

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Genel Gazetecilik Anabilim Dalı**

**POSTMODERN İKONOĞRAFİDE MİTLERARASILIK.
WITKIN, GIGER, GAULTIER, MERHİGE VE SPIELBERG'DE BEDEN VE
CİNSİYET HALLERİNİN ANALİZİ**

DOKTORA TEZİ

Ash ELGÜN

DANIŞMANI: Prof. Dr. Nevzat KAYA

İZMİR-2010

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü M¼d¼rl¼ğ¼ne sunduğ¼m **POSTMODERN İKONOĞRAFİDE MİTLERARASILIK.WITKIN, GİGER, GAULTIER, MERHİGE VE SPIELBERG'DE BEDEN VE CİNSİYET HALLERİNİN ANALİZİ** adlı yüksek lisans/doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

ASLI ELGÜN



TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 17/03/2010 tarih ve 10/15 sayılı kararı ile oluşturulan jüri Gazetecilik Anabilim dalı doktora öğrencisi Aslı ELGÜN'ün aşağıda başlığı (Türkçe / İngilizce) belirtilen tezini incelemiş ve adayı 10/05/2010 günü saat 10:30'da 100 dakika tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/başarısız/düzeltilmesi gerekli olduğuna oybirliğiyle/oyçokluğuyla karar vermiştir.

Prof. Dr. Nevzat KAYA

BAŞKAN

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (6 ay süreli) ☐



Doç. Dr. Ahsen ARMAĞAN

ÜYE

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (6 ay süreli) ☐

Prof. Dr. Nasir NİRAY

ÜYE

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (6 ay süreli) ☐

Yrd. Doç. Dr. Sıdıka YILMAZ

ÜYE

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (6 ay süreli) ☐

Yrd. Doç. Dr. Nilgün GÜRKAYNAK

ÜYE

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Düzeltilme (6 ay süreli) ☐

Tezin Türkçe Başlığı : Postmodern İkonografide Mitlerarasılık. Witkin, Giger, Gaultier, Merhige ve Spielberg'de Beden ve Cinsiyet Hallerinin Analizi

Tezin İngilizce Başlığı : Intertextuality and Myths in Postmodern Iconography. Analysis of Body and Gender in Witkin, Giger, Gaultier, Merhige and Spielberg

1. Doktora Tezi savunma süresi asgari 90 azami 120 dakikadır.
2. Tutanak (jürinin karar ve imzaları haricinde) bilgisayarda doldurulmalıdır
3. **Tez başlığı (İngilizce ve Türkçe) mutlaka belirtilmelidir.**
4. Doktora Tez savunmasında üyelerden en az birinin üniversite dışından olması zorunludur.

POSTMODERN İKONOĞRAFİDE MİTLERARASILIK.
WITKIN, GIGER, GAULTIER, MERHIGE VE SPIELBERG'DE BEDEN VE
CİNSİYET HALLERİNİN ANALİZİ

YEMİN METNİ	i
İÇİNDEKİLER	ii
RESİM LİSTESİ	v
TABLO LİSTESİ	vi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM: AYDINLANMANIN BEDEN VE CİNSİYETE İLİŞKİN
MİTLERİ VE İKONOĞRAFİSİ 8

1. Aydınlanma Döneminde Beden Ve Cinsiyete İlişkin Düşünsel Arka Plan.....	8
1.1.Cinsiyetlendirilmiş Us	10
1.2. Akıl İle Doğaya, Akıl İle Bedene Hükmetmek	17
1.3.Aydınlanmanın Tamamlanmış Bedenleri	21
2. Aydınlanmadan Modernizme İkonografide Beden Ve Cinsiyet Temsilleri	27
2.1. Sanatla Cinsiyetlendirilmiş Anatomi.....	29
2.2. Modern Sanatın Öteki Tasvirleri.....	37
2.3. Postmodern Sanatın Ayak Sesleri	46

İKİNCİ BÖLÜM: POSTMODERN DÖNEM, BEDEN, CİNSİYET VE
MİTLERARASILIK 54

1. Postmodern Dönemi Anlamak	54
1.1. Postmodern Kültürün Unsurları	55
1.2. Postmodern Dönemde Değişen İkonografi	75

2. Postmodern Dönemde Beden Ve Cinsiyeti Yeniden Okumak	84
2.1. Beden ve Cinsiyete İlişkin Temel Yaklaşımlar	84
2.2. Çok Anlamlılık ve Farklılıkların Birlikteliği	96
2.2.1. Bakhtinesk Bakışı Anlamak	97
2.2.2. Karnavalesk ve Karnavalesk Bedenler	100
2.2.3. Grotesk ve Grotesk Bedenler	107
2.3. Postmodern Feministlerin Beden ve Cinsiyete Bakışları	120
2.3.1. Irıgaray ve Cixous'da Beden ve Cinsiyet: Mitleri Yeniden Okumak	122
2.3.2. Kristeva'nın Beden ve Cinsiyet Yaklaşımı	127
2.3.2.1. Dişil Dilin Keşfi	127
2.3.2.2. Batı Kültürünün Korkuları: Abjection(İğrenme)	132
3. Göstergelerdeki İzler: Metinlerarasılık Ve Mitlerarasılık	143
3.1. Anlamdaki İzler: Metinlerarasılık ve İmlleme Yöntemleri	143
3.2. Metindeki Mitsel İzler: Mitlerarasılık	163
 ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: MİTLERARASILIK BAĞLAMINDA BEDEN VE CİNSİYET HALLERİNİN ANALİZİ	168
1. İncelemenin Amacı ve Kapsamı	168
2. İncelemenin Yöntemi	169
3. Analizler	172
3.1. Peter Witkin ile ilgili Analizler	172
3.2. Hans Rudi Giger İle İlgili Analizler	180
3.3. Jean Paul Gaultier İle İlgili Analizler	187
3.4. E. Elias Merhige ile İlgili Analizler	194
3.5. Steven Spielberg İle İlgili Analizler	203

SONUÇ	209
KAYNAKÇA	213
ÖZGEÇMİŞ	232
TÜRKÇE ABSTRAKT	234
İNGİLİZCE ABSTRAKT	234

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Leohares, Apollon Belvedere, İ.Ö. 350-325	33
Resim 2: Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1483 – 84.....	35
Resim 3: Hieronymous Bosch, Zevk Bahçesi. 1500.....	38
Resim 4: William Blake: Nebuchadnezzar 1795	40
Resim 5: Eugene Delacroix, Liberty Leading the People Louve, 1830.....	41
Resim 6: Jean-Francois Millet, The Gleaners, 1857	42
Resim 7: Pablo Picasso, Guernica, 1937	45
Resim 8: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917	47
Resim 9: Francis Picabia, Adam and Ève, 1931	48
Resim 10: Bunuel “Endülüs Köpeği” Filminden Sahneler, 1929.....	51
Resim 11: Barbara Kruger, Your Body is Battleground, 1989	83
Resim 12: Charivari 146 nolu el yazması, 14. yüzyıl	103
Resim 13: Satyr, İ.Ö, 510 – 500.....	113
Resim 14 : Sphinx, İÖ.510.....	113
Resim 15: Giuseppe Arcimboldo, Earth, 1570	117
Resim 16: Otto Dix, The Skat Players, 1920.....	118
Resim 17: Stelarc, Suspension, 1976 – 1989.....	119
Resim 18: Stelarc, Third Hand, 1981 – 1994	120
Resim 19: Carolee Schneemann, Interior Scroll, 1975	141
Resim 20: Gina Pane, Action Psyche,1974	142
Resim 21: Orlan, Popüler Portre	150
Resim 22: Marcel Ducamp, Mona Lisa, 1919	156
Resim 23: Marcel Ducamp, Mona Lisa, 1930	156
Resim 24: James Bond Serisi Afişi	157
Resim 25: A. Powers Serisi Afişi	157
Resim 26: David Salle "Ship's Rail" 1995.....	161

TABLO LİSTESİ

Tablo 1: İhab Hassan Modernizm – postmodernizm şeması	74
Tablo 2: “Yatay ve Dikey Metinlerarasılık	153
Tablo 3: Tezde Yöntem Olarak Kullanılacak Olan Göstergebilimsel Analizin Süreci	170
Tablo 4: Mitlerarasılık Göstergelerine İlişkin Model	170

GİRİŞ

Postmodernizm gerek felsefe ve sanat, gerekse medya çalışmalarında 1980'li yıllardan başlayarak yeni olguların tartışmalarında odak noktasına oturmuştur. Kimilerine göre yeni bir dönemin başlangıcı, kimilerine göre ise modernizmin başka bir görünüm biçimi olan postmodern dönem, çoklu ve karmaşık yapısı nedeniyle tartışılmaya devam edilen konuların başında gelmektedir. Postmodernizm nedir? Postmodern dönemin unsurları nelerdir? Hangi toplumsal dönüşümler bu döneme neden olmuştur? Dönemin sanat ve medya alanlarındaki yansımaları ve bu alanlardan topluma yansımalar ne şekilde olmaktadır? Felsefi bağlamda dönemin tipolojisi ve analizi nasıl gerçekleşmiştir? gibi çeşitli sorular etrafında şekillenen postmodern ile ilgili akademik çalışmalar bu döneme ilişkin literatürün bir parçasını oluşturmaktadır. Tüm bu çalışmalara ek olarak postmodern felsefeciler, bu zamana kadar oluşturulan ontolojik ve fenomenolojik literatürü yeni baştan okumaya girişmişler, özellikle de toplumu var eden bir öge olarak dil konusuna eğilmişlerdir.

Beden ve cinsiyete ilişkin felsefe ve sanat alanlarındaki tartışmalar ve bakış açıları postmodern dönem içinde ayrı bir öneme sahiptir. İkinci Dalga feminizm kadının kültür ve sanat alanındaki temsili ile ilgilenmiş olsa da postmodern feministler bu bakış açısını, eril söylemin yerini dişil söylemin keşfine bırakması gerektiğine ilişkin tartışmaları başlatarak farklı bir noktaya taşımışlardır. Beden ve cinsiyet ile ilgili çalışmalar, sadece feminizm alanında yapılan çalışmalar ile sınırlı kalmamış, aynı zamanda postmodern düşünürler de bu konu ile ilgili çeşitli yaklaşımlarda bulunmuşlardır. Kültürel çalışmalar, postmodern çalışmalar bir anlamda modern ideolojinin dayattıklarına karşı çıkışı kapsamaktadır.

Postmodern dönem esas itibarıyla birçok karşı çıkışı içinde barındıran bir söyleme sahiptir. Postmodern dönemin ana lokomotifidir sanat. Düşün alanında yapılan çalışmalarla birlikte sanat alanının değişen estetik algısı, değişen malzemeler beden ve cinsiyete ilişkin sunumları da kökten etkilemiştir. Resim sanatının temsil anlayışının yerini beden sanatı almış, yeni gelişen teknolojilerle birlikte görsel sanatlarda yeni

kavramlar, yeni materyaller ya da eski kavramların ve eski materyallerin işlevleri dışında kullanımları gündeme gelmiştir. Anlatı yapısındaki değişimler, kurgudaki yeni anlayışlar, kahramanların yerini alan anti-kahramanlar ya da melez figürler başka söylemlerin doğmasına neden olmuştur. Bu anlamda da beden ve cinsiyete ilişkin ikonografi de değişmiş, farklılaşmıştır.

Tüm bu tartışmalar ekseninde tez, özellikle 1960'lı yıllardan sonra hararetli tartışmalara konu olan beden ve cinsiyet görünümüne eğilerek, bu görünümünün değişen noktalarına felsefi ve sanatsal bağlamda ışık tutmayı amaçlarken aynı zamanda da postmodern yaklaşımlarda yeniden biçimlenmiş olan metinlerarasılık konusuna yer vermektedir.

Tezin ana amacını, postmodern ikonografide görünür hale gelen ötekine ilişkin beden ve cinsiyet hallerinin analizi ve bu hallerin metinlerarasılıktan yola çıkarak mitlerarası izini sürmek, cinsiyet ve bedene ilişkin sunumlarda nedenin değil, nasılın peşine düşerek dönemin ikonografisini netleştirmek oluşturmaktadır.

Tezin önemini metinlerarasılığa getirecek olduğumuz yeni bir bakış oluşturacaktır. Bakhtin'in kavramlarından yola çıkarak metinlerarasılık kavramını ortaya süren Kristeva; yatay ve dikey metinlerarasılık ile metnin anlamının nasıl oluştuğuna ilişkin bir yaklaşım geliştirmiştir. Kristeva'ya göre hiçbir metin yeni bir metin değildir ve her metin bir önceki metinden kalan izleri, metnin içinde örtük ya da açık bir biçimde taşır. Bu tez ile postmodern ikonografideki mitsel izler mitlerarasılık olarak tanımlanacaktır. Mitlerarasılık metinlerarası ilişkilerden yola çıkılarak ortaya konan bir kavram olacaktır. Mitlerarasılık kavramı, mitlerarası ilişkilerin analizi ile literatüre yeni bir bakış açısı getirmeyi amaçlarken tezde özellikle olarak beden ve cinsiyete ilişkin mitik öğeler analiz edilecektir.

Ayrıca tez ile günümüz görsel kültüründe yer alan mitler ve mitler arası ilişkiyi sorgulamak, postmodern kültürde yer alan beden, beden parçaları ve cinsiyete ilişkin söylemlerin tarihsel ve kültürel arka planını araştırmak, postmodern görsel kültürün ikonlarını okumak, modernitenin ikonlaştırdığı temel argümantasyon yapısına ötekinin katılımı ile bu dönemin görsel kültüründeki yapıbozumunun analizinin yapılması amaçlanmaktadır.

Dönemin geçişliliği göz önüne alınarak ilk bölümde öncelikle Aydınlanmanın beden ve cinsiyete ilişkin teorileri ve mitleri, ardından da bu mitlerin ikonografiye yansımaları tartışılmaya çalışılacaktır. Bu bölümde; Aydınlanmanın felsefe, sanat ve kültür alanlarındaki beden ve cinsiyete ilişkin temel argümanları dile getirilecek, Antikiteden taşınan yani mitostan logosa transfer edilen mitlerin ikonografiye nasıl taşındığı tartışmanın ana izleğini oluşturacaktır. Beden ve cinsiyet ile ilgili temsillerin düşünsel arka planı birinci bölümün ilk kısmında yer alırken bu bölümün diğer yarısında hemen hemen tüm görsel sanatların menşei kabul edilen resim sanatındaki temsiller örnekler çerçevesinde tartışmaya açılacaktır. Resim sanatındaki ikonografi, sanat tarihçilerinin ön gördüğü dönemler bazında ele alınacaktır. İkonografide yer alan beden ve cinsiyet temsillerinin analizi yapılmaya çalışılacaktır. Ayrıca fotoğraf ve sinemanın keşfi ile zenginleşen görsel sanatlara da el verdiği ölçüde değinilecektir. Tezin ana konusu, Aydınlanma ve modernizm olmadığı için bu konu ile ilgili tartışmalar ayrıntılı bir biçimde incelenmemiş, tezin ana konusuna göndermede yardımcı olacak örnekler seçilmiştir.

Tezin ikinci bölümü konu ile ilgili kuramsal ardaanın yer aldığı bir bölüm olarak tasarlanmıştır. İlk olarak modernizmden postmodernizme geçişi doğuran toplumsal şartlara değinilecek, postmodern dönemin öğeleri felsefi düşünce ışığında tanımlanmaya çalışılacaktır. Bu zamana kadar postmoderni yeni bir düşünce pratiği ya da bakış açısı olarak nitelendiren düşün insanlarına yer verilecektir. Aynı zamanda da postmodern dönemi modernizmin bir devamı olarak gören yaklaşımlar, bu bölüm içinde yer alacaktır. Elbette ki burada tüm postmodern felsefi yaklaşımları anlatmak olası değildir. Dolayısıyla postmodern döneme ilişkin unsurlara ana başlıklar çerçevesinde

yer verilecektir. Bu bölümde özellikle de postmodernizmin modern ideolojiye karşı duruş noktaları üzerinde odaklanılacaktır.

İkinci bölümün ağırlıklı kısmını tezin ana çatısını oluşturan beden, cinsiyet ve metinlerarasılık kısımları oluşturmaktadır. Konu ile ilgili yaklaşımlar örneklerle açıklanacak ve tartışılacaktır. Metinlerarası ilişkiler, metinlerarası imleme yöntemleri bu kısımda anlatılırken biçimsel olarak ve içerik bağlamında oluşan Mitlerarasılık yaklaşımı kavramsallaştırılmaya çalışılacaktır.

Son bölümde ise amaçsal örneklem çerçevesinde görsel sanatlar alanlarından seçilen metinler göstergebilimsel yöntem ile incelenecek ve Mitlerarasılık bağamları değerlendirilecektir.

Tezin geneli mit ve mitsel unsurlar üzerinden ilerlediği için tezde kullanılan bazı kavramlara açıklık getirmek yerinde olacaktır. Bu kavramların en önemlileri Apollonik, Dionyzyak ve Kitonyen olarak tespit edilmiştir.

Tezde kullanılan Apollonik ve Dionyzyak kavramları Nietzsche ve Paglia'nın bakış açılarından hareketle oluşturulmuştur. Nietzsche 1872 yılında yazdığı Tragedya'nın Doğuşu (2002) adlı eserinde Apollon ve personasını şu şekilde tanımlamıştır:

“Bütün biçimlendirici (görsel) sanatların tanrısı olan Apollon bilgelikler öğreten bilici bir tanrıdır. Kökü, bütün görünen olaylara değin inen Apollon bir ışık tanrısıdır, tasarımlar evreninin özünü aydınlatan güzel ışık da onun buyruğu altındadır. Günün kolay anlaşılan boş gerçekliğine karşın, bu niteliklerin olgunluğunu dile getiren, daha yüksek bir gerçeklikle yaşam değerli kılınmış, çekilir olmuştur.... Yontu tanrısı Apollon'un bilgelik dolu sessizliği, pek ölçülü bir sınırlandırma, sarsıcı yönetimden doğan özgürlük niteliğinde belirir”(2002:52).

Nietzsche'ye göre Dionysos'un sarsıcı esrikliği ile;

“... kişi ya ilkel kimselerin, ilk boyların baş döndürücü içkilerin etkisi ile; şarkılar okuyup andıkları ya da baharın adım adım gelişi sonunda bütün doğayı en alımlı biçimlere sokan Dioysos oyunlarında aşırı taşkonlık içinde yaptıkları gibi kendinden geçer Alman ortaçağında bile böyle Dionysos’ca bir etki altında boyuna kendinden geçen, türkü söyleyip oynaşan insan sürüleri o yana bu yana koşar dururlardı.... Ya bilgisilikleri ya da alıklıkları yüzünden böyle olayları halk hastalığı diye anlayan, alaya alan, acıyan, kendi sağıklarını koruma duygusuyla içine kalıp kapanan kimseler de vardır. Zavallılar onların içinde de böyle Dionysos’ca bir kalabalığın çiçeklenen yaşam coşkusunu gösterse, kendi yüzlerinin keten gibi sararıp solduğunu görmez, sağıklarını bile düşünmezlerdi”(2002:53).

Bu tasvirlerden hareketle C. Paglia’nın Apollon ve Dionysos tasvirleri konuya daha da açıklık getirecektir:

“Batının iki önemli ilkesi Apollonik ve Dionysoscu, gerçek hayatta ve sanatta cinsel personalara hükmeder. Benim kuramıma göre, Dionysos özdeşleşme, Apollonsa nesneleştirir. Dionysos bizi öteki insanlara, diğerk mekân ve zamanlara taşıyan empatik ve sempatik bir duygudur. Apollon kategorik düşüncenin ve batılı kişiliğın keskin ve soğuk ayrımcılığıdır. Dionysos enerji, esrime, histeri, hafif meşreplik ve duygusallıktır - düşünce ya da pratiğın rastlantısallığıdır. Öte yandan Apollon, saplantı, röntgencilik, putperestlik ve faşizm - frijitlik ve gözün saldırganlığı, nesnelerin sabitliğidir. İnsanın düş gücü libidinal enerjisinin arayışı içinde dünyayı dolaşır. Kendini orada, burada, her yerde kalıcı olmayan ette, ipekte, mermerde ve metalde, arzunun maddî biçimlerinde üretir. Batının nesnelere dönüştürdüğü sözcükler. Kusursuz uyum diye bir şey yoktur. Zihinlerimiz kompartmanlara ayrılmış, bedenimizden kopmuştur. Apollon ile Dionysos arasındaki mücadele, eski sürüngen beyinlerimiz ile daha gelişkin bir beyin kabuğı arasındaki çekişmedir. Sanatın yansıttığı ve çözdüğü, enerjiyle düzeni karşı karşıya getiren insanın ebedi ikilemidir. Batıda Apollon ve Dionysos zafer için mücadele eder. Apollon, sonuçları fikir birliği, kısıtlama ve baskı olan uygarlığın

sınır çizgilerini çeker. Dionysos ise sınırsız, taşkın, katı, yıkıcı ve savurgan enerjidir. Apollon yasallık, tarih, gelenek, alışkanlıkların vakarı ve sağladığı güvenlik duygusuyla birliğin biçimidir. Dionysos yeni olandır; tüketen, ama aynı zamanda kaba ve yeniden başlatmak üzere her şeyi süpüren güçtür. Apollon bir tiranken, Dionysos bir vandaldır. Her aşırılık karşıtını doğurur. Böylece batı kültürü, sanat, söylem ve edimlere bol keseden övgüler dağıtarak karmaşık döngüsünde salınır. Tantanalı başarılarla dünyanın altını üstüne getirdik. Bizim hikâyemiz uçsuz bucaksız, bitimsiz ve dehşet vericidir”(Paglia, 2004:104-105).

Ayrıca Paglia bu iki kavramı kültür ile şöyle ilişkilendirir: “Diyonizyen o kadar şirin değildir. O, Apollon’un kaçındığı kitonyen gerçeklerdir; yeraltı gücünün kör öğütüşü, o uzun ve yavaş emiş, o karanlık ve balçık. O, biyoloji ve jeolojinin insanlık dışı vahşeti, Darwinyen heba ve katliamdır; bireyler olarak Apollonyen bütünlüğümüzü korumak için bilincimizden uzaklaştırmamız gereken sefalet ve çürümedir. Batı bilimi ve estetiği, bu dehşeti yutulur hale getirme girişimleridir” (Paglia, 1996:16-17). Tezde yer alan Apollonik ve Dionyzak kavramları yukarıda yer alınan açıklamalar ışında kullanılmaktadır.

Ayrıca tezin içinde geçen bir diğer önemli kavram ise kitonyen kavramıdır. Kitonyen (Chthonian) kelime anlamı olarak toprak, toprak altı, ölümler diyarının ruhları olarak tanımlanmaktadır. Fakat bu tanımlamalar kavramı açıklamak için yeterli gözükmemektedir. Paglia kitonyen kavramında doğa ve dişilliği birleştirir. Kitonyen, sadece Dionysos ve onun personasına atıfta bulunmaz, tüm Dionyzyak dünyayı tanımlayan bir anlama sahiptir.

“Doğada nesneler yoktur, yalnızca doğal gücün yorucu aşındırması, lekeleyen, harap eden, öğüten, tüm maddeyi sıvıya indirgeyen, içinde, yaşam soluğu almaya çalışan yeni biçimlerin yüzdüğü o koyu ilksel çorba vardır. Dionysos sıvılarla özdeştir -kan, özsü, süt, şarap. Diyonizyen, doğanın kitonyen akıcılığıdır. Öte yandan, Apollon

biçimlendirir, bir varlığı diğeryinden ayırır. Tüm el yapımları Apollonyendir” (Paglia; 1996:77).

Kitonyen kendi yasalarını koyan doğayı, Apollonik düzen tarafından zaptedilmeye çalışılan anlamları ve olayları, bedenın örtüsü (deri) altında olan geçişken ve akışkan sıvıları imler. Bu anlamlarından dolayı dişil ile ilişkilendirilir ve Kristeva’nın abjection kavramı ile örtüşür.

BİRİNCİ BÖLÜM:

AYDINLANMANIN BEDEN VE CİNSİYETE İLİŞKİN MİTLERİ VE İKONOĞRAFİSİ

Modernizmin ana savları, Aydınlanma Döneminden itibaren kurulmuş ve yeniden üretilmiş savlardır. Postmodern dönemin ikonografisini anlamının başlıca yolu onun nasıl bir tarihsellikten türediğini anlamaktan geçer. Tezin bu bölümünü Aydınlanma ve onun beden, cinsiyete ilişkin söylemlerinin anlatılması, kaynaklarının irdelenmesi oluşturacaktır. Ayrıca bu bölümde Aydınlanma ve modern dönemdeki ikonografinin belli başlı akımları tartışılacaktır. İkonografiye ilişkin anlatımlar genel olarak tüm görsel sanatların temeli olan resim sanatı ve akımları aracılığıyla gözler önüne serilecek ve yıllar içinde gelişen diğer görsel sanatlardan örneklerle beden ve cinsiyet temsilleri tartışılacaktır.

1. Aydınlanma Döneminde Beden ve Cinsiyete İlişkin Düşünsel Arka Plan

On sekizinci yüzyıl bilim, sanat, felsefe alanlarında Avrupa yeni düşünce biçimlerinin olduğu bir dönemdir. Çalışmalar ve araştırmalar bu yüzyılı büyük bir çağ olarak nitelendirir. Rönesans'ın doğuşu, matbaanın bulunması ile Reform Hareketi ve Aydınlanma, Avrupa modernizmini ortaya çıkaran tarihsel süreci kapsar. Bu yeni düşünme biçiminin etkilerinin görüldüğü ilk alan sanattır. Dönemin sanat dalları olan heykel ve resimdeki anlatım biçimlerinin değişimi, insanın kadrada odak noktaya yerleşmesi, konulardaki kaymalar Rönesans'ın sanat alanındaki ilk yansımalarıdır. Rönesans ile birlikte gelişen kilisenin dogmatik felsefesine baş kaldırmayı temsil eden Reform ile Avrupa'da Aydınlanma Hareketinin başladığı ve ardından da modernizme kaynaklık ettiği görülmektedir.

Aydınlanma Hareketi'nin felsefe alanındaki ana çıkışı, Skolastik dünya anlayışının eleştirisidir. Aydınlanma ile birlikte kavramsallaşmış gibi gözükse de modernizm, Latince'den gelen ve ilk defa beşinci yüzyılda Hristiyanlık Dönemini,

pagan dönemden ayırmak için kullanılan “modernus” modern, yani “yeni, modaya uygun olan, çağcıl, çağdaş” kökeninden doğmuştur (Kale, 2002:32). Ancak modernizm kavramını modern kavramından farklılaştıran modernizmin kendi içinde sistematik bir biçim kazanmasından kaynaklanmaktadır (Habermas, 1990:31).

Artalanı Aydınlanma Hareketi’ne bağlı olan modernizm ya da modernliğin tarihsel arka planına baktığımızda, on yedinci yüzyılda Avrupa’daki yeni buluşlar, ekonomik ve siyasal bağlamda oluşan gelişme ve değişimleri görmek mümkündür. Aydınlanma Hareketi’ne neden olan etmenler ve sonuçları arasında, evrene ve bireyin içindeki yerine ilişkin düşünceyi alt üst eden coğrafi keşifler, bu keşiflerle birlikte sömürünün artması ve artan hammadde stoğu, bireylerin yaşam biçimini değiştiren kent, yeni burjuva ve işçi sınıfı olgusunu ortaya çıkaran sanayileşme, zenginleşen orta sınıfın kapital birikimi ve bu birikimin sanayide yeni yatırımlara yönlendirilmesi gelmektedir. Avrupa’daki bu ekonomik ve kültürel dönüşümün sonucu olarak sosyal, kültürel ve siyasal bağlamda da değişimler ardı ardına gelmiş, özellikle on dokuzuncu yüzyıldan sonra da modernizm bir felsefe, bir estetik değerler sistemi olarak Avrupa’da benimsenmiştir. Elbette on sekizinci yüzyıl modernizmi ile yirminci yüzyıl modernizminin birbirinin aynı gibi düşünmek olası değildir. Avrupa’yı tek bir modernleşme hareketinden ibaret görmek de sağlıklı sonuçlar vermeyecektir. Bu doğrultuda, David Hume, Adam Smith, Adam Ferguson İskoç Aydınlanması’nın; Montesquieu ve Voltaire Fransız Aydınlanması’nın; Kant, Alman Aydınlanması’nın temel isimleridir.

Toplumsal ilişkilerde, toplumun organizasyonunda, kültürde, sanatta ve ekonomik yapılanmada sistematik bir biçim kazanan Modernizm belli başlı savlar üzerinde yükselir: Evresellik, ilerleme, düalizm, hümanizm, idealizm, rasyonalite, pozitivism bu savların başında gelmektedir.

Avrupa’nın toplumsal, kültürel, ekonomik şartlarına bağlı olarak tüm dünyanın açıklanabileceğine inanış evrensellik olarak nitelendirilirken buna bağlı olarak ilerlemenin gerçekleşeceği inanışı Aydınlanma ve ardından da modern paradigmanın

temel argümanları olmuştur. Ayrıca yeni bir bakış açısı olan pozitivizm ile bilimin tanımı yapılmaya başlanmıştır. Georg Henrik von Wright pozitivizmi üç başlıkta tanımlar: “(1) Tüm nesnelere uygulanabilen bir tek bilim yöntemi vardır. (2) Tüm bilimlere örnek olması gereken gelişmiş doğa bilimlerinin, özellikle matematiksel fiziğin, yöntemidir. (3) Bilimsel açıklamalar nedensel olup, gözlemlenmiş olguların varsayılmış genel yasalardan türetilmesi biçimindedir” (Aktaran: Grünberg ve Grünberg, 2003:125). Bu pozitivist düşünce biçimine göre şekillenen evresellik, ilerleme söylemleri, beraberinde meta anlatılar olarak hümanizmi ve düalistik düşünce biçimlerini modern ideolojinin odak noktasına oturtmuştur.

Aydınlanma ile başlayan tartışmaların başında beden ve cinsiyet tartışmaları da bulunmaktadır. Evresellik, pozitivizm, hümanizm, idealizm gibi kavramları ile doğayı, yaşamı açıklamaya çalışan Avrupa düşünürleri için beden ve cinsiyet de bu söylemin birer parçası haline gelmiştir. Aydınlanma ile gelişen düşünce yapısının bu iki konuya ilişkin düşünceleri tezde iki ana tema üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır: Bunlardan biri, doğa ve kültür dikotomisinin tin ve beden dikotomisi için analogisi, diğeri ise bu dikotomiye bağlı olarak ortaya çıkan evrensel akıl yürütme biçimi rasyonel aklın yani eril aklın yüceltilmesidir.

1.1. Cinsiyetlendirilmiş Us

Modernizmin Aydınlanma’dan hareketle ortaya koyduğu en önemli savların başında “us” kavramı gelmektedir. Batı dünyası filozofları, Antikiteden Postmodernizme kadar geçen yüzyıllar içinde us ile ilgilenmişler ve çeşitli dönemlerde usa başka başka anlamlar yüklemişlerdir. “Us” aynı zamanda kültürel yaşamın örnekleri üzerinden de okunan bir öneme sahip olmuştur. Bu beraberinde “bilgi”nin nasıl tanımlanacağı, bilginin nasıl elde edileceği, bilme edimini kimin yapacağı ve neyin bilgi olarak kabul edileceği sorularını da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda “us” Antikiteden başlayarak Aydınlanma ve modernist ideolojide iktidarı temsil eden bir kavram haline gelmiştir.

Aklın keşfi, doğadan doğaya benzer ama doğanın yapamadığı şeyleri yapma, kültürleme, toprağa sahip olmadığı biçimi verebilme gücünün algılanması ile başlamıştır (Türcke, 1995:90). Ortaçağ'da usa yaklaşımda bir odak kayması olmasına rağmen Aydınlanma'nın akıl atfettiği anlamın kökleri Antikite'den gelmektedir. Doğayı açıklama biçimi olarak mitosları kullanan Arkaik toplumlar, zaman içinde doğa kültünden, kültür kültüne geçiş gösterir. Öncelikle aklın cinsiyetlendirilmesini metaforlarla anlatan en iyi örnekler Yunan Mitolojisinde rastlanmaktadır. Bilge tanrıça Metis ile birleşen Zeus, doğanın bilgisini kendinde toplar ve ardından da eril özellik gösteren Athena'yı kendi kafasından doğurarak doğaya ve kadına ait olan doğumu kültürler.

“Ve Zeus çıkardı birgün kendi kafasından
Çakır gözlü yaman Athena'yı,
O dünyayı birbirine katan tanrıçayı,
O hiç yorulmadan ordular yöneten,
O cenk ve savaş bağışmalarından hoşlanan,
Yüceler yücesi sayılan tanrıçayı” (Hesiodos, 1991:bölüm 925)

Aydınlanma ile daha da belirgin hale gelen Tanrı Apollon ise Delphi tapınağının sahibi ve koruyucusu olan Python'u öldürerek doğa karşısında bir zafer kazanır ve kitonyen ve irrasyonel olanı kendi egemenliği altına alır. Metaforlardan oluşan mitosları analiz ettiğimizde tüm bu süreç bizi, doğa karşısında aklın galibiyetinin başlangıcına götürür. Mitoslar ve tragedyalardan hareketle en başta mitolojide “us” un hakimiyeti tescillenmeye başlanmıştır.

Eril usun yüceltildiği bir başka metin ise Aeschylus'un Orestia üçlemesidir. Bu tragedya ile ataerkil ideolojinin yükselişine ve onanmasına tanıklık ederiz. Agamemnon ve Klytemnestra'nın oğlu olan Orestes, babasının intikamını almak üzere annesini öldürür. Çünkü annesi kızını Truva Savaşı öncesi kurban eden babasını bıçaklayarak öldürmüştür. Annesini katleden Orestes'i intikam tanrıçaları olan Erinyalar, deliliğe

vardıran bir vicdan azabı ile cezalandırırlar ve anne kanı akıtanın da kanının oluk oluk akması gerektiğini söylerler. Fakat Orestes'e Apollon sahip çıkar ve onun adil bir mahkemede yargılanması gerektiğini savunur. Mahkemedeki yargılama sonucunda oylar eşit olduğundan karar verilemez. Bunun üzerine Apollon ve Athena'nın etkisi ile Orestes af edilir. Tragedyanın genelinde vurgulanan düşünce eril, erkek bakış açısının yüceltilmesi üzerinedir. Babanın "şerefini" kurtarmak pahasına öz anneyi öldürmek meşru kılınmakla birlikte yüceltilmiş bir eylem olarak değerlendirilir. Orestes'i cezalandırmak isteyen Erinyler karşısında Apollon ve Athena zafer kazanır ki esasında bu zafer eril aklın zaferidir. Çünkü Athena zaten Zeus'un kafasından doğmuştur ve kadının o kirli, kanlı rahminden dışarı atılmamıştır. Aynı zamanda da Apollon aydınlanmanın, eril aklın ve normların tanrısıdır. Zeus baş tanrı olmasına rağmen süreçlerde etkin bir biçimde Zeus'u temsil eden Apollon'dur. Antik Yunan Mitolojisi ile başlayan eril aklın ve kanunların yüceltilmesi diğer dönemlerde de felsefede ve ikonografide yeniden üretilecek ve Batı kültürünün aklı bu yapı üzerinde yükselecektir.

Felsefe alanında usun cinsiyetlendirilmesinin ve dikotomilerin ortaya çıkmasının ilk kaynaklarını Pisagorcularda bulabiliriz. "Pisagorculara göre dünya, iyi oldukları düşünülen belirlenmiş formlarla ilişkilendirilen ilkler ile formdan yoksunlukla – sınırlanmamış karışık ya da düzensiz olanla- ilişkilendirilen ve kötü veya değersiz olduğu düşünülen diğer ilkelerin karışımıdır. Tabloda bu türden on karşıtlık sıralanır: Sınırlı/sınırsız, tek/çift, bir/çok, sağ/sol, eril/dişil, durağan/hareketli, düz/eğri, aydınlık/karanlık, iyi/kötü, kare/dikdörtgen" (Lloyd, 1993:23) Pisagorcular dünyayı bu formların birlikteliği olarak görseler de bu ikili kavramlar dizesi sonraları hem doğa ve kültürün dikotomik bağlamda ayırımında, hem de akılı erillikle özdeşleştirme bağlamında Aydınlanma ve modernizmde tekrar tekrar üretilecek ve bu ikili formlar arasındaki uçurum artacaktır.

Antik dönem filozoflarından Platon (İ.Ö. 427- İ.Ö.347) ise bilgiye ve akıla bakış açısı ile dönemi içinde yer alan filozoflardan ayrılır. Pisagorcular bu ikili formların birlikteliğinden söz ederken ona göre, "duyum bilgisi, gerçek bilgi olamaz; çünkü gerçekliğin açıklamaz ve gerçekliğin özüne inemez. Kavramsal bilgi, evrensel değişmez

ve nesnelerin özüne inen bir yapıya sahiptir. Sonuç olarak gerçek olan yalnızca bilgidir” (Thilly, 2002:120). Kavram formlarından sadece birini ön plana çıkaran Platon’un “felsefi, duyumun gelip geçici görünümünün ötesinde evrensel değişmez ve ebedi gerçeklik bilgisine ulaşma” (Thilly, 2002:121) gibi bir amacı da bulunmaktadır. Herhangi bir cins ile ilgili bir vurgusu olmamasına rağmen, bilgi ve aklın yüceltilmesinin ilk adımları atılmış olur.

Platon’un öğrencisi Aristoteles’e göre ise bilgi ya doğrudur ya da yanlıştır ve “bilginin doğru mu yoksa yanlış mı olduğuna, bilgi nesnesine bakılarak değil de bilginin kaynağının ne olduğuna bakılarak karar verilmektedir” (Güzel, 1993:139). Aristoteles’in bu konu ile ilgili en önemli katkısı, Vernant’ın söylediği gibi mitos ve logosu birbirinden ayırmasıdır. Bu iki kavram “...arasındaki uzaklık şimdi o denli fazladır ki iletişim kurulmaz, konuşma olanaksızdır, kopuş tamamlanmıştır” (Vernant, 1996:201). Böylece akıl mitos karşısında zaferini, sadece kozmolojiyi doğadan koparmakla kazanmaz, aynı zamanda Platon ve Aristoteles ile akli mitosdan da ayırarak kazanır. Bu kırılma ile bilgi ve akıl mitosların dünyasından ayrılan ve logosa doğru hareket eden bir görünüm kazanır. Bir anlamda mitolojideki eril tanrı ve tanrıça figürleri, personaları felsefe ile aynı biçimde yeniden üretilir.

Ortaçağ Avrupa’sına geldiğimizde ise akılın ve bilginin genel olarak Tanrı ile özdeşleştirildiğini görmekteyiz. “Ortaçağ felsefecileri varolanların Varlık-Tanrı tarafından nasıl yaratıldığı sorusunu sormuşlardır. Bu felsefecilere göre Tanrı, varlık sıralamasının başındadır, diğer tüm varoluşları da o yaratmıştır” (Güzel, 1993:138). Hristiyan felsefeciler arasında yer alan Augustinus (353-430), insanoğlunun görevinin inandıklarını anlamak olduğunu söyler ve inanabileceğimiz şeyleri anlamak ve anlayabileceğimiz şeylere inanmak için “us” gereklidir, savından yola çıkarak dinsel öğreti ile usu birleştirir (Thilly, 2002:258). Yazılarında net bir şekilde kadının akıl ile ilgili ilişkisine yer vermez, ancak kadının beden ile ilişkisinin erkeğin beden ile ilişkisinden daha yakın olduğuna değinir ve şeylerin yasaya uygun düzenlenişinde bedenın akla olan bağımlılığına değinir (Lloyd, 1993:56-57). Skolastik felsefede akıl

Tanrı'ya ulaşmada araç rolü üstlenir. Eğer ki tanrı zaten erkek olarak tasvir ediliyorsa burada da aklın dişillikinden söz etmek olası olmayacaktır.

On yedinci yüzyıldan itibaren Antik Yunan kültürünün ve felsefesinin yeniden canlandırılması olarak adlandırabileceğimiz Aydınlanma ile “us” yeniden kültürün, düşünme biçiminin ve felsefenin konusu haline gelecektir. Aydınlanmaya konu olan ve sonrasında modernizm içinde yer alan bu “Akıl”, Ortaçağ'daki akıl, bilgi, tanrı birlikteliğinden farklı bir niteliğe sahip olacaktır. Descartes'in öncülüğünde kurulacak olan bu cinsiyetlendirilmiş akıl (ruh ve beden keskin olarak ayrılması ile) aynı zamanda sistematik bir düşünme biçimini de kapsayacaktır. Bu düşünce biçimi, hem bir yöntemi anlatır, hem de akıl-akıl dışı ya da akıl-beden ayrışmasının başlangıcıdır. Bir sonraki bölümde dikotomiye değinileceği için burada Descartes'in akıl/beden dikotomisine değinilmemiştir. Descartes'in eril usun doğuşuna kaynaklık eden düşünceleri burada ele alınmıştır.

Descartes yöntem ve us konusunu ele alırken kadın ya da erkeği ayrı ayrı ele almaz, onun için bilgiye her iki cins de ulaşabilir, ancak bilgiye ulaşma konusunda ortaya koyduğu yöntem ile var olan kadın erkek eşitsizliğini gözden kaçırmış ve sonrasında da us eril kartezyen özne ile eşleştirilmiştir (Özen ve Aslan, 2009:40-41). Descartes'in saf bilgiye ulaşmada günlük hayatın gerçeklerini keskin olarak ayırma düşüncesi farklı kadın erkek bilinçlerinin olduğu düşüncesini de beraberinde getirmiştir.

“Kartezyen Erkek Akıl'ın şeylerin doğru bilgisine ulaşmak için aşması gereken duygusal alanlardan kadınlar sorumludur. O, erkek ise, eğer bilimin nihai temelini yakalamak istiyorsa, bilimsel etkinliğin büyük bir bölümünde disiplinli imgelem düzeyine ve katı, saf anlık düzeyine geçmek zorundadır. ... Erkek, eğer Akıl'ın en yüce biçimini uygulamak istiyorsa yumuşak duyguları ve duygusallığı eride bırakmış olmak zorundadır; onları erkek için koruyacak olan kadındır” (Llyord, 1993:75)

Böylece modern kartezyen özne, Descartes aracıyla kurulmuş olur. Akıl erkek ile özdeşleştirilerek kadın ya da dişillik aklın dışında konumlanır. Bu bağlamda

Descartes'in “düşünüyorum öyleyse varım” sözü, hem aklın yüceleşmesi hem de var olma ediminin akıl ile özdeşleşmesi bağlamında okunabilir. Var olabilmenin, özne olabilemenin temel koşulu düşünmenin kendisidir.

Aklı cinsiyetlendiren bir başka düşünür ise Immanuel Kant (1724-1804)'tır. Kant, akıllı erkek cinsinin bir edimi olarak ortaya koyar. Öncelikle Kant Aydınlanma'yı “insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulması” olarak tanımlanmaktadır (Kant, 1983). O'na göre “bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır” (Kant, 1983). Kant toplumun ve bireyin bu tutsaklıktan kurtulma çabasını Aydınlanma olarak nitelemektedir. Bununla birlikte Kant'ın “tek özlediği düzen, kimsenin kimseye baskı yapmadığı, yalnızca ussallığın tek baskın bir güç olduğu düzendir, belki de azçok ülküsel bir düzendir. Kant her zaman her yerde ustan yana çıkacak, usun yol gösterici gücünü benimseyecektir, usu insan olmanın ve insan olma yolundaki ilerlemenin tek koşulu sayacaktır” (Timuçin, 1992:435). Bu usun nasıl bir us olduğunu Kant, Antropoloji adlı eserinde belirtmiştir; Kant'ta logos, ahlaki yasalara ulaşmak için bir pusula görevi görür ve bu pusulanın nereyi göstereceğini erkekler belirler, kadınlar ise verili ve genel doğrulara uyar, kadının ilkeleri özerk uslamalardan kaynaklanmaz (Özen ve Aslan, 2009:42). Andre Nye (2004) “Feminism and Modern Philosophy an Introduction” kitabında bu, Kant'ın akıl kavramındaki eşitsizliğini Kant'ın kadını ancak türlerin üremesinde bir aracı görevi gördüğünü belirterek iki cins arasındaki eşitsizliği söyle aktarmıştır: “Bu sebepten, uygun bir kaynaşmayı sağlamak için, içinde farklılığa gereksinim olan bir birlik, kadın ve erkek arasındaki birlik zorunludur. Böylesine bir birliğin devamlı olması için bir kişinin diğerine bağlanması ve birinin hükmedebilmesi veya yönetebilmesi için mutlaka diğerine üstün olması gerekmektedir” (Aktaran: Özen ve Aslan, 2009:42). Böylece modernizm, Hegel ile de devam edecek olan bu kartezyen özne ve aklın merkezine eril düşünceyi oturtmuştur.

Erkek ya da eril olarak cinsiyetlendirilmiş us, Aydınlanmanın ana savını oluşturacak ve rasyonelliği ve onun temellerini kültür, sanat ve yaşamın içinde yeniden üretecektir. Bu bağlamda toplumun “araçsal” rasyonalizasyonu olarak da tanımlanan bu araçsal akıl, kurumların belirli amaçların gerçekleştirilmesi için daha etkili araçlar haline gelmesini sağlayacaktır (West, 1998:20). Sanat bu araçların başında gelecek ve erkek bakış açısını cinsiyetçi temsillerle yansıtacaktır.

Touraine, modernlik fikri ile akılcılığın birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğunu ve birinden vazgeçmenin diğerini reddetmek anlamına geleceğini vurgulamakta ve modernlik ve akılcılık ilişkisine yönelik olarak “modernlikle en güçlü bir biçimde özdeşleştiği anda Batı düşüncesinin özelliği, akılcılığa tanınan temel rolden daha geniş bir fikre, akılcı bir toplum fikrine geçmeyi istemiş olmasında yatar; ve o akılcı toplum’da akıl yalnızca bilimsel ve teknik etkinliği yönetmekle kalmaz, insanların yönetimini ve nesnelerin yönetimini de elinde tutar” (Touraine, 2002:24) yorumunu yapmaktadır. Bu doğrultuda “modern felsefenin en etkili akımları için, bilginin amacı artık daha fazla, ya Tanrı’nın planını hayata geçirmek ya da doğanın amaçlarıyla daha uyumlu yaşamak için, dünyanın harcını meydana getiren anlamları yorumlamak değildir. Bunun yerine, bilginin değeri temelde araçsaldır. Bilgi, doğaya ilişkin olarak öndeyişde bulunma ve onu kontrol etme yeteneğimizi geliştirmek suretiyle, hayatlarımızı daha kesin ve muhtemelen daha rahat hale getiren bir şeydir” (West, 1998:28). Burada sözü edilen araçsal akıl, doğadan koparılan eril düşünceyi, bilimin, bilginin, düşüncenin odak noktasına yerleştirilmiştir. Bu insan rasyonel düşünen, akıl ile doğayı mekanikleştiren insanın ta kendisidir. Beden akıl karşısında ikinci konuma düşerken Rasyonel akıl da irrasyonel akıl karşısında egemenliğini cinsiyetlendirilmiş akıl ile ilan etmiştir. Bu düşünüş biçimi modernizmi tanımlarken başta Nietzsche olmak üzere bazı filozoflarca (Adorno ve Horkheimer) Apollonik akıl ya da Apollonik kültür olarak tanımlanacaktır.

Pisagorculardan Kant’a kadar usun cinsiyetlendirilmesinin metaforik anlatımı olan Apollonik düşünce, tüm kuralların, toplumsal normların, bilimsel gerçeklerin odak noktasına eril aklın konması olarak tanımlanabilir. Bunu gerek mitolojinin analizini

gerekse dönemin filozoflarının söylemlerinin analizini yaparak görebilmekteyiz. Apollon'un Aydınlanma felsefesine yansımaları ile Aydınlanma da dahil olmak üzere 1960'lı yıllara kadar us ve erillik özdeş iki kavram olarak adlandırılmıştır.

1.2. Akıl ile Doğaya, Akıl ile Bedene Hükmetmek

Yunan Mitolojisi'nin kozmolojisi, Gaia ile başlar. O mitolojide doğanın ilk görünümüdür. "Gaia, evreni bir düzen yönetimine göre meydana getiren ve düzensiz boşluktan çıktıktan sonra, önce tek başına, sonra dişi-erkek birleşmesi yoluyla evrenin kendisini ve tanrıları yaratır. Gaia 'parthenogenesis' erkeksiz üreme prensibine göre, Gök'ü, Dağlar ve Denizi yaratır" (Erhat, 1991:186). Karşılaştırmalı mitoloji çalışmalarına baktığımızda hemen hemen hepsinin kozmojisinin doğaya dayandığını görürüz. Paglia'nın da söz ettiği gibi "Başlangıçta, doğa vardı" (2004:13). İnsanoğlunun doğa karşısında akli yüceltmesi, Aydınlanma'ya ait bir kavram değildir ama Aydınlanma ile daha da belirgin hale gelmiştir. Oysa ki Tanrı ve Tanrıçalara atfedilen görevler ve kişiliklerle bu dikotomik bakış açısına hemen hemen bütün mitolojilerde rastlamak mümkündür. Çünkü insanoğlu yaşama öncelikle doğa ile mücadele ederek başlamıştır ve bunun sonucunda geliştirdiği araçlar ve doğada olamayan ama onun aracıyla geliştirdiği formlarla ona egemen olmayı amaçlamıştır. Yunan mitolojisi'deki Apollon/Dionysos dikotomisi bunun en güzel metaforik örneğidir. Hem doğuşları hem de mitolojide, tragedyalarda görselleştirme ve üretilme biçimleri ile bu iki tanrı, bu savaşı anlatan en önemli aktörler olmuşlar ve Aydınlanma ile de bu dikotomik anlamlarını yüzyıllar boyunca korumuşlardır. Ancak Yunan mitolojisinin Aydınlanma'nın doğa üzerindeki tahakküm fikrinden farkı, Yunan mitolojisinde bu iki kavram dizgesi arasındaki uçurumun azlığından kaynaklanır. Fakat aydınlanma ile birlikte bu uçurum bir daha kapanmamak üzere açılır.

Aynı şekilde doğa ve kültür ikili karşıt dizgenin analogisini, Yunan filozoflarının akıl beden karşıt dizgesinde bulmak mümkündür. Apollonik düşünceye tabi kılınan Dionyzyak düşünce akıl beden arasında da bir tabiyet yaratır. Herakleitos'a göre bu

karşıt dizgeler birbirini beslerler ve bir arada varolurlar. Yunan felsefesinde bu ikili karşıtlıkların bütünlük içinde olması gerektiğini savunan Herakleitos'a (İ.Ö. 535-475) göre önemli olan bu kavramlar arasındaki uyumdur: "Yaşam ve ölü, uyanık olma ve uyuma, gençlik ve yaşlılık, bunların hepsi aynıdır; daha önceki durum, değişerek, daha sonraki duruma dönüşür ve daha sonraki durum değişerek daha önceki duruma dönüşür" (Thilly, 2002:52). Böylece bir karşıtlıklar dizgesi olsa da doğa ve doğa karşısındaki edimler ya da akıl ve ruh birbirini tamamlayan kavramlar olarak ele alınırlar. Platon ise akıl ve beden, daha doğrusu ruh ve beden arasındaki farkı belirten ilk filozoflardandır. "Platon'a göre eksiksiz bir ruhsal töz olan insan ruhu ölümsüzdür ve bedene geçici olarak bağlanmıştır. İnsan bedenden ve ruhtandır. Ruhun bedenle birliği iğreti bir birlikteliktir ve mutsuz bir birliktir....Ruh ölümsüz ve göçmen olduğuna göre, onun bedenle birleşmesi geçicidir" (Timuçin, 1992:137). Böylece Platon düşüncesinde ruh ve beden ayrımı iyice belirginleşir. Öğrencisi Aristoteles ise "beden, dişil olandan, buna karşılık ruh eril olandan gelir; çünkü ruh bir bedenin özüdür" (Aktaran: Türcke, 1995:87). Böylelikle ilk olarak doğa süreçlerinde biçim ve maddenin nasıl bir etkileşimde bulundukları eril bir söylem kazanmış olur (Türcke, 1995:87). Bu kavramsallaştırmayı, Aydınlanma felsefesi önce doğa/kültür dikotomisine uyarlayacak ardından da modernizm akıl karşısında bedeni ikincil olarak konumlayacaktır.

Aydınlanma on altıncı yüzyıldan başlayarak felsefe ve fen bilimleri alanlarında Ortaçağ düşüncesinin reddi üzerine kuruludur. Ortaçağ, Skolastik felsefenin hakim olduğu bir çağdır. "Karanlık Çağ" olarak da adlandırılan bu çağda, tek gerçek Tanrı gerçeğidir ve Tanrı öğretisinin ve İncil'in dışında bir sorgulamaya izin verilmez. Düşüncenin merkezinde din ve kutsal düzene itaat vardır. "Ortaçağın evreni, insan ve dünyanın iki yönünün –maddi ve manevi- organik bir bütün oluşturduğunu simgesel olarak ifade etme olanağı" (Jeanniere, 2000:97-98) sağlamaktadır. Ortaçağ Avrupası'nın sorgulanamaz, dogmatik, tanrı ve öğretilerinin siyasal bağlamda kilise, ekonomik bağlamda ise derebeyleri tarafından uygulanır olduğu yani teolojik ve teosantrik düşünce biçiminin hakim olduğu bir dönemdir. Bu felsefeye bağlı olarak da Ortaçağ sanat anlayışı, İncil ve onun ikonografisi odaklı bir gelişme sergiler. Temalar İncil ve onun içindeki metinlerin sanata yansımaları biçimindedir. "Ortaçağ resminin merkezinde,

muhtemelen düzenli ve anlamlı bir kosmos olarak dünya görüşü –daha önce Pythagorasçılara göre diğer Sokrates öncesi düşünürlerde geçen oldukça eski bir düşünce- bulunur. Doğanın, insanlık dahil, bütün unsurları, tutarlı, düzenli ve anlamlı bir evren içindeki yerlerine göre anlaşılır” (West, 1998:25). Doğa ve dünya ilahi gücün bir ifadesi ve eseridir. Beden tasvirleri de bu düşünceden hareketle iki ana bağlamda ikonlaştırılır. Biri isanın bedeni, diğeri ise Meryem Ana figürleridir. Kadın cinsiyeti ile değil, dinin bir uzantısı olarak kutsanmıştır. Örtülüdür ve İsa’nın tasvirleri ile birlikte yer alır. Hristiyanlık din aracıyla kadının pagan doğasını Meryem Ana figürü içine hapsetmiştir. “İsis’in soyundan gelen Ortaçağ’ın Madonnası, kitonyan dünyanın dehşetinden arındırılmış bir Yüce Ana’dır. Doğadaki kökenlerini kaybetmiştir, çünkü Hristiyanlığın karşısına aldığı, pagan doğadır” (Paglia, 2004:54). Rönesans ile birlikte kadın ve beden temsilleri de farklılaşmaya ve doğa/kültür dikotomisinin bir uzantısı olarak kadın doğa ile özdeşleştirilmeye, erkek ise kültürün bir parçası olarak ele alınmaya başlanmıştır. Böylece beden Ortaçağ’da dinin hakimiyetinde bir alan olarak resmedilmiştir.

Rönesans ile başlayan Aydınlanma, yukarıda belirtildiği üzere dünyayı ilahi güç ve adalet çerçevesinde açıklayan dogmatik akla karşı çıkar. Onun yerine bilimsel rasyonel verilere dayalı doğayı alt eden akıl, felsefenin ve temsillerin odak noktasına oturur. Bununla birlikte Rönesans ile birlikte gelişen felsefi hümanizm ve Francis Bacon’un geleneksel ahlak ve dinin bilgeliğine tümüyle karşıt bir kavram olarak ortaya koyduğu “bilgi” ile birlikte sistematik, eleştirel ve kayıtsız şartsız bir girişim olarak modern bilim anlayışı ilk kez açıkça formüle edilmiş olur (West, 1998:24). Bu rasyonel, pozitivist, evresellik iddiasındaki bilim anlayışı, kültürü oluşturarak doğa üzerinde iktidar kurar. Bu bakış açısının izlerini en net Bacon (1561-1626) ve Descartes (1596-1650)’da görmekteyiz.

Bacon’ın Aydınlanma felsefesindeki önemi, bilgi ile doğaya hükmetme bununla birlikte doğayı kadın ile özdeşleştirerek ona da hükmetme düşüncesinde yatar. Bacon’a göre bilgi, doğayı zapdetmek için edinilmesi gereken bir bütündür ve kendinden önceki filozofları doğa ile bilim ilişkisini yanlış kurdukları için eleştirmiştir. “Bilginin kendisi,

Doğa'nın tahakküm altına alınmasıdır" (Lloyd, 1996:34). Bilim ve doğa arasındaki koşutluğu aynı biçimde bilim ve kadın arasında da kurarak kadını doğa ile bir tutar. Bacon, "insan ırkının evren üzerindeki iktidarı"ndan erkek ırkının doğa (kadın) üzerindeki iktidarına işaret ederek erkek ırkçılığını modern bilimin kökenine oturtmuş" (Akkılıç, 1997) olur.

Bacon ile birlikte modern felsefenin kurucusu olarak kabul edilen Descartes Aydınlanma ile ön plana çıkan bu dikotomik (ikili karşıtlık) düşünce biçimine kaynaklık eden düşünürlerin başında gelmektedir.

"Dünya ile insan öznesinin arasındaki bu boşluğu gidermeye yönelik girişimiyle Descartes'ın modern felsefenin ana sorusunu yarattığı söylenebilir: Ele avuca gelmeyen ve yanıltıcı olabileceği için de duyu algılarımıza güvenemeyeceğimiz şartlarda doğa ve toplumsal hayatla nasıl baş edebiliriz? Bu soruya verilen yanıt hem radikal bir kopuşu hem de sürekliliği işaretler. Descartes, gerçekliğe ilişkin sahici bir 'bilim'in kesinlikli bir 'metod'dan hareketle inşa edilebileceğini önerir. Bu düşünceye göre, eğer doğru metod keşfedilebilirse, eğer 'kuralları genel olarak güvenli ya da hatta 'kesin' sonuçlar, başka yer ve zamanlarda başka deneylerle yinelenabilir sonuçlar ürettiği ileri sürülebilecek bir yordam oluşturulabilirse, var olan kaosla başa çıkmak mümkün olacaktır. Descartes'ın bu kesinlikli metodu türetebileceği zemin ise her türlü kuşkunun ötesinde olmalıydı. Her türlü kuşkunun ve dışsal otoritenin ötesi, bilindiği gibi, düşünen öznedir." (Küçük, 1993:29)

Böylece Modernist düşünce Descartes ışığında evresellik savını kabul edilecek ve dikotomik düşünce biçimi dönemin ve sonrasının düşünme biçimlerini etkileyecektir. Burada sözü edilen metot positivist, düşünme biçimi ise karşıtıtlıklara dayanan bir dünya algısı, yaşamı, kurumları biçimlendirme şeklidir.

Descartes'e göre doğa bir makinedir, mekanik yasalarla yönetilen bir mekanizmadır ve ona göre tüm canlılar bu mekanizmaya göre açıklanabilir (Akarsu,

1994:21). Böylece doğanın irrasyonel yapısı rasyonel düşüncenin kalıpları ile yönetilen bir alan haline gelecektir. Ona göre ruh yani düşünen özne de özgürlük ve kendi egemenliği içinde yeni bir kültür sistemi kurabilecektir (Akarsu, 1994:22). Bu sistem, kültürün doğayı açıklama biçimlerini ve iktidar kurma biçimlerini temsil etmektedir.

Kültür doğa üzerindeki egemenliğini ilan etmişken, ruh da beden üzerindeki egemenliğini ilan eder. Bu bağlamda Descartes'ın ruh olarak nitelendirdiği şey düşünen yani fail öznenin ta kendisidir. Doğa ve kültüre ilişkin bu dikotomik düşünce ile ruh ve beden ikili karşıtlıkları arasında bir analogi kurmak mümkündür. Skolastik düşüncenin Tanrı'dan kaynağını alan ruhunun yerini rasyonel gerçekliklere dayanan özne yani düşünen özne almıştır. Beden ise denetim altına alınması, ıslah edilmesi gereken bir nesne olarak doğa ile özdeşleştirilmiş ve ataerkil bakış açısı ve modern ideoloji çerçevesinde şekillenmiştir. Böylece doğa/kültür dikotomisinin yanında ruh/beden dikotomisi de modernizm içinde varlığını tescilleşmiştir. “Descartesçi zihin-beden ilişkisi anlayışı, Akıl ile toplumsal cinsiyet arasında hali hazırda yapılmış olan eleştiriler bağlamında, daha önceden varolan karşıtlıkların tamamen kutuplaşmasına yol açmıştır” (Lloyd, 1996:70). Süreç içinde akıl, doğayı tahakküm altına almak için kullanılan bir araç haline gelirken beden de akıl ile şekillenen ve Apollonikleşen bir alan haline gelmiştir. Zıtlıkların birlikteliğinden çok ayrılığından söz edilen bu bakış açısının en iyi yansımalarını ise sanatta görmek olasıdır. Bu zamandan sonra artık beden, aklın ve onun kurallarının çerçevesinde temsil edildiği görülmektedir. Bu temsillerin başında da klasik erkek ve kadın bedenleri gelmektedir.

1.3. Aydınlanmanın Tamamlanmış Bedenleri

Her mitoloji üretildiği toplumun kültürünü ve ideolojisini taşır ve her yeniden yazma ve okuma bu ideolojiyi yeniden üretir. Avrupa kültür tarihi bunun en tipik örneğini bize sunar. Sözlü kültür ile başlayan mitoloji yazıya geçiş ve tragedya ardından da diğer sanat dalları ile başat ideolojiyi temsil etmiş ve yeniden üretmiştir.

Cinsiyet ve bedene ilişkin klasik anlayış köklerini Batı mitolojisindeki temsillerden almıştır. Yunan mitolojisi bir yandan da, tam ve yekpare bedenler ile tamamlanmamış bedenler arasındaki savaşın tarihidir. Mitolojide Hera ile Zeus'dan olma Hephaistos, sakat bedeni dolayısıyla Olympos'tan yeraltına gönderilmiştir. Keza kozmolojide büyük yer tutan Titanlar ve Giantlar'ın yerleri dış görünümlerinden dolayı tanrılar ve tanrıçalardan ayrılmıştır. Dionysos'un doğumu, Zeus'un baldırından olmuştur ve Zeus'un kafasından doğan Athena karşısında Dionysos hep ötekini temsil etmiştir. Aynı şekilde güneş ile özdeşleştirilen, us tanrısı Apollon ile Dionysos tragediyalar da dahil olmak üzere hep karşı karşıya gelmişlerdir. Tüm bu yazılı ve sözlü metinlerde Apollon, Zeus ile birlikte sosyal, kültürel normları düzenleyen başat tanrılar olarak mitolojide yerlerini almışlardır. Bu mitolojik öğretiler, dönemin toplumsal kurallarını belirleyen ve anlatan önemli araçlardır ve aynı zamanda ideolojinin en önemli göstergelerinden olmuşlardır.

Yunan mitolojisi, Batı kültür tarihinin cinsiyet ve beden ideolojisinin söylenceler, tragediyalar ve ikonografisi ile nasıl yapılandığını ve yeniden üretildiğini bize gösteren göstergeler ile dolu bir mitolojidir. Bundan dolayıdır ki Aydınlanma ile ilgili yazılarda genelde mitolojide tanrı ve tanrıça figürlerine değinilmekte ve temsiller bu figürler ile açıklanmaya çalışılmaktadır. Ayrıca modern öznenin kurgulanışı da bu figürlerin personaları ile özdeşleştirilerek oluşturulmuştur.

Yukarıda söz edildiği üzere Aydınlanma ile doğa karşına rasyonel aklı geçerli, doğru konumlayan Batı düşüncesi, bedenin irrasyonel olduğunu savlamış ve bedeni de bu kalıplara göre yeniden kurmaya çalışmıştır. Aydınlanma her ne kadar Antikite'yi yeniden canlandırma, yeniden okuma gibi gözüксе de rasyonel akıl ve dikotomik düşünce biçimini ön plana alması ile Antikitenin beden ve cinsiyete ilişkin temsillerinin bir adım ötesine geçmiştir. “Aklın kontrol edemediği alanlar olarak bedenin coşkusunu, sevincini, aşırıklarını, esrimesini, yararsız israfını da ortadan kaldırmaya (Çabuklu, 2004:80) yönelik uygulamalarla beden ve cinsiyet rolleri şekillenmiştir. Aydınlanma ve modernizmde doğa nasıl rasyonelleştiriliyorsa kadın ve erkeğe ilişkin cinsiyet rolleri ve bedenler de aynı biçimde rasyonelleştirilmektedir. Bu rasyonel, yani Apollonik dünya

görüşü bedeni de bu çerçevede şekillenmiştir, temsil edilmiş, yeniden üretilmiştir. Aras Yumrul “Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden” adlı makalesinde Avrupa’nın beden ile ilgili yaşadığı bu süreci;

“Kişinin kendi üzerindeki denetimine dayanan ve yeni-Stoacılıktan etkilenen Avrupa’nın medenileşme sürecinde, Ortaçağ boyunca gündelik hayatta kural olan aşırılık yerini yavaş yavaş ölçülülüğe, ılımlılığa bırakıyor; duygu ve dürtülere gem vurma, utanç ve suçluluk duygularının yaygınlaşması ve bu duyguların kişi yalnızken de varlığını koruması, yani davranışı kısıtlayan dışsal faktörlerin yerini yavaş yavaş içsel ahlaki düzenlemelere bırakması medenileşme sürecinin yapıtaşlarını oluşturuyordu. Bu süreçten bedenler de payını alıyor, bedenin kullanımında aşırılıktan zarafete yönelik önce toplumun üst katmanları arasında yaygınlaşıyor, oradan da alt katmanlarına yayılıyordu”(2000:37) olarak tanımlar ve açıklar.

Bu süreç içinde beden tamamlanmış bir proje olarak ele alınmış, her türlü irrasyonel boyutundan arındırılarak hijyenik dünyanın içine hapsedilmiştir. İktidarın yeniden üretildiği ve eril bakışın kurguladığı bu beden anlayışı ile dikotomik bakış açısı daha da belirgin hale gelmiştir. Bu dikotomik bakış açısında akıl/beden ikiciliği içinde beden tek ve yekpare olarak kurgulanmıştır. Bakhtin’e göre;

“Rönesans, bedeni, ortaçağdan çok farklı bir açıdan, hayatın farklı bir veçhesinden, bedensel olmayan dış dünyayla farklı bir ilişki içinde görmüştür. Birincisi, bu kanonlarda kavrandığı şekliyle beden mutlak şekilde tamamlanmış, oluşumu bitmiş bir üründü. İkincisi, tüm diğer bedenlerden tecrit edilmiş, yalnızlaşmış, onlarla arasına çitler çekilmişti. Tamamlanmamışlığına, büyümesine ve tomurcuklanmasına işaret eden her şey yok edilmiş; yumruları, çıkıntıları kesilip atılmış; tümsekleri (yeni sürgünlerin, tomurcukların işaretleri) düzeltilmiş; delikleri kapatılmıştı. Bedenin tamamlanmak bilmeyen doğası gizlenmiş, sır gibi saklanmıştı; gebe kalma, gebelik, doğum, ölüm ıstırapları neredeyse hiç gösterilmez olmuştu. Artık bu kanonlarda temsil edilen yaşlar anne rahminden de

mezardan da, bir bireyin hayatındaki bu iki önemli eşikten de mümkün olduğunca uzak yaşlardı. Vurgulanan, bedenin taşıdığı tamamlanmış, kendine yeten bir bireysellikti. Bedensel edimler ancak bedenle dış dünya arasındaki sınırların keskin bir şekilde çizildiği durumlarda gösteriliyordu. İçine alma ve fıskırtma gibi içsel süreçler ifşa edilmiyordu. Bireysel beden, halkın atalarından kalma bedeniyle ilişkisinden ayrı olarak sunuluyordu”(2005:56-57).

