanmalar ölçeğinde altı periyoda bölmektedir:

- 1 – Tarih öncesinden günümüze; mağara resimleri, fahişelik, haremler, mastürbasyon,
- 2 – 1890’dan geç 1970’lere; fotografik porno, film, striptiz, yetişkin kitapları,
- 3- 1977 – 1990; videokasetler ve telefonda seks,
- 4- 1990 – 2004; ilan panoları, sanal konuşma odaları, pornografik web siteleri, web kameraları, interaktif seks, çevrimiçi cinsellik siteleri,
- 5- 2004’ten günümüze; görüntülü cep telefonları, sosyal paylaşım siteleri, üç boyutlu sanal seks, seksoyazışma (sexting)⁴,
- 6- Görünen gelecekte ortaya çıkması beklenen; sanal seks (Virtual Sex)⁵.

2 Bu özgürlük, biçim değiştiren bir iktidarın gözetimi altındadır. Bu noktada kadın bedeni, bakışı başka yöne çekerek olguların arkasındaki ekonomik süreçlerin algılanmasını engellemektedir. Kadın bedeni, tüketim ekonomisi içinde en yüksek meta ve değişim değerine dönüşür (Lefebvre, 2007: 189).

3 Talep ve sunum karşılıklı olarak birbirini besleyerek süreci karşılıklı bir etkileşime dönüştürmektedir.

4 ‘Sex’ ve ‘writing’ kelimelerinin birleşmesi ile üretilen kelime; mobil telefonlar arası cinsel içerikli yazı ve fotoğraf yollamak.

5 Gerçeklikten ayırt edilemeyen seks oyun ve oyuncakları.

Teknoloji, tarihsel ölçekte beden ve cinselliğe dayalı pratiklerin dönüşümünde büyük bir etki yaratmaktadır. Mekâna dayalı davranış ve ilişkiler iletişim araçları ölçeğinde yerini mekândan bağımsız örüntülere bırakmaktadır. Aile kurumunun mekâna dayalı varlığını hangi gerekçelerle, ne kadar koruyabileceği sorgulanmaya muhtaç görünmektedir. Bu noktada, insan ilişkilerinin toplumsal boyutunu düzenleyen hukuk kurumunun yerleşik mekanizmaları işlevsiz kalmaktadır⁶.

İnsan parmağının bir uzantısı olarak doğa karşısında güç kazanmasını sağlayan ‘araç’, bedenün diğer uzuvlarının uzantısı olmayı da talep etmektedir. Tekniğin dijitalleşmesi ile bedenün fizikiliğinden kaynaklanan kurumların aşınması ve biçim değiştirmesi kaçınılmaz gelişmeler olarak görünmektedir. Bu durumda geleceğin örüntülerinin aile üzerinden değil, bir ihtimal olarak geçici sözleşmelerle bir araya gelen ve kolayca dağılan ilişkiler üzerinden düşünülmesinde fayda var gibi görünmektedir. Bugün İngiltere’deki çiftlerin üçte biri evlilik dışı bir arada yaşamaktadır. Sorumluluk ve kalıcı ilişkinin sıkıntılı halinden geçici olanın akışkan yapısına doğru bir dönüşüm söz konusudur (Bauman, 2011: 29). Aile kurumu yerine tekil bireylerden ve geçici ilişkilerden oluşacak bir geleceğin nasıl oluşacağı ve neleri barındırabileceği düşünülmeğe muhtaçtır. Bu noktada geleceğe yönelik bir çıkarım yapmadan önce var olan bunalımın Türkiye özelinde kültürel yapıda nasıl şekillendiği ve farklı finansman yapısına sahip anlatılarda nasıl ele alındığı incelenmelidir. Bu noktada hedef kitlesi gereği bunalımı gizlemeye çalışan bir anlatı olarak *Çocuklar Duymasını* dizisi ile bunalımı ve otorite arayışını sınıf ve cinsiyet düzeyinde ele alan *Hayat Var* filmi ele alınacaktır.

Anlatılarda Aile, Kadın ve Otorite Arayışı

Baba ile beden ve aşk kavramları arasında var olan karşıtlık; kadına yönelik şiddet vakaları ve erkek otoritesinin durumu açısından önemli bir konum arz etmektedir. Erkeklik, kadın bedeni ve otorite arasındaki karşıtlıkların ortaya konabilmesi için bu kavramların geleneksel söylem içinde nasıl konumlandığının açıklanması gerekmektedir.

Parla (2009: 19-21), toplumsal dönüşümün belirgin bir kırılma yaşadığı Tanzimat Dönemi romanına yönelik incelemesinde kadın, şehvet ve bedenün, babanın yokluğunda aileleri parçalayan, oğlu yoldan çıkararak tehlikeli bir unsur olarak belirlediğini ortaya koymuştur. Bu romanlara öğretici bir ses tonu hâkimdir. Bu dönem romancıları, savundukları cemaatçi değerleri Batı’ya karşı koruyabilecek epistemolojik bir temelden, kudretli bir baba otoritesinden yoksundur (Gürbilek, 2004: 52). Bütünselleştirici modernleşme ideolojileri ölçeğinde Batı’nın medeniyet ve teknolojik bilgiye, Doğu’nun hars ve ahlaka indirildiği bu söylem; kadın bedeni, namus, vatan ve iktidar gibi kavramlarla örülmüştür. Ataerkil toplumun milliyetçi-eril dili, toplumun devamlılığı ve saflığı açısından kadın bedeni ile vatan arasında analogik bir dil üretmektedir. Bu süreçte kadın bedeni, namus ve aile üzerinden oluşturulan aile-toplum miti kadın bedenine yönelik duygusal ve ahlaki bir yatırım üretir. Bedenini özgürce kullanan şehvetli ve kozmopolitizme yakın kentli kadın, milliyetçi ideolojilerin devamlılık ve aileye dayalı söyleminin dışında kalır. Bu kadın tipi, milliyetçi kadın mitinin karşıt kutbunu oluşturur.

6 Eşini çok sevdiğini ancak internet üzerinden aldattığını söyleyen bir kadın, bir köşe yazarına şu soruyu sormaktadır; *sanal sevgililerim oldu ancak kocamı fiziki olarak aldatmadım, eşim bana aldatmaya dayalı boşanma davası açabilir mi?* (Hortoğlu, 2011).

Ataerkil milliyetçi söylem, özneyi ‘öteki’ üzerinden kurarken, etkenlik ve edilgenlik gibi karşıtlıkları erkeklik, kadınlık ve iktidarsızlık gibi analogiler ile birlikte kullanıma sokar. İktidar olamamak, otorite kuramamak bir yokluk, edilgenlik, erkek olamamak meselesine dönüşür. Bu noktada altı çizilmesi gereken en önemli nokta, kadına-nesneye yönelik iktidarın öteki olarak diğer özneye-erkeğe karşı kurulduğudur. ‘Erkeklik’, erkekliğin yalnızca kadınlık ile ilişkisinden doğan bir kategori değil, aynı zamanda erkeğin kendi cinsiyetindeki bireyler ile ilişkisi tarafından belirlenmektedir (Onur ve Koyuncu, 2004). Milliyetçi söylemde eril dilin kodları aynı biçimde kullanılır; kadın ve namus olarak vatan diğer özneye karşı korunarak iktidar-erkeklik üretilir. Baba ise değerler sistemini kuran ve iktidarı elinde bulunduran ‘devlet’ ile özdeşleşir. Bu noktada eril milliyetçi söylemde, baba ve şehvetli kadın tam bir karşıtlık oluşturur.

