

**T.C.  
EGE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı**

**TRANSGRESYON VE ANARŞİ: FOTOĞRAFTA  
AŞIRILIĞIN ESTETİĞİ**

**DOKTORA TEZİ**

**İlknur GÜRSES AKBAYKAL**

**DANIŞMANI : Prof. Dr. Dilek TAKIMCI**

**İZMİR-201**

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “**Transgresyon ve Anarşi: Fotoğrafta Aşırılığın Estetiği**” adlı doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.



İlknur Gürses Akbaykal



T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA  
TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : İlknur GÜRSES AKBAYKAL  
Numarası : 92073407  
Anabilim Dalı : Radyo-Televizyon ve Sinema  
Tez Başlığı (Türkçe) : Transgresyon ve Anarşi: Fotoğrafta Aşırılığın Estetiği.  
(İngilizce) : Transgression and Anarchy: The Aesthetics of Extreme in Photography.  
Tez Savunma Tarihi : 05 Nisan 2013  
Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık:

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Dilek TAKIMCI  
Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme  
İmza : .....

Jüri Üyesi (Tez İzleme Komitesi Üyesi)

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Nevzat KAYA  
Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme  
İmza : .....

Jüri Üyesi (Tez İzleme Komitesi Üyesi)

Unvan, Adı, Soyadı : Doç.Dr.Zuhal ÖZEL SAĞLAMTİMUR  
Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme  
İmza : .....

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Doç.Dr.Mehmet KOŞTUMOĞLU  
Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme  
İmza : .....

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Yrd.Doç.Dr.Ahmet İMANÇER  
Karar :  Başarılı  Başarısız  Düzeltme  
İmza : .....

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle   
Oy çokluğuyla

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Doktora programlarında düzeltme alan öğrencinin 6 (altı) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

## **TRANSGRESYON VE ANARŞİ: FOTOĞRAFTA AŞIRILIĞIN ESTETİĞİ**

<b>YEMİN METNİ</b> .....	ii
<b>TUTANAK</b> .....	iii
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	iv
<b>RESİM LİSTESİ</b> .....	vii
<b>GİRİŞ</b> .....	1

### **BİRİNCİ BÖLÜM: TRANSGRESYON VE ANARŞİ BAĞLAMINDA BEDEN...9**

<b>1.1. Transgresyon ve Anarşi</b> .....	9
<b>1.1.1. Nietzsche’de Transgresyon</b> .....	17
<b>1.1.2. Bataille’de Transgresyon</b> .....	20
<b>1.1.3. Foucault’da Transgresyon</b> .....	24
<b>1.1.4. Dinamik Bir Olgu Olarak Transgresyon</b> .....	28
<b>1.2. Tamamlanmamışlığa Övgü</b> .....	31
<b>1.2.1. Dilin ve İdeolojinin Aracı Olarak İdeal Beden Olgusu</b> .....	31
<b>1.2.2. Apollon Dionysos’a Karşı: Düalistik Beden Algısı</b> .....	35
<b>1.2.3. Aydınlanmanın Bedeni: Tamamlanmış Beden</b> .....	40
<b>1.2.4. Tamamlanmamış ya da Oluş Halinde Bedenler</b> .....	46
<b>1.3. Çirkin Olanın Estetiğine Doğru</b> .....	54
<b>1.3.1. Abject (Ucube) Olarak Aşırılık</b> .....	57
<b>1.3.2. Grotesk Olanın Estetiği</b> .....	62
<b>1.3.3. Klasizmin Dekadansı (Çöküşü)</b> .....	68

### **İKİNCİ BÖLÜM: FOTOĞRAFTA AŞIRILIĞIN ESTETİĞİNİN ANALİZİ: KÜLTÜREL BELLEK VE METİNLERARASILIK.....82**

<b>2.1. Fotoğraf ve Kültürel Bellek</b> .....	82
2.1.1. Bellek ve Kültürel Bellek.....	83
2.1.2. Halbwachs, Assmann: İletişimsel ve Kültürel Bellek.....	88
2.1.3. Görsel Bellek Aracı Olarak Fotoğraf.....	100
2.1.4. Görerek Hatırlamak.....	106
<b>2.2. Metinlerarasılık ve Metinlerarası İlişkiler</b> .....	116
2.2. 1. Metinlerarasılığın Genel Tanımı.....	116
2.2. 2. Metinlerarasılığın Temelleri: Diyaloji ve Mikhail Bakhtin.....	123
2.2.2.1. Diyaloji ve Çokseslilik.....	125
2.2.2.2. Diyaloji ve İletişim.....	130
2.2.3. Bakhtin ve Metinlerarasılık.....	133
2.2.4. Julia Kristeva ve Metinlerarasılık.....	135
2.2.5. Metinlerarası Yöntemler ve Görsel Metinler.....	139
<b>2.3. Transgresif Fotoğrafçılıkta Beden ve Metinlerarasılık</b> .....	156
2.3.1. Transgresyon Bağlamında Fotoğraf Tarihine Genel Bir Bakış.....	157
2.3.2. Post-Mortem Fotoğrafçılık.....	159
2.3.3 Nü ve Erotik Fotoğraflar.....	167
2.3.4. Ucube/Freak Fotoğrafçılığı.....	171
2.3.5. Kriminal Fotoğrafçılık.....	174
2.3.6. Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatçıları.....	175
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: TRANSGRESİF FOTOĞRAFLARIN METİNLERARASI ANALİZİ</b> .....	181
<b>3.1. Araştırmanın Kapsamı</b> .....	181
<b>3.2. Araştırmanın Örnekleme ve Yöntemi</b> .....	181
<b>3.3. Fotoğrafların Metinlerarası Analizi</b> .....	185
3.3.1. Joel Peter Witkin ve Sanatsal Yaklaşımı.....	185