Aydınlanma ile başlayan ve modernizmde onanan opak bedenler ile rasyonel iktidar, irrasyonalityi Olympos’un derinlerine hapsedmiştir. Rönesans ile yeniden üretilen bu anlayışta Bakhtin’in de belirttiği gibi,

“kanon bedeni sadece tek bir bedendir; artık ikililiğe ait bir işaret barındırmaz. Bu beden, kendine yeter ve sadece kendi adına konuşur. İçinde olup bitenler sadece onu, yani sadece bireysel ve kapalı olan o alanı ilgilendirir. Dolayısıyla içinde olup biten her şey tek bir anlam kazanır: Ölüm sadece ölümdür, asla doğumla çakışmaz; ileri yaşlar gençlikten koparılıp uzaklaştırılmıştır; darbeler sadece can yakar, bir doğum edimine filan yardım etmezler. Tüm edimler, olaylar, tek bir bireysel hayat düzleminde yorumlanır. Tek bir bedenin sınırları içinde kapalı kalırlar; bunlar, mutlak başlangıç ile sonun asla karşılaşılmayacak olan sınırlarıdır”(2005:351-352).

Bedenin farklı hallerini görmezden gelen ya da denetim altına almaya çalışan modernizm, sadece cinsiyete ilişkin değil, ırk ve toplumsal sınıflara ilişkin de ayrımlarda bulunmuştur. Modernlik; aklın, zekanın inceliğin varlıklı sınıflara, bedeni ise tüm kabalığı, hayvaniliği ve makineyi andıran yapısı ile çalışan sınıfa (Çabuklu, 2004:79) uygun gören bir ayırım yapmaktadır. Ayrımcılığın yapıldığı diğer alan ırkçılık ise modern Batılı beyaz tenin ilkel ve renkli deri aşağılamasına dayanıyordu ve ayrıca da yaşlı, buruşuk derinin aşağılanması ise yaş ayrımcılığını doğuruyordu (Çabuklu, 2004:99). Tezin kapsamında olmadığı için ırk ve toplumsal sınıflara ilişkin bedenin bu dönem içinde nasıl ele alındığı üzerinde durulmayacaktır.

Aydınlanma ve modernizmle birlikte yukarıda sözü edildiği üzere beden ve cinsiyet ataerkil ideoloji çerçevesinde yeniden üretilen alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ideoloji sadece kadın bedeninin temsillerini değil, aynı zamanda erkek bedenlerinin de olma biçimlerini şekillendirmiştir. “Uygarlaşma sürecinin ivme kazanması ile birlikte, XVII. yüzyıldan sonra erkek bedeni üzerindeki denetim artmaya başladı. Norbert Elias’a göre erkek bedeninin her türlü teşhiri toplumsal elit tarafından uygunsuz bir davranış olarak görülmekteydi” (Çabuklu, 2003:159). Böylece sadece sanat alanındaki temsillerde değil, aynı zamanda toplum içinde de normların düzenleyicisi ve uygulayıcısı olarak eril akıl, erkek bedenini de ideal bir biçimde düzenlemeye çalışmıştır. Aydınlanma ile ortaya çıkan “kimi zaman özne ile nesne arasındaki, kimi zaman da kendi ile diğer insanlar yani toplum arasındaki bir duvar olarak algılanan, kısmen otomatik olarak işleyen bu uygarlık sürecine ait” bu normları N. Elias öz denetim mekanizmaları olarak nitelendirmiştir (2000:54). Bu denetim mekanizmalarından en az kadınlar kadar erkekler de payını almışlardır. “XIX. yüzyıl uygarlaşmış erkek bedeni, ortaçağın grotesk bedeninden farklı olarak kendi sınırlarını denetler. Gözyaşları tutulur, Foucault’nun da bahsettiği gibi çocukların masturbasyonu denetim altına alınır, erkek bedeni dışarı sızıntı yapmayan, beline hakim bir beden olarak düşünülür” (Çabuklu, 2003:154). Bu bağlamda tamamlanmış temsiller hem kadına hem de erkeğe ait temsillerdir.

Süreç içinde eril aklın doğa ve beden üzerindeki hakimiyeti ile kadın bedeninin erkek bakışının bir nesnesi haline geldiğine tanıklık etmekteyiz. Tek, yekpare ve üniter beden anlayışı içinde kadın bedeni, birkaç bağlamda temsil edilir. Bu aynı zamanda cinsiyet rollerini de okuyabileceğimiz beden kategorileridir. Bunlardan biri seyir malzemesi olarak kadın bedeni, ikincisi domestik alan içindeki iyi ev sahibesi, son olarak da bir ilham perisi olarak kadın bedeni tasvirleridir. Bu belli başlı üç kategoriye sıkıştırılmış olan kadın bedeni erkek bakışının nesnesidir. Erkek bedeninin kitonyen özelliklerinin bastırılması gibi, aynı biçimde kadın bedeninin kitonyen özellikleri de regli, doğum gibi görmezden gelinmiştir. Rasyonelleştirilen kadın bedenleri pürüzsüz, tam, hijyenik tasvirlerdir. Bu bitmiş, tamamlanmış bedenin dünyadaki yeri bellidir ve

herhangi bir döngüsellığe açık değildir. Çünkü bu beden konsepti akıl/beden dikotomisi üzerinden okunan bir yaşam felsefenin ve sanat kaygısının bir çıktısıdır. Akıl, bedeni düzenlemek ve ona sınırlar çizmekle görevlidir. Beden, kartezyen aklın ortaya koyduğu bir projeyi temsil etmektedir. Keza cinsiyet rolleri de bunu destekler nitelikte oluşmuş ve yeniden üretilmiştir. Apollonik düşünce, tamamlanmış bedenler ve ataerkil ideolojinin cinsiyet rollerini yeniden üretmekte ve sanata da bunun yansıması aynı biçimde olmaktadır. Aynı şekilde sanat ile birlikte de bu roller onanmaktadır.

Tezin bu bölümünde Aydınlanma Dönemindeki beden ve cinsiyet olgusunun nasıl oluştuğu tartışılmaktadır. Aydınlanmada yer alan bu iki konuya ilişkin düşünce biçiminin kökleri, mitoloji ve onun metaforlarında saklıdır. Antikite’de yer alan Ortaçağ felsefesi ile kesintiye uğramış olan eril akıl, Aydınlanma ile yeniden canlanmıştır. Gerek kadın gerekse erkek bedeni, eril bakışın bir nesnesi konumundadır. Apollonik bakış açısı ile beden kitonyen doğasından tamamen soyutlanmakta ve tamamlanmış bir olgu olarak ortaya konmaktadır. Beden konusu ile birlikte cinsiyet rolleri de belli kalıp düşünceler çerçevesinde şekillenmiştir. Cinsiyet rolleri ataerkil ideolojinin devamını sağlar niteliktedir. Bu dönem içinde Avrupa kültür tarihinde, hem beden hem de cinsiyet rollerinde Dionyzyak olan görünmez hale gelmekte, Apollonik olan yüceltilmektedir. Açıklamaya çalıştığımız bu düşünsel arka plan çerçevesinde şekillenen ikonografinin analizi tezin diğer bölümünün tartışmasını oluşturacaktır.

2. Aydınlanmadan Modernizme İkonografide Beden ve Cinsiyet Temsilleri

Felsefe, bilim, yaşam biçimi, ekonomi ile iç içe geçmiş olan sanat, dönemin sosyo-kültürel ortamını yansıttığı gibi bu ortama yön veren en önemli araçlardan biridir. Sanatı kültürden ayırmak mümkün değildir. Sanat kültürel göstergeleri, felsefi ardalanı yansıtır, aynı zamanda sanat bir iletişim biçimidir, disiplinler arası bir alandır. Sanatçı ise sanatın araçları ile dönemin yaşam biçimini, düşünce pratiklerini, sosyal ilişkileri, tabuları ya da kuralları bize aktaran bir aktördür. İlk insanın mağaradaki çizimlerinden, fresklere, tuvalden günümüzdeki akan görüntülere; tragedyalardan romana kadar sanat bizim dünyayı anlamamıza ve anlamlandırmamıza rehberlik etmiştir. Elbette ki bu Bakhtin'in de söylediği gibi bir sanat eseri ya da sanatsal bir eylem, sanatçının bilinçli olarak ortaya koyduğu bir gerçekliğe tekabül etmez. "Dışsal bir eylemin temel plastik-resimsel nitelemeleri (örneğin, takma adlar, metaforlar, teşbihler vb.) asla eylemi icra edenin bilincinde gerçekleşmediği gibi, bir eylemin içsel hakikati –maksat ve anlam bakımından hakikati- ile örtüşmezler de. Tüm sanatsal nitelemeler, eylemi maksadının ve anlamının icra olayına içkin hale geldiği –eylemin dışa dönük ifade edilmişliğine anlam kazandıran bir öge haline geldiği- farklı bir düzleme, farklı bir değer –kuramsal bağlama aktarılır" (Bahtin, 2005:66). Ancak daha sonra izleyici ile birleştikten sonra artık sanat eseri başka bir düzeyde ve düzlemde değerlendirilmeye başlanacaktır.

Sanatın tarihini yazan düşünürler sanatın biçim ve anlatıda yaşadığı farklılaşmaya göre sanatı çeşitli dönemlere ayırmışlardır. Sanat tarihi bilim insanları, ikonografiyi yabanılların mağara resimlerinden başlayarak günümüze kadar tarihsel olarak kategorize etmişlerdir. Sanatın tarihini yazan bilimsel yayınlara baktığımızda bu tarihsel dönemler sosyal, kültürel ve siyasi olgularla birlikte açıklamaktadır. Elbette söz konusu sanat ise belli tarihsel aralıklar arasında sıkıştırılmış dönemlerden söz etmek olası değildir. Bu dönemleştirilmeler biçim ve içerik bağlamında kırılmalara, farklılıklara ve sıçramalara tekabül eden nüansları anlatır.

Başta da belirttiğimiz üzere sanatı ve sanatçının yapıtını dönemin bilimsel, sosyal ve ekonomik değişimlerinden ayrı olarak değerlendirmek mümkün değildir.

Felsefe, ekonomi, psikoloji, bilimsel buluşlar ve sanat birbiri ile iç içe geçmiş ve birbirinden beslenen kaynaklardır ve felsefe alanında ortaya konmuş olan kurallar, dünyayı açıklayış ve anlamlandırma biçimleri sanatın her alanına da yansımış, bazen ise bir sanatçının açtığı yol, felsefe alanında başka fikirlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bazen ise teknolojik bir ilerleme ya da bir buluşla farklı akımlar ortaya çıkmıştır.

Bu bölümde sanat ile kastedilen görsel sanatlardır ve görsel sanatların başlangıcı olarak kabul edilen resim sanatıdır. Buluşlar ve teknolojide yaşanan gelişmelerle fotoğraf, sinema görsel sanatların alanına daha sonraları yerleşmiş iki alandır. Ayrıca bu iki ana sanat dalı da biçimleri ve ele aldıkları konu, temalarla öncelikle resim sanatından etkilenmişlerdir. Ardından kendilerine ait özgün dili ortaya koymaya başlamışlardır. Dolayısıyla resim alanındaki akımlarda yeri geldikçe bu iki alan içindeki dönüşümler ve konumuz bağlamındaki temalar açıklanmaya çalışılacaktır. Resim sanatındaki akımlarda esas ön plana çıkarılacak olan beden ve cinsiyet temsilleri olacak ve bu iki alanın ikonografideki karşılıkları irdelenecektir.

Sanat tarihi kuramcıları resim tarihini, toplumsal kırılmaları odak noktasına alarak tema ve biçim açısından kronolojik şekilde kategorize etmişlerdir. Birbiri ile geçişkenlikleri devam etmesine rağmen genel olarak resim tarihindeki akımları; Ortaçağ sanatı (5. yüzyıl civarı), Gotik Sanat (12. yüzyıldan itibaren), Rönesans (14. yüzyıl 16 yüzyıl arası) ve Geç dönem Rönesans içinde kabul edilen Maniyerizm, Barok akımı (16. yüzyıldan itibaren), Neo-Klasisizm (17. yüzyıldan itibaren), Romantizm (18. yüzyıldan itibaren), Sembolizm (19.yüzyıl içinde), Realizm (19. yüzyıldan itibaren), İzlenimcilik (19. yüzyıldan itibaren), Dışavurumculuk (20. yüzyıldan itibaren), Kübizm (20. yüzyıldan itibaren), Dadaizm (20. yüzyıldan itibaren), Bauhaus (20. yüzyıldan itibaren), Sürrealizm (20. yüzyıldan itibaren), Pop-Art (20. yüzyıldan itibaren) sıralayabiliriz. Bu akımların birçoğu, tarihsel bağlamda birbiri içine geçmiştir. Ancak sanatçıların tema ve biçimde yaptığı değişimlerle bir önceki akımdan ayrılımları söz konusu olmuştur. Aynı şekilde 1850’li yıllardan sonra teknolojide olan gelişmelerle fotoğraf alanında benzer kategorizasyonlara gidildiği görülmektedir. Fotoğraf sanatı yirminci yüzyılın sonlarına

kadar fotoğraf resim alanındaki akımlardan etkilenerek icra edildiğinden tarihselleştirmeleri bağlamında onunla koşut ilerlemektedir. Sinema da ilk dönemlerde resim, edebiyat ve tiyatrodan etkilenmiştir. “Bunun bir nedeni sinemanın kendi anlatım yöntemini yeni yeni geliştiriyor olmasıysa da, bir diğeri ilk yıllarda sinemaya ilgi duyan ve sanatın olanaklarını araştıran sanatçıların aslında diğeri sanat dallarından geliyor olmalarıydı” (Coşkun, 2009:10). Bu bağlamda da beden ve cinsiyete ilişkin temsillerin görsel kültürde hemen hemen aynı şekilde yer aldığı görülmektedir. Bir önceki paragrafta da belirttiğimiz üzere tezin kapsamı ve sınırlılıkları gereği bu akımların hepsi tek tek açıklanmayacaktır. Beden ve cinsiyet temsillerinde yaşanan kırılmalar ve farklılaşmalar bağlamında örnekler verilecek ve konu bu anlamda tartışılacaktır.

2.1. Sanatla Cinsiyetlendirilmiş Anatomi

Skolostik felsefe, koşulsuz şartsız olarak din odaklı bir yaşam biçiminin ve dünya algısının benimsenmesine dayanır. Bedenden önce ruhun, akıldan önce inancın hakim olduğu 12. ve 14. yüzyıllar arası döneme resim alanında “gotik” çağ adı verilmektedir. Kilise sanatı olarak da adlandırılan gotik sanat, özellikle mimari alanda bezemeler ve resim alanında da ışıkla yaptığı oyunlar çerçevesinde farklılık yaratmıştır (Janson, 1991:390). Gotik Resmin ana temasını din öğretisi oluşturmaktadır. Tanrı merkezli bu anlayış çerçevesinde gelişen ikonografide Meryem Ana, İsa ve havarileri figürleri ağırlıklı olarak yer alır. Bürger “Avangard Kuramı” adlı kitabında bu dönemi şu şekilde özetler: “Dinsel sanat (örneğin geç Ortaçağ Sanatı) kült nesnesi işlevi görür. Toplumsal kurum olarak dinle tamamen iç içedir. Kolektif olarak üretilir ve üretim tarzı zanaattır. Alımlanma tarzı da kolektif olarak kurumsallaşmıştır” (2003:101). Bu dönem içinde sanatçıdan ve sanatsal sistemden söz etmek olası değildir. Ancak Rönesans ile birlikte sanatın sistematik bir hale geldiği bilinen bir gerçektir.

Gotik sanatın etkilerinin sürmesine karşın 14. yüzyıldan sonra başta İtalya ve İngiltere olmak üzere “yeniden doğuş” anlamına gelen Rönesans sanatının başladığı söyleyebilir. Sanat alanında olan biçim ve içeriğe ilişkin bu kırılmanın başlıca nedenleri

arasında Avrupa’da keşiflerin artması, burjuva sınıfının oluşmaya başlaması ile sanatçı kavramının ortaya çıkışı, kilisenin etkisini yitirmeye başlamasını yer almaktadır.

Felsefe ve bilim alanındaki kırılma sanat alanına da yansımış, Rönesans ile insan bedeninin keşfi, güzellik, uyum, oran kavramları sanatın birer parçası haline gelmiştir. Ayrıca bu dönemde Avrupa’nın çeşitli yerlerinde açılan sanat okulları ile ekol kavramının oluşmaya başladığını görmekteyiz. 1600’li yıllardaki kırılmalara kadar birkaç akım dışında beden ve cinsiyet bağlamındaki temsillerin aynı şekilde yeniden üretildiğini görmekteyiz. Bu kırılmalar çoğunlukla Batı coğrafyasındaki sosyal ve kültürel alandaki kırılmalara ve savaflara ya da savaş sonrasına denk gelen zamanlara rastlamaktadır. Hepsi ayrı ayrı inceleme konusu olabilecek dönemlerdeki tüm örnekleri tezin sınırlılığı bağlamında burada ele almak sözkonusu olamadığından tezin bu bölümünde kronolojik bir sıradan çok, çeşitli görsel alanlarda cinsiyete ilişkin klasik beden tasvirlerine çeşitli örneklerle değinilecektir.

Bilim ve felsefe alanında ilerleme, akılcılık kavramlarının etkin olması ile Ortaçağ karanlık döneminin ardından Rönesans sanat alanında da Antik Yunan’a dönüşü temsil etmektedir. Rönesans’tan başlayarak on sekizinci yüzyıl sonları Romantizmine kadar resim sanatında Barok dönem gibi kırılmalar olmasına rağmen genel olarak Klasik üslubun etkin olduğunu söyleyebiliriz. Ki bu üslup Apollonik üslubun yeniden üretimidir. “Apollon aydın, durgun, ölçülü gücü simgeler ışıktır, doğayı görme, varlığı akılla algılama ve akıl yetisine dayalı yöntemlerle biçimlendirme gücü ve yeteneğidir, Apollon plastik sanattır ama aynı zamanda da öngörmedir, anlama ve kavramadır, ışığın doğayı bir projektör gibi aydınlatıp karanlık kalan sırlarını çözümlemesidir” (Erhat, 1997:44). Bu bağlamda klasik üslup Apollon ile özdeşleştirilir. Apollon akı, evrensel yasaları, kuralları, toplumsal tabuları ve özne olarak eril olanı temsil eder. Bu anlayış kırılmalar, farklı örnekler olmasına rağmen yirminci yüzyıl sanatına ve estetik anlayışına kadar her döneme damgasını vurmuştur. Bedenin ve cinsiyetin temsili ve ikonografide yer alışı belli kurallar çerçevesinde olmuştur.

Onsekizinci yüzyıldan itibaren Avrupa’da etkili olan Aydınlanma felsefesinin sanatta on yedinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkin olduğunu görmekteyiz. Klasikçilik olarak adlandırılan bu dönemde, matematik unsurlar ön plana çıkmakta, mitsel öğelerin taklidi tasvirlerin ana konusu haline gelmektedir. Bu dönemde Apollonik sanat anlayışının etkin olduğunu söyleyebiliriz. İdeal kompozisyonlar, uyum, denge, simetri, ölçülülük gibi kavramlar estetik kuramının ana saiklerini oluşturmaktadır.

Rönesans’ta yeniden ortaya konacak olan ve ardından da modernizme taşınacak olan klasik beden tasvirlerinin kökenini Antik Yunan’daki Apollon ya da Aphrodite tasvirlerinde görmemiz mümkündür. Balans ve harmoni kavramlarının önemli olduğu bu beden tasviri literatürde “Canon of Polyclitus” adı ile anılmaktadır. Ayrıca bu dönemle birlikte uyumun ve klasik estetik algısının sadece kahramanlar ve tanrılar için değil, tüm insanlar için ortaya konduğunu görmekteyiz. (Montserrat, 1998:21).

Truva Savaşı’na neden olan olay bilindiği üzere bir güzellik yarışmasıdır. Bu güzellik yarışmasından galip çıkan Aphrodite dişil güzelliğin sembolü olarak görülmüş ve Rönesans temsillerine de bolca taşınarak dönemin kadına ilişkin beden algısını da oluşturmuştur. Eco, “Çirkinliğin Tarihi” adlı kitabında Klasik Dönemin Antik Yunan filozoflarının estetik değerlerine nasıl sahip çıktığını bu kanonik anlayışın köklerini ve bunun güzellik anlayışını nasıl etkilediğini şöyle anlatır:

“biz genellikle neoklasik dönem boyunca oluşturulmuş bu dünyanın idealleştirdiği Helenistik dünyanın basmakalıp imgelerine sahibiz. Müzelerimizde, mermerin beyazlığının da yardımıyla idelize edilmiş bir güzelliğin tasviri olan Apollo ve Afrodite’in heykellerini görürüz. M.Ö. IV. Yüzyılda Polyclitus, Canon olarak tanımlanacak bir heykel yarattı. Bu ismi almasındaki sebep ideal orantıların kurallarını barındırmasıydı. Vitruvius sonradan tüm figürlerinin bölümlerinin doğru vücut oranlarını açıklar: yüz toplam uzunluğun onda biri, baş sekizde biri, gövdenin uzunluğu dörtte bir olması gerektiği gibi. Böylece bu güzellik kavramının ışığında bu tür

orantılara sahip olmayan tüm varlıklar çirkin olarak düşünülmüştür”
(2009:23).

Bu bağlamda Rönesans ikonografisi Antik Yunan mitolojisindeki tanrı ve tanrıça figürleri ile doludur. Bu ikonlar güzel, estetik beden temsillerini ortaya koyarlar. Erkek ve kadın bedeni antikiteye bağlı olarak idealleştirilmiş temsillerdir. Bu beden temsilleri aynı zamanda bize Aydınlanma ile oluşan toplumsal cinsiyet rollerini de göstermektedir. Bu dönemin genel özelliklerini E. Gombrich “Sanatın Öyküsü” adlı kitabında “birincisi, bilimsel perspektifin bulgulanmasıydı. İkincisi güzel bir insan vücudunun tam bir izdüşümüne olanak sağlayacak anatomi bilgisi. Üçüncüsü ise, o çağda, ağır başlı ve güzel hiç bir şeyden ayrı düşünilemeyen klasik mimarî biçimlerin tanınması” (1980:261) olarak özetlemiştir.

Altın Oran’a bağlı kalınarak idealleştirilen klasik erkek bedeninin tasvir edildiği en önemli figür, Belvedere Apollon figürüdür. Gerek görsel sanatlarda, gerekse edebiyatta Aydınlanmanın erkek bedeni olan Apollonik beden, yani Klasik erkek bedeni buradan hareketle yeniden üretilmiştir. “En yetkin insan örneklerinin (tiplerinin) imgeleştirmiş oldukları için sonraki çağlarda da kendilerine hayran kalınan, Yunan sanatının bu en ünlü heykellerinden çoğu, bu dönemde, yani İ. Ö. IV. yüzyılın yarısında yaratılmış heykellerin kopyaları veya değiştirilmiş biçimleridir. Belvedere Apollon'u, erkek vücudunun ülküsel bir örneğidir. O olağanüstü duruşuyla karşımızda dikilen, gerilmiş koluyla yayını tutan, okun gidişini sanki gözleriyle izliyormuş gibi başını bir yana çeviren bu heykelde, vücudun her parçasını, en özgül bakış açısından yakalamayı öngören eski kuralın az da olsa yansımasını buluyoruz” (Gombrich, 1980:70).



Resim 1 : Leohares, Apollon Belvedere, İ.Ö. 350-325

Tamamlanmış, her türlü irrasyonaliteden arındırılmış olan bu beden, modernist dikotomi içinde birincil olandır ve iktidarı temsil eder. Evrensel güzelin, uyumun ve dengenin önemli örneklerinden biridir. Erkek bedeni Rönesans'ta bu figür öncelenerek ele alınmış ve resimlerdeki tasvirler bu uyumu yeniden üretmişlerdir. Bu beden, gücün, iktidarın, aklın, evrensel doğrunun bir simgesidir. Aydınlanmadaki ideal erkek bedeninin temsilidir. Simgesel olarak cinsiyetlendirilmiş usun ve doğanın tamamlanmamışlığı karşısında bedenin tamamlanmışlığının en önemli göstergesidir.

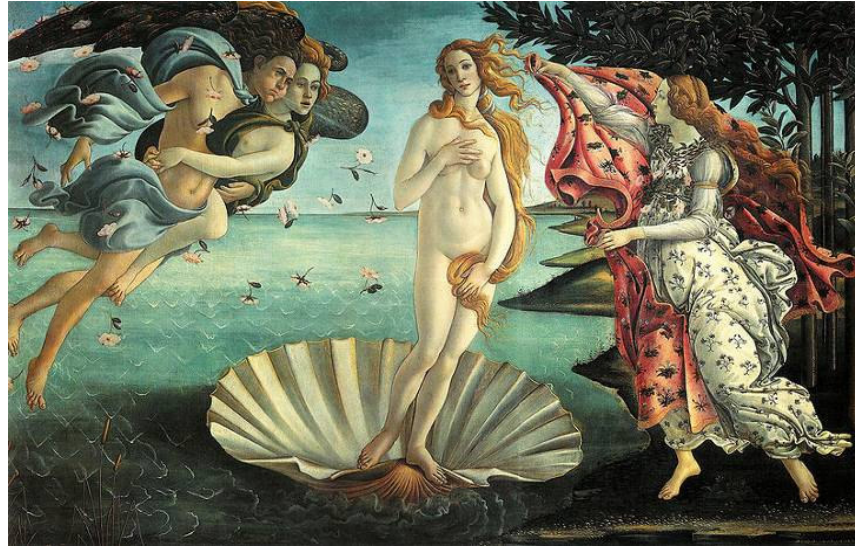
Bu gösterge yani köklerini Belvedere Apollon'undan alan bu ideal erkek bedeni zamanla, oranları ve temsil ettiği anlamlar aynı kalmak koşuluyla, modernist temsillerde Antikiteden farklılık göstermiş ve çıplaklığın yerini örtünme almıştır. Çünkü, “kültürün ve aklın temsilcisi olan erkeğin, bedenini sergilemeye ihtiyacı yoktu, bedenini sergilemek ‘doğayı temsil eden’ kadına ait bir davranıştı. Böylece XIX. Yüzyıl modernliği, erkeği bakan özne, kadını ise gösteren nesne olarak kuracaktı” (Çabuklu, 2006:162). Fakat bedenin taşıdığı anlamlar değişmemiştir. Erkek bedeni ideal beden ve

bu ideolojinin taşıyıcısı olarak hem fotoğraf hem de sinema alanına taşınacaktır. 1930'lu yıllarda vizyona giren Tarzan karakteri tam da bu Apollonik beden imgesinin yeniden üretilmesine dayanmaktadır. “Tarzan Afrika ormanlarında beyaz ve üstün erkeği temsil etmektedir. Tüm Tarzan versiyonlarında Tarzan, her zaman soylu vahşinin uygar karşısındaki üstünlüğüdür ve o yakışıklı, atletik bir beyaz tarafından canlandırılır. Bununla birlikte, Tarzan temiz cinsellik ve bakirliğin simgesidir. Tarzan vahşi ormanlarda beyaz, üstün erkeği temsil etmektedir... Modern dönemde kitle iletişim araçları mitos üretimini eski dönemlere göre, çok daha gelişkin yöntemlerle yapmaktadır” (Koncavar, 2000:239-241). Sinemada yeniden üretilen bir başka Apollonik erkek beden figürü ise 1950'li yıllarda Ian Fleming'in yarattığı James Bond figürü olacaktır. Hem cinsiyet rolleri hem de beden temsili bakımından birbirine benzeyen bu figürler Belvedere'li Apollon figürünün modern versiyonlarından sayılmaktadır.

Kadının arzunun nesnesi ve eril bakışın nesnesi haline gelmesinin tarihi en az erkek bedeninin ideleştirilmesi kadar eskidir. Tıp alanında yapılan çalışmaların artması ve bedenin keşfinin yaşandığı Rönesans'ta Leonardo da Vinci, bilim ile sanatı birleştiren bir deha olarak nitelendirilmiştir. “Leonardo'nun her sahadaki araştırmaları sanatı içindi. Işığın, renklerin, gölgelerin, perspektifin hassalarını ve kanunlarını bu maksatla inceledi. İnsan ve hayvan bedeninin en gizli köşelerini bu maksatla keşfetmek istedi” (Yetkin, 1943:40). Akılcılığı ve sanatta idealizmi, realizmi aynı anda ortaya koyduğu için Leonardo da Vinci, sanat alanında üstüne konuşulan ve yazılan ressamların başında gelmektedir. Vinci'nin insan ve hayvan anatomisi ile ilgili olarak çok sayıda akademik çalışması bulunmaktadır ki bunlar insan bedenini tam da olduğu gibi tuvale geçirmesi konusunda ona yol göstermiştir. Vinci bu dönemin bilim ve sanat ilişkisini en sıkı kuran ressamların başında gelmektedir. Ancak Leonardo'nun yaptığı bu çalışmalar esasında akıl ve beden dikotomisinde kadın bedeninin tüm irrasyonel boyutundan sıyrılmasına da neden olduğu da bir gerçektir. “Leonardo bedeni, kadınsı gizemlerden arındırmak adına parçalara ayırdığı otopsi masasında inceler. Gergin olmayan kaslar birbirinden kopuk kemikler ve hatta dertop olmuş fetusu çizebilmek amacıyla açılan rahim. Onun eserleri uçan aletlerden, savaş araçlarına kadar

matematiksel işleyen erkek aklı tarafından yakalanmıştır” (Paglia, 2004:160). Böylece doğanın çitlenmesi gibi kadın bedeni de eril bilim tarafından sınırlanacak ve rasyonelitenin sınırlarında tanımlanacaktır.

Rönesans’ta eril bakışın nesnesi olan kadın bedeninin en iyi örneği Boticelli’nin “Venüs’ün Doğuşu” (yaklaşık 1482-1486) adlı eserinde görmekteyiz. Antikite’ye ait bir imge olan Aphrodite, Aydınlanma ile yeniden kurgulanmıştır.



Resim 2: Sandro Botticelli, Venüs’ün Doğuşu, 1483 – 84

Truva Savaşı’na neden olan Aphrodite mitosdan da hareketle güzelliğin, zarafetin, uyumun ve dengenin temsili olarak karşımıza çıkar. İrrasyonel olandan ayrılan ve Apollonik gözün bir nesnesi olarak ele alınan Aphrodite’nin bu tablosu edilgen, ataerkil sisteme boyun eğen kadın temsilidir. “O gizemden ve tehlikeden arınmış aşk ve cinselliktir” (Paglia, 2004:157). Kitonyen olandan uzaklaşan ve eril dünyanın içinde yer alan kadına ilişkin figür, Aydınlanma’nın sonsuz güzel kadın imgesi, Aphrodite deniz kabukları içinde gelen bir Furia’dır ve klasik güzelliği temsil eden bu beden deniz kabukları ile kitonyen ile bağı kesilmiş olan Apollonik bakışın nesnesini bize gösterir (Paglia, 2004:61). Bu hijyenik, opak, düz beden tasviri, rasyonel erkek aklının kadını hem nesne haline getirmesinin hem de kitonyen doğasından koparmasının en tipik örneğini gözler önüne sermektedir.

“Resimde nü olarak tasvir edilen bakışın nesnesi duru, saf kadın bedeni esasında Duncan’ göre, "anlamı apaçık, evrensel bir kategori" değil, kültürel olarak tanımlanmış, özünde ideolojik bir kavramdır. Duncan, Delacroix, Ingres, Munch, Mirö, Picasso ve Willem de Kooning gibi çok farklı tarzlara sahip sanatçıların resmettiği kadın nü'lerin temelinde, Panofsky'nin terimleriyle, aynı "kişisel psikoloji ve Weltanschauung"un [dünya görüşü] yattığını gösterir. Bu tablolar aynı zamanda kadınlara, kendilerini "egemen erkek çıkarları açısından" görmeyi öğretmek gibi ortak bir etki yaratır. Bu tablolarda, boyun eğmiş kadın nü ile erkek sanatçının cinsel-sanatsal iradesi arasında gözlenen cepheleşme saplantısı (bu cepheleşmede erkek "ben", temel içgüdüsel deneyim düzeyinde egemenliğini sürdürür), "kültürel semptomlar"ın (Panofsky) ifadesi olarak görülebilir”(Aktaran: Peterson ve Mathews, 2009:48).

Böylece kadın bedeni cinselliğin nesnesi ve erkek arzu nesnesi olarak işlev görür hale gelmiştir. Apollonik bakışın nesnesi olarak konumlanan ve yeniden üretilen kadın tasvirlerini sinema alanında inceleyen Mulvey’ye göre ise, sanatta cinsiyetlendirilmiş kadın bedenleri erkek bakışını yeniden üretir ve bunun psikanalitik bir okumasını yapmak olasıdır. “Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantazisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakılasılık mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendir” (Mulvey, 2008:289). Görsel sanatların doğası bunun üzerine kurulmuştur. Mulvey’e göre de sinemanın kadın bedeni ve kadın figürleri erkeğin skopofillik hazzının bir yansımasıdır. Erkek bakışının zevk nesnesi halinen gelen kadın bedeni artık Apollonik dünyanın bir temsilidir. Hem bu dünyanın içinde yer alan bir nesne aynı zamanda da bunu yeniden üreten bir figür durumundadır.

2.2. Modern Sanatın Öteki Tasvirleri:

Aydınlanma Döneminin Klasik anlayışı bir yandan klasik erkek ve kadın imgelerini üretirken diğer yandan da bu imgelere karşı tasvirler özellikle Romantizm’le birlikte bir başkaldırı olarak ortaya çıkmıştır. Çeşitli sanatçılar bu başat ideolojiye karşı çıkan eserler vermişler ve ilk örnekleri oluşturmuşlardır. Bu yüzdendir ki postmodern sanat eleştirmenleri, postmodern sanatın köklerini Romantizme dayandırmaktadırlar.

Klasik beden ve cinsiyet tarzına karşı bir tarz getiren, Apollonik estetik ve sanat anlayışının dışında yer alan ressamaların başında Bosch (1450-1516) gelmektedir. “Kendisinin tasarladığı şeytani yaratıklar Baldus’ taki şeytani kolajları hatırlatan melezlerdir. Bilinen hayvan niteliklerinin kombinasyonundan kaynaklanmazlar; ayrıca cehennemden gelip gelmediklerini veya dünyamızda görünmeden yaşayıp yaşamadıklarını bilmeyiz. Aziz Antonios’un Günahlarının Üçkanatlı Tablosu’ndaki keşişi rahatsız eden yaratıklar, geleneksel şeytanlar değildir, ciddiye alınacak derecede de zararlıdırlar. Karnaval karakterleri gibi neredeyse komik olan bu yaratıklar çok daha inandırıcıdır. Bosch’a göre insanlar “sanatta kötülükten bahsetmişlerdir ve kendisinin eserlerinde inanışa ters düşen karışıklıklar, bilinçaltı alemine göndermeler, simya ile ilgili imalar ve gerçeküstülüğe girişi algılamışlardır” (Eco, 2009:102). Kıyamet, şeytan ve cehennem temalarından oluşan poliptik eserlerindeki bedenler, dönemin ressamlarının eserlerinden oldukça farklıdır. Bosch’un tasvirleri tam da Bakhtin’in söz ettiği grotesk bedenlerin karnavallaşması kavramının ikonografik gösterimidir.



Resim 3: H. Bosch, Zevk Bahçesi, 1500

Bosch'un resimleri postmodern ikonografide en çok kullanılan ve yeniden yorumlanan resimler arasında yer almaktadır. Bosch kaotik, Karnavalesk ve grotesk bedenleri ile çağının karmaşıklığını ve kendi umutsuzluklarını yansıtırken resimlerinde dionyzyak olanı gözler önüne sermektedir. Onun doğası ya da bedenleri Apollonik dünyanın ve bakış açısının nesneleri değildir. Onun tasvirleri Dionysos'un dünyasını yansıtır. Simgesel anlatımlarında cinsel zevk, üzümler, kirazlar, su önemli bir yer teşkil eder. Aynı zamanda da çizimlerinde dönemindeki çizimlerin aksine Tanrı figürü ya yoktur ya da ufak bir biçimde resmedilmiştir. Görülen o ki, postmodern ikonografide Dionysos'a yakınlığı itibarıyla Bosch'a farklı bir önem atfedilecektir.

Sanat alanında Aydınlanma Hareketine tema, biçim ve beden temsilleri bağlamında ilk sistematik baş kaldırı Romantizm akımı ile kendisini göstermektedir. 18. yüzyılda ortaya çıkan politik ve ekonomik sıkıntıların çerçevesinde Romantizm akımını,

“Yeni kuşağa yurtsuzluk ve yalnızlık duygusu egemen olmuş, dünyaya bakış açıları bu deneyden etkilenmişti. Bu duygu sayısız biçimler altında kendini göstermiş ve kaçma, sığınma atılımları ile ifade edilmişti. Kaçma girişiminin en yaygın olanı geçmişe sığınmaktı. Ütopyaya ve peri

masallarına, bilinçsizliğe ve fantastik olana, gizemliliğe ve tekin olmayana, çocukluğa ve doğaya, düşlere ve çılgınlığa sığınmak, aynı yalnızlık duygularının değişik biçimlerde yer bulması, aslında sorumsuzluğa, acıdan ve gerilimden yoksun bir yaşama duyulan özlemdi. Bütün bu kaçma istekleri ve anlatıları, 17. yüzyıl klasisizminin bazen zekâ ve incelikle, bazen de hiddet ve telâşla, ama her zaman ısrarla savaştığı kargaşaya ve düzensizce doğru yönelmişti” (Hauser, 1984:157).

olarak nitelendirmek ve esas çıkış nedenleri bu şekilde sıralamak yerinde olacaktır. Resim sanatında yer alan konular bağlamında düş gücü odaklı çizimlerin arttığını, dinsel konulardan uzaklaşıldığını ve gündelik yaşamın konularına kayıldığını görmekteyiz. Beden ve cinsiyet sunumları açısından baktığımızda ise bir yandan klasik beden tasarımları, cinsiyetçi bakışı etkisini gösterirken öte yandan da karanlık ve gotik figürler tekrar yapılmaya başlanmıştır. Hem edebiyat hem de resim ile uğrayan W. Blake (1757-1827), irrasyonel figürlere yer veren Goya (1746-1828) ve özgürlük temalı resimleri ile Delacroix (1798-1863) Romantik akımın resimdeki en önemli temsilcilerindendir (Hodge, 2008:87).

Klasik beden ve cinsiyet sunumlarına bir başkaldırı olarak nitelendirebileceğimiz resimleri ile Blake mitik figürleri düş gücü ile birleştirmiş ve ışık kullanımı ile nihilist resimlere imza atmıştır. “Ortaçağ sanatçıları gibi Blake de, özenli betimleme endişesi duymuyordu, çünkü düşlerindeki figürlerin anlamı öylesine özlü ve baş döndürücüydü ki doğruluk sorunları hiç de umurunda değildi. Rönesans'tan sonra geleneksel ölçütlere bilinçli olarak karşı gelen ilk sanatçıydı. Bu yüzden de ona sinirlenen çağdaşlarını eleştiremeyiz. Blake'ın, İngiliz sanatının genellikle en önemli ustalarından birisi sayılabilmesi için, nerdeyse yüzyıl beklemek gerekti” (Gombrich, 1980:388). Melez beden formları, rasyonel beden imgesi karşısında irrasyonel beden imgesini ikonografiye taşıması ile romantizme sadece resim alanında değil, yazım alanında da katkıları olan Blake, belki de Dionyzyak beden imgesini Bosch'tan sonra resim ikonografisine kazandıran en önemli isimler arasında yer alır.



Resim 3: W. Blake, Nebuchadnezzar 1795

Willam Blake'in yukarıda yer alan tablosu, ressamın çizimlerinin dönemin beden ve cinsiyet temsillerinden ne kadar aykırı olduğuna dair verilebilecek en iyi örneklerinden biridir. İ.Ö. 2. yüzyılda kaleme alınan bir kitaptaki tasviri ikonografiye taşıyan Blake, bu tasviri ile Apollonik beden yerine sakalları uzamış, elleri üzerinde yoluna devam eden, delirmiş bir insanı resmine taşımıştır. Blake'in ikonografisi genel olarak dönemin rasyonalist, pozitivist beden tasvirlerinin karşısındaki çizimlerden oluşmuştur (Hodge, 2008:92). Bu resminde de Blake, bir yandan insanın doğa karşısındaki çaresizliğini anlatırken diğer yandan da insanın doğanın bir parçası olduğunu dile getirmeye çalışmaktadır.

Romantik akımın bir diğer ünlü ismi olan E. Delacroix'in tablolarından biri olan "İnsanlara Önderlik Eden Özgürlük"te kadın bedeninin resimde özne halini aldığını görmekteyiz. Bu özne kadın bedeni eril kodları barındırsa da klasik resim sanatından farklı olarak eylemsel bir bedeni temsil etmektedir. Kadın etkin durumdadır. Bu tabloyu Paglia "Amazon hem kadın hem de erkek bedenine sahiptir. Benzer bir görüş Amazonların tek göğüsle betimlenmelerinde de ortaya çıkar. Yunan heykeltıraşları birbirleriyle yarışarcasına ölmek üzere olan Amazon temasını işlemişlerdir; bu temadaki savaşçı bir kolunu göğsündeki yaranın üzerinde tutar Vergilius'un Amazon Camilla'sı parçalanmış göğsüne batırılan bir ciritle öldürülmüştür. Amazona özgü motif

Delacroix'nın İnsanlara Önderlik Eden Özgürlük tablosunda da görülür: Bayrak sallayan tek göğsü açıkta bir kadın. Amazonlara özgü göğüs teşhiri paradoksal bir biçimde cinsiyetsizleştirme işlevi görür” (2004:86) şeklinde açıklar. Bakan eril gözün nesnesinden çıkan bir beden tasviri ile Delacroix on sekizinci yüzyılda kadın bedenine ilişkin farklı bir ilke imza atmıştır. Bu resim, kadın bedeninin eril kodları yüklenmesine rağmen etkin bir biçimde resmedildiği ilklerden biridir.



Resim 4: Eugene Delacroix, Liberty Leading the People Louve, 1830

Aydınlanma'nın bir çıktısı olan düalizm ve bedenin bu bağlamda ikincil olarak konumlandırıldığı düşünce dünyasından resim sanatı içindeki temsillere baktığımızda, klasik düşünce biçiminin en hakim olduğu zamanlarda dahi bir karşı duruşun ikonografiye yansıdığını söyleyebiliriz.

On dokuzuncu yüzyılda romantizme karşı bir akım olarak ortaya çıkmış olan Realizm'de konular genellikle toplumsal sınıflar ve toplumsal temalarla ilgilidir. Realistlere göre resim sanatı yaşamdaki gerçekliği anlatmakla ilgilenmelidir. Realist akımın en önemli temsilcilerinden Millet ve diğerlerine göre resimde yer alan çalışan

insan figürleri, işçilerin ikonografiye yansıtılması sosyalist yolda ilerlemenin en önemli araçlarından biridir ve işçinin kurtuluşu ancak bu yolla sağlanabilir (Hodge, 2008:108). Beden ve cinsiyet temsillerini genellikle toplumsal katmanlara ilişkin sunumlar oluşturur. Resimdeki ana tema çalışan beden tasvirleridir. Sanayi Devrimi'nin gerçekleşmesi, kentleşme olgusunun gelişmesi, toplumsal tabakaların oluşması resimde bu tip tasvirlerin gelişmesinin en önemli nedenleri arasındadır.



Resim 5: Jean-Francois Millet, The Gleaners, 1857

Resim alanı dışında Realizmin etkilerini artan bir biçimde sinemada da görmekteyizdir. Bu alanda Sovyet Sineması'nın toplumsal gerçeklik akımı, sinemayı bir sanat haline getiren en önemli akımlardan olmuştur. Sovyet toplumsal gerçeklik akımı içinde yer alan yönetmenlere (Eisenstein, Pudovkin, vd.) gelinceye kadar fotoğrafın ve tiyatronun gölgesinden kurutlamayan sinema, bu yönetmenler sayesinde aslında kendi dili olduğu ve bu dilin daha önce hiçbir sanat dalının sahip olmadığı anlatım olanaklarına sahip olduğunu tüm dünyaya kabul ettirmiştir (Coşkun, 2009:71). Bu dönemin temalarını kapitalizmin yarattığı yabancılaşma, işçi sınıfının çıkmazları oluşturmuştur. Sinema bir devrimin sözcülüğünü yapmıştır.

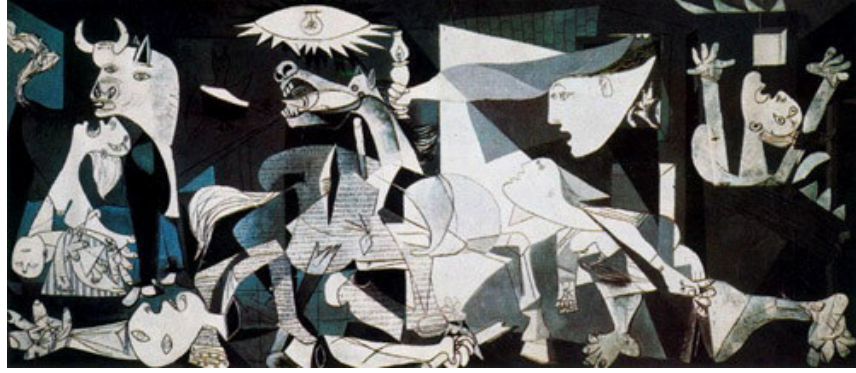
Ondokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan ve bireyin, toplumun durumunu, gerçekliğini doğrudan değil çeşitli eğretilmeler, metaforlar ya da metonimler aracılığıyla resme taşıyan sembolizmin temsilcileri arasında P. Gauguin (1848-1903), G.. Moreau (1826-1898), O. Redon (1840-1916) yer almaktadır. Sembolist akımın etkisi oldukça uzun zaman sürmüş ve birçok ressamın resmi de bu akım içinde değerlendirilmiştir. Sembolizmi beden ve cinsiyet tasvirleri açısından önemli kılan iki noktadan söz edebiliriz: Bunlardan ilki bu anlayışın nitelikleri, ikincisi ise o tarihlerde ilk eserlerini yayınlamış olan Freud ile birlikte gelişen psikanaliz bilimin bu akıma attığı önemdir. Öncelikle ele aldıkları temalar arasında mistisizm, ezoterizm, düşçülük, dekadans, her yönüyle kadın konusuna önem vermek ve ötekinin tasviri yer almaktadır (Demirkol, 2008:29). Gauguin tablolarına genelde egzotik bölgelere yaptığı yolculuklardaki kadın tasvirlerini yansıtmıştır, Redon ise gizli ve fantastik resimleri ile sürrealizmi hazırlayan ressamların başında gelmektedir (Demirkol, 2008:27). S.Freud (1856-1939)'un psiakanalizmi kurması ile esasında tüm bu simgelerin sanatçının iç dünyasını ve geçmişini yansıttığı fikri sanat eleştirmenlerine yol gösterici olmuş ve gerek sanat gerekse eserler başka bir perspektiften okunmaya başlanmıştır. Onunla birlikte, öğrencisi olan C.G. Jung (1875-1961) ise Analitik Psikoloji yaklaşımı ile ve simgelerin arkeolojisini yaparak arketipsel teoriyi ortaya atması ile sanat eserlerinin ve buradaki imgelerin okunuşunu tamamiyle değiştirmiştir. Arkaik simgelerin bilince yansımalarının izlerini eserler üzerinden örneklendirmiştir.

Bilimde olan bu paradigma kayması sanata ve sanat eserlerine bakışa yeni bir açılım getirmiştir. Artık resimlere sadece bir dönemi yansıtan, biçim ve teknik olarak birbirinden ayrılan metinler olmaktan çıkmış, o dönemin sosyo-psikolojik ardalını da yansıtan metinler olarak incelenmeye başlanmıştır.

Doğayı, güneşli günleri ve ışığın en parlak olduğu zamanları tasvir eden Empresyonizmin aksine, doğayı ikinci plana iten ve grotesk imgeleri tuvallerine yansıtmış olan Ekspresyonistler yani Dışavurumcular arasında; Munch (1863-1944), Klee (1879-1940), Dix (1891-1969), Bacon (1909-1992), Kokoschka (1886-1980) ve

Kandinski (1866-1944) sayılabilir. Ekspresyonizm ele aldığı konular ve bedeni, cinsiyeti tuvale yansıtmaya biçimi olarak diğer sanat akımlarından çok daha farklı bir noktada durur. Dışavurumculukta gerçekliğin tasviri “dış dünyadaki görsel görüntü ile iç dünyadaki görüntünün karşıtlığıdır; her zaman, yeniden çözümlenmesi gereken bu karşıtlık içinde yer alır. Sanatsal bir hakikat değil de yaşanmış gerçeklik aranır, doğa değil de anlamı araştırılır; insan kendi kendini sorgular ama sanatçı bunu yapmaz. Belirleyici öge anlatımsal ögedir, biçimler anlatımsal içeriklerinden dolayı seçilmişlerdir, bu durumu da hiçbir anatomi ve perspektif kuralına uymayan deformasyonlar yaratır ve bu deformasyonlar giderek kimi kez topyekûn soyutlamalara ulaşır. Biçimler artık heyecan uyandırmaya (...) yönelik hiyerogliflerden başka bir şey değildir” (Bayl, 2002:269). Munch’un Çığlık adlı tablosu, savaşın felaketlerine ilişkin bir karşı duruşken Dix ise organik ve inorganik beden tasarımlarını ile görsel sanatlarda melez bedenleri tasvir eden ilkler arasında yer alacaktır.

Yirminci yüzyılın başlarında Picasso ile başlayan Kübist akım da dışavurumcular gibi ele aldığı konular ve bedeni, cinsiyeti ele alış biçimleri ile başka bir dönemin geldiğinin habercisi olmuşlardır. “Modern resimde Rönesans’tan beri hakim olan temsil sistemini en bilinçli şekilde yıkan harekettir kübizm” (Bürger, 2006:139). İlk olarak bu dönemde yer almasa bile kolaj tekniği, resim sanatının bir parçası haline gelmeye başlamış ve Picasso resimlerinde bedenin temsilini parçalamaya başlamıştır. “Picasso işleme yeni bir boyut getirdi; ilk kolajları, konunun zorlukla tanımlanabildiği geometrik kompozisyonlardır. Bunlarda düzgün, beylik kareler halinde düzenlenmiş, yatay ve düşey formlar kümelenmesi içinde coşkulu bir hava yaratan çiçekli kâğıt parçaları bulunmaktadır” (Cabanne, 2002:324). Onun resimleri formları bozulmuş nesneler, bedenler ve portrelerle doludur.



Resim 6: Picasso, Guernica, 1937

Grotesk bedenler Apolonik çizgilerle bir kapalılık sergilerler. Ancak klasik formları ya da doğanın parçası olan bedenler artık farklı bir biçimde resme yansır. Tabloda İkinci Dünya Savaşı'nda İspanya'daki Guernica şehrinin bombalanması, savaşın dehşeti anlatılır, fakat tablo esasında bu zamana kadar gelen beden ve cinsiyetteki Apollonik düşüncenin yerine Dionyzyak düşüncenin geçişinin de bir yansıması gibidir (Becraft, 1983:1).

2.3. Postmodern Sanatın Ayak Sesleri

1916 yılından sonra etkin olmaya başlayan Dadaist Akım, Aydınlanma ile beraber Avrupa’da etkin hale gelen düalistik düşünce, bilimsellik ve evrensellik söylemine karşı duruşun en net şekilde görüldüğü akımlardan biridir. Dadaizm modernist söyleme karşı dünyayı açıklama biçiminde olan değişimi sembolize eder. İsviçre’den başlayarak Avrupa’ya yayılan akım ve düşünce biçimi tüm dünyada etkisini göstermiştir (Sanouillet, 2002:303). Dadaizm aynı zamanda bir düşünme biçiminin de adıdır. “Dadacılığın sürekli olarak insanlara sataşan, sanatın yitirilmesini öneren, burjuva toplumunun üstüne kışkırtıcılık yaparak çekinmeden giden bir tutumu vardı; bir yandan alışılmış sanatsal değerlere inatla ve nefretle saldırırken, öbür yandan da sanatta şansın varlığını arayan ve bulan, skandallar peşinde koşan ve sürekli yayınlar çıkaran; kendi içlerinde bile anlaşılamayıp kavga etmeyi ilkelerine aykırı görmeyen bir topluluk görünümündeydi Dadacılar” (Bozkurt, 1995:63). Bu bağlamda Dadaizm anti-sanat olarak olarak da değerlendirilecektir (Hopkins, 2004:1).

Avrupa’nın içinde bulunduğu Birinci Dünya Savaşı’nın toplumda yarattığı etki, ekonomik bunalım, ideolojilerin çarpışmasının insanlar üzerinde yarattığı huzursuzluk, etnik ve faşist ideolojilerin etkin olmaya başlaması, sanatta cinsiyet temsillerinin eril bir bakışı yeniden ürettiğine ilişkin yazılar, evrensel doğrularda olan kırımlar, dil ve dil felsefesine ilişkin farklı bakış açılarının ortaya çıkması, dadaizmi doğuran nedenler arasında yer almaktadır. Dadaizm tüm bu değişimlerin ışığında dünyayı edebiyat, resim, fotoğraf ve sinema alanlarında farklı biçimlerde açıklamaya çalışan bir felsefe olarak da değerlendirilebilir. Postmodern döneme geçiş sürecindeki en önemli akımlardan biri olan Dadaizm, “dil tek ifade aracı değildir ve içimizin en derinindeki deneyimleri iletmez; konuşma örgeininin tahribi kişisel bir disiplin aracı haline gelebilir. İlişkiler koptuğunda, iletişim kesildiğinde, kendi içine doğru dalış, dingin-kopuş, yalnızlık gelişecektir ve sözcükleri tükürmek: Toplumun boş, aksayan, sıkıcı dili. Kara suratlı alçakgönüllülüğü, ya da deliliği oynamak, içindeki gerginliği korumak, anlaşılmaz, erişilmez bir küreye ulaşmak” (Sanouillet, 2002:306) gibi sloganları ile kendilerini anlatmışlardır. Entelektüel bir çaba ile o döneme kadar olan düşünce biçimini, sanat

anlayışını tersine çevirmeye çalışan Dadaist öncülerin başında M. Duchamp (1887-1948), F.Picabia (1879-1953), J.Arps (1886-1966), R.Hausmann (1886-1971) ve M.Ray (1890-1976) yer almaktadır(Hopkins,2004:1).

Resim sanatını tuvallerden çıkartıp hazır malzemeleri (ready-made) sanatın içine dahil etmesi ile Duchamp, sanatın geleneksel kurallarını bozmuştur. Ona göre “tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin mamul ve hazır olması gibi dünyadaki bütün tuvalerin de ready-mades aided olduğunu söylemek gerekir” (Duchamp, 2002:322) açıklaması ile nesnelerin hepsini sanat yapıtında yer alabileceğini belirtmiş ve klasik estetik anlayışına karşı çıkmıştır. Klasik sanatın ve estetiğin başyapıt olarak değerlendirdiği Leonardo da Vinci’nin “Mona Lisa” tablosunu yeniden yorumlayarak parodik bir başka eser yaratmıştır. Hazır malzemeleri kullanarak yaptığı en önemli eseri baş aşağı duran pisuardır. Bu bağlamda postmodern sanatın ana akımlarından olan kavramsal sanata da yol açmış olmaktadır.



Resim 7: Marcel Duchamp, Çeşme, 1917

Savaşın yıkıcı, yoksullaştırıcı ve yozlaştırıcı etkisini tuval dışı hazır malzemeler kullanarak anlatmaya çalışan Dadacılara göre, “savaş, maddeci değerler üstüne temellendirilmiş Batı toplumlarının ölüm sancılarının bir belirtisidir, yok oluşlarının bir semptomudur. Sanatçı, toplumda yerleşmiş değerlere göre yapıt ürettiği sürece, bu yozlaşmış ve kokuşmuş düzene para karşılığı hizmet veren basit bir araçtan başka bir şey değildir” (Bozkurt, 1995:65) söylemi ile sanat ve sanat yapıtının dönüşümü sağlanmıştır. Kullandıkları kolaj ve fotomontaj teknikleri ve ready-made nesnelerle bir biçimde “sanat öldü” düşüncesinin ilk örneklerini vermişlerdir.



Resim 8: Francis Picabia, Adam and Ève, 1931

F.Picabia yaptığı eserlerde sanayileşmenin getirdiği makineleşme ve yabancılaşma temalarına ağırlık vererek makine – insan odaklı beden temsillerine yer vermiştir.

“Picabia da, rekabetin dürtüklemesi ve vaatlerin kışkırtmasıyla, yeni bir yolda ilerlemekteydi. Sonuçta, bir kübist tema olan nesnenin kesilip biçilmesinin bir türevinden ibaret olan "orfik" dönemine kararlı bir şekilde

sırt çevirerek, 1915'te mekanomorf resmin ağır başlı tekniğine yanaştı: Makine, modern insanın beyninden "anasız doğmuş bu kız", giderek daha az pitoresk ve bize hazırladığı dünya için daha çok acımasız plastik kompozisyonlarını yaratması için bir vesile olacaktır. Sonuçta, bir mühendisin buz gibi şaşmazlığıyla gerçekleştirilmiş mekanik öğelerin basit şematik gösterimlerini sanat yapıtı adı altında önermeye koyulacaktır” (Saouillet, 2002:311).

Picabia'nın resimleri elbette bugün anladığımız anlamda bir organik-inorganik beden tasarımlarını yansıtmıyordu. O daha çok makineleşmenin insan ve makineleşmenin insan bedeni üzerindeki etkilerini yansıtmaya çalışan bir sanatçı olarak karşımızda durmaktaydı.

Picabia ve Ducamp ile birlikte Man Ray ise fotoğraf ve sinema alanlarında dadaizmin maskotu haline gelmiştir (Hopkins, 2004:11). Ray'in 1923 yılında yaptığı “Akla Dönüş” filmi bir gecede hazırlanmış, bazı bölümlerinde rayograph tekniği kullanılmış ve geleneksel anlatıyı kırmak için birbiri ile alakası olmayan rastgele nesneler seçilmiştir (Coşkun, 2009:114-115). Dadaizm hem sinema hem resim alanında birçok yeniliğe imza atmasının yanı sıra felsefe arka planı ile de başka bir anlatım biçimine geçişi sağlamıştır.

Dadaizmin etkisi ile gelişen Sürrealizm, yani Gerçeküstücülük bireyin duygu, düşünce ve bilinçaltını sanata yansıtmasına olanak tanımıştır. Yaşanan savaşlar, bireyin silikleşmesi ve kartezyen akıl ile öznenin anlamını yitirmesi Sürrealist akımın çıkmasına neden olmuş ve sanatın her alanında etkisini göstermiştir.

“Gerçeküstücülük'e göre akıl ve mantık yoluyla bilinebilirlik kazanan salt gerçeklik (hakikat) kavramı, yalnızca basit bir yanılsama ve kandırmacadır. Geleneksel mantık ve düşünce biçiminin karşı seçeneği ise gerçeklik dışı bir idealizm ya da belirsiz bir karmaşa, skolastik fenomenlerden oluşan bir kaos değildir. Tam tersine daha üstün ve somut bir gerçeklik anlayışıdır bu. Böyle bir Gerçeküstücülük doğaya değil, onu yorumlayan insanın düş

gücüne dayanmaktaydı. Bu tür bir düş gücü çocuk oyunlarında, delilerin amaçsız davranışlarında, ilksel kabilelerin törenlerinde ve uygar insanın düşlerinde belirlemekteydi” (Bozkurt, 1995:66).

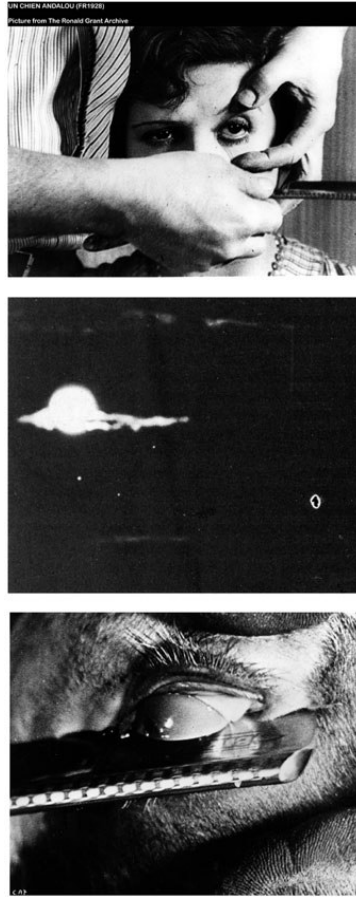
Sembolist resim anlayışının simgeler aracılığıyla toplumsal gerçeklikleri ya da bireyin bilinçaltını resmetmesi gibi sürrealist eserler de eleştirmenler tarafından temelde Freud’un ve Jung’un psikanalitik kuramlarına dayanarak açıklanmaya çalışılmıştır. Klasik resim sanatının beden ve cinsiyet temsillerinin yerini bilinçaltının yansımaları almış, simgeler bazen Freudyen bazen ise Jung vari biçimlerde okunmaya müsait bir biçime bürünmüşlerdir. Sürrealizmde etkin olan bilinç akışı ve düşsel fanteziler, arzusun etkinliği, bireyin yeniden keşfidir (Hodge, 2008:168). Sürrealizm Freud’un bilinçaltı kuramlarının bir ürünü gibidir. Sürrealizmin en etkin isimlerinden S.Dali sürrealizmi şöyle açıklar:

“En küçük bir mekanik işlev görmeye elverişli olan bu nesneler, bilinçdışı edimlerin gerçekleştirilmesinden kaynaklanabilecek hayaller ve tasarımlar üstünde temellenir. (...) İncelenen her durumda, bu edimler açıkça belirgin olan erotik fantazilere ve arzulara denk düşer. Bu arzuların somutlaşması, yerine geçme ve eğretileme yoluyla nesneleştirme biçimleri, simgesel olarak gerçekleşmeleri cinsel sapkınlığın örnek sürecini oluşturur; bu süreç her bakımdan şiirsel olgu sürecine benzer. Müzeler, kısa sürede, nesnelerle dolup taşacak; bu nesneler, yararsızlık büyüklükleri ve kapladıkları yer yüzünden, çöllerde onları içine alacak özel kulelerin yapılmasını zorunlu kılacak. Bu kulelerin kapıları ustaca silinip gidecek ve yerlerinde musluğundan gerçek sütün sürekli olarak akacağı bir çeşme yıl alacak; bu süt de kızgın kum tarafından açgözlülükle emilecek. Bilginin bu çağında ekmek kabukları insanların madeni ayakkabıları da ezilecek, sonra da kirlenilecek ve mürekkebe bulanacak. Beynin kültürü arzusun kültürüyle özdeşleşecek” (Dali, 2002:340).

Sürrealizm klasik beden ve cinsiyet rollerinde bir kırılmanın yaşandığını bir dönem olmasına rağmen, Freud’un Odişus Kompleksi ya da Penis Kıskançlığı teorileri çerçevesinde onanan kadın tasvirleri, eril bakış açısına sahip mitlerin daha derinden,

yeniden üretilmesine neden olmuştur. Simgeler daha karışık ve girift bir hal almıştır. Bu analize ek olarak Sürrealizm klasik bedenın tamamlanmışlığı yıkması, irrasyonel boyut olarak nitelendirilen bilinçaltını görünür hale getirmesi ile sanat tarihinde ayrıcalıklı bir yere oturması sözkonusu olmaktadır. Beden ve cinsiyet sunumları diğer akımlarda yer alan sunumlarla karşılaştırılamayacak biçimde yön değiştirmiş ve farklılaşmıştır. Beden artık sanatta temsil edilen bir özne olmaktan çıkmıştır.

Sürrealizmin sinemadaki yansımaları gelince orada da Dali ile birlikte Luis Bunuel (1900-1983) “Bir Endülüs Köpeği” (1929), “Altın Çağ” (1930) gibi filmlere imzasını atmıştır ve sinema alanında sürrealizmin öncüsü olmuştur (Hodge, 2008:170). Filmlerde esas odaklanılan konu örgüsünden çok bilinçaltının dışavurumlarıdır.



Resim10: “Bir Endülüs Köpeği” filminden sahneler, 1929

Örneğin Bunuel yönetmenliği yaptığı Bir Endülüs Köpeği adlı 17 dakikalık deneysel filmde bir adamın (Bunuel'in kendisi) kadının gözünü ustura ile çıkarışı ve bir bulutun ayı kesişi sahlenir, ayrıca filmde birkaç rüya sahnesi de yer almaktadır (Hopkins, 2004:93). Bu zamana kadar sinema tarihinde böylesine açık bir grotesk göndermeye rastlanmadığından film sinema tarihinin kültleri arasında yer almıştır.

Aydınlanmadan başlayarak birçok akımın çıktığı Avrupa görsel sanatları yaşadığı savaşlar, ekonomik sıkıntılar ve kültürel dönüşümler ile şekillenmiş ve çıktıkları döneme damgalarını vurmuşlardır. Bazen sanat toplumsal normlara yön verirken bazen de dünyada gelişen diğer olaylar sanata yön vermiştir. İster sosyolojik ister felsefi istersek de sanat felsefesi açısından bakalım, sanat bize dönemin sosyo-kültürel ve sosyo- politik arka planını anlatan en önemli araçlardan biridir. Bu bağlamda sanatı ve hangi dönemde ne gibi bir açılım yaptığına bakmak bir coğrafyayı kültürü tanımak için önemli bir uğraştır.