Geleneksel toplumda verili olarak gelen erkeklik konumlandırmasının modern toplumda rekabete açılması erkek kimliği üzerinde büyük bir bunalıma yol açmaktadır. Haset, kıskançlık ve iktidarsız nefret; Habil ile Kabil öyküsünde olduğu gibi öteki iktidar karşısında duyulan bir kayıptan kaynaklanmaktadır. Arzu nesnesi için diğer özne ile girilen rekabet veya rekabete girmenin imkânsızlığı sonucu nesnenin kaybı, nesneye ulaşamama, bir nefret ve psikolojik öz-zehirlenmeye yol açar (Girard, 2007: 30-31). Kadına yönelik birçok şiddet vakasında, kadının geleneksel otoriteyi reddedişi ve verili erkekliğin geçerliliğini koruyamayışı dikkat çekmektedir. Şiddeti bir iktidar aracı olarak kullanan birçok örnek “onu çok seviyordum” gibi bir karşılık vermektedir⁷. “Ya benimsin ya toprağın” şeklinde kültürde içselleşmiş olan bu anlayışın iktidar-sızlık ile yakın bir ilişkisi söz konusudur. Nesne üzerinde verili kabul edilen iktidarın kaybı ve rekabete açılışı, geleneksel erkek kimliği üzerinde büyük bir yıkım gerçekleştirmekte ve çözüm olarak şiddeti ortaya çıkarmaktadır. Şiddet ise kültür tarafından meşru görüldüğünde kolayca ortaya çıkarak bir iktidar aracına dönüşmektedir. Kadına yönelik şiddet, kadın bedeni söz konusu olduğunda toplum tarafından üretilmekte ve çoğaltılmakta, bireysel iktidar arayışı toplumsal göstergelerin açtığı yolda ilerlemektedir. Kadın bedeni üzerinden kurulan erkeklik algısı, yerleşik konumlandırmaların aşınması durumunda kolayca şiddete dönüşebilmektedir. Geleneksel anlayışın kadın bedenine yönelik erkeklik algısı ve şiddeti meşrulaştırması, şiddetin çok daha yaygın bir biçimde yaşanmasına yol açmaktadır.

Televizyon Anlatılarında Kadın, Beden ve Şiddet

Sinema ve televizyon anlatıları, yukarıda bahsedilen bunalıma üretim koşulları çerçevesinde farklı söylemlerle yaklaşmaktadır. Sinemadan bağımsız biçimde televizyon anlatısı olarak diziler incelendiğinde, bu yapımlar izler kitlesi nedeniyle aileye yönelirken, izlenirliğin devamlılığı açısından cinsellik ya da tatmin olgusunu ön plana çıkarmaktadır. Doksan sonrası diziler arasında dikkat çeken özgün yapımlar göz önünde bulundurulduğunda *-İkinci Bahar, Süper Baba, Çocuklar Duymasın-* kadının toplumsal konumundaki dönüşüm ve arzulanan baba otoritesinin ön planda olduğu görülmektedir. Bununla birlikte 2000’li yıllarda özgün öykü üretmedeki yetersizlikler sonucu, edebiyat tarihinin özgün eserlerinin genellikle cinsellik temasının ön plana çıkarılarak televizyona

⁷ Kadına yönelik şiddet olayları çerçevesinde öne çıkan Ayşe Paşalı vakasında, Paşalı’yı öldüren koca Yetkin “22 yıllık eşimdi. Kendisini çok seviyorum. Pişmanım” demiştir (*Milliyet*, 15 Nisan 2011). Bu şekilde ayrılık ve kadını yok etme şeklinde gerçekleşen şiddet vakaları, toplam şiddet vakaları içinde önemli bir alan kaplamaktadır.

aktarıldığı görülmektedir. Babanın konumu ve cinsellik/tensellik iki karşı kutup olarak anlatılarda yerini almaktadır. Tanzimat'tan bugüne kadar kültürel karşıtlığın iki temsilcisi ve ayrı ucu konumunu üstlenen baba ve beden karşıtlığının; doksan sonrası kültür endüstrisi ürünlerinde de aynı karşıtlık içinde yer aldığı görülmektedir. Romantik aşka, tenselliğe ve evliliğe yönelik talep artarken; yasa kurucu babaya, babanın yokluğunda melankoliye ve şiddete yönelik eğilimler de aynı derecede belirgindir. Yukarıda adı geçen televizyon dizileri göz önünde bulundurulduğunda toplumsal cinsiyet rollerinde yaşanan dönüşümün ortaya çıkardığı bunalım gerçek veya sözleşmeli babaların kurdukları otorite aracılığı ile aşılmaktadır. Buna karşın sinema anlatılarında kadın ve aile yok denecek kadar azdır. 1990 sonrası Türk Sineması'nda öyküler, genel olarak babanın varlık ya da yokluğu ile şekillenmektedir. Bu noktada üretim ve finansman koşulları, öyküyü belirleyen temel dinamik olarak belirmektedir. Bireysel olarak veya devlet ve Avrupa Birliği tarafından fonlanan, doğrudan aileye ve tatmine yönelmeyen sinema anlatıları, bir baba simülasyonu ve tatmin yaratmak yerine, sorgulama ve melankoliye yönelmektedir. İzlenme oranları ve reklam gelirleri ile fonlanan televizyon yapımları ise izleyicinin devamlılığı için tatmin duygusunu yaratmakta ve baba motifini üretmektedir. Baba, bu dizilerde geleneksel yapısı içinde yer almamakta; daha çok gerçek ve nesnel bir dayanağı olmayan 'baba konumu' ve otoritesi simüle edilmektedir.

Çocuklar Duymasın dizisinin senaryo yapısı kadın, beden ve iktidar konularına yönelik çatışma ve uzlaşma noktalarının anlaşılmasında oldukça verimli bir zemin oluşturmaktadır. Dizinin yarattığı uzlaşma mekanizmaları, muhafazakâr erkek egemen otoritenin bunalımlarını değişik mekanizmalarla gölgelemekte ve anlatının bunalımla olan yakın ilişkisini saklamaktadır. Her ne kadar yapım bir *sit com* (durum komedisi) olsa da arka planda seyreden bunalım, kendini birçok biçimde ele vermektedir. Öncelikle ana karakterler ve neyi temsil ettikleri bu konuda önemli ipuçları sağlamaktadır. Dizideki temel çatışma Meltem ve Haluk karakterleri arasındadır. Bununla birlikte çatışmaların sebebi ve uzlaşma mekanizmalarının işlediği karakter, Meltem karakteridir; onun talepleri, duyarlılıkları ve tatmin edilmesi dizinin temel motifidir. Meltem, iktidar karşısında nesne gibi görünmektedir ancak olayları yönlendiren özne konumundadır.

Karakterler incelendiğinde Meltem karakteri sinema ve televizyon anlatı geleneğimizde özgün bir yer oluşturmaktadır. Gerçekçiliği veya karakterin derinliği burada önemli bir konu değildir. Meltem karakterinde önemli olan; kültürel çatışmada yer alan, 'anne kadın' ve 'fahişe kadın' ayrımlarını kendi bünyesinde uzlaştırmasıdır. Erkek egemen algıda yer alan; evine bağlı, namuslu (cinsel arzuları belirsiz), çocuk sahibi 'anne kadın' imgesi ile güzel, irade sahibi, talepkâr ve tehditkâr 'fahişe kadın' imgesi Meltem karakterinde bir uzlaşmaya ulaşmaktadır. "Çocuk da yaparım kariyer de" şeklinde özetlenebilecek bu yapı erkek kimliği için önemli bir arzu nesnesi olarak belirlemekte; parçalanmışlığı yok etmektedir. Meltem karakterinde, anne kadın ve fahişe kadın ayrılığı/çatışması çözülmüş ve erkek karakter için idealize edilmiş bir arzu nesnesi olarak belirmiştir. Bu biçimde idealize edilen kadın karakter sadece erkek seyirci için değil aynı zamanda kadın seyirci içinde bir arzu nesnesidir. Geleneksel yapılardan kurtulmak isteyen ancak erkek egemen yapılanmanın maddi ve simgesel dayanaklarından da faydalanmaya devam etmek isteyen kadın kimliği için Meltem ve temsil ettiği toplumsal rol, bir çözüm olarak belirmektedir. Meltem karakteri, bu yapısı ile bunalımın sansürlendiği temel

mekanizmayı üretir; eğitimi, gelir durumu, hoşnutsuzları ve yaşam tarzı ne olursa olsun geleneğin sınırlarını aşındırmaz veya aşmaz. Meltem, özgürlüğünü bu sınırlar içinde tutar, bu yapısı ile karakter yapısal bir bunalımın bireysel çözümünü oluşturmaktadır.