<b>3.3.1.2.</b> Witkin’in Analiz Edilen Fotoğrafının Öncel Metinlerle Metinlerarası Yöntemler Düzeyindeki İlişkisi.....	188
<b>3.3.1.2.</b> Witkin’in Fotoğrafının Metinlerarası Analizinin Transgresyon Bağlamında Genel Değerlendirmesi.....	200
<b>3.3. 2.</b> Andres Serrano ve Sanatsal Yaklaşımı.....	202
<b>3.3.2.1.</b> Serrano’nun Analiz Edilen Fotoğrafının Öncel Metinlerle Metinlerarası Yöntemler Düzeyindeki İlişkisi.....	205
<b>3.3.2.2.</b> Transgresyon Bağlamında “Venus de Milo/Female Bust” Adlı Fotoğrafta Metinlerarası İlişkilerin Analizi.....	214
<b>3.3.3.</b> Robert Mapplethorpe ve Sanatsal Yaklaşımı.....	217
<b>3.3.3.1.</b> Mapplethorpe’un Analiz Edilen Fotoğrafının Öncel Metinlerle Metinlerarası Yöntemler Düzeyindeki İlişkisi.....	219
<b>3.3.3.3.</b> Mapplethorpe’un Fotoğrafının Metinlerarası Analizinin Transgresyon Bağlamında Genel Değerlendirmesi.....	231
<b>3.3.4.</b> Gerard Rancinan ve Sanatsal Yaklaşımı.....	234
<b>3.3.4.1.</b> Rancinan’ın Analiz Edilen Fotoğrafının Öncel Metinlerle Metinlerarası Yöntemler Düzeyindeki İlişkisi.....	235
<b>3.3.4.2.</b> Rancinan’ın Fotoğrafının Metinlerarası Analizinin Transgresyon Bağlamında Genel Değerlendirmesi.....	244
<b>3.3.5.</b> Cindy Sherman ve Sanatsal Yaklaşımı.....	246
<b>3.3.5.1.</b> Sherman’ın Analiz Edilen Fotoğrafının Öncel Metinlerle Metinlerarası Yöntemler Düzeyindeki İlişkisi.....	249
<b>3.3.2.2.</b> Sherman’ın Fotoğrafının Metinlerarası Analizinin Transgresyon Bağlamında Genel Değerlendirmesi.....	260
<b>3.4. Analiz Verilerinin Değerlendirilmesi.....</b>	262
<b>SONUÇ.....</b>	267
<b>KAYNAKÇA.....</b>	274
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	292
<b>ÖZET.....</b>	293
<b>ABSTRACT.....</b>	294

## RESİM LİSTESİ

<b>Resim 1:</b> Sandro Boticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1482-1486.....	37
<b>Resim 2:</b> Venüs ve Adonis, Antonio Canova 1757-1822.....	38
<b>Fotoğraf 1:</b> Diane Arbus, Mexican Dwarf in His Hotel Room, 1970.....	39
<b>Fotoğraf 2:</b> 2009 Kainat Güzeli.....	48
<b>Fotoğraf 3:</b> Kadeş Savaşı'nı anlatan oyuntular.....	143
<b>Fotoğraf 4:</b> Palempsest bir parşömen/Walters Art Museum.....	143
<b>Resim 3:</b> Leonardo da Vinci Mona Lisa 1503-1519.....	149
<b>Resim 4:</b> Marcel Duchamp's Mona Lisa 1919.....	149
<b>Fotoğraf 5:</b> Beneath the Roses Serisi, 2003-2005.....	151
<b>Fotoğraf 6:</b> Twilight Serisi, 2001-2002.....	152
<b>Fotoğraf 7:</b> Stanley Kubrick'in <i>Shining</i> (1980) filminden bir kare.....	154
<b>Fotoğraf 8:</b> Diane Arbus, Identical Twins, 1967.....	154
<b>Resim 5:</b> Kurt Schwitters, Das Unbild, 1919, Staatsgalerie Stuttgart.....	155
<b>Fotoğraf 9:</b> Hippolyte Bayard, Self Portrait as a Drowned Man, 1840.....	160
<b>Fotoğraf 10:</b> 25 yaşında ölen Prince of Orange, 1544.....	161
<b>Fotoğraf 11:</b> Monk, 16/17.yy .....	161
<b>Fotoğraf 12:</b> Nadar, Paris Katacombları, 1857.....	161
<b>Fotoğraf 13:</b> Henry Peach Robinson, Sönen Hayat, 1858.....	163
<b>Fotoğraf 14 :</b> Fotoğrafçısı Bilinmiyor, 1864-1866 arası.....	164
<b>Fotoğraf 15:</b> Flemons of Tonbridge, Paul Frecker Koleksiyonu, Yılı Bilinmiyor.....	166
<b>Resim 6:</b> Gustave Courbet, Atelye, 1855.....	168
<b>Fotoğraf 16:</b> JulienVallou de Villeneuve, Nude Study, 1853.....	168
<b>Fotoğraf 17:</b> Eugene Delacroix, 1850.....	170
<b>Fotoğraf 18:</b> Fotoğrafçısı Bilinmiyor, 1880.....	170
<b>Fotoğraf 19:</b> Charles Eisenmann, İsimsiz, 1870-1880 arası.....	173
<b>Fotoğraf 20:</b> Charles Eisenmann, İsimsiz, 1870-1880 arası.....	173
<b>Fotoğraf 21:</b> Weegee, This Was a Friendly Game of Bocci, 1939.....	175
<b>Fotoğraf 22:</b> Nan Goldin, Rise and Monty Kissing, 1980.....	179
<b>Fotoğraf 23:</b> Yasumasa Morimura, After Lisa Minelli I, Otoportre, 1996.....	180