Avrupa'da Aydınlanma ile birlikte hem felsefe hem de sanat alanlarında Antikitenin yeniden canlandırıldığını görmekteyiz. Aydınlanmanın felsefi arka planında eril düşünce ve ataerkil ideoloji hakim iken dişil beden arka plana atılmış, cinsiyet rolleri kadın alehine inşa edilmiştir. Dikotomik düşünce biçiminin hüküm sürdüğü modernist ideolojide eril aklın beden üzerindeki biçimlendirici etkisi göz ardı edilemez bir niteliktedir. Bu ataerkil ideoloji sadece kadın bedenini değil aynı zamanda erkek bedenini de idealize ederek, kitonyen dünyadan ayırmıştır. Ancak dikotomik düşünce biçimi ile dişili erile tabi kılmış ve başta resim sanatı olmak üzere diğer görsel sanatlarda da bu dikotomiye yeniden üretmiştir. Kadın ve erkeğe ilişkin temsiller eril bakışın nesnesi olarak ikonografiye yansımıştır. Dönemlere özgü olarak farklılık gösteriyor gibi gözükse de Paglia'nın belirttiği gibi bu süreç burun kültüründen göz kültüne geçişin hikayesidir. Göz kültürünü şekillendiren ise Apollonik düşüncenin ta kendisi olmuştur. Görsel kültürdeki kadın ve erkeğe ilişkin beden biçimlerini cinsiyet rolleri açısından ele alan Pooke ve Newall(2008) görsel sanatlarda eril ve dişile yüklenmiş olan anlamları şu şekilde sıralamışlardır:

Eril	Dişil
Atik	Ağır
Yenen	Yenilen
Adaleli	Gevşek
Bronz	Solgun
Güçlü	Zayıf
İktidar Sahibi	İktidarın Nesnesi
Katı	Yumuşak
Çok renkli	Tek renkli
Sesli/Aktif	Suskun/Pasif
Parlak	Mat
Zeki	Kafası işlemez

1879’da fotoğrafın keşfi ardından da sinemanın ortaya çıkması ile görsel sanat alanında Apollonik bakışın etkisi daha da genişlemiştir. Bu alanlardaki anlatı yapılarının, biçimsel özelliklerinin, karakter kullanımlarının ve olay örgülerinin ya da olayları çerçeveleme şekillerinin beden ve cinsiyet açısından tek tek ele alınması bundan sonra yapılacak tezlerin konusu olabilir. Tezin bu bölümünde daha çok postmodern ikonografiye kaynaklık eden akımlar ana hatları ile açıklanmaya çalışılmış, beden ve cinsiyet temsillerinin ardaanına ilişkin bir çerçeve çizilmesi amaçlanmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM:

POSTMODERN DÖNEM, BEDEN, CİNSİYET VE MİTLERARASILIK

Postmodern üzerine düşünen ve yazarların iddia ettiği üzere, postmodernin tanımını yapmak ya da bir tek tanım içine sığdırmak mümkün gözükmemektedir. Çünkü postmodern esasında bir durumun tespiti olarak karşımıza çıkmakta ve tanımları/tanımlamaları doğası gereği redetmektedir. Ancak burada bir varsayımlar dizgesinden hareketle sistematik bir yazın içinde bulunması gereken tez formatında ister istemez yapısalcı modelden hareket edilecek ve postmodern durumun tarihsel sürecine değinilecek bir noktada postmodernin reddettiği bir kavramsallaştırma çalışması yapılmaya çalışılacaktır.

Öncelikle postmodernizmi doğuran şartlara, tarihsel gelişimine bakılacak ve ardından da postmodern kültürün unsurlarının bir özeti verilmeye çalışılacaktır. Tezin konusu mit, beden ve cinsiyet olması dolayısıyla bu dönem içindeki beden ve cinsiyet okumaları ardından da özellikle bu dönemde ön plana çıkan beden-cinsiyet hallerinin kuramsal arka planı bu bölümde tartışılacaktır. Bu bölümün sonunda ise tezin başlığını oluşturan Mitlerarasılık kavramı ve ona temel teşkil eden metinlerarasılık kavramlarına yer verilecektir.

1. Postmodern Dönemi Anlamak

Aydınlanma ile başlayan pozitivizm, evrensellik, ilerlemecilik ve bilimsellik gibi toplumu ve yaşamı açıklamaya yönelik unsurlar modern ideolojinin temelini oluşturmuş fakat proje siyasal, kültürel ve ekonomik alanlarda iddia ettiği yeniliği ve refahı bireylere eşit ölçüde dağıtamamıştır. Yirminci yüzyılın başlarından itibaren iki kutuplu dünya sisteminin çöküşü, serbest piyasa ekonomisinin bireyi zenginleştirmek yerine fakirleştirmesi, devletlerin ekonomi politikalarındaki istikrarsızlık, sosyalizmin yanlış uygulamaları ve çöküşü, eşitlik iddiasının siyasal temsil bağlamında gerçekleşmemesi,

evrensellik ilkesinin uygulanılabilirliğinin sorgulanması, neden- sonuç ilişkisine dayalı bilim anlayışının dünyayı açıklamaya yetmemesi, kapitalizmde olan sarsıntılar, ulus-devlet kavramının sarsılması ve merkezi otoritenin egemenliğini kaybetmesi gibi nedenlerle modernist proje sorgulanır hale gelmiştir. Tüm bu sürece ek olarak Ali Akay, Postmodern Görüntü adlı kitabında belirttiği üzere modernizmin sorgulanmaya başlanmasının nedenleri arasında II. Dünya Savaşı ve “insanlık” adına yapılan soykırım yani “öteki”lerin yok edilmesi bu bağlamda da hümanizm düşüncesinin meşruluğunun yitirilmesi önemli bir etkidir (2002:53).

Aydınlanma’ya yönelik başkaldırıların kökenini ondokuzuncu yüzyılın başlarına Romantizm akımı içinde bulabilmemiz mümkündür. Ancak Romantizm belli bir üsluptan çok, öne çıkardığı temalar bağlamında bu başkaldırını sanat alanında sergilemiş ve ressamlar doğu, kadın, çocuk, melankoli temaları ile biçimsel olmasa da tematik bağlamda avangard* bir görünüm sergilemişlerdir.

1.1. Postmodern Kültürün Unsurları

Modernizmin ana savlarına karşı ilk sistematik eleştiri, daha çok siyasal, kültürel ve düşünsel bazda 1923 yılında kurulan Frankfurt Okulu ile birlikte başlamıştır. Frankfurt Okulu temsilcilerinin hareket noktaları “Kant’ın epistemolojiye yönelik eleştirileri, Hegel’in mantık bilimi, Marx’ın politik ekonominin eleştirisi ve Freud’un psikanaliz çalışmalarıdır” (Lyotard, 2003:116). Bununla birlikte Eleştirel Okul olarak da adlandırılan Frankfurt Okulu, Marksist ideolojinin dünyayı açıklamaya yetmediğini, ekonomi-politik yanında kültürün işlevini göz ardı ettiğini söylemişlerdir. Frankfurt Okulu, aynı zamanda kitle kültürünü, kitle üretimini ki bunun içinde batı resim sanatı ve müzik de dahildir ve kapitalizmi ki yabancılaşmayı, makineleşmeyi arttırması ancak örgütlenmeyi azaltması ile eleştirmişlerdir; örneğin; Adorno ve Horkheimer’ın Aydınlanmanın Diyalektiği adlı eserinin teması Aydınlanma’nın kendi içindeki

* Avangard terimi, toplumsal tasarımın gerçekleşmesinde sanata verilen öncü rolü anlatmak üzere ilk kez Saint Simon tarafından kullanılmıştır (Artun, 2003:11).

Çelişkileri ve bu çelişkilerin yarattığı öz yıkım sürecidir (Theborn, 2006:38). İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı ekonomik, sosyal ve kültürel alandaki yıkımla da bu eleştiri noktaları daha da artmış ve felsefe alanında yeni bir devre girilmiştir. Bu süreçte Okulun üyelerinden Marcuse, Adorno, Horkheimer, Fromm sanat alanındaki eleştirileri ve düşünceleri ile önemli katkılar sağlamışlardır.

Bir kavram olarak “postmodern” sözcüğü ilk olarak on dokuzuncu yüzyılda İngiliz ressam ve sanat eleştirmeni olan John Watkins Chapman tarafından kullanılmıştır (Şaylan, 2006:30). Chapman, “1870’li yıllarda Fransa’da ortaya çıkan izlenimci (empresyonist) resim akımından daha modern, ona göre avangard konumunda gördüğü resimleri postmodern olarak nitelemiştir” (Şaylan, 2006:30). Chapman’dan sonra bir Alman aydını olan Rudolf Pannwitz Birinci Dünya Savaşı sırasında yazdığı kitabında postmodern kavramını Avrupa’nın hümanist değerlerinin çöküşünü ifade etmek için kullanmıştır (Şaylan, 2006:30). “Ünlü Alman düşünürü Nietzsche’ye gönderme yapan Pannwitz, egemen kültürün bir postmodern insan yarattığından söz etmektedir; bu postmodern insanın kültüründe militarist, şoven ve seçkin değerler çok ağır basmaktadır...Postmodern sözcüğünün bu anlamda kullanılması, bugünkü kullanım anlamı ile büyük benzerlikler göstermektedir” (Şaylan, 2006:30-31). Kelimenin ilk kullanıldığı zamandan günümüze içerik bağlamında birçok değişiklikler oluşmuştur. Postmodern hem bir zamanı, hem bir başkaldırıyı yeni siyaset felsefelerini ve tarih anlayışını anlatan bir sözcük haline gelmiştir.

Postmodern teorinin temel aldığı filozofların başında Friedrich Nietzsche (1844-1900) gelir. Nietzsche’nin etkisi hemen hemen tüm postmodern felsefecilerde (Foucault, Deleuze, Derrida) görülür. Nietzsche bilim, çağdaş kültür, felsefe, ahlak ve dine yaptığı eleştirilerle postmodern felsefeye kaynaklık etmiş ve Avrupa’daki çeşitli coğrafyalardaki alımlamaları farklı farklı olmuştur (Behler, 2001:26). Nietzsche, batı kültürünün ve ideallerinin çöküşünü (dekandans) her eserinde vurgulamış ve kopuk yazı biçimi, aforizmik yazıları ile de postmodern yazımın önünü açmıştır.

G. Stauth ve B.S.Turner “Nietzsche’nin Dansı” adlı kitapta Nietzsche’nin modernizm ile ilgili analizlerini ve eleştirilerini üç ana başlıkta toparlarlar:

“Birincisi, kapitalist üretim ilişkilerinin yayılması toplumsal ilişkileri ticarileştirerek ve mübadele ilişkileri ile bunların ürünlerini metalaştırarak gündelik hayattaki karşılıklılığın ve mübadelenin doğasını dönüştürdü. İkincisi, on dokuzuncu yüzyıl boyunca Foucault’nun "yönetimsellik" dediği bir dizi bağıntı içerisinde yeni bir güçlü toplumsal gözetim ve denetim aracı olarak ulus devletin oluşturulmasının peşinden sökün eden bürokratik ve yönetsel düzenlemelerin genişlemesi söz konusuydu. Üçüncü olarak, yeni eviçi çilecilik idealleri yoluyla cinselliğin düzenlenmesi söz konusuydu; böylelikle, Weber’in gözlemlediği gibi, manastır disiplini konusundaki geleneksel varsayımlar Protestan hanesine aktarılmıştı. Nietzsche’nin felsefesi bu üç sürecin kavranılmasına yönelmişti ve yaptığı kültür analizi bu toplumsal-politik süreçlerin nasıl da gündelik dünya (Dionysus’cu bir izleğin tabi kılınmasını içerir) üzerindeki olumsuz toplumsal düzenleme (Apollo’nun rasyonelliği aracılığıyla yapılan düzenleme) biçimlerinin egemenliğini içerdiğini göstermeye girişmişti” (1997:17).

Dönemi bu üç ana başlık çerçevesinde eleştiren Nietzsche’nin uslubu diğer filozofların usullarından oldukça ayrıktır. Nietzsche düşüncelerini anlatabilmek için Antik Yunan’ın tanrı ve tanrıça metaforlarından, tragedyalarından yararlanmış ve esrik olan Dionysos biçimini felsefesinin temeline oturtmuştur.

Deleuze göre Nietzsche “tamamen başka bir şey, bir karşı kültürün gün doğumudur... Bu toplum başka temeller üzerinde işleyen bir toplumdur” (Deleuze, 1996:63). O güne kadar pozitivizm, rasyonalizm, evrensellik iddiaları ile toplumu yönlendiren, bilim anlayışını şekillendiren düşünürlerin aksine Nietzsche yazıları ile tüm bu iddialara karşı bir sav geliştirmiştir. Bu savı da Antikitenin kaynaklarından yararlanarak yapmaktadır. Nietzsche için Antikitenin tragedyaya kavramı modern toplumu açıklamanın en iyi yoludur. Apollon ve Dionysos tanrılarının simgeleştirmelerinden hareket eden Nietzsche’ye göre, ölçü, güzellik, estetik, denge, güneş ve aydınlık

Apollon; esriklik, dengesizlik, coşku, karanlık, irasyonalite ise Dionysos ile tanımlanır. İşte tragedyada da bu iki kutubun çelişkisinin en güzel temsilidir. “Nietzsche’ye göre felsefe Sokrates-Platon’dan beri entellektüalist bir yola girmiş, insanlık içgüdüsünü, yaşama sevincini hiçe sayan salt akılcı bir bilgelige önem vermiştir. Nietzsche’nin bütün istediği insanı kurtarmak, onun kuru akılcı uygarlıktan uzaklaşıp kendisinin ne olduğu üzerinde düşündürmek”tir (Akarsu, 1979:130). Nietzsche’nin bu bakış açısı postmodernlerin üzerinde durduğu ve alımladığı düşüncelerin başında gelmektedir. “nietzsche’nin özgün yanı, Batı uygarlığının temel felsefi sorunlarını köktenci bir kuşkuyla ele almasıdır. Böylece filozof, bilginin (Bilim), varlığın (Batıya özgü apaçık hakikatler) ve eylemin (Ahlak ve siyaset) yeniden sorun haline getirilmesine olanak sağlamıştır” (Bozkurt, 1995:165). Postmodern düşünürler bu noktalarda Nietzsche’nin öne sürdüğü kavramlara gönderme yapmaktalar ve bilim, varlık, ahlak gibi alanlarda sorgulamaya girişmektedirler.

Postmodern felsefecilerin eleştirdikleri konularının başında düalizm kavramı gelmektedir. Karşıtlar ilişkisine göre belirlenen kültür öğretisi Nietzsche’ye de göndermelerle red edilir. Deleuze’a göre bu ikili karşıtlıkların belirlediği değerler sistemi Nietzsche’nin nihilizm kavramı ile değersizleştirilmektedir. Nihilizm bu bağlamda “...bir tepkiyi imler. Üstduyarlıklı dünyaya ve bütün değerlere karşı tepki gösterilir, bunların varlığı inkar edilir, onlara hiçbir geçerlilik atfedilmez. Burada artık üstün değerler adına yaşamın değersizleştirilmesi, bizatihi üstün değerlerin değersizleştirilmesi söz konusudur. Değersizleştirme, artık, yaşamın hiçlik değerini alması anlamına gelmez; değerlerin, üstün değerlerin hiçliği anlamına gelir” (Deleuze, 2001:112). Böylece düalist düşünce içindeki birincil kavramların ölümü ya da değersizleşmesi söz konusudur. Artık kültürü oluşturan başat öğeler yani erkek, batı, merkezilik, tamlık anlamını yitirmektedir. “Postmodernistler, toplumsal hayatın en iyi, Jean Gebser’in ifadesini kullanmak gerekirse, “karşıt olmayan bir dünya” olarak anlaşılabileceğini öne sürerler. Başka bir deyişle, anlam ve amaç arıtılmış formüllerde aranmaz; anlam ve amaç hakikat arayışının temeli olan söylemden doğar” (Murphy, 2000:35). Dolayısıyla da iyi/kötü, güzel/çirkin, doğru/yanlış, kitle kültürü/yüksek sanat, Apollon/Dionysos yoktur. Tüm bunları bir potada gören bir düşünme pratiğini

benimsenmiştir. Böylece doğruyu ortaya koyduğunu iddia eden otoriteye karşı çıkar. Dikotomilere dayanan modernist ideolojide ikinci kavramın birinci kavrama göre tanımı yapılan dikotomik düşünce biçimindeki otoriteye baş kaldırır. Her şey bir arada yan yana bulunabilir savını getirir. Ancak Kale'nin (2002:35) de söz ettiği gibi özellikle sanat ve felsefe alanında, postmodernizm ölçüsüz, gelişigüzel olanın kabulü değildir; bir biçimi ve estetiği vardır; bu biçim ve estetik evrenin çoğulluğu ve karmaşasını yansıtan bir biçimdir; bu biçimde esas olan söylem ve dildir.

Postmodern düşünürlerin tatıştıkları bir diğer konu ise dil ve anlam konusudur. Postmodern felsefeciler anlamı ve anlamın inşasının temelini dil olarak görür. Dolayısıyla da hemen hemen hepsi dil ve dilin kültürel yapısı ile ilgilenmişlerdir. Bu bağlamda postmodern felsefeyi ve yöntemi şekillendiren isim ise Lacan (1901-1981)'dır. Lacan'ın kuramları hem postmodern felsefeye kaynaklık etmiş hem de bu düşünce biçimini beslemiştir. Lacan ve öncesinde Wittgenstein (1889-1951), özellikle dil ve dil oyunları ile ilgili teorileri ile postmodern felsefenin temel aldığı düşünürlerdendir.

Nietzsche, Putların Alacakaranlığı adlı eserinde dil ile ilgili kuşkularından söz etmektedir, ona göre tanrılardan asla kurtulmamamızın bir nedeni de hala dilbilgisine inanıyor olmamızdır (Blanchot, 2001:95). Nietzsche yazılarında bir başka dil formunu dener ve yazıları parçalılık özelliği gösterir.

Parçalı yazının postmodern kültürde yer almasının nedenini Aktulum şu şekilde özetler (2004:36):

“Büyük yapılar oluşturma zorunluluğu duymadan yazıya başlamak ve bitirmek, sadece başlamak ve başlanana bir an önce bitirmek, ilk sözü söylemenin, bir klişeye dönüşmeden önce ilk imgeleri yaratmanın verdiği tada kendini bırakmak, tekil bir ben yaratma zorunluluğundan kendini kurtarmak, dünyanın bütüncül bir gösterimini sunmak ilkesini sarsmak, katı kurallarla belirlenmiş, düzgülenmiş yazınsal türleri parçalamak; parça

yazının gerisinde yazarın kendi kimliğini gizlemesi, görünümler karşısında yazarın tam bir özgürlükten yararlanması, farklı iklimleri karıştırarak yeni, ülküsel bir dünya yaratması, çizgisel bir söyleme yazarın karşı çıkması, bir çokseslilik alanı yaratması”

Postmodern yazım ya da görsel kültürdeki kurgular bir anlam inşa etmeye çalışmazlar; aksine bu anlamın ya da temsilin oluşturulmasına karşı dururlar. Nietzsche’nin yazımı da parçalı ve kopuk yazıdır ve yukarıda belirtilen özellikleri taşır. Bunu bilerek yapar Nietzsche, ona göre “parça sözü çelişki tanımaz, çeliştiği zaman bile. İki tane parçalı metin olsa, bunlar birbirine karşıt olabilir, karşı karşıya gelebilir ama ikisi aralarında bağlantı olmaksızın yalnızca yan yana duruyordur, aralarındaki tek bağlantı metindeki o belirsiz boşluktur: ikisini ne ayırır ne birleştirir, onları işaret ettikleri sınıra vardırı, o sınır da onların anlamı olabilirdi ama tam da o noktada bu parçalı metinler abartılı bir biçimde bir anlam sözünün anlamından kaçırırlar” (Blanchot, 2001:80). Bu da anlamın döngüsellliğini hem bir başka anlamı doğurduğunu bize kanıtlamaktadır.

Psikanalist kuramdan beslenen ve postmodern bağlamda dilin önemini vurgulayan isim ise Wittgenstein olmuştur. Wittgenstein’a göre bizler “dilnin kullanımında meydana gelen kafa karışıklığının yol açtığı çatışma ve çelişkilerin sorunları ve ümitsizlikleri nasıl yarattığını anlamak yerine, arzu ettiğimiz bir sonuca ulaşmak, bir deneyim türünü yakalayıp diğerlerinden kaçınmak için bu çatışma ve çelişkileri belli bir modelin içine yerleştirmeye çalışırız” (Heaton, 2002:21) Halbuki yapılması gereken dillin ve onun kuşatmışlığının anlamını aramaktır. Bu bağlamda Wittgenstein için serbest çağrışım önemli bir yöntemdir. “zihinlerimizin anlam türetme ve bağlantı kurma, bu bağlantıları bir araya getirip onları her türlü yoldan parçalara ayırma biçimlerine özgürlük tanımının ve bunlara dikkat etmenin bir yoludur” (Heaton, 2002:24). Bu yöntem ile kuşatılmış olan dil farklı biçimlerde kendini gösterir. Kişinin öğrenmiş olduğu dil ile farklılıklar taşır ve çatışmalar yaratır. Lyotard ise Wittgenstein’in dil oyunları ile kastettiği şeyi üç başlıkta şöyle açıklar: “birincisi, bunların kuralları kendi içerisinde kendi meşruluklarını taşımazlar, ama açık ya da örtük

bir anlaşmanın (oyuncular arasındaki bir anlaşmanın) nesnesidirler-bu oyuncuların kuralları keşfettiğini söylemek doğru değildir. İkincisi eğer kurallar yoksa oyun da yoktur. Hatta bir kuralın on derece küçük tadili bile oyunun tabiatını değiştirir; bir hareket ya da ifade kuralları tatmin etmiyorsa, tanımladıkları oyuna ait değildirler. Üçüncü nokta biraz önce söylenilen şey tarafından önerilmektedir: her ifade bir oyundaki hareket olarak düşünülmelidir” (1994:32). Böylece Wittgenstein felsefe ve psikanalizi bir arada kullanarak dil ve dil oyunlarının anlamını açıklamaya çalışır.

Lacan ise dili psikanalizimden yola çıkarak açıklar. Lacan’a göre “şeylerin dünyasını yaratan, kelimelerin dünyasıdır” (Aktaran: Bozkurt, 2007:67). Bu bağlamda psikanalizimden yola çıkan Lacan özne olabilmenin son adımını dil olarak adlandırır. “Lacan dil olmadan insan öznesinin olamayacağına ama öznenin de yalnızca dile indirgenemeyeceğine inanır. Dilin bu özelliği, karşılıklı (reciprocal) bir ilişkiye değil döngüsel (circular) bir ilişkiye izin verir”(Sarup, 1995:13). Lacan’a göre her insan önce dile doğar. Dil bizi biz yapan araçların başında gelmektedir.

Postmodern düşünürlerden Derrida, söz, ses ve akıl merkeziliğini Batı felsefesinin düştüğü bir hata olarak ortaya koymuş ve logostan kaynaklanan bu söylemi yapı bozumuna uğratmaya çalışmıştır. Derrida “Difference” adlı konuşmasında tam da bunun üzerinde durur. Derrida, Fransızca “Difference” (Ayrım) kelimesindeki –e harfini –a harfine çevirerek dilin anlamını, varlık ve dil arasındaki ilişkiyi tartışır. Derrida konuşmasını “Varlık/her yerde ve her zaman/bütün/dil/boyunca/konuşur” (Derrida, 1999:63) sözleri ile tamamlar. Yapısökümcü bir yöntem izleyen Derrida’ya göre; “(i) Dil, anlam istikrarsızlığı ve belirlenimsizliğinin silinmez izlerini taşır. (ii) böylesi bir istikrarsızlık ve belirlenimsizlik karşısında, hiçbir analiz yöntemi (örneğin felsefe ya da eleştiri) metin yorumu açısından herhangi bir otorite iddiasında bulunmaz. (iii) bu nedenle yorum, alışıldık anlamıyla “analiz”e benzemeyip, bir tür oyunu andıran serbest bir alandır” (Aktaran: Sim, 2000:30). Derrida anlamın ve dilin ancak yorumlanabileceğini, onu belli bir yöntemle analiz etmenin mümkün olmadığını dile getirir. Derrida yöntem bağlamında daha çok hermeneutics yani yorum bilgisinin geçerli olduğunu savunmuştur.

Helene Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva gibi postmodern Fransız feministler de ötekinin kurtuluşunu yeni bir dil inşa etmekten geçtiğini savunmuşlardır. Lacan'ın bilinçdışı, kültür ve dili birleştiren ve öznenin oluşumunda etkili olduğunu savunduğu simgesel sistemler kuramını ve ataerkil bakışı yansıtan Odipus Kuramı karşısında Deleuze ve Guattari'nin Anti-odipus Kuramını çokça alımlamışlardır. Kristeva için dil “bircil bir dizge değil ama özneler arasında geçen çapraşık ve ayrık bir anlamama sürecidir. Dil, yalnızca düşünüme dayanan toplumsal ilişkilerin tersine üretkendir” (Sarup, 1995:150). Ayrıca Kristeva teorisinde Rus Biçemci Mikail Bakhtin'in diyolog ve karnavalesk kavramlarına atıfta bulunarak dil ile ilgili başka bir epistemolojiyi kurmaya çalışmış ve metnin hep bir başka metne gönderme yaptığını söyleyen metinlerarasılığı kavramsallaştırmıştır. Parçalı yazına da gönderme yapan bu kavramla beraber postmodernizmde türün yerini metin ve parodi, pastiş, kolaaj, ironi, alıntı, gönderge, klişe gibi metinlerarası yöntemler alır. Postmodernlere göre anlam hiçbir zaman oluşmaz, hep bir başka bağlamda başka bir anlam ifade edebilir. Kristeva'ya göre “Her metin bir alıntılar mozaigi şeklinde oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür” (Aktaran: Aktulum, 1999:41). Konu ile ilgili ayrıntılı bilgi metinlerarasılık kavramına değinilirken ayrıca tezin diğer bölümünde bu kuramcılarının beden ve dil arasında kurdukları ilişki açıklanmaya çalışılacaktır.

Postmodern Dönemin unsurlarından biri ise bilim anlayışında olan değişimdir. Bu dönemde artık kesin, net ve evrensel bir bilim anlayışının Nietzsche'den başlayarak rededildiğini görmekteyiz. “Nietzsche'ye göre evrenin bir tek değil, sayısız anlamı vardır ve bu durumda bilginin tek bir gerçekliğin temsili olduğu tezi tutarsızdır. Yani Nietzsche'ye göre doğru bilgi görelidir, gerçeğin temsili diye bir şey olamaz; onun yerine yorumlar vardır (Şaylan, 2006:121). Bilime olan bu kuşkucu yaklaşımından dolayı Nietzsche postmodern düşünür tarafından referans gösterilmektedir. Nietzsche toplumu ya da doğayı incelerken çıkarılacak sonuçların hiçbirini doğru ya da yanlış olarak değerlendirmez; çünkü hem bireyin hem toplumun hem de doğanın yapısı karmaşık ve girift bir yapıdır aynı zamanda da devamlı değişime açıktır. Bu yüzden de yorum bilgisi esas olan bilgidir. Nietzsche'ye göre bilimsel araştırmayı yeni bir ışıık

altına tutmak gerekir, çünkü bilim ya yanlış sonuca götüren bir başarısızlık ya da sanata bir rakip olarak ortaya çıkan (Bozkurt, 1985:155) bir biçimdir. Çünkü kurallar ve düzen durağanlığı getirir oysa ki yaşam ve insan durağan değildir ve hep bir devinim içindedir. Nietzsche, Dionysos ve Apollon benzetmelerinden yola çıkarak batı bilimini şöyle açıklar: “Dionysos ögesi coşku, taşkınlık, sınırsızlık içinde bir sürü çirkinliği de içerir. Ama bunlar gerçektir. Nietzsche Apollon ögesini bir rüyaya, Dionysos ögesini ise sarhoşluğa benzetir. Rüya hayal ürünüdür. Sarhoşluk ise çarpıtılmış bile olsa gerçeğin teması, gerçeğe yaşamaktır. Rüya gerçeğe çarpamaz sarhoş ise çarpar” (Şengör, 2001:242). Bu bağlamda Nietzsche’ye göre hem din hem bilim hem de geleneksel batı felsefesi, insanı bir rüyanın içinde tutmaktadır.

Postmodern düşünörlere göre bilim ve bilgi hiçbir zaman kesin bir biçimde ifade edilemez. “Derrida, insani eylemin veya praksisin varlığından dolayı bilginin, asla sabit konumunda olmadığı düşöncesini nakletmek ister. O nedenle, pratik ifadeyle, bir hikayenin gerçekliğe nasıl sıkıca tekaböl ettiğinin kontrolü, onun doğru olup olmadığını anlamak için yeterli değildir” (Murphy, 2000.62). Kaldı ki hakikat olsa da “bu hakikatin evrensel değil mahali olduğunu ima eder” (Murphy, 2000.62). Postmodern düşünörlö bilginin ve gerçeğinin yerelliğine vurgu yaparlar. Postmodern tavır alış, sistem teorisyenlerini, topyekün istikrar/düzen arayışlarını kabul etmez. Yerel değerle ön plana çıkarılmalı ve evrensellik adı altında özgönlöklö yok edilmemelidir. Postmodern düşünörlere göre farklılığın araştırılması ve anlaşılmasına çalışılması bilimin ana temelini oluşturmaktadır.

Meta-anlatılara, kanonik söylemlere karşı çıkış Postmodern Dönemin bir başka unsurudur. Bu tüm dünyayı anlama çabası içinde bulunan tüm izmlerin söylediklerine ilişkin bir karşı çıkıştır. Lyotard buna büyük anlatıların çöküşü adını vermiştir. “büyük anlatı, hangi birleşme tarzını kullandığında, spekülative bir anlatı ya da kurtuluş anlatısı olup olmadığına bakılmaksızın, güvenilirliğini yitirmiştir” (Lyotard, 1994:37). Bu artık kanonik söylemin yıkılışı anlamı taşımaktadır.

Deleuze ve Guattari'nin büyük anlatılara -tarih, kültür, erk, toplumsal cinsiyet, varlık, dil- itirazı onları ortaya çıkaran stratejilere itirazları bağlamındadır. "Deleuze ve Guattari'nin eleştirisi, biçem bakımından göçebedir. Basit bir yıkımı amaçlamaz, aksine tüm sabit kimlikleri ve yükseltilmiş aşınılıkları yeryüzüne indirerek, onları çöl boyunca kaçmak zorunda bırakır" (Goodchild, 2005:87). Böylece Lyotard gibi Deleuze ve Guattari de postmodern düşünürlerin meta anlatılarına karşı çıkışlarını desteklerler.

Foucault ise soykütükler olarak tanımladığı çalışmalarında meta, büyük anlatılara karşı çıkar. "Soykütüğü, mücadelelerin özenli bir biçimde yeniden keşfedilmesini "bütünleştirici söylemler" adını verdiği şeyin tiranlığına bir saldırıyı ve bölünmüş, tabi kılınmış, yerel ve özgül bilginin yeniden keşfedilmesini içerir" (Philip, 1991:103). Diğer postmodern düşünürler gibi o da birlik oluşturmaya, disipline etmeye yönelik bilgiyi ve anlatıyı red eder ve onun karşısında bireylerin, toplumların yaşantılarını tek tek açıklayan söylemleri olumlar.

Özneye bakış açısındaki değişim postmodern durumun bir diğer niteliğini oluşturmaktadır. Modernizm içinde pek çok düşünür özneyi Descartes'ın "düşünüyorum o halde vardım" sözünü temel alarak açıklamıştır. Lacan ise "Olmadığım yerde düşünüyorum; düşünmediğim yerde varım", "varım diyemediğim yerde düşünüyorum" (Aktaran: Sarup, 1995:13) sözleri ile Aydınlanma'nın Apollonik öznesine karşı çıkar. Zaten postmodernizm dış dünyanın parçalanmasından hareketle kültürel, toplumsal, psikanalitik ve sanatsal bağlamda parçalanmayı, parçalılığı savunmaktadır ve özne de bu sürecin içinde yer alacaktır. "Psikoloji alanında, post-modern psikologlar rasyonel, bütünlüklü bir özne anlayışından kurtulup "özneliği" çoğul, çelişkili ve büyük ölçüde akıldışı bir şey olarak yeniden teorileştirmeye çalışmaktadırlar. Bazıları söylem pratiklerinin bir bireyden, bir fail olarak "özne"den çok "özne konumları" ya da "mevki"ler (*sites*) oluşturduğunu ya da ürettiğini iddia ederler" (Rosenau, 2004:84). Bu düşünce ile birlikte özne fikrinin terki daha sonraki yıllarda belli ölçülerde öznenin dönüşü biçiminde yeni bir anlam kazanacaktır.

“Post-modern bir öznenin dönüşü söz konusuysa da, bu özne daha önce sürülmüş olan özne olmayacak, tek bir biçim ya da kişilik almayacaktır. Dönen özne "bilinçli, amaçlı ve duygulu bir birey" olmayacaktır. Modernistler, ampiristler ve pozitivistler tarafından tanınamayacak merkezless bir özne, "ortaya çıkmakta olan" (*emergent*) bir özne olacaktır. Tarihin "Büyük Adamlar"ı üzerinde değil marjinlerdeki gündelik hayat üzerinde yoğunlaşmış, yeni bir kimliksizliği (*nonidentity*) olan post-modern bir özne olacaktır” (Rosenau, 2004:93).

Böylece kurulu, başat kültür ve ideoloji tarafından belirlenen bir öznenen çok kendiliğinden ortaya çıkan öznenen söz etmek olasıdır. Fakat bu özne artık Apollonik Aydınlanma idealleri çerçevesinde şekillenmeyecektir.

Postmodern kültürdeki özne kavramını önceleyen düşünürlerin başında Michael Bakhtin gelmektedir. Bakhtin eylemsel özne kavramı ile esasında öznenin asla tamamlanmayacağına vurgu yapmıştır. Ayrıca Bakhtin’in öznesi söyleşimsel bir öznedir. Dünyanın içinde varolan değil dünya ile varolan bir özne kavramı ile Bakhtin, kültür içinde öznenin devinimine vurgu yapmıştır. Postmodern anlayış içindeki özne kavramının ilk örneklerine Bakhtin’in yazılarında rastlasak da “Bahtinci karşılık-verebilen eylemin bu noktanın epey ötesine taşıdığı söylenebilir. Çünkü yapıbozumculuk, özellikle de Anglo-Amerikan versiyonunda, liberal “her şey uçar” ilkesine dayanan, akademik bir uğraşı biçimine bürünmüştür” (Azeri, 2006:128). Oysa ki “Bahtinci karşılık-verebilen yaşam olayına doğrudan müdahaleyi zorunlu kılmaktadır. Yapısı bozulacak olan metin, yaşamın kendi dokusudur; gerçek kişilerin, karşılık-verebilen gerçek eylemlerinin sonucunda oluşan dokudur” (Azeri, 2006:128). Bu bağlamda postmodern felsefe içinde Bakhtin’in özne kavramının dışında ve ötesinde bir özne kavramının ortaya konduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Aydınlanma ile ikili karşıtlıklar çerçevesinde kurulan özne kavramını Levinas bir başka yaklaşımla rededer. Öznenin düalistik yapısı yerine triadik (üçlü) düşünmeyi önerir.

“Levinas, ayrıca, 'ben' ile 'öteki' arasındaki ilişkide sadece iki tarafın değil, ayrıca 'üçüncü' tarafların da bulunduğunu öne sürer. 'Üçüncü', onun özenle altını çizdiği diyalog (yani kutsanmış bir tür *yüz-yüze* iletişim) sırasında gerçekte mevcut olmayabilir, ancak gerek 'ben'in gerek 'öteki'nin diyalog öncesinde/sonrasında iletişime geçtiği/geçeceği başka 'ötekileri' olmuştur/olacaktır hiç kuşkusuz. Ayrıca, 'üçüncü' bir kişi olmak zorunda değildir. Üçüncü, 'ben' ve 'öteki' arasındaki diyalog ve etkileşim sürecinde iki taraftan bağımsız olarak ortaya çıkan *a priori* bir oluşumdur. Önemli olan bu üçüncü alanın varlığından haberdar olmak ve bu alanın ortaya çıkması için gerekli etik çabayı göstermektir. Bunun öncelikli önkoşulu Kartezyen düalizmden mümkün olduğunca uzak durmaya çalışmak ve zenginliklerin, titreşimlerin bulunduğu 'ortalarda' yer almaktır” (Kaya, 2004:73). Postmodern dönemde öteki üzerinden kurulan bir özne yerine öteki ve beni birbiri içinde karıştıran bir öznenin ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Bu özne aynı zamanda hiçbir şekilde tamamlanmaz, bu anlamda da döngüseldir. Levinas'ın öznenin ötesinde öteki ile ilgili önerisi ise onun hakkında ancak bilgi toplamak olabilir çünkü ötekini anlamamız mümkün değildir” (Kaya, 2001:168).

Tüm bunlara ek olarak özne kavramını irdeleyen bir başka postmodern düşünür ise Michael Foucault'dur. Foucault işe insanın nasıl özne haline getirildiği sorusunu sorarak başlamıştır. Ona göre bu özne kurulmuş ve bilginin nesnesi haline getirilmiş öznedir, batı kültürü bunu pozitif bilgiye dayanarak tek ve aynı akıl oyunuyla kurmuştur (Işık, 2000:90). Foucault'un çalışmaları bunu ortaya koymak üzerine ilerler. “Foucault, kültürümüzde insanların farklı özne kılınma tarzlarının tanımını yapar... beşeri bilimler, İnsan'ı hem çalışmanın bir öznesi (subject;konusu) yapmıştır hem de Devlet'in; bu yolla da bizi, konuşma kuralları, ekonomik rasyonellik, biyolojik fonksiyon ve toplumsal davranış gibi varlığımızı belirlediğini iddia ettiği bir dizi kurala tabi kılmıştır” (Phillip, 1991:91). İşte Foucault çalışmaları ile bu kurallar bütününe işleyişini ortaya koymaya çalışmış ve kuralların tarihsel arka planına yazılarında yer vermiştir. Butler'a göre Foucault'nun özne ile ilgili getirdiği açılım “modern politikanın meselesinin artık özneyi özgürleştirmek değil, 'öznelerin' üretildiği ve sürdürüldüğü düzenleyici

mekanizmaların incelenmesi olduğu” (2005:38) meselesini incelemesinden kaynaklanmaktadır. Çünkü bu mekanizmalar iktidarın özne üzerindeki söylemini bize gösterecektir. Yapmamız gereken bu mekanizmaları ve ürettikleri söylemleri incelememizdir. Çünkü “Foucault, öznenin parçalanıp, kendi kendisi üzerinde durduğunu, asla bitmek bilmez bir şekilde birbirinin ardından eklenerek kendisini” (Akay, 2002:139) var edebildiğini iddia eder. Ona göre bu yapılar ve sistemler içinde özne bir nesne konumundadır ve bu kurumların ideolojilerine ve söylemlerine maruz kalan alanı oluşturmaktadır.

Postmodern kültürün ve felsefenin ele aldığı bir diğer konu ise akıl kavramıdır. Postmodernler akıl ve işleyişi üzerinde çalışmışlar ve akli red etmişlerdir. Fakat postmodernlerin red ettiği mekanistik mantık kavrayışı, mantığın birleşik bir bütün olduğu düşüncesi ve pozitivist aklın yorumu dışarıda bırakmasıdır (Murphy, 2000:141-143). Onlara göre Aydınlanmanın akli yalnızca doğrulanabilir bilgi ile ilgilenmiştir ve pozitivism çerçevesinde değerli bilgi bu akıl yolu ile kurgulanmıştır. İşte tam da bu nokta da Foucault’un tımarhaneler ve delilik üzerine yaptığı tespitler karşımıza çıkmaktadır. Foucault modern kültür içindeki tımarhaneleri baskıcılık ile itham eder. “Foucault’un bu baskıcılık ithamı kabul gören akla uygun davranış yapısının bizzat kendisinedir....son derece güçlü bir insancılık söylemi ile desteklenmiş olan psikiyatri ve tıp bilimlerinin dili meşrulaştırılmış olan tımarhane, deliliğe –aklın dokunduğu kumaştaki zayıf dikiş yerine, farklılığın ortaya çıkabileceği yırtığa- odaklanmak suretiyle, bu yırtığı var gücüyle yamamaya çalışır” (Boyne, 2009:51). Postmodern düşünürler kültürü, toplumu düzenleyen bu akıl dizgesini, çeşitli askeri çatışmaları, ırkçılığı, sömürüyü, cinsiyet eşitsizliğini ortaya koyduğu ve baskıcı araçlarla rasyonelleştirdikleri için eleştirirler.

Deleuze ve Guattari ise eserlerinde bu rasyonel akıl karşısında toplumsal ve kişisel deneyim arasında hiçbir ayrım gözetmeden her şeyi dile getiren şizofrenleri metaforik bağlamda göklere çıkartmaktadırlar. Deleuze ve Guattari’ye göre şizofren kendisini özgür, sorumsuz, yalnız bir insan olarak üretir; hiç kimseden izin almadan istediğini yapar ve söyler; bütün engel dizgelerinin üstesinden gelmiştir; şizofren deli

olma korkusunu tümüyle yenmiştir (Sarup, 1995:119). Burada Deleuze ve Guattari'nin akla karşı şizofreniyi önermesi metaforik bir anlam taşır. Bunun yanı sıra kavramları anti-kapitalist noktadan hareketle tanımlamaktadırlar. Onlara göre akıl karşısında ya da kapitalizm karşısındaki dönüşüm ancak şizofrenik bir bakış açısı ile mümkündür aynı zamanda bir şizofreni süreci ile kuralsızlaştırmanın ve yersiz yurtsuzlaşmanın mümkün olduğunu savunurlar (Clement, Deleuze ve Guattari, 1996:94). Böylece Aydınlanma'nın normları, iddiaları yapıbozumuna uğrayacak, ezber bozulacaktır.

Postmodern kültürü açıklamaya yönelik bir diğer kavram ise eklektizmdir. Postmodernizm için kültürler yan yanadır, eklektiktir. "Eklektizm çağdaş genel kültürün sıfır derecesidir" (Lyotard, 1994:151). Birey etnik kökenine bağlı kalmak, sağ ya da sol düşünce biçimlerine sahip olmak zorunda değildir. Mc Donalds'da yemek yiyebilir ama emperyalizme karşı çıkabilir. "Dahası insan, Aydınlanma geleneği ve modernitenin bir norma dönüştürdüğü 'bölünmez-bir-bütün' olmak zorunda da değildir. İnsanî varoluşun birçok hâli, birçok çehresi ve duruşu vardır. Heidegger, Foucault ve Deleuze'un bize işaret ettiği varoluşların bireyin özünde "tekil" olmadığını, "çoğulluğunu", 'gezginliğini', 'uçuşunu', kısaca bir dizi başka varoluş hâlini gösterir. 'Birey' bir 'bir' olmaktan çok, parçalı, uyumlu ve uyumsuz, birbirine eklemlenmiş ama yine de o gövdede aynı anda var olan bir 'çoğul' olabilir" (Tekelioğlu, 1999:46). Bu çoğul kimliklerin bir tamamlanmışlığı yoktur ve sürekli olarak değişmeye mahkûmdurlar. Bu bağlamda da kapitalizm içindeki tüketicinin tanımının yapılması zorlaşmaktadır.

Postmodern kültürün bir diğer özelliği ise gelişen kapitalist yapıdaki tüketim kültürü ve yaratılan hiper-gerçekliktir. Tüketmeye dayalı bir toplum yapısını anlatan tüketim kültürü içinde birey artık nesneleri değil, nesnelere yüklenen anlamlar bütününi satın almaya başlamıştır. Kapitalizmin bu ileri aşamasının yaşandığı postmodern dönemde bireyler kimliklerini tüketerek inşa etmektedir. Tüketiyorum o halde varım sloganının hakim olduğu bu dönem, metalaşmış nesneler ile doludur. Neo-Marksist bir paradigmadan postmodern dönemin üretim ve tüketim ilişkilerine bakan Baudrillard'a göre bu metalaşmış nesneler televizyondan dergilere, sinemadan moda kadar her alanda tüketim ideolojisi çerçevesinde yapay bir gerçeklik yaratırlar. Bu yapay,

gerçeklik ile hayalin birbirinin yerini aldığı sanayi ötesi toplum anlayışına Baudrillard hiper-gerçeklik adını vermektedir. Baudrillard, 1996 yılında yayınladığı “İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik” adlı yazısında, Disney ve Körfez Savaşı ile örneklendirdiği simülasyonu; “‘gerçek’in karşıtı olarak değil, neyin sahte neyin gerçek olduğunu anlatan ya da gerçekliği konusunda kararsız kalınan şeyi nitelendiren” bir kavram olarak tanımlar (2002). Baudrillard simülasyonun daha fiziksel ve metaforik bir tanımını da yapmıştır. Bu tanıma göre simülasyon, “dünyaya ait gerçekliğin içinde çözölüp, dağıldığı ve yoğunluğunu büyük ölçüde yitirdiği devasa bir entropik süreçtir. Sonsuza dek çoğaltılabilen kopya ve yeniden canlandırmalar sarmalı aracılığıyla, bir simülakrdan diğetine, nesne, yoğunluğunu giderek yitirmekte ve sonunda da herhangi bir şekilde referans olabilme özelliğinden yoksun kalmaktadır...Simülasyon, günümüzdeki demode olmak ya da yok etme yöntemlerinden çok daha etkili ve şiddet yüklü bir ortadan kaybolma yöntemidir” (Baudrillard, 2002:14). Sanal dünyanın gün geçtikçe yaşamımızın her alanında kendini daha da fazla hissettirmesi ile postmodern dünyanın bireyleri bu simülasyonlar dünyasının içine daha da fazla girmektedirler.

Postmodern kültür; yukarıda belirttiğimiz unsurları ile öncelikle çoğulculuğu, eklektizmi, hem benlik hem de kimlik anlamında bitmemişliği, tamamlanmamışlığı imler. Aynı zamanda postmodern durum modernizme karşı bir duruşun, bir başkaldırının yaşandığı bir dönemdir. İlk olarak sanat alanında gözlenen değişimlerle ön plana çıkmış olan postmodernizmde sanat ve yaşam arasındaki mesafe azalmış, düalistik düşünce biçiminin yerini çoğulcu söylemler almıştır. Gerçeklik yerini simülasyonlara bırakmıştır. Dilin anlamı ve ideolojiyi inşa ediş süreci tartışılmaya başlanmış ve dilsel oyunlar ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda da metinlerarasılık ya da geçişlilik gibi kavramlar tartışılmaya başlanmıştır.

Dönem 1960’lı yıllarda başlamıştır. Fakat o zamandan bu zamana da çeşitli farklılıklar göstermiştir. Huyssen (2000) 1960’ların postmodernizmi ile 1970 ve 1980’lerin ilk yıllarının postmodernizmleri arasında tarihsel bir ayırım yapılmasının gerekliliğine de vurgu yapar:

“1960’ların ve 1970’lerin postmodernizmi, modernizmin belli bir değişkesini hem reddetti hem de eleştirdi. Önceki yirmi-otuz yılın sistemleşmiş yüksek modernizmine karşı, 1960’ların postmodernizmi Arupa avantgardının mirasını yeniden canlandırmaya ve buna kısaca Duchamp-Cage-Warhol eksenine denebilecek hat boyunca bir Amerikan biçimi vermeye çalıştı. 1970’lerle birlikte, 1960’ların avantgardist postmodernizmi, tezahürlerinin bazıları yeni on yılda da devam etse bile, sonuçta potansiyelini tüketti, 1970’lerde yeni olan, bir yanda herhangi bir eleştiri, ihlal ya da yadsıma iddiasından vazgeçmiş büyük ölçüde tasdikleyici bir postmodernizmin, bir eklektisizm kültürünün ortaya çıkışı; öte yanda ise direniş, eleştiri ve sattuğunun yadsınmasının modernist ve avantgardist olmayan terimlerle yeniden tanımlandığı, günümüz kültüründeki polik gelişmelere modernizmin eski terimlerinden daha etkili olarak uyan bir alternatif postmodernizmin ortaya çıkışıydı” (2000:214-215).

Hangi paradigmadan hareket edersek edelim, 1960 sonrası Kıta Avrupası ve özellikle Amerika gerek felsefe, gerek sanat gerekse ekonomi-politik bağlamında yeni bir aşamaya geçmiştir. Foulcault, Derrida, Deleuze, Barthes gibi düşünürlerin yazıları ile artık “hedefe yönelik oluş, köken, amaç, totaliterlik, yabancılaşma, özgürlüğe kavuşma ve diyalektik gibi kavramların yerine; duygusal etkiler, mekanizmalar, önem zincirleri, kesintiler, dışlamalar, iktidar stratejileri ve münazaralar gibi kavramlar”geçmiştir (Waldenfels, 2002:292). Bu aşama, muğlak ve belirsizliğin hakim olduğu bir durumdur ve bu yüzden de bir tek postmodern tanımının yapılması mümkün olmamaktadır. Postmodernizmi anlama yönündeki çabalar her zaman için postmodern durumun niteliklerini ve özelliklerini açıklama yönünde cereyan etmiştir.

Postmodernin moderniteden kopuşu ifade ettiğini söyleyenlerin başında Lyotard gelmektedir. Lyotard’ın paradigmasına göre postmodernizm, modernist projenin değerlerinin, kavramlarının ve bakış açısının artık dünyayı ve bireyi açıklamakta yeterli olmadığını söyler ve evrensellik, rasyonalizm, akılcılık, bilimde pozitivizmin yeni gelişen teknolojiler ve yenedünya düzeni içinde çöküntüye uğradığını iddia eder. Ona

göre öncelikle postmodernizm bir durumun adıdır. Bu durum artık büyük anlatıların ve üst söylemlerin geçerli olmadığı bir haldir. Bu özellikler yerini küçük anlatılara, yeni kimliklere, yerelliğe hatta kişisel öykelere bırakmıştır. Bu özellikleri göz önünde bulundurarak Lyotard (1990:58), postmoderni “modernin içinde gösterilemezi, bizzat gösterimin kendinde öne çıkaran, uygun formların tesellisi ile imkansızın nostaljisini her birlikte yaşamaya elveren beğeni konsensusunu reddeden ve yeni gösterimleri, tadını çıkarmak için değil, ama gösterilemezin varolduğunu ortaya koyabilmek için araştıran” olarak tanımlamaktadır. Ona göre, “postmodern yazar ya da sanatçı, felsefecinin konumundadır. Yazdığı metin, ürettiği çalışma ilke olarak daha önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilemez; benzer kategorilerin metne ya da çalışmaya uygulanmasıyla belirleyici bir yargıya göre yargılanamazlar” (Lyotard, 1994:158). Böylece postmodern kuralsız çalışmakta ve herhangi bir kurallar bütünü içinde değerlendirilmesi doğru bulunmamaktadır.

Bunun yanı sıra Featherstone (1996:21) da “post önekinin moderne karşıt olarak tanımlanan modernin sonrasını, modernden bir kırılmayı ya da kopmayı gösterdiğini” ifade etmekle birlikte postmodernizm teriminin “modernin bir yadsınışını, belirgin bir şekilde terk edilmesini, modernin tayin edici görünümünden bağıntısal uzaklaşma anlamının vurgulandığı bir kırılmayı ya da sapıp uzaklaşmayı” anlattığını söylemektedir.

Derrida, Deleuze, Guattari ya da Foucault gibi postmodern olarak değerlendirilen düşünürler ise, postmodern ile ilgili tanımlama yapmaktan söylemlerinin meta anlatıya dönüştüreceklerinden korktukları için kaçınmışlardır. Çünkü onlar için böylesine bir tanımlama yapmak karşı çıktıkları modernizmin savlarına onları geri döndüreceklerdir.

Bu duruma ilişkin bir başka karmaşa ise postmodern, postmodernleşme, postmodernite postmodernizm kelimelerinin anlamına yöneliktir. Şaylan (2006) bu kavramları şu şekilde açıklamıştır:

“Modernite/postmodernite kavram çifti, tarihsel süreç içinde iki farklı dönemi (epok) ifade etmektedir ve burada dilbilgisi açısından iki kavram da birer dönemin ismi olarak kullanılmaktadır. Postmodernite, bu çerçevede moderniteden sonra gelen dönemin adıdır. Modern/postmodern kavram çifti ise dilbilgisi açısından birer sıfat olarak tanımlanabilir. Bu kavram çifti, birer sıfat olarak o dönemlere özgün nitelikleri kapsayan bir çerçevede anlamlandırılabilir. Modernleşme/postmodernleşme kavram çifti ise dinamik süreci, bir başka deyişle, iki farklı aşamanın oluşumunu ifade etmektedir. Bilindiği gibi, toplum bilimlerinde çok geniş bir modernleşme kuramı literatürü vardır. Siyasal modernleşme, toplumsal modernleşme, kültürel modernleşme, ekonomik modernleşme toplumbilim disiplinlerinin en hacimli alanlarını oluşturduğu söylenebilmektedir. Buna karşılık postmodernleşme, postmodern aşamaya giden değişimi ve kültürel oluşumları anlatan bir sözcük olarak düşünülebilecektir. Modernizm/postmodernizm kavram çifti ise söylemin ideolojik boyutuna işaret etmektedir” (55-56).

Şaylan’ın bu açıklaması tezin içinde kullanılan ya da kullanılacak olan bu sözcüklerin anlamını ifşa etmek anlamında önemlidir.

Yukarıda sözü edilen postmodern durumun nitelikleri postmodernizmi modernizmden bir kopuş olarak gören filozofların görüşünü yansıtmaktadır. Ancak postmodernizmi modernizmden bir kopuş olduğunu düşünmeyen ve modernizmin devamı ya da kendini yenilemesi olarak gören görüşler de azımsanmayacak kadar fazladır. Postmodern düşünceye eleştiri getirenlerin başında, Jürgen Habermas, Antony Giddens, Terry Eagleton, Alain Touraine, Fredric Jameson gelmektedir.

Postmodernizmi Marksist paradigma içerisinde değerlendiren ve geç kapitalizmin kültürel yapısı olarak kabul eden Jameson’a göre “postmodernizm, işlevi, kültürdeki yeni biçimsel özelliklerin doğuşunu –çoğu zaman örtmeceli biçimde modernleşme, sanayi sonrası ya da tüketim toplumu, medya ya da gösteri toplumu veya çokuluslu kapitaliz denilen- yeni bir toplumsal yaşamla ve yeni bir ekonomik düzenle ilişkilendirmek olan dönemleştirici bir kavramdır” (2005:15). Postmodernizm ile ilgili

olarak Jameson vurgusunu, kapitalizm ve onun yeni görünüşü üzerine yapar. Ayrıca ona göre bu kültürel dönüşüm ilk olarak mimari alanda kendini göstermiş ardından da diğer görsel sanatlara özellikle de sinema alanında kendisini bulmuştur. Jameson, Mandel'in "Geç Kapitalizm" tezinden yola çıkarak bu dönemi "post endüstriyel denilen ama çok uluslu sermaye diye" (Jameson, 1990:93) adlandırmayı uygun bulur. Ona göre, modernizm ya da postmodernizm ile ilgili dönemselleştirmelerden öte bu yeni dönemin siyasal, sanatsal ve kültürel yapısına odaklanmak konuyu anlamakta daha yararlı olacaktır. Son tahlilde Jameson postmoderni oluşturan öğeleri,

"Hem çağdaş teori'de, hem de tüm bir yeni imge veya benzeşim (simulacrum) kültüründe uzantısını bulan yeni bir sıklık; bu nedenle gerek kamu tarihiyle ilişkimizde, gerekse (Lacan'ın ışığında) 'şizofrenik' yapısı daha dünyevi sanatlarda yeni sentaks tipleri ve sentagmatik ilişkiler yaratacak olan özel [kişisel] geçiciliğimizin yeni biçimlerinde tarihselciliğin zayıflaması; yüce (sublime) olana ilişkin eski teorilerin en iyi açıklayacağı ve yoğunluklar' diye adlandıracağım- yepyeni tipte bir duygusal zemin tonu; tüm bunların (kendisi de yepyeni bir iktisadi dünya sisteminin sureti yepyeni bir teknolojiyle derin ve yapıcı ilişkileri; sonra da, yaşanan inşa-edilmiş mekan deneyimindeki postmodernist mutasyonlar" olarak sıralar (1990:64-65).

Jameson'a göre postmodern dönemin nitelikleri tam da belirginleşmiş değildir. Bu karışık süreç kültürel yapının bir yansımasıdır.

Habermas, "Modernlik: Tamamlanmamış bir Proje" adlı yazısında postmodern düşün sistemini eleştirir ve modernliğin yaptığı hataları düzeltmenin gerekliliğine vurgu yapar. "modernliği ve onun yitirilmiş bir dava olarak projesini gözden çıkarmak yerine, bu modernliği yadsımaya çabalamış bulunan abartılı programların hatalarından ders almamız gerektiği kanısındayım" (Habermas, 1990:37). Giddens ise postmodern bir dönemin olmadığını iddia eder ve postmodern bir dönemde değil, modernliğin sonuçlarının radikalleşip evrenselleştiği bir dönemde yaşıyoruz diyerek postmodernizmi rededer (Aktaran: Kızılçelik, 1996:28). Teorisyen İhab Hassan ise postmodern tanımını

yapısalcı dikotomik yapıdan hareketle ortaya koymaya çalışır. Modernizmin ana savları karşısına postmodernizmin unsurlarını yerleştirerek postmodernizmi anlatan Hassan'ın belirlediği dikotomik açıklama aşağıdaki gibidir:

Modernizm	Postmodernizm
Romantizm /Sembolizm	Patafizik/Dadaizm
Form (birleşik, kapalı)	Antiform (ayrışık, açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Şans
Hiyerarşi	Anarşi
Egemenlik/Logos	Tükeniş/Sessizlik
Sanat nesnesi/tamamlanmış Yapıt	Süreç/Performans/Happening
Uzaklık	Katılım
Yaratım/Bütünleştirme	Yok etme/Yapı çözme
Sentez	Antitez
Mevcut Olma	Mevcut olmama
Toplama	Dağıtma
Tür/Sınır	Metin/Metinlerarasılık
Paradigma	Sentegma
Hipotaksi	Parataksi
Metafor	Metonomi
Seçme	Birleştirme
Kök/derinlik	Köksap/yüzey
Yorumlama/Okuma	Yoruma karşı/farklı okuma
Gösteren	Gösterilen
Okunabilirlik(okura göre)	Yazılabilirlik(Yazara göre)
Anlatı/Büyük Tarih	Karşı anlatı/Küçük Tarih
Ana kod	Kişisel lehçe
Belirti	Arzu
Jenital/fallik	Polimorf/androjen
Paranoya	Şizofreni
Köken/neden	Farklılık-farklılaşım/İz
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirlememişlik
Aşkınlık	İçkinlik

**Tablo 1: İhab Hassan Modernizm – Postmodernizm Şeması
(Connor, 2001:161-162)**

Ihab Hassan'ın bu ikilikleri postmodernizmin niteliklerinin ortaya konulması bakımından oldukça önemli ve açıklayıcıdır. Hassan'ın bu tablosundan hareketle postmodern kültürü anlamak çok daha kolay olacaktır. Bu sınırlamaları ile Hassan, genel olarak postmodern kültürü ve onun özelliklerini gözler önüne sermeye çalışmıştır. İkili karşıtların, dikotomik düşünce biçiminin yeniden üretilmesi gibi algılansa da Hassan'ın postmodern için belirlediği anlam bütünleri dönemin bir özetini bize sunmaktadır.

1.2. Postmodern Dönemde Değişen İkonografi

Tezin bir önceki bölümünde Aydınlanma'dan başlayarak Kıta Avrupa'sı başta olmak üzere görsel sanatlara ilişkin bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. Bu dönem içinde beliren akımlar ve bu akımlar içinde beden ve cinsiyet temsillerinden örneklerle sanatın panoraması çıkarılmıştır. Aydınlanma Apollonik temsilleri ile ön plana çıkan, ataerkil dönemin beden ve cinsiyet kodlarını taşıyan bir sanat anlayışına sahiptir. 1950'li yıllardan sonra sanattaki odak kaymaları, değişen üslup ile başlayan dönem, postmodern dönem olarak nitelendirilecektir. Toplumda İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım, Aydınlanma'nın ve modernizmin dünyayı açıklayış biçiminin insanlığa olumlu sonuçlar kazandırmaması, gelişen teknoloji ve kapitalizm Avrupa'da ve Amerika'da kültür, bilim ve felsefede kırılmalara yol açmıştır. Artık dünya yeni bir dönemin başlangıcındadır. İkinci Dünya Savaşı'nda Avrupa'dan Amerika'ya göç eden düşünürler ve sanatçılar Amerika'da yenisünya düzeninin ve sanatının felsefi arka planını oluşturlarken Avrupa'da ise özellikle Fransa'da yeni sosyal bilimler alanında yeni düşünce biçimleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Öznenin anlamının değiştiği, evrensellik ve büyük anlatı iddialarının sona erdiği, Kartezyen aklın yerini "hetero" uzantılı birçok kavramın aldığı bu yeni dönemde, beden ve cinsiyet sunumları da aynı oranda hatta bu döneme öncülük edecek biçimde değişime uğramıştır. Yeni iletişim teknolojilerinin gelişmesi ile Avrupa ve Amerika birbirinden daha da fazla etkilenmeye başlamış ve siyasal bağlamda olmasa da entelektüel bağlamda birbirlerini besler hale gelmişlerdir.

Sanat tarihçiler, felsefeciler postmodern sanatın ilk olarak Romantizm ile başladığını söylemektedirler. Tezin birinci bölümünde de söz ettiğimiz üzere Romantizmin Klasik sanat anlayışına ilk karşı çıkıştır. Resimde tematik bir değişim yaratan romantizm ile postmodern sanatın ele aldığı konular arasındaki benzerlikler bulunduğunu dile getirilmektedir. Romantizm o dönem için gotik hayranlığını kamçılamış, akıldışı olanı sanata yansıtmıştır. Paz, 1989 yılında kaleme aldığı “Şiir ve Modernite” yazısında romantizm ile modernizm arasındaki çatışmayı şu şekilde ortaya koyar (1993:188):

“Romantizm ve modernite arasındaki ilişki hem aynı soy zincirine sahip olmaları hem de polemiksel olmalarıyla nitelendirilebilir. Eleştiri çağının evladı Romantizmin temeli, ortaya çıkararı ve tanımlayanı değiştirmedir. Romantizm büyük bir değişmeydi, sadece yazın kültürleri ve sanat alanlarında değil, aynı zamanda bu alanlardaki imgelemin, duyarlılığın, zevkin ve fikirlerin değişmesi anlamında. Romantizm bir ahlak, bir giyinme ve sevmeye, bir yaşama ve ölme biçimi oldu. Asi evlat Romantizm, eleştirel aklın eleştirisini yaptı, kesintisiz tarihin zamanıyla (ki bu zaman tarihten önceki başlangıç noktasının zamanıydı), ütopyaların gelecek zamanını (bu ise tutkuların, aşkın ve kanın anlık zamanıydı) karşı karşıya getirdi. Romantizm, 18. yüzyılda eleştirel, ütöpik, devrimci aklın tasarladığı büyük yadsıma gibi, modernitenin büyük bir yadsınışıdır. Söz konusu olan modern bir yadsımadır, yani bunun modernitenin içinden bir yadsıma olduğunu demek istiyorum. Eleştiri çağı ve sadece eleştiri çağı, bu denli bütünsel bir yadsımaya neden olabilmisti. Romantizm moderniteyle birlikte varoldu ve sadece moderniteyi ihlal etmek için şu ya da bu biçimde moderniteye iştirak etti”.

Bu bağlamdan bakıldığında Romantik akım her ne olursa olsun modern sanatın içinde varlığını sürdürmüş ve modernizm ile eklemlenmiş olan bir sanat akımıdır.

Felsefi bağlamda modernizmin sanat anlayışını irdeleyen ilk isim F. Nietzsche olmuştur. Nietzsche; bilginin, varlığın, yöntemin yeniden sorgulanmasını isterken sanata da eleştirel bir bakış geliştirmiştir. O sanatı Apolloncu ve Dionysoscü sanat olarak ikiye ayırır: “Apolloncu sanat ölçülü, uyumlu, ağırbaşlı, dengeli bir sanat iken, Dionysoscü sanat, bunun karşıtını oluşturur; gösterişli, coşkulu, yaşama dönük bir sanattır bu” (Bozkurt, 1995:164). Nietzsche, Batı sanatını bu iki sanat biçimi arasındaki çatışmadan oluştuğunu söyler. Ona göre, Apolloncu sanat, simgesel dünyanın güzelliğini sunar; görünüşün çözülüşünü estetik aracılığıyla kurtarmaya çalışır” (Bozkurt, 1995:161). Ki bu modernizmin sanat anlayışının ta kendisidir. Bu karşılık olarak Dionysoscü sanat ise “yalnızca insanın öncesiz-sonrasız hazzını görünüşler içinde araştırmakla kalmaz, ama aynı zamanda, görünüşlerin arkasındaki "şeylerin ta içindeki gizli çekirdeğe" giden yolu açar” (Bozkurt, 1995:161). Apollon ve Dionysos metaforlarından ve kalıplarından hareketle; şekiller, formlar, matematiksel yapıtlar Apollonik sanatın temaları iken karşısında grotesk, karnavalesk olan Dionyzyak sanatın temalarını, içeriğini oluşturacaktır.

1960’lı yıllardan sonra gerek resim gerekse diğer görsel sanatlarda yaşanan değişim ile Lyotard “Postmodern Nedir Sorusuna Cevap” adlı yazısında postmodern sanatçı ve postmodern sanat algısını şöyle dile getirir:

“Postmodern bir yazar ya da sanatçı, bir filozof konumundadır; yazdığı metin, ürettiği yapıt, prensip olarak, önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmez ve belirli bir yargı aracılığıyla, bilinen kategorilerin bu metne, bu yapıta uygulanmasıyla yargılanamaz. Bu kurallar ve kategoriler, yapıtın aramakta olduklarıdır. Dolayısıyla sanatçı ve yazar, kuralsız ve *yapılmış olacak olan*’ın kurallarını oluşturmak için çalışır. Bu yüzdendir ki, yapıt ve metin olay niteliğini taşırlar. Ve yine bundan ötürüdür ki, yaratıcıları için gecikirler ya da (bu da aynı kapıya çıkar) seferberlikleri hep çok erken başlar. Postmodernin, 'gelecek (post) zaman geçmişi (modo)' paradoksuyla anlaşılması gerekir”(Lyotard, 1990:57-58).

Bu düşüncelerin ikonografiye yansımaları 1950'li yılları bulur ve sanattaki Klasikten esas kopuş 1960 sonrasında meydana gelir. Postmodern durum, felsefe alanında modernizmin meta-anlatılarına, evrensellik iddialarına, bilim anlayışına, tarih söylemine, rasyonelliğine bir karşı duruşu ifade ederken sanatta ölçülülüğü -içerik ve biçim bağlamında- rededer bir tavır sergiler. Birinci Dünya Savaşı'nda kültürel ve sanat alanında ortaya çıkan ve klasikleşmiş estetik değerlere, burjuva sanatına karşı çıkan Dadaizm, insanın düşsel fantezilerini serbest bırakması gerektiğini söyleyen ve bilinçaltı imgeleri sanatta taşıyan Sürrealizm, postmodern sanatın öncülerinden sayılır. Duchamp'ın ready-made kullanımları postmodern sanatın başlangıcı kabul edilen Pop-Art ve kavramsal sanat anlayışlarının doğmasına neden olmuştur.