Geleneksel bir erkek gibi görünen Haluk karakteri de ilk planda görünenin aksine bir uzlaşma karakteridir. Maskülen erkek kimliğini temsil eden Haluk, aile dışı yaşantısında şiddete yatkın bir görünüm sergiler. Bu şekli ile güçlü bir erkek modelini oluşturan Haluk karakteri, ev içindeki uyumlu ve şiddetten uzak yapısı ile bir uzlaşma karakterine dönüşür. Haluk, senaryoda hiçbir zaman talep ederek, düzeni değiştirerek çatışma oluşturan ve çözüme ulaştıran bir karakter değildir. Haluk figürünün senaryodaki görevi; Meltem karakterinin taleplerine ilk planda karşı çıkmak ve nihayetinde uyum sağlayarak çözümü oluşturmaktır. Haluk, bu şekli ile olaylar karşısında biçimlenen, olayları etkileyemeyen, bir 'negatif özne' olarak belirir⁸. Bu şekli ile Haluk karakteri, Meltem karakteri karşısında edilgendir ve yardımcı karakter görevini üstlenir. Haluk karakterinde kristalleşen, maskülen ve uyumlu erkek motifi, Meltem karakterinin birleştirdiği iki kimlik gibi yeni bir uzlaşma alanı sağlar. 'Sert görünümünün altında yatan pamuk gibi kalbi' ile aile kurumunun simgesel otoritesini üstlenebildiği gibi dış dünyaya karşı koruyucu ve yasa koyucu bir baba/erkek rolünü de sergilemektedir. Bununla birlikte gelenekten aldığı kimliği Meltem karakterinin dayatmaları karşısında sürekli tahrip edilmektedir, erkekliği sürekli üretilmek durumundadır. Sürekli karşı çıkarak ve reddederek ürettiği söylem düzeyindeki erkeklik öykü sonunda uzlaşma ile onaylanır, sürdürülür. Bununla birlikte senaryo ilerlemez; ilk günkü konu ile sürüp gitmekte olan konu aynıdır. Çatışan kimlikler yeni bir görünüm sergilemez, sürekli bir şimdiki zamana takılmışçasına aynı kurgu, her bölümde başlamakta ve sona ermektedir.

Bu noktada beliren soru; Haluk karakterinin negatif özne olmasına rağmen; sürekli karşı çıkan, sonuçta durumu onaylayarak veren el konumuna gelmesi ne anlama gelmekte ve öykü neden ilerlememektedir? Bu durum, otoritenin ve babanın simülasyonundan kaynaklanmaktadır. Baba ve erkek iktidarı, dönüşen toplumsal yapıda -dizideki karakterler de hizmetler sınıfını temsil etmektedir- güçlerini sırf 'adlandırmalarından' almaktadır ve bütün uzlaşma denemelerine rağmen iktidar, belirgin bir biçimde aşınmaktadır. Geleneksel değerlerle hareket eden erkek ve kadın seyirci içinse mutlu sonun, tatminin yaşanabilmesi; otorite boşluğunun bir otorite simülasyonu ile ikame edilmesi ile mümkündür. Bu sebeple öykü içinde vermek zorunda olan el, veren ele dönüştürülerek, otorite varmış gibi yapılmaktadır. Güncel olanla geleneksel olanın çatışması, gelenekselliğin onayından geçirilerek çözüme ulaştırılmaktadır. Bu biçimi ile öykü içinde çatışmalar, toplumsal cinsiyet rollerine dayalı kimlik karmaşası tahrik edilmeden çözüme ulaştırılmaktadır.

Katharsis için otoritenin simülasyonunu zorunlu kılan nedir? Baba ve otorite, toplumsal bir varlık olarak insan için simgesel bir dayanak noktasıdır. Yasanın oluşması ve uygulanması için anlam parametrelerini oluşturan bir eksene, babanın adına ihtiyaç vardır. Baba yasayı uygulama gücünü -otoritesini- güç kullanabilme yeteneğinden -iktidarından- almaktadır. Babanın iktidar araçları kadın lehine dönüşürken, otoritesi biçimselleşmektedir. Bu biçimselleşmiş otorite varlığının sebebi olarak gerçek bir

⁸ Olaylar karşısında edilgen, olaylar tarafından yönlendirilen 'negatif olarak kurulmuş özne' kavramını Yoshimoto, Japon filmlerinde modernlik ve modernleşme arasındaki uyumsuzluklar ve gerilimleri kavramsallaştırmak için kullanmıştır (Aktaran: Suner, 2006: 187).

dayanak noktası bulamamakta, bu noktada otoritenin sürekli simüle edilerek yeniden üretilmesi gerekmektedir. Otorite, böylece bir simülakr'a dönüşmektedir. Sinema ve televizyon anlatılarında babaya yönelik talepteki artış ve televizyon anlatılarında babanın sürekli simüle edilmesinin altında, baba otoritesindeki bu aşınma yatmaktadır. Otoritenin toplumsal ve bireysel ölçekte sarsılması neyin iyi, neyin kötü olduğuna yönelik ayrımı yok etmektedir. Bu durum, içinde bulunulan değerler karmaşasını yatıştırıcı bir unsur olarak baba/otorite arzusunu doğurmaktadır (Erşen, 2008).

Otorite yokluğu ile şiddet arasında belirgin bir ilişki vardır; otorite salt tahakkümden farklı olarak bir korumayı da içerir. Otorite, değişik biçimlere bürünen şiddetin/gücün olanakları ile düzeni sağlamaktadır. Otorite, egemen olmak, yargıda bulunmak gibi işlevleri ile 'anlam'ın oluşumunu sağlar (Sennett, 1999: 54). Toplumsal kurumların ve bedenlerin, otorite tarafından belirlenemediği durumda şiddet en yalın hali ile ortaya çıkarak, iktidar arzusunun ve iktidarsızlığın en temel göstereni olmaktadır. Kadına yönelik şiddet olaylarındaki artış ile erkek egemen iktidar ve otoritede yaşanan belirgin aşınma arasında doğrusal bir orantı vardır. "Türkiye'de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet" adlı araştırmada (Başbakanlık, 2009: 119), şiddetin nedenlerini ve içeriğini anlamak için erkeklerle yapılan görüşmelerde bir katılımcı⁹ şiddet ve iktidar arasındaki ilişkiyi şu şekilde belirtmektedir;