## GİRİŞ

Aydınlanma, Orta Çağ'ın karanlık, bilimsellikten uzak düşünce ve kültür dünyasına bir tepki olarak doğmuştur. Kilisenin baskıcı ve tahakküm edici gücünün, hayatın her noktasına sızdığı Orta Çağ Avrupa'sında, gündelik pratikleri belirleyen her türlü dinamik, dinsel bir tahayyülün ürünüdür. Din ve Kilise, her türlü gücün ve erkin üstündedir. Dünya algısı ise dinsellik ve kutsallık ekseninde şekillenmektedir. Diğer bir ifade ile bilimsel ve akılcı hiçbir yapı ya da kural, gündelik hayatta ya da sosyo-kültürel yapının içinde yer edinmemekteydi. Sanatsal tüm üretim pratikleri bahsettiğimiz dini kutsallıkla örülmüş bir dünyanın içinde var olabiliyordu. Resim sanatı örnekleri dahil olmak üzere sanatsal ve kültürel tüm alanlarda tanrının varlığı, dinin kutsallığı ve Kilise'nin gücünü ön plana çıkaran, Hıristiyan ikonografisinden beslenen bir dil hakimdi. Engizisyon mahkemeleri, cadı avları, dinden çıkarmalar vb. olaylar sonucunda, insanlar hem dini hem de Kilise'nin etkinliğini sorgulamaya başladılar. Kıta Avrupa'sında, Kilise ve dine muhalif olarak, bilime ve akılcı düşünmeye verilen önemin yükselişi ile birlikte ortaya çıkan düşünceler ışığında Batı Aydınlanmasının temelleri atılmaya başlandı.

Aydınlanma, Rönesans ile paralel olarak varlık alanını genişletmeye devam etti. Bilimsel gelişmelerin artması, Fen Bilimleri'nin verileri ışığında gündelik yaşam pratiklerinin yeniden gözden geçirilmesi, dinin ve kilisenin gücünü yıpratmaya başladı. Diğer bir ifade ile akılcı bilim, dogmatik din ve kilise karşısında yükselişe geçmişti. Rönesans ile birlikte sanat eserleri, dinsel imgelerden sıyrılmaya ve Romantizm, Realizm gibi akımlar doğmaya başladı. Klasizmin gücünü dekadansa uğratan bir akım olarak Romantizm, Aydınlanmanın diyalektik yönünü ortaya çıkarmıştı.

Aydınlanma düşüncesi, dini olguların hayattaki baskın rolüne muhalefet etmek üzere ortaya çıktığı ve köklerini rasyonel düşünce ve Fen Bilimlerinde bulduğu için, kültür merkezli bir düzeni temel almaktadır. Diğer bir ifade ile Aydınlanma, doğa ve kültür karşıtlığı üzerine kuruludur. Toplumsal düzenin kültürel inşası, sürekli olarak rasyonalite üzerinden gerçekleşmektedir. Doğa ve doğaya ait tüm değerler, bastırılmaya tahakküm altına alınmaya çalışılmaktadır. Adorno ve Horkheimer'in da altını çizdiği

gibi, Aydınlanma bu perspektiften ikircikli bir yapıya sahiptir. Dogmatik dini yapıyı yıkmayı hedeflerken, doğayı da tahakküm altına almaya çalışmaktadır. Bu bağlamda Aydınlanmanın düalistik bir özellik arz ettiği görülmektedir. Her şey karşıtıyla vardır ve Fen Bilimlerine, özellikle akla ve kültüre yapılan vurgu, Platoncu bir bağlamda, doğaya ve duygulara olumsuz yan anlamlar yüklemektedir.

Çalışma bağlamında birinci bölümde Aydınlanma'nın düalistik ve diyalektik yapısı üzerinden bedenin nasıl tanımlandığı üzerinde durulacaktır. Aydınlanmanın beden tanımlaması, Orta Çağ'a ait beden paradigmalarından oldukça farklıdır. Orta Çağ'da, Kilise ve dinin baskısı ile tanrının emaneti olarak görülen beden, her türlü tıbbi ve estetik müdahaleden korunmaya çalışılmakta ve dinsel bir dokunulmazlık atmosferi içinde algılanmaktaydı. Tanrının yansıması olarak beden, teslim alındığı haliyle ölüme kadar muhafaza edilmeliydi; ancak Aydınlanma ile birlikte yeniden inşa edilen her türlü olgu gibi, beden de yeniden tasarlanmak üzere inceleme alanına dahil edildi. Aydınlanma düşüncesi bağlamında beden; kusursuz, steril ve estetik bir olgu olarak ele alınmaya başlandı. Aydınlanmanın yeniden inşa etmeye çalıştığı beden, dışsal bir bedendi. Dışsal beden ile kastedilen ise diğerleri tarafından görülen ve kişinin varlığını işaret eden her şeydi. İnsanın teninden kokusuna kadar her türlü unsur, bahsedilen kusursuzluk ve bütünlük ideali etrafında yeniden tanımlandı. Kusursuz bir beden, tüylerden arınmış dolayısıyla steril ve hijyenik olan, güzel kokan, doğuştan ya da sonradan edinilmiş herhangi bir engel ya da biyolojik kusur/eksikliğe sahip olmayan dolayısıyla tamamlanmış ve bütün halde olan, giysiler aracılığıyla erojen ve genital bölgeleri gizlenmiş ve her şeyden önemlisi, bakıldığında estetik bir bütünlük içinde olan bedendi. Aynı zamanda dışsal bedene atfedilen tüm estetik ve biyolojik değerler, zihinsel düzeyde sağlıklı olma halini de işaret ediyordu. İnsan hem fiziksel hem de zihinsel olarak sağlıklı ve bütün halde olmalıydı. Bu bağlamda Aydınlanma, bedeni tasarlanmış ve tamamlanmış bir proje olarak ele almaktaydı. Aydınlanmanın beden projesinin özelliklerini barındırmayanlar ise, tıbbi ve estetik müdahaleler yardımıyla tamamlanmalıydı. Estetik cerrahi ve kozmetik ürünlerinin yükselişinin/yayılmmasının Aydınlanma ile paralellik göstermesinin en temel sebebi, bedenleri tamamlamaktı.