1950'li yıllardan itibaren Pop-Art, kitle iletişim araçlarının artması ile gelişen ve geç kapitalist yaşam tarzını, tüketim kültürünü eleştirmiş bir akımdır. Pop-Art, modernizmde sanatın bir misyonu olması gerektiği düşüncesine karşı gündelik hayatın sanatı oluşturması gerektiği fikrini kullandığı temaların odak noktasına koymuştur. Pop-Art geleneğinin en önemli temsilcileri, Andy Warhol, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Roy Lichtenstein ve Tom Wesselmann'dır. Bu sanatçılar kitle iletişim araçlarının klişeleri ile yüksek, soylu sanata saldırmışlar ve sanat ve yaşam arasındaki bağı göstermeye çalışmışlardır. En önemli özelliği kolaj tekniğini çok kullanmış olmalarıdır. Ayrıca bu dönem artık medyalar aracılığıyla olduğu dönemin başlangıcıdır. Sanat alanları arasındaki farklılık aynı sanat, sanatçı ve izleyici arasındaki farkın kalmaya başlaması gibi kalkmaya başlamıştır.

“Pop art terimi, modern olan, sanayiye ve toplumbilime ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmış çağdaş gerçekçilik alanının tümünü kucaklar. Peki, XX. yüzyıldaki yaratıcı düşüncenin akışı içinde en kökten değişikliklerden birini belirleyen sözkonusu keşif nasıl gerçekleşmiştir? Bilinçlenmenin Avrupa'da ve Amerika'da, aynı zamanlarda, uzun süre hiçbir akıma bağlanmayan ve soyut harekete karşı olan sanatçılarda başladığı görülür. Gerçekten de her ne kadar 1960 dolaylarında bir geçiş dönemi oluşturuyorsa da, bu tarih bir durumun billurlaşmasına, haberci

niteliğindeki bütün bir dizi olgu tarafından ilan edilmiş ve hazırlanmış olan evrimin doruk noktasına denk düşer” (Restany, 2002:347).

Bir geçiş süreci içinde yer alan Pop-Art; kitle iletişim araçlarındaki temsillere, verili cinsiyet formlarına, bedenin ideoloji tarafından şekillenen yapısına karşı çıkan sanatsal üretimi ile postmodern sanatın ana izleğini oluşturacak olan parçalılığın, çok biçimliliğin, çok kültürlülüğün, melez yapıların başlangıcı sayılacaktır.

Postmodern çağdaki sanat anlayışını yansıtan esas olarak kavramsal sanat ve beden sanatıdır. Görsel sanatlarda birbiri içine geçmiş olan bu iki akım, biçim ve içerik bağlamında kökten bir değişimi savunmuşlardır. Öncelikle yapıtın nasıl görüldüğü ya da estetik değerlere uygunluğunu sorgulayan ve karşıt-sanat üretmeye çalışan bu sanatçılar için, sanatçının düşüncesinin kavranması önemlidir. Bu da “kavramsal” sanatın doğmasına neden olmuştur. Kavramsal sanatta türler arası geçiş vardır ve türe özgü teknikler bir başka türün teknikleri ile iç içe geçirilir ve sanatçı özgün fikrini istediği biçimde ortaya koyar. Kavramsal sanata inananlar, sanat kavramının ayrı bir alan olduğu ve yapıtın ayrıcalıklı bir değer taşıdığı fikrine karşı çıkmışlardır.

“Kavramsal sanatta fikir ya da kavram, çalışmanın en önemli boyutudur. Bir sanatçı, sanatın kavramsal herhangi bir formunu kullandığında bu; bütün planlamanın ve karar vermenin daha önceden yapıldığını, icranın ise bir yükümlülükten kurtulma işi olduğunu ifade eder. Fikir, sanat üreten bir makineye dönüşür. Bu türde bir sanat, varsayımların ya da kuramların resmedilmesine dayanmaz. Sezgiseldir, düşünsel sürecin bütün aşamalarıyla ilintilidir ve kasıtlıdır. Sanatçı, bir zanaatçının sahip olduğu el becerilerine sahip olmak zorunda değildir. Sanatçının amacı, ortaya koyduğu işle, kavramsal sanata ilgi duyan izleyicinin “düşünsel ilgisini” çekmektir ve bu yüzden sanatçı genellikle duygusallıktan kaçınmayı arzular. Bir gerekçeye ihtiyacı yoktur ve izleyicinin sıkılıyor olması da kavramsal sanatçının ilgi alanı dışındadır. Kavramsal sanat sadece hissedilen bir heyecanın dışavurulmasıdır. Sanatın, ortaya konan bir işle

olağan biçimde ifadesidir ve izleyicileri bu sanatı algılama kaygısından vazgeçirmeye çalışır” (İmamoğlu, 2007).

Kavramsal sanat aynı zamanda metinlerdeki temsil sorununa da parmak basar. Sanatta temsil edilenin eril bakış tarafından kurulduğunu iddia eden feministler bu dönemde ikonografinin değişimine yol açacak adımlar atmışlardır. Beden temsillerinin ve cinsiyet rollerinin feministler tarafından bir sorun olarak ortaya konması, beden iktidar ilişkisinin sorgulanması, inorganik beden tasarımlarının günlük yaşamın söylemine kitle iletişim araçları aracılığıyla girmesi konuyu hem akademik çevrelerde hem de sanat alanında önemli bir hale getirmiştir. Bu zamana kadar olan beden temsillerinin ikonografideki yeri aynı zamanda görsel kültür metinleri ile doğallaştırılan cinsiyet rolleri postmodern söylemler ışığında yeniden sorgulanmaya başlanmıştır.

Temsilin bir sorun haline gelmesi toplumsal cinsiyet kavramının ortaya konması ile koşut ilerlemiştir. Gerek toplumsal ve kültürel yapılarda gerekse görsel kültürde ataerkil ideoloji tarafından kadın ve erkeğin cinsiyetlendirilmesi ve bunun yarattığı eşitsizlikler üzerinden temsil sorunu postmodern yazılarda daha da önemli hale gelmiştir. “feministler de postmodern kültür filozofları da temsili, nihai bir gerçekliğin taklidi olarak değil, kültürün kendi hakkındaki vizyonunu yansıtmalarının bir yolu olarak kavrarlar. Yani temsil, kültürdeki hakim ideolojiyi meşrulaştırır,... Temsil, önceden belirlenmiş toplumsal cinsiyet kavramlarını yeniden sunarak farklılığı inşa eder” (Peterson ve Mathews, 2008:37). Beden de aynı şekilde önceden verili sunumları yeniden tekrarı bağlamında yer aldığından beden temsili de postmodern düşünürler tarafından ret edilir. Derrida’ya göre ise temsil bizzat ölü bir dil olan felsefi bir terminolojide yalnızca bir terimdir ve ilerleme nosyonu gibi terk edilmesi gereken bir nosyondur (Hoy, 1997:57-58). Irigaray yalnızca eril parametrelere göre ilerleyen temsili devirmenin yolunu onu karışıklığa itmekle gerçekleştireceğini öne sürer (Game, 1998:33). Bu düşünceden yola çıkan düşünürler özellikle de postmodern feministler temsil kavramını farklılaşmaya ve farklı ifade biçimleri aramaya yönelmişlerdir.

Temsilin bir sorun olarak sanatta karşılığını bulduğu Pop-Art akımından başlayarak Kavramsal Sanat ve Beden Sanatında farklı söylemler ön plana çıkarak performatik eylemler önceliği almaya başlamıştır. “Pop Art gösterimi... temsil kavramını ortadan kaldırırken, geleneksel sanatın dünya görüşünü de altüst etmekten kaçınmaz” (Şahiner, 2008:139). Gerek kavramsal sanat gerekse pop-art performansları aynı zamanda politik bir karşı duruştur. Cinsiyet rollerine, tüketim ve pop kültürünün dayattığı kalıplara, bedenin temsiline karşı bir isyandır. Modern sanat anlayışının yapıbozumdur. Bu yapıbozum sadece performansın öne çıkması ile değil, aynı zamanda fotoğraf, video, tiyatro gibi kendine özgü usupları olan sanat alanlarını birleştirerek biçimsel olarak da sanatı melezleştirmişlerdir.

Fotoğraf, sinema gibi görsel sanatlarda da aynı durum geçerlidir. Sinemadaki anlatı yapısı, karakterler yapıbozumuna uğramıştır. Filmlerdeki zaman ve mekan tasvirleri linear düzlemden döngüsel düzleme evrilirken ana karakterler çoklu, parçalanmış, şizofrenik yapıları ile modern dönemdeki film örneklerinden ayrılırlar. “Günümüz sinemasında gerçekçi sinemadan postmodern sinemaya doğru bir kayma söz konudur... postmodern sinemada görsellik ön plana çıkmaktadır.... Modernist sanatta dikkatler, yüzeydeki görüntü ile göstergeleme sürecine yönelirken, postmodern filmlerde dikkatler göstergeleme sürecinde değil, sorgulanana gerçeğin değişmez olduğu düşünülen doğası üzerine yoğunlaşmaktadır” (Şevki, 2009:89).

Postmodern sinemanın öğelerini taşıyan David Lynch filmlerinde (Blue Velvet-1986, Lost Highway-1997, Mulholland Drive-2001) anlam ve ana karakterler iki dünya arasında gidip gelmektedir. Beden ve zihin parçalanmıştır. Mekanlar distopik özellikler gösterir. Modern dönemin cinsiyet rollerinden ise eser yoktur. “David Lynch’in Mavi Kadife adlı filmi örneğin, Jameson’ın postmodern filmlerde gözlemlediği iki önemli özelliği sergiler. Geçmiş ve şimdiki arasındaki sınırları ortadan kaldırması, izleyiciye kesintisiz bir şimdi sunmak...” (Şevki, 2009:89-90).

Postmodern sinemanın tüm özelliklerini gösteren bir başka kült film ise Ridley Scott’ın yönetmenliğini yaptığı 1982 yapımı, Blade Runner filmidir. Film, tekno-insan

melezleri ve bunların yaşadığı karanlık, nihilist dünya ile harmanlanarak siberpunk film geleneğinin başyapıtı haline gelmiştir. Postmodern ikonografinin bu baş yapıtları aynı zamanda metinlerarasılık özelliği gösterirler hem biçimsel açıdan hem de uslup açısından kendinden önceki birçok filme göndermelerde bulunmaktadır. Postmodern sinemada video görüntüleri, reklamlar, tiyatro geleneğinin tiradlarına bolca rastlanır. Oluşturdukları mitoloji kendinlerinden önceki mitosların birbiri içinde geçmiş halidir.

Sinemanın yanı sıra fotoğraf alanı da postmodern dönemde değişime uğramıştır. “ironik olan; fotoğrafın ilkin Modernizm’in sanatsal kalıplarını kabullenirken, giderek onun yapısökümüne yönelmesidir. Bu strateji tarihi imajların, metinlerin, biçim ve stillerin oluşum biçimlerinin ayrıştırılması ve paranteze alınmasını içerirler. Kitle iletişim araçları, ironik pop imajlarını orijinal bağlamlarından sökerek, onları yeni ve politik bir bağlamda ele almaktadırlar” (Şahiner, 2008:197). Bu ironiyi gözler önüne seren en başarılı örnekleri Barbara Kruger (1945-...)’ın çalışmalarında görmekteyiz. 1987 yılında yaptığı çalışması “Alışveriş Yapıyorum, Öyleyse Varım”, hem tüketim kültür ve onun dayattıklarına karşı çıkarken aynı zamanda da dönemin akıl odaklılığının artık tüketim odaklılığına evrildiğini belirtmektedir. Modernizmin ana savı “düşünüyorum öyle ise varım”ı postmodern dönemde tüketim ile ilişkilendiren Kruger, kimliklerin ve benliklerin tüketilen nesneler ile bir simülasyon olarak nasıl kurgulandığına vurgu yapmak istemektedir.



Resim 11: Barbara Kruger, 1989, Poster

Kruger aynı zamanda beden ile ilgili bir karşı duruşu da göstermiştir. Kruger'ın çalışmaları modernizmin söylemlerinin politik ve siyasal bağlamlarda ironi birleştirilerek yapıbozumuna uğratılması olarak değerlendirilebilir. Yukarıdaki çalışmasında Kruger, “bedenleriniz savaş alanlarıdır” söylemi ile tarih boyunca beden üzerinden yürütülen politikaları, beden iktidar ilişkilerini sorgular ve bu söylemlere savaş açar. Kruger ile birlikte, Victor Burgin (1941-...), Sherrie Levine (1947-...), Silvia Kolbowski (1953-...) gibi fotoğraf sanatçıları etnisite, cinsiyet rolleri, beden, cinsellik gibi konularda değişen politik kültürel dinamikleri bu alanda gözler önüne seren kişilerin başında gelmektedirler (Pooke ve Newall, 2008:183).

Postmodern ikonografiyi özetleyecek olursak, görsel sanatlar alanında temsilin reddi ile karşılaşmaktayız. Temsil yerine performans sanatları ön plana çıkmakta, sanatçıların politik ve kültürel olarak beden, cinsiyet rolleri ya da etnisite gibi konulara ilgisinin arttığı gözlemlenmektedir. İkonografide tek biçim, tek malzeme, tek üslup anlayışının yerini melez yapılar, üsluplar ve temalar almaktadır. Aynı zamanda sinema ve fotoğraf alanlarındaki karakterler ve beden halleri parçalanmış kimlikleri, benlikleri bize anlatmaktadır.

2. Postmodern Dönemde Beden ve Cinsiyeti Yeniden Okumak

Aydınlanma döneminden başlayarak modernizmde devam eden beden ve cinsiyet rolleri Apollonik ideolojinin yansımalarını barındırır. İkonografideki mitik öğeler, Apollonik öğelerdir. Oysa ki 1960 sonrası gelişen şartlara bağlı olarak modernizmden farklı beden ve cinsiyet okumalarının geliştiğini görmekteyiz. Yukarıda sözünü ettiğimiz postmodern ikonografinin temel öğelerinin düşünsel arka planına baktığımızda bu dönemde farklı kavramların geliştiği aşikardır. Modernizme bir karşı duruş ve modernizmin eleştirisi olarak da nitelendirebileceğimiz bu yaklaşımlarda öteki kavramı üzerine gelişen çok sayıda görüş bulunmaktadır. Modern Dönemde gerek akademide gerekse sanatta adı geçmeyen düşünürleri, sanatçıları yeniden keşfeden Avrupa ve Amerika postmodern yaklaşımlarını bu kişilerin teorilerinden hareketle kurmaya çalışmıştır. Kristeva'dan Barthes'a birçok postmodern düşünürün yaklaşımlarında, teorilerinde yer alan Baktin son döneme damgasını vurmuş isimlerin başında yer almaktadır. Tezin bu bölümünde öncelikle postmodern felsefecilerin beden ve cinsiyet ile ilgili düşüncelerine yer verilecek ardından da özellikli olarak bu dönemde görsel sanatlarda başat hale gelen sunumlar açıklanmaya çalışılacaktır.

2.1. Beden ve Cinsiyete İlişkin Temel Yaklaşımlar

Tarihin başlangıcından bu yana beden, felsefenin, teolojinin ve sanatın konusu içinde yer almaktadır. Tarih içinde bedene ilişkin söylemler ve bakış açıları topluma, bireye ve paradigmaya göre farklı tanımlar içermiştir. Beden; Ferguson'un dönemsel ve tarihsel kısa açıklaması ışığında; antik dönemde organik ve sınırları olmayan bir alan; Hristiyan öğretisinde etten ve sınırları kapalı bir nesne; Ortaçağ'da mikrokozmos; grotesk dönemde iç organlardan ve dışa açık; Rönesans'ta anatomik, bireyselleşmiş, dışa kapalı yani erkek olarak; modern ötesi zamanda ise, dışa açık, bireysizleşmiş ve kadın olarak ele alınmıştır (Aktaran: Ergenekon, 2006:33). Burada birer cümle ile adı geçen bedene ilişkin yaklaşımların her biri kendi başına büyük bir külliyyatı oluşturur. Antik felsefeden modern felsefeye, sosyolojiden psikolojiye ve edebiyat bilimine kadar

her alanda beden bir sorunsal olarak ortaya konmuştur, tartışılmıştır. Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren beden ve bedene ilişkin kuramlar ön plana çıkarak sunumlar sistematik bir biçimde araştırılmaya başlanmıştır. Beden ve iktidar arasındaki ilişki göz önüne alınarak ideolojinin ve kültürel kodların bir taşıyıcısı olarak nitelendirebileceğimiz beden; postmodern dönem içinde de gerek filozofların gerekse sanatçıların eserlerinin odak noktasında yer almaktadır.

Öncelikle modernizm içinde beden kartezyen düşünce biçiminin bir parçası olarak ele alınmıştır. Akıl/beden dikotomisi içinde beden ikincil konumdadır. Bu düşünce biçimine göre beden tamamlanmış ve disiplin altına alınması gereken, eğitilmesi gereken bir alandır ve bu disipline edilmesi gereken alan eril bakışın ve ataerkil düşünce biçiminin kalıpları dahilinde projelendirilmelidir. Bu bağlamda Aydınlanmanın bedene eril ve kontrol altında tutulması gereken bir nesne olarak tanımlanmakta ve buna göre şekillendirilmektedir. Bu dönemde beden akıl karşısında “öteki” konumundadır.

Çoğu alanda olduğu gibi beden konusunda da postmodern düşünürler, Nietzsche'den etkilenmişlerdir. Nietzsche, Batı kültürü içinde yer alan ruh beden gerilimine, bedenin olumsuzlanmasına tepki gösterir. Onun esas tepki gösterdiği Apollonik beden imgesidir, çünkü ona göre Dionysos esas yaşamın kaynağıdır ve beden de bu anlamda ona ulaşmaya çabalamalıdır. Nietzsche için beden daha dünyaya ait bir biçimdir ve O bedenden; organizma, duyu organlarına hitap eden bir terim şeklinde söz eder; bilgi beden için işlevseldir, bilgi edinme yetisi insan bedeninin en önemli organıdır (Lash, 1996:148). Bununla birlikte Nietzsche bedeni, söylemin bedeni nasıl şekillendirdiği üzerinden değil, bedenin söylemi nasıl kullandığı açısından okur (Lash, 1996:151). Tüm bunların ışığında Stauth ve Turner, Nietzsche'nin beden anlayışını üç ana başlıkta özetlerler: İlk olarak Nietzsche'ye göre beden iktidar istenci görüşünün asal bir görünümüdür. İkinci olarak, bizim bedenlerimiz toplumsal karşılıklılığın gündelik dünyası içinde yer alır ve son olarak da bizim cisimleştiğimiz olgusu Nietzsche'nin toplumsal gelişimin ahlaki bir ölçüsü olarak sağlık nosyonu görüşünün önemli bir parçasıdır (1997:271). Nietzsche'nin yazısının öznesi beden değildir. Fakat yazılarının

içinde beden ile ilgili vurgulara, bedeni siyasal ve toplumsal bir alan olarak görmesi dolayısıyla rastlarız.

Postmodern dönemde beden ile ilgili esas tartışma konusunu başlatan Maurice Merleau-Ponty (1908-1961),’dir. Sartre ile aynı dönemde yaşayan Merleau-Ponty hem fenomenoloji hem de varoluşçuluk içinde önemli bir düşünürdür. 1945 yılında yayınladığı “Algının Fenomonolojisi” eseri ile beden ve felsefe tartışmalarını başlatır ve ardından yayınladığı eserleri ile de beden, algı ve fenomenoloji kavramlarına açıklık getirmeye çalışır. Merleau-Ponty beden ve ruhu bir arada düşünür. 1961 yılında yayınladığı Göz ve Tin adlı kitabında resim sanatından yola çıkarak beden ile ilgili felsefi bir metin ortaya koymuştur. Yazısında belirttiği gibi ona göre “biz ruh ve vücut birleşiyiz” (Merleau-Ponty, 1996:59)’dir. Benim bedenimin ve bana göre diğerlerinin bedeninin kültürel bir anlamı vardır. Bu yüzden de bedenin aynı bir kitap gibi okunması gerekir. Bedene ilişkin düalistik dünya görüşünü yıkmaya yönelik felsefesinin yanı sıra Merleau-Ponty, kullandığı tüm kavram karşıtlıklarını bir karşıtlık değil, birbirinin içine geçmiş yapılar olarak kullanmıştır: Algılayan, algılanan ya da duyumsanan-duyumsayan da olduğu gibi. Düşünür “algı ile beden arasındaki fenomenolojik dokuyu okurken, yavaş yavaş ‘sözü söyleyen beden’ imgesini kurmaktadır” (Zengin, 2003:141). Söz ve dil olmak üzere iki anlam bütünü üzerinden bedeni okur. Ona göre sözü kişinin bilincinin dışındaki anlam bütünlüleri olarak kullanırken dili ise, bilinç ile ortaya çıkan bir anlam olarak kullanan Merleau-Ponty’e göre bu iki kavram “bedende bir araya gelmektedir. Bu bir araya geliş, sözün akılda doğmasıyla, bedenle dile gelmesiyle olur. Merleau-Ponty, kolaylıkla akıl-beden ikiliğine düşecek bir yapıdan şaşırtıcı bir biçimde akıl-beden tekliğini, akıl-beden birliğini şekillendirmektedir” (Zengin, 2003:141). Bununla birlikte Ponty rasyonelliğin kurduğu ölümlü beden kavramı yerine yaşayan beden kavramını yerleştirir (Zengin, 2003:143). Böylece beden biyolojik bir nesne olmaktan uzaklaşarak felsefi tartışmaların odak noktasına yerleşmiş olur. Hem dikotomik bakış açısının reddi ve beden-tin birlikteliği ile “Ruh, vücuda göre düşünür, kendine göre değil” (Ponty, 1996:56) sözleri ile Ponty modern özne ve beden konusunu tartışmaya açmıştır.

Beden üzerinden kurulan iktidar söylemlerini analiz eden Michael Foucault (1926-1984), 1976 yılında ilk cildini yayınladığı “Cinselliğin Tarihi” adlı eserinde iktidar ile cinsellik bu bağlamda da beden ve cinsiyet üzerinde iktidarın rolünü sorgular ve örneklerle bunu göstermeye çalışır. Ona göre, “cinsel etkinlik ve bu etkinliğin hazlarına ilişkin başlı başına ahlaksal düşünce, İ.S. ikinci yüzyılda, ölçülülük izleklerinin belli bir biçimde güçlenmesi ile damgasını vurmuştur” (Foucault, 1994:251) ve “uzun süredir tehlikeli, denetlenmesi güç ve pahalı olarak değerlendirilmiştir, bu edimin mümkün olan kullanımı tam ölçüsü ve dikkatli bir perhize dahil edilmesi, uzun zamandır saptanmış şeylerdir”(253). Bu bağlamda bedenlerimiz bilginin iktidarı ile şekillendirilmiş ve parçalara ayrılmıştır. Aydınlanmanın ışığında şekillenen modernizm ve onun kurumları bedenleri disipline eder. Bu disipline etme biçimi iktidar ve bilginin ışığında olur. Örneğin Deleuze’un da belirttiği gibi hapishanenin doğuşu “baskı veya ideoloji yerine bir normalleştirme ve disiplin kavramını oluşturur” (Deleuze, 1996:71). Bununla birlikte Foucault’a göre tanımlanan geleneksel biçimiyle “iktidar diye bir şey yoktur. İktidar ilişkileri, toplumsal şebekelerde, bireyler ya da gruplar arasında yaşanan ilişkilerin oluşturduğu toplumsal bağıntıda kök salar” (Game, 1998:73). Ona göre bu toplumsal bağıntılar beden üzerinde iktidarı yeniden üretirler. Foucault’un beden ile ilişkisi sadece cinsellik bağlamında değildir. O aynı zamanda “burjuvasının kendine ilk olarak bir beden belirlediği ve buradan hareketle de modern sınıf bilincinin ilk biçiminin bedenini evetlenmesi olduğunu işaret etmiştir” (Işık, 2000:98). Ayrıca Foucault’ya göre beden açısından psikanaliz, tıp, nüfus planlaması, doğum kontrolü bu iktidar tekniklerinin odağında yer almaktadır. “Foucault cinselliğin hiçbir zaman Modernite’de olduğundan daha fazla söylemin nesnesi olmadığını gösterir. Aynı zamanda 19. yüzyıl başından itibaren Freud ve Lacan aracılığıyla cinsellik hakkındaki söylemin işlevinin bedenleri normalleştirmek ve dahil etmek ve böylece sosyal üremeyi kolaylaştırmak olduğunu gösterir” (Lash, 1996:141). Game’e (1998:70) göre “Foucault’nun akıllı ve deli, sağlıklı ve hasta, masum ve suçlu, cinsel açıdan normal ve cinsel açıdan sapkın arasındaki farklılaşmalara –normal ve anormal arasındaki karşıtlık yoluyla işlev gören söylemsel normalleştirme pratiklerine- ilişkin analizleri, Batı’ya özgü bilgide bulunan Aynı ve Öteki karşıtlığının eleştirel bir tarzda sorgulanışı” olarak

anlaşılmalıdır. Foucault bu soykütük analizleri ile iktidar, bilgi ve bedenlerin ilişkisini gözler önüne sermeye çalışmıştır.

Foucault'un kendilik (self) kavramı ya da kendilik teknolojisi kavramını beden üzerinden okumamız mümkündür. Kendilik “bazen ortaya çıkan kimlik hallerinden biridir. Bu haller gözlemlenebilir ama doğrudan tarif edilemez, çünkü o kişiye, yerele ve zamana özeldir. İşte kendilik toplumsal sapkın olmaları nedeniyle sanatçılarda, delilerde, aylaklarda, berduşlarda kolayca gözlemlenen ama sıradan insani varoluşa da hiç yabancı kalmayan toplumsal bir duruş, çarpıcı, teatral, ritüellerle örülü bir varoluş halidir” (Tekelioğlu, 1999.44). Yani bu kendilik hali kişi bedenini nasıl istiyorsa o şekilde kurmasına olanak tanır. Herhangi bir sosyal ya da kültürel mekanizmaların ışığında değil sadece kendi olarak oluşturmasını imler. Çünkü Foucault bu kendilik hallerinin sıradan insanın sıradan eylemlerinde de saklı olduğuna vurgu yapmıştır. Fakat buna karşı özellikle kapitalizm ile bio-iktidar kavramı ortaya çıkmış ve bedenlerimiz, bilgi ile disipline edilmişlerdir. Bedenlerimiz Foucault vari bir okuma ile bio-iktidar ile Apollonik birer imgeye dönüştürülmüşlerdir. Oysa ki “kendilik” hallerinin keşfi her ne kadar farklılığa vurgu yapsa da bir anlamda da Dionizyak düşüncenin ön plana çıkması gerektiğini vurgulamaktadır.

Foucault disiplin ve kontrol altına alınan bedenlerin kurtuluşu olarak Antiotoriter mücadeleyi savunur. Antiotoriter mücadele Batı kültürünün egemen otoriter yapısından kurtulmaya ilişkin Foucault'un ortaya koyduğu çözüm önerisidir. G..Stauth ve B.S. Turner'ın “Nietzsche'nin Dansı” (1997:267) adlı kitabında bu şu şekilde özetlerler: Anti Otoriter mücadele,

“tek bir ülke ait değildir. Bu mücadeleler iktidarın uygulanış tarzından ziyade iktidar etkileri üzerinde odaklaşır. Uzak gelecekteki bir devrimi hedeflemekten ziyade, dolaysız değişme peşinde olmaları anlamında dolaysızdırlar. Bireyin statüsü ile ilgilidirler ve bireyi cemaatten kopartan ve bireyseyen pratiklere saldırırlar. Modern anti-otoriter mücadeleler profesyonel bilginin ve bununla ilintilendirilen yönetim kurumlarının

imtiyazlarına saldırmayı hedef alınırlar. Son olarak, bu mücadeleler bireyselliği silen ya da tehdit eden tüm soyut bilgi biçimlerine karşı çıkarlar”.

Beden ve bedeni kontrol altına alan bu iktidar söylemlerine karşı duruş Foucault’a göre ancak böylesi bir karşı, anti otoriter bakış açısı ile olabilir. Anti-otoriter mücadele rasyonel aklın, pozitivist bakış açısının, bilgiyi iktidar ilişkileri ile şekillenen kurumların yıkılması ile mümkün olacaktır

Foucault’un cinsiyete bakışı ise tüm postmodern düşünürlerde olduğu gibi çoğulculuk içerir. Foucault modern kurumların ve mekanizmaların beden üzerindeki disipline edici iktidarını anlatırken cinsiyeti ise cinselliğin ürettiğine vurgu yapmıştır ve cinsiyeti doğal olana bağlamaz, yapay ve kurgusal olana bağlar (Direk, 2007:71). Bu bağlamda cinsiyet kurumlar ve mekanizmalar tarafından üretilen bir kategoridir. Bu kategoriye ilişkin de Antitoriter bir mücadele içine girilmelidir.

Postmodern dönemde Deleuze ve Guattari de beden ve cinsiyeti kapitalizm ve dil üzerinden okurlar. “Aslında tüm yaşam, bedenler aracılığıyla ifade bulmuş kuvvet ilişkileri açısından anlaşılabilir sadece” (Goodchild, 2005:56). Deleuze ve Guattari köksap, yersizyurdsuzlaşma, şizo-analiz ve Anti-Odipus kavramları ile beden ve cinsiyet kategorilerine farklı bakış açıları geliştirmişler ve sosyal bilimler literatürüne özgün kavramlar ile katkıda bulunmuşlardır.

Deleuze, geliştirdiği yaklaşımda Nietzsche’nin etkilerini “Göçebe Düşünce” (1996) adlı konuşmasında da dile getirir. Ona göre Nietzsche Batı dünyasında bir kodu kırmıştır, Nietzsche “karşı kültürün gün doğumudur (Deleuze, 1996:63) ve amacı Nietzsche’nin yolundan giderek bizim, toprağın ve yazının olacağı bir beden tasarlamak (Deleuze, 1996:64) olacaktır.

Deleuze, bedeni Spinoza’dan hareketle açıklamaya çalışır (Akay, 1996:20). Deleuze Diyaloglar (1990) adlı eserinde Spinoza’nın bedene bakışına değinir.

“Spinoza’nın sorusunun gücü buradan gelmektedir: bir beden nasıl yapılabilir? Hangi etkilere sahiptir?” (1990:88). Deleuze, bu soruların cevabını Spinoza’da bulur ve Spinoza’nın verdiği örneklerden (sakırganın gücü) hareketle bedeni açıklamaya çalışır. Deleuze’a göre Spinoza “bedenden bir model ve tinden de bedene bağlı bir basitlik yapmak istemektedir. O tinin beden üstündeki sahte-üstünlüğünü yok etmek istemektedir” (1990:88). Spinoza’ya göre “bedenler töz ile ilişkili olarak değil, sadece, hız, yavaşlık, hareket ve dinginlik dereceleriyle genişleme halinde ayırt edilebilir, bedenler uğradıkları değişimler sayesinde bilinebilirler ancak” (Aktaran: Goodchild, 2005:73). Bu düşünceden esinlenen Deleuze’a göre beden bir “oluş”tur. Yersizyurtsuzlaşma** ile beraber ilerleyen oluş kavramı, “her türlü töze ait özneye ait olan sabit yerleşik kavramların içini yarma; içinden, ortasından bir yerden bir köksap* oluşturmaya içeren bir eylemdir” (Akay, 1996:20). Deleuze’un burada söz ettiği dikotomik bakış açısının kırılmasının oluş ile kırılabileceği yönündedir. Çünkü “oluş” kavramı bütüncül bir duruma vurgu yapmaz aksine bir süreci anlatır. İşte beden de bu oluş sürecinin bir parçası olmalıdır. Bunu yersizyurtsuzlaşma kavramı ile destekleyen Deleuze ve Guattari’ye göre Yersizyurtsuzlaştırmanın iki yönü vardır. Bunlardan biri olumlama şeklinde ikincisi ile olumsuzlama şeklinde yazılarında yer alır, olumsuzlama da yersizyurtsuzlaşan kaçış çizgisi her an kırılıp geriye anne, baba, kökene dönüş yapabilir ancak olumlama yani affirmative adını verdikleri yersizyurtsuzlaşma çizgisi, baştan beri fragmental, kopan ve parçalara ayrılmış bir yapı gösterir ki ancak bu kırık çizgiler insanı tanımlayabilir (Akay, 1996:20). Beden de bu “oluş” ve yersizyurtsuzlaşma ile meydana gelir. Yani bu terim “arzuyu yerleşik organlardan ve nesnelerden kurtarma sürecidir” (Holland, 2006:52). Kavram sadece cinsiyete ya da cinselliğe vurgu yapmaz. Kavram aynı zamanda siyasi, ekonomik ve toplumsala da vurgu yapar.

** Kavramın orijinali “Deterritorialisation”dır. Deleuze ve Guattari kavramı göçebelilik anlamında ve yerleşik sözcüğünün tam tersi olarak kullanırlar, yerini yurdunu bırakma eylemidir. (Daha ayrıntılı bilgi için bakınız: Ali Akay, Diyaloglar, önsöz, 1990, Bağlam yayınları)

* Köksap: “Rhizome (köksap) kavramı kökü olmayan bitkiler için botanikte kullanılan bir terimdir ve Deleuze ve Guattari terimi hem çokluk anlamında kullanmışlardır, hem de daima bir değişim anlamında; aynı zamanda da kelime ile kökü olan bir dünyaya karşı kaotik bir dünya öngörmektedirler. Fakat bu hiçbir düzenin olmadığı anlamına gelmez. Onlara göre çokluk eksiltme ile gerçekleşir, toplama ile değil. (Daha ayrıntılı bilgi için bakınız: Ali Akay, Diyaloglar, önsöz, 1990, bağlam yayınları)

Deleuze'un beden ile ilgili düşüncelerinin bir kısmını ise organsız bedenler kavramı oluşturur. Deleuze organsız bedenler ile “bedenlerimizin biyolojik örgütü yönünden tecrübe etmediğimiz veya daha da kesin olarak bedenlerimizi o şekilde algılamamamız gerektiğidir” (Lash, 1996:147). Deleuze ve Guattari'nin bu anlaşılması zor terimi,

“beden nasıl organ-laşır ve diğer organ-laşma –şizofreni olarak adlandırdıkları durum olan, hiç de sabit olmayan organ-laşma –biçimlerinin üretimine olanak tanımak için aktif biçimde nasıl organ-sız-laşabilir sorusunu ortaya koymak için kullanılır. Şizoanaliz, bedeni, yalnızca cinsel organların ve duyu organlarının değil, bedenın ya haz ya da acı duyularına ve duygularına odaklanan ya da kullanım veya tamamlanma eylemlerini gerçekleştiren bütün kısımlarının içinde yer aldığı, terimin en geniş anlamı ile “organlar” montajı olarak yorumlar” (Holland, 2006:67-68)

Buradan yola çıkarak artık kulak sadece bir organ değil aynı zamanda da bir işitme organı ve müziği, dili algılayan bir organ haline gelecektir. “organları organ-laştırması ile birlikte beden, verili bir organ-laşmanın sürekli sabit hale gelmesini önleyebilen organ-sız-laşma gücüne ve yerine de –anti-üreme ve organsız bedene sahiptir” (Holland, 2006:68). Bunu başarabilmek ise bizi köksap kavramına götürür. Köksap, sınırlı hiyerarşik, katmanlı tamlıklar karşısında; hiyerarşik olmayan, birleşik bir yapı içinde anlatılmayacak çokluklardır ve parçaları her bir elementin diğerlerine bağlı olduğu düzensiz, rastgele şebekeler oluştururlar (Bogue, 1996:121). Deleuze'a göre bu bir son nokta ya da bedeni açıklayacak bir kavramlar dizgesini oluşturmaz. Aksine birbiri ile hareket halinde olan ve hiçbir zaman son noktaya erişmeyecek olan bedeni ya da cinsiyeti imler.

Deleuze ve Guattari, kadın ve erkek ya da heteroseksüel ve homoseksüel ikili önermelere karşı çıkar. Bu önermeler kimliği ya da cinsiyeti kalıcı kılarlar ve devinime açık değildirler. Onlara göre “kaba tahminler dışında cinsel kimlik gibi bir şey, heteroseksüellik ya da biseksüellik gibi bir şey yoktur – yalnızca çok katmanlılıklar ya

da “trans-seksüalite” adını verdikleri şey vardır” (Holland, 2006:93). Cinsiyete ilişkin bu söylemleri J. Butler’ın söylemi ile uyuşur.

Judith Butler (1956-...), ise toplumsal cinsiyeti üzeri kapalı bir biçimde cinsiyete gönderme yapmakla yani ikili cinsiyeti yeniden üretmekle suçlar. Butler’a göre,

“Cinsiyet, toplumsal cinsiyetlendirmenin bir varsayımı, işlenmesinin temel koşulu haline gelir. Böylece inşa edilmemiş doğal bir alan olarak biyolojik olanı yitiririz. Biyolojide bir varolanı varolan olarak tecrübe etmemiz için onun varlığını önceden bir biçimde anlamış olmamız gerekir. Bu anlamaya, dişil ve eril biçimde bölünmüş cinsiyet kategorisi de zaten çoktan belirli bir katkıda bulunmuş olduğundan biz bir varolanı dişi veya erkek olarak tecrübe ederiz”(Direk, 2007:73).

Bu açıdan da toplumsal cinsiyet sonlu bir tanımlar zinciri içine sıkıştırılamaz. Çünkü toplumsal cinsiyeti tanımlamaya yönelik her çaba, bir başka cinsiyeti dışarıda bırakacaktır ya da tam olarak kapsamayacaktır. Bunun için toplumsal cinsiyetin bu ikili eril-dişil anlatım yapısından vazgeçmek gerekir. Hatta Butler, “Taklit ve toplumsal cinsiyete karşı Duruş” (2007) adlı eserinde lezbiyen ve gay kimlik kategorilerini de eleştirir: “Kimlik kategorileri ister baskıcı yapıların normalleştirici kategorileri isterse bu baskıyı özgürleştirici bir damarla olsun düzenleyici rejimlerin enstrümanları olmaya eğilimlidir” (2007:4). Sonuç olarak çoğulculuğu savunan Butler, kategorizasyonun her türlüüne karşı bir duruş sergiler.

Butler’ın, bedene bakışı da toplumsal cinsiyet bakışı ile koşut ilerler. Ona göre bedenlerimiz, iktidar tarafından şekillendirilen ve cinsiyetli hale getirilen maddeleşen bedenlerdir. Butler’ın maddeleşme süreci ile kastı, iktidarın bedenin akışkanlığını kaybetmesi ve sınır ve sabitlik etkisi yaratacak şekilde konumlanmasıdır ve maddeleşme, iktidarın toplumsal cinsiyet normlarını yinelemek suretiyle oluşur (Direk, 2007:80). Fakat bundan bir kurtuluş vardır o da iktidarın ezberini bozmak ve bu söylemi devamlı biçimde yenilemektir.

“madde ya da bedenler kavramını yapıbozumuna uğratmak, bu terimleri reddetmek ya da inkar etmek anlamına gelmez. Aksine, bu terimleri yapıbozumuna uğratmak, onları kullanmaya devam etmek, yinelemek, altüst edici bir biçimde yinelemek ve zalim iktidar araçları olarak kullanıldıkları bağlamdan çıkarmak demektir...beden meselesini sorunsallaştırmak, ilk başta epistemolojik kesinliğin yitimini beraberinde getirmektedir; ancak bu kesinlik yitiminin politik nihilizmi beraberinde getirmesi zorunlu bir sonuç değildir” (Butler, 2006:63-64).

Butler, beden ve onun yeniden kurulması bağlamlarında postmodernistlerden ayrılır. Ona göre bedeni sosyal bilimlerin konusu haline getirmek elbette önemlidir fakat; postmodernistlerin yaptığı gibi bu konuyu siyasi konjektüründen çıkarmamak gerekir. Yapılması gereken Pozitivistler ya da post-pozitivistlerin söz ettiği gibi konuyu, yöntemi reddetmek ya da kabul etmek değildir. Politik bir duruşla konuya bakmak gerekir.

Bedeni ele alan bir diğer düşünür ise Pierre Bourdieu (1930-2002)’dur. Sosyolojik bir perspektiften Habitus kavramı içinden bedeni açıklamaya çalışan düşünür, bedeni toplumsal sınıf temelli olarak ele alır. “Bourdieu’da bireyin bedeni, ait olduğu sınıfın ve toplumsal ve kültürel mirasının görünür kılındığı yerdir” (Demez, 2009:17). Bourdieu’nun habitus kavramı, “açıkça, bu ayrımın üzerine köprü kurmak ya da bedenle zihin arasındaki basit karşıtlıklardan sakınmak amacıyla tasarlanmıştı” (Burke, 2008:103). Bu kavram en genel anlamı ile sosyal yapılara, sosyal sisteme tekabül eder. Habitus kavramı, “kültürel düzenin nesnel gereksinimlerinin, bireyler için tatmin edilebilir yolları olarak kaydedilmesini sağlayan bir mekanizmadır” (Chaney, 1999:69). Ve beden de bu sistem içinde yer aldığı statüye göre farklılaşarak kendini gösterir. Bourdieu’ya göre kişinin sosyalizasyon ya da kültürlenme biçimi ya da sınıfsal yeri onun vücut şekline, ölçülerine, duruşuna, yürüyüşüne, ses tonuna ve bedeninden duyduğu huzura yansır bu yüzden kültür bedene içkindir (Featherstone, 1996:47). Orta sınıftan gelen bir kadın ile köylü kadının bedenleri birbirinden farklıdır. Beden bu anlamda kişinin içinde bulunduğu sınıfı ve kültürel yapıyı bize anlatır.

Bunun yanı sıra Bourdieu, antropolog M. Mauss ile aynı fikri paylaşarak “toplumların kültürlerin aracılığıyla insanların bedenlerini kullanımlarına ilişkin bilgiler ürettiklerini ve bu bilgiler ile bir tür beden kullanma tekniği ortaya koyduklarını söyler; bu beden teknikleri üyelerine bir tür kimlik sağlayan yaş ve cinsiyet bağlamında farklı görünümlere sahiptirler (Nazlı, 2009:62). Bu düşünceden yola çıkarak Bourdieu habitus’un bedeni şekillendirmede etkin olduğunu iddia eder. Buna paralel olarak “Bourdieu erkek ve kadının cinsiyetle bağlantılı, habitus’un, alanlar ve marketler içerisinde bedenin kullanımının nasıl farklılaştığını da göstermektedir. Erkekler ve kadınlar arasında yemek yemekten, yürüyüşe farklılıkların çözümlenmesi cinsiyetle ilişkili olarak bedenin kullanımını vurgular. Sosyal mekanda beden sadece cinsiyetle ilişkili olmayıp, statü, farklı grubun üyesi olmak gibi diğer etkenlerle de farklı hareket etmektedir” (Işık, 1996:43). Boudieu’ya göre birey kültürlenme sürecinde edindiği kimlikler ile yani habitusu içinde beden tasarımlarını yeniden üretmektedir. Araştırılması gereken asıl konu bu olmalıdır.

Bedenin toplumsallığı ile ilgili düşünceye eşlik eden bir başka düşünür ise Norbert Elias (1897-1990)’tır. Elias, çalışmasında bedeni, tamamlanmış bir biyolojik süreç ama tamamlanmamış toplumsal bir süreç olarak değerlendirir ve toplumun ve/veya kişilerarası etkileşimin bedeni şekillendirdiğini, (Nazlı, 2009:63) söyler, aynı zamanda bedenin delikleri ile ilgili düzenlemeler yoluyla, yemek yemek, yenilenlerin vücuttan atılması ve cinselliğin denetim altına alınması gibi konularda yeni bilinçlenme biçimleri (Chaney, 1999:126) ile uygarlığın gelişiminin koşutluğunu anlatmaya çalışır. Görüldüğü üzere hem Bourdieu hem de Elias beden, toplum ve kültür ilişkisinin ayrılmaz olarak bir aradanlığını savunur ve bu söylemi tarihsel bir araştırmalarla desteklerler.

Bedeni sosyolojik bir perspektiften değerlendiren bir diğer isim ise, Bryan Turner (1946-...)’dır. Turner beden sosyolojisi bağlamında dört temel prensip ortaya koyar: bunlardan ilki doğa ve kültürün kesişme noktası olarak bedendir, ikincisi, toplumsal kurumların beden üzerindeki disipline edici yapılarıdır, üçüncüsü bedenin siyasi mücadelenin ortasında olduğu gerçeğidir ve son olarak da bedenin

ticaretleşmesinin araştırılması gerektiğini savunur (Işık, 1998:144-148). Turner'ın beden ile ilgili yaklaşımlarında Foucault'un yaklaşımlarından Bourdieu'nun yaklaşımlarına kadar ardılarının düşüncelerini bir araya getirdiğini görmekteyiz. Özellikle tüketim kültürü ve onun yarattığı beden imgelerine yaptığı vurgu burada önemli bir yer teşkil eder.

Jean Baudrillard "Tüketim Kültürü" (1997) adlı kitabında tüketim kültürü ve beden arasındaki ilişkiye değinir. Ona göre yüzyıllardan beri hem kültür hem de dinsel öğeler insanlara bedenin olmadığını kanıtlamaya çalışmışlardır. Oysaki tüketim kültürü, moda, kitle iletişim araçları, ise son yıllarda bunun tam tersini kanıtlama çabası içindedir. Bu yeni etik anlayışıdır ve bu etik anlayış "bedenin tüm somut değerlerinin (enerji, hareket, cinsellik) tek bir işlevsel değişim değerine indirgenmesi olarak tanımlanabilir, bu değişim değeri, soyut biçimde, görkemli, eksiksiz beden fikrini, arzu ve haz fikrini kendinde toplar" (Baudrillard, 1997:169). Bedenler tüketim adına değer biçilen alanlar haline gelir. Yüzyıldan beri gelen güzellik ve estetik değerler çok da üzerlerinde oynanmadan başat ideoloji çerçevesinde yeniden üretilirler ki bunlar esasında Apollonik bedenlerdir. Tüketim kültürü içinde bu Apollonik ya da Venüs vari imgelerin içi daha da boşaltılmıştır, parçalara ayrılmıştır ve her bir parça fetiş nesnesi haline getirilmiştir. Tüketime bir nesnesi haline gelen beden örneğin mankenin bedeni arzunun bir nesnesi değil, modanın ve estetiğin birbirine karıştığı işlevsel bir nesne yani biçimdir (Baudrillard, 1997:170). Magazin dergilerinde yer alan özgürleşen bedenler sloganları, tüketimi arttırmaya çalışan bir ideolojinin ürünü olan yüzeyleri, hatları bize anlatır. Beden ve özellikle kadın çıplaklığı tüketime erotikleşmesinin bir parçası olarak işlev görür, bedeni korumak, sağlıklı, iyi görünmek de tüketim kültürünün bir çıktısıdır.

Yukarıda sözü edilen düşünürlerin ışığında beden ve cinsiyete ilişkin söylemleri şöyle özetlememiz mümkün gözükmektedir. 1960'lı yıllardan sonra esas sosyal bilimlerin araştırma nesnesi olarak gözüken bedene ilişkin söylemlerin kökeninin yirminci yüzyılın başından bulunmamız söz konusudur. Burada sözü edilen düşünürler, beden ve dil, iktidar ve beden çerçevesinde modernizm ve onun kurumlarını eleştirmişlerdir. Bu eleştiri çerçevesinde tam bir çözüm önerisi ortaya koymamalarına

rağmen beden ve cinsiyetin ikili düşünce sisteminin dışına çıkarılması gerektiğini savundukları açıktır. Özellikle modern bilimin kavramlarına karşı kendi kavramlarını ortaya koydukları için bir anlamda düşünceyi yapı sökümüne uğratmaya çalışmışlardır. Bununla birlikte melezlik, çok katmanlılık, geçişlilik, devinim, şizofrenik duruşlar son dönem düşünürlerin beden ve cinsiyeti açıklarken kullandıkları sıfatlar arasında yer almıştır. Bu düşünürler, ikili düşünce sistemi, sabit özne, disiplin altına alınmış bedenlere, tanımlı cinsiyet rollerine karşı çıkmışlardır. Tüketim kültürü içinde bedenin temsili ise bir diğer karşı çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Tezin sınırlılıkları nedeniyle beden ve cinsiyete ilişkin kuramları ve bedenin tarihsel boyutta ele alınış biçimlerini burada tümüyle açıklamamız mümkün değildir. Bu bölüm beden ve cinsiyetin postmodern düşün dünyasında ne şekilde ele alındığının sadece bir özeti şeklinde değerlendirilebilir. Fakat tezin esas paradigmasını Bakhtin'in ve Kristeva'nın söylemleri oluşturduğundan bu iki düşünürün konu ile ilgili yaklaşımlarına ayrıntılı bir biçimde değinilecektir.

2.2. Çok Anlamlılık ve Farklılıkların Birlikteliği

1895 ve 1975 yılları arasında yaşamış olan Rus filozof ve edebiyat teorisyeni Mihail Bakhtin, ortaya koyduğu kavramlarla postmodern düşünceye en az Nietzsche kadar kaynaklık etmiştir. Yukarıda sözü edilen postmodern düşünürlerin gerek beden ve cinsiyete gerekse diğer konulara yaklaşımları Bakhtin'den hareketle oluşmuş ve geliştirilmiştir. Dönemin politik çevreleri ile ters düşmesi sonucunda eserleri ve düşünceleri gerek Rusya gerekse Avrupa bilim çevrelerinde ancak 1960'lı yıllar sonrasında tanınmaya başlanmış ve değer kazanmıştır (Dentith,1995:86). Burke (2008:77)'ye göre Bakhtin'in farklı sesler hakkındaki düşüncelerinin dönemi içinde önemszenmemesi üzücüdür, çünkü örneğin karnavalları halkça aşağılamanın basit bir anlatımına indirgemek yerine onlara Bakhtin'in baktığı gibi farklı seslerin anlatımı olarak bakmak kesinlikle yararlı olacaktır. Ancak sonrasında postmodern olarak nitelendirilen birçok filozof, düşüncelerini ortaya koyarken Bakhtin ve onun ortaya

koyduğu kavramlardan etkilenmişlerdir. Özellikle düalistik düşüncenin reddi konusunda Bakhtin'in söylemleri yol gösterici olmuştur. Akıl/beden dikotomisinin yıkılmasında yol gösterici nitelik kazanan karnavalesk ve grotesk kavramları ile Bakhtin'ci beden incelemelerinin yeniden keşfi iktidar ve tahakküm ilişkilerini anlatan Foucault ve sonrasında daha da ön plana çıkmış, bu söylemin aşılmasına yönelik yöntemlerin ileri sürülmesinde etkili olmuştur.

2.2.1. Bakhtinesk Bakışı Anlamak

Bakhtin'in dile getirdiği kavramların başında heteroglossia, kronotop, diyaloji, karnavalesk gelmektedir. Bakhtin öncelikle çalışmalarında Batı Edebiyatından örneklerle kavramlarını teorileştirmiştir. Ancak ardılları (Kristeva, Barthes) bu kavramları hem edebiyat hem de sanatın diğer dallarına uygulamışlardır. Postmodern felsefenin düşünce pratikleri Bakhtin'in izleri taşır. Bakhtin'in beden ve cinsiyete ilişkin düşüncelerine geçmeden önce kısaca ele aldığı diğer konulara ve ortaya koyduğu kavramlara bakmakta fayda bulunmaktadır.

Ele alacağımız ilk kavram Bakhtin'in heteroglossia kavramıdır. Heteroglossia Yunanca'da başka anlamına gelen "hetero" ile dil, ses anlamına gelen "glossia" nın birleşiminden oluşur (Allen, 2000:29). Bakhtin heteroglossia kavramı ile farklı söylem ve kültürlerin tarih boyunca ve toplumun her kesiminde bir arada olduğunu ve birbirleri ile mücadele içinde olduklarını belirtmek ister. "Heteroglossia, belli bir ulusal dil içinde varolan biçemlerin ve söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesidir" (Bakhtin, 2001:17). Her söylem çeşitli kavramsallaştırmaları, kendine özgü biçimleri ile kendini ortaya koymakta ve bir başka söylem ile mücadele alanının içinde bulunmaktadır. Bakhtin'e göre bu mücadele sadece dil ile ilgili bir mücadeleyi temsil etmez. Esasında toplumsal olarak üretilen tüm imgeleri ve göstergeleri içerir. Tüm dünyayı içeren ve anlatan kavrama göre bu dünya;"Heteroglossia'nın bir sonucu olarak, çok farklı toplumsal ve tarihsel anlam ve amaçlarla doldurulmamış hiçbir nötr sözcük ya da biçim yoktur" (Turan, 2008:9-10). Her söylem daha önceki söylemler ile etkileşim halindedir

ve dilin yapısı heteroglot bir dünyayı imler. Ayrıca heteroglossia bağlama da vurgu yapar. Yani bir an için dillendirilmiş olan herhangi bir sözce başka bir an ve yerde başka anlamları çağrıştıracaktır. Bu bağlamda tüm sözcükler birer heterologturlar (Turan, 2008:9-10). Bu yaklaşımdan hareket eden Kristeva, metinlerarasılık kavramını ortaya atmıştır. Tezin ilerleyen bölümlerinde konu ayrıntılı bir biçimde ele alınacaktır.

Bakhtin'e ait bir diğer kavram ise, kronotop'tur. Bakhtin edebiyattaki mekan ve zaman kavramlarının kesişmesini ve bir aradanlığını kronotop ile açıklamıştır. Kronotop edebiyatta mekanın zaman aracılığıyla görünür hale gelmesine vurgu yapar. Romanda sözü edilen zaman mekanı tanımlar ve açıklar:

“edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığına kronotop (harfiyen anlamıyla zaman-uzam) adını vereceğiz. Bu terim (zaman-uzam) matematikte kullanılmaktadır ve Einstein'ın Görelilik Teorisi'nin bir parçası olarak geliştirilmiştir. Görelilik teorisinde barındırdığı özel anlam bizim için bir önem taşıyor; edebiyat eleştirisi için hemen hemen bir eğretileme olarak ödünç almaktayız. Bizim açımızdan taşıdığı önemse, uzam ve(uzamın dördüncü boyutu olarak) zamanın birbirinden ayrılmazlığını ifade ediyor olması. Kısaca zaman ve uzama edebiyatın biçimsel olarak kurucu kategorisi anlamını atfediyoruz”(Bakhtin, 2001:315-316).

Bakhtin kronotop kavramı ile zaman ve uzamın birbirinden ayrılmaz birer parça olarak algılar. Bakhtin'e göre iki tür krotop önemlidir. Bunlardan biri yol diğeri ise eşik kronopudur. Yol kronotopu ile edebiyat metinlerinde olan yol kavramını incelemiş ve zaman – uzamın ayrılmaz bütünlüğünü gözler önüne sermiştir. Eşik kronopunu ise değer ve duygu yüklü olarak tanımlar. Eşik kronotopu bir dönüm noktasını bir kopuşu anlatır. Francis Ford Coppola'nın Dracula (1992) filminde kahramanımız Kont Dracula'nın yanına Transilvanya'ya gittiğinde bir inisiyasyon başlamış olur. Bakhtin' göre bu eşik krotopudur ve buradaki “zaman ansaldır; sanki hiç süresi yokmuş ve biyografik zamanın normal seyrinin dışına çıkmış gibidir” (2001:322). Filmde

kahramanın Kont Dracula yanında geçirdiği zaman öykünün genelini dışında ve eklektiktir.

Bakhtin'in postmodern düşünürler tarafından alıntılanan bir diğer kavramı ise dialoji ve diyalogik kavramlarıdır. Bakhtin “Karnavalın Romana” (2001) adıyla Türkçeye çevrilen eserinde diyalogik bağlantılardan şu şekilde söz eder:

“diyalogik bağlantılar hiçbir şekilde, gerçek diyalog içindeki karşılıklı sözler arasındaki bağlantılarla örtüşmez –çok daha kapsamlı, daha değişken ve daha karmaşıktırlar. Hem zaman hem de uzamda birbirinden ayrılmış olan ve birbirini hakkında hiçbir bilgi barındırmayan iki sözce, anlamsal olarak karşılaştıklarında şayet aralarında herhangi bir anlamsal yaklaşma varsa, diyalogik bağlantılarını açığa vurur (yalnızca kısmen paylaşılan bir tema, bir bakış açısı vb. olsa da). Herhangi bilimsel bir sorunun (belli bir soruna ilişkin bilimsel bir yapıt içinde olsun, bağımsız olsun) tarihine ilişkin herhangi bir araştırma da, birbirleri hakkında hiçbir şey bilmeyen ve bilmeleri imkansız olan bilimcilerin sözcelerine dair diyalogik kıyaslamalar üretir” (2001:361).

Yani her sözün kendinden önce söylenmiş olan sözce ile bağlantısı vardır. Aynı zamanda sözce tarihsel, kültürel ve toplumsal olgularla da bağlantılıdır. Dilbilim açısından bakıldığında Bakhtin, Saussure'ün göstergebilim içinde kullandığı artsüremli/eşsüremli kavramlarından artsüremli dil kavramını benimsemektedir. Bununla birlikte Bakhtin Saussure'ün yaklaşımını okuyucunun içinde bulunduğu kültürel bağlamın nasıl değiştiğini hesaba katmadığı için eleştirir (Smith, 2005:255). Ona göre yapısalci modeller, okuyucuyu sabit, değişmez, pasif olarak kabul etmişlerdir.

Bakhtin'in diyaloji kavramı sadece bir durumu açıklamaz, aynı zamanda “Bakhtin için söyleşimcilik, başka bir anlamıyla bir okuma yöntemidir; metni belirli bir düşünsel evrimin sonucu ve onu kendisinden önceki ve hatta sonraki metinlerle bir etkileşimin ürünü olarak gören bir yaklaşımdır” (Rızvanoğlu, 2007:54). Kavram özünde

bir yöntem bilimi de barındırmasına rağmen, esasında iktidara ilişkin bir başkaldırı söylemini beraberinde açıklamaya çalışır.

Bakhtin'in hemen hemen tüm kavramlarında iktidar, başat söylem, monologa ilişkin bu tip eleştirilere rastlamamız mümkündür. "Bakhtin'e göre iktidar, dilin merkezden sapan ya da Ortodoks olmayan sesleri dışlayan düzenli ve egemen biçimlerin içine doğru bastırılması yoluyla merkezileştirilmesi ya da bütünleştirilmesi hevesinde cisimleşmiştir. Bakhtin buna karşı, çoğul seslerin "diyalojik" söyleşisini ya da dilin dikkatli toplumsal hiyerarşilerinin ve sınırlarının ters çevrildiği ya da silindiği, dilde "karnavalesk" olanın kakafonik yıkıcılığını onaylar" (Connor, 2001:299). Ona göre esas amaç birbiri ile ilişki içinde olan, tarihsel, toplumsal bir arka plana sahip dili mümkün olduğunca hiyerarşiden uzak bir söyleme çekmektir.

Bakhtin bu düşünsel perspektiften yola çıkarak beden ve cinsiyet ile ilgili farklı yaklaşımlarda bulunmuştur. Bakhtin'in beden ve cinsiyete ilişkin bakış açısı daha sonraki postmodern düşünürlerin yaklaşımlarına kaynaklık etmiş ve beden, cinsiyet ile ilgili farklı düşüncelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

2.2.2. Karnavalesk ve Karnavalesk Bedenler

Bakhtin felsefesinin postmodern felsefecilere kaynaklık etmesinin nedeni yukarıda sözü edilen kavramlardan da anlaşılacağı üzere ana izleğini; çok seslilik, çatışma, kaos, kanonun alaşağı edilmesi gibi olgular üzerine kurmasından kaynaklanmaktadır. Bu bölümde öncelikle tez için önem teşkil eden Bakhtin'in karnaval ve karnavalesk kavramları ayrıntılı olarak açıklanacak, ardından da karnavalesk beden ilişkisi anlatılmaya çalışılacaktır.

Toplumsal başkaldırını betimlemek için kullanılan ve aynı zamanda kanon, ciddiyet ve yüksek kültür karşısındaki alternatif söylemi, başkaldırını ortaya koymak adına Bakhtin karnaval kavramını ortaya atmıştır. Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde

karnaval “Hristiyanların belli dönemlerde renkli, komik ve şaşırtıcı kılıklara girerek yaptıkları şenlik ve eğlence dönemi” olarak tanımlanmaktadır. Sanders’e (2001:80) göre ise karnaval, köylü halk tarafından aristokrat ve yüksek sınıfın iktidar ve egemenlik dünyasının gülme yoluyla altüst edildiği bir eğlencedir. Bakhtin ise karnaval kavramını Ortaçağ’a özgü ve pagan geleneğin devamı olarak kullanır ve Rabelias ve Dünyası (2005) ile derleme yazılarından oluşan Karnavaldan Romana (2001) adlı yapıtlarında bu kavrama bolca yer verir ve kavramı örneklerle açıklar.

Bakhtin’e göre “Karnaval sorunu (tüm farklı şenlikler, eğlenceler, ritüeller ve karnavalesk biçimlerin toplamı) -karnavalın özü, ezeli düzen ve insanın ezeli düşüncesindeki derin kökleri, sınıflı toplum koşulları altında geçirdiği gelişim süreci, olağandışı yaşama gücü ve ölümsüz cazibesi- kültür tarihindeki en karmaşık ve ilginç sorunlardan biridir” (Bakhtin, 2001:237). Ortaçağ karnavallarından örneklerle açıkladığı bu süreç esasında iktidar ile mücadelenin en önemli alanlarından birini oluşturmaktadır. Bakhtin’e göre karnavallar tam da yaşam ve sanat arasındaki köprüyü kuran etkinliklerdir. Karnavala katılan kişiler arasında bir hiyerarşiden söz etmek mümkün değildir ve o alanda seyirci ve sanatçılar aynı iktidar düzlemi içinde yer alırlar. Resmi söylemlerin haricinde hatta onlarla dalga geçen bir söylem hakimdir ve bu da hiyerarşinin kırıldığıının en büyük göstergesidir.

Karnavalın özünde gülme, kahkaha eylemi saklıdır. Bakhtin’e göre gülme, bir yandan gülme ve ağlama arasındaki ambivalent bir duyguyu barındırırken diğer yandan da iktidara baş kaldıyı temsil eder. Bakhtin, dönemin bu eylemi anlamlandırma biçimini şu şekilde açıklamıştır:

“gülme evrensel, felsefi bir biçim değildir. Toplumsal yaşamın tek tek ve tekil olgularına gönderme yapabilir yalnızca. Önemli ve temel olan komik olamaz. Tarih ve tarihi temsil eden kişiler de –krallar, generaller, kahramanlar- komik bir şekilde resmedilemez. Komiğin alanı dar ve özgüldür (özel ve toplumsal erdemsizlikler); dünyaya ve insana dair temel hakikat gülmenin dili ile ifade edilemez. Bu nedenle, gülmenin

edebiyattaki yeri yalnızca aşağı türlere, özel bireylerin yaşamını ve alt toplumsal tabakaları resmeden türlere özgüdür. Gülme hafif bir eğlence veya ahlaksız ve aşağı kişilerin yararlı toplumsal cezalandırılma biçimidir” (Bakhtin, 2001:87-88).

Bu söyleme alternatif olarak Bakhtin’e göre gülme, yüksek kültürün bir parçası olmadığı için de onu alaşağı edebilecek bir güce sahiptir. Ancak ortaçağ gülmesi bir iktidarı yıkıp bir başka iktidar kurmaya çalışmaz. Ortaçağ karnavallarındaki gülme sadece ”gücün, dünya evi kralların, dünya evi üst sınıfın, ezen ve kısıtlayan herkesin, her şeyin mağlubiyeti anlamına gelir” (2001:112). Bakhtin çeşitli yüzyıllarda yazılmış olan edebi metinlerden hareketle gülme eyleminin hangi dönemde ne anlama geldiğini eserlerinde ayrıntılı bir biçimde açıklamıştır.

Antikite’ye bakacak olursak gülme irrasyonelliğin tanrısı Dionysos’a ait bir edimdir. Dionysos demonik olandır ve tamamlanmamışlığı temsil eder. Apollonik düzenin karşısındaki başkaldırının temsilidir. Bu bağlamda da Bakhtin’in kahkaha ve karnavalesk kavramı ile özdeşleşir.

Postmodern yazının kurucularından sayılan Nietzsche de gülme kavramını otoriteye karşı bir tavır olarak nitelendirmiştir. “Nietzsche’nin Batı kültürüne yönelttiği eleştirilerinin temeline Sokrates’i oturtması tesadüf değildir. Sokratesçi kültürün etkisiyle gülme eylemi sonraki çağlarda kusurlu kişilerin davranışlarını yansıtan eylemler olarak görülmüş; elinde yetke esasını tutan dünyevi iktidarlar ve ‘gökyüzü temsilcileri’ insanın bu eyleminin önüne geçmeye çalışmışlardır. Fakat insanlar Ortaçağ karnavalları ile kendilerine dayatılan sınırlılıkları aşmış ve yeniden Eski Yunan’daki şenliklerdeki evrensel kaynaşmaya bağlanmışlardır” (Avcı, 2003:85). Ortaçağ karnavallarına verilebilecek en güzel örnek Eşek Şölenleridir. “Onlar için halk Eşek Şöleni ve dul bir kadın yeniden evlendiğinde, bağırıp çağıran, müstehcen hareketler yapan ve kılık değiştirmiş insanlardan oluşan alayların tencere, çanak ve diğer kap kaçakla büyük bir gürültü çıkardığı *charivari* gibi şölenler ve benzeri olaylarda sergilenen grotesk parodilerin yıldızlarıydılar. Fakat şölen zamanı ana unsur, insan

vücudunun grotesk temsiliydi (yani maskeler), kutsal şeylerin parodileri ve küfür de dahil, dilde tam serbestlikti” (Eco, 2009:140). Aşağıda şölenlerin tasvir edildiği bir el yazmasından bir örnek bulunmaktadır.