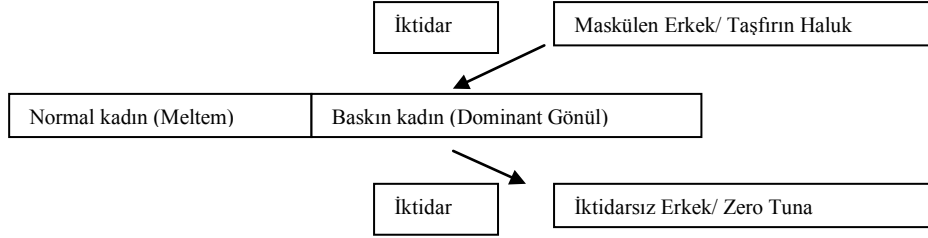
... Şimdi şiddet, hani kodum mu oturturum manasına gelen bi şey midir, yoksa şiddet hani birinin o güce sahip olması, potansiyel, yani Türkçe'de güzel bi şey var, kudrettir aslında o. Kudrete sahip olması ve kudreti de birinin tanınmasıdır. Aslında karşılıklı bir ilişkidir o... Yıllardan beri hani benim babamın şöyle bi baktığı anda annemin kaçması mıdır? Veya işte babam bana baktığı anda toparlanıp şöyle durmam mıdır? Şimdi o şiddetin kendisi buysa eğer, yani o güç sahibi olma, o kudret sahibi olma ve herkesin de onu tanınmasıysa şiddet, o şiddeti yani şu an, erkekler de biraz kadınlar kadar yaşıyor. Nerde yaşıyo? İş hayatında yaşıyo, evde yaşıyo, kadın işte o gücü empoze ediyo, böyle yapacaksın, şöyle yapacaksın, bilmem nenin kocası şuraya gelmiş, bilmem nenin şuraya gitmiş, şu buzdolabını değiştirelim, bilmem neyi değiştirelim. Şimdi bu şiddet değil mi yani? Ben bu şiddeti yaşamıyo muyum?... *O toplumsal olarak veriliydi, kudret sahibi olarak biz doğuyorduk. Yani ev, aile reisi olarak doğuyorduk. Ama şimdi bir isyan var, bu açık... Karşı taraftan bir isyan var. Yani senin o kudretini, senin gücünü tanımiyo. Neden tanımiyo? Neden tanımiyo, işte medyayı okuyo mu okuyo, bi şeyler öğreniyo, kendine bakıyo [...] Senin kudretini tanımama noktasında bi çatışma doğuyo, o çatışmadan bence çok farklı bir toplumsallaşma ortaya çıkacak*¹⁰.

Örnek araştırmadaki katılımcının altını çizdiği gibi geleneksel toplumda erkeklik, verili olarak gelmekte; geç kapitalizm koşullarındaysa sürekli ele geçirilmek zorunda olunan bir görünüm arz etmektedir. Bu durum, kadın üzerinden inşa edilen erkekliğin bir rekabet ortamına açıldığına, erkek kimliği üzerinde kaygı üretici bir iktidar olarak belirdiğine işaret etmektedir. Yukarıda belirtildiği gibi, erkeklik yalnızca kadına yönelik

9 Katılımcı 25-30 yaş arası, en fazla beş yıllık evli, lise ve üzeri eğitimlidir. Anlam ve yazım yanlışlıkları alıntılanan kaynağa aittir.

10 İtalik vurgu bana aittir.

bir iktidar değil, diğer özneye yönelik bir kimlik inşasıdır. Örnek dizideki cinsiyet ve güç konumlandırması da bu şekildedir.



Şekil-1: *Çocuklar Duymasın* dizisinde cinsiyet ve güç konumlandırması

Dizide herhangi bir betimleyici olmadan normal kabul edilen *Meltem* ile baskın kadın olarak kabul edilen *dominant Gönül* arasında içerik ve söylem olarak bir fark yoktur. Kadın karakterler arasındaki adlandırma farkı, karşılardaki erkeğin kendileri karşısındaki konumları ile ilgilidir. Aynı kadın kimliği (zero; olmayan, sıfır) erkek kimliği karşısında dominant; sert erkek karşısında normal kabul edilmektedir. Burada kadın kimliğine farklı içerikler yükleyen, erkeğin yapısındaki farklılıktan kaynaklanmakta ve kadın karşısındaki konum, erkekler arasında bir iktidar olma-olamama meselesine dönüşmektedir.

Örnek dizide kadın ve erkek karakterler üzerinden yaratılan uzlaşmalar, öykünün hiç ilerlemeyen yapısı ve karakterlerin dönüşmezliği, çatışmayı gizlemekte, kültürel bir tıkanmaya işaret etmektedir. *Çocuklar Duymasın* söylemi, bu kültürel krize verilecek yanıtı kuracak öznenin bulunmayışından kaynaklanmaktadır. Evlilik programlarındaki artışa karşılık¹¹, medyada ve toplumda görülen boşanma ve şiddet olaylarındaki artış, geleneksel aile kurumunun bunalımına işaret etmektedir. Erkek lehine düzenlenmiş bir aile yaşantısından, eşitliğe dayalı bir aile yaşantısına geçileceğine yönelik beklenti; bedenün yüzeyselleşmesi, aşk ve toplumsal ilişkilerin geçiciliğine yönelik saptama ile birlikte düşünüldüğünde ‘aile’ kavramı ile birlikte düşünme alışkanlığından kaynaklanıyor görünmektedir.

Sinema Anlatısında Kadın, Beden ve Şiddet

Televizyon anlatılarının simülasyon mekanizması ile mutlu sona taşıdığı çatışmalar, doğrudan aileyi hedeflemeyen ve bireysel yapımlara dayalı doksan sonrası Türk sinemasında çatışma bağlamının farklı bir boyutta ele alınmasına ve aşk, aile gibi kurumların reddedilmesine yol açmıştır. Doksanlara kadar erkek lehine çözümler üreten, melodram ağırlıklı Türk sineması doksan sonrasında aşk filmlerini bırakmıştır,

¹¹ Geleneksel ilişkilerin aile kurma ve sürdürme işlevini yerine getiremiyor oluşu, evliliği kültür endüstrisinde metalaşan bir ürün seviyesine çekmiştir. Bu durum, evlilik ve gittikçe estetize edilen düğün seremonisinin, belirgin bir biçimde tüketim nesnesine dönüştüğüne işaret etmektedir.

bu dönemde Türk sinemasında aşk neredeyse hiç yoktur. Bunun yerini değerleri yerli yerine oturtacak babanın arandığı, içinde kadın yer almayan ‘erkek filmleri’ doldurmuştur (Ulusay, 2004). Bu filmlerde fahişelik, belirgin bir gerilim unsuruyken, yaşanan tutkular tek yönlü, erkeklige dair ve tekinsizdir, mutlu son yoktur (Çiçekoğlu, 2007: 143). Üretilen filmlerin önemli bir bölümünde aşk ve evlilik söz konusu değildir, aşk ve evlilik ancak güldürü niteliği taşıyan komedi filmlerinde kendine yer bulabilmektedir. Erkek ağırlıklı Türk sineması düşünüldüğünde bu durum erkek algısının, kadındaki dönüşümü içselleştirerek kabul etmek yerine, kadının varlığını reddetmeyi ve kadını ancak bedeni ile var olabilen bir tüketim nesnesine indirgediğini işaret etmektedir.