Aydınlanmanın beden tasarımına, tüm müdahalelere rağmen uygunluk arz etmeyen bedenler ise ötekileştirilmekteydi. Dışarıda bırakılan tüm bedenler, toplumun kültürel olmayan yanını işaret etmekteydi. Doğuştan organları ya da uzuvları eksik olanlar, cüceler, hermafroditler, zihinsel engelliler, eşcinseller, aşırı tüylenme sorunu olanlar vb. doğanın bedenleri olarak görülmekteydi. Diğer bir ifade ile Aydınlanma, bedeni kültürel bir olgu haline getirmeye çalışırken, değiştiremediği tüm bedensel sorunları doğanın alanına taşımaktaydı. Doğa ve kültür arasında kurulan bu dikotomik ilişki, Nietzscheci bir perspektiften, Antik Yunan mitolojisi tanrılarından Apollon ve Dionysos arasındaki dikotomik ilişkinin yansımasıdır. Apollon, görme, bilme ve sınıflandırmanın, ışığın tanrısı olarak kültürü temsil etmektedir. Dionysos ise, şarabın, coşkunun, kendinden geçmenin tanrısı olarak doğayı temsil etmektedir. Nietzsche'ye göre, Apollon ve Dionysos bağlamında kültür ve doğa arasındaki bu dikotomik ilişki, uygarlık ve sanat tarihini belirlemiştir. Aydınlanma düşüncesi, kültür ve doğa arasındaki bu dikotomik ilişkide kültürün tarafını tutmaktadır; ancak Apollonik ya da kültürel olan aslında eril ve tek sesli olandır. Bu bağlamda Aydınlanma düşüncesi, ataerkil değerlerin, teksesliliğin ve tektipleştirmenin baskın olduğu bir yapıdadır, dolayısıyla Apolloniktir. Camille Paglia'nın da belirttiği gibi, kültür istediği kadar doğayı değiştirip dönüştürmeye ve ehlileştirmeye çalışsın, doğa tüm bilinmezliği ve tahmin edilemezliği ile kültür için hala bir tehdit alanı olarak varlığını sürdürmektedir. Başka bir ifade ile kültür tarihi aslında insanoğlunun doğa ile verdiği savaşın bir dökümüdür. Özellikle çalışma bağlamında incelendiği haliyle doğanın bir parçası olarak insan bedeni, kültür tarafından Aydınlanmanın değerleri ile sürekli olarak idealize edilmeye ve tamamlanmaya çalışılmaktadır.

Transgresyon ve anarşi kavramı bu noktada devreye girmektedir. En genel tanımıyla bir sınırı ya da bir yasayı görünür hale getirerek onu geçmeyi ya da ihlal etmeyi ifade eden transgresyon, çalışma bağlamında Aydınlanmanın dinsel kurallar yerine geliştirdiği kültürel normlar, hukuk, ahlak gibi kavramlar aracılığıyla çizilen sınırları ihlal etmek anlamında kullanılmaktadır. Sınırların ihlal edilmesi ise anlık ya da geçici anarşilerin ortaya çıkmasına yani erkin zayıflamasına yol açacaktır. Karnavalesk bir çerçevede ele alındığında anarşi, geçici de olsa ötekinin yani Dionizyak olanın

kültürün sahnesinde görülmesi ve kültürü ötekinin enerjisiyle donatmasıdır. Bu bağlamda, Aydınlanmanın tanımladığı idealize ve estetize edilmiş bedenler dışında kalan, tamamlanmamış ve oluş halindeki bedenler, transgresif yani sınırları ihlal eden bedenlerdir.

Transgresif bedenlerin varlığı ise, var olan erkin koyduğu sınırları ve kuralları ihlal ettiği için Klasizmi dekadansa uğratmaktadır. Örneğin, transseksüel bir bireyin bedeni, oluş halinde bir bedendir. Aydınlanmanın ataerki değerleri bağlamında eşcinsellik, norm kabul edilen heteroseksüellikten kopuş olarak norm dışı bir “sapkın”lıktır. Transseksüellik ise eşcinsellikle benzer bir şekilde, tamamlanmış bir bedene müdahaleyi ifade etmektedir. Cinsiyeti değiştirilmiş dolayısıyla müdahale edilmiş bir beden, kültürün alanından doğanın alanına geçmiştir. Cinsiyetler arası geçiş, özellikle erkeklikten kadınlığa olan bir geçiş, penisin kaybedilmesi ve kadınsı özelliklerin eklenmesi sebebiyle, kültürün yani eril olanın alanından doğanın yani dişil olanın alanına dahil olmaktır ve beden bütünlüğünün zedelenmesi bağlamında Diyonizyaktır. Doğuştan bedensel engelli olanlar ya da çift cinsiyetli doğanlar ise, doğdukları andan itibaren transgresif bedene sahip olan insanlardır. Bu tür insanların varlığı sürekli olarak, tamamlanmış ya da idealize edilmiş bedenler aracılığıyla çizilen sınırlar için bir tehdittir.