Resim 12: Charivari 146 nolu el yazması, 14. yüzyıl,

Karnavalın özü olarak kabul edilen gülme ya da kahkaha eylemini açıkladıktan sonra karnaval ve karnavalesk kavramlarını biraz daha ayrıntılı bir biçimde tanımlamamız olasıdır. Bakhtin, “Karnavalın Romana” (2001) adlı kitabında karnavalı şu şekilde söz eder: “karnaval, sahneye çıkılmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında bir ayrım yapılmaksızın gerçekleşen bir törendir. Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır, karnaval edimine herkes katılır. Karnaval izlenmez hatta daha doğru bir dile icra bile edilmez; katılımcıları karnavalın içinde yaşarlar; yani karnavalesk bir yaşam sürerler. Karnavalesk yaşam alışıldık seyirden çıkmış bir yaşam olduğu için de bir ölçüde ‘ters yüz edilmiş bir yaşam’dır. ‘dünyanın tersine çevrilmiş

tarafı'dır”(88). Postmodern dünya içinde yer alan kimlik, benlik, beden ve cinsiyet halleri tam da bu şekilde tasvir edilebilir. Tezin ilk bölümünde sözü edilen postmodern felsefenin modernizmin evrensel, hiyerarşik ve her şeyi açıklayabilen bilim anlayışına karşı çıkışı bizi yenedünya düzeninin ve imgelerinin karnavalesk bir dünya görüşü tanımına götürür. Bakhtin aynı zamanda Karnavalesk kavramı ile genel geçer kuralların, toplumun norm ve yasalarının eleştirilmesi konusuna da değinir:

“sıradan yani karnavalesk olmayan yaşamın yapısı ve düzenini belirleyen yasalar, yasaklar ve kısıtlamalar, karnaval boyunca askıya alınır: askıya alınanların başında da hiyerarşik yapı ve bu yapı ile bağlantılı tüm korkutup sindirme, hürmet, dindarlık ve adabımuâşeret biçimleri gelir – yani, sosyo-hiyerarşik eşitsizlikten veya insanlar arasındaki (yaş da dahil olmak üzere) herhangi bir eşitsizlik biçiminden kaynaklanan her şey. İnsanlar arasındaki tüm mesafeler askıya alınır ve özel bir karnaval kategorisi yürürlüğe girer: insanlar arasında özgür ve içli dışlı, teklifiz, samimi, sıcak bir temas. Bu karnavala ilişkin dünya anlayışının çok önemli bir boyutudur” (Bakhtin, 2001:238).

Postmodern karşı duruşların başında yer alan düalistik düşünce biçiminin reddi kavramların ve olguların artık bir potada eşit olarak yer alması gerektiği fikri tam da bu noktada Bakhtin'in karnavalesk kavramına denk düşer. Bununla birlikte Bakhtin'e göre karnavalesk düşüncenin ayrılmaz bir parçası da parodidir ki esasında metinlerarası yöntemlerin de en önemlileri arasında yer alır. “karnavalda parodileştirme farklı biçim ve ölçülerde çok yaygın olarak kullanılır: çeşitli imgeler birbirlerini çeşitli şekillerde ve çeşitli bakış açılarından parodileştirirler; çeşitli ölçülerde ve çeşitli yönlerde uzatan, ufaltan, eğip büken, büyük bükük aynalar sistemine benzer” (2001:245). Postmodern dönemde metinlerinde de sıkça karşımıza çıkan parodi bir yapının konusunu ve/veya içeriğini değiştirerek gülünç ve eğlendirici başka bir metin oluşturma yöntemidir.

Karnavalesk kavramı içinde beden tanımını da barındırır. Çünkü karnavallarda ön plana çıkan, parodiye konu olan ya da Apollonik beden imgesi kadar karnaval içinde yer alan Dionyzyak beden imgesi karnavalın önemli yapı taşlarındandır. “Karnavaldan

Romana” adlı kitapta Bakhtin’in yazılarını derleyen İrzık, Bakhtin’in karnaval ve bedeni nasıl bileştirdiğini şu şekilde özetlemektedir:

“her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, kabalıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincinin mekanıdır karnaval meydanı. Bu etkinliklerin belki de en can alıcı noktasını, yaşamın maddi, bedensel boyutuna yapılan vurgu oluşturur. Gülme bile eleştirinin, alayın kural dışılık ve bedensel bir refleks olarak dışa vurumu olduğu ölçüde bu bağlamda düşünülebilir. Karnavalın merkezine yerleşen beden imgesinde insan varlığının en mutlak sınırları ihlal edilir, yaşamla ölüm birbirine karışır. Bireylerin bedenleri ve ölümlülüğü, yaşam ve ölümü aynı anda içinde barındıran dev bir beden olarak insanlığın tarihsel ilerleyişi yoluyla aşılr” (İrzık, 2001:24).

İrzık’ın da belirttiği üzere Bakhtin’in karnavalesk kavramının odak noktasında beden anlayışı da yer almaktadır. Bakhtin, klasik beden konsepti ile karnavalesk beden konseptini birbirinden ayırır. Karnavalesk beden anlayışı Apollonik beden tasviri ile Dionyzyak beden arasında bir hiyerarşi gözetmez. Her iki beden de karnavalesk kavramında eşit durumda yer alır.

“Kuşkusuz, karnavalın kendisi (bir kez daha yineleyelim. Karnaval tipi tüm eğlencelerin toplamı anlamında) edebi bir olgu değildir. Ritüel tarzında bağdaştırmacı bir debdebeli gösteridir. Bir biçim olarak çok karmaşık ve değişkendir, genel bir karnavalesk temelde döneme, halka ve tekil eğlenceye bağlı olarak muhtelif çeşitlemeler ve nüanslara yol açar. Karnaval –kapsamlı ve karmaşık kitlesel eylemlerden tekil karnaval jestlerine kadar çeşitlilik arz eden- somut biçimde bedensel zevkler çağrıştıran sembolik biçimlerle örülmüş bir dil kullanır. Bu dil, farklılaşmış ve hatta (herhangi bir dilde olduğu gibi) eklemlerle birleşik (ama karmaşık) bir karnavalesk dünya duygusuna anlatım kazandırdı, bu dünyanın biçimlerine sızdı” (Bakhtin, 2001:237).

Bakhtin Sanat ve Sorumluluk (2005a) adlı kitapta yer alan “Tarihte İnsan Bedeninin Değeri” adlı yazısında antikiteden modern topluma kadar insan bedeninin aldığı anlamları tarihsel bir çerçevede açıklamaya çalışmıştır. Bakhtin’e göre, “insan fikrinin” (2005a:74) inşa edilmesinde en önemli kategori öteki ile olan ilişkisi olmuştur. Beden, öteki üzerinden estetik ve pozitif bir anlam kazanmıştır. Burada sözü edilen dış beden ve onun kazandığı anlamlardır. İç beden dış bedene eşlik eder sadece. Bu düşünce özellikle antikitede kendisini göstermiştir. Dış beden güzelliği ve estetik algısı kusursuz ve tamlık üzerinden ortaya konmuştur. Ancak Dionysos kültünün ortaya çıkması ile birlikte beden temsilinde değişim yaşanmıştır. “ancak dionysos kültünün ortaya çıkışıyla birlikte (özünde Doğuya özgü bir nitelik taşıyan) yeni bir akım doğmaya başladı. Dionysos kültüründe, beden içseldir ama tek başına değildir ve sonuna kadar dışa dönük yaşar” (2005a:75). Bakhtin’in söylemi ile Apollonik dış beden temsilinin sınırları kırılmaya ve aşılmaya başlanmıştır.

Bakhtin’in edebiyat alanından örneklerle açıkladığı karnavalesk kavramı içerik olarak esasında tüm mitsel öğelere bir karşı duruşu dile getirir. Bakhtin, karnaval edimi olarak kralın gülünç şekilde tahta çıkarılması ve tahtan indirilmesinden söz eder. Antikiteden Aydınlanma Çağı’na kadar kral Tanrı’nın yeryüzündeki iktidarını ve gücünü temsil eden otoriter bir figürdür. Bu bağlamda ne söylemde ne de ikonografik açıdan bir tamlığı ve dokunulmazlığı temsil eder ve tasvirleri tektir ve belli simgeleri (asa, taç, büyük beden tasvirleri) barındır. Oysa ki karnaval kavramı içinde kralın bu göstergelerinin herhangi bir hükmü ya da geçerliliği yoktur. Çeşitli yöntemlerle (sonradan adlandırılacak olunan metinlerarası yöntemler) bu göstergeler tersine çevrilirler ve anlamsız kılınırlar. Kralın mitsel göstergeleri karnavaleskleşirler. İkonografide krala ait Apollonik simgelerle, demonik olan Dionysos simgeleri bir arada kolaj oluştururlar. Bu bağlamda da esasında Bakhtin’in karnavalesk kavramı diyolojik bir işleve sahiptir. Simgeler birbirinin içine geçmiştir, birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmamaktadırlar. İktidarın söylemi yerini karnavalın çoğulculuğuna bırakmıştır. Karnavaleskleşen mitik öğeler aynı zamanda da postmodern ikonografide biçim ve içerik bağlamında mitlerarası bir özellik de kazanmaktadırlar.

Karnavalesk söylem ve beden imgeleri Ortaçağ festivallerinde iktidara karşı olan bir söylemi içermesine, simgesel anlamları tersine çevirmesine rağmen postmodern dönemde bu imgeler daha çok başat ideolojiyi yeniden üreten araçlar olan reklamlarda tüketim kültürünü doğallaştırmak için kullanılmaktadırlar. Featherstone (1996) postmodern dönemde karnavalesk ile ilgili şu tespitlerde bulunur: Öncelikle endüstri öncesi karnavalesk geleneğin unsurlarının tüketim kültürü içerisinde varlığını sürdürdüğüne tanıklık etmekteyiz, karnavaleskin medya imajları, tasarım, reklam, rock klipleri ve sinemaya dönüşmesi ve yer değiştirmesi sözkonusudur; karnavalesk unsurların belli tüketim alanları içerisindeki varlığını sürdürmesi ve dönüşmesi örneğin tatil yerleri, spor stadyumları, konulu parklar, büyük mağazalar ve alışveriş merkezleri gibi alanlarda çok rastlanan bir olgu iken son olarak da karnavaleskin daha geniş kamuya dönük “itibar” gösterileri biçiminde ve/veya imtiyazlı yüksek yönetim ve memur katmanları biçiminde devletler ve şirketler tarafından gösterişçi tüketime dahil edilmesi ve yer değiştirilmesi gözlemlenen bir gerçektir(137).

O halde Karnavalesk ve Karnavalesk beden imgelerinin taşıdıkları ideolojik anlam ve ürettikleri mitlerin yan anlamsal düzeyi araştırılması ve tartışılması gereken bir alandır. Ancak ortaçağ’daki eleştirel söylemini yitirmiş gözükse dahi karnavalesk imgeler beden ve cinsiyete ilişkin farklı söylemleri görünür hale getirdiği için postmodern dönemde değişime açık imgeler olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2.3. Grotesk ve Grotesk Bedenler

Tuhaf, çirkin, rahatsız edici, irrasyonel, korkunç, gizemli gibi kavramlar grotesk kavramı ile ilişkilendirilen kelimelerin başında gelmektedir. Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde “ Eski Çağ Roma yapılarında bulunan tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme üslubu”, “kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlı, karışık görüntüleri, bağdaşmaz durumları şaşırtıcı biçimde birleştiren güldürü

biçimi” şeklinde tanımlanan grotesk gerek görsel gerekse yazımsal sanatlarda tanımdan çok daha fazla tartışılmış ve örnekleri olan bir kavramdır.

Tarihi antikiteye dayalı olmasına rağmen kavramın edebiyat, resim ya da sahne sanatlarında tanımlanmaya ve üzerinde düşünölmeye başlanması Aydınlanma ile başlamıştır. Burada tek bir grotesk tanımından ve örneğinden söz etmek olası değildir. Farklı dönemlere ilişkin farklı tanımlar ve grotesk örnekler söz konusudur.

“Grotesk imge dokusu (yani grotesk imge kurma yöntemi) son derece eski bir şeydir; bunu, mitolojide ve tüm halkların arkaik sanatlarında buluyoruz. Bunlar arasında elbette klasik öncesi Yunan Roma halkları da var. Klasik dönemdeyse grotesk ölmedi, sade resmi sanatın alanından atıldı, “aşağı,” klasik olmayan belirli alanlarda yaşamak ve serpmek üzere. Bunlara örnek olarak, genelde küçük bir ölçekte de olsa plastik komik sanat, daha önce söz edilen Kerç çömlekleri, komik masklar, Sileni, doğurganlığı temsil eden acuze figürleri ve küçük canavar Tersitus’un popüler figürleri verilebilir. Mizah unsurları taşıyan vazo süslemeleri, grotesk “çift” imgeleri (Herakles ve Odysseus’un komik çiftleri), komedilerden sahneler ve doğurganlık simgeleri sunar. Nihayet, biçimleri karnaval tipi şenliklerle ilişkili olan daha geniş bir alana yayılan mizah edebiyatı altında, “yergi” tiyatrosu, eski Attika komedisi, mimesis ve diğerlerini sayabiliriz. Grotesk imge dokusu, geç antikite döneminde yeşermiş, yenilenmiş, sanat ve edebiyatın neredeyse her alanını kucaklamıştı. Doğu halklarının sanatının etkisi altında yeni tür grotesk oluşturulmuştu, ancak estetik ve sanatsal düşünce klasik gelenek çizgisini izleyerek gelişmekteydi. Dolayısıyla o zamanlar grotesk imge dokusu için tutarlı bir tanım verilmemişti, ne de anlamı kuramsallaştırılmıştı” (Bahtin, 2005:58-59)

Antikiteden modern zamana kadar olan grotesk imgeleri tartışmaya açan Bakhtin, Rabelias ve Dünyası adlı eserinde grotesk kavramını Fransız yazar F.Rabelias(1494-1553)’ın dönemin politik ve toplumsal eleştirisini yaptığı Gargantua ve Pantagruel adlı eserinden hareketle açıklamıştır. Rabelias’ın eseri grotesk imgelerin

görünür hale gelmesi ve groteskin anlamının değişmesi açısından önemlidir. Eserin önemini Umberto Eco “Çirkinliğin Tarihi” adlı eserinde şöyle açıklar:

“Rabelais eski halk kültürün en müstehcen formlarını olağanüstü bir özgünlükle tekrar ele alıp yağmalamakla kalmamış, müstehcenliği de artık (veya sadece) avama ait bir özellik olmaktan çıkıp, bir saray dili ve davranışı haline gelmiştir. Dahası, (eşsiz komik sonuçlar doğuran) gösterişli ağız bozukluk, artık hor görülen şöenlerin yapıldığı mahallelerde sergilenmiyordu. İnce edebiyata aktarılmıştı, resmen sergileniyordu, seçkin adetler dünyası üzerine bir taşlama olmuştu”(2009:142).

Ayrıca kitapta Bakhtin’in Rabelias ve Dünyası eserinde grotesk ile ilgili tahliline de övgüde bulunmaktadır. Övgü kitabın dönemin felsefi işlevini ne şekilde yerine getirdiğinin Bakhtin tarafından ele alınış ve açıklanışı ile ilgilidir. Eco’ya göre Rabelias bu eseri ile öncelikle “felsefi bir işlev üstlendi. Artık arada bir uygulanan anarşik popüler bir isyan olmaktan çıkmış hakiki bir kültürel devrim haline gelmişti. İnsanın ve dünyevi varlıkların ilahi varlıklar üzerinde hüküm sürmesini savunur hale gelen bir toplumda müstehcenlik vücudun haklarının vakur destekçisi oldu” (2009:142). Bunu takiben “Bahtin de Rabelais’i bu sıfatıyla mükemmel bir şekilde tahlil etmiştir. Klasik Ortaçağ kıstaslarına göre Gargantua ile oğlu Pantagruel vücutları orantısız olduğu için çarpıktılar, ama çarpıklıkları zafere dönüşür. Artık ne Jüpiter’e kafa tutan, klasik mitolojinin acımasızca lanetlediği korkunç devlerdirler, ne de Ortaçağ söylencesindeki Hindistan’da yaşayan canavarlardırlar: ölçüsüz ve “anormal” irilikleriyle yeni bir günün kahramanları olurlar” (2009:142).

Bakhtin Rabelias ve Dünyası adlı kitabında, romanda yer alan hiciv, ironi öğelerini tek tek ele alarak Rabelias’ın yazımından yola çıkarak kendi teorisini oluşturmuş ve kavramı genişletmiştir. Bakhtin’e göre grotesk imge bir yandan tamamlanmamış ve döngüsel bir kurguyu anlatırken diğer yandan da başat ideolojinin anlatı yapısına temsillerine bir karşı duruşu ifade etmektedir. Grotesk yapısı itibariyle dikotomik düşünce biçimine karşı duruştur. Bakhtin’e göre karnavalesk kavramı ile de ilişkilendirilen grotesk imgeler karşıtlıkların tümünü kendi bünyesinde ve temsil

sisteminde barındırırlar. Bakhtin'e göre "Grotesk imge, dönüşüm halinde olan bir fenomeni yansıtır: Doğumdan ölüme, büyümeden ölüme doğru giden henüz tamamlanmamış bir metamorfoz. Zamanla ilişkisi, grotesk imgenin belirleyici özelliklerinden biridir. Bir diğer kaçınılmaz özellikse müphemliktir. Zira bu imgede, dönüşümün iki kutbunu bir arada görürüz: Eskiyle yeniyi, ölmekte olanla döllemekte olanı, metamorfozun başını ve sonunu" (Bakhtin, 2005:52). Bir diğer kitabında ise Bakhtin grotesk imgeyi şöyle tanımlamaktadır: "grotesk, soyut bir fikri aydınlatmak için kullanıldığında, mahiyeti de kaçınılmaz olarak çarpıtılır. Groteskin özü tam da yaşamın çelişkili ve çift taraflı bütünlüğünü sergiler. Olumsuzlama ve ölüm (yaşlının ölümü), onaylamadan, yeni ve daha iyi bir şeyin doğumundan ayrılmaz temel bir evre olarak içerilir. Grotesk imgenin maddi bedensel altyapısı (yiyecek,şarap, cinsel organın gücü, bedensel uzuvları) son derece olumlu bir nitelik taşır. Bu ilke zafer kazanır, çünkü nihai sonuç hep bolluk ve artıştır" (Bakhtin, 2001:83).

Bakhtin ile aynı dönemde grotesk imgeler ve kavramın içeği ile ilgili izleği çıkarmaya çalışan bir diğer düşünür ise Wolfgang Kayser (1906-1960)'dir. 1957 yılında yayınladığı "The Grotesque in Art and Literature" adlı eserinde groteskin herhangi bir rasyonelliği kabul etmediği ve karşısında olduğu düşüncesi anlatılmaya çalışılmıştır (Ünlüaycıl, 2003:69). Bakhtin ise Wolfgang Kayser'i groteski bu ele alış biçimi dolayısıyla eleştirir. Bakhtin'e göre Kayser, groteskin sadece modernizm içinde yer alan biçimlerini tanımlamış ve bazı grotesk durumları gözden kaçırmıştır. Ona göre Kayser'in grotesk tanımı arkaik ve Antik groteske veya Ortaçağ, Rönesans groteskine uygulanamaz niteliktedir. Çünkü modernist grotesk esasında Avrupa ve Ortaçağ grotesk anlayışını biçimselleştirir ve onu grotesk olmaktan çıkartır. Oysa Bakhtin'e göre Ortaçağ groteski dünyayı karanlık ve kasvetli olandan kurtararak gündelik hayatı eğlendiren ve gülünç canavarlıklara dönüştürür (Bakhtin, 2005:74-76). Bunun yanı sıra Ortaçağ groteskinde dikotomiler halinde biçimlenen bir imgesel akış söz konusu değildir. Bu bağlamda da karnavalesk ve döngüseldir.

Bakhtin'in anlayışından hareketle Bernard Mc Elroy "Fiction of the modern Grotesque" (1989) eserinde groteski tanımlama çabasına girer. Ünlüaycıl bu

tanımlamayı şu şekilde makalesinde özetlemiştir: “Bu sözcüğün tanımının sınırlarının oldukça esnek olmak zorunda olduğunu başından kabul etmek gerekir. Grotesk sözcüğü ‘şurda biter’ gibi bir kesin nokta olamaz, çünkü grotesk bir şeyin ait olduğu ya da olmadığı bir kategori değildir. Belirli bir okul ya da sanat teorisinden köken almamaktadır. Ancak tüm okulların ve teorilerin öncesinde vardır ya da tüm bunlardan daha eskidir. Tam olarak var yada yok olan bir mutlak da değildir. Bunun yerine başka türlü karşılaştırılabilmesi mümkün olmayan şeylerdeki çeşitli derecelerde varolabilen bir sürekliliktir” (Aktaran: Ünlüaycıl, 2003:74)

Tüm bu bilgiler ışığında grotesk farklı zamanlarda farklı biçimlerde ele alınmış olan, resimden edebiyata kadar farklı alanlarda temsilleri bulunan geniş bir kavramdır. Yukarıda sözü edilen bu geniş kavram içinde Bakhtin’in önemi grotesk ve beden üzerine yazmış ve düşünmüş olmasından kaynaklıdır. Tezin ana paradigmasını oluşturan Bakhtin’in grotesk beden kuramı ve tezin ana alanını oluşturan görsel sanatta olan karşılıkları aşağıda ayrıntılı bir biçimde bu bölümün bir diğer tartışma konusunu oluşturmaktadır.

Bakhtin grotesk beden kavramını eserlerinde karşılaştırmalı olarak ele alır. Ona göre grotesk beden anlayışı klasik beden anlayışının antitezidir. Kuramında bu karşıtlığı dikotomik bir karşıtlık olarak kurmayan Bakhtin’e göre klasik beden Aydınlanma ile kurulmuş bir tamamlanmışlığı ifade eder. Bu bağlamda da Apollonik’tirler. Oysa ki grotesk bedenler ya da grotesk imgeler Diozyak özellikler göstermektedir. Bakhtin’e göre klasik beden anlayışının kırılma ve karşı duruş noktasını grotesk bedenler oluşturur. Grotesk beden tasvirleri Apollonik dünyanın beden tasvirleri karşısında yer alırken dikotomik düşünce biçimine de bir saldırı niteliği taşır. Bakhtin’e göre grotesk imgeler;

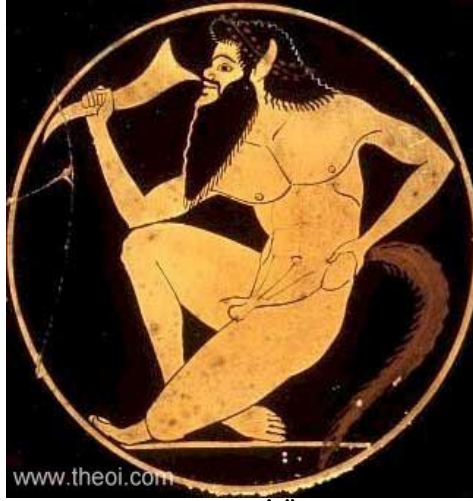
“Hep müphem ve çelişkili kaldılar; onlar “klasik” estetik açısından, yani hazır verili, tamamlanmış olanın estetiği açısından bakıldığında çirkindir, canavarıdır, korkunçtur. Bu imgelere nüfuz eden yeni tarihsel algı, onlara yeni bir anlam vermiş, ancak onların geleneksel içeriklerine de el

sürmemiştir: Çiftleşme, hamilelik, doğum, büyüme, ihtiyarlık, bedensel çürüme, uzuvların bedenden ayrılması... Doğrudan maddi olma özellikleriyle tüm bunlar, grotesk imgeler sisteminin temel unsurunu oluştururlar. Bunlar, tamamlanmış, gelişimi bitmiş insana, doğumun ve büyümenin tüm pislüklerinden arınmış insana ait klasik imgelerin karşıtıdır”(2005:53).

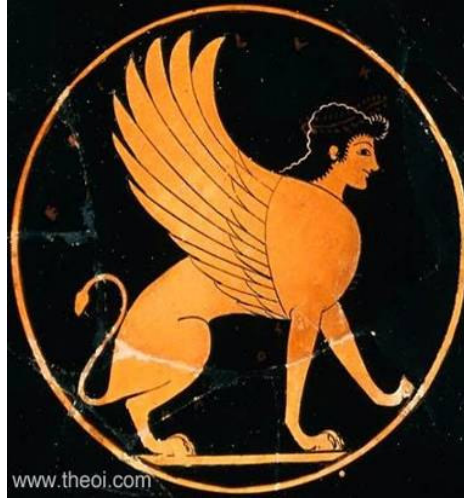
Grotesk beden tasvirleri ele aldıkları konular, temalar ve biçimler bağlamında kitonyen ve demonik olanı temsil ederler. Yarı insan formları, bitki ve hayvan ile insanın aynı bedende yer aldığı tasvirler, insan uzuvlarının abartılı olarak gösterilmesi grotesk imgelerin özelliklerini oluşturur. Tamamlanmamış geçişli bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla gerek beden hallerinde gerekse cinsiyet ve cinsiyet rollerinde grotesk olan “trans” – geçişli sözcüğü ile başlayandır (Connelly, 2003:4). Aynı zamanda da karnavalesk olandır.

Bakhtin’ e göre grotesk bedenin vurgusu “bedenin dış dünyaya açılan, dış dünyanın bedene girdiği ve oradan yine dışarı fışkırdığı kısımlarınadır; yani bedenin dışarıyla bağlantı kuran yerleriyle. Başka bir deyişle, deliklerin veya tümseklerin ya da dallanıp budaklanan çeşitli uzantıların altı çizilir: Açıkağız, üreme organları, göğüsler, penis, göbek, burun. Beden özünü, bir büyüme ilkesi olarak ifşa eder; sadece çiftleşme, hamilelik, doğum, ölüm ıstırapları, yeme içme, dışkılama sırasında sınırlarının ötesine geçer” (2005:53-54). Grotesk bedenler tam da postmodern düşünürlerin ortaya koydukları yaklaşımlara paralel olarak bedeni tamlarlar. “Bu, her daim tamamlanmamış, her daim yaratma halinde olan bir bedendir; genetik gelişim zincirinde bir halka ya da daha doğru bir ifadeyle bu zincirde birbirinin içine geçen iki halkadır. Bu, özellikle de arkaik groteskte göz kamaştırıcı bir şekilde görünür” (2005:53-54). Deleuze ve Guattari’nin yersizleşmeyurtsuzlaşma kavramı ya da köksap kavramı ideolojik olarak aynı şeye takabül eder. Deleuze ve Guattari için beden tamamlanmamış ve hep hareket halinde olan bir imgedir. O yüzden de hep kendini yeniden farklı biçimlerde üretir. Bakhtin’in söylediği grotesk beden imgesi de tam bunu anlatır.

Grotesk bedene ilişkin arkaik ikonlara baktığımızda Dionysos, satyr, canavarlar ve giant adı verilen devlerin tasvirleri ile karşılaşmaktayız. Groteski genel geçer ideoloji ve estetik kalıplarına karşı duruş olarak nitelendirdiğimizde bu ikonlar tam da Bakhtin'in söylediği grotesk beden imgeleri içinde yer almaktadırlar. Bu varlıkların çoğu melez varlıklardır. Örneğin Satyr'lar genelde üstü insan altı ise keçi olarak resmedilen ve Dionysos yanında yer alan varlıklardır.



Resim 13: Satyr, İ.Ö. 510 - 500



Resim 14: Sphinx, İ.Ö. 510

Ayrıca insan başlı hayvan vücutlu sphinx'ler de Mısır'dan Yunan Mitolojisine kadar tasvirleri bolca görülen grotesk bedenli varlıklardır. Mitoslarına baktığımızda bu

grotesk imgelerin ataerkil ideolojinin beden imgesine karşı durduğunu ve dışili temsil ettiğini görürüz.

Antik Çağlar'daki grotesk beden kavramı elbette ki diğer dönemlere göre çok daha biçimlerde temsil edilmektedir. Oysa ki Bakhtin'in de belirttiği üzere modern çağlardaki grotesk beden çok daha farklı temaları ve vurguları taşımaktadır.

“insan yüzünün bütün uzuvları arasında, bedenın grotesk imgesinde en önemli rolü oynayanlar burun ile ağızdır; hayvani ya da cansız nesnelerin biçimine büründüklerinde kafa ve kulaklar da grotesk nitelik kazanırlar. Gözlerin bu komik imgelerde yeri yoktur; onlar, bireysel, yani kendine yeterli bir insan hayatını ifade ederler, bunun da groteskte temel bir rolü yoktur. Grotesk sadece pörtleyen gözlerle ilgilenir, daha önce sözü geçen bir sahnede gördüğümüz kekemenin gözleri gibi. Grotesk, bedenden dışarı pörtleyen, bedenın sınırları ötesine geçmeye çalışan şeyleri arar. Groteskte, filizlere, dallara, bedeni uzatan, onu başka bedenlere, dışarıdaki dünyaya bağlayan şeylere özel bir ilgi vardır. Ayrıca fırlayan gözler, tamamen bedensel bir gerilim tezahürüdür. Fakat insanın yüzünde bulunan organlardan, grotesk açısından en önemli olan ağızdır. Ağız, diğer her şeye hakim olur. Grotesk yüz aslında tamamen açık bir ağza indirgenir; diğer uzuvlar, bu tamamen açık bedensel uçurumun etrafını saran bir çerçeve görevi görür” (2005:347).

Grotesk beden tasvirleri öncelikle tamamlanmış dış beden tasvirlerini yani klasik beden kavramını yapı bozumuna uğratar. Apollonik estetik algısı içinde bedenın herhangi bir kusuru ya da bedensel dışkılama faaliyetleri yok sayılır ve tasvirlerde göz ardı edilir. Bu bağlamda doğum ve ölüm birbirinden köklü bir biçimde ayrılır. Dolayısıyla insana ilişkin her türlü bedensel dışkı irrasyonel dünyanın içine hapsedilir. Grotesk beden imgesinde ise “Yeme, içme, dışkılama ve (terleme, sümkürme, hapşırma gibi) bütün diğer madde atımı işlerinin yanı sıra çiftleşme, hamilelik, uzuvların kopması, başka bir beden tarafından yenilip yutulma, bütün bu edimler, bedenın sınır bölgelerinde sergiler ya da başka bir deyişle eski ve yeni beden arasındaki sınırda.

Bütün bu olaylar sırasında hayatın başlangıcı ve sonu birbirine sıkıca bağlantılıdır, iç içe geçmişlerdir” (Bakhtin, 2005:348). İrrasyonel olarak değerlendirebileceğimiz grotesk beden daha çok anaerkillikle ya da dionzyak dünya ile ilişkilendirilebilir.

Grotesk beden anlayışında ön plana çıkarılan ve özellikle vurgulanan organları Bakhtin şu şekilde özetlemektedir:

“grotesk bedenin, kendi boyutlarının ötesinde büyüdüğü, kendi sınırlarını aştığı, içinde yeni, ikinci bir beden barındırdığı kısımlarının temel bir rol üstlenmesinin nedeni budur: bu kısımlar, bağırsaklarla fallustur. Bedenin bu iki bölgesi, grotesk imgede öncü rol üstlenir, olumlu bir abartmaya, şişirmeye baskın şekilde maruz kalmalarının nedeni tam da budur; öyle ki bu kısımlar kendilerini bedenden koparıp bağımsız bir hayat dahi sürebilirler, zira bedenin geri kalan kısmını, ikincil bir şey gibi saklayabilirler” (2005:347).

Bu birincil durumu anlattıktan sonra Bakhtin grotesk beden imgesinin diğer unsurlarını şöyle sıralar: “Bağırsaklarla cinsel organlardan hemen sonra, dünyayı içine alarak yalayıp yutacak olan ağız gelir. Ondan sonra da anüs. Bütün bu dışbükeylikler ve deliklerin ortak bir özelliği vardır; bedenler arasındaki ve beden ile dünya arasındaki sınırların aşılması bu bölgelerin içinden olur: buralarda karşılıklı bir alışveriş, bir yönelim olur. Grotesk bedenin hayatındaki temel olayların, bedensel tiyatronun edimlerinin bu alanda oluşturmasının nedeni budur” (2005:347). Klasik beden anlayışı içinde yer almayan her türlü tasvirler grotesk beden kavramı içinde yer bulur. Ancak bu tasvirlerin hiçbiri dikotomik tasvirler değildir; bunlar hiyerarşiyi ve karşıtlıkları yıkmaya çalışan tasvirlerdir. Dönüşümün ve var oluşun devam ettiği bir süreci anlatırlar.

Toplum ve Bilim Dergisi’nin Uygarlık Süreci (2000) özel sayısında Norbert Elias’ın uygarlık süreci ve beden ile ilgili kuramına açıklık getiren ve grotesk beden ile medenileşmiş beden ayrımını aktaran Aras Yumrul, grotesk beden ve medeniyet ilişkisini şu şekilde dile getirmektedir: Grotesk beden,

“Duyumsal keyifleri, anlık hazları yaşamın tek amacı yapan bu beden medenileşme projesini olanaklı kılan öz denetimden yoksundu. İntizam ve disiplinle hiç bir ilişkisi yoktu. Her türlü toplumsal kurala karşı çıkıyor; hapsirme, geçirme, dışkılama gibi doğal işlevlerini yerine getirme şekilleriyle mükemmellik ve düzene dayalı her türlü iddia ve ideolojiye meydan okuyordu. Bakhtin’in deyimiyle ön plana çıkarılan ‘alt katman’ıyla, ‘baş’ının ürünü olan düzen ve ussallıkla savaşıyordu. Bu haliyle beden/zihin ikilemine dayanan Kartezyen mirası reddetmekle kalmıyor, bu ikili arasında kurulan hiyerarşik ilişkiyi de beden lehine tersine çeviriyordu” (Yumrul, 2000:43).

Antik Yunan’daki grotesk imgelerin bir devamı olarak nitelendirebileceğimiz Ortaçağ karnavallarındaki grotesk imgeler, başat olan ideolojinin bir ironisini günlük hayatın içinde var ederler. 15. ve 16. yüzyıl itibariyle Avrupa resim geleneğinde başta G. Arcimboldo (1527-1593) olmak üzere H. Bosch (1450-1516), Peter Bruegel (1525-1569) grotesk anlayışı yansıtan ressamlar arasında yer almışlardır. Özellikle Arcimboldo’nun meyveler, sebzeler, hayvanlar aracılığıyla oluşturduğu bedenler, Antikite’den o zamana kadar melez bedenlere başka bir bakış açısı getirmiştir (Kuiper, 2010:328).



Resim 15: G. Arcimboldo, Earth, 1570

Arcimboldo, çizdiği resimlerle o zamanın estetik anlayışını ve aynı zamanda da resimin odak noktasını oluşturmaya başlayan insan bedeni altüst etmiştir. Daha sonraki yıllarda Dali gibi sürrealisler ise ressama hayranlıkla bakacaklardır(Kuiper,2010:328).

Görsel kültürde grotesk beden imgelerinde bir diğer kırılma ise Sürrealizm ile başlamış ve Dada ile devam etmiştir. Bu dönemden sonra gelişen teknoloji ve onun yarattığı yabancılaşma hissi grotesk beden tasvirlerine yansımıştır. Grotesk beden imgelerini teknoloji ile birleştiren ve ikonografiye yansıtan ilk isim Otto Dix (1891-1969) olmuştur.



Resim 16: Otto Dix, The Skat Players, 1920

Otto Dix'in grotesk figürleri insan ve makine; korku ve alay arasında gidip gelen figürlerdir ve Bakhtin'in grotesk beden anlayışının postmodern ikonografiye geçişteki ilk örneklerindendir (Connelly, 2003:5). Bu çizimler aynı zamanda siborg bedenlerin de ilk örneğini oluşturmaktadır. Siborg bedenler grotesk beden oldukları gibi aynı zamanda da beden ve teknoloji arasındaki uzaklığı azaltan imgelerdir. Fakat bu siborg bedenlerin grotesk özelliği aynı zamanda melez formları farklılaştırmakta, değiştirmektedir. Siborg imgelerinin ne anlama geldiğini Harraway "Siborg Manifesto" adlı yazısında şu şekilde açıklar:

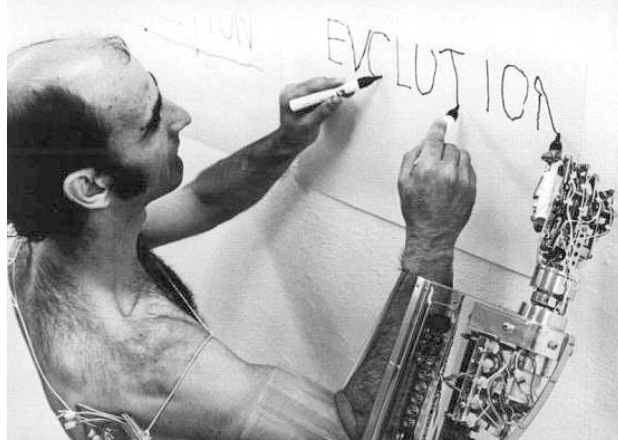
"Siborg, kısmiliğe, ironiye, mahremiyete ve sapkınlığa denebilir ki kararlılıkla bağlanmıştır. Dolayısıyla siborg muhaliftir, ütopyacıdır ve masumiyetle hiç alakalı değildir. Yapısı artık kamusal/özel karşıtlıya belirlenmeyen siborg, kısmen oikos, yani hanede gerçekleşen bir toplumsal ilişkiler devrimine dayalı bir teknolojik polisi tanımlar. Doğa ve kültür yeni baştan derlenmiştir; artık birinin diğeri tarafından kendine dahil edilmesi

ya da diğerrince temellük ilişkisine kaynak yapılması gibi bir durumdan söz edilemez” (2006:6).

Artık günümüz grotesk formları beden ve makine karışımlarından oluşmaktadır. Bu ikili birlikteliği ve bedenin genişleyebileceği fikrini bir adım öteye götüren isim Sterlac (1946-...) olmuştur. Sterlac’ın performansları postmodern dönemin grotesk anlayışını yansıtmaktadır. Stelarc’ın performansları daha çok bedenin organik-inorganik bütünleşmesine dikkat çekmek üzere kurgulanmıştır. “Stelarc’a göre, siber sistem, teknolojik sistemler, ağılar ve makineleri insan bedenine monte ederek performans parametrelerini daha güçlü hale getirecek stratejiler oluşturulabilir” (Zurbrugg, 1999:99). Bu fikirden yola çıkan Sterlarc öncelikle kendi geliştirdiği makineleri çizmiş ardından da mühendislerden yardım alarak kol, bacak gibi mekanik uzuvları kendi vücuduna bağlayarak bu birleşmeyi göstermiştir. Kendi bedeninde yola çıkarak groteskliği üreten Sterlac, bedenin tamamlanmamışlığına ve sürekli değişimine vurgu yapmıştır.



Resim 17: Stelarc, Suspension, 1976 – 1989



Resim 18: Stelarc, Third Hand, 1981 – 1994

Makine- insan karışımı bedeni arkaik dönem grotesk bedenlerin postmodern dönem içinde yeni bir gözle okunmasına neden olmuştur. İnsan, hayvan melezi grotesk bedenlerin yerine makine-insan karmasını getirerek postmodern grotesk bedenlerin görünürlülüğüne öncülük etmiştir.

2.3. Postmodern Feministlerin Beden ve Cinsiyete Bakışları

1960'lı yıllardan başlayarak özellikle Fransa'daki akademik çalışmalar kıta Avrupa felsefesini yönlendirmekte ve feminist bakış açısına farklılar kazandırmıştır. Postyapısalcılar, postmodern feministler olarak da değerlendirilen Julia Kristeva, Helene Cixious, Luce Irigaray başta dil ve ideoloji olmak üzere beden, dışık dünyanın keşfi, mitosların yapıbozumunu gibi konularda çalışmaya başlamışlardır. Yaklaşımlarını psianalize, mitolojiye ve kültürel çalışmalara dayandıran postmodern feministler sadece bu alana değil, postmodern felsefe alanına da katkıları ile tanınmışlardır.

1900'lü yıllarda kadın ve erkeğin siyasette, ekonomide eşitliğini savunan Birinci Dalga Feminizm, 1960'lı yıllardan sonra kültür ve sanat alanlarında kadının erkek merkezli dünyanın bir parçası olduğu savını geliştirmiş ve ardından da edebiyatta, resimde ya da medyada kadın sunumlarının, stereotipleştirmelerin deşifre edilmesine

ilişkin çalışmalarda bulunmuşlardır. 1980'li yıllardan sonra ise özellikle Fransa'da yükselen post-yapısalcılık tezleri feminist akımda da etkili olmuş ve feminizme yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Genel olarak beden, dil, yazı ile ilgilenen düşünürler, Lacan ve Freud'un tezlerini farklı bağlamlarda okumuşlar, bazen bu bilim insanlarının fikirlerini eleştirmişler bazen ise fikirlerinden yararlanmışlardır. Özellikle Freud'un Odişus Kompleksi ile Lacan'ın Ayna Teorisi'ne yazılarında değinerek yaptıkları klinik ve felsefi araştırmalarla kendi yaklaşımlarını ortaya koymuşlardır.

Freud'un Odişus Kompleksi adını Yunan Mitolojisindeki bir anlatıdan alır: Odişus, Thebai Kralı Laios ve İokaste'nin oğludur. İokaste hamileliği sırasında bir rüya görür ve bunu Teiresias'ın yorumlamasını ister. Teiresias, karnındaki çocuğun babasını öldüreceğini ve sonra da annesi ile evleneceğini söyler; bunun üzerine doğumdan sonra Odişus dağa bırakılır. Odişus'u dağda bulan çoban onu çocukları olmayan Korinthos Kralı Polybos'a verir. Öz çocukları gibi büyütölen Odişus bir gün bu gerçeğı duyar ve kim olduğunu sormak üzere Apollon'a gitmek için yola çıkar. Orada gerçeğı öğrenir. Dönüşte dar bir geçitte, yolda rastladığı arabada olan bir adamı öldürür, o öldürdüğü kişi babası Laois'tur. Bundan habersiz olarak Thebai'ye doğru gitmeye karar verir. Thebai'de olan bir Sphinks halka eziyet etmektedir. Odişus onu yener ve habersiz bir biçimde kraliçe İokaste yani annesi ile evlenir, ondan dört çocuğı olur. (Eteokles, Polyneikes, Antigone, İsmene) Uzun yılların ardından Thebai'de baş gösteren vebanın nedeni öğrenmek için Delphi'ye giden Kreon; vebanın ancak Kral Laois'un katilinin bulunması ile hastalığın geçeceğı cevabı ile gelir. Bunun üzerine Odişus kahin Teiresias'a katilin kim olduğunu sorar. Kahin kralın dar bir geçitte öldüröldüğünü söyler. Odişus katilin kendi olduğunu anlar. Kral Polybos'un öldüğünü haber veren ulak aynı zamanda onun kral ve kraliçeye bir çoban tarafından verildiğini de anlatır. Durumu anlayan İokaste yani annesi kendini öldürür ve ardından da Odişus iğne ile kendini kör eder (Erhat, 1997:226). Cinsel kimlik oluşumunu bu mitosa gönderme yaparak adlandıran Freud'a göre; erkek çocuk ilk doğum anından itibaren arzu nesnesi olarak annesini görür fakat bu arzuyu Baba Yasası'na geçmesi ile cezalandırılacağını düşünerek bastırır. Kız çocuk ise Elektra Kompleksi çerçevesinde cinsel kimliğini inşa eder. Freud'a göre kız çocuk kendinde olmayan penisi (fallus) kıskanacak ve cinsel

kimliğini bu gücü elde etmek üzere inşa edecektir. Feminist kuram Freud’a hem Odişus Kompleksi hem de kadının penis yokluğunu fark ederek erkeğin penisini kıskandığı yönündeki Penis kıskançlığı teorisi dolayısıyla karşı çıkar ve bu tanımlamaların eril bir bakış açısına sahip olduğunu söyler.

Freud’un ortaya koyduğu bir başka önemli kavram ise kendini rüyalarımızda, dil sürçmelerimizde ya da şakalarımızda ortaya çıkaran bilinçdışıdır. Klinik araştırmalarla Freud bilinçdışının varlığını kanıtlamaya ve işleyişini ortaya koymaya çalışmıştır. Feminist kuram Freud’un bu teorilerini çürütmek için yazılmış koca bir literatür oluşturur. Gerek psikanalizde gerekse edebiyat alanında yapılan tartışmalar bu teorilerin fallus merkezci ve logos merkezci olmakla eleştirir.

Freud’tan sonra postmodern feminsitler için önemli olan bir diğer isim ise Lacan olmuştur. Az önce de söz ettiğimiz üzere özellikle Fransız feminist kuramcılar Lacan’ın teorilerini başka bir açıdan okumuşlardır. Lacan’ın ortaya attığı Ayna Teorisi ve İmgesel, Simgesel kavramlarından yararlanmışlar ve aynı zamanda da Lacan’ı imgesel dönemi es geçtiği için eleştirmişlerdir.

2.3.1. Irigaray ve Cixous’da Beden ve Cinsiyet: Mitleri Yeniden Okumak

Toplumsala ilişkin her türlü söylemin kültür sisteminin bir parçası olduğunu ve kültür sistemleri dışında bir başka sistem olmadığını öne süren Irigaray, kendi projesini “teorik düzeneği köşeye sıkıştırma” olarak adlandırır (Game, 1998:32). Bu köşeye sıkıştırmayı Irigaray mitleri yeniden okuyarak ve dişilin kendi yazınının oluşturarak olabileceğini savunur. Evrenselliğe, bilginin iktidarına ve büyük anlatıların eril yapısına dikkat çeker. Eserlerinde yeni bir dişil yazının denemelerini yapar.

Kadının özne olarak ele alınmayışının tarihini Antik Yunan’a kadar dayandırır. Irigaray, mitlerden yola çıkarak mitleri yeniden okur ve mitlerin esasında başat ideoloji

temsiline, yeniden üretimine değinir. Okuduğu mitlerden biri Persophone mitidir. Erhat miti şu şekilde aktarır:

“Persephone birgn oyun arkadaşları ile birlikte çayırdaki çiçek toplarken birdenbire yer yarılmış, tanrı Hades arabasıyla dışarı çıkagelmiş, kızı yakaladığı gibi kaçıp gitmiş. Ümitsizlikten ne yapacağını bilmeyen tanrı ana, kızını araya araya bütün dünyada dolaşmadık yer bırakmamış. Sonunda her şeyi gören ve bilen güneş tanrı Helios Kore’nin bulunduğu yeri söylemiş. Bunun üzerine Demeter Olympos’tan kaçmış, yüreği sızlayarak ıssız bir yere çekilmiş. Onun küsmesiyle toprağın bereketi kalmamış, insanlar kıtlık tehlikesine uğramışlar. Zeus boşuna onu barıştırmaya çalışmış, Hades’ten kızı vermesini istemiş: tanrı kadın yalvarmalara kulak vermiyiyor, kendisine Hades’in sunduğu nar meyvesini yemiş olan Persephone bu sevgi büyüsü ile yer altı hakimine bağlanmış bulunuyormuş. Bütün yalvarmalarının boşa gittiğini göre Zeus, Persephone’nin yılın üçte ikisini yani çiçek açma ve meyve zamanını anası Demeter’in geri kalan üçte birini yani kışı da kocası Hades’in yanında geçirmesini kararlaştırmıştır” (1997:85).

Bu mit aynı zamanda mevsim dönüşlerini de anlatan bir mittir. Fakat bu doğa olayının dışında mit aynı zamanda cinsiyetler siyasetine ilişkin simgeleri de barındırmaktadır. Mit simgeleri ile esasında bakireliği ve ataerkil düzeni onamaktadır. Antikite’den bu yana yeniden üretilen ve metinlerarasılık bağlamlarında postmodern kültüre geçiş yapmış olan bu miti Irıgaray, “Persephone. Etimolojinin atılması. Kırılma-kendi içinde mi? Onun içinde mi? –bir kaynağa bir kökene, bir soya boyun eğmeksizin adın içinde mi? Kızın gerçeğe belirsiz, kesinlikle adlandırılmayan, tek anlamla belirlenemeyen geçişi- anadan babaya. bekaretin bozulması işlemi midir bu?” (Irıgaray, 2000:152) şeklinde okur. Persephone mitinin gerçek anlamını araştırır ve miti sorgular. Onun için bu mit, okuduğumuzdan fazlasını demektir. Persephone miti ona göre anneden koparılışı, dişilden ayrılışı simgeler. “Annenin -olanaksız- sahiplenilmesiyle kendinden ve kendi içinde çok uzaklara giden insan. O ve o arasında yakınlaşma için Kore’nin değiştirilmesi. Ama bu işlem gizlilik gerektirir: birbirini göremezler artık.

Yukarısı ve aşağısı, gökyüzü ve cehennem, aydınlık ve karanlık, gerçek ve tersi, gerçeklik ve gölgesi... birbirine kavuşmaz artık. Aralarındaki bütün bağlar gizlenmelidir: ilişkiler gizli olabilir ancak” (İrigaray, 2000a:154). Böylece özne, bedeni ve dili dışıldan ve dışılın dilinden koparılmış ve sağaltılmıştır. İrigaray, Persephone mitini bu şekilde okur, analiz eder, miti yapı-sökümüne uğratar. Bu tip ataerkil mitleri İrigaray Nietzsche’nin Deniz Aşığı (2000a) adlı eserinin Tanrılar Doğduğunda ve Kapalı Dudaklar bölümlerinde dışılın erile dönüşümü olarak okur ve olabildiğince mitleri yapıbozumuna uğratar.

İrigaray dilin eril ve ataerkil ideolojinin en önemli taşıyıcısı olduğunu belirtir ve kadın söylemi ile erkek söylemi arasındaki farkları ortaya çıkartmaya çalışır. “cinsiyet farklılığı dili belirler ve dil tarafından da belirlenir. Bu farklılık yalnızca zamir ve iyelik sıfatları sistemini belirlemekle kalmaz, aynı zamanda sözcüklerin cinsiyetini ve dilbilgisel sınıflamalardaki dağılımını da belirler: canlı/cansız, somut/soyut, eril/dışıl gibi” (İrigaray, 2006:18). Avrupa dil grubunun nesneleri adlandırma biçimine vurgu yaparak, onu eleştirir. Dilin bu ataerkil yapısı İrigaray’a göre cinsiyet eşitsizliğini de doğurmaktadır. İrigaray’a göre erkek söz aracılığıyla iktidarı edinmiş, söz ete kemiğe bürünmüş, spermin dölleme gücü, dilsel kod bir başka söylemle logos ile özdeşlik sağlamıştır (2006:71). Bu logos dil ile birlikte ataerkil bakış açısını gerçeğe dönüştürmektedir. Kültürün içinde kadın hiçbir zaman kendi dilini kullanmamakta ve aynı zamanda da hep eril dilin iktidarına tabi olmaktadır. “... dışıl olan, dilimizde farklı bir tür olarak varlığını sürdürmek yerine, eril olmayan, bir başka deyişle var olmayan soyut bir gerçeklik haline geldi” (İrigaray, 2006:18) vurgusuyla dışıl dilin esasında modern toplumda varolmadığını, göz ardı edilerek dışlandığını savunur.

İrigaray’a göre erkekler, dili kendilerine tabi kılarak “ilkın baba olduklarını; ikincileyin, annelerden daha güçlü olduklarını; üçüncüleyin, nasıl ki kendileri doğal dünya içerisinde –yani döllemiş bir kadının rahminde- bedenleşmişler, kültürün çevrenlerini de öyle beden sahibi kılacaklarını kanıtlama girişi” (İrigaray, 2000b:95) olarak üç şeyi hedeflemişlerdir. Ataerkil bakış açısı eş zamanlı olarak dile hakim olmayı ve bedeni düzenlemeyi ister.

İrigaray'ın kültüre ve toplumsala yaklaşımı hemen hemen tüm postmodern feministlerde olduğu gibi aynı zamanda beden söylemini de içerir. Kadın bedeni ile erkek bedeni arasında toplumsal ve kültürel bağlamlarda farklılık olduğunu dile getirir. Erkek bedeninin kadın bedeni karşısındaki üstünlüğünü ataerkil ideoloji ile açıklayan İrigaray'a göre "dişil bedenin ayırteci özelliklerinden biri, canlı organizmalardan birinin hastalanmasına, ölmesine ya da rededilmesine neden olmadan ötekinin kendi içindeki gelişimine hoşgörü göstermesidir" (2006:47). Fakat ona göre kültür bunu ters yüz etmiştir. Dişil bedeni eril iktidarın aracı haline getirmiş, hiyerarşik düzenin bir parçası haline getirmiştir. Bu fallus merkezli bakış açısından kurtulmanın ve bunu değiştirmenin yollarını İrigaray şu şekilde sıralar:

"1. yaşama ve beslenmeye bir kez daha saygı duymayı öğrenmek. Bunun anlamı, anneye ve doğaya saygıyı yeniden kazanmaktır...2. her evde ve halka açık yerlerde, anne-kız çocuğu çiftinin (reklam içermeyen) çekici görüntüleri yer almalıdır...3. annelerinin kızlarıyla konuşurken dişil çoğulu kullanma olanaklarını yaratmalarını öneriyorum. Ayrıca dil eksikliği çektikleri, duyumsadıkları ve paylaştıkları gerçeklikleri dile getirecek sözcük ve ifadeler icat edebilirler.4. anneler ve kız çocuklarının aralarında mübadele edebilecekleri nesneler bulmaları ya da yapmaları önemlidir.5. annelerin kız çocuklarına, erken yaşlarda, cinsiyetlerin hiyerarşik olmayan farklılığına saygı duymayı öğretmeleri yararlı olur...6. kişinin kendisiyle ve başkaları ile ilişkilere girebilmesi ve bu ilişkileri sürdürebilmesi için mutlaka bir mekana sahip olması gerekir...kadınların içlerinden dışarıya gitmelerine, kendilerini özerk ve özgür özneler olarak duyumsamalarına imkan tanıyacak bir dış mekana sahip olmaları önemlidir" (İrigaray, 2006:50-51).

Yaklaşımı ile İrigaray dile ve bedene vurgu yaparken ataerkil ideolojiyi eleştirmiş ve kültür içinde yer alan her türlü olgunun ve kavramın ataerkil ideoloji tarafından şekillendiğinden söz etmiştir. Tüm bunlarla birlikte İrigaray'ı diğer feministlerden ayıran en önemli özelliği mitler ve mitlerin yapıbozumuna ilişkin olarak

ortaya koyduğu yazılarıdır. Dişil dili ve dişil bakış açısı ile yazılarını anlamak ve okumak zorlaşsa da esasında yeni bir dili keşfetme yolunda Irigaray önemli adımlar atmıştır. Kadınların özne olabilmelerinin yolunu dişil dil denemelerinin çoğalması ve yaygınlaşması ile mümkün olduğunu savunan Irigaray, dişil bedenin de ancak dili değiştirmek ile kendini ifade edebileceğini belirtmiştir.

Romanları, denemeleri, tiyatro metinleri ile bir başka Fransız post feminist düşünür H. Cixious (1937-...) ise kendi yaklaşımını “toplumsallığı köşeye sıkıştırma” olarak adlandırır (Game,1998:33). Ve bunu yapmanın yolu olarak da dişil yazıyı önerir. “Neden yazmıyorsun? Yaz! Yazı senin için; beden senin onu al” (Aktaran: Işık, 1998:77). Cixious dişil yazı ile tarihe ve kültüre içkin olan eşitsizliğin sona ereceğini söyler ve her kadına dişil yazıyı keşfetmek üzere yazmasını öğütler. Cixious’ a göre dişil bir yazının, metni başı ya da sonu yoktur; dişil dilin kenara itilmişler, çocuklar ve histerikler, ile bağlantısı vardır (Humm, 2002:159). Bu bağlamı ile kesik ya da eksilteli metinler, çocukların kullandığı dil, eril dili ve logosu barındırmayan histeriklerin konuşmaları, ünlemler dişil metni kurarken yola çıkılması gereken özelliklerdir.

İkili karşıtlıkların ve logos ve fallus merkezli dünya görüşünü arkaik ve modern mitleri okuyarak yeniden anlamlandırır. Bu konu ile ikonik yazılarından biri 1975 yılında yayınladığı “Medusa’nın Gülüşü”dür. Medusa ataerkil ideolojinin dişile yüklediği anlamların simgesel bir biçimde yer aldığı bir mittir. Medusa’nın güzelliğini kıskanan Athena onu, yüzüne bakanların taş kesileceği bir gorgon yapar. Fakat Athena’ya bu da yetmemiştir ve Perseus ile anlaşma yaparak onun başını kestirir (Erhat, 1997:243). Cixious’a göre dişili bir canavar gibi gösteren mite ilişkin olarak “Yapmamız gereken tek şey Medusa’nın yüzüne bakmaktır: Medusa ölümcül değildir. Medusa bir harikadır ve gülmektir” (Aktaran: Games, 1998:121). Oysa ki Cixious’a göre Medusa miti, sembolik ve seksüel bağlamlarda (sürrealist literatürde yer alan) “sarsıcı güzellik” ile anılmalıdır ve ataerkil mitlerin kırılması, sembolik bağlamda dişile yol açması ile bu mit asiliği temsil etmektedir (Bray, 2004:41). Böylece Cixious, miti yapı bozumuna uğratar ve aynı zamanda da dişil bedene, söyleme ve dişilin bakışına ilişkin ataerkil korkuları gözler önüne sermeye çalışır.

Cixous yazılarında bedene direkt bir vurgu yapmasa da esasında dişil dil ile beden arasında bir analog kurar. Dişil yazı ile dişil bedeni yeniden yazmanın mümkün olacağını, bedenın bu yeni söyleme göre farklı biçimlerde kurulacağını iddia eder.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren kıta Avrupa'sı feminist teoriye kattıkları ve kadınlık, dişillik konusuna getirdiği yeni bakış açıları ile diğer dönemlerden ayrılmıştır. Mitlerin yapı bozumu, dişil yazı ve dişil bedenın ön plana çıkarılması ve üzerinde yapılan araştırmalar, arzu, öznellik kavramlarını yeniden tanımlama girişimleri, kültürün yapıbozumu ele aldıkları konuların sadece bir kaçını oluştırmaktadır. Antik Yunan'dan itibaren beden ve cinsiyete ilişkin olarak mitlerin yeniden üretimini kapsayan kültür tarihi, bu çalışmalarla tartışılan ve yerine başka söylemlerin oluşturulduğu bir alan haline gelmiştir. Akademik alışmalar içinde farklılık, oğulluk konularına yapılan vurgu günümüz de dahil olmak üzere giderek daha da artarak devam etmektedir.

2.3.2. Kristeva'nın Beden ve Cinsiyet Yaklaşımı

Postmodern dönemin dşnrllerinden Kristeva ortaya koyduğu yaklaşımlar çerçevesinde postmodern feminist akımın içinde yer almaktadır. Ama aynı zamanda Cixous ve Irigaray'dan farklı olarak kendine özgü kavramları ile de okunması zor bir düşünür olarak değerlendirmiştir. Kristeva'nın beden ve cinsiyete ilişkin yaklaşımına geçmeden önce kendine özgü kavramlara değinmek onu anlamak için yerinde olacaktır.

2.3.2.1. Dişil Dilin Keşfi

Tüm postmodern dşnrlar gibi Kristeva da dil ve dilin özneyi, toplumu nasıl belirlediği üzerine odaklanmıştır. Klinik çalışmalarından ve edebiyat üzerine yaptığı incelemelerinden hareketle Kristeva dilin yapısını analiz etmeye çalışır ve dişil bir dil ve

onun yapısı üzerinde yoğunlaşır. İlk dönem çalışmalarında, Barthes'ın semiyoloji ve Bakhtin'in kavramları üzerine çalışan Kristeva ardından Lacan'dan hareketle semiyotik ve sembolik kavramları üzerinde çalışmaya başlamış, ardından da "iğrençlik" kavramı üzerine çalışmaya devam etmiştir (Schrift, 2006:54). Aşağıda Kristeva'nın kavramlarının kısa bir özeti yapılmaya çalışılmıştır.

Kristeva'nın özellikle üzerinde durduğu kavramların başında yöntemi olan semanalize de kaynaklık eden semiyotik ve sembolik ayrımı yer alır. Lacan'ın İmgesel ve Simgesel dönem ayrımında yola çıkarak Kristeva öznenin oluşumunu Semiyotik ve Sembolik olarak ikiye ayırmıştır. "Semiyotik ve sembolik bir öznenin 'konuştuğu' ya da imlediği iki dil formudur; semiyotik sembolik-öncesi bir dildir. Kristeva'ya göre, 'semiyotik' çocuğun annesiyle tekrar edilen kalıplar, ses ritimleri, mimiklerle sıkıca sarılmış bir ilişkide olduğu dönemdir" (Humm, 2002:149). Bu dönem her bireyin keşfetmesi gereken bir dönemdir. "Kristeva'da semiyotik olan, başkası olanın alanını temsil eder; ve bilinçdışının izlerini taşır bu anlamda semiyotik ifade, daima sembolik düzeni bozan gerçekleşmemiş erotik hayaller ve isteklerdir. Bu sanatta ve dinde açık bir şekilde kendisini gösterir" (Rullmann, 1998:291). Bu bağlamda Kristeva'ya göre semiyotik düzen karşısına konumlanmış olan sembolik düzendir. Ama bunlar birbirleri için karşıtlık oluşturmazlar, her iki evre de kendinden menkul bir yapı gösterirler. Simgesel ise "Baba Yasası'na ve onun ikincil süreçleri tarafından düzene konulan Odipal bir dizgeye karşılık gelir. Simgesel, bir konumlar ve önermeler alanıdır" (Sarup, 2005:152). Ve dil bunun en güzel örneğidir. "Kristeva'nın çizdiği tablo, semiyotik ve sembolik olarak adlandırılan şeyler arasındaki çekişmeye ilişkindir.. bunlardan ilki haz üzerinedir, yıkıcı, kadınsı ve asidir. Semiyotik anne bedeninin şekillendiği bir alan iken; sembolik düzen, uyum, otorite, istikrar, sistem ve ataerkillik ile ilgilidir" (Smith, 2005:284). Nietzsche'nin kavramları ile anlatacak olursak Semiyotik Evre Dionysos'u temsil ederken Simgesel evre Apollonik imgeye göndermede bulunmaktadır. Kristeva, Nietzsche gibi bunları dikotomik bir biçimde kullanmaz. Fakat içerik bağlamında aynı sıfatlara ve anlamlara sahiptir. Kristeva için semiyotik olan dişil ile özdeşir ve "imgesel düzenin ancak ve ancak görsel bir kayıta bağlı olarak işlediğini düşünen Lacan'a karşı Kristeva bütün duygusal kayıtların önemi üzerinde durmaktadır. İmgesel yalnızca görsel

bir düzen değil, Kristeva'nın iddia ettiği üzere, aynı zamanda duyma, dokunma, tad alma ve koklama duyularınca organize edilen bir düzendir" (Sarup, 1995:149). Semiyotik evrenin izlerini edebiyat ve sanatta ortaya koymaya çalışan Kristeva'ya göre Louis Ferdinand Celine'in romanlarındaki cümlelerin bölük pörçük ve eksiltili yapıları, Mallarme'nin çocuk seslerine benzer mırıltıları ve yazısındaki eksiltili anlamları semiyotiğin izlerini taşımaktadır (Humm, 2002:150). Dişil dilin bu yapılar aracılığıyla ortaya çıkacağını savunan Kristeva, ataerkil dil yapısının da ancak dişil yazının keşfi ile yıkılacağını belirtir. Semiyotik dil öncelikle devrimci bir niteliktedir çünkü simgeseli yıkmaya ve dönüştürmeye çalışır. Cinsiyetçi dil semiyotik aracılığıyla yıkılmalı ve ardından da cinsiyetçi olmayan bir dil kurulmalıdır.

Kristeva, semantikanaliz yönteminde dilin sadece yapısına ya da anlamına değil aynı zamanda ritmine, sesine, tınısına da odaklanır ve anlamı bu tip şeylerin de oluşturduğunu ve bunların da incelenmesi gerektiğini savunur; geliştirdiği yöntemi ile bunun üzerine odaklanır. Dilin homojenliğinden heterojenliğine vurgu yapar.

"semantikanaliz bir diğer yönüyle bir tanıma/bilme teorisidir.... Gösterenler sistemlerini eleştirel bir şekilde düzenler. Böylece bir bilgi sisteminin değil, anlamdırma pratikleri hakkındaki önermelerin üstü örtük bir şekilde birbirinin izlemesinin oluşmasına katkıda bulunmuş olur. Semantikanalizin projesi her şeyden önce eleştiridir, bu nedenle semantikanaliz bitmiş bir yapıt değildir, bunun yanı sıra 'semiyotik yapıların genel bir ansiklopedisi' hiç değildir. Semantikanaliz üstdilin gizli yansızlığını parçalar ve dillere öznesini ve tarihini yeniden kazandırır. Yorumun ve açıklamanın bir tür reddi olan semantikanaliz, Freud'çu mirasın temelini oluşturan öznenin ve söylemin sarsıntıları üzerine bina olur. Bu anlamda da aşkın işlemlerinin evrenselliğinden emin olan sistemleştirici Aklın izinden gitmez ve evrensel ve kapalı bir sistem önermez, tersine yapıbozumcudur. Böylece de dilin kendi üzerine bilinmezci kapanmasından kaçınır ve dile dışarısını geri verir" (Chevion, 2004:212-213).

Kristeva'nın analiz yöntemi durağanlığa değil, değişime odaklı bir analiz yöntemidir. Hazır kalıplar ya da tanımlamalar üzerinden olgulara ya da olaylara bakmayı reddeder. Çünkü her kelime bir başka bağlamda bir başka anlamı beraberinde getirir ve anlam sonsuz olarak farklı farklı üretilir.

Kristeva'nın üzerinde durduğu bir diğer kavram ise Khora (Chora) kavramıdır. Kristeva, Khora kavramını Platon'un Timaeus eserinden hareketle tanımlar. "Platon antikçağın atomcularını kendi özgün sistemlerinin içinde özetleyerek kadını *khora*'nın çözümsüz çelişkisi ile tanımlamıştı: kapsayıcı(matriciel), besleyici, adlandırılmaz, Bir'e ve Tanrıya öncel ve bu nedenle de metafiziğe meydan okuyan uzam" (Kristeva, 1979:222). Dişile ait olan bu uzam, simgesele meydan okuyan uzamdır. "arkaik, hareketli, istikrarsız ve Bir'i, babayı hatta her şeyi önceleyen ve metaforik olarak besleyici ve anneye ait olandır" (Tutal, 2004:68). Simgesele geçmeden önce yaşanan evre içindeki bir durumu anlatmak için kullandığı kavram semiyotik evre ile iç içe bulunur. "Chora bir özne olarak çocuğun bedenini, benliğini ve kimliğini yapılandırır" (Tutal, 2004:68). Khora, "bu yer, alttan alta bu öznenin hem üretildiği hem de özneye yok edilme gözdağı verildiği bir örtbas etme uzamı ya da havuzudur....Öznenin alaşağı edildiği bir uzam olarak düşünüldüğünde, chora, içinde ölüm dürtüsünün ortaya çıktığı, özneye kendi girdabında kaybolma gözdağı verdiği ve özneyi varolmamanın ataletine indirgediği bir uzamdır" (Sarup, 2005:151). Bu dönem bir nevi Lacan'ın kuramının ilk iki evresine karşılık gelir, reel dönem ve imgesel dönem fakat; Kristeva Lacan ve Freud'tan farklı olarak çocuğun baba yasasını sadece babadan değil anneden de öğrendiğini söyler, ona göre çocuk "la Khora Semiotique" döneminde bunu anneden öğrenir (Tutal, 2004:68). Bu bağlamda da tanımlanmış anne kurumuna karşıdır, çünkü her anne bir dil içinde yaşamaktadır ve dişil dili kazanmanın yolu ise bu dili yeniden kurmaktan geçmektedir. Aynı zamanda Kristeva semianalizin merkezine Chora kavramını yerleştirir. Çünkü, "'Chora' kesintileri ve kopuşu, başka bir zamanı temsil etmektedir; chora ritimdir"(Aktaran: Işık, 1998:85). Dişil için ise bu ritim önemlidir ve keşfedilmesi gereken, hatırlanması gereken bir alandır. Burada Kristeva Bakhtin'e göndermede bulunur ve Kristeva'nın Chora kavramı, Bakhtin'in karnaval karmaşasının yerini alırken buradaki ritim de kahkanın yerini almaktadır (Işık, 1998:85).