Kadın, beden ve aşkın reddedildiği bu panoramada Türk sinemasında kent dışı ve geçmişi imgeleyen filmlerin ön plana çıktığı görülmektedir. Var olan duruma karşı özerk bir düşünce üretemeyen erkek egemen algı, kentin bedenlere özgürlük tanıyan olanaklarına karşı kırsal yaşamda, geleneğin gücünü koruduğu bir yaşam fantezisini üretmiştir. Ek olarak, tek başına geçmiş ve geleneğin gündelik hayatı tanımlamaya gücünün yetmediği durumda yasa kurucu bir babaya yönelik talep, babanın aranışı ve bulunamayışından doğan melankoli doksan sonrası sinema anlatılarında ön plana çıkmıştır. Doksan sonrası Türk sinemasında öncelikli olarak ‘erkeklik krizi’ şeklinde beliren aile ve otoriteye yönelik bunalım, süreç sonunda erkek egemen toplumsal düzeneklerin koruyucu düzeneklerinin dışında kalan kadınları da konu edinen filmler ortaya koymuştur. Bu noktada *Hayat Var* filmi toplumsal cinsiyet bunalımlarını, sınıf kavramı ile birlikte kent içinde ele alarak oldukça verimli bir dil oluşturmaktadır. Bu filmde yönetmen, kadın bedeni ve yuvaya yönelik romantik kategorileri tekrar üretir ancak geçmiş, kent dışı kırsal yaşam veya yuvaya yönelik özlem gibi motifleri tersyüz ederek bir özgürleşme, yuvadan kaçış talebine dönüştürür. İçe-kapanma ve bütünlüğe ulaşmaya dayalı ruh halinin yerini dışa açılma ve belirsizlik alır. Öykü, mekâna ve toplumsal cinsiyete dair söylemini romantik imgelem klasik kategorilerinden ve merkez-çevre ilişkilerinden ayırıştırarak sınıfsal ve cinsel düzeyde ele alır. Romantizmin kent dışına ve geçmişe yönelerek aşmaya çalıştığı bunalımı, şimdiki zamanda ve merkezde sergiler. Hayat ve annesiz aile, İstanbul’un merkezi noktasında dışarıda kalmanın bunalımını yaşamaktadır. Dışarıda kalmışlık ve merkezi otoritenin güvenli sınırlarına girememek, mekânsal bir konumdan arındırılarak, geç kapitalizmin koşullarına uygun bir biçimde merkezde sınıfsal ve cinsel kategorilerle birlikte ele alınır.

Öyküde üç ayrı baba figürü vardır; Hayat’ın babası, dedesi ve annenin yeni kocası. Baba, Boğaz’da illegal işler yapmakta ve ailenin geçimini bu şekilde sağlamaktadır. Hayat’ın annesi, babasını terk ederek bir polisle evlenmiştir ve Hayat’ın babası ile annenin yeni kocası arasında bir karşıtlık kurulur. Hayat, annenin kurduğu ortalama sürdürülebilir yaşantının ve iç mekânın sürekli dışına itilir. Polis babanın, kendi çocuğu karşısında gösterdiği babalık ile Hayat’ın arayıp bulamadığı baba/otorite figürü arasında bir karşıtlık vardır. Sınıfsal olarak dışarıda kalmak, babayı ve erkeklige yok etmiştir, Hayat’ın babası olaylara etkisi olmayan, edilgen bir negatif özne konumundadır. Hayat’ın toplumla yüzleştiği, ilişkiye girdiği tek mekân okuldur. Ancak pis kokusu, dağınıklığı, tembelliği nedeni ile okul ortamında da sürekli dışlanır. Arkadaşları ile iletişim kurmak isteyen Hayat, arkadaşlarına cinsel taciz karşılığı edindiği çikolata ve gofretlerden dağıtır. Ancak arkadaşları Hayat ile iletişim kurmak yerine, yeniden çikolata ve gofret talep ederler. Hayat için aile ve okul(toplum) gibi klasik modernliğin örgütleri, aidiyet ve koruma sağlayan işlevsel mekanizmalar üretmez.

Hayat için baba figürü, varlığı ile değil, yokluğu ile vardır. Bu durum sınıfsal bir süreklilik arz eder. Etkisiz ve bakıma muhtaç bir dede, yasadışı işlerle parçalanmış ailesini geçindirmeye çalışan bir baba söz konusudur. Anne figürünün olmadığı ev ortamında Hayat, erken yaşta büyümek zorunda kalmış bir çocukluğu sergilemektedir. Çocuk ve kadın rollerini aynı anda üstlenmek zorunda kalan Hayat, yaşantısını düzenleyecek bir otorite figürü aramaktadır. Ara sıra gittiği annesinin evinde üvey babanın henüz konuşamayan oğlu ile kurduğu sürekli iletişim ile Hayat'ın içinde bulunduğu durum arasında tam bir karşıtlık söz konusudur. Hayat iletişim kurmaz, öykü boyunca mırıldanma sesleri ile görünür, sorulara genel olarak vücut dili ile cevap verir. Bu karşıtlık ve dışlanmışlıktan nefret eden Hayat, evde geçen bir sahnede masanın üzerinde yer alan silahı, üvey baba ve üvey kardeşe çevirir. Annenin durumu görüp Hayat'ı yere itelediği sahnede Hayat, şaka yaptığını belirtse de kendi hayatında olmayan otorite figürü ile kendini dışlayan otorite arasında gördüğü fark ve gösterdiği haset, öykü içinde hissettirilmektedir.

Otorite olamayan baba ve dışlayıcı iktidar arasında Hayat, çaresiz kalmıştır. Bir yanda otoritesini kuramayan birincil ilişkilere dayalı baba figürü, diğer yanda Hayat ile arasında bir sorumluluk bağı olmayan dışlayıcı otorite figürü, akışkan modernliğin çifte iktidar yapısını ortaya koymaktadır. Sürdürülemez birincil ilişkilere dayalı otorite ve dışlayıcı iktidar tarafından içeri alınmamak aynı anda gerçekleşmektedir. Hayat, kendini dışlayan iktidar figürünün dikkatini sadece bedenini sergileyerek çekmektedir, bütün dışlanma anlarında bu protestosunu kullanır. Elinde bedeninin muhalif tavrı dışında hiçbir unsur yoktur. Her iki otorite figürünün ortada bıraktığı Hayat, hayatını düzene sokacak bir figüre/otoriteye ihtiyaç duymaktadır. Bu noktada pek ideal bir karakter olmasa da babasını döven, yabancı bir adama yönelir. Bu adamı takip eden Hayat, adama evlenme teklif eder. Teklifi geri çevrilen Hayat, denize atlayarak intihar eder, öykü içinde belirtilmeyen bir biçimde kurtulur. Sınıfsal, ailevi ve toplumsal birlikteliklerden dışlanan Hayat, evine hapsolmuş gibidir. Ata-erkil algıda devamlılığın ve güvenli bir mekânın simgesi konumundaki ev, Hayat ölçeğinde buhranın, sıkışmışlığın mekânına dönüşür. Ancak babanın hapse girmesi ile zaten yaşanabilir olmayan gündelik yaşam bitme noktasına, birincil ilişkiler tamamen parçalanma noktasına gelir. Hayat, dışlandığı anne evine gitmez, hasta dedesini eve kilitleyerek yuvayı terk eder.