Transgresif bedenler görmezden gelinen, ötekileştirilen “grotesk” ve “abject” bedenlerdir. Günümüz tüketim toplumunun ve kapitalizmin etkisiyle, insan bedenini idealize etme çabaları daha da yoğunlaşmıştır ve insanlar giderek aynılaşıp birbirlerine benzemeleri için yönlendirilmektedir. İnsan bedeni sürekli olarak, güzel, sağlıklı, hijyenik ve genç tutulmaya çalışılmaktadır. Yaşlanma geciktirici kremler, zayıflatan ilaçlar ve iğneler, estetik ameliyatlar, tüylerden kurtulma amaçlı lazer epilasyonlar, modanın gündelik hayatın her yerine sızmış olması, günümüz beden algısının Aydınlanmanın beden algısını bir adım daha öteye taşıdığına göstergeleridir. Erkek bedeni de metroseksüellik kavramı üzerinden artık yeniden inşa edilmektedir. Tüylerden arınmış, sağlık göstergesi kaslarla donatılmış ve dolayısıyla estetize edilmiş erkek bedenleri, ideal bedenler olarak sunulmaktadır. Bu çerçevede içinde kadın üzerine yapılan araştırmalar göstermiştir ki, kadın bedeni aynı zamanda arzu nesnesi olarak

konumlandırılmakta, özellikle anaakım medyada cinsel hazzın taşıyıcısı haline gelmektedir. Tüm bu veriler ışığında, hem kadın hem de erkek bedeninin Aydınlanmadan beslenen bir beden tahayyülü çerçevesinde, doğadan uzaklaştırıldığını söylemek mümkündür. Beden, artık kültür tarafından şekillenen bir projedir.

Kitle iletişim araçları da beden ile ilgili sağlıklı, güzel ve genç olma vb. gibi estetik değerlerin aktarılmasında önemli bir role sahiptir. Özellikle görsel medyada yer alan beden sunumları, bahsettiğimiz estetik değerlere doğrudan uyan, model oluşturan bedenlerdir. Transgresif olarak tanımladığımız bedenler ise görsel medyada sadece ötekileştirmek amacıyla kullanılmaktadır. Bedensel engellilerin genellikle yardıma muhtaç insanlar olarak konumlandırılmaları, yaşlanan ya da cildi kırışan kadınların güzelliklerini kaybedenler şeklinde tanımlanmaları, travesti, eşcinsel, hermafrodit ya da transseksüellerin sapkın ve hastalıklı olarak etiketlenmeleri, cüce, dev, altıparmaklı, görme/işitme ya da zihinsel engellilerin ise neredeyse anaakım medyada trajik haberler dışında hiç yer almamaları bunun en önemli kanıtlarından birisidir.

Çalışma bağlamında ikinci bölümde ise, transgresyon ve anarşi kavramlarının ışığında, transgresif ya da tamamlanmamış diğer bir ifade ile grotesk ve abject bedenlerin, kültür içinde kitle iletişim araçlarından biri olan fotoğraf aracılığıyla nasıl konumlandırıldıklarına odaklanılacaktır. İçinde bulunduğu toplumu hem yansıtan hem de şekillendiren bir kitle iletişim aracı olarak fotoğraf, kültürel belleğimizin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu bağlamda fotoğraflar, kolektif ve kültürel olarak hatırlamanın araçlarından biridir. Görsel olarak kayıt tutan fotoğraflar, üretildikleri dönemi anlamamız ya da dönemin sosyolojik, siyasal ve toplumsal değerlerini görebilmemiz açısından önemlidir.

Görsel belleğin aracı olarak fotoğraflar, genellikle dönemin baskın ideolojisinin dilini kullanırlar. Örneğin, reklam fotoğrafları sıklıkla kadın bedenini arzu nesnesi olarak metalaştırdığı için eleştirilmektedir. Basın, reklam, moda fotoğrafı gibi işlevsel fotoğraflar belirli bir amaca hizmet ettikleri için, genellikle üretildikleri dönemin egemen değerlerini yansıtmaktadırlar. Öte yandan sanatsal fotoğraflar, dönemin kültürel ve ideolojik değerlerinden etkilenmekle birlikte fotoğraf sanatçısının kişisel ideolojik

bakışını ve estetik yorumunu barındırmaktadır. Bu bağlamda sanatsal amaçla üretilen fotoğrafların toplumun kültürel belleğinde farklı bir yer tuttuğunu söylemek mümkündür çünkü sanatsal fotoğraflar her şeyden önce estetik bir dışavurumun ve çoğunlukla toplumsal bir eleştirinin ya da yorumun ürünüdürler. Fotoğraf sanatçıları, kendi kişisel yorumları ile ele aldıkları şeyleri, farklı bir bakış açısıyla yorumlamaktadırlar.