Kristeva'nın üzerinde duracağımız bir diğer kavramı ise “konuşan özne” ya da “konuşan varlık” kavramlarıdır. Kristeva'ya göre konuşan varlık sembolik ve semiyotiğin kesişim noktasında yer alan ve döngüsel bir anlam ifade eder. Bu dinamik özneyi ortaya çıkarabilmek için dil ile birlikte özneyi şekillendiren diğer yapıların da incelenmesi gerekir. Tarih, sanat, din, aile incelenmesi gereken yapıların, kurumların başında gelmektedir.

Bu yapılarla birlikte konuşan varlığı ya da konuşan özneyi belirleyen kavramların başında dil gelmektedir. “Dil onun için bircil (monolithic) bir dizge değil ama özneler arası geçen çapraşık ve ayırık bir anlamlama sürecidir. Dil, yalnızca düşünümüne dayanan toplumsal ilişkilerin tersine üretken'dir” (Sarup, 2005:150). Dilin dışıl yönünün keşfedilmesi ve bunun yaygınlaştırılarak kullanılması ile Kristeva'ya göre konuşan özne ya da varlık da değişecektir. Bunun sonucunda da başka bir özne ortaya çıkacaktır. Gerçekte Kristeva, “bölünmüş ve merkezi yitirmiş bir konuşan özne düşünümüne sahiptir” (Sarup, 2005:150). Beden ve yazı arasındaki ilişkiye vurgu yaptığından dolayı da beden de farklı bir konuma evrilecektir.

Kristeva'nın üçüncü dalga feminizmindeki etkisi anlam ve beden birlikteliğini kurmasıdır. “konuşan beden” kavramı ile Kristeva dil ve öznellik ilişkisini açıklamaya çalışır. “Kristeva konuşan bedenin önemini vurgulamak için şu iki nedeni ileri sürer: birincisi Lacan'ın ayna evresi teorisinin aksine, dilin mantığının dilsel temsil düzenine yani sembolik düzene geçişten çok daha önce, bedensel işleyişlerde yani semiotique (semiyotik) düzende mevcut olmasıdır. İkincisi ise bedensel dürtülerin dildeki etkilerinin göz ardı edilemeyeceğidir” (Durudoğan, 2007:62). Konuşan varlığın dile gelişini bedenin sembolik düzenden önceki evresi ile açıklayan Kristeva Lacan'dan ayrılır. Ona göre anlam; semiyotik dönemdeki bedensel işleyişlerden etkilenir ve semiyotik ve sembolik düzen tarafından birlikte oluşturulur. İşte bu noktada Kristeva Lacan'ı eleştirmiştir. Beden ve aklın birbirinden ayrı düşünüldüğü 19. yüzyıl Avrupa'sından itibaren sembolik dil, semiyotik dili daha da göz ardı etmiş ve bastırmıştır. Fakat “Semiyotik eleman, bedeni dilin içine tekrar taşıyacaktır. Çünkü,

semiotik eleman seslerle ve ritimle, chora'yla ilgilidir; bunlar da anne bedeni ile bağlantılıdır. Bedensel dürtüler semiyotik elemanın yıkıcı ama gerekli kuvveti yoluyla dile girerler. Bu yolla uyuyan bedenlerin yerini, konuşan bedenler alacaktır” (Işık, 1998:86). Kristeva'ya göre kadın dişiliğinden ve anneliğinde önce dilin içinde bir bireydir. Bu yüzden de konuşan öznenin yeniden kurulması ile ancak dişil dile ulaşmak söz konusu olacaktır.

Kristeva, tüm bu kavramların ışığında başka dil, başka anlam, başka çoklukların ve öznelliklerin keşfine giden bir yolda yürümektedir. Psikanaliz, karşılaştırmalı edebiyat ve dinler tarihi ile yukarıda adı geçen kavramları ortaya koymaya çalışmaktadır. Fakat Kristeva tüm bu yazımlarla bir kanonik literatürün parçası olmayı da reddeder. Onun keşfetmek istediği ve önemle üzerinde durduğu dişil anlamlandırma biçimleri ve dişil dil yapısıdır. Sembolik düzenin yıkılmasını ya da yapısökümünü sağlayacak olan bu dişil dil sadece kadınlara özgü olarak nitelendirilmemelidir, aksine Kristeva yaptığı incelemelerde özellikle erkek (Celine; Mallarme) edebiyatçıları tercih ederek dişilin erkeğe ait bir dil de olabileceğini kanıtlamaya çalışmıştır (Schrift, 2006:64).

Kristeva felsefesinin ana hatlarını Durudoğan şu şekilde özetlemiştir: ilk olarak beden fikrinin insani bilimler söylemine taşınmasının önemini vurgular; ikinci olarak bireyin öznelliğinin oluşumunda diğer bilim insanlarından farklı olarak pre-odipal olanın anlam ve önemini vurgular ve son olarak da abjection kavramını ortaya atar ve bu kavramı baskı ve ayrımcılığı açıklamak için kullanır (2007:51-52). Burada sözü edilen Abjection kavramı tezin kuramsal arka planı için önem teşkil ettiğinden kavram aşağıda daha ayrıntılı bir biçimde açıklanmıştır.

2.3.2.2. Batı Kültürünün Korkuları: Abjection(İğrenme)

Kristeva'nın özenle üzerinde durduğu kavram olan “Abjection” Türkçe'deki kelime anlamı iğrençlik, aşağılık ve bayağılıktır. “Türkçeye tam olarak çevrilmesi zor

olan kavram, dışlanmış, dışarıda bırakılmış, dışarıda, düzenlemez çöplemiş, hastalıklı, tehdit unsuru (Durmuşoğlu, 2005:12) anlamlarında kullanılmaktadır. Kavram, Kristeva'nın Fransızca'dan Türkçe'ye çevrilen kitaplarına, makalelerine baktığımızda kavramın dilimize “iğrenme”, “iğrençlik” ya da “dışlama” biçiminde kazandırıldığını görmekteyiz. Dolayısıyla da Türkçe literatürde yaklaşım, bu iki sözcük aracılığıyla açıklanmaktadır. Biz ise çevirilerde her iki kavram da yer aldığı için bu iki sözcüğü “abjection” kelimesinin karşılığı olarak kullanacağız. Ancak birebir yapılan alıntılar içinde alıntı yapılan bilim insanı kavramı İngilizce ya da Fransızca kullanmayı tercih etti ise alıntı kuralları gereği kavrama dokunulmayacaktır.

1982 yılında Kristeva'nın yazdığı “Power of Horror: An Essay of Abjection” adlı eserde Kristeva “iğrençlik” yaklaşımını anlatırken iki durumdan yola çıkar: bunlardan biri birey bazında diğeri ise toplum bazında olan iğrenmedir. Tezin bu bölümünde öncelikle bireysel olarak iğrenmenin ortaya çıkış nedenleri ve süreci anlatılacak ardından ise toplumsal olarak iğrenme konusu ele alınacaktır. Kristeva kavramın oluşumunu kişi bağlamında psikanalitik bulgulara dayandırırken, toplumsal bağlamda oluşan iğrenmenin izlerini din ve edebiyat metinleri aracılığıyla sürer.

Bireysel bazda iğrenme ilk bastırma ile ortaya çıkar. Kristeva ilk bastırmayı şöyle açıklar: “ötekinin zaten hep ikamet ettiği konuşan varlığın bölme, reddetme ve tekrarlama kapasitesidir” (Kristeva, 2004:26). Kristeva'ya göre tersten okuduğumuzda “iğrenç, henüz dürtülerden ayırt edilemeyen bir “nesne”nin (eşsüremlî bir bakış açısından) en kırılgan, (artsüremlî bir bakış açısından) en arkaik yüceltilmesi olarak görülebilir” (Kristeva, 2004:26). Fakat iğrenç aynı zamanda “önceden oluşan, ama yalnızca ikinci bastırmanın gediklerinde görünür hale gelen bir yapay-nesnedir. Dolayısıyla iğrencin ilk bastırmanın “nesne”si olduğu düşünülebilir” (Kristeva, 2004:26). Yaptığı psikanaliz çalışmalarından verdiği örneklerle ilk iğrenmenin bireyde ortaya çıkışını anlatır. Bu süreç özne için anneden bağımsız olarak değerlendirilemez. Çünkü “özne için kendi varlığına yönelik tehdit annenin bedenine olan bağımlılığıdır. Bu yüzden Kristeva'ya göre abjection ve annenin işlevi birbirinden ayrılamazlar” (Durudoğan, 2007:66). İlerleyen zamanlarda da dışlanan ya da iğrenilen olgular ya da

nesneler çeşitli görünümelerde bireyde ortaya çıkar. Hiçbir zaman unutulmaz ya da yok edilmez.

Kristeva “Ruhun Yeni Hastalıkları” (2007) adlı kitabında isteri ve kadın ilişkisine değinir ve konuyu iğrenme ile ilişkilendirir. Ona göre isterik;

“İster fallik, bunalımda, seven ya da terk edilme korkusu içinde olsun isteriğinin annesi (ve özellikle de isterik kadının annesi) sadece babanın ötekisi değildir; aynı zamanda fallusun kölesi ya da iğdiş edilmenin cismanileşmesidir. Bu nedenle korkunç olan anne, bununla birlikte ve aynı zamanda isterik psişizmin diğer planının repliğidir: gösterge dışı tenselliklerinin, erişilemez ve yüce varlık olmağdaki eksikliğin repliği. Anneden tikslenme anneyi arzulayan, nefret edilen ve iğrenç bir kopyaya dönüştürmek için ona boyun eğmeyle birlikte olur” (2007:89).

İsteri ile ilgili olarak bir diğer değindiği konu ise, isterideki dildir. “hiç oluşmamış ve yanlış olan dil, suskunluk bunalımlarında ya da kimi gizemli deneyimlerde sessizliğe boyun eğer. Ya da tersine, açıklanamaz duygunun parçaladığı benin yok olması söz konusu değilse, eklenemez düşüncenin coşkulu bir şekilde hızlanması dilin yerini alır” (2007:89). Böylece Kristeva hem dilin hem de simgesel evre ile belirginleşen dışlama kavramının izlerini psikanalitik çalışmalarında anlatmış ve semantik analizin gerekliliğini savunmuş olur.

Kristeva iğrençlik kavramını ortaya koyarken Bakhtin’in karnaval ve karnavalesk kavramlarından etkilenmiş ve o kavramları psikanaliz ve edebiyattan örneklerle anlatmaya ve yeniden okumaya çalışmıştır: Kristeva’ya göre, “iğrence varlık kazandıran kişi, özdeşleşmek, arzulamak, ait olmak ya da reddetmek yerine (kendisini) konumlandıran ve dolayısıyla da gezip dolaşan bir dışlanmıştır. Bir anlamda sitüasyonisttir (durumcu), ama gülmeyi bilir –çünkü gülme tiksintmeyi konumlandırmanın ve konumundan etmenin bir biçimidir. Zorunlu olarak ikil (dichotomique) ve biraz manici olan bu kişi böler, dışlar ve doğruyu söylemek gerekirse tiksintilerini tanımaktan yana olmasa bile, onları hiç de yadsımaz” (Kristeva, 2004:21).

Bakhtin de daha yapısalcı bir perspektiften kahkahanın ve gülmenin başat ideolojiyi sarsacağını ve onu alaşağı edeceğini savunmuştur. Kristeva da bu bağlamda iğrençliğin görünür hale gelmesinin iktidar ve baskı unsurlarını rahatsız edeceği ve yapıbozumuna uğratacağı görüşündedir.

Toplumsal bağlamda dışlama ya da iğrençlik kavramına değinmeden önce Kristeva'nın kavramı açıkladığı alıntılar yapmak konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacağı için yerinde olacaktır. Kristeva'ya göre iğrenç, tanımlanabilir ve adlandırılabilir bir nesne değildir. Diyalektik ya da dikotomik bir karşıtlığı barındırmaz. Bilebildiğimiz ya da alışkın olduğumuz nesne, özne tanımlarından farklı bir yapıyı içerir. “Bir şey olarak tanımlayamadığımız bir ‘bir şeydir’ (Kristeva, 2004:15). Çünkü iğrencin anlamı ele alınan konuya ve kültüre ve döneme ilişkin farklılık gösterebilir. “Demek ki iğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arada, muğlak ve karışmış olandır” (Kristeva, 2004:17). Düzenin ideolojisini tehdit eden, rahatsız eden, sınırlarını sorgulayan her şey dışlanır; fakat esasında “dışlanan ve öznenin bütünlüğünü tehdit eden şey hiçbir zaman yol edilemez. Dışlanır, ama öznenin sınırlarında var olmaya devam eder” (Durudoğan, 2007:65). Bu anlamda da Kristeva'nın iğrençliği sonsuz döngüsellik içinde dilde, sanatta ya da toplumsal mekanizmalar içinde var olmaya devam edecektir.

Kristeva, kültür ve ideoloji bağlamında dışlama ya da iğrenme kavramının görünümelerini tarihsel bir süreç içinde verdiği örneklerle açıklayamaya çalışmıştır. Özellikle de beden ve iğrenme kavramları üzerinde yoğunlaşır. Çünkü Kristeva'ya göre;

“Herşeyin hep dilin simgeselliğinde yüzmesi ile bağlantılı olarak insan varlık, sanki ayrıca bir otoriteye, dilin yasalarının –zamansal ve mantıksal olarak doğrudan- dublörüne maruz kalmakta gibidir. Yoksunlukla ve yasaklarla bu otorite, bedeni, nüfuz altına alabilen ve terk eden bir iktidarın, temiz ile kirliyi (kendi ile kendi olmayanı), olanaklı ile olanaksız birbirinden ayırtıran arkaik bir iktidarın işaretlendiği ve uygulandığı bir

uzama (territoire) dönüştürür. Bu uzamsa bölgelerden, deliklerden, noktalardan, çizgilerden, yüzeylerden ve çukurlardan oluşur. Söz konusu olan ‘ikiliğe dayanan mantık’ın kurulması, semiyotik olarak adlandırdığım bedenın bir ilk haritasının oluşturulmasıdır. Bedeni semiyotik olarak adlandırırken bedenın dilin ön koşulu olsa bile, dilsel göstergelerinkinden ve hatta dilsel göstergelerin oluşturdukları simgesel düzeninkinden farklı bir tarzda anlama bağılı olduğunu belirtmek istiyorum. Anne otoritesi, temiz (kendi’ye ait) bedenın bu topografyasının güvencesidir: bu otorite fallik aşamayla ve dilin edinilmesi ile birlikte insanın yazgısının içinde oluşacağı baba yasalarından farklıdır” (2004:103).

Bu yüzden de beden ve dili çalışmalarının odak noktasına oturtmayı tercih etmiştir. O, Khora’daki bedenın ve onun dilini bulmaya çalışmaktadır. Onun izini edebiyatta sürmektedir. Kristeva bedenın ve cinsiyetin dışlanması, iğrenilecek bir nesne olarak görülmesi konusunu antropolojiden, dinler tarihinden ve mitolojik hikayelerden, arkaik ve modern ritüellerden hareketle ortaya koyar. Öncelikle antropolog Mary Douglas’ın yazılarda yer alan kirliliğe ve temizliğe ilişkin ritüellerden yararlanır. Mary Douglas araştırmaları sonucu ilkel toplumlarda kesilmiş tırnağın, gözyaşının, regl kanının tabu olarak kabul edildiğinden söz etmiştir (Lechte, 2003:10). Kristeva için toplumlarda kirlenmenin gücü kirlenmeye içkin değildir, kirlenmenin anlamı üzerinden kavramı anlamak olası gözükmemektedir; çünkü Kristeva’ya göre kirlenmeyi kirlenme olarak tanımlayan yasağın gücü ile ilintilidir (Kristeva, 2004:100).

Kristeva iğrenmeyi anlatabilmenin bir yolu olarak Hindistan’daki ritüellerde kullanılan temiz/kirli imgelerini analiz eder. Bunları bir arketip olarak değil de öznenin diğerinden farklılaşmasının, özerkleşmesinin bir yolu olarak ele alır, bu ikiliği bir kimlik ve farklılık arayışının temsili olarak ele alır ve temiz-kirliye dayanan hiyerarşik düzen ile cinsiyet farklılığın ortaya çıktığını ima eder (2004:115). Böylece kirli temize karşı dışlanan ve iğrenç görülen konumundadır. Esasında bu şekilde bir dışlama ile dikotomik bakış açısı gelişmiş ve topluma yayılmış olur. Kötünün karşısında iyi, doğanın karşısında kültür, irrasyonelin karşısında rasyonel, dişilin karşısında ise eril kutsandır.

İğrenmenin kutsallıkta ortaya çıkış biçimini murdarlık (fr. Souillure, İng. Stain Tr. Leke) olarak görür. “İğrenme baskın bir şekilde anasoylu olan ya da geçmişte kalan bir anasoyluluğun izini taşıyan toplumlarda görülen paganizmde murdarlık ve kirlenme ritüelleri biçiminde ortaya çıkar. Bu toplumlarda iğrenme,(besin ya da cinsellikle alakalı) bir maddenin dışlanması biçimine bürünür. Bu dışlama işlemi aynı zamanda kutsalı da oluşturduğundan kutsalla örtüşür” (Kristeva, 2004:31). Arkaik toplumların ritüellerinde mundarlık olarak görülen iğrenme hem kutsalın içinde yer alır hem de kutsal tarafından dışlanır. Kutsal ile örtüşmesi bu konuların ya da nesnelerin dokunulmazlığını sağlarken aynı zamanda da onları toplumsal olandan uzaklaştırmaya yarar. İğrenç olan ya arınma ritüelleri aracılığıyla temizlenir ya da murdar olarak kalır, toplum ve bireyler olguyu, nesneyi dış olarak konumlar.

Kristeva'nın görüşüne göre birçok antropolog (Frazer, Van Gennep, W. Robertson Smith) çalışmalarında kirliliğin murdarlığa dönüştüğüne değinmiştir, ayrıca çalışmalar şunu göstermiştir ki kirliliği ya da murdarlığı uzaklaştırmanın bir yolu olarak arınma ritüelleri geliştirilmiştir (2004:95). “Bu nedenle arınma ritüelini kirli nesneyi yasaklayarak bu nesneyi dünyaevi düzeninin dışına atan ve onu anında kutsal bir boyutla donatan önemli bir gelişme olarak değerlendirmek gerekir” (2004:95). Böylece iğrenç olan ritüeller aracılığıyla temizle sınırlarını çizmiş olacaktır. Dışlanması istenmeyen olgular da temiz, eril, kültür içine bu arınma ritüelleri aracılığıyla dahil edilmiş olunacaktır. Arkaik ya da modern toplumlardaki toplumsal mekanizmaların arınma ritüellerini geliştirmeleri ya da bunlara başvurmalarını Kristeva şuna bağlar: “Arkaik anneden korkma, temelde annenin doğurma gücünden duyulan bir korkudur. Bu endişe veren güç, babasoylu akrabalığın alt etmekle yükümlü olduğu güçtür. Babasoylu iktidarın yeterince güçlü olmadığı toplumlarda kirlenme ritüellerinin çokluğuna bu nedenle şaşmamak gerekir; babasoylu iktidar gücünü kötüye kullanan bir anasoyluluğa karşı mücadelesinde sanki arınmadan destek almaya çalışır” (2004:108). Böylece eril kültür sınırlarını çizer, bedeni bu sınırlar içinde tanımlar, şekillendirir. Yani bu anlamda “Murdarlık, simgesel sistemin dışında kalandır. Murdarlık, toplumsal rasyonalitenin ve toplumsal bir bütünün üzerine inşa edildiği mantıksal düzenin elinden kaçıp kurtulan

şeydir” (Kristeva, 2004:95). Bunu toplumsal mekanizmalar mitsel ritüeller ya da dinsel yasaklar içinde yeniden üretirler ve içkinleştirip rasyonelleştirirler.

Kristeva kavram içinde murdarlık, kirli, dışlanmış olanları dişil ile özdeşleştirir. Kristeva’ya göre görünimleri farklı da olsa hemen hemen tüm ataerkil toplumlarda murdarlık mevcuttur. “Murdarlığın ritüelleştiği toplumlarda bu ritüelleşmeye cinsleri birbirinden ayırt etme kaygısı güçlü bir şekilde eşlik eder; bir başka deyişle, erkeklere kadınlar üzerinde hak tanıma kaygısıdır bu” Kristeva bu tip kaygıların esasında kadınların irrasyonel olduğunun itirafı olarak tanımlar: “galip gibi görünen birincil güç, eril güç, öteki güce, yani bizzat dişil güce karşı yürüttüğü kıyasıya mücadeleyle aslında simetrik olmayan, irrasyonel hileli ve kontrol edilemez bir güç tarafından tehdit edildiğini itiraf eder” (2004:101). Bu yüzden de sınırları belirlemek, çerçeveleri çizmek, rasyonaliteyi güvence altına almak için ataerkil ideolojinin mekanizmaları (dil,din, eğitim, sanat) bunu dışlamakta “iğrenç” olarak nitelemektedir. Çünkü “Dişil beden hem doğumu (şiddetli bir şekilde anne karnından kan ve benzer şeylerle birlikte dışa atılma-iğrenmenin nesnelerinden biri), yaşamı hem de çürümüşlüğü ve ölümü temsil eder” (Tutal, 2004:73). Bu da eril düşünce biçiminin ya da eril ideolojinin sınırlarını tehdit eden bir nitelik göstermektedir.

Kristeva’nın kutsallık ve iğrenme ile ilgili yazdıkları sadece arkaik toplumların inançlarına yönelik değildir. Aynı zamanda Kristeva tek tanrılı dinlerde de iğrenmenin ortaya çıkış biçimlerini, arınma ritüellerini analiz eder. Kristeva, Antikitenin murdarlık ritüellerinin tek tanrılı dinlere geçişine değinir ve tek tanrılı dinlerde genellikle kirlilik kavramının iktidarı tehdit eden güce atfedildiğini belirtir (2004:128). Kutsal kitap’ta kirlilik anlayışı simgesel sisteme karşı gelen şey olarak daha en başta mantıklaştırılır ve kirlilik ibadetle ilişkilendirilir (2004:129). Tevrat ve İncil’den örneklerle Kristeva, üç tiksinti kategorisi ortaya koyar: “1. yiyecek tabuları; 2. bedensel değişim ve bu değişimin zirvesi olan ölüm; 3. dişil beden ve ensest” (2004:129). Bu üç kategori de kutsal kitaplarda bulunan ortak iğrenme temalarıdır.

Kristeva “Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme” kitabında kutsal metinlerden verdiği örneklerle konuyu açıklar ve metinleri analiz eder. Kristeva’nın analizi sonucunda örneğin Yahudilikte bedenın temiz olması gerekmektedir. Bu yüzden de beden üzerindeki her türlü iz reddedilir ve dışlanır. “Beden, doğa karşısındaki borcunun hiçbir izini taşımamalıdır: tamamen simgesel olabilmek için temiz olmalıdır. Temiz olduğunu kanıtlamak için, üzerinde cinsel ayrımın ve/veya anneden ayrılmanın işareti olan sünnetten başka bir iz taşımamalıdır. Bunun dışındaki herhangi bir iz kirliye, ayrılmamış olana, simgesel olmayana ve kutsal olmayana bir aidiyet göstergesi olarak yorumlanacaktır” (2004:140). Apollonik beden imgesi kutsanır ve idealize edilir.

Kristeva’ya göre Hristiyanlık ve İsa’nın tavırları, söylemi Musevilikten tamamen farklı bir iğrençliğin doğuşuna neden olmuştur. Bunun sonucunda da “iğrenme, artık dışsal değildir...kabul edilemez olmasına rağmen iğrenç, içsel olarak bölünmüş ve bizzat sözün yardımıyla kendisini iğrençten sürekli arındırmaya çabalayan konuşan bir varlığın Tanrı’ya tabiyeti aracılığıyla varlığını sürdürür” (2004:158). İncil’de de iğrençlik ya da dışlama varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Ayrıca Kristeva Hristiyanlık ve onun beden söylemine ilişkin olarak İncil’i inceler. Ona göre İncil’de yer alan beden söylemi özellikle de Aziz Augustinus tarafından daha da netleştirilmiştir. Bu, dindeki günah ten ile ilişkilendirilmiştir. İncil Tevrat’ın aksine daha heterojen bir beden söylemini “sapkınlığı ve güzelliği tek bir hamleyle benzer düzenin iki yüzü olarak bir araya” (2004:169) getirmesi ile barındırır. “fakat bu ten kökenini dışılın günaha kışkırtmasından alır ve temel temsili de bu dışıl günaha kışkırtmadan başka bir şeye gönderme yapmaz” (2004:171). Kristeva, iğrenme ya da iğrençlik üzerine dinler tarihine ilişkin bu incelemelerini belli başlı kavramların kutsal metinlerde ele alınış biçimini inceleyerek sürdürür.

Kristeva, incelemelerinde dışıl ile ilişkilendirilmiş olan kan özellikle regl kanının, dışkının bedenın sınırlarını aşması ve tanımlanmış beden ve cinsiyet temsillerini yıkan gücünü ele alır. Kan, iğrenme konusu için en iyi örneklerden birini oluşturmaktadır. Çünkü Kristeva’ya göre kan tam da iğrenmeyi anlatacak bir biçimde sınırlarda olan bir olgudur. Bir yandan yaşamı diğer yandan da ölümü çağrıştırır ve

zaman içinde anlamı birçok değişikliğe uğramıştır. “kirliliğe işaret eden kan, önceki karışıklığın hayvani göstergesini ve insanın kendisini arındırması gereken katletme eğilimini içermeye başlar. Ama yaşamsal unsur olan kan, aynı zamanda kadınlara, üretkenliğe, doğurganlık vaadine gönderme yapar. Böylece kan, ölümün ve dişiliğin, katletmenin ve döllemenin, yaşamın son bulmasının ve yaşamın birbiri ile buluştuğu büyüleyici bir kavşağa dönüşür, iğrenme için elverişli bir yer haline gelir” (2004:134). Arkaik dönemlerden günümüze gerek kültür gerekse dinler tarihi bağlamında kan, tabuların bir parçası ya da kutsanmaların bir parçası olmuştur. Kurban törenleri bir yandan iktidar karşısında bedenin zayıflığını imlerken diğer yandan da insanın gücünü gözler önüne sererek ambivalent bir olguya tekabül etmektedir.

Kristeva iğrenme ile Batı kültürünün dişile ilişkin korkularını kavramsallaştırırken aynı dönemlerde kavramın sanat alanında yansımaları görülmeye başlanmıştır. Beden sanatı ve “abject” sanat olarak adlandırılan performanslar tam da Kristeva’nın dile getirdiği teorinin karşılığıdır. Batı kültürünün korkularının dışa vurumu ve beden ile ilgili kısıtlamalara karşı duruştur.

Bedenini sanatının bir malzemesi olarak kullanan Carolene Schneeman (1939-...), performansları ile beden ve iktidar söylemini kırmaya çalışır. Bunun yanı sıra seyredenleri dehşete düşüren performansları abject art’ın bir parçası haline gelir. Schneeman 1975 yılındaki “Interior Scroll” adlı performansında, sahneye bir masa üzerinde çıplak olarak çıkar, kendini çamur ile kaplar ve vajinasından rulo halindeki bir kağıdı çıkartarak yazdığı metni okumaya başlar: “vaginayı çeşitli şekillerde düşündüm—fiziksel, kavramsal: bir heykel formu, bir mimari simge, kutsal bilginin kaynağı, kendinden geçme, doğum geçişi, dönüşüm. Yılanvari yarısaydam bir kıvrım olarak vajinayı gördüm: görünürden görünmeyene bir pasaj, erkek ve kadın cinsel güçlerinin bir simgesi, arzu ve üretken misterilerin birbirine geçmiş hali. Bu içsel bilginin kaynağı, Tanrıça tapınaklarında ruh ve etin birleştirici olarak sembolize edilebilir” (Schneeman, 1975). Böylece Schneeman bu performansı ile sanatın alışlagelmiş biçimlerini ve toplumdaki cinsel tabuları yıkmaya amaçlar. Kadın bedeni bilginin ve gerçeğin hem kaynağı hem de üreticisi olarak sanatta yer alır (Gathercole,

2008:73) ve Kristeva'nın abjection kavramının sanatta yer bulması olarak adlandırabileceğimiz bu performans ataerkil sosyal kodların reddini imler.



Resim 19: Cindy Schneemann, Interior Scroll, 1975

Cindy Sherman, Kiki Smith, Louise Bourgeois gibi isimler performansları ile öncelikle beden ve iktidar ilişkisini yapıbozumuna uğratmaya çalışırken aynı zamanda

da Batı kültürünün yüzyıllardır idelize ettiği ve sterilize ettiği temsillere saldırıda bulunurlar.

Performanslarını süreç içinde bir ayine dönüştüren Gina Pane (1939-...) Dioysos ayinlerine benzer bir formda söyleyeceklerini izleyenlerle paylaşır. Dionysos ayinlerine benzer olan bu ritüeller esasında Apollonik estetik karşısında Dionysos kültürünü yükseltmeye ve ona değer atfetmeye yöneliktir. Kadının kitonyen doğasını gözler önüne sermeye çalışır. Bu performanslarda Pane “kendini yaralıyor ve ayinsel bir tarzda kendi kanını çekiyor. Pane bir performansında, jiletle yüzünü kesmesini ‘bedenin açıldığı yara tabusunun ve kadın güzelliğine dair yerleşik düşüncelerin ihlal edilmesi” olarak açıklamaktadır (Salomon, 2008:256). Böylece beden sanatı klasik beden anlayışının anti tezini oluşturmakta ve ona karşı yeni bir söylem geliştirmektedir. Bu imgeler aynı zamanda grotesk öğeleri barındıran ayinsel törenlerdir.



Resim 20: G.Pane, Action Psyche,1974

İzleyiciler de etkin bir biçimde dahil olduğu bu performans, bu zamana kadar dinden sanata kadar her türlü alanda görmezden gelinmiş olan kanı ve bedenin geçişliliğini gözler önüne sererek ataerkil beden ve cinsiyet kodlarını alaşağı etmeyi amaçlamıştır.

3. Göstergelerdeki İzler: Metinlerarasılık ve Mitlerarasılık

Mitlerarasılığı kavramsallaştırabilmek için öncelikle metinlerarasılık kavramına bakmak gerekmektedir. Dolayısıyla tezin bu bölümünde öncelikle metinlerarasılık kavramı açıklanacak ardından da mitlerarasılık kavramı tanımlanmaya çalışılacaktır. Sanatın önemli bir dalı olan edebiyat alanındaki yeni teori ve uygulamalar sanatın diğer dallarını açıklamakta yol gösterici olmuştur. Hemen hemen tüm postmodern düşünürlerin önemle üzerinde durdukları konuların başında dil gelmektedir. Lacan'ın dil teorisi, Wittgenstein'in dil oyunları teorisi, Bakhtin'in diyalog ve söyleşimcilik kavramlarından hareketle yeni bir eleştiri biçiminin ortaya konduğu postmodern dönemde yeni kavramsallaştırmalara gidilmiştir. Bu kavramlardan en önemlisi ise metinlerarasılıktır. Tezin ana kavramlarından biri olan mitlerarasılığı açıklayabilmek için öncelikle metinlerarasılık kavramına bakmakta yarar bulunmaktadır.

3.1. Anlamdaki İzler: Metinlerarasılık ve İmleme Yöntemleri

Metinlerarasılık kavramı postyapısalcı dizgeler bütünü olarak karşımıza çıkmaktadır. 1970'li yıllarda Kristeva tarafından ortaya atılan metinlerarasılık kavramının değişik kuramcılar tarafından farklı adlandırmaları olsa da kavram, her yazınsal metnin esasında çoksesli olduğunu, metnin ve anlamın büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği biçiminde açıklanabilir (Aktulum, 1999:7). Kristeva kavramı Bakhtin'in diyaloji* (bir metin her zaman için bir başka metinden kaynaklanır) kavramından esinlenerek ortaya koymuştur (Haberer, 2007:54). İlk başta edebi metinler üzerinden kavramsallaştırılan metinlerarasılığı, her metnin bir ya da daha fazla sayıda metinden parçalar taşıması ve anlamı bu şekilde oluşturması olarak açıklayabiliriz. Metinlerarasılık yaklaşımına göre metni öncellerinden ayrı düşünmek olanaksızdır. Her metin bir başka metnin kesişme noktasında yer alır ve bu döngü hep süregelir. Böylece anlam yapısalcılığın yaklaşımının tersine hiçbir zaman sabit bir noktada yer almaz.

* Kavram ile ilgili ayrıntılı bilgi için tezdaki "Bakhtin ve kavramları" bölümüne bakabilirsiniz.

Özellikle Fransız postyapısalcılar metinlerarası ilişkiler üzerine çalışmışlar ve metni sadece bir yazı olarak değil, aynı zamanda her türlü görsel malzemeyi de metin kavramı içine dahil etmişlerdir. Bakhtin’in yaklaşımını temel alarak Kristeva, Barthes, Riffaterre, Genette gibi edebiyat bilimciler, kültür alanında çalışanlar kavramı başka biçimlerde genişletmişlerdir.

Bakhtin’in kuramından yola çıkarak metinlerarasılık kavramını ortaya koyan Kristeva, “incelemelerinde (sözgelimi roman metnine) N. Chomsky’nin dönüşüm örnekçesini uygularken, bir yandan metnin kendi iç çalışmasını dikkate almış, bir yandan da toplumsal bağınıtları değerlendirmiştir. Ama bir süre sonra dönüşüm kuramının yetersizliğini görmüş ve işin içine bir metnin, başka metnin kavşak, birleşme noktasında olduğunu gösteren metinlerarası ilişkiler, kavramını katmıştır” (Rıfat, 1990:103). Kristeva’ya göre “her metin bir alıntılar mozaği üzerine kuruludur, her metin bir başka metnin sindirilmesi(Absorption) ve dönüşümü (Transformation)’dür” (Aktaran: Aytaç, 1999:210). Bu bağlamda anlam asla tamamlanmaz ve anlam her zaman için diğer metinlerle kesiştiği noktalarda yeniden üretilir. Bu da metni çok anlamlı ve çok sesli olarak algılamamız gerektiği sonucunu doğurur.

Kristeva’ya göre metinlerarasılık ilk metinden diğer metine ya da metinlere biçem ya da dilin alıntı olarak transferi değil; bir bağlam ya da yer değiştirme işidir. Kristeva “Revolution in Poetic Language” (1984) adlı eserinde bu yer değiştirmeyi (yani transposition) Freud’un psikanalitik kuramlarında söz ettiği yer değiştirme süreçlerine ek ve farklı olarak üçüncü bir süreç olarak ele alır ve ona göre yer değiştirme birebir bir alıntıyı imlemez, bu karnaval sahnesinden yazılı metne girmiş olan göstergeler olabilir ya da çeşitli bağlamlarda metinde yer alan ilk metnin göndermeleri olabilir (Kristeva, 1984:59). Yani ilk göstergeler sisteminde yer alan göstergeler metinde değişik biçimlerde bulunurlar. Metinlerarasılık bir ya da birçok işaret sisteminin birinden diğerine ama hiçbir zaman bitmeyen bir anlamda ve çoğul,

tamamlanmamış anlamlarda yer deşiştirmesidir (Kristeva, 1984:60). Bu yüzden de ilk metindeki anlam ikinci ya da üçüncü metinlerde farklı anlamlar taşımaktadırlar.

Kristeva “Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art” (1980) adlı kitabında metinlerarası ilişkileri iki ana eksen üzerine kurar; Dikey eksen ve yatay eksen (Aktaran: Chandler, 2010). Dikey eksen metin ve diğerk metinler arasındaki ilişkiyi belirtirken, yatay eksen ise metnin okuyucu ve metni yazan arasındaki ilişkisini imler (Domingo, 2009:326). Tüm bu eksenler metinlerarası ilişkileri ortaya koymanın bir yolu gibidirler.

Kristeva’nın “fikri, dilin yalnızca, bu metinsellik çevriminden kaçış olmamakla birlikte, bir metinden diğerkine dolaşığdır. Yoruma ulaşır ulaşılmaz, bu süreç tekrar başlar ve devam eder. Gerçekte metinlerarasılık Sisyphos miti olarak durmaktadır. O nedenle gerçeklik doğru ile yanlış konusunda dilsel tarzda oluşan varsayımlardan doğar. Bu varsayımlardan kaçış imkansızdır. Dili oluşturan kurallar, ne doğal olarak düzenlenir ne de tanrısal şekilde ilham edilirler; konuşma eylemleri içinde meşrulaştırılırlar” (Murphy, 2000:52). Kristeva’nın metinlerarasılık kavramı ile esas vurgulamak istediğı bitmez tükenmez bir döngüsellik içinde olan metnin, polisemik yani çok anlamlı yapısıdır ki bu yapı esasında okur tarafından her defasında yeniden üretilmektedir.

Kristeva’nın metinlerarasılık yaklaşımı aynı zamanda bir yöntem yaklaşımını da içinde barındırır. “Başka dönemlerde üretilmiş metinler ile ele aldığı metinleri “göstergeçözümleyimsel” (semanalyse) bir çözümlemeye tabi tutarak aralarındaki benzer özellikleri saptamak, önceden yazılmış metinlerden alınan parçaların ya da kesitlerin yeni metinlerdeki dönüşümlerini incelemek” (Aktulum, 1999:49) olarak açıklanabilecek olan yöntemi ile Kristeva, “hem tarihi görüp okuduğunu, hem de tarihin içinde yer aldığını, buna bağılı olarak da göstergebilimin, metinleri öbür metinler içinde yani toplum ve tarih içinde değerlendireceğine inanır” (Rıfat, 1990:103). Bu bağlamda da Kristeva’nın yöntemi hem artsüremli hem de eşsüremli bakış açılarını yansıtmaktadır.

Metinlerarasılık kavramının anlamını genişleten ve kavram ile ilgili çalışan bir başka düşünür ise Roland Barthes (1915-1980)'tır. Barthes metinlerarasılık kavramının sadece edebi metinler üzerinden değil, popüler kültür ürünleri üzerinden izini sürer. Öncelikle Barthes'a göre metin, "bitmiş, sona erdirilmiş bir ürün olarak değil de, başka metinlerle, başka kodlarla "bağlantıda olan",... böylelikle de, topluma, Tarih'e gerekirci yollarla değil de alıntılama (adını anma, belirtme, zikretme, aktarma) yollarıyla bağlanan bir üretim olarak tanımlar" (1993:139). Barthes'ın metnin ne olduğuna ilişkin bir başka açıklaması ise şöyledir. "Biz artık şimdi metnin sadece satırlardan oluşan ve teolojik olarak açıklanan bir anlamı olmadığını biliyoruz, bu çok boyutlu alan birbirine karışmış, çatışma içinde olan birçok şeyden oluşmakta. Metin sayısız kültürün içinden çıkan sözler ile çizilir" (Aktaran: Haberer, 2007:59). Barthes'ın metne ilişkin bir başka bakış açısını ise, okunabilir (lisible) ve yazılabilir metin (scriptible) ayrımı oluşturur. Ona göre her tür klasik metin okunabilir metni oluştururken okuru ve çoklu okumayı odak noktasına aldığı için yazılabilir metin yeni anlamlar üretmektedir. Okunabilir metin okuyucuyu bir tüketici olarak görürken, yazılabilir metin okuyucuyu her defasında başka okumalara iten metindir. Bunun için de;

"Yazılabilir romanlaşmamış romansılık, şiirleşmemiş şiirsellik, yazıya dökülmemiş deneme, biçemi olmayan yazı, ürünleşmemiş üretim, yapılaşmamış yapılanmadır. Ya okunabilir betikler? Bunlar (üretim değil) üründürler, yazımızın kocaman küttlesini oluştururlar. Bu küttleyi nasıl yeniden farklılaştırmalı? Bunun için ikinci bir işlem gerekmektedir, bu da ilk kezinde betikleri birbirinden ayrılmış olan değerlendirme işlemine uygun ve ondan daha incelikli olmalı ayrıca belirli bir niceliğin, her betiğin ortaya koyabileceği az ya da çokun saptanması üstüne kurulmalıdır. Bu yeni işlem yorumlamadır (Nietzsche'nin bu sözcüğe verdiği anlamda). Bir betiği yorumlamak, ona (az ya da çok temellendirilmiş az ya da çok özgür) bir anlam kazandırmak değildir, tersine onun hangi çoğuldan oluştuğunu saptamaktır" (Barthes, 1996:17).

Böylece okunabilir metin ile karşılaşan okur her defasında başka başka okuma edimlerini gerçekleştirecektir.

Metnin bu tanımlarından hareketle de Barthes'ın metinlerarası işlem, "metnin eşsüremlili olduğu kadar daha önce yazılmış yapıtlardan sözceleri kendi içerisinde eritip onu yeni bir anlamla donatmak, böylelikle yeni bir metin üretmektir..... metin bir yazar ile alıcısı arasında kurulan bir ilişki değil, bir yapıt ile başka bir yapıt arasında kurulan başka metinlerin kesiştiği" (Aktulum, 1999:56-57) bir alandır. İnal, "Roland Barthes: Bir Avand-Garde Yazarı" adlı makalesinde Barthes'ın S/Z 'de Balzac'ın Sarrasine adlı eserini yavaş yavaş okumasını metni parçalara ayırmasını ve bu parçalar arasındaki kültürel uzlaşımı, farklı kültürel söylemlerin ürünü olarak görür ve metinlerarasılığı nasıl sergilediğinden söz eder (2003:29). Barthes daha birçok eserinde aynı dönemindeki düşünürler gibi metnin diğer metinlerden oluştuğundan söz etmiştir.

Barthes, başta Çağdaş Söylenler (Mythologies1990) kitabı başta olmak üzere bir metni sadece yazımsal bağlamda ele almaz, metin onun için görsel ve yazılı her türlü türe ait bir kavramdır ve bunlar ideolojik, toplumsal, kültürel, mitolojik her türlü okuma perspektifine sahiptir. Böylece Barthes'a göre bütün göstergebilimsel bakış açıları çeşitli metinleri inceler ve esasında her türlü gösterge de bir metindir ve yazıları ile bu göstergeleri parçalamaya çalışır.

Metinlerarası ilişkileri ortaya koyarken okuyucu/izleyiciyi ilişkinin odak noktasına koyan Michael Riffaterre (1924-2006) ise Kristeva ve Barthes'tan ayrılır; ona göre okuyucu ile metin arasında bir ilişki vardır ve bu ilişkiyi ancak okur çözebilir (Haberer, 2007:58). Okurun arka planına göre metinlerarasılık daha da anlamlı ya da daha da anlamsız hale gelir.

Metinlerarasılık kavramını sistematik bir dizgeye oturtmaya çalışan Gérard Genette (1930-) ise, metinlerarası ilişkileri de içine dahil eden bir başka kavramı yani metinsel-aşkınlık (transtextuality) kavramını ortaya atar. Bu kavram haricinde ana-metinsellik (hypertextuality), yan-metinsellik (paratextuality), üst-metinsellik (architextuality) kavramları ile metinlerarasılık ilişkilere yeni bir boyut kazandır. Tevfik

Ekiz “Almanca Yazan Türklerde Metinlerarasılık” (2002) adlı kitabında Genette’in Palimpseste (1993) adlı eserinden hareketle düşünürün kavramlarını şu şekilde açıklar:

- “1. Intertextualitât (Metinlerarasılık): Bir metnin bir başka metinde saptanabiliyor olması. Örneğin: alıntılama, *çalma*, *anıştırma*. a. Alıntılama (zitat): Tırnak imi içerisinde kaynağın tam ya da yarı tam olarak belirtilmesi. b. Çalma (Plagiat): açıklamadığı kaynak belirtilmediği halde birebir aktarma. c. Anıştırma (Anspielung): Tamamlanmamış, açıklanmamış, ancak okurun söz konusu edilen metni biliyor olması durumunda farkına vardığı ve anladığı bir aktarma türüdür. Okur söz konusu metni bilmiyor ise eğer bu durumda *anıştırmanın* farkına varılmaz.
2. Paratextualitât: Metin ile başlığı alt başlığı ara başlığı, önsözü, sonsözü, okur için açıklamaları, girişleri, dipnotları, açıklamaları, mottosu vb. arasındaki *ilişkiler*.
3. Metatextualitât: Bir metnin öncel bir metne yorumlayıcı ve çoğunlukla da eleştirel bir *göndermesi*. Örneğin: kitap tanıtımı, kitap eleştirisi gibi.
4. Hypertextualitât: Çıkış metninin tümünden değiştirilmesi olarak iki türde karşımıza çıkmaktadır. a. Transformation: Konu aynı kalır ancak biçim değiştirilir. Örneğin: Homeros’un Odyssea’sının James Joyce’un Ulysses’ine dönüştürülmesi. b. Imitation: Biçim korunur konu değiştirilir. Örneğin Vergil’in Aeneis’inde Homeros’un Odyssea biçiminde farklı konunun işlenmesi” (Ekiz, 2002:35).

Yukarıda açıklamaya çalıştığımız düşünürlerin metinlerarasılığa ilişkin çeşitli farklı yaklaşımları ve kavramsallaştırma farkları olmasına rağmen postmodern metinlerin özünü oluşturan temel sav, bir metnin sadece kendinden menkul bir biçimde, tek başına bir metin olmadığıdır. “kimileri onu bir kaynak eleştirisinin, kimileri alımlama estetiğinin bir parçası olarak algılar, kimileri ise metinlerarasını içerisinde yazının başka söylemsel kılımlarla karıştığı toplumsal ve tarihsel bilgi kuramının ortasına, kimileri ise tarihselliğe pek aldırmayan Freud’cu yorumbiliminin içerisine yerleştirirler” (Aktulum, 1999:12). Tanımı ne olursa olsun metinlerarasılık postmodern durumun temel özelliklerinden ve metnin diğer metinlerle alışveriş içerisinde olduğunu

bize anlatır. Metinlerarasılık bir bütün oluşturmaya çalışmaz ve iki metnin birbiri ile benzer ya da ayrışan noktalarına bakmaz. Metinlerarasılık o özgün metnin diğer metinlerle olan ilişkisine ve devinimine bakar. Her şeyin bir metin olarak okunduğu postmodern eleştiride metin kendi içine kapalı bir anlamlar zincirinden çok diğer metinlerle ilişkide olan açık, anlamı sonsuza kadar üretilecek olan bir şekilde tanımlanır.

1960'lı yıllardan sonra literatüre girmiş olan metinlerarasılık kavramı tüm dünya yazınında ve akademisinde oldukça büyük bir ilgi görmüş ve bu kavrama dayanarak çeşitli postmodern metinler incelenmeye başlanmıştır. Fakat günümüzde artık metinlerarasılık kavramı sadece bir metin içinde metnin türüne ilişkin bir metne gönderme yapmayı içermez. Aynı zamanda türler, mecralar arasında geçişler de söz konusudur.

“şiir, özyaşamöyküsü, deneme, tiyatro gibi pek çok tür bir ilk anlatsal biçimde birbirine karışırlar. Türler arasındaki geleneksel sınırlar çiğnenerek, postmodern metin türsel egemenlik kavramını tartışmaya açar. Türlerin iç içeliğine postmodern anlatıyı modern ve klasik öncellerinden ayıran söylem biçimlerinin birbirine karışması eklenir. Bilimsel, tarihsel, ruh çözümsel, kimi zaman da eleştirel söylemler ilk kurgusal söyleme karışarak anlatıyı çizgiselliğinden saptırırlar. Farklı yapıtlardan kesitler alıntılanarak kopukluk etkisi yaratılır. Biçimlerin, türlerin, yapıtların iç içeliği metni parçalar, ona bir çoğulluk özelliği kazandırır. Farklı yapıtlar, türler, biçimler ve biçemler arasında bir söyleşi başlatır metinlerarasılık” (Aktulum, 2008:4).

İlk kullanımında edebi metinlerin birbiri içine geçmesini anlatan metinlerarasılık kavramı sonraları türlerin ve mecraların birbirine geçişini ve muğlaklaşmasını anlatan bir kavram olarak da tanımlanabilmektedir. Bu anlamda artık metinlerarasılık medyalar arasıyla da dönüşmüştür.

İlk olarak edebiyat alanında ortaya çıkmış olmasına rağmen esasında metinlerarasılık yapılan çalışmalarla medya metinlerinin analizinde, görsel kültürün anlamlandırılmasında da önemli bir yer tutmaktadır. “Metinlerarası, içerisinde yaşadığımız çağın düşünsel ve ekinel tarihine de bağlıdır. Çünkü günümüzde metinlerarasılık yalnızca romanda değil, genelde tüm sanat alanlarında –resim,yontu, sinema, mimari vb.- artık varolan bir olgudur” (Aktulum, 1999:10). Filmler, senfoniler, binalar, resimler aynı edebi metinler gibi hem birbirleri ile hem de diğer metinler ile diyalog halindedirler (Allen, 2000:175). Son yıllarda reklam metinlerinden sinemaya, kişisel internet sitelerinden kurumsal internet sitelerine kadar her türlü alanda metinlerarasılık incelemeleri farklı okumalar ve yorumlamalarla ön plana çıkmaktadır. Graham Allen “Intertextuality”(2000) adlı kitabında yazınsal alan dışındaki metinlerarası ilişkilere verdiği örneklerin başında tezin postmodern beden sanatı bölümünde yer alan isimler yer alır. Cindy Sherman kendi imajını, bedenini fotoğraftan, sinemadan ve filminden aldığı metinlerarasılığa göre inşa eder aynı şekilde Barbara Kruger da fotoğraflarında metinleri ve imajları birbirinin içinde kullanır (177). Orlan ise bedenini tam bir metinlerarası ilişkilerin stereotipi haline getirmiştir.

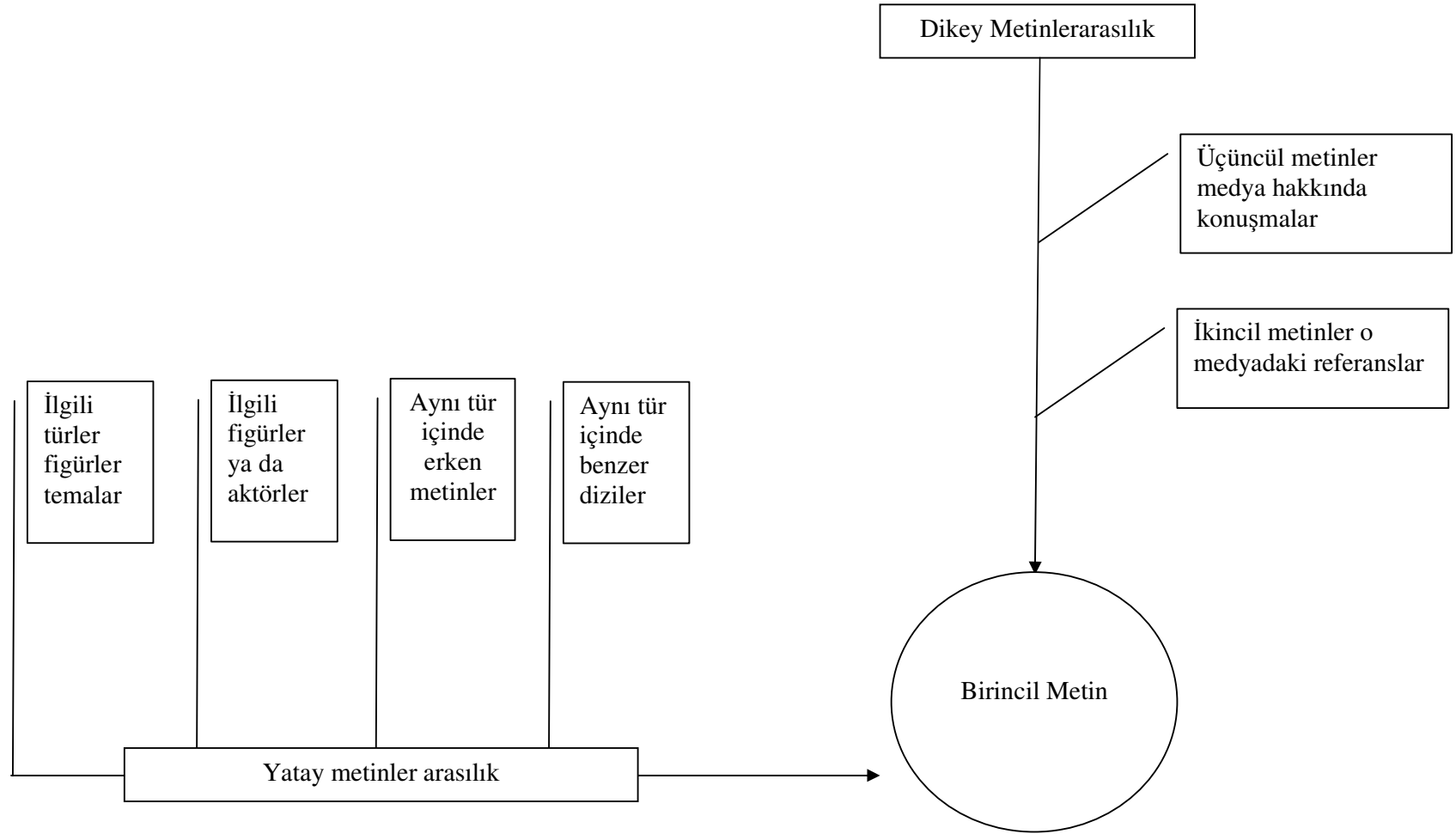


Şekil 9 : Orlan, Popüler Portre,

Orlan Popüler Portresi'nde Diana'nın burnunu, Baucher'in Avrupası'nın dudaklarını, Boticelli'nin Venüs'ün doğuşu resmindeki çenesini, Gerome'nin Psyche'nin gözlerini ve Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sının alnını kendi yüzünde bir araya getirir (Akman, 2006:177). Bu cerrahların yardımı ile yapılan bir başka yüzü, bedeni kurma çabasıdır. Beden Orlan için bir araç aynı zamanda da metinler arası bir mecra haline gelmiştir. Bu bir temsil değildir, Orlan'ın kendi bedenidir. Orlan, bu performansı ile esasında tüm kanonik beden temsillerine meydan okur ve onları kendi yüzünde bir araya getirerek Aydınlanmanın kadın güzellik anlayışına, bakışın öznesi olan erkeğe karşı bir başkaldırıda bulunur. Aynı zamanda da yeni kurduğu beden imgesi diğer görsel kültür imgelerinin bir birleşimdir, metinlerarası boyutudur.

Medya metinlerindeki metinlerarasılığa "Television Culture" (1987) adlı eserinde değinen John Fiske öncelikle metnin anlamını açıklar ardından da yatay ve dikey metinlerarasılık anlamlarını medya metinlerinden verdiği örneklerle açıklar. Konuya öncelikle Madonna'nın "Material Girl" adlı parçasının Marilyn Monroe'nun "Gentlemen Prefer Blondes" ile metinlerarası ilişkisini ele alarak başlar, ona göre her iki metin de Amerikan kültür imajlarının özellikle de sarışın, seksi kadın mitlerinin bir parodisini oluşturur (1987:108). Fiske, ardından yatay ve dikey metinlerarası ilişkileri televizyon metinlerinden örneklerle anlatır. Ona göre yatay metinlerarasılık erken dönem metinlere, figürlere ya da temalardan beslenirken; dikey metinlerarasılık ise ikincil ve üçüncül metinlerden oluşmaktadır (1987:109-125). Aşağıda Jensen'in (2002), John Fiske'in metinlerarası ilişkilerini anlatan şeklinde de görebileceğimiz gibi, birincil metin metinlerarası ilişkilerin merkezinde olan bakış açıları ve anlamları oluştururken, ikincil ve üçüncül metinler dikey metinlerarasılık içinde değerlendirilir ve diğer metinlerle ilişkiler ise yatay metinlerarasılığın konusu içinde yer almaktadır. Fiske, Kristeva'nın iki boyutunu burada da görebildiğimiz gibi geliştirmiş ve medya metinleri açısından yeniden okumuştur. Fiske, farklı olarak üçüncül metin kavramını ortaya koymuştur. Ona göre üçüncül metinler örneğin televizyon programlarını izleyip geri bildirimde bulunmaları ya da kişilerin program hakkında kendi aralarında

konuşmalarından oluşur (1987:123). Böylece Fiske, medya metinlerine ilişkin metinlerarası ilişkileri bir başka boyutu ile değerlendirmiştir.



Tablo 2: “Yatay ve Dikey Metinlerarasılık”,

Kaynak: Contexts, cultures, and computers The cultural contexts of mediated communication Klaus Bruhn Jensen 2002:187 içinde “A Handbook of Media and Communication Research Qualitative and quantitative methodologies” Edited by Klaus Bruhn Jensen, 2002, Routledge, London

Yukarıda belirttiğimiz metinlerarasılığın tanımlarından öte postmodern metinlerde metinlerarası ilişkileri bize belirten çeşitli yöntemlerin varlığına ilişkin hemen hemen tüm düşünürler hem fikirdir. Kristeva'dan Genette'e Fiske'ten Barthes'a kadar bu ilişkilerin belirlenmesinde belli başlı yöntemler ön plana çıkmıştır. Öncelikle edebi alanda ardından da imgelerin görsel sunumu bağlamında bu yöntemleri ayrıntılı bir biçimde ele almak metinlerarasılığın işlevleri ve sunumu bağlamında önemli olacaktır.

Metinlerarası yöntemlerden ilki alıntı ya da göndergedir. En sık kullanılan metinlerarası yöntemlerden biri olan alıntı, Roman Jakobson'a göre "Genellikle ileri sürülen bir görüşü açıklamak ya da desteklemek için bir yazardan, ünlü bir kişiden alınan parça"dır (Aktaran: Aktulum, 1999:94). Postmodern eleştiriye göre, bilimsel tezler birer metinlerarası ilişki içindedir. Yazar kendi fikrini öne sürebilmek için kendinden önceki yazarlara göndermede bulunur. Böylece metnine ya da çalışmasına kaynaklık eden referans kişileri belirtecek aynı zamanda da kendi metnin arka planının zenginliğine vurgu yapacaktır. Görsel sanatlar alanında birebir karşılığını bulmakta zorlansak da yazın alanında alıntı çok rastlanan bir metinlerarası yöntemdir. Amerika'da işlenen suçları çözümlemek üzerine kurulu olan CIS serilerini o bölümün genel izleğine ve verdiği mesaja ilişkin olarak çeşitli filozoflardan alıntılar yapılarak başlar. Görsel kültürde az da olsa örneklerine rastlamaktayız.

Bir diğer metinlerarası yöntem parodidir. Literatürde yansılama olarak da adlandırılan parodi, başta edebiyat olmak üzere sanatın her dalında kullanılan bir yöntemdir. Parodi bir yapıtın konusunu ve/veya içeriğini değiştirerek gülünç ve eğlendirici başka bir metin oluşturma yöntemidir yani soylu gönderge metin, ana metinde güncel, sıradan hale getirilir; biçimsel olarak gönderge metne yakındır anlamsal olarak ise gönderge metinden farklıdır (Aktulum, 1999:126). Parodi içinde yergiyi barındırır. Genette göre parodi, özgül bir metnin oyunsal, güldürücü ve yergisel nitelikte bir dönüştürümüdür (Aktulum, 2004:289). Aktulum, *Parçalılık ve Metinlerarasılık* kitabından ayrıca parodi konusunda yapılan başka tanımlamalara da yer vermiştir.

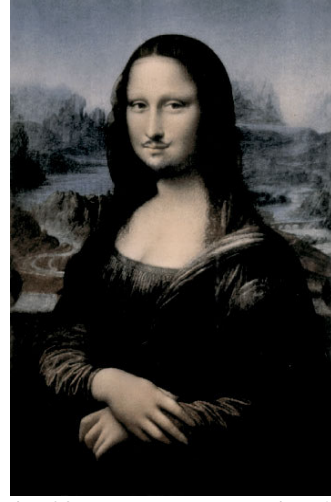
“Margaret Rose’un yaptığı tanıma göre, parodi önceden biçimlenmiş dilbilimsel ya da sanat malzemesinin gülünç bir işlevle yeniden işleme sokulmasıdır. Linda Hutcheon’un yaptığı tanıma göre parodi bir metnin benzerliklerinden çok ayrım üzerinde durarak, eleştirel ve alaycı bir tutumla yinelenmesidir. Boris Tomaşevski’nin yaptığı tanıma göre parodi mekanikleşmiş yazınsal bir tekniğin yenilenmek amacıyla gülünç kılınmasıdır. Mihail Baktin’in yaptığı tanıma göre ise parodi ister yazınsal ister toplumsal olsun, bir başka söylemin biçimleştirilmesinin özel bir durumudur” (2004:289-290).

Kısaca parodi kanonik metinleri ya da izlekleri komik hale getirerek taklit etmedir. Çoğu zaman parodi ile birlikte anılan bir diğer yöntem ise Alaycı dönüştürümdür. Ancak alaycı dönüşümde, yine soylu bir metnin -örneğin, destan-eylemini ya da konusunu olduğu gibi sürdürerek, yani yapının temel içeriğini ve anlatısal devinimini değiştirmeden, onu bildik, sıradan, yeni bir biçimde yeniden-yazmak olarak tanımlanır. (Aktulum, 1999:126). Bu yöntemle yazar, ressam, fotoğrafçı ya da yönetmen izleyeni ya da okuyucuyu eğlendirirken yergi amacı da taşır. Fakat parodinin aksine burada ilk metnin konusuna ya da devinimine dokunulmaz, sadece sıradan hale getirilir. Sosyal, kültürel veya politik bir alanı kendisine hedef alan parodik metinler kültürel öğeler önemli bir önceliğe sahiptir.

Parodi aynı zamanda sinema, karikatür, fotoğraf alanlarında da yer alan bir yöntemdir. Frankstein başta olmak üzere birçok karakterin parodisi ile dolu olan 1975 yapımı The Rocky Horror Picture Show, ünlü korku film klişelerini ele alan Çılgık (Scream,1996), bu yönetime sinema alanında verilebilecek örneklerin sadece bir kaçıdır. Fakat belki de postmodern sanat içinde en önemli parodi örneklerinden biri Marcel Ducamp’ın (1887-1968) L.H.O.O.Q (Elle a chaud au cul- kızın yakıcı kalçaları vardır) adlı çalışmasıdır. Ducamp bu çalışması ile Vinci’nin Mona Lisa tablosunun parodisini yapmıştır. Bu eser postmodern parodinin en ünlü eserlerinden biri olarak tarihteki yerini almıştır.



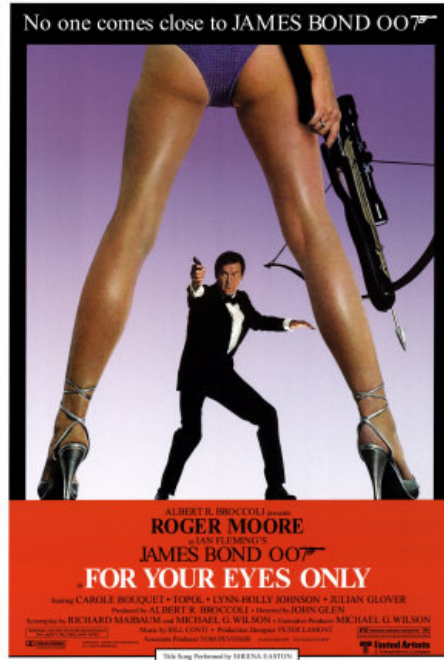
Resim 22: Ducamp, Mona Lisa, 1919



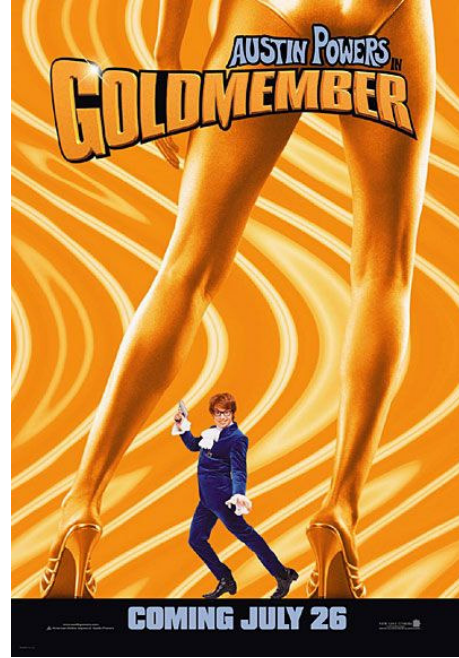
Resim 23: Ducamp, Mona Lisa, 1930

Ducamp modern resmin belki de ikonu haline gelmiş olan Mona Lisa figürüne bıyık ve sakal ekleyerek o zamana kadar süre gelen kanonik imgeyi ters yüz etmeyi başarmıştır. Daha sonra yaptığı açıklamasında, ikonik bir eseri skandal dolu bir özneye dönüştürdüğünü söylemiş ve bıyık ve sakal ekleyerek kızı erkeksileştirdiğini eklemiştir (Martino, 2003). Böylece Ducamp o zamana kadar temsil edilen kadın figürlerini, cinsel belirlenmişliği, kurulu beden formlarını alt üst etmiştir.

Parodinin postmodern kültürün bir yöntemi, ögesi olarak kullanılması sadece resim sanatı ile sınırlı değildir. Son dönem sinema sektörü, reklam ve internet sayfaları birçok örneklerle doludur. Jay Roach'un yönetmenliğini yaptığı ajan mitini yeni baştan kuran ve parodisini yapan Austin Powers (1997) filmleri sinema alanındaki postmodern parodiye verilebilecek bir diğer örnektir.



Resim 24: James Bond Serisi Afışı



Resim 25 :A. Powers Serisi Afışı

İkinci Dünya Savaşı sonrasında savaşçı erkek arketipinin etkiliğini yitirmesi ile sinemanın bu boşluğu doldurmaya başladığı 1960'lı yılların kült figürü James Bond, 1997 yılı Austin Powers serisi ile parodi figürü haline getirilmiştir. Kaslı, yapılı bir beden figürüne sahip olan James Bond'a karşı Austin Powers karakteri beden olarak sınırları yitirmiş, geçişli hale gelmiş aynı zamanda da cinsiyet rolleri açısından eril figürü alaşağı eden bir profil çizmiştir.

Pastiş yöntemi ile alaycı dönüştürüm gibi biçimde değişiklik hedeflenir. Öykünme olarak da bilinen pastiş, bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir yani bir yazar bir başka yazarın biçimini kendi biçimiymiş gibi benimseyerek, okurun üzerinde oluşturmak istediği etkiye göre kendi metnine sokarak ya da özgün metnin içeriğini kendi metnine uyarlayarak yeni bir metin ortaya çıkarır; ancak öykünme yalnızca biçimsel bir taklitle sınırlanmamalı; bir metnin özgün içeriği, izleği de taklit edilebilir (Aktulum, 1999:133-141). Her ne kadar kelimenin kökeni ve içeriğinin tanımı Rönesans Dönemine dayansa da (Hoesterey, 2001:2-3) pastiş de parodi

gibi postmodern sanatın belli başlı yöntemlerinden biridir. Pastişte belli bir uslubun özelliklerinin tümü ya da bir kısmı bir arada kullanılır. Bu anlamda pastiş medyalar arasıılığı ve aynı zamanda da metinler arasıılığı, türler arasıılığı imler.