Buna karşın geleneğin ve modern ilişkilerin içine yerleşmiş olan cinsiyetçi yapı, öyküye yayılır. Hayat'ın komşusu olan kadın, on yaşlarında tecavüze uğramıştır. Yeşilçam filmleri ve arabesk şarkılarla resmedilen bu kadın figürü, cinsel bir ötekiliğin üstlenicisi konumundadır. Hayat'la çok fazla ilgilenen bu kadın lezbiyen eğilimler sergilemekte ve Hayat'ı taciz etmektedir. Bir diğer taciz vakası markette gerçekleşir. Dedesine rakı almaya çalışan Hayat, market sahibi tarafından taciz edilir. Böylece yönetmen, cinsel tacizi geleneğin ve yerel ilişkilerin içine yerleştirir. Taciz karşılığı market sahibi, Hayat'a çikolata hediye eder ancak Hayat, çikolataları avuçlayarak poşete atar. Böylece, Hayat'ın bedeninin metaya, paraya dönüşebilme kabiliyeti sergilenir, Hayat, tacizi ücretlendirir¹². Komşu ve esnaf tacizini aile içi taciz izler. Hayat'ın annesinin eve temizliğe geldiği

12 Kadın bedeninin paraya dönüşümü, erkeklığe ve babanın aranışına yönelik birçok filmde belirgin bir motif olarak yer almaktadır. Eşkıya (1996-Yavuz Turgul) filminde Emel ve Keje karakterleri paraya dönüşür, Masumiyet (1997-Zeki Demirkubuz) filminde Uğur'un bedeni paranın ve geçimin kaynağıdır. Hayat Var filminde göze çarpan unsur Hayat karakterinin bedenini paraya dönüşebilme kabiliyetini bilmesi ve bilinçli olarak kullanmasıdır. Küçük yaşına rağmen beden ve para ilişkisini içselleştirmiş görünmektedir.

sahnede yatalak dede, eski gelininin kollarını okşar. Kadın, bu duruma şaşırılmaz; böylece tacizin ilişkide yerleşik bir hal olduğu anlaşılır. Kadının evi terk edişinin babanın askerde olduğu dönemde gerçekleştiği belirtilir. Bu durum terk edişin; babanın yokluğunda dedenin artan tacizlerinden kaynaklandığı izlenimini verir. Bu çerçevede taciz; geleneğin, mahallenin ve ailenin içine yerleştirilir. Aynı zamanda toplumsal ve ekonomik olanın dışında olan Hayat, yalnızca beden konumuna iner. Tecavüz sahnesinde bu durumun altı çizilir. Market sahibinin tecavüz ettiği Hayat, üst açıdan doğanın içinde yalnızca bir beden olarak resmedilir. Bununla birlikte cinsellik, kadın bedeni ve para arasında kurulan ilişki, tüm toplumsal yaşama yayılmıştır. Baba, Boğaz'a demirlemiş uzun yol gemilerine kadın götürmektedir. Bir diğer tecavüz sahnesi de gemide gerçekleşir. Babanın gemiye teslim ettiği hayat kadını gemiciler, birkaç saat sonra denize atar. Gemiciler, para vermek istememiş ve sonuç olarak ortaya çıkan şiddet sahnesini yaratmışlardır. Aynı zamanda Baba, zaman zaman eve turist getirmekte ve ev, fuhuş amaçlı kullanılmaktadır. Geleneksel anlayışta aidiyet, saflık ve kutsallığın mekânı olarak kurgulanan ev, öyküde günah, taciz ve fuhuşla birlikte resmedilir.

Geleneksel ve modern ilişkilerin tamamına yayılan bedene yönelik vurgu ve bunalım, geleneksel-modern geriliminin yerine sınıfsal bir boyut kazanır. Öykü içindeki tüm kadınlar, taciz ve tecavüz vakaları ile anılır. Alt sınıftan bir kadın ancak beden boyutunda var olabilmektedir. Bu durum, babanın hayat kadını arkadaşı ve Hayat arasında geçen bir diyalogda altı çizilerek belirtilir. Hayat kadınının rujunu süren Hayat'a kadın; "*Çok güzelsin be kız, yakında sen bizim işleri elimizden alırsın*" der. Hayat için, bedenini metaya dönüştürmek dışında bir ufuk görünmemektedir. Hayat da bu durumu, kabullenmiş gibidir. Tecavüz sahnesinin ardından Hayat'ı bularak evine götüren komşu kadın, Hayat'a "*ağlama canım benim, bir tanem*" derken, Hayat "*ağlamıyorum*" şeklinde cevap verir. Gerçekten tecavüze ağlamayan Hayat, dedesinden kendine nüksetmiş olan ve süreklilik arz eden nefes alma krizlerinden birini geçirmektedir.

Parçalanmış aile yapısı ve işlevsiz toplumsallık bir araya geldiğinde Hayat, gündelik hayatını sürdürmeye çalışan yalın bir beden konumundadır. Hayat ve yaşadığı çevre modern mekânın ortasında bir ilkel durum arz etmektedir. Kedisine çöplerin arasında mama arayan Hayat, birçok kez çimenlerin arasından süzülerek kendisini takip eden kamera tarafından görüntülenir. Modernlikten uzak; ilkel ve doğal durumunun içinde resmedilen Hayat, içinde biriken şiddeti sık sık bir hindiye boşaltır. Hayat'ın şiddetini yöneltebildiği tek unsur, bu hindidir. Hayat'ın ilkelliğe ve doğallığa yakınlığı söz düzeyinde de görülür. Konuşma sorunu yaşamayan Hayat pek konuşmaz, bunun yerine ses bandında sürekli bir mırıldanma sesi vardır. Dilin toplumsal yönü göz önünde bulundurulduğunda; Hayat'ın bu mırıldanışı bir ilkelliği ve toplum öncesi bir çocukluğu simgelemektedir. Hayat'ın çocukluğu, ilkel ve toplumsallaşmamış yönü, birçok kez görüntü ile de verilir.

Ek olarak merkez, iç; Boğaz'da geçen öyküde çok uzak resmedilir. Merkezde geçen sürdürülebilir yaşamlar, öyküde hiç görünmez. Hayat'ın doğal duruma, doğaya ve ilkelliğe yakınlığına karşın İstanbul ve şehir neredeyse yoktur. Hayat, neredeyse hiç cadde ve sokak kullanmaz. Okul ve ev arasında sürekli babasının kaygısı ile yolculuk yapar. Ara sıra görüldüğü okul yolundaki; sokak ve caddeler ise yaşanan bir kentten çok bir savaş alanını andırır; sisli ve dumanlı yollar, yıkık dökük binalar... Hayat, kente ve caddelere ilk

defa babasının kendini almaya gelmediği sahnede girer. Karanlık, karışık ve gürültülü olan caddelerde Hayat'ın ve seyircinin ilgisini çekebilecek tek unsur, renkli ışıklarla süslenmiş arabesk kaset tezgâhidir. İç ve dış kategorilerini böylece mekânsal boyuttan koparan film, bu kategorileri sınıfsal ve cinsel temele aktarır. Bu noktada arabesk müzik, simgesel bir önem kazanır. Yetmişli yılların yükselen eğilimi olarak arabesk, genel olarak Anadolu'dan İstanbul'a göç eden kırsal kesim insanların kendini ifade etme biçimini adlandırmak için kullanılmaktaydı. Ancak öykü içinde arabesk, kadınlık, altsınıflık ve edilgenlik düzeyinde ele alınmaktadır. Hayat ve İstanbullu babası arabesk dinler ve söylerler. Böylece arabesk, İstanbullular için kullanılarak mekânsal-yöresel niteliğini kaybeder. Genel bir dışarıda kalma durumunun ifadesine dönüşür. Mahalleli genç, kendini Hayat'a arabesk şarkılarla ifade etmeye çalışır. Öykünün sonunda çocuk, Hayat'ın yanına gelir, Hayat'ın; "İstanbul mu musun?" sorusuna çocuk, omzunu silkeleyerek "Hayır" şeklinde cevap verir. Gülümseyen Hayat, çocukla birlikte bir tekneye binerek yuvadan uzaklaşır. Dede, evin içinde kilitlidir ve baba hapistedir. Doğal ve modern ilişkilerin tüm güvencesinden yoksun kalan Hayat için arabesk ve dışarıda kalmışlık genel durumdur; film, kentten ve yuvadan uzaklaşma anında çalan arabesk şarkı ile biter. Bu sırada bütün toplumsal örüntülerinden dışlanan, mahrum kalan Hayat ve arkadaşı, yeni toplumsallığı ve kimlik biçimlerini işaret eden bir biçimde sahnelenir. Birincil ve ikincil ilişkilerden boşalan alan, kitlesel kimlik biçimleri ile doldurulmuştur; aile, gelenek veya toplumsallığın yerini moda ve futbol alır. Çocuğun yüzü sarı-lacivertken, Hayat bütün yüzünü ruj ile boyar.