Zira fotoğraf, özellikle günümüzde en güzel, en mutlu olduğumuz anların hatırlatıcısı olma işlevine sahiptir. İnsanlar, vesikalık fotoğraflarından düğün fotoğraflarına kadar her türlü görsel imgeyi, en güzel göründükleri anları sonsuza dek saklamak ve başkalarının da görmesini sağlamak amacıyla kaydetmektedir. Böylece, insan tükettiği her fotoğrafta güzel ve estetik bedenler görmeye koşullanmaktadır. Daha önce de değinildiği gibi bu koşullanmanın altında yatan temel sebeplerden birisi Aydınlanma düşüncesi ile şekillenen ideal ve tamamlanmış beden algısıdır. Kültürel belleğimizde yer eden, bakılanın güzel olması ya da bakılmaya değer olan bir şeyin estetik olacağı düşüncesi, fotoğraflar aracılığıyla anlam kazanmaktadır. Fotoğraflar, beden ile ilgili iktidar pratiklerinin yansıtıcısı haline gelmektedir. Öte yandan, ötekileştirilmiş yani transgresif bedenlerin yer aldığı fotoğraflar ise, fotoğrafı tüketenlerde aynı beğenme ya da güzel görünme hissini doğurmamaktadır. Transgresif bedenler, yer aldıkları fotoğraflarda genellikle tamamlanmış bedenlerin ötekileri olarak görülmektedir. Bu türden fotoğraflar, belleğimizde genelde acıma ve dışlama duygusu ile birlikte yer etmektedir çünkü parçalanmış, eksik ya da oluş halindeki bedenler, genellikle işlevsel fotoğraflar aracılığıyla bizlere ulaşmaktadırlar. Engelliler, belirli bir olay sonucunda bedensel bütünlüğü bozulanlar, cinayete kurban giden travestiler gibi klişe tanımlamalar eşliğinde tükettiğimiz fotoğraflar insanlara, transgresif bedenlerin “normal bedenler” olmadığını sürekli olarak hatırlatmaktadırlar.

Sanatsal fotoğraflarda yer alan transgresif bedenler ise belirli bir amaca hizmet etmektedirler. Özellikle seçilen bu bedenler, sanatçıların ideal beden algısına yönelik eleştirilerini görünür kılmaktadırlar. Bir fotoğrafta gördüğümüz cüce bir beden ya da şişman bir kadın, bastırduğumuz ve görmezden geldiğimiz oluş halindeki bedenleri yeniden hatırlamamızı sağlayacaktır. Aynı zamanda kültürel olarak ideal beden ile ilgili

çizilen sınırları ihlal ederek transgresyonu gerçekleştirecektir. Böylece, kültürel belleğimiz transgresif fotoğraflar aracılığıyla yenilenecek ve transgresif bedenlerle ilgili görsel hafızamıza yeni görüntüler eklenecektir.

Transgresif fotoğraflar üreten sanatçıların temel motivasyonlarından birisi de kültürel belleğimizi ve dolayısıyla toplumsal olarak beden algımızı eleştirmek ve dönüştürmektir. Oluş halindeki bedenleri fotoğraflayan sanatçılar, ataerkil sistemin toplumsal cinsiyet, beden, güzellik anlayışı gibi değerlerine eleştirel bir bakış getirmektedir. Fotoğraf sanatçılarının sıklıkla başvurduğu yöntemlerden birisi de metinlerarasılıktır. Birbirinden farklı metinlerin, yeni bir metin içerisinde yeniden buluşması olarak tanımlanabilen metinlerarasılık, fotoğrafçıların farklı metinlerde sunulan ideal bedenleri, kendi eserlerinde transgresif olarak yeniden üretmelerini sağlamaktadır.

Aynı zamanda metinlerarasılık, farklı metinleri bir araya getiren bir yöntem olarak, metinlerarası metnin çok sesli ve çok katmanlı olmasını sağlamaktadır. Transgresif fotoğraflarda atıfta bulunulan metinler, öncesinde kabul görmüş ve kültürel belleğimizde yer etmiş metinlerdir. Bu bağlamda, tamamlanmamış ve eksik bedenleri fotoğraflarına taşıyan fotoğrafçılar, atıfta buldukları öncel metinlerin kültürel yan anlamlarını da dönüştürmeye çalışmaktadır. Transgresif fotoğraflar, ilk olarak kültürel belleğimizde yer eden idealize beden stereotiplerini ve onları meşrulaştıran metinleri hatırlamamızı sağlayacaktır. Sonrasında ise, metne dahil edilen transgresif bedenleri, öncel metnin bağlamında tekrar yorumlamamıza yol açacaktır. Bakhtin'in söyleşimcilik kavramı çerçevesinde birbirinden farklı beden temsillerine sahip iki ayrı metin, bir araya gelip, yeni ve alternatif bir bağlam ve anlam dizgesinin oluşmasına yol açacaktır.

Bu bağlamda, çalışmanın birinci bölümünde, transgresyonun genel bir tanımı yapıldıktan sonra kültür tarihi içinde transgresyonun nasıl bir işleve sahip olduğu beden bağlamında ele alınacaktır. Aydınlanma düşüncesini yaratan süreçler ve sonrasında meydana gelen toplumsal dönüşümler beden kavramı etrafında tartışılacak ve sosyo-kültürel bir olgu olarak bedenin nasıl yeniden üretildiği irdelenecektir. Öte yandan, oluş

halindeki bedenler grotesk ve abject kavramları bağlamında incelenecek ve bu türden bedenlerin farklı bir estetik algı ile ele alınıp alınamayacağı üzerinde durulacaktır.