Pastiş ve kültürel bellek ile ilgili en kapsamlı çalışmalardan biri olan İneborg Hoesterey'in "Pastiche: Cultural Memory in Art, Film and Literature" (2001) adlı eserinde yazar Aydınlanmanın resim sanatından postmodern kültürün eserlerine kadar pastişin izini sürer. Kitapta yazar pastiş "ne kopya ne de orginal" (Hoesterey, 2001:5) olarak değerlendirir. Ona göre pastiş belli biçimlerin, içeriklerin bir alandan diğerine geçişini, birlikte kullanımını anlatır.

Mimarlıktan sinemaya kadar geniş bir alanda kullanılan pastiş yöntemine verilebilecek örnekler arasında David Lynch filmleri (Blue Velvet, Twin Peaks), Tarantino sineması (Kill Bill, Pulp Fiction) vardır, aynı zamanda Roma'daki Pizza Kulesi'nin pastiş olarak değerlendirilen New Orleans'taki "Piazza d'Italia" binası mimarlık alanındaki örneklerden sadece biridir (D'Angelo, 2009:41). Popüler kültürdeki bir başka pastiş örneği ise belki de ülkemizde de önemli bir izleyici kitlesine ulaşmış olan X-Files serisi gelmektedir: "X-Files sayısız klasik Tv ve Hollywood film türünü ödünç alır: korku, fantezi, bilinmezlik, politik komplo, melodram, suç draması, tıbbi drama ve diğer türler... kurt adam, vampir ve yaratıkları yeniden düzenleyerek çağdaş ilgi ve önem için bu yıllanmış figürleri kazıp çıkarır. Polis ve tıbbi otoriteleri, tipik toplumsal tipleri ve politik kültür egemenliğinden, kent efsanesinden, çağdaş haberlerden ve magazin duygusundan çizilen daha farklı figürleri gösterir"(Kellner) Dizide sadece bir türün pastiş değil aynı zamanda çeşitli figürlerin pastişleri de ön plana çıkartılır. Görüldüğü üzere metinlerarası ilişkiler değişen metin anlayışı ile her çeşit figürü birbirinin içine yedirmekte ve farklı bir metin oluşturmaktadır.

Stereotipler olarak da adlandırılabilceğimiz klişe, basmakalıp yönteminde, tipleşmiş bir niteliğin, izleğin, düşüncenin bir yapıttan ötekine yinelenmesidir. Toplum içinde ortak bir bellekten doğan klişe, bir çağda basmakalıplaşmış düşünceleri temsil eder. Klişe, alıntı/göndergeden farklıdır. Alıntıda, gönderge metnin ne olduğu yazar

tarafından belirtilir ve refere edilir. Klişede ise o çağın, dönemin blok değerleri bir başka çağda ya da dönemde kendini yinelemelerle gösterir.

Analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung arketipsel teorisi ile klişelerin esasında yüzyıllardır kolektif bilinçdışımızın bir parçası olduğunu söyler. Bu arketipler eril ya da dişiye, güce ya da iktidara ilişkin olabilirler ve gerek bireysel alanlarımızda gerek ise toplumsal alanlarda bu arketiplerin sunumunu görürüz. Modern dünyanın imgeleri içinde kapalı bir metin biçiminde olan klişeler, postmodern dünyada değişikliğe uğramış ve kapalı, katı olarak nitelendirilen Apollonik yapılarını kaybetmişlerdir. Fakat bu klişelerin ortadan kalktığı anlamına gelmez. Başka formlarda klişeler postmodern metinlerin bir parçası olmaya devam etmektedirler. Örneğin beden bağlamında baktığımızda arkaik dönemlerden Aydınlanma ya da modern temsillerde erkek bedeninin kaslı, güçlü, fit olarak resmedildiğini görmekteyiz. Bu bağlamda güç, iktidar erkek ile özdeşleştirilmekte ve yeniden üretilmektedir. Tarzan, James Bond, Arnold Schwarzenegger'ın personası buna verilebilecek popüler kültür alanındaki örneklerin başında gelmektedir. Fakat erkek bedenine ilişkin bu klişe 1990'lı yıllardan sonra değişikliğe uğramış ve erkek bedeninin bu Apollonik yapısı medya sunumlarında yer alsa dahi klişenin diğer yan göstergeleri (Blade Runner filmindeki ana karakter ya da Quentin Tarantino filmlerindeki erkek karakterlerin bedenleri) ile bu yapı dönüştürülmüştür.

Metinlerarası bir başka yöntem olan kolaj, yirminci yüzyılın en önemli yöntemlerindendir. Plastik sanatlar alanında doğan kolaj; yapıtlardan, nesnelerden, iletilerden belli sayıda unsuru alıp yeni bir yaratı içine sokmaktır. “Metinlerarası kolaj, ister sözselsun ister olmasın, yeni bir bütün içerisine sokulan gazete manşetlerine, makalelerine, ilanlara, resmi belgelere, afişlere, prospektüslere, broşürlere, başka metinlerden parçalara; kimi zaman da moda şarkılara, opera parçalarına, radyo anonslarına vb. daha önce düzenlenmiş ayrışık unsurlara gönderir. Bu listeye, sözcükleri, klişeleri, basmakalıp sözleri, atasözlerini, kısacası metin-dışı her tür öteki unsuru ekleyebiliriz” (Aktulum, 1999:224). Böylece hem biçimsel hem de içerik

bağlamında birbirinin içine geçmiş ve melez hale gelmiş olan bir başka metin gözler önüne serilir.

Postmodern sanatta ilk olarak Picasso ve Braque'nin kullandığı bu yöntemle eser parçalara bölünmüş, eserde kopukluk hissi verilmeye çalışılmıştır. Birbiri ile ilişkisi bulunmayan nesneler bir arada başka bir metni oluşturmuşlar, metnin diğer metinlerle ilişkisini göstermişlerdir. Ardından gelen Dadaizm akımı ve Pop-Art akımlarında kolaj tekniği her zaman ön planda yer almış ve hemen hemen tüm sanatçılar (Tom Wesselmann, Jim Dine, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, George Segal, and Andy Warhol) tarafından kullanılmıştır.

1980'li yıllardan sonra ise sanatçılar kolaj tekniğini postmodern yapıbozum bağlamında bilinçli bir seçim olarak sanatlarına dahil etmişlerdir. Kolaj farklı biçimleri andıran ama onlar gibi de olmayan bir uslubu ortaya çıkarır. Bazen bir resim bir gazete mizampajını bazen bir video görüntüsünü ya da bir film kareyi anımsatır ve bu metni oluşturan öğeler başka başka metinlerden alınmışlardır. Örneğin David Salle (1952-...) “resmi oluşturan parçaların birbirleri arasındaki üslupsal bağıntıyı koparmak adına o kadar ileri gitmiştir ki, resmin bazı bölümlerini tuttuğu bazı resamlara boyatmaktadır” (Ergaz, 2005:20). Sanatçının bu bilinçli seçimi ile esasında metnin eser sahibine ait olma iddiası da alt üst edilmiş olmaktadır.



Resim 26: David Salle "Ship's Rail" 1995

Yukarıda açıklanmaya çalışılan metinlerarasılığı imleyen yöntemlerin ortak özelliklerine baktığımızda, öncelikle biçimsel ya da içeriksel bağlamlarda yekpare metnin reddi söz konusudur. Gerek görsel gerekse yazınsal metinler artık melez, birbirinin içine geçmiş ve aynı zamanda da tür özelliklerini kaybetmişlerdir. Parçalı, kopuk anlatıların hakim olduğu metinler arası ilişkilerde anlam hiçbir zaman tam olarak kurulamamakta ve birbiri ardında yeniden üretilmektedir. Postmodern eleştiriye göre esasında her metin yeniden yazma yöntemi ile ortaya çıkar. Yeniden yazma ayrışık unsurları, başka metinlere ait parçaları tutarlı bir bütün içerisinde bir araya getirmek ve onları düzenleyerek aralarında uyum sağlamak, böylelikle yeni bir metin ortaya çıkarmaktır (Aktulum, 1999:236). Metnin anlamını okuyucu/izleyici yeniden kendine göre üretebilmektedir.

Yukarıda örneklenmeye çalışılan postmodern ikonografide yer alan beden ve cinsiyet halleri de metinlerarası nitelik taşırlar. Hiçbir sunum ya da hal sadece tek başına bir sunumdan ibaret değildir. Beden ve cinsiyet halleri melez, geçişli ve karnavalesk özellikler gösterir. Beden halleri durağan, yekpare, mitik hallerini kaybetmiş ve aksine Orlan da olduğu gibi devamlı değişen bir hal almıştır. Orlan yüzüne yaptırdığı estetik müdahaleler devam etmekte ve her defasında farklı beden hallerini bize göstermektedir. Bununla birlikte cinsiyet halleri de yanı beden hallerinde olduğu gibi geçişli özellikler

göstermektedir. Erillik, dişillik durumları artık 1960'lı yılların tanımlarından farklılık göstermektedir. Androjen sunumlar ağırlık kazanmış ve cinsiyet halleri birbirinin içine geçmiş bir durumda medya metinlerinde yer almaktadır.

Tezin bu kısmında yukarıda sözü edilen postmodern eleştiride kullanılan yöntemlerin ışığında mitlerarası kavramını açıklamak yerinde olacaktır. Aşağıda öncelikle mit ve mit kavramına değinilecek ardından da mitlerarasılık açıklanılmaya çalışılacaktır.

3.2. Metindeki Mitsel İzler: Mitlerarasılık

Mit ve mitoloji esasında bir dünyayı algılayış ve açıklayış biçimidir ve yüzyıllık meta anlatıların başında gelmektedir. İnsanoğlunun doğa ile giriştiği mücadelenin ve geliştirdiği toplumsal sistemin bir yansıması olarak önce sözlü kültürde ardından da yazılı kültürde olan mitler, sembolik anlatımlardır. Ancak bu sembolik anlatımlar içinde bulundukları toplumun kültürel, ekonomik, sosyolojik boyutunu gözler önüne serer. Bu simgelerin ve anlatım yapılarının çözümlemesi ile bireye, topluma, gruplara ilişkin bilgiler ediniriz. Mitolojide yer alan tanrı, tanrıça ya da yarı-insan figürleri bir hikayeden çok belli bir davranış biçiminin, ideolojinin simgeleştirilmiş dışavurumlarıdır. Yunan Mitolojisi'ndeki Zeus sadece baş tanrı değildir. Aynı zamanda iktidarın, gücün, hegemonyanın adıdır. Mitoslarındaki simgeler ve simgelerden oluşan olaylar araştırmacıya bu alana ilişkin veriler sağlamaktadır. Çünkü mitoslar insanoğlunun tüm edimlerinin bir yansımasıdır. Üretim tarzlarının, cinsiyetler ideolojisinin, sosyal yapısının, kültürel kodlarının simgesel anlatımlarıdır. Eliade'ye göre "Mit, çok sayıda ve birbirini bütünler nitelikteki bakış açılarına göre ele alınıp yorumlanabilen son derece karmaşık bir kültür gerçekliğidir" (Eliade, 2001:15). Fromm'a göre ise "Mitoslar, kendilerini sembol dili aracılığıyla ifade eden, geçmiş zaman bilgelikleri ve özdeyişleridir" (Fromm, 1997:252). Fiske göre ise mitin en belirgin özelliği, "isimler ve gerçekler değişse de ana olaylar temelde aynı kalarak ve bir bölgeden diğerine geçişerek, dünya üzerinde geniş bir bölümde görünmesi"dir (Fiske, 2002:28). Anlaşılabileceği üzere mitin herkes tarafından kabul edilebilecek tarifini yapmak zordur. Çünkü mitoloji bunların hepsidir. Fakat önemli olan mitin tanımını yapmaktan çok, mitin işlevlerinin ne olduğunun araştırılmasıdır. "Mitos, belli bir durumun yarattığı insan düş gücünün (imgeleminin) ürünün olup, belli bir şey yapma niyetini gösterir. Böyle anlaşıldıkça, mitos hakkında sorulması gereken doğru soru, onun gerçek olup olmadığı değil, onunla ne yapmak niyetinde bulunduğu sorusudur" (Hooke, 1995:9).

Campbell Batı Mitolojisi'nde de mitolojinin işlevlerini şu şekilde açıklamıştır: "varlığın gizemi karşısında huşu duygusunu uyandırması ve beslemesidir; ikinci işlevi kozmolojiyi yaratması, huşu duygusu ile desteklenen ve onu destekleyen, varlığın

gizemine ve gizemin varlığına bağlı evrenin imgesidir, kozmolojidir. Bu kozmoloji halkın deneyimleri, bilgisi ve anlayışı ile çalışmalıdır. Üçüncü işlevi mevcut toplumsal düzeni desteklemektir. Bireyi yaşadığı toplumla organik bir bütünlük içine sokar. Son işlev ise insanı kendi ruhsal zenginliğine ve nesnelleşmeye doğru götürmesi, kendi ruhsal gerçeklerine ulaştırmasıdır” (1995:433-435). Tökel ise bu işlevleri toparlayarak şu şekilde kategorize etmiştir: “Mitler, metafizik ve mistik yönelim ile bireyde alçakgönüllülük, itaat ve saygı deneyimi uyandırır ve sonsuz gizem, aşkın adlar ve biçimleri var ederler. Kozmolojik Yönelimle ortaya kozmolojik bir evren imgesi koyarlar. Toplumsal yönelimle kurulu düzenini geçerliliğini ve korunmasını sağlayan ahlaki düzen fikrini aşarlar ve son olarak da psikolojik yönelimle bireyin merkezileşmesini ve uyum kazanmasını sağlarlar” (Tökel, 2000:28). Böylece ideolojiyi görünmez kılarlar ve yeniden üretilmesine aracılık ederler.

Aydınlanma ile birlikte üretilen beden ve cinsiyet mitleri tezin başında anlatılmıştır. Aydınlanma Apollonik mitler üzerine kurulu bir sistemi onar. Dönem mitostan logosa bir geçiş sağlamasına rağmen logosu ve onun temsillerinin mitleştirilmesinin dışında kalamamıştır. Arkaik dönemlerde çeşitli ritüeller, ayinler ile bu işlevler etkin halde iken dönemin bilim, evresellik, rasyonalite anlayışı mitleştirilme sürecinin bir parçası olmuş ardından da gelişen kitle iletişim araçları ile ritüellerin yerini medya metinleri almıştır.

Tüm bu işlevlerle mitler başta da belirttiğimiz gibi üst anlatıların başında gelmektedir. Ancak postmodern eleştiri ve yöntemler ışığında yukarıda sözü edilen işlevler daha da görünmez ve üstü kapaşı bir biçimde gerçekleşmektedir. Günümüzde hemen hemen her şey mitik söylemin dahilinde cereyan etmektedir. İşlevleri benzer biçimde olmasına rağmen içerik olarak değişimin yaşandığı postmodern dönemde mit ve mitik öğelere ilişkin bakış açıları değişmiş, postmodern durumda yeni tanımlamalar literatürde yer almaya başlamıştır.

Barthes’a göre söylen bir sözdür ve bu söz her şey olabilir (1996:179). Önemli olan onu okuyabilmemiz ve çözümleyebilmemizdir. Bunun yolunu Barthes

göstergebilim terimlerinden hareketle ortaya koyar. “Söylende de az önce sözünü ettiğimiz üç boyutlu çizgeyi buluruz: gösteren, gösterilen ve gösterge. Ama söylen özel bir dizgedir. Bu da kendisinden önce varolan bir göstergesel zincirden yola çıkılarak kurulmasından ileri gelir” (Barthes, 1996:183). Barthes’ın belirttiği gibi postmodern dünyanın mitleri bir diğer göstergeler zincirinin parçalarıdır. Aynı metinlerarasılıkta olduğu gibi postmodern mitler mozaik söz konudur. Bu mitler çeşitli imleme yöntemleri aracılığıyla görsel kültüre yansımaktadır.

Barthes bu göstergeler zincirini ve işlevlerini şu şekilde açıklar:

“bir ilk dizgede gösterge (yani bir kavramla bir imgenin çağrışımsal toplamı) olan öge ikincisinde yalnızca gösteren olur. Burada söylensel sözün özdeklerinin (dil, fotoğraf, resim, afiş, törem, nesne,vb), başlangıçta ne denli farklı olurlarsa olsunlar, söylen alanına girer girmez arı bir anlamlayıcı işleve indirgendiklerini anımsamak gerekir: söylen onları aynı hammadde içinde görür... ister gerçek bir yazı ister resimsel bir yazı söz konusu olsun, söylen burada yalnızca bir göstergeler toplamı, bir toplam gösterge, bir ilk göstergesel zincirin son terimini görmek ister. Kurduğu büyümüş dizgenin ilk terimi ya da kısmi terimi de işte bu son terim olacaktır” (1997:184).

Barthes’a göre bir bildiri taşıyan mitler yan anlamsal düzeyde ortaya çıkarlar. Bu da mitlerin diğer tarihsel öğelerle nasıl yoğrulduğunun araştırılmasını gerektirir. Disiplinlerin, mecraların, birbiri içine girdiği, her metnin bir başka metni içinde barındırdığı, her mecranın bir diğer mecranın biçimsel ve üslupsal özelliklerini alımladığı postmodern durumda, başka anlam ve biçimlerde üretilen mitlerin bu yeni okuma biçimleri tezin ana içeriğini oluşturmakta ve mitlerarasılık adı ile kavramsallaştırılmaktadır.

Mitlerarasılık kavramı, metinlerarasılık kavramından ve yöntemlerinden hareketle tanımlanabilir. Mitlerarasılık içeriksel ve biçimsel bir süreçtir. Bir metnin anlamı oluşturulurken sanatçının bilinçli ya da bilinçsiz olarak alıntı gizli alıntı, pastiş, parodi, gibi yöntemleri kullanarak metnine kattığı mitik öğeler arasındaki ilişki ve bu öğelerin

başka bir anlam oluşturma sürecidir. Bu edebiyatta bir sözcük ya da görsel sanatlarda bir pattern ya da bir nesne olabilir. Metinlerarası yöntemlerle binlerce yıllık söylencelerin hem anlamsal hem de biçimsel bağlamda yapıbozumuna uğratılması ve başka bir anlam oluşturulmak üzere kullanılmasıdır. Mitlerarasılık, miti yeni bağlamlarda ve medyalarda yeniden okuma biçimidir. Ancak postmodern göstergeler zincirinde mitlerin dikotomik yapısı bozguna uğrar ve neden-sonuç ilişkisini kaybeder. Yani bir fotoğrafta hem Apollonik öğeleri hem de Dionzyak öğeleri bir arada görmek mümkündür ve bu fotoğraf yeni bir anlam oluşturmaktadır. Yeni anlam artık postmodern dünyanın anlamıdır. Fakat kendinden önceki mitlerden ayrı tutulamaz. Bu durum yeni bir mitsel gerçeklik kurma çabası değildir. Mit kendi başına bir metindir ancak postmodern sanatta artık tekliğini, yekpareliğini ve kozmolojini kaybetmiştir. Dolayısıyla postmodern durumdaki metinler ya da mitler iç içe geçmiş ve yeniden okuma biçimleri ile yapıtların içine sızmıştır.

Postmodern sanat başta da belirttiğimiz gibi hem üslup hem de içerik bakımından avangart özellikler taşımakla birlikte modernizme bir karşı çıkış niteliği taşımaktadır. Modernizmi evrensel ve rasyonel kılmak adına öne çıkarılan mitler elbette ki rasyonaliteyi, düzeni, ölçülülüğü, sistemle bütünleşmeyi anlatan ve meşrulaştıran unsurlar taşımaktadır. Bu da Apollon ile simgeleştirebileceğimiz bir dünya tasarımının sunumudur. Ancak postmodern sanatlar içerik bağlamında da farklılaşmışlar ve Deleuze ve Guattari'nin deyimi ile kenarda kalan ya da Dionysos ile simgeleştirebileceğimiz anlatıları ön plana çıkarmışlardır. Burada belirtmek gerekir ki, bu durum bir dikotominin diğer yarısının ön plana çıkması değil, Bahktin'in karnavalesk düşünce biçiminin bir yansıması olarak "hem o hem de diğerinin" bir arada bulunduğu, harmanlandığı ve kesin çizgilerin muğlâklaştığı bir göstergeler zinciridir.

Postmodern dönemde mitleşen ikonları Mitlerarasılık bağlamında iki biçimde ele almak uygun olacaktır. Bunların bir kısmı mitleşme sürecinde artık yapısal özelliklerini kaybetmiş ve aynı zamanda da bir dünya tasarımını ortaya koymadıkları için de ideolojileştirilmişlerdir. Diğer yandan ise beden sanatı içinde ikon haline gelmiş ve mitleştirilmiş sanatçılar tam da bu mitik süreçlerini kendi lehlerine çevirmeyi

başarmışlardır. Örneğin Orlan tam da beden ve cinsiyet bağlamında mitlerarasılığı açık biçimde bize göstermektedir. Orlan postmodern ikonografinin mitleri arasında yer alan bir sanatçıdır. Onu mitleştiren, ikonik hale getiren ise yapıbozumuna uğratmak istediği beden temsilleri için mitik öğeleri seçmesidir. Yeni oluşan Orlan mitinin mitlerarası bağlamı Diana'nın burnundan, Baucher' Avrupası'nın dudaklarından Boticelli'nin Venüs'ün doğuşu resmindeki çenesinden, Gerome'nin Psyche'nin gözlerinden ve Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sının alnından gelmektedir. Her bir gösterge Orlan kadar açık bir biçimde mitlerarasılığı yansıtmaz fakat örtük olarak postmodern kültürdeki her mitin bir mitlerarası bağlamı mevcuttur.

Kısaca özetlemek gerekirse, tezde kullanılacak olan mitlerarasılık kavramı, metinlerarası yöntemlerin kullanımı ile biçimsel ve içeriksel bağlamda bir meta anlatı olan mitlerin yapıbozumuna uğratılmasını anlatırken diğer tarafından da kanonik (koyutsal) mitlerle perifiyede olan mitleri karnavelesk bir biçimde yan yana kullanmak anlamına gelmektedir. Mitlerarasılık metindeki sanatçının bilinçli olarak kullandığı ve anlamı hiçbir zaman tamamlanmayacak olan mitlerin iç içeliğe vurgu yapmaktadır. Ve mitlerin yeniden üretilmesi değil yeniden okunması ve bağlamı değiştirilerek başka bir anlamı yaratma sürecinde kullanılmasıdır.

Bu bağlamdan hareketle tezin inceleme bölümünde yer alan metinler ve bu metinlerin mitlerarası bağlamı beden ve cinsiyet bağlamında araştırılacaktır. Postmodern dönemdeki metinlerin oluşturdukları mitik anlamların arkeolojisi yapılmaya çalışılacak, böylece mitlerarası bağlamı yani o metni oluşturan diğer mitler incelenmeye çalışılacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

MİTLERARASILIK BAĞLAMINDA BEDEN VE CİNSİYET HALLERİNİN ANALİZİ

1. İncelemenin Amacı ve Kapsamı:

Çalışma birinci bölümden itibaren çeşitli dönemlerdeki beden ve cinsiyet temsillerine odaklanarak öncelikle düşünsel arka planına ardından da sanattaki yansımalarına ışık tutmayı amaçlamıştır. Tezin inceleme bölümü de ise postmodern ikonografideki amaçsal örneklem çerçevesinde seçilmiş olan metinlerin analizi yapılacaktır. İncelemeler ışığında özellikle Metinlerarası ilişkilerden yola çıkılarak tanımlanmış olan mitlerarası ilişkiler gözler önüne serilmeye çalışılacaktır. Yani postmodern ikonografideki beden ve cinsiyet hallerinin Mitlerarası ilişkilerini ortaya çıkartmak incelemenin ana amacını oluşturmaktadır. Ayrıca göstergelerin yan anlamsal düzeydeki anlamlarının analizi çalışmanın bir başka amacıdır. İncelemede beden ve cinsiyet halleri üzerinden Mitlerarasılık kavramı analiz edilecek, diğer mitik unsurlara değinilmeyecektir.

Postmodern ikonografideki seçilen örnekler çerçevesinde beden ve cinsiyet hallerinin analizini yapmak ve bu hallerin mitler arası izini sürmek, incelemenin temel amacını oluşturmakla birlikte, analizler çerçevesinde. postmodern kültürde yer alan beden, beden parçaları ve cinsiyete ilişkin söylemlerin tarihsel ve kültürel arka planını araştırmak, irdelemek, postmodern görsel kültürün ikonlarını okumak incelemenin diğer amaçlarını oluşturmaktadır.

Amaçsal örneklem çerçevesinde seçilmiş olan örneklemde görsel ikonografiyi temsil edileceği düşünülen alanlar ele alınmıştır. Bu yüzden de bir fotoğraf sanatçısı olan Witkin, resim alanından Giger, reklam sektörünü temsilen tüm reklamlarını kendi bünyesindeki ajans aracılığıyla yapan Gaultier, video yönetmeni Merhige ve yönetmen olarak Spielberg seçilmiştir. Ayrıca bu seçimler yapılırken global olarak tanınırlılıkları araştırılmış, çeşitli ülkelerdeki izlenilirlik oranlarına bakılmıştır. Bu kişilerin

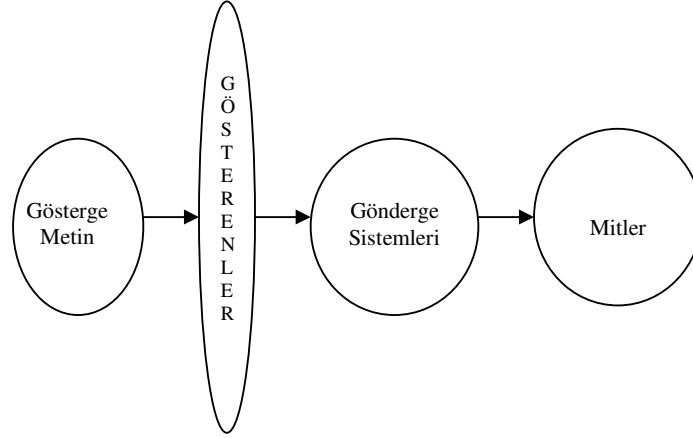
postmodern dönemde eserlerini vermiş olmaları önemsenmiştir. Buradaki seçimde eleştirmenler ya da araştırmacılar tarafından postmodern metinler olarak nitelendirilmeleri önemsenmemiştir. Çünkü tezin dönemselleştirmesi postmodern dönemi kapsamakta, postmodern sanatçı ayrımını imlememektedir. Dolayısıyla eserlerin postmodern dönem olarak nitelendirilen 1960 sonrasında yaratılmış olması yeterli olmuştur.

2. İncelemenin Yöntemi:

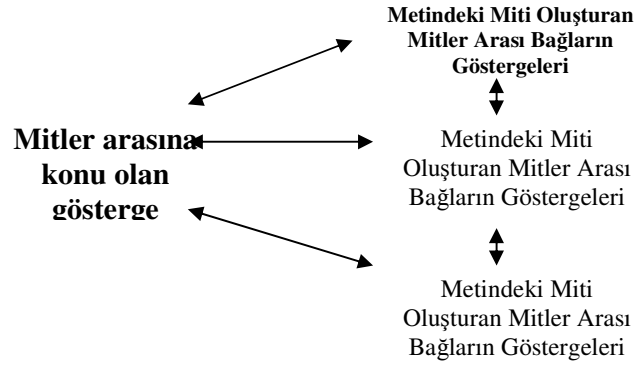
Yukarıda belirtilen amaçlar çerçevesinde tezin yöntemini metinlerarasılık ve göstergebilimsel analiz olarak iki başlıkta toplayabiliriz. Esasında bu iki yöntem de birbiri içine girmiş ve birbirini tamamlayan yöntemler olarak nitelendirilmiştir. Göstergebilimsel analiz ilk olarak Saussure ardından da Pierce tarafından dilbilim üzerinden geliştirilen bir yöntemdir. Fakat ardından görsel sanatlar ve medya araştırmaları analizlerinde kullanılmaya başlanmıştır. Roland Barthes'ın göstergebilimsel analize Hjelmslev'ten uyarladığı yeniliklerle yöntem bir başka çerçeve içinde değerlendirilmeye başlanmıştır (Nöth, 1990:310). Barthes, Kristeva'nın ortaya koyduğu metinlerarasılık kavramını tezin ilgili bölümünde de söz ettiğimiz üzere geliştirmiş, göstergeler üzerinden anlatmaya çalışmıştır. Aynı zamanda John Fiske metinlerarasılık yöntemini çeşitli televizyon metinleri üzerinde uygulayarak postmodern medya metinlerinin bu yöntem ile anlamı üzerinde çalışmış, bu yönteme ek olarak da göstergebilimsel analizi yönteminin odak noktasına koymuştur. Bu tezde yöntem olarak da geliştirilen model, öncelikle Barthes ardından da Fiske'in çalışmalarından hareketle oluşturulmuştur.

Öncelikle incelemeye konu olan metni ortaya koyan kişiye ilişkin bir bilgi verilecektir. Metinlerarasılık bağlamında dikey metinlerarasılığa tekabül eden bu açıklamaların ardından gösterge metin ortaya konacaktır. Gösterge metnin gösterenleri tanımlanacak ve betimlenecektir. Bunu takiben göstergelerin çağrıştırdıklarını, kültürel ve toplumsal belirtiler, çağrışımlar gönderge sistemleri başlığında açıklanacaktır. Ardından gösterge metnin gönderge sistemleri ile yan anlamsal boyutunu oluşturan

mitler tanımlanacaktır. Metinde yer alan mitlerin izleri Mitlerarasılık bağlam içinde belirtildikten sonra metnin analizine geçilecektir. Belirttiğimiz analizin süreci aşağıda tablolaştırılarak anlatılmıştır:



Tablo 3: Tezde Yöntem Olarak Kullanılacak Olan Göstergebilimsel Analizin Süreci



Tablo 4: Mitlerarasılık Göstergelerine İlişkin Model

Bu iki süreç çerçevesinde çözümleme yapılırken sorulacak olan soruları şu şekilde sıralamamız mümkündür:

1. Metindeki gösterenlerden oluşan düz anlam ya da anlamlar nelerdir?

2. Metindeki gösterenler hangi gönderge sistemlerini ortaya koymaktadır?
3. Bu bağlamlarda oluşan beden ve cinsiyete ilişkin mitik ideoloji nelerdir?
4. Mitler arası bağlam nasıl oluşmuştur? İmleme yöntemleri nelerdir?
5. Metin bize ne söylemektedir?

Bu yöntem ile yukarıda belirtilen süreçler ve sorular çerçevesinde ele alınan metinlerdeki yan anlamı oluşturan mitsel öğeler ve bu mitsel öğelerin mitlerarası bağlamı ortaya konmayı çalışılacaktır. Analiz bölümünde ise görselleştirilen Mitlerarasılık bağlamın analizi yapılmaya çalışılacaktır.

3. Analizler

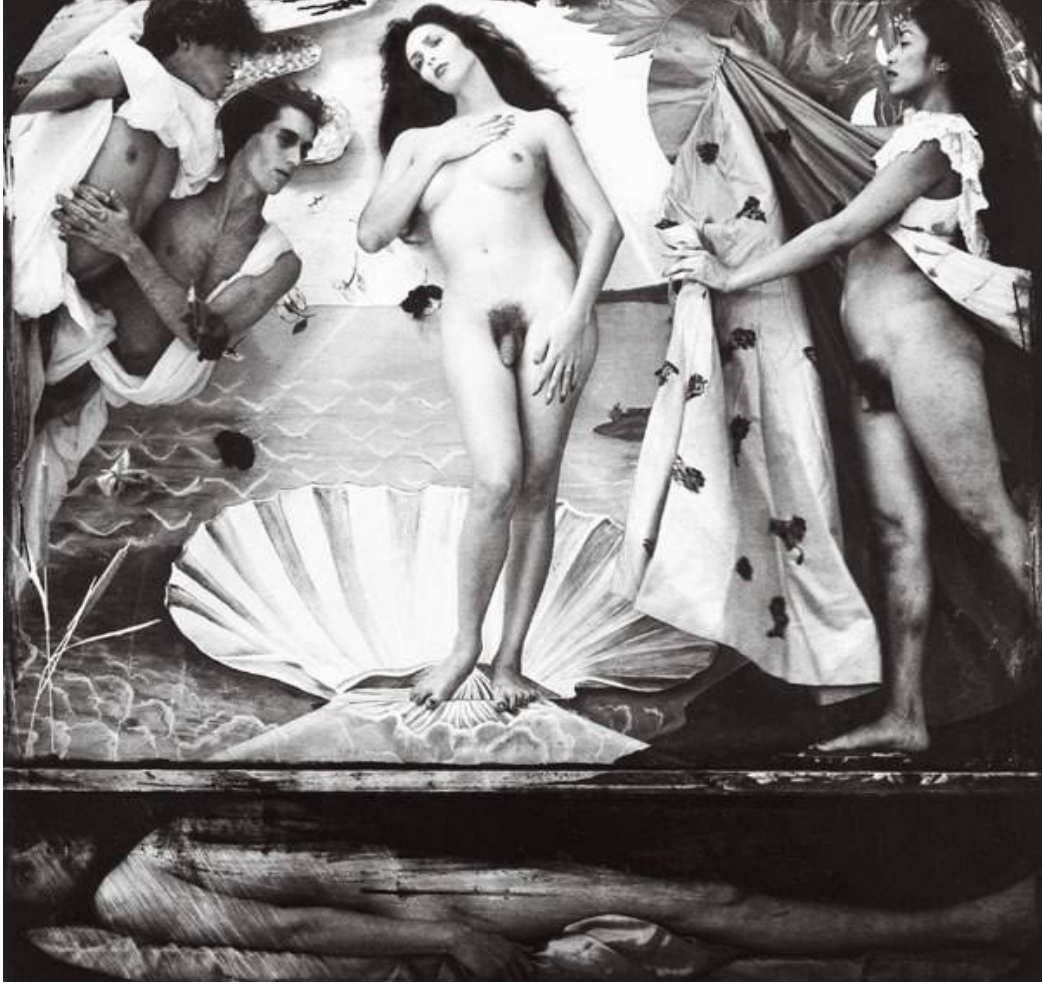
3.1. Joel - Peter Witkin İle İlgili Analizler

Joel-Peter Witkin (1939-...) günümüzde fotoğraf alanında en çok tartışılan isimlerin başında gelmektedir. Çalışmalarında genel olarak ölü bedenler, kadavralar, transseksüeller, hermaafroditler ve ucube olarak adlandırılan bedenler kullanmaktadır. Kendi tabiri ile Witkin insan bedenlerini değil, bedenlerin olma biçimlerini anlatan bir fotoğrafçıdır (Marler, 2001). Botticelli, Velazquez, Goya, Caravaggio gibi ressamların resimlerini çalışmalarının konusu haline getiren Witkin, çalışmalarında Batı Kültürünün temel değerlerine karşı duruşta bulunurken genel olarak Aydınlanma'nın mitlerini yapıbozumuna uğratmaya çalışmaktadır (Samson, 2001:185). Bu ressamların yanı sıra özellikle Bosch'un resimlerini de fotoğraflarında kullanan Witkin, kurulu güzellik ya da modernizmin Apollonik güzellik anlayışını, modernizmde dışlanan temsilleri fotoğraflarında konu edinir. Düş ile kabus, beden ile varlık arasında gidip gelen fotoğrafları arkaik figürlerin yeni bir biçimde sunumunu andırırken beden hiçbir şekilde tamamlanmaz ve süreç içinde devamlı yeniden üretilir. Sanatçının fotoğraflarında kullandığı tekniği Özdemir "Nefretle Bakılanı Seven Fotoğrafçı: Joel-Peter Witkin" adlı yazısında şu şekilde anlatmıştır: "Sanatçı gerçek baskıları, kazıma yöntemi ile selenyum sıvıları ve diğer başka kimyasalları karıştırarak yapmaktadır. Kağıdı daha sonra cam ya da alüminyum levhalar kullanılarak fotoğraf kağıdına aktarmakta ve bazı yerlerde fazlaca kullanılan parlaklık geçmiş ile gelecek arasında bir köprü oluşturmaktadır" (2004). Sanatçı Amerika'nın birçok eyaletinde ve Avrupa'nın ünlü sergi alanlarında sayısız sayıda sergiye imzasını atmıştır.

Aşağıda Witkin'in amaçsal örneklem çerçevesinde seçilmiş olan bir çalışması bulunmaktadır. Çalışma, Witkin'in 1988 yılında çektiği bir fotoğraftır. Fotoğraf "Gods of Earth and Heaven" adlı kitapta yayınlanmıştır.

Gösterge Metin:

Gods of Earth and Heaven, 1988, Peter Witkin

**Gösterenler:**

Fotoğrafi oluşturan beden ve cinsiyete ilişkin 4 adet gösteren bulunmaktadır. Fotoğrafın merkezinde(G1) ve sağ tarafında (G2) hermafrodite figürleri yer alırken, fotoğrafın alt tarafında bir erkek figürü (G3) yere uzanmış olarak yatmakta ve sol tarafında ise birbirine sarılmış iki erkek figürü (G4) bulunmaktadır.

Gönderge Sistemleri: Grotesk, iğrenme, geçişli bedenler, geçişli cinsiyetler, tamamlanmamışlık.

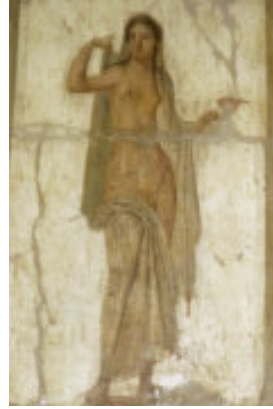
Mitler: Güzellik mitinin yeniden okunuşu

Gösterenlerin Mitlerarasılık Bağlamı:

- G1 ile ilişkin mitlerarasılığın gösterenleri şu şekilde oluşmuştur:



G1:
Witkin, 1988, Gods of Earth
and Heaven
Venüs



Mozaik,
Tarih belirsiz,
Hermafrodite



Mozaik,
Tarih belirsiz,
Venüs



Boticelli, 1482-86,
Venüs'ün Doğuşu
Venüs

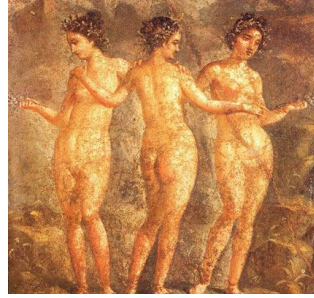
- **G2'**ye ilişkin Mitlerarasılık hem hermafrodite göstereni hem de Kharit'ler üzerinden okunmaktadır.



G2:
Witkin, 1988, Gods of
Earth and Heaven,
Kharit



Geç Klasik Dönem,
Hermafrodit,



Fresk,
M.S.65
Kharits dans
ederken



Boticelli,
1482-86,
Venüs'ün Doğuşu
Kharit'ler

- G3'E ilişkin Mitlerarasılık gösterenleri aşağıda belirtildiği gibidir:



G3:
Witkin, 1988, Gods of Earth
and Heaven
Eros ve Himeros



M.Ö. 400-450
Eros ve Himeros



Tavan figürü,
M.Ö. 490,
Zephyr ve Cloris



Boticelli, 1482-86,
Venüs'ün Doğuşu
Zephyr ve Cloris

Analiz:

Gods of Earth and Heaven göstergesine ilişkin yan anlam şu şekilde analiz edilebilir: Witkin'in bu fotoğrafı Boticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" adlı tablosunu postmodern bir yorumunu içerir. Parodi imleme yöntemini ile oluşturulmuş olan fotoğrafın merkezinde yer alan hermafrodite göstereni (G1), Antikiteden Aydınlanma'ya transfer edilen ve yeniden üretilen güzellik mitini yapıbozumuna uğratmıştır.

Botticelli'nin tablosu Aydınlanma'nın kadın ve dişile ilişkin ideolojisinin en güzel göstergelerinden biridir. Dişil bu tabloda kitonyenliğinden sıyrılarak, Kristeva'nın söz ettiği iğrençlik kategorilerinden hiçbir eser kalmayacak şekilde yeniden ikonografik olarak üretilmiştir. Dönemin güzellik anlayışını yansıtan tablo aynı zamanda eril bakışın nesnesi olarak kadını konumlamaktadır. Botticelli'nin tablosundaki Venüs; Batı sanatında bir terim olan ve kadının erotik ve genital bölgelerini elleri ile kapatması anlamında gelen "Venüs Pudica"nın kült bir örneğidir. Böylece kadın bedeni erotizmden ve zevkten arındırılmış bir yan anlama sahip olmaktadır. Mitlerarasılık bağlamında baktığımızda tablo eril bakış karşısında edilgen olan cinsiyet rollerini üstlenen bir güzellik mitini ortaya koymaktadır.

Oysa ki, Witkin'in G1 göstereni iki açıdan farklı yan anlamlara sahiptir. Öncelikle Witkin'in fotoğrafı tamamlanmış, tek, kapalı bir beden imgesini kırar. Mitlerarası bağlamda arkaik zaman Hermafrodite figürünü postmodern ikonografide taşır. Apollonik bakışın nesnesi haline gelen kadın bedeni bu fotoğrafta çift cinsiyetli bir figür ile temsil edilerek, bedenin tamamlanmış anlamı Karnavalesk bir görünüme dönüştürülmüştür. Parodiyi oluşturan parçalardan biri olan G1 gösterenin dayandığı mitler arası bağlam da Karnavalesk bir yapıya gönderme yapar. Hermafrodite, Afrodite ve Hermes'in oğludur. Biri güzellik diğeri ise haberci tanrı olarak ambivalent bir beraberliği temsil ederler. Afrodite Apollonik güzellik temsili ile durağanlığı, Hermes ise hareketli yapısı ile döngüsel olanı temsil ederken Hermafrodite ambivalent olandır. Bu anlamda da mitos açısından da geçişlilik ve Karnavalesk özellikleri personasında taşımaktadır. Bu ikili birliktelik Hermafrodite'in kurulan sonraki personasına transfer

olarak cinsiyet bağlamında ikili cinsiyet görünümüne bürünmektedir. Witkin tam da bu noktada Botticelli'nin Antikite'den taşıdığı Apollonik güzellik mitini tersine çevirerek çok anlamlılığı, geçişliliği ve Karnavalesk özellikleri fotoğrafının odak noktasına koyarak bu niteliklere sahip görünmez kılınan beden imgelemesini görünür hale getirmiştir. G1'e ilişkin diğer yan anlam ise "Venüs Pudicae" yi kırması ile ortaya çıkmaktadır. G1 erotizm yüklü bir anlamı üretmekte ve eril bakışa karşı geçişli cinsiyet göstergeleri ile başkaldırmaktadır.

Fotoğraftaki G2 göstereni ise Boticelli'nin tablosunda da Witkin'in fotoğrafında da Kharit'leri temsil etmektedir. Kharit'ler "göze hoş olanı simgeleyen tanrıçalardır.... parlaklık, ışıltı, güzellik anlamına" (Erhat, 1997:173) gelen ve Yunan ikonografisinde tamlık, apollonik güzelliğin ölçüsü olarak kabul edilen tanrıçalardır. Botticelli'nin eserindeki Kharit'ler bu anlamı yeniden üretirken, Witkin bu anlamı ters yüz ederek başka bir mite yani Hermafrodit mitine göndermeden bulunmuştur. Böylece güzellik ile geçişli cinsiyetleri fotoğrafında üst üste oturtarak güzellik mitine bir başka anlam kazandırmıştır.

Fotoğrafta G3 gösterenine ilişkin mitlerarasılığı Eros ve Himeros oluşturmaktadır. Witkin bu kompozisyonu ile esasında Boticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" tablosunda yer alan Zephyr ve Chloris beraberliğini eşcinsel göndermesi olan bir başka metafor kullanarak tersine çevirmiştir. Çünkü Zephyr batı rüzgarını temsil ederken, heteroseksüel bir kimliktir. Kullandığı metafor Eros ve Himeros'tur ki bu ikili tanrılar mitolojide esas aşkı yani bir erkeğin diğer erkeğe olan aşkını en yüce sayan ve sonrasında Aydınlanma ile heteroseksüel bir boyut kazanan aşk mitine gönderme yapmaktadırlar. Venüs'ün Doğuşu'na ilişkin ilk ikonografide yer alan fakat sonrasında Aydınlanma'nın ideoloji çerçevesinde değiştirilerek heteroseksüel bir beden ve cinsiyet imgesi kazanan G3 göstereni postmodern ikonografide tekrar regresyona uğrayarak arketipsel haline geri dönmüştür. Bu dönüşüm metne grotesk bir tarz içinde yansımıştır.

Bu iki başat Mitlerarasılık analizinden başka metinde göze çarpan G2 göstereni de aynı G1 göstereni ile aynı yan anlamlara sahipken G4 göstereni ise ölü İsa figürünü

çağırır. Nietzsche tarafından dile getirilen “Tanrı Öldü” savı postmodern söylemin bir parçasıdır ve metinde de İsa yerin altında yani diğer yükselen değerlerin altında yatan bir ölü olarak betimlenmiştir. Tüm bu gösterilenlerin analizinden hareketle, metin beden ve cinsiyet hallerini Karnavalesk ve grotesk olarak betimler. Aynı zamanda iğrençliklerin bir bütünü gibidir.

Fotoğraf bütün bu mitlerarası yan anlamsal boyutu ile ataeril ideoloji ve eril bakış karşısında dişil ve geçişli cinsiyet, beden hallerini görünür hale getirmiştir. Yarattığı mit dişile ilişkin bir mittir ve Aydınlanma ile iğrençlik kategorisine sıkıştırılan beden imgesi ikonografiye Witkin’in bu fotoğrafı aracılığıyla geçmiştir.

3.2. Hans Rudi Giger İle İlgili Analizler

Çözümlemenin bir başka ayağını oluşturacak olan H.R. Giger'in (1940-) metinleri sanat tarihçiler ve sinema eleştirmenleri tarafından neo - sürrealist ve neo-dadaist olarak nitelendirilmektedir. Çalışmaları 1960'lı yıllarda başlamıştır. Alien(1979, R. Scott) filmindeki çizimleri ile En İyi Efekt Oscar'ını alması ile popüler olmuştur. Alien'da yer alan tasvirler birçok incelemeye konu olmuştur. Giger'in yarattığı karakterler ve çizimlerindeki tasvirler baskı ve dışavurumun dikotomisi olarak nitelendirilmiş (Russell, 2005:147). Bir başka açıdan uslubunun yeni bir gotik ve grotesk anlayışı yansıttığı eleştirmenler tarafından dile getirilmiştir ve postendüstriyel ve post gotik olarak adlandırılmıştır (Quema, 2004:93).

Giger ile ilgili dikkati çeken ilk özellik çalışmalarında kullandığı tekniktir. "İlk çalışmalarında Giger çini mürekkebiyle, divit ve rapidograf aracılığıyla çizimler yapıyordu. ...1968'in ortalarında ise dikkatini yağlıboya küçük peyzajlara yöneltmiştir. Giger bunları 'en renkli' çalışmaları olarak adlandırılır. Olgunluk döneminde kullandığı airbrush (sprey) tekniği Giger'in özgün üslûbuna eşlik etmiştir" (Akman, 2005). Giger'a göre çalışmaları pek de renkli değildir. "çalışmalarım da genellikle sprej boya ile yapmayı tercih ediyorum böylece onlara sepia efekti verebiliyorum. Aynı zamanda da akrilik boyalarla çalışmalarım var, ancak esas beni yansıtan sprej boya çalışmalarımıdır" (Giger)

Giger'ı hem sanat hem de akademik alanda önemli kılan kullandığı tekniğin yanı sıra sıradışı temaları ve ele aldığı konularıdır. Eleştirmenlerin "Gigeresque" olarak nitelendirdikleri dünya, melez ve biyomekanik bir dünyadır. Metinlerinde daha çok fetüsleri, beden makine melezlerini, biomekanik kadın tasvirlerini kullanır. Metinlerinin ana temalarını şiddet, iğrençlik, ölüm ve yaşam, seks oluşturur. Beden tasvirleri alışılmışın dışındadır. Onun çizimlerinde parmaklar bacak, kafalar kalça, damarlar ise birer mekanik boru halini alır. Beden makine melezi bu bedenler mekanik damarlarla birbirine simbiyotik bir bağla bağlanmış gibidirler. Grotesk bedenleri ve makineleri farklı mekanlar ve zamanlar bağlamında resmeder. Çalışmalarında kapalı, klostrofobik

mekanlar, gelecek zamana ilişkin öngörüler yer alır. Giger'in Panteonu Olympos'un tanrı ve tanrıça tasvirleri yerine Giantların, Sirenlerin ya da Dionysos'un hüküm sürdüğü bir birlikteliktir. Bir anlamda Aydınlanma'nın öteki olarak nitelendirdiği göstergeler çalışmalarının ana karakterlerini oluşturmaktadır. Giger'in çalışmalarında bir diğer dikkat çeken konu ise erkek figürünün bu zamana kadar bildiğimiz anlamlarda yer almayışıdır. Gigeresque dünyada erkek bedenin tasviri neredeyse hiç yapılmamıştır. Grof'a göre Giger modern zamanların kolektif bilinçdışını ortaya koyan ve incelenmesi gereken sanatçıların başında gelmektedir, çünkü Giger'in resimleri postmodern ikonografi de tam da arketiplerin ortaya çıktığı çalışmalardır (2005). Giger kurduğu dünya ile siber kültürün ikonu haline gelmekle kalmamış aynı zamanda eserlerinden kesitler kişilerin bedenlerine dövme olarak kullandıkları, en çok çalışılan kişilerden olmuştur. Aşağıda amaçsal örneklem çerçevesinde seçilen metin, mitlerarasılık bağlamında analiz edilmeye çalışılacaktır.

Gösterge Metin: The Spell II, 1974, H.R. Giger



Gösterenler:

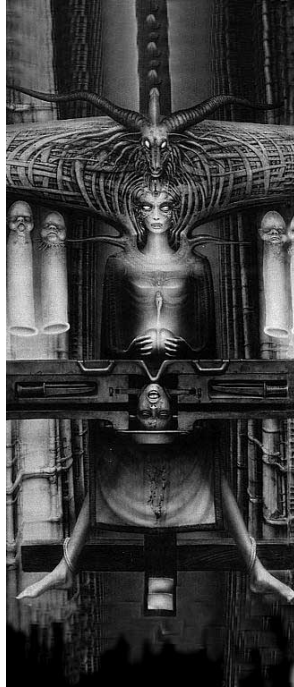
Giger'ın "The Spell" adını taşıyan metninde 4 adet cinsiyet ve bedene ilişkin gösterge bulunmaktadır. Bunlardan ilki -G1- ters çarpmıha bağlanmış olan elleri göğsünde kavuşmuş bir şekilde bir kalçayı tutan kafasında keçi başı olan kadın figürüdür. Diğeri resmin sağ tarafında yer alan kanatlı ve kafası geriye doğru uzamış olan kadın figürü (G2) ve onunla simetrik bir açıda aynen G2 gibi mekanik borularla bağlanmış saçları Nefertiti'yi andıran diğer kadın figürü(G3)'dür. Son gösterge ise G1'in ki yanında yer alan vücutları prezervatif ile temsil edilen fetüsler(G4)'dir. Mekan kapalı ve karanlık bir alanken zaman gelecek zamanı çağrıştıran fütüristik öğelerle kurulmaya çalışılmıştır.

Gönderge Sistemleri: Zamansızlık, mekansızlık, grotesk, ölüm, yaşam, şiddet, apokalips ve disütopya

Mitler: Hristiyanlık miti, tekno-grotesk beden mitleri, distopik mitler

Gösterenlerin Mitlerarasılık Bağlamı:

- G1'e ilişkin mitlerarası bağlamın gösterenleri aşağıdaki gibidir.



G1:
Giger, 1974, The Spell
Medusa, İsa, Pan



Pan,
M.S. 400,
Vazo



Medusa,
M.S. 150, Heykel



Medusa,
Caravaggio, 1590,
Yağlı Boya

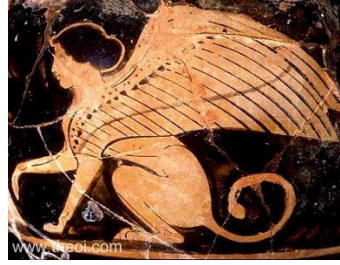


Death, Velasquez, 1632,
Yağlı Boya

- G2 ve G3'e ilişkin mitlerarası bağlam gösterenleri şu şekilde oluşmuştur.



G2:
Giger, 1974, The Spell
Sthenno, Sphyx



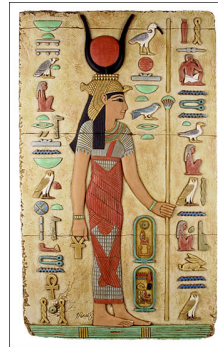
Sphyx,
M.Ö. 500,
Tavan resmi



G3:
Giger, 1974, The Spell
Isis, Euryale



Isis,
Antik Mısır,
Heykel



Isis,
Antik Mısır
Papirüs

Analiz:

H.R. Giger'ın "The Spell" isimli çalışmasında fütüristik öğeler mitolojik öğelerle beraber kullanılmaktadır. Zamanın ve mekanın gelecek tasarımı karanlık ve aynı zamanda da kaotiktir. Metindeki bedenler modern mitlerin yeniden okunması ve yapıbozumuna uğratılmasından oluşmuştur. Giger yeni gotik anlayışı ile 16. yüzyıl gotik gravürlerini postendüstriyel dönemde farklı sembolleri yerleştirerek, olan sembolleri tekno simgelere dönüştürerek yeniden yaratmıştır. Resim, apokaliptik ve diptopik göstergelere sahip bir mittir. Giger'n metinlerindeki bedenler Apollonik başat kültürün reddettiği abjectionlar ve melez figürleri anlatır.

Metnin ortasında yer alan G1 göstereni Medusa, Pan ve İsa figürlerinin tek bir bedende toplanmış halidir. Medusa Batı kültür tarihinde hem dişillikle özdeşleştirilirken aynı zamanda da eril korkuların bir yansıması olarak görülür. Onu gorgon yapan ve başını Perseus'a kesitiren kadın olmasına rağmen eril bir tanrıça olan Athena'dır. Bu figürde mit umarsızca karşımızda durmaktadır. Eril bakışa karşı meydan okumakta ve bakışını izleyicisine çevirmektedir. Pan ise Dıoyzyak bir tanrı figürüdür. Hermes'in oğludur ve dıoyzyak tarafta olmasına rağmen cinsel iktidarı personasında taşır. Pan ile Medusa figürünün birleşiminden dişil erotizm doğmuştur. Göstergelerin yan anlamsal düzeyinde bu dişil erotizm zafer kazanmıştır. Çünkü ataerkil bir miti oluşturan Hristiyanlık-İsa miti gösterenleri çarmıh ve İsa'nın kafası ters olarak resmedilmiş ve tek, tamamlanmış İsa bedeni parçalara ayrılmıştır.

G2 ve G3 gösterenleri ise iki yan anlamsal düzeyi bulunmaktadır. Bunlardan ilki mitolojide yer alan Medusa'ya eşlik eden iki kardeşi Sthenno ve Euryale'dir. İkincisi ise G2 Sphinx'i işaret ederken G3 ise Yunan mitolojisine İo olarak geçen İsis'i gösterir. G2 ve G3'ün yan anlamlarını kuran bu mitik tanrıçaların hepsi Dıoyzyak ve kitonyen, dişil tanrıçalardır. Bedensel bağlamda groteski, iğrençlikliği temsil ederler. İsis, Mısır Mitolojisi'nde ikili bir yapıyı temsil etmektedir. Ölülerin besleyicisi ve aynı zamanda da hayat veren bir ana tanrıçadır. Metinde simbiyotik bir bağ yani boru ile bağlanmış olan iki kadın figürü Medusa mitinin ideolojisini yansıtan bir başka yan

anlama sahiptir. Mitte Medusa öldükten sonra Athena kanının iki damlasını kral Erichthonius'a hediye eder. Bunlardan biri devayı diğeri ise zehirdir. Yani biri yaşam diğeri ise ölüm metaforlarıdır. Metin, bu iki kadın figürü ile bu birbirine bağlanmış olan iki dikotomiye bedenler aracılığıyla birbirine bağlar. Yan anlamsal düzeyde bu bağ aynı zamanda Apollon ve Dionysos'u, Eros ve Thantos'u, kadın ve erkeği, eril ve dişili, Doğu ile Batı'yı birbirine bağlamayı çağrıştırmaktadır. Ayrıca G2 ve G3 gösterenleri yan anlamsal düzeyde geçişli bir cinsiyete ve her iki cinsiyetin göstergelerini barındıran bir beden imgesine sahiptir. Giger'ın bu metni dikotomik olan anlamları beden ve cinsiyet bağlamalarında bir araya getirmekte; yeni bir karnavalesk ve grotesk beden miti ortaya koymaktadır.

G4 göstereni olan fetuslar ise geleceğe ilişkin kötücül bir beden tasarımına işaret eder. Doğanın hor kullanılması, artan kimyasal madde kullanımları ile gelecekteki çocuklar insan bedeninden başka bir şeye evrilecektir. Bu çocuklar geleceğin çocuklarıdır. Apokaliptik bir dünya içinde çürüyen, grotesk, cinsiyetleri belli olmayan tasvirlerdir.

Son olarak metin dişil mitlerden beslenerek yeni bir mit ortaya koymaktadır. Bu mit, aynı zamanda mekansal bağlamda da mitlerarasılıktan yararlanarak mekansal bağlamda Vagina Dentata (Dişli Vajina)'ya gönderme yapmaktadır. Metindeki bu mekan imgesi batı kültürünün abjection'ına denk gelmekte ve Apollonik mekanların aydınlık, ışıkl, gün ışığı tasarımlarını altüst etmektedir.

3.3. Jean Paul Gaultier İle İlgili Analizler

Çağımızın reklam endüstrisi en az diğer görsel sanatlar kadar ikonografiye yön veren ve farklı açılımlar sağlayan bir alandır. Fakat tüketim kültürünün simülasyonları ve başat ideolojiyi yeniden üretmesi ile diğer görsel ikonografiden ayrılır. Barthes'ın da belirttiği gibi reklamlar bir bildiridir ve yarattıkları metinler mitik anlamlar taşırlar. Düz anlamsal bir yapıda yan anlamsal kodlar taşırlar.

Jean Paul Gaultier (1952-...) esas olarak dünyaca ünlü bir moda tasarımcısıdır. 1972 yılında Pierre Cardin'de tasarımcı olarak işe başlayan Gaultier, 1978 yılında kendi şirketini kurarak ismini markalaştırmıştır (Pfalzgraf, 2002:261). Gaultier, tarihsel ve edebi göndermeleri olan bir moda anlayışına sahiptir ve Ortodoks nosyonuna karşı duruşları ile cinsiyet rollerini temsillerinde farklı biçimlerde inşa eder (Pfalzgraf, 2002:262). Moda eleştirmenleri tarafından yapılan kategorizasyonda yapıbozumcu olarak nitelendirilen Gaultier çizgileri, özellikle cinsiyet rollerini yeniden, farklı biçimlerde okuması ile dikkat çekmektedir (Kellog&Peterson&vd.,2002:122). Onun tasarımlarında eril stereotipler duygusal, dişil, narsistik, uyumsuz ve adrojen bir hal almaktadır (Kellog&Peterson&vd., 2002:123).

Jean Paul Gaultier sadece bir moda tasarımcısı değildir. Gaultier şişe tasarımlarını, reklam tasarımlarını da kendisi yapmaktadır (Pfalzgraf, 2002:263). Ayrıca Peter Greenaway'in *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* (1989), Pedro Almodovar'ın *Kika* (1993) and Luc Besson'ın *The Fifth Element* (1997) filmlerinin kostüm tasarımlarını da imzasını atmıştır.

Kendi tasarımlarının reklamlarında da söz sahibi olan ve onları tasarlayan Gaultier, kendi şirketinin bünyesinde bir de reklam ajansına sahiptir. Bu anlamda diğer moda tasarımcılarından ayrılır. Aynı zamanda Jean Paul Gaultier hedef kitle olarak bir niş pazar olan geçişli cinsiyetlere yönelik ürünler üretmektedir. Aşağıda Jean Paul

Gaultier'ın 1996 yılında Amerika'daki dergilerde yayınlanan kot reklamlarından bir örnek inceleme metnimizi oluşturmaktadır.

Gösterge Metin:

Gaultier Jeans, 1996, Jean Paul Gaultier



Gösterenler:

Konu ile ilgili olarak metinde toplam 3 adet gösteren bulunmaktadır. Soldan sağa doğru okuduğumuzda ki soldaki figür metinde hepsinden daha fazla yer kaplamaktadır; G1 altında sadece kot pantolonu olan, üstü çıplak ve vücudu illüstrasyon dövmeleer bezeli aynı zamanda da gene illüstrasyon bir kanat göstergesi olan erkek bedenidir. Bu erkeğin cinsel organı pantolonun içinden belli olacak şekilde abartılıdır. G1 gösterenin bedenindeki dövmeleer; çeşitli yılan figürleeri, bir yazıdan (save,forever, sex – güvenli,

sonsuz, seks) oluşur. Aynı zamanda G1 göstereninde bol sayıda yüzük ve küpe mevcuttur. G2 ise, sarı saçlı, kot şortlu çıplak kadın figürüdür. G 2'nin de vücudu çeşitli dövmelerle kaplıdır. Göğsünün üzerindeki bir geyik dövmesi bulunmaktadır. Ve son olarak da gene dövmeli, kot pantolonlu, arkası izleyiciye dönük erkek figürü göstereni de G3 olarak adlandırılmıştır.

Gönderge Sistemleri: Homoseksualite, tamamlanmamış bedenler, eşcinsellik, dişillik, moda ve öteki, erotizm, karnaval, masumiyet

Mitler: Eşcinsel mitler, eşcinsel beden mitleri, Karnavalesk mitler, Dionysos mitler

Gösterenlerin Mitlerarasılık Bağlamı:

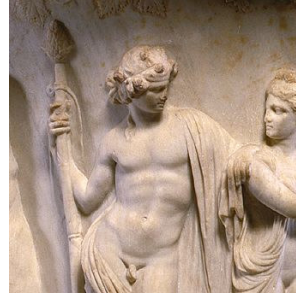
- G1 ve G2'ye ilişkin Mitlerarasılık gösterenleri aşağıdaki çerçevede oluşmuştur.



Ganymedes,
Mozaik,
Geç Roma



G1:
J.P. Gaultier Kot
Reklamı, 1996
Ganymedes, Baccus

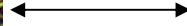
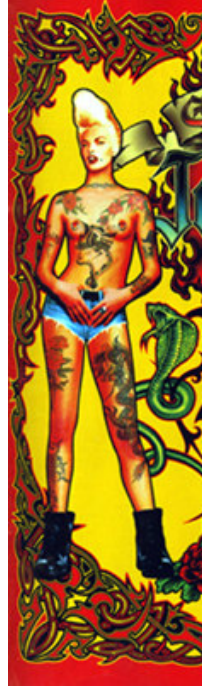


Dionysos
Vazo,
M.Ö.30-40



Baccus
Yağlıboya
Caravaggio, 1593

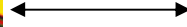
- G3'e ilişkin mitlerarası bağlamın gösterenleri şu şekildedir:



Artemis,
M.Ö. 350,
Heykel



Marilyn,
1967,
Andy Warhol,
Baskı



Analiz:

Yukarıda yer alan metin, hedef kitlesi geçişli cinsiyetler ya da eşcinseller olan J.P.Gaultier markasının reklamıdır. Kullanılan renkler, bedenlerin üzerine yazılmış metinler, G1 gösterenin pantolonunun altında belirgin bir biçimde gösterilen cinsel organı ile metin yan anlamsal düzeyde bir karnavalı çağrıştırmaktadır. Mitlerarası bağlamda ise Ganymedes ve Dionysos mitlerinin izlerini taşımaktadır. Ganymedes erkek bir ölümlüdür ve Zeus onun güzelliğinden o kadar çok etkilenmiştir ki onu kartal kılığına girip kaçırmıştır. Eşcinsel bir beraberlik yaşamışlardır. Bunun yanı sıra Dionysos erkek olmasına rağmen dişil özellikler gösteren bir tanrıdır. Fakat gerek antik dönemde gerekse Roma döneminde özellikle erkek cinsel organı vurgulanmakta, ön plana çıkarılmaktadır. Onun cinselliği eril, etkin bir cinsellik değil; daha çok esrik ve irrasyonel bir cinselliği çağrıştırmaktadır. Dionysos ayinleri Karnavalesk öğelerin hakim olduğu bayramlardı ve cinsellik alabildiğine yaşanmaktaydı. G1 göstereni hem beden duruşu hem bedeninin üzerinde taşıdığı işaretlerle hem de abartılmış cinsel organı ile eşcinselliğe gönderme yapmaktadır. Bedenl karnavalesk iken aynı zamanda cinsiyet halleri de Karnavalesk, geçişli, eşcinsel rolleri imler. Metin dionysos ayinlerini yeniden üreten bir yapıdadır. Geçişli cinsiyetleri, escinsel bedenleri yan anlamsal düzeyde onar. G2 göstereni kadın olmasına rağmen G1 ve G2'ye göre daha eril iken G1 ve G2 gösterenleri erkek olmalarına rağmen dişil bedenleri gösterirler.

G2 gösterenenin işaret ettiği mitlerarası bağlam Artemis ikonografisidir. Ayrıca göğsüne çizilmiş olan geyik motifi de Artemis'e gönderme yapmaktadır. Artemis doğanın, hayvanların tanrıçasıdır. Tapımı oldukça uzun sürmüş ve sonrasında da Meryem Ana figürüne transpoze edilmiştir, yer değiştirmiştir. Erhat bu yer değiştirmeyi şu şekilde anlatır: Artemis kültüne tapanlar inandıkları, tapındıkları büyük tanrıça kendilerine yasak edilince, inançları yüzünden akla hayale gelmeyen işkence ve saldırıya uğrayınca Meryem diye karşılırları çıkarılan ve zorla kabul ettirilen tanrısal varlığa Artemis'in bütün niteliklerini yüklemişleridir (1997:61). G2 göstereni simgeleri ile Artemis ve onun personasını temsil ederken postmodern ikonografiye parodi olarak yansımıştır. Bu parodi sadece Artemis'in değil aynı zamanda da Marilyn Monroe'nundur. Metin, cinsiyet rollerinin popüler kültür tarafından belirlendiğini

belirtmek üzere bir karşı duruş olarak resmini yapan Warhol'un Marilyn adlı tablosuna da gönderme yapmaktadır.

Metinde beden ve cinsiyet halleri karnavalesktir. Metin bu gösterenler ile birlikte bir parodi oluşturur. Metin idealize edilmiş olan erkek ve kadın bedenlerinin parodisidir. Metinde Hristiyan ikonografisine bir atıf yer alırken, heteroseksüel olmayan beden hallerini üretmektedir. Ek olarak da eşcinsel mitleri yeniden üretmekte, reklam gibi başat ideolojinin en belirgin olduğu bir alanda eşcinsel cinsiyet ve beden hallerini ikonografiye taşımaktadır.

3.4. E. Elias Merhige İle İlgili Analizler

1964 doğumlu olan Merhige, önce sinema filmleri ile kariyerine başlamış ardından da klip yönetmenliğine soyunmuştur. Daha çok alternatif temalara, konulara ve kurgu tekniklerine yönelen Merhige'in yaptığı çalışmalar bağımsız sinema örnekleri arasında gösterilmektedir. Implosion (1983), Sping Rein (1984), A Taste of Youth (1985), Shadow of the Vampire (2000), Suspect Zero (2004) filmografinin oluştururken, Marilyn Manson, Interpol, Silencer gibi müzik gruplarının klip yönetmenliğini yapmıştır. Alternatif gruplara çektiği videolar ve farklı temaları kullandığı filmleri Merhige postmodern ikonografide farklılık yaratan bir isimdir.

Merhige'ün bağımsız sinema yönetmeni olarak nitelendirilmesini sağlayan çalışması Begotten (1991) filmi olmuştur. Film, yüksek kontrast siyah-beyaz, karanlık, grenli çekimleri kült bir film olarak sinema tarihinde yerini almıştır. Film teknik farklılığının yanı sıra konusu ile de ayrıksı durmaktadır. Begotten, Merhige'in "God killing himself" (tanrı kendini ölüyor) olarak adlandırdığı 12 dakikalık bir giriş sekansı ile başlar. Dağ evinde bir adam bağırsaklarını dışarı çıkararak kendini öldürür. Onun küllerinden toprak ana doğar ve sonrasında da kendini hamile bırakarak dünyayı doğurur. Merhige yaptığı röportajda film ve usulubu ile ilgili şunları söylemektedir: Bu zamana kadar baktığım filmlere inanmıyorum. Onlar bize bir simülasyon dünyası içine çekmeye çalışıyorlar. Benim amacım başka dünyaların da anlatımlarının da olduğunu göstermek. Bunu yaparken de hiçbir mekanın ya da zamanın olmadığı karakterleri, hikayeleri anlatmak istiyorum. Rönesans ile başlayan ve insanın insana, insanın doğaya olan baskısından farklı hikayeler anlatmak istiyorum. Bu film de bunu amaçlıyorum (MacDonald, 1998:286-288). Bu bakış açısı ile Merhige'in Begotten'ı gizemli tablo ya da bir resim gibi kurgulanmıştır. Kültürel sembolleri ile film pagan inanışlarına göndermelerde bulunur. Film nihilistik bir algoriler yığındır.

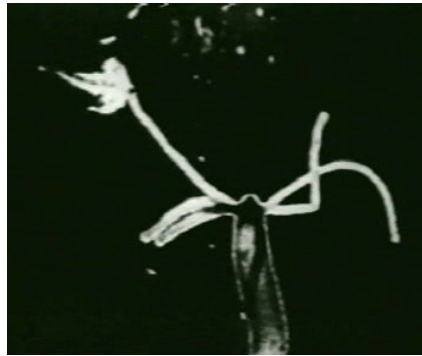
Bu filminden sonra Merhige video klip yönetmenliğine başlamış ve ana akım müzik kanallarında yayınlanan klipleri alaşağı etmek istercesine kendi temalarını, farklı kurgularını bu çalışmalarına da yansıtmıştır. Merhige, daha çok Amerikalı sanatçı

Marilyn Manson ile çalışmaktadır. Esas adı Brain Warner olan Marilyn Manson müzik dünyasının miti haline gelmiş bir sanatçıdır. Sahne ismi 1950 sinemasının kült ismi Marilyn Monroe ve 1960 yılında Amerika’da seri katil olarak yakalanan Charles Manson’dan gelmektedir (Peraino, 2006:240). Manson, şarkıları ve personası ile popüler kültürün fantezilerine, Hristiyan muhafazarlığına karşı bir duruş sergiler (Peraino, 2006:241). Kullandığı kültürel simgerle onun bedeni ve cinsiyeti kadın ve erkek; eril ve dişil arasında gelip giden bir görünme sahiptir. Geçişli bir cinsiyet kategorisine sahip beden personası ile Manson, başat ideolojinin yarattığı beden ve cinsiyet kategorilerine karşı çıkmayı amaçlamaktadır (Peraino, 2006:242). Merhige sanatçının birçok klibine imzasını atmıştır.

Aşağıda Merhige’in filminden alıntılarla Marilyn Manson için oluşturduğu klibin göstergeleri ve klibin analizi yer almaktadır. Klip televizyonların müzik kanallarında aynı zamanda da Manson’ın “God is in the TV” adlı videolarının toplandığı bir kasette yer almıştır. Devingen bir görüntü olması dolayısıyla gösterge metine ilişkin bir dizi gösterge aşağıda yer almaktadır. Klibin düz anlamsal boyutu gösterenler başlığı altında ayrıntılı bir biçimde anlatılacaktır.

Gösterge Metin: Cryptorchid, 1999, Merhige





Göstergeler: Müzik arka ses olarak yer alırken, görüntü flu, siyah- beyaz ve grenlidir. Bulutlar hızlı çekim ile gökyüzünde akar, güneş bir gözükür bir kaybolur; bir küçülür bir büyür. Mekan ormanın içidir. Yer alan figürler; yakın çekim bir göz, topraktan çıkan solucanlar, toprakta hareket eden bir yılanıdır. Yer alan beden figürleri ise, deşilmiş karnından kan gelen bir adam, aynı adam aynı zamanda bir papa koltuğunda otururken kafasından kan kaybetmeye devam eder. Tarlada birini taşıyan rahipler ve rahibeler diğer insan figürleridir. Marilyn Manson klbin sadece ortasında dünyanın içinde resmedilmiştir. Saçları ve etekleri uçuşan bir kadın silueti ve son olarak da güneş parlar ve görüntü flulaşarak kapanır.

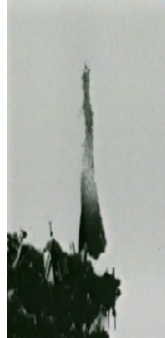
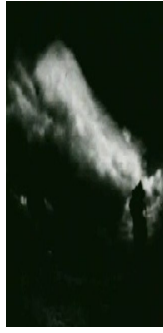
Gönderge Sistemleri: Ölüm, doğum, iğrenme, grotesk, muğlaklık, mundarlık

Mitler: Dionysos mitleri, Ötekinin ayinleri, ritüelleri, kararan Demeter

Göstergelerin Mitlerarasılık Bağlamları:

Metin devingen göstergelerden oluştuğu için aşağıda birkaç sahne çerçevesinde göstergelerin mitlerarası göstergeleri yer almaktadır. Bundan dolayı da aşağıdaki beden ve cinsiyet halleri gösterge numaraları bir dizi görüntü üzerinden belirtilmiştir.

- Gösteren dizisi 1(GD1) ilişkin mitlerarası bağlamın gösterenleri şu şekildedir.



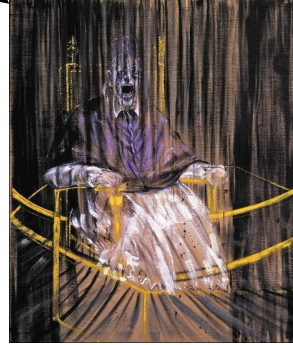
Dionysos Ayinleri
Helen Dönemi
Mermer Heykel



- GD2'ye ilişkin mitlerarası bağlamın gösterenleri şu şekildedir.



Portrait of Pope
Innocent X,
1650
Velazquez



Study After
Portrait of Pope
Innocent X,
1953
F. Bacon

Analiz:

Metin Merhige'ün Begotten adlı filminden izlek aynı kalarak, alıntılar yapılarak yeniden kurgulanmıştır. Filmde de yer alan Tanrının kendini öldürmesi ve doğa ananı doğuşu sekansları klipte de kullanılmıştır. Her şeyden önce klip zaten filme yaptığı gönderme ve alıntılar dizgesi ile metinlerarası bir görünüm sergiler.

Klip, mitlerarasılık bağlamında Dionysos ayinlerinin postmodern versiyonunu işaret eder. Dionyos kültüründeki tapımlar pagan inanın ritüelleri ile olmaktadır. Tamamen dışıl olan bu orman içindeki ritüellerde Mainad'lar çılgınlık atarak etrafta dolaşırlar, mitosa göre devamlı değişim ve dönüşüm halindedirler. Hayvandan insana, kadından hayvana metamorfoz geçirirler. Bilinç ile bilinçaltı, Apollonik dünya ile Dionyzyak dünya arasında gelip giderler. Davranış biçimleri, beden inanışları, cinsiyet algıları geçişlili ve tamamlanmamıştır. Mitosların sembollerinde analiz edildiği üzere hep bir dönüşüm halindedirler aynı doğa gibi. Dionysos ayinleri Apollonik dünyanın sembollerinin ve normalarının olmadığı dışıl bir dünyayı bize anlatır. Çıkardıkları sesler Kristeva'nın sözünü ettiği imgesel dönemdeki seslere benzer. Ayinler sırasında Maiadlar simgesel evrenden regresif bir tavırla imgesel dönemi yeniden keşfetmeye çalışırlar.

Klip de aynı Dionysos ayinlerinde olduğu gibi kaotik, regresif ve dışıl imgelerle doludur. Yan anlamsal düzeyde klip başka bir dünyayı tasavvufu ortaya koyar, Apollonik imgeleri, simgeleri adamın kendi bağırsağını dışarı çıkardığı sahnelerde öldürmektedir. Antromorfik göstergeler zinciri ile Tanrı'yı öldürür. Yan anlamsal düzeyde Tanrı'nın ölümü klasik bedenlerin, cinsiyet rollerinin ölmesi anlamına gelir. Bunun yerine klip başka bir dünyanın doğuşunu haber verir. Bu dünya bedenlerin ve cinsiyetlerin farklı biçimlerde yer aldığı, ilahi güçlerin yerine doğanın hüküm sürdüğü yeni bir mittir. Klipte doğallaştırılan bu yeni mit mitlerarası bağlamda Dionysos mitidir.

Klip aynı zamanda olay örgüsü ile Isis-Osiris-Horus mitinden izler taşır. her şeyin hakimi olan ve insanlara uygarlığı öğreten Osiris öldürülür ve parçaları Mısır'ın birçok yerine dağıtılır. Eşi ve kardeşi olan Isis bu parçaları toplar ve bu sırada da

Horus'u doğurur. Mitosta uygarlığın sembolü olan baba kral ölmüş ve Isis geçmiştir. Döllenmeden de oğlu Horus'u doğurmuştur. Klibi yan anlamsal düzeyde analiz ettiğimizde bu mitin aynısının tekrarlandığını görmekteyiz. Tanrı ölür ve küllerinden doğa başka bir tanrı doğurur. Beden yok olmuştur, cinsiyeti geçişli, tek bir beden formu içine sığdırılamayan doğa ana Apollonik beden ve cinsiyet formlarına karşı zafer kazanmıştır.

Klipte kullanılan figürlerin bedenleri parçalanmıştır. Kristeva'nın abjection'ı tanımlarken tabu olarak nitelendirdiği simgeler; kin, bağırsaklar ki bu dışkı anlamına gelmektedir, toprak ön plana çıkarılmıştır. Bu öğeler aynı zamanda Dionysos ayinlerinin ana figürleridir. Metin Zeus vari tanrı mitini öldürmekte ve yerine Dioysos mitini koymaktadır. Klip boyunca yapılan bir ritüele tanıklık ederiz. Bu ritüel eril ideolojinin ölümüdür ve yerine dişil, kitonyen olanın geçmesidir. Bedene ve cinsiyete ilişkin simgeler geçişliliğe, dişile, kitonyene ve androjene vurgu yapmaktadır.

3.5. Steven Spielberg İle İlgili Analizler

1968 yılında ilk filmini çeken Spielberg (1946...), bu zamana kadar büyük gişe hasılatları yapmış filmlere imzasını atan ve kendine özgü bir ekol oluşturmuş günümüzün en ünlü yönetmenleri arasındadır. Kullandığı temalar arasında aile, çocuk, toplumsal olaylar yer almaktadır. Öykülerinde genelde sıradan insanların kendilerini sıra dışı durumda bulmaları üzerine ilerleyen bir öykü yapısı bulunur. Bilim – kurgu filmleri, fantastik filmler yönetmenin filmografisinde önemli bir yer tutar. Üzerine birçok akademik çalışma yapılmış ve filmleri aracılığıyla ortaya koyduğu felsefe araştırılmış olan Spielberg, filmlerinde bolca görsel ve işitsel efekt kullanmaktadır.

1960'lı yıllarda başladığı yönetmenlik serüveninde toplumsal olayları perdeye aktardığı *The Colour Purple* (1985), *Schindler's List* (1993), *Terminal* (2004); fantastik ve bilim kurgu örnekleri olarak *Close Encounter of the Third Kind* (1977), *E.T. The Extra Terrestrial* (1982), *Back to the Future* (1985-1990), *Transformers* (2008) yönetmenin filmografisinde önemli yere sahiptir (Jackson, 2007:3). Spielberg'in yönetmenliğini yaptığı filmler yan anlamsal düzeyde Amerikan rüyasını destekleyen ve doğallaştıran, geleneksel cinsiyet rollerinin yeniden üreten, erkek kahramanların hikayelerinin anlatıldığı yapısı bulunmaktadır. Bu anlamda Spielberg yenilikçi ve alternatif söylemlere karşı geleneksel ve muhafazakâr izler taşıyan filmler yapmıştır. Yönetmenin filmografisini incelediğimizde gişe hâsılatının yüksek olabileceğini düşündüğü öykülere imza attığını görmekteyiz. Amerikan sinemasının star stratejisinin etkin olduğu filmlerinde klasik anlatılar hakimdir.

Aşağıda Spielberg'in 2002 yılında çektiği *Minority Report* – Azınlık Raporu filminin konumuz bağlamında analizi yapılmıştır. Film Philip K Dicks'in aynı isimli romanından uyarlanmıştır (Kowalski, 2008:228). Filmin tez için önemli olan gösterenlerini açıklamadan önce kısa bir özetini vermek konuyu daha açıklayıcı kılacaktır. Film 2054 yılında Amerika'da geçmektedir. Dedektif John Anderton, psişik güçlere sahip kahinler ve bazı teknolojik aygıtlar sayesinde cinayetleri daha işlenmeden önce farkedip suçluları yakalayan özel bir polis biriminin başındadır. Anderton'ın

kusursuz işlediğine inandığı sistem, birdenbire tersine döner. Anderton'ın şefi olduğu birim, cinayet suçlamasıyla onun peşine düşer. Sonunda gerçek anlaşılır ve Anderton temize çıkar. Filmdeki ana karakterler Anderton ve psişik güçlere sahip kahinlerdir

Gösterge Metin: Azınlık Raporu, 2002, Steven Spielberg



Gösterenler:

Filmin ana karakteri olan Anderton; kaslı, sağlıklı, iyi giyimli, boşanmış, yalnız ve önceleri düzenin adamı fakat sonrasında mevcut düzenin karşısında yer almaktadır. Onu işe alan ve önceden suç tespiti programını başlatan Lamart ise, yaşlı bir adamdır. İyi giyimli ve klasik beden ölçütlerine uygun bir şekilde kişileştirilmiştir. Ayrıca cinsiyet rollerine uygun olarak iyi bir eş ve babadır. Onunla birlikte bu program için çalışmış olan Dr. Iris Hineman da işten elini ayağını çekmiş, bir orman evinde bitkileri ile ilgilenen bir karakter çizer. Son olarak da filmde yan rolde yer alan ve Anderton'ı gözlerinden ameliyat eden bir erkek göstereni mevcuttur. Bunların haricinde süte benzer bir su ile dolu havuzda kablolarla bağlı olarak işlenecek suçları önceden gören beyaz

elbiseler giymiş üç tane kadın mevcuttur. Filmde adları Pre-cop olduğundan analizde de bu şekilde anılacaktır.

Gönderge Sistemleri: Suç, adalet, gelecek dünya tasarımı, bakma ve görme

Mitler: Amerika miti, adalet miti

Gösterenlerin Mitlerarası Bağlamı: Metin devingen göstergelerden oluştuğu için aşağıda birkaç sahne çerçevesinde göstergelerin mitlerarası göstergeleri yer almaktadır. Bundan dolayı da aşağıdaki beden ve cinsiyet halleri gösterge numaraları bir dizi görüntü üzerinden belirtilmiştir.

- Gösteren dizisi 1(GD1) ilişkin mitlerarası bağlamın gösterenleri şu şekildedir.



Erinys
M.Ö. 350
Vazo

GD1: Pre-Coplar

- Gösteren dizisi 2 (GD2) ilişkin mitlerarası bağlamın gösterenleri şu şekildedir.



Oedipus,
1808,
A.D.Ingres

Analiz:

Film bir Hollywood filmi ve ana akım değerler üzerinden ilerlemesine rağmen, film bir mit oluşturabilmek için mitlerarası bağlamı kullanmaktadır. Kullandığı mitler, Odipus miti, Erinyelerin miti, Zeus miti, Apollon mitidir.

Film, görme kültü ile burun kültü; Apollon ile Dionysos arasındaki savaşın hikayesidir. Film üç adet gelecekteki suçları gören beyaz giyimli kadın ile başlar. Bunlar suyun içinde yaşamaktadırlar ve kablolarla gördüklerini aktarmaktadırlar. Filmin ana ögesini oluşturan geleceği gören kahinler mitolojideki Erinyelerin karşılığıdır. “Erinys’ler üç kadın ve adları da Alekto, Tisiphone ve Megaira” (Erhat,1997:104) dır. “Erinye’ler başkalarına zarar verecek şekilde haklarının dışına çıkan herkesi, insan veya ilah olduklarına bakmadan, evrendeki düzenin korunması için, merhametsizce cezalandıran ilaheler olarak tanımlanır” (Erhat,1997:105). Paglia’ya göre ise Erinye’ler şu anlama sahiptirler: “Klytemnestra’nın cehennem köpekleri ve intikamcıları olan Erinya’lar yer kültü’nün demonik hortlaklarıdır ve anneleri olan gece gibi kapkaradırlar. Onlar çirkin olup göze hakaret ederler: İltihaplı gözlü ve yılan saçlı yaşlı karılar. Apollon ve rahibeleri bu görüntüyü kaldıramazlar: Geldikleri yere geri gönderirler onları, yani gözlerin oyulduğu, paramparça edilen ve kastrasyonların vuku bulduğu yere” (Paglia, 1996:132). Filmin öyküsü tam da bunun üzerinden ilerler. Fakat filmdeki bu dişil, kitonyen persona Apollonik bir bakış açısı ile eril dünyaya transfer edilmiş ve kitonyen özelliklerine göndermeler azaltılmıştır. Cezalandıran Erinys’ler değil, Amerikan adaletidir. Erinys’ler sadece kehanette bulunurlar. Filmdeki yan karakter olan dedektif Dany Witwer “bilim mucizeleri elimizden aldı ve öte yandan da bize umut verdi kehanetin olmadığına dair. Dolayısıyla gücün olduğu yerde kahin olmaz” repliği ile bilim ve kehanet arasında bir dikotomi kurar. Pre-cop’lar bir mabette yaşarlar. Onların mekânı Erinyslerin yaşadığı mabetin ta kendisidir. Filmde Pre-cop’lar dişil ya da eril özellik göstermezler onlar cinsiyet ve beden olarak adrojendirler. Cinsel kimlikleri ya da beden uzuvları ön planda değildir. Belirgin olan tek organları gözleridir. Zaten filmin ana teması da görme ve göz kültü üzerinedir. Repliklerde bolca görme ve göze referans vardır.

Gerek beden temsili gerekse cinsiyete ilkin simgeleri Anderton'un Apollonik bir karakter olduğunu gösterir. Öncelikle adaleti sağlayan bir savaşçıdır. Bu Apollonik imge ta ki kendisinin suçlu olabileceğinin söylenmesine kadar devam eder. Her türlü denetimin retina üzerinden yapıldığı şehirde saklanabilmek için Anderton kendi gözlerini çıkartır ve yerine başka birinin gözlerini taktırır. Bu ameliyatı gerçekleştiren de kör bir adamdır. Geçirdiği bu inisiyasyondan sonra Anderton o zamana kadar görmediği gerçeği anlamaya başlar. Ve esas suçlunun Lamart yani bu projeyi Dr. Iris ile hayata geçiren adam olduğunu anlar ve filmin sonunda Anderton babasını yani Lamart'ı öldürür. Bu izlek Odipus mitinin postmodern bir versiyonudur. İki Apollonik imge biribiri ile savaşır ve suçlu olan ölür.

Filmde gözün retinası insanların yaşamını sürdürmesi için her türlü olanağı sağlar. Retina; bazen bir metro bileti, bazen kredi kartı bazen ise kapıları açan anahtar görevi görür. Ayrıca siborglar ve yapay zekalar başat düzenin hizmetkarlarıdır. Cinsiyetsiz olarak tasvir edilirler.

Filmdeki Dionyzyak imgeler Dr. Iris Hineman ve Dr. Solomon'dur. Iris projeyi başlatan bir başka karakterdir, fakat işlemediğini görünce ve etik olmadığını düşününce ayrılır. Yaşadığı yer ormanın içinde bir evdir. Etrafı sarmaşıklar, tropik bitkilerle çevrilidir. Evin içinde yer alan serada melez bitkiler, sarmaşıklar vardır. Yaşlı kadın onların annesi gibi davranmaktadır. Zaten Anderton da Iris'i ile görüştüktan sonra gerçeği bulacaktır.

Başta da belirttiğimiz gibi film Apollonik ve Dionyzyak imgeleri çatışması ile oluşmuştur. Beden ve cinsiyet rolleri ana akım sinemanın ön gördüğü biçimde inşa edilmiştir. Sadece kahinler androjen özellikler gösterir. Filmdeki en önemli eleştiri görme kültü ve görmenin günümüz dünyasında her şeyi belirlediğine ilişkindir. Spielberg yönettiği bu filmde de geçişli, tamamlanmamış beden imgeleri yerine mitleştirilmiş Apollonik beden ve cinsiyet imgelerini kullanmıştır.

SONUÇ

Bu çalışma tarihsel bir izlek çerçevesinde Aydınlanmadan günümüze beden ve cinsiyet rollerinin geçirdiği evrimi, bunun felsefi, mitsel kökenlerini ayrıca ikonografiye yansımalarını tartışmaya çalışmıştır. Dikotomilerin hakim olduğu düşünsel yapı ve ideolojik katmanların kökenleri üzerinde durulmuş, mitostan logosa transfer edilen yapının analizi yapılmıştır. Eril bakış açısının antikite dolayımı ile yeniden kuruluşuna ilişkin argümanlar ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır. Dönemin beden ve cinsiyet temsillerinin analizi yapılmış ve değerlendirilmiştir. Aydınlanma çağı ile rasyonelleşen beden temsilleri, idealize edilen cinsiyet temsillerinin mitik kökenleri çeşitli mitlerden tragedyalardan ya da destanlardan hareketle anlatılmaya çalışılmış ve bu mitik temsillerin öncelikle resimin ikonografisine sonrasında ise diğer görsel sanatlara yansımaları üzerinde durulmuştur. Değişen şartlara ve toplumsal dönüşümlere bağlı olarak ikonografide yer alan beden ve cinsiyet temsilleri gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Döneme ilişkin Apollonik bakış açısının sanattaki izleri açıklanmıştır. Birinci bölüm genel olarak postmodern ikonografinin metinlerarası ilişkilerini anlatabilmek için giriş niteliği taşımaktadır. Yapılan çalışmaların gösterdiği üzere Aydınlanma'nın görsel kültürü Apollonik bakışın yeniden üretildiği bir alandır. Ötekine ilişkin söylemler Aydınlanmanın ve modernizmin temsiller dünyasının bir parçası değildir. Özellikle de beden ve cinsiyet temsilleri Apollonik düşüncenin yansımasından ibarettir. Ve bu temsillerin de dayandığı ideoloji Antikite'nin Apollonik ideolojisidir.

Aydınlanma ideolojisinin, modern ideolojinin beden ve cinsiyet temsillerine ilişkin ilk kırılması Dadaizm ya da Pop-Art ile başladığı kabul edilse de Romantizm bu kırılmanın ilk örneklerinin verildiği akım olarak tanımlanabilir. Kaldı ki postmodern ikonografideki mitlerarası ilişkilerin bu döneme gönderme yapması bunun belki de en büyük kanıtıdır. Mitlerarası göndermelerin analizi yapılırken karşılaşılan bu sonuçlar bize Romantizmin önemini bir kez daha kanıtlamıştır. Modernizmin ötekileri başlığı altında incelenen bu kısımda ikonografinin temelleri ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır

Tezin konularından birini oluşturan postmodern ikonografinin ilk ortaya çıkışına ilişkin kuramsal yaklaşımlar ve uygulamalar gene birinci bölümde postmodern sanatın ayak sesleri başlığı altında tartışılmış, böylece bu bölümle postmodern sanata bir giriş yapılmıştır.

Tezin ana tartışma konusunu oluşturan iki başlık bulunmaktadır: bunlardan ilki postmodern felsefenin beden ve cinsiyete ilişkin yaklaşımları; ikincisi ise postmodern felsefenin Bakhtin'in söyleşimcilik yaklaşımından yola çıkarak oluşturduğu metinlerarası ilişkiler kavramlarıdır. İkinci bölüm özellikle bu iki konu üzerine odaklanmıştır.

Çok seslilik, melezlik, iktidar karşısında gülme, tamamlanmamış, karnavalesk, grotesk bedenler gibi kuramları ile Bakhtin postmodern dönemdeki beden, cinsiyet yaklaşımlarının odak noktasındadır. Hemen hemen tüm postmodern düşünürler yaklaşımlarında Bakhtin'e göndermelerde bulunurlar. Aydınlanmanın tamamlanmış bedenleri, toplumsal cinsiyet rolleri karşısında Bakhtin'in; bedenin anlamının döngüsellikini ortaya koyduğu grotesk kavramı, iktidara ilişkin göstergelerin alaşağı edildiği Karnavalesk beden kavramı postmodern dönemin beden ve cinsiyet hallerini tanımlayan, açıklayan kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Karşıtlıklar yerine birlikteliği, ayrımların ön plana çıkarılması yerine farklılıkları tanıma üzerine kurulu olan Bakhtin okumaları postmodern dönemin ana izleğini oluşturmuştur.

Beden ve cinsiyet üzerine çalışmalar yapan postmodern feministlerin de literatüre olan katkıları azımsanamaz. Mitik beden ve cinsiyet temsillerini yeniden okumaya girişen Irigaray ve Cixous yeni bir dil, yeni bir beden, yeni bir cinsiyet algısı arayışı içindedirler. Düşünürler yeni bir dişil dilin kurulması ile tüm bu süreci tersine çevireceklerini düşünmekte ve bu konuda çalışmalar yapmaktadırlar. Bu zamana kadar dişil dünyayı Medusa mitine sıkıştırmış olan eril söylem karşısında Medusa mitini yeniden okuyan Cixous, mitin dişil tarafını gözler önüne sermiştir.

Belki de en iddialı beden ve cinsiyet okumasını Bakhtin'in bakış açısından etkilenererek tüm kültürü bir "abjection" olarak okuyan Kristeva yapmıştır. Ona göre Batı kültürünün korkuları yüzünden dişil dil hiçbir zaman keşfedilememiş ve bastırılmıştır. Halbuki dişil dili keşfetmek toplumsal ve kültürel dönüşümü de beraberinde getirecektir. Kristeva bedene yönelik, bireyin ve toplumun korkularının izlerini din, ritüeller çerçevesinde kanıtlamaya çalışmıştır. Kaldı ki tüm bu süreç içinde beden sanatı aracıyla tüm korkular en azından sanat alanında gözler önüne serilmiştir. Bedenini sanatının bir malzemesi olarak kullanan Carolene Schneeman (d.1939), performansları ile beden ve iktidar söylemini kırmaya çalışır, Gina Pane'in performansları birer ritüel şeklini alır. Daha çok Dionysos ayinlerine benzer olan bu ritüeller esasında Apollonik estetik karşısında Dionysos kültünü yükseltmeye ve ona değer atfetmeye yöneliktir.

Tezin ikinci ana konusu ve literatüre katkısını ise Mitlerarasılık kavramı oluşturmuştur. Günümüzde her şey bir metindir ve metin gibi okunabilmektedir. Fakat bu metinler esasında kendinden önceki metinlerin izlerini taşırlar. Aynı bağlamda her metin de örtük ya da açık bir biçimde bir miti ya da birkaç mitin birleştiği bir alandır. Bu mitler de hem biçim hem içerik olarak daha önceki mitlerin izlerini taşırlar. Bu savdan hareketle incelemenin sonucunda görülmüştür ki postmodern ikonografide yer alan mitler yeni tamamen farklı söylemleri içermemektedir. Çeşitli metinlerarası imleme yöntemleri ile beden ve cinsiyet halleri postmodern ikonografide daha önceki beden ve cinsiyet mitlerinin izlerini taşımaktadırlar. Buradaki mit kavramı arkaik zamanların ya da modern zamanların mit tanımlarını, işlevlerini yitirmiş olsa da mitlerarası bağlamı devam etmektedir.

Analizler sonucunda postmodern ikonografinin mitik öğelerinin çok daha karmaşık ve çok anlamlılığa açık yapılar sergilediği ortaya konmuştur. Yeni mitler eklektik boyut kazanmışlardır. Beden ve cinsiyet göstergeleri hem Apollonik hem de Dionzyak özellikleri bir arada sunarken çok daha karmaşık, alt mitlerin izleri ile bezelidirler. Her zaman yeniden okumaya açık beden ve cinsiyet mitleri grotesk, karnavalesk özellikler göstermektedir. Dişil eril dikotomisi muğlaklaşırken dişil söylem ön plana çıkmaktadır. Modernizimin ötelediği beden ve cinsiyet temsilleri görünür hale

gelmiştir. Modernizmin ön plana çıkardığı, kurguladığı, kullandığı ideolojinin taşıyıcısı olan Apollonik, tek, yekpare mitosların yerini modernizmin ötekileştirdiği mitoslar almaktadır. Bu yeni değişler mitlerarası nitelik taşımaktadır. Modernizmde bir değer atfedilmeyen beden halleri postmodernde görünür hale gelmiştir. Modernizmin ötelediği yaşlı, sakat, gay/lezbiyen, çiftcinsiyetli, androjen bedenler görünür kılınmıştır. Yani Postmodern ikonografide, Olympos'un zirvesinden derinlere atılan Hephaistos ile güzelliği yüzünden Athena tarafından öldürülen yılan başlı Medusa kendini görünür kılmaya başlamıştır.

Mitlerin bu dönem içinde aldıkları haller ve üstlendikleri görevler toplumsal ve kültürel alanın anlaşılmasında kilit rol oynamaktadır. Bu çalışma ile elde edilen sonuçlar çerçevesinde diğer çalışmalarda postmodern ikonografideki mitlerarası öğeler araştırılmaya ve tartışılmaya değerdir. Böylece görsel kültürün açık ya da örtük olarak ürettiği yeni anlam bütünleri tartışılabilir ve aynı zamanda değişen toplum, kültür yapısı analiz edilebilecektir. Bu ortaya konan yeni kavram çerçevesinde görsel kültürün başka alanlarındaki yansımalarının araştırılması diğer çalışmaların konusunu oluşturursa günümüz söylemini ve söylenini analiz etmemiz kolaylaşacaktır.

Buna ek olarak incelenen metinlerin yurtdışı kaynaklı olması dolayısıyla tezde yararlanılan literatür Avrupa ve Amerika kaynaklıdır. Küreselleşen medya dünyasında imgelerin, kültürel kodların, beden ve cinsiyet hallerinin bir diğer kültürde görülmesi kaçınılmaz olmuştur. 1980 sonrası Türk toplumundaki çözümler, farklılaşmalar medyanın gelişmesi ile paralel ilerlemiştir. Çok kanallı televizyonlar, değişik hedef kitlelere sahip dergi ve gazeteler, uydu yayınları ile oturma odamıza gelen uluslar arası kanallar, bu mecralarda yer alan reklamlar, filmler, diziler cinsiyet rolleri ve beden tasarımlarımızı etkilemektedir. Tezden sonra yapılacak çalışmalarda bulunan argümanlar çerçevesinde yaşadığımız toplumdaki medya metinlerini incelemenin, metinlerdeki mitlerarası bağlamların ortaya çıkarılmasının yararlı olacağı kanısındayım.

KAYNAKÇA

Akarsu, B. (1979). *Çağdaş Felsefe: Kant'tan Günümüze Felsefe Akımları*. İstanbul: İnkılap Yayınları.

Akay, A. (1996). Felsefe Nedir? Üzerine. *Toplum Bilim Gilles Deleuze Özel Sayısı*, Sayı:5, 15-19

Akay, A. (2002). *Postmodern Görüntü*. İstanbul: Bağlam Yayınları

Akman, K. (2006). Orlan: Kırılgan Ten. *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Sayı: 44–45, 174-183

Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara:Öteki Yayınevi

Aktulum, K (2004). *Parçalılık Metinlerarasılık*. Ankara:Öteki Yayınevi

Aktulum, K. (2008). Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, 01

Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge Inc.

Artun, A. (2003). Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece. *Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi*, Sayı:166, 80-96

Artun, A. (2006). Sunuş Yazısı. *Avangard Kuram* içinde, İstanbul: İletişim Yayınları, 1-30 (orijinal çalışma basım tarihi:1974)

Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul:Papirüs Yayınevi

Azeri, S. (2006). Mihail Bakhtin ve Özne Sorunu, *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, *Ten: Derinden*, Sayı 44-45, 104-132

Bahtin, M. (2005). *Rabelias ve Dünyası*. (Çev. Öztekin). İstanbul:Ayrıntı Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1965)

Bakhtin, M. (2001). *Karnavalardan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. (Çev. S. Irzık). İstanbul:Ayrıntı Yayınları. (orijinal çalışma basım tarihi:1929)

Bakhtin, M. (2005a). *Sanat ve Sorumluluk İlk Felsefi Denemeler*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul:Ayrıntı Yayınları.

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev. M. Rıfat ve S. Rıfat). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, R.(1996). *S/Z*. (Çev. S. Ö. Kasar). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Barthes, R. (1996a). *Çağdaş Söylenler*. (Çev. S. Ö. Kasar). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1957)

Baudrillard, J. (2002). İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik. (Çev. O. Adanır). *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Yıl:6, Sayı:19, 11-27. (orijinal çalışma basım tarihi:1996)

Baudrillard, J. (1997). *Tüketim Kültürü*. (Çev. H. Deliceçaylı ve F. Keskin). İstanbul:Ayrıntı Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1970)

Bayl, F. (2007). Resimde Dışavurumculuk. (Çev. S. Rıfat). *Modernizmin Serüveni* içinde, Haz. Enis Batur. İstanbul:Alkım Yayınları, 266-271

Behler, E. (2001). Yirminci Yüzyılda Nietzsche. (Çev. K. Atakay). *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi Nietzsche: Kayıp Bir Kıta*, Sayı:25, 22-52

Blanchot, M. (2001). Nietzsche ve Parçalı Yazı. (Çev. Ö. Aygün). *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi Nietzsche: Kayıp Bir Kıta*, Sayı: 25, 77-102

Bogue, R. (1996). Örnek Bir Okuma Parçası Kafka'nın Köksapsal Yazı Makinesi. (Çev. N.A. Şüküroğlu). *ToplumBilim Deleuze Özel Sayısı*, Sayı: 5, 121-129 (orijinal çalışma basım tarihi:1993)

Boyne, R. (2009). *Foucault ve Derrida Aklın Öteki Yüzü*. (Çev. İsmail Yılmaz). Ankara:Bilgesu Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1990)

Bozkurt, A. (2007). *Şair Çalışıyor*. İstanbul:Yön Matbaacılık

Bozkurt, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul:Sarmal Yayınevi

Bray, A. (2004). *Helene Cixous, Writing and Sexual Difference*. London:Palgrave Mcmillan Press

Burke, P. (2008). *Kültür Tarihi*. (Çev. M. Tuncay). İstanbul:İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:2004)

Butler, J. (2005). *İktidarın Psikik Yaşamı Tabiyet Üzerine Teoriler*. (Çev. F. Tütüncü). İstanbul:Ayrıntı Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1997)

Butler, J. (2007). *Taklit ve Toplumsal Cinsiyete Karşı Durma*. (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı (orijinal çalışma basım tarihi:1989)

Cabanne, P. (2007). Kolajlar. (Çev. M. Cansever). *Modernizmin Serüveni* içinde, Haz. Enis Batur, İstanbul:Alkım Yayınları, 324-328

Campbell, J. (1995). *Batı Mitolojisi: Tanrının Maskeleri*. (Çev. K.Emiroğlu). Ankara: İmge Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1976)

Chaney, D. (1999). *Yaşam Tarzları*. (Çev. İ. Kutluk). Ankara: Dost Kitabevi (orijinal çalışma basım tarihi:1996)

Chevron, N.T. (2004). Kristeva’da Aşk: Önce Söz/Kelam Vardı’dan Önce Aşk Vardı’ya. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Yıl: 7, Sayı:27, 211-219

Clement, C., Deleuze, G. & Guattari, F. (1996). Kapitalizm ve Şizofreni Üzerine. *ToplumBilim Deleuze Özel Sayısı*, Sayı:5, 89-95 (orijinal çalışma basım tarihi:1972)

Connelly, F. (2003). *Introduction in Modern Art and Grotesque*. Ed. F. Connelly. London: Cambridge University Press

Connor, S. (2001). *Post Modernist Kültür Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*. (Çev. D. Şahiner). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, (orijinal çalışma basım tarihi:1996)

Coşkun, E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. İstanbul:Phoenix Yayınları

Çabuklu, Y. (2004). *Toplumsalın Sınırında Beden*. İstanbul:Kanat Yayınları

D'Angelo, F. J. (2010). The Rhetoric of Intertextuality. *Rhetoric Review*, Yıl: 29, Sayı:1, 31-47

Dali, S. (2007). Gerçeküstücü Nesne. (Çev. S. Rıfat). *Modernizmin Serüveni* içinde, Haz. Enis Batur, İstanbul:Alkım Yayınları, 340-341

Deleuze, G. (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni: Göçebebilimi İncelemesi: Savaş Makinesi*. (Çev. A. Akay). İstanbul:Bağlam Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1980)

Deleuze, G. (1996). Göçebe Düşünce. (Çev. A. Kayhan). *ToplumBilim Deleuze Özel Sayısı*, Sayı: 5, 63-69

Deleuze, G. (1996b). Arzu ve Zevk. (Çev. A. Akay). *ToplumBilim Deleuze Özel Sayısı*, Sayı: 5, 71-77 (orijinal çalışma basım tarihi:1994)

Deleuze, G. (2001). Üstinsan: Diyalektiğe Karşı. (Çev: T. Ilgaz). *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi Nietzsche: Kayıp Bir Kıta*, Sayı:25, 111-134

Demirkol, V. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Evrensel Kitabevi

Demez, G. (2009). Sınıfsal ve Bireysel Kimlik Oluşumunda Beden Sorunu: Habitus. *Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel Sayısı*, Sayı 24, 17-27

Dentith S. (1995). *Bakhtinian Thought, An Introductory Reader*. London:Routledge

Derrida, J. (1999). Differance. (Çev. Ö.Sözer). *Toplumbilim Jacques Derrida Özel Sayısı*, Sayı: 10, 51-63 (orijinal çalışma basım tarihi:1968)

Direk, Z. (2009). Judith Butler: Toplumsal Cinsiyet ve Bedenin Maddeleşmesi. *Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* içinde, Der. Zeynep Direk, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 67-85

Domingo, E. M. (2009). Intertextuality and the Study of Animism in the Philippines. *Philippiniana Sacra*, Vol. XLIV, No. 131, 323-344

Duchamp, M. (2007). Marcel Duchamp ve Ready-Made. (Çev. S. Rıfat). *Modernizmin Serüveni* içinde, Haz. Enis Batur, İstanbul: Alkım Yayınları, 345-346

Durmuşoğlu, Ö. (2005). Abject: Bedenin Okunamazlığının Gücü. *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Çerçöp, Sayı: 43, 12-14,

Durudoğan, H. (2007). Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın. *Cinsiyetli Olmak Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar* içinde, Der. Zeynep Direk, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları, 51-67

Eco, U. (2009). *Çirkinliğin Tarihi*. (Çev. E. Akbaş vd.). İstanbul:Doğan Kitapçılık (orijinal çalışma basım tarihi 2007)

Ekiz, T. (2006). *Almanca Yazan Türklerde Metinlerarasılık*. Ankara: Çankaya Üniversitesi Yayınları

Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (Çev. S.Rıfat). İstanbul:Om Yayınevi

Elias, N. (2007). *Uygarlık Süreci, Sosyo-Oluşumsal ve Psikooluşumsal İncelemeler Cilt 1*. (Çev. E. Ateşman). İstanbul: İletişim Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1939)

Ergaz, E. (2005). *Postmodern Teorinin Günümüz Estetik Söylem ve Pratiği Üzerine Getirdiği Açılımlar*, T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Resim Programı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

Ergenekon, G. (2006). *Estetik Cerrahiye Başvurmanın Kültüre Bağlı Nedenleri Kendi İstekleri İle Ameliyat Olan Bireyler Üzerine Sosyal Antropolojik Bir İnceleme*. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyal Antropoloji Anabilimdalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara

Erhat, A. (1997). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul:Remzi Kitabevi

Featherstone, M. (1996). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1991)

Fiske, J.(2001). *Television Culture*. London: Taylor&Francis Publication

Fiske, J. (2002). Mitler ve Mit Yapanlar. (Çev:U. Tuğla). Ankara: Öteki Yayınevi.

Foucault, M. (1994). *Cinselliğin Tarihi 3*. (Çev: H. Tufan). İstanbul:Afa Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1984)

Fromm, E. (1997). *Rüyalar, Masallar, Mitoslar*. (Çev: A.Arıtan ve K.H. Ökten). İstanbul: Arıtan Yayınevi

Game, A.(1998). *Toplumsalın Sökümü Yapıbozumcu Bir Sosyolojiye Doğru*. (Çev: M. Küçük). Ankara: Dost Kitabevi (orijinal çalışma basım tarihi:1991)

Gebser, J. (1969). *The Ever Present Origin*. New York: Schocken Publications.

Goodchild, P. (2005). *Deleuze ve Guattari Arzu Politikasına Giriş*. (Çev. Rahmi Ögdül). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1996)

Goodwin, J. (1994). *Akira Kurosawa and Intertextuality*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press

Greenberg, C. (2007). Modernist Resim. (Çev. D. Şahiner). *Modernizmin Serüveni* içinde, Haz. Enis Batur, İstanbul:Alkım Yayınları, 357-364

Grünberg, T. & Grünberg, D. (2003). Toplum Bilimleri Yönteminde Pozitivizm: Adorno ve Popper Tartışması. *Cogito Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe*, Sayı:36, 124-141

Güzel, C. (2003). Aristoteles'te Bilgi, Bilim, Bilgide Kesinlik. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 20, Sayı:1, ,126-139.

Haberer, A. (2007). Intertextuality in Theory and Practice. *Literatura*, Vol. 49, Sayı.5, 54-67

Habermas, J. (1990). Modernlik: Tamamlanmamış Proje. (Çev: G.G.Naliş). *Postmodernizm içinde*, Haz. Necmi Zeka, İstanbul:Kıyı Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1980)

Haraway, D. (2006). *Siborg Manifesto Yirminci Yüzyılda Bilim, Teknoloji ve Sosyalist Feminizm*. (Çev: O. Akinbay). İstanbul:Kitap Matbaacılık (orijinal çalışma basım tarihi:1991)

Hauser, A. (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Çev. Y. Gölönü). Ankara: Deniz Kitabevi

Heaton, J. (2002). *Wittgenstein ve Psikanaliz*. (Çev: G. Koca). İstanbul: Everest Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:2000)

Hesiodos (1991). Tanrıların Doğuşu. (Cev: S.Eyuboğlu ve A. Erhat). *Hesiodos Eseri ve Kaynakları içinde*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 105-169

Hoesterey, I. (2001). *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film and Literature*, USA: Indiana Press

Hodge, A.N. (2008). *The History of Art, Painting from Giotto to the Present Day*. London: Wfoulsham Co. Ltd.

Holland, E.W. (2006). *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Odipus'u Şizoanalize Giriş*. (Çev: A.Utku ve M. Erkan). İstanbul: Otonom Yayıncılık (orijinal çalışma basım tarihi:1999)

Hooke, S.H. (1995). *Ortadoğu Mitolojisi: Mezopotamya, Mısır, Filistin, Hitit, Musevi ve Hristiyan Mitosları*. (Çev: A. Şenel). Ankara: İmge Kitabevi

Hopkins, D. (2004). *Dada and Surrealism: Very Short Introduction*. U.S.A.:Oxford University Press

Humm, D. (2002). *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. (Çev: G. Bakay). İstanbul: Say yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1994)

Huyssen, A. (2000). Postmodernin Haritasını Yapmak. (Çev. M. Küçük). *Modernite Versus Postmodernite* içinde, Ankara: Vadi Yayınları, 207-235 (orijinal çalışma basım tarihi:1984)

Işık, E. (1996). Toplumsal Teoride Beden.. Beden Tekniklerinden Şizoanalize. *ToplumBilim Deleuze Özel Sayısı*, Sayı: 5, 39-52

Işık, E. (1998). *Beden ve Toplum Kuramı: Öznenin Sosyolojisinden Bedenin Sosyolojisine*. İstanbul: Bağlam Yayınları

Işık, E. (2000). *Öznenin Dili*. İstanbul: Bağlam Yayınları

Irıgaray, L. (2000a). *Nietzsche'nin Deniz Aşığı*. (Çev: İ. Yerguz). İstanbul: Kabalcı Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1980)

İrigaray, L. (2000b). Luce Irigaray. (Çev: H. Bravo). *Fransız Düşünürlerle Söyleşiler* içinde, Haz. Raoul Mortle, Ankara: İmge Kitabevi, 91-116 (orijinal çalışma basım tarihi:1987)

İrigaray, L. (2006). *Ben Sen Biz Farklılık Kültürüne Doğru*. (Çev: S.Büyükdeveci ve N. Tural). Ankara: İmge Kitabevi (orijinal çalışma basım tarihi:1990)

İmamoğlu G. & Tarman S. (2005). Kavramsal Sanatta İletişim Sorunsalı. *I. Buca Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Buluşması Bildiri Kitapçığı*. İzmir: D.E.Ü. Yayınları, 34-44

İnal, A. (2003). Roland Barthes: Bir Avand-Garde Yazarı. *İletişim Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 1, 9–38

Jackson, K. (2007). *Steven Spielberg Biography*. U.S.A:Greenwood Press

Jameson, F. (1990). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. (Çev: D.Erksan). *Postmodernizm* içinde, Der: Necmi Zeka, İstanbul: Kıyı Yayınları, 57-116 (orijinal çalışma basım tarihi: 1984)

Jameson, F. (2005). *Kültürel Dönemeç*. (Çev. K. İnal). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1998)

Janson, H.W. (1991). *History of Art*. New York: Harry Abrams Incorporated

Jeanniere, A. (2000). Modernite Nedir?. (Çev. N.Tural). *Modernite Versus Postmodernite* içinde, Der. Mehmet Küçük, Ankara:Vadi Yayınları, 95-107 (orijinal çalışma basım tarihi:1990)

Jensen, K.B. (2002). Context, Culture and Competers: The cultural Context of Mediated Communication. *A Handbook of Media and Communication Research Qualitative and*

Quantitative Methodologies içinde, Ed. Jensen, K.B., London: Routledge Publishing, 171-191

Jones, A. (2008). Beden Sanatı: Özneyi Sahnelemek. (Çev: E. Soğancılar). *Sanat Tarihi Ve Feminist Eleştiri* içinde, Ed.: Ahu Antmen, İstanbul:İletişim Yayınları, 299-322 (orijinal çalışma basım tarihi: 2007).

Kale, N. (2002). Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru. *Doğu Batı Dergisi Yeni Düşünce Hareketleri Özel Sayısı*, Ankara: Doğu Batı Yayınları, 31-51

Kaya, A. (2001). Emanuel Levinas ve Ötekinin Çıplaklığı Egolojiden İdolojiye. *Toplumbilim Kültürel Çalışmalar Özel Sayısı*, Sayı:14, İstanbul: Bağlam Yayınları, 167-174

Kellogg, A.T., Peterson, A., Bay, S. & Swindell, N. (2002). *An Encyclopedia of Nineteenth and Twentieth Century Fashion Designer and Retailers Who Transformed Dress*. London: Greenwood Press

Kelly, M. (2008). İmgeleri Arzulamak, Arzuyu İmgelemek. (Çev. E. Soğancılar). *Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde, İstanbul: İletişim Yayınevi, 267-276 (orijinal çalışma basım tarihi: 2002).

Kızılçelik, S. (1996). *Postmodernizm Dedikleri*. İzmir:Saray Yayınları.

Kristeva, J. (1984). *Revolution in Poetic Language*, Trans: Henri Matisse. New York: Columbia University Press

Kristeva, J. (1996). Word, Dialogue and Novel. *The Kristeva Reader* içinde, Ed. T.Moi, New York: Columbia University Press, 34–62.

Kristeva, J. (2004). *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Denemeler*. (Çev: N. Tural). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Kristeva, J. (2007). Kadınların Zamanı. (Çev. N. Tural). *Ruhun Yeni Hastalıkları* içinde, İstanbul:Ayrıntı Yayınları, 222-246

Kristeva, J. (2007). *Ruhun Yeni Hastalıkları*. (Çev: N. Tural). Ayrıntı Yayınları:İstanbul

Koncavar, A. (2000). Kitle İletişim Araçlarında Mitoslar. *Medya ve Kültür I. Ulusal İletişim Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Yayınevi, 233-243

Kowalski, A.D. (2008). Minority Report, Monalism and the Viability of Precrime. *Steven Spielberg and Philosophy* içinde. Ed. Kowalski, A.D, U.S.A.:The University Press of Kentucky

Kuiper, K. (2010). *The 100 Most Influential Painters and Sculptors of the Renaissance*. New York: Britannica Educational Publishing

Lash, S. (1996). Soykütük ve Beden. (Çev: Ş. Dölen). *ToplumBilim Deleuze Özel Sayısı*, Sayı: 5, 141-152

Lechte, J. (2003). *Key Contemporary Concepts from Abjection to Zeno's Paradox*. London: Sage Publication

Lloyd, G. (1996). *Erkek Akıl*. (Çev: M. Özcan). İstanbul:Ayrıntı Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1993).

Lyotard, J.F. (1990). Postmodern Nedir Sorusuna Cevap. (Çev. D. Sabuncuoğlu). *Postmodernizm – Jameson, Lyotard, Habermas* içinde, Haz:Nemci, Zeka İstanbul: Kıyı Yayınları, 43- 58 (orijinal çalışma basım tarihi:1986).

Lyotard, J.F. (1994). *Postmodern Durum, Bilgi Üzerine Bir Rapor*. (Çev. A. Çiğdem). Ankara: Vadi Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1979).

Lyotard, J.F. (2003). Şeytan Adorno. (Çev: O. Türkay). *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe*, Sayı: 36, 110-123

MacDonalds, S. (1998). *A Critical Cinema 3: Interviews with Independent Filmmakers*. U.S.A.:University of California Press

Montserrat, D. (1998). *Changing Bodies, Changing Meanings Studies on Human Body in Antiquity*. London: Routledge Publishing

Mulvey, L. (2008). Görsel Zevk ve Anlatı Sineması. *Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde, İstanbul: İletişim Yayınevi, 277-298.(orijinal çalışma basım tarihi:1975).

Murphy, J. (2000). *Postmodern Sosyal Analiz ve Postmodern Eleştiri Türü*. (Çev. H. Arslan). İstanbul: Paradigma Yayınları

Nazlı, A. (2009). Sosyolojik Bakışın Eşiğindeki Beden. *ToplumBilim Dergisi Beden Sosyolojisi Özel Sayısı*, Sayı:24, 61-68.

Nietzsche, F. (2002). *Tragedyanın Doğuşu*. (Çev: İ.Z. Eyupoğlu). İstanbul: Say Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1872).

Özen, A. & Hasan A. (2009). Cinsiyetli Us: Yunanlılardan Aydınlanma Mirasına. *Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel Sayısı*, Sayı: 24, 33-44

Paglia, C. (1996). *Cinsellik ve Şiddet ya da Doğa ve Sanat*. (Çev. T.Berkes). İstanbul: İyi Şeyler Yayıncılık

Paglia, C. (2004). *Cinsel Kimlikler Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans*. (Çev: A. Hazaryan ve D. Atay). İstanbul: Epos Yayınları

Paz, O. (1993). Şiir ve Modernite. (Çev. N. Tural). *Modernizm Versus Postmodernite* içinde, Der: Mehmet Küçük, Ankara: Vadi Yayınları, 184-206

Peraino, J.A. (2006). *Listening to the Sirens Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. U.S.A: University of California Press

Peterson, T. G. & Mathews, P. (2008). Sanat Tarihinin Feminist Eleştirisi. (Çev: Esin Soğancılar). *Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde, İstanbul: İletişim Yayınevi 13-75 (orijinal çalışma basım tarihi: 1987).

Pfalzgraf, T.B. (2002). *Contemporary Fashion*. U.S.A.: StJames Press

Phillip, M. (1991). Michel Foucault. *Çağdaş Kuramcılar* içinde, Der. Quentin Skinner, Ankara: Vadi yayınları, 90-109 (orijinal çalışma basım tarihi: 1985).

Ponty, M. (1996). *Göz ve Tin*. (Çev: A. Soysal). İstanbul: Metis Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi: 1964).

Pooke, G. & Newall, D. (2008). *The Basics Art History*. London: Routledge Publishing

Quema, A. (2004). The Gothic and Fantastic in The Age of Digital Reproduction. *English Studies in Canada Journal*. Vol. 30, No.4, 81-119

Restany, P. (2007). Pop Art. (Çev. S. Rıfat). *Modernizmin Serüveni* içinde, Haz. Enis Batur, İstanbul: Alkım Yayınları, 346-350

Rızvanoglu, E. (2007). *Söyleşimcilik ve Metinlerarasılık. Bakhtin, Kristeva, Barthes*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı

Rifat, M. (1990). *Dilbilim ve Göstergebilim'in Çağdaş Kuramları*. İstanbul:Düzlem Yayınları

Rousenau, P.M. (1997). *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*. (Çev: T. Birkan). İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınevi (orijinal çalışma basım tarihi:1992).

Rullman, M. (1998). *Kadın Filozoflar 3*. (Çev: T. Mengüşoğlu). İstanbul:Kabalıcı Yayınevi

Russell, L. (2005). Queer Gothic and Heterosexual Panic in the Ass-End of Space. *Gothic Studies*, Vol:7, No:2, 143-157

Salomon, N. (2008). *Sanat Tarihi Kanonu: Dışlama Günahları*. (Çev. E. Soğancılar). *Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde, İstanbul: İletişim Yayınevi, 161-186 (orijinal çalışma basım tarihi:2007).

Samson, J. (2001). The Devil's Grin: Revealing our Relationship with the Imperfect Body Through the Art of Joel Peter Witkin. *Proceeding of the 10th Annual History Of Medicine Days*, Canada: The University of Calgary Press

Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi Yıkıcı Bir Tarih Olarak Gülme*. (Çev: K. Atakay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1995).

Sanouillet, M. (2007). Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York. (Çev: S. Rifat). *Modernizmin Serüveni* içinde, Haz. Enis Batur, İstanbul: Alkım Yayınları, 303-316

Sarup, M. (1995). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev. A. Bali Güçlü). Ankara: Ark Yayınları

Schrift, A.D.(2006). *Twentieth-Century French Philosophy Key Themes and Thinkers*. London: Blacwell Publishing

Sim, S. (2000). *Derrida ve Tarihin Sonu*. (Çev. K. Ökten). İstanbul: Everest Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:2000).

Smith, P. (2005). *Kültürel Kuram*. (Çev. S.Güzelsarı ve İ. Gündoğdu). İstanbul: Babil Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:2001).

Stauth, G. & Turner, B.S. (1997). *Nietzsche'nin Dansı*. (Çev: M.Küçük). Ankara:Ark Yayınları

Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar Ya Da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi

Şaylan, G. (2006). *Postmodernizm*. İstanbul: İmge Yayınevi

Şengör, C. A.(2001). Nietzsche ve Akla İsyan. *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi* *Nietzsche: Kayıp Bir Kıt*a, Sayı: 25, 240-250

Şevki, A. (2009). *Edebiyat ve Yorum*. Ankara: Havuz Yayınları

Tekelioğlu, O. (1999). Moderniteye Sıkışan Özgürlük: Foucault'un Kendilik Teknoloji'lerine Bir Bakış. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Yıl.3, Sayı.9, 41-49

Therborn, G. (2006). Frankfurt Okulu. (Çev: E. Bağce). *Frankfurt Okulu* içinde, Ed. Emre Bağce, Ankara: Doğu-Batı Yayınları,19-55

Thilly, F. (2002). *Felsefenin Öyküsü Yunan ve Ortaçağ Felsefesi*. (Çev: İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları

Timuçin, A. (1992). *Düşünce Tarihi*. İstanbul: BDS yayınları, Çetin Matbaası

Touraine, A. (2002). *Modernizmin Eleştirisi*. (Çev: H. Tufan). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları

Tökel, T. (2000). *Divan Şiirinden Mitolojik Unsurlar: Şahıslar Mitolojisi*. Ankara:Akçağ Basımevi

Turan, M. (2008). Kaos Teorisi: Bauman ve Bakhtin. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, Cilt: 2004, Sayı:19, 45-66

Tutal, N. (2004). İdeolojinin Konumlanma Alanı: Kristeva ve Adlandırılmayanla Yüzleşme. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı:30, 65-73

Türcke, C. (1995). *Cinsiyet ve Akıl Cinsiyetlerarası Savaşında Felsefe*. (Çev. M. Tüzel). İstanbul:Kabalıcı Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1991)

Ünlüaycıl, N. (2003). Grotesk Anlatım ve Türk Oyun Yazarlığında Kullanımı. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı:16, Ankara: Ankara Üniversitesi Matbaası

Vernant, J.P. (1996). *Eski Yunan da Söylen ve Toplum*. (Çev: M. E. Özcan). Ankara: İmge Yayınları (orijinal çalışma basım tarihi:1979).

Waldenfels, B. (2005). Michel Foucault: Dışa Dönük Düşünme. (Çev: A.Kanat). *20. Yüzyıl Filozofları içinde*, Der. Margot Fleischer, Ankara: İlya yayınları, 280-298

West, D. (1998). *Kıta Avrupa Felsefesine Giriş*. (Çev. A. Cevizci). İstanbul: Paradigma Yayınları

Yetkin, S.K. (1943). Leonardo da Vinci. *A.Ü. Dil Tarih-coğrafya Fakültesi Dergisi*, Sayı:5.

Yumrul, A. (2000). Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden. *Toplum ve Bilim Dergisi*, Sayı:84, Ankara: Bağlam Yayınları

Zengin, N. (2003). Görülmeyeni Görmek: Et Kavramı Üzerine. *Dünyanın Teni Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler* içinde, Haz.: Zeynep Direk, İstanbul: Metis Yayınları,138-149

Zurbrugg, N. (1999). Marinetti, Chopin, Sterlac and Auratic Intersities of the Postmodern Tecno-body. *Body and Society*, Vol. 5, No.2-3, 93-115

İnternet Kaynakları

Akkılıç, S. (1997) “Doğa dışıl, Bilim erkektir”. Araf Dergisi
<http://www.ayrinti.net/nietzsche/makale/doga-kadin-bilim-erkek.htm>.
Erişim Tarihi: 06.2009

Becraft, M.(1986). Picasso’s Guernica Images within Images.
www.community.novacaster.com Erişim Tarihi: 07.2009

Grof, S. H.R. Giger and Zegeist of the Twentieth Century.
<http://primalgepage.com/grofgige> Erişim Tarihi: 03.2010

Kant, I. (1983) Aydınlanma Nedir. (Çev: N. Bozkurt)
<http://www.fdk.yildiz.edu.tr/Yazilar/Kant.pdf> Erişim Tarihi: 02.2009

Keller D. X Files, Paranoya ve Komplo: 70’lerden 90’lara. <http://www.thexfiles-tr.net/fik8b.htm>. Erişim Tarihi: 01.2010

Marler, C.(2001). Joel Peter Witkin – The New Pope of Photography.
www.cindymarlerphotography.com Erişim Tarihi: 03.2010

Martino, M. Mona Lisa: Who is Hidden Behind The Woman with the mustasche? trans: Camillo Olivetti, <http://www.artscienceresearchlab.org/articles/panorama.htm> Erişim Tarihi: 08.2009

Özdemir, B. (2004). Nefretle Bakılanı Seven Fotoğrafçı: Joel Peter Witkin.
www.ifod.org Erişim Tarihi: 09.2009

<http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem09.html>. Erişim Tarihi: 05.2009

<http://www.tdk.org.tr> Erişim Tarihi: 03.2010

<http://www.caroleeschneemann.com/works.html> Erişim Tarihi: 02.2010

www.artmovements.co.uk Erişim Tarihi: 06.2009

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Aslı Elgün

Doğum Tarihi: 24 Ağustos 1975

Öğrenim Durumu:

Derece	Bölüm/Program	Üniversite	Bitirme Yılı
Lisans	İletişim Fakültesi Gazetecilik	Ege Üniversitesi	2000
Y. Lisans	Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı	Sosyal Bilimler Enstitüsü- Ege Üniversitesi	2004

Yüksek Lisans Tez Başlığı ve Tez Danışmanı: Toplumsal Cinsiyetin Oluşturulmasında Erkek Arketiplerin Kullanımı: Erkek Magazin Dergilerine Yönelik Bir İnceleme **Danışman:** Doç. Dr. Nevzat Kaya

Projelerde Yaptığı Görevler :

- Göztaş A., Baytekin E. P., Köker N. E., Babacan E., Alemdar M. Y., Coşkun G., Kamanlıoğlu E., **Elgün A.** “*Türkiye’deki Devlet Ve Vakıf Üniversitelerinin Algılama Ve İtibar Yönetimi Analizi*”, Ege Üniversitesi, İzmir. (Devam ediyor.)
- Akçalı S., **Elgün A.**, Bezirgan Y., Başaran G., Yücebaş M., Kurt H., “*Öğretim Elemanlarının Haber Alma ve Gündemi Takip Etmede Kitle İletişim Araçlarını Tercihleri Üzerine Bir Araştırma: - Ege Üniversitesi Öğretim Elemanları Örneği*”, Ege Üniversitesi, İzmir, 2004

Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitabında (Proceedings) basılan bildiriler:

1. “**Changing Gender Roles in Turkish Rakı Advertisements**”. 6th International Conference On Marketing, 07-10 Temmuz 2008, Athens, Greece. 2008. (A. Göztaş, E. B. Kamanlıoğlu & Fusun Topsümer ile ortak).
2. “**Erkek Magazin Dergilerinde Erkek Bedeninin İnşası Ve Temsili**”. Uluslararası Sosyal ve Kültürel Etkileşim Sürecinde İletişim ve Medya Çalışmaları Sempozyumu, 08-10 Haziran 2005 Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi İletişim Fakültesi. Kırgızistan. (A. Pira & Y. Kırdar ile ortak)
3. “**Toplumsal Cinsiyeti İnşa Eden Bir Kurum Olarak Medya; Reklamlar Aracılığı ile Ataerkil İdeolojinin Yeniden Üretimi**” II. Uluslararası Sempozyum:

Milenyumda İletişim; Türk ve Amerikan Akademisyenleri Arasında Bir Diyalog, 17-19 Mart 2004, İstanbul Üniversitesi/Tekras Üniversitesi, İstanbul. (A. Pira ile ortak)

4. “Kitle İletişim Araçlarında Mitlerin Yeniden Üretimi veya Eleusis Gizem Tapımlarının Postmodern Bir Versiyonu: Gore Verbinski’nin “The Ring” adlı filmi” I. Uluslararası Kadın Konferansı, 29-30 Nisan 2004, Kıbrıs Doğu Akdeniz Üniversitesi, Kıbrıs (Nevzat Kaya ile ortak).

5. “Erkek Magazin Dergilerinde Kadın Temsilinin Toplumsal Cinsiyet Etiği Açısından Değerlendirilmesi: Esquire Örneği”, I. İletişim ve Medya Çalışmaları Uluslararası Konferansı, İletişim Etiği: Kültür, Toplum, Kimlik... Konferansı, 5-7 Mayıs 2004, Kıbrıs Doğu Akdeniz Üniversitesi, Kıbrıs

Ulusal bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitaplarında basılan bildiriler:

1. “Bir Niş Pazar Alanı Olarak Gay-Lezbiyen Turizmi: Dünya ve Türkiye Uygulamalarına Bir Bakış” *Çeşme Ulusal Turizm Sempozyumu*, 21-23 Kasım 2007, İzmir.

Kitap Bölümü:

1. Küresel Köyde Halkla İlişkiler Adına Neler Tartışılıyor, (Ed. Aylin Pira), Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İzmir, 2004 (236 sayfa).

Organizasyon Komitesi Üyelikleri, Danışmanlıklar

7-9 Mayıs 2007 - Uluslararası Duygusal Zeka ve İletişim Sempozyumu: Profesyonel Yaşamda Mükemmellik Vizyonu sempozyumunda Organizasyon Komitesi Üyeliği ve Editörlük, İzmir

15-17 Kasım 2007 – Uluslar arası Medya ve Siyaset Sempozyumu - Organizasyon Komitesi Üyeliği ve Editörlük, İzmir

26-29 Mayıs 2009 – Uluslararası Pazarlama İletişimi Sempozyumu – MARCOM 2009 – Organizasyon Komitesi Üyeliği, İzmir

TÜRKÇE ABSTRAKT (en fazla 250 sözcük):

Modernizm sonrasında 1960'lı yıllardan başlayarak gelişen postmodern teori ve postmodern durumun etkileri 1980'li yıllardan sonra görülmeye başlanmış ve sanatta değişimler yaşanmıştır. Bu değişimlerle birlikte beden ve cinsiyet konusu önemli bir hal almıştır. Bu tez ile postmodern teori, beden ve cinsiyet çalışmalarından hareketle çağdaş ikonografideki beden ve cinsiyet halleri analiz etmek amaçlanmaktadır. Ayrıca yeni bir kavram olarak Mitlerarasılık açıklanacaktır. Bu bağlam çerçevesinde analizler yapılacaktır.

İNGİLİZCE ABSTRAKT (en fazla 250 sözcük) :

After the modernism, the phenomenon of postmodernism and the postmodern theory that began to take shape through the end of 1960s, and whose effect began to be visible through the 1980s, has brought various perspectives having identifier impacts on the contemporary art. With this effects body and gender studies was became to important area at the academic researches. This thesis aimed to study body and gender positions of contemporary iconography with reference to postmodern theory, body and gender studies. Also intermythologies which is the new paradigm will be described with intertextuality.