Film, böylece doksanların başından sonra erkekleri konu edinen ataerkilliğin krizini sınıfsal bir düzeye yayar ve ataerkil güvenceden yoksun kalan kadınların krizine yönelir. Bu filmde yaklaşık on yıl önce çekilen *Tabutta Röveşata* (1996- Derviş Zaim) filminde, toplumsal ilişkilerin dışında kalan, kendine toplumsal bir aidiyet kuramayan Mazlum, uyuşturucu bağımlısı bir kadınla birlikte İstanbul'dan kaçmaya çalışırken, bu kez Hayat, benzer bir sahnede tanımadığı bir erkek çocuğu ile birlikte İstanbul'dan kaçmaya çalışmaktadır. Doksanların başında sinemaya yansıyan otorite arzusu ve ataerkilliğin krizi, on yıl sonra *Hayat Var* filmi ile kadın karakter üzerinden sinemaya yansımaktadır. Öykü içinde baba, otorite ve aile figürünün belirsizliği isimler düzeyinde de belirtilir. Öyküde Hayat dışında kimsenin adı verilmez, Hayat'ın adı da simgesel düzeydedir. Bireysel yalnızlık, tehdit ve kaygı bu isim üzerinden gündelik hayatın geneline yayılır.

Sonuç

Modern toplumun bireye sunduğu yalnızlık, işsizlik, yoksulluk ve göç gibi özbenliğe yönelik modern şiddet, tüketim toplumu insanını sürekli bir çıkmaza sürüklemektedir (Oktik, 2008). Bu modern şiddet; öz yıkım, otoritenin güvencesi ve öngörülebilir bir geleceğin çökmesi durumunda bireyin kendisine ve ötekine yönelik şiddet arzusunu tetiklemektedir. Günümüzde kadına yönelik şiddette beliren olgu ise, toplumu yönlendiren iktidarın mekânsal olarak belirsizliği ve sınıfsal mücadelenin parçalı yapısında şiddetin doğrudan diğer kimliğe yönelmesidir. Habil ile Kabil öyküsünde şiddet, doğrudan muktedir olana yönelerek, kendi iktidarını tekrar elde etmeye yönelir. Günümüzde ise muktedir olan ile güce maruz kalan arasında mekânsal olarak aşılabilir bir mesafe vardır. Akışkan

kapitalizm koşullarında iktidar kendini fiziksel olarak göstermez, iletişim ve üretim araçları aracılığı ile toplumun yüzeyine yayarak herkesi kendi anlamsal pratiklerine dahil olmaya davet eder. İktidara yönelemeyen, varlığını keşfedemeyen edilgen özne, büyük bir baskı ile karşı karşıya kalmaktadır. Habil ile Kabil öyküsünde olduğu gibi; eksiklik, kıskançlık, haset ve yarattığı öz-zehirlenme şiddetin temel kaynağıdır ancak şiddetin yönü diğer öznedenden, nesneye kaymıştır. Araçlar aracılığı ile yaratılan farklılık ve bu farklılık karşısında edilgen konumda olanın yaşadığı eksiklik, şiddetin temel motivasyonudur. Bu durumda doğa karşısında sürekli farklılaşan insanlık, şiddeti yapılandırarak konumlandırmakta, öz-saygının azlığı şiddeti doğurmaktadır. Habil'in sesinin shevi ve baştan çıkarıcı simülasyonu ile Kabil'in ortaya koyduğu şiddet ve nefretin sesi, toplumsal gerilimin iki ayrı ucunu oluşturmaktadır. Rekabete açılan erkeklik ve sınıfsal konum arasında var olan eşgüdüm, geleneğin koruyucu duvarlarının aşındığı durumda alt sınıf erkek üyeleri üzerinde büyük bir bunalıma yol açarak şiddete dönüşmektedir. Bu noktada altını çizmek istediğim unsur, kadına yönelik şiddetin sınıfsal bir yön içerdiği ve kültür endüstrisinde yer alan yaşantı ile alt sınıfların sosyo-ekonomik gerçekliğin uyuşmazlığı sonucu, sınıfa dayalı kültürel bunalımların kadın bedenine yönelik cinsiyetçi bir şiddete dönüştüğüdür. Kentsel mekânda sınıflar arası gettolaşma ve işgücünün kuralsızlaşması sınıfsal ayrılıkları derinleştirirken, gündelik yaşamın katı kurallarına mahkûm alt sınıfların cinsel kimlikleri, kitle iletişim araçları aracılığı ile tahrik edilmektedir. Bu noktada ortaya çıkan erkeklik krizi, kendini kadın bedenini yok etmeye dayalı bir şiddetle ortaya koymaktadır. Sınıfsal olarak ezilmişlik, birey olamamak, öz-saygının yitimi; güç uygulanabilen tek nesne olarak kadın bedenini hedef haline getirmektedir.

Diğer yandan ortaya çıkan bastırılmış gündelik yaşamda göze çarpan diğer unsur; haz ve eğlenceye yönelik artan taleptir. Gündelik hayat baskılandıkça ve rutin toplumsal bir hal aldıkça, kültür endüstrisi haz ve arzuyu üretmektedir. Rekabetin ve sahiplenmenin temel prensip olduğu kapitalist Avrupa modernliği için kıtlık, eksiklik yadsınamaz bir gerçektir. Mekânsal yayılma daraltılarak mekân; zaman kısıtlanarak boş zaman; yabancılaşma yaratılarak, bütünlük; cinsellik bastırılarak, beden artan oranda ihtiyaç/arzu nesnesi ve ticari meta haline gelmiştir. Fiziksel dünyada baskılanan hazzın imgesi, iletişim araçlarında bolluk biçiminde kendini göstermektedir. Aynı kaynaktan beslenen bu iki kutup arasında ise, toplumsal gruplar ve birliktelikler ölçeğinde tercüme mekanizmaları bulunmamakta, şiddet, disiplin ve hazzın aynı kaynaktan beslenen etkileri dile getirilememektedir. İktidarın parçalanmış dinamikleri altında toplumsal ilgisizlik yerleşerek, siyasal bir eylem birliğini imkânsız kılmaktadır. Sanayileşme sonrasının kentli insanları, gündelik yaşamlarını belirleyen yeni bir durumla karşı karşıyadır. Çevre- merkez, kır-kent, etnisite, toplumsal cinsiyet ve ulusalcılık gibi karşıtlıklar, sınıf kavramı ile ayırışmakta ve yeni harmanlar oluşturmaktadır (Süalp, 2004, 117). Sınıfsal konumlanmalar ve örgütlü pratiklerin aşındığı bu durumda, geç kapitalistleşmenin ve hızlı modernleşmenin şiddeti karşısında toplumsal, kültürel ve imgesel yurtsuzlaşmaya uğrayan, mülksüzleşen yığınların yüzü geçmişe dönük, baskıcı ve nevrotik güç istencini temsilen, intikamcı bir ruh hali olarak *Kutsal Mazlumluk* söylemi yükselen ve siyasallaşan bir söylem olarak belirlemektedir (Açıkel, 1996). Batı karşısında kendini ezik ve intikamcı bir ruh hali ile kurgulayan bu söylem, 'batılılaşmak ve aynı kalmak' gerilimine takılı olarak var olmaktadır. Bu süreçte özün ve kendiliğin taşıyıcısı olarak doğulu kadın motifi