İkinci bölümde ise, fotoğrafın kültürel bellek ile olan ilişkisi metinlerarasılık çerçevesinde tartışılacaktır. Fotoğrafın görsel bir kaydetme aracı olarak kültürel belleğimizi nasıl şekillendirdiği, sözlü ve yazılı tarihten sonra görsel tarihin mümkün olup olmadığı açıklanacaktır. Kültürel belleğimizde yer alan görsel imgelerin, metinlerarası yöntemler aracılığıyla nasıl zenginleştiğinin tartışıldığı ikinci bölümde, kültür ve sanat tarihinden alınan görsel örneklerle, sanatın değişirici ve dönüştürücü yönü üzerinde durulacaktır. Transgresif fotoğraf tarihi örneklerle açıklanırken, transgresif olarak sınıflandırılan fotoğrafların, toplumun kolektif hafızasında ne türden yan anlamlara sahip olduğunu açıklanacaktır.

Çalışmanın analiz kısmını oluşturan üçüncü bölümde, Joel Peter Witkin, Andres Serrano, Robert Mapplethorpe, Gerard Rancinan ve Cindy Sherman gibi fotoğraf sanatçılarının birer fotoğrafı metinlerarası yöntemler aracılığıyla analiz edilecektir. Ortakbirliktelik ve türev ilişkiler bağlamında analize dahil edilen fotoğrafların öncel metinlerle ne gibi bağlantılar kurduğu saptanacaktır. Kurulan bağlantıların hangi biçimsel ve anlamsal dönüşümleri gerçekleştirdiği tespit edilecektir.

## **BİRİNCİ BÖLÜM: TRANSGRESYON VE ANARŞİ BAĞLAMINDA BEDEN**

Transgresyon ve anarşi bölümünde, öncelikli olarak transgresyonun temel tanımı ve bağlamları ortaya konulmaya çalışılacaktır. Transgresyonu yaratan sebepler ve transgresyonun sonuçları tartışılırken temel çıkış noktası bedendir. Transgresif beden tanımını yaparken öncelikli olarak Aydınlanma ve dolayısıyla Modern Batı'nın projelendirdiği bedeni irdelemek gerekmektedir. Bu bağlamda, çalışmanın birinci bölümünde, Aydınlanma'nın beden algısını inşa eden tarihsel ve kültürel süreçler, bu süreçlerin bedeni hangi aşamalardan geçirdiği, sağlıklı ve güzel beden algımızın nasıl oluştuğu tartışılarak, alternatif beden temsillerinin ya da tanımlarının neler olabileceği üzerinde durulacaktır. Aynı zamanda transgresyonun, meşru beden algısını ne şekilde dönüştürebileceği, dönüştürülmüş bu türden bir beden algısının kültürel ve toplumsal yapıyı ve onun değerlerini nasıl etkileyebileceği açılanmaya çalışılacaktır.

### **1.1. TRANSGRESYON VE ANARŞİ**

Kavram olarak transgresyon en temel tanımı ile bir sınırı ya da limiti geçmeyi (crossing over) ifade etmektedir. Bahsedilen sınır ya da limit herhangi bir erk, yetke ya da güç tarafından soyut ya da somut bir şekilde koyulmuş, oluşturulmuş ya da düzenlenmiştir. Aynı zamanda bu soyut ya da somut sınır/ limit içinde hayat bulduğu toplum, cemaat ya da kültürel yapı tarafından kabul edilmiş olmalı ya da kabul edilmesi sağlanmış olmalıdır. Limiti ya da sınırı geçmek soyut olabildiği gibi somut olarak da gerçekleşebilmektedir. Diğer bir ifade ile sınırı geçen ya da zorlayan şey somut bir varlık olabileceği gibi soyut bir durum, düşünce, eylem, tavır ya da davranışlar bütünü olabilir. Transgresyon kavramı sadece sınırın kendisinin ihlali olmaktan öte sınırı koyanın aşılması ya da aşılmaya çalışılması olarak da okunabilir; çünkü sınırı çizen, koyan ya da kabul ettiren hakim güç ya da hakim kişi, iktidarı sorgulanan ya da gücü elinden alınmaya çalışılan olacaktır. Böylece transgresyon halinde olmak ya da transgresif olmak iktidarla, güçle ve düzenle sorunlu ya da muhalif halde olmak, onu aşmak anlamına gelecektir.

Bu bağlamda transgresif unsurlar, olaylar ya da durumlar var olan sistem ya da

hakim güç tarafından ötekileştirilecek ya da erke karşı geldiği için anarşik bir tanımlama içinde görülecektir. Bu ötekileştirme, düzenli ve akılcı bir şekilde kurgulanan ya da öyle olması uygun görülen alandan veya durumdan, düzensiz ve akıldışı alana geçişin olumsuzlanmasıdır. Literatürde transgresyonu tanımlarken ilk atıfta bulunulan durum, Adem'in cennetten kovulmasıdır. Yahudi-Hıristiyan geleneği ile kabul edilen bu durum Adem'in Tanrı'nın yasasına karşı gelmesi, Havva'nın etkisinde kalıp geçilmemesi konusunda uyarıldığı sınırı geçmesi üzerine kuruludur. Elmayı yiyen, yani transgresyonu gerçekleştiren Adem ile Havva, Tanrı'nın alanından, yani cennetten dünyaya kovulurlar. Transgresif eylem durumu, Havva'nın dişiliğine göndermede bulunmaktadır. "Günahın taşkın teni doğal olarak iki cinsin tenidir: Ama bu ten kökenini dişilin günaha kışkırtmasından alır ve temel temsili de bu dişil günaha kışkırtmadan başka bir şeye gönderme yapmaz"<sup>1</sup>. İkisi de Tanrı'nın ilahi yasasını ihlal etmiş, sınırı geçmişlerdir. Ancak transgresyona sebep olan dişil unsurdur; dişil unsur eril yasayı, bir erkeği yani Adem'i baştan çıkararak aşmıştır.

Kültür tarihine ait bu ilk transgresif örnekten de anlaşılacağı gibi, transgresyon olarak tanımlanan durum ahlakçı değer yargıları ve cinsiyetlendirilmiş rol kalıplarına ait ön kabulleri içermektedir. Sınırı geçmek, karşı gelmektir ve bu karşı gelişin sebebi kadındır. Adem'in transgresyonu, aklının çelinmesi yüzündendir. Adem bir süreliğine bile olsa, Tanrı'nın ya da Baba'nın\* düzenli ve mantıklı alanını kadının düzensiz alanından gelen mantıksız bir çağrıya yenik düşerek terk etmiştir. Bataille, toplumsal anlamda ilk yasakların "önce ölüme, ardında da cinselliğe yöneltilmiş yasaklar"<sup>2</sup> olduğunu belirtmektedir ve örnek olarak İncil'deki "Hiçbir zaman adam öldürmeyeceksin!" ve "Zina etmeyeceksin!" gibi emirleri işaret etmektedir. Bu türden emirler daha önceden karşılaşılan transgresif eylemlerin sonuçları üzerine çizilen kültürel ve dinsel sınırları ifade etmektedir. Örnekten de anlaşılacağı üzere transgresyon sadece sınırı geçmek değil o sınırı görünür hale getirmektir. Transgresyon,

---

<sup>1</sup> Julia Kristeva, **Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme**, Çev: Nilgün Tatal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s:171

\* "**Baba'nın Yasası**" ile kast edilen Lacan'ın, Freud'un "**Ödipal Kompleks**" kavramından yola çıkarak tanımladığı Baba'nın Yasasıdır.

<sup>2</sup> Georges Bataille, **Cinsellikten Dinselliğe Erotizm**, Çev:Bora Akada, Kelebek Arges, İstanbul, 2006, s:49

sistem veya düzendeki açıkları aydınlatmaktadır. Dolayısıyla hakim güç ya da ileride tanımlanacak haliyle Apollonik kültür, bu sınırı geçişten, ihlalden “ders alır”. Böylece zayıf noktalarını, ihlal edilebilecek noktalarını fark eden kültür, sınırı yeniden ve bu sefer bir üst perdeden tanımlar.

Transgresyon, anarşi ile aynı düzlemde okunabilecek bir kavramdır. Transgresyon halinde olan her şey, var olan erkin çizdiği sınırı geçer ya da geçerken onu yok etmeye çalışır, yani erki geçersiz kılmaya çalışır. Bu bağlamda anarşi, kelime anlamı olarak erksizlik durumuna atıfta bulunduğu için her transgresif durum beraberinde –kısa süreli, anlık ya da sürekli- anarşiyi de getirecektir. Süreyi belirleyen şey sınırın ihlalinin farkına varılması ile gerçekleşecektir. Örneğin, travestiler, kültürün çizdiği heteroseksist eril cinsellik algısının sınırlarını ihlal ederler, bu haliyle travestilik en belirgin transgresif durumlardandır; ancak travestiliğin bir sınır ihlali olduğu kültür tarafından anlaşıldığında, erkeklik algısına yönelik yeni ve daha sert sınırlar çizilecek ve böylece bundan sonra travestilik, transgresif bir eylem olma halini korumakla birlikte kültürün daha sert müdahalelerine maruz kalacaktır.

Anarşi de tıpkı transgresyon gibi içinde değiştirici, dönüştürücü ve sınırları aşıcı, bazen negatif bazen de pozitif bir güç barındırmaktadır. “Anarşi öncelikle her türlü ilk ilke, ilk neden ve ilk fikrin, varlıkların (sonunda her zaman Tanrı’yla özdeşleşen) biricik bir köken karşısındaki her türlü bağımlılığın reddidir. Anarşi, köken olarak, hedef olarak ve araç olarak, çokluğun varlıkların sınırsız çeşitliliğinin ve hiyerarşisiz, tahakkümsüz, kökten özgür ve özerk güçlerin özgür birliğinden başka bağımlılığın olmadığı bir dünya yaratma kapasitesinin olumlanmasıdır”<sup>3</sup>. Diğer bir ifade ile anarşi de transgresyonda olduğu gibi her türden sınır, bağımlılık, erk, güç ve benzeri kurumlarla olan bağların koparılmasını, onların aşılmasını ifade etmektedir. Anarşi, bağların koparılması ile daha özgür, hiyerarşiden doğan tahakkümün aşıldığı, sınırların görünmez hale geldiği bir dünya tahayyülünün özetidir.

---

<sup>3</sup> Daniel Colson, **Proudhon’dan Deleuze’e Anarşist Felsefe Sözlüğü**, Çev: Işık Ergüden, Versus Yayınları, İstanbul, 2011, s:17-18

Çalışma bağlamında atıfta bulunulan anarşi kavramı, temel politik ve siyasi anlamlarından arındırılmış bir anarşidir. “Anarşi terimini hükümsüz bir toplumsal yapı olarak ilk kullanan ve insanların