ile arzunun ve hazzın taşıyıcısı olarak batılı kadın figürü karşıtlık içindedir. Aynı kalmanın imkânsızlığı, arzunun cezbedici sesi ve istikrarsızlaşan gündelik yaşam karşısında ortaya çıkan şiddet ise, yine kendini kadın bedeni üzerinden üretmektedir. “Kapitalizmin eşitsiz ve baskıcı gelişimi, modern mazlumluk söylemlerinin ortaya çıkış koşullarını da barındırıyor. Bu yönüyle, geç modernleşen ülkeler, kapitalist kalkınma paradigmaları ve onun patolojik sonuçları açısından (göç, işsizlik, kötü çalışma koşulları, yoksulluk, gelir dağılımının eşitsiz dağılımı vb.) ‘çağdaş mazlumluk söylemlerinin’ de mecralarıdır” (Açıkel, 1996). Ekonomik ve siyasal edilgenlik sonucu ortaya çıkan bu nevrotik ruh halinin ortaya çıkardığı şiddetin nesnesi ise (özellikle iktidarın kendini iletişim araçları ve dijital banka ağları ile mekânda yaydığı akışkan modernlik koşullarında) sürekli ‘kadın’ olmaktadır.

Sonuç olarak, iletişim ve ulaşım araçlarının olanaklarında küresel bir yüzeye yayılan iktidar, yaratılan anlam kirliliğinde bütün toplumları kendi egemenliği altına almakta ve etkilerini değişik biçimlerde dünyaya yaymaktadır. Geleceğe yönelik bütün ekonomik, politik ve kültürel dönüşüm süreçlerinin tıkanması, son yıllarda artan oranda ‘geçmiş’ gündeme taşımaktadır. Bu durum, ileriye bakamayışın ürünüdür. Geçmiş bazen keyfiyete varacak ölçüde seçmeci bir şekilde araçsallaştırılırken; ekonomi, siyaset, kültür ve ilgili bütün mekanizmalar, geçmişle olan bağlarını koparma eğilimindedir. Sürekli geleneğe dönerek gündelik hayatı dizginlemeye çalışan bir toplum, özerkliğini kullanmaktan çekinen, onu nasıl kullanacağını bilmeyen bir toplumun işaretidir (Bauman, 2000: 148). Aklın ve etiğin ideali, bütünlüğe ulaşma arzusu ile araçların yarattığı gerçekliğin bütünlüğünü bozmadaki başarısı, düşüncenin yaşadığı gerilimi oluşturur ve sanat bu gerilimde yeşerir. Sessiz ve gittikçe işlevsizleşen bir geçmişten onay alarak varlığını ispat etmeye çalışan düşünce, sesli ve görüntülü bir şimdiki zamanda Habil’in görünmeyen sesi ve Kabil’in görünen vahşeti ile hesaplaşmak, fiilen her gün bu soyut ve somut şiddeti yaşayan bireyler için çözüm önerileri sunmak durumundadır. Politik düşünce toplumda kendine bir yer bulmak istiyorsa gücünü çözümlenekte olan bir gelenekten almayan, özerk bir dil üretmek durumundadır. Aksi durumda aktif politika ve siyasal eylem, küresel ölçekte yaşandığı gibi sonu şiddete varan kimlik söylemlerini aşmayı başaramayacaktır.

Kaynakça

Açıkel, Fethi, (1996). “Kutsal Mazlumlukun’ Psikopatolojisi”, *Toplum ve Bilim*, 70, s.153-198.

Bauman, Zygmunt, (2000). *Siyaset Arayışı*, Tuncay Birkan (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Bauman, Zygmunt, (2011). *Yaşam Sanatı*, Akın Sarı (Çev.), İstanbul: Versus Yayıncılık.

Çakır, Süreyya, (2008). “Medya ve Şiddet”, *Doğu Batı*, 43, s.161-182.

Çiçekoğlu, Feride, (2007). *Vesikalı Şehir*, İstanbul : Metis Yayınları.

Ellul, Jacques, (2004). *Sözün Düşüşü*, Hüsamettin Arslan (Çev.), İstanbul: Paradigma Yayınları.

Erşen, Özge, (2008). “Psikanalitik Bir Deneme Şiddet: Öteki'nin Yıkımı”, *Doğu-Batı*, 43, s.129-138.

Fischer, Ernst, (2010). *Sanatın Gerekliliği*, Cevat Çapan (Çev.), İstanbul: Payel Yayınları.

Fromm, Erich, (1995). *Sevme Sanatı*, Yurdanur Salman (Çev.), İstanbul: Payel Yayınevi.

Giddens, Anthony, (2004). *Modernliğin Sonuçları*, Ersin Kuşdil (Çev.), İstanbul : Ayrıntı Yayınları.

Girard, René, (2007). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, Arzu Etensel İldem (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan, (2004). *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Yayınları.

Hortoğlu, Cengiz, (2011.12.18). "Sanal aşklarımı öğrenen eşim, aldatmadan dava açabilir mi?", http://gundem.milliyet.com.tr/sanal-asklarimi-ogrenen-esim--aldatmadan-dava-acabilir-mi-/cengiz_hortoglu/gundem/gundemyazardetay/18.12.2011/1477416/default.htm Erişim: 21,12 2011.

Lefebvre, Henri, (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, Işın Gürbüz (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Milliyet, (2011). "Cezayı Duyunca 'Onu Seviyorum' Dedi" <http://gundem.milliyet.com.tr/cezayi-duyunca-onu-seviyorum-dedi/gundem/gundemdeta/15.04.2011/1377758/default.htm> Erişim: 16.12.2011.

Oktik, Nurgün, (2008). “Bireysel Bir Şiddet Olarak İntiharın Sosyolojik Açılımı”, *Doğu Batı*, 43, s.199-220.

Onur, H. ve Koyuncu, B., (2004). “‘Hegemonik’ Erkekliğin Görünmeyen Yüzü: Sosyalizasyon Sürecinde Erkeklik Oluşumları ve Krizleri Üzerine Düşünceler” *Toplum ve Bilim*, 101 , s.31-49.

Parla, Jale, (2009). *Babalar ve Oğullar*, İstanbul: İletişim Yayıncılık.

Sennett, Richard, (1999). *Gözün Vicdanı*, Süha Sertabiboğlu ve Can Kurultay (Çev.), İstanbul : Ayrıntı Yayınları.

Sennett, Richard, (2011). *Yeni Kapitalizmin Kültürü*, Aylin Onacak (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Simmel, Georg, (2005). *Modern Kültürde Çatışma*, Tanıl Bora, Nazile Kalaycı ve Elçin Gen (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Akbal Süalp, Z. Tül, (2004). *Zamanmekan Kuram ve Sinema*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Suner, Asuman, (2006). *Hayalet Ev*, İstanbul: Metis Yayınları.

T.C. Başbakanlık Kadının Statüsü Genel Müdürlüğü, (2009). *Türkiye'de Kadına Yönelik Aile İçi Şiddet*, Ankara.

Ulusay, Nejat, (2004). "Günümüz Türk Sinemasında 'Erkek Filmleri'nin Yükseliş ve Erkeklik Krizi", *Toplum ve Bilim*, 101, s.144-160.

Urry, John, (1999). *Mekanları Tüketmek*, Rahmi G. Öđdül (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Wagner, Peter, (2003). *Modernliğin Sosyolojisi*, Mehmet Küçük (Çev.), İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Weiss, Robert, (2011). "Sexual Addiction, Smart Phones and Social Networking – Finding Solutions", <http://blogs.psychcentral.com/sex/2011/06/sexual-addiction-smart-phones-and-social-networking---finding-solutions/> Erişim: 21.12.2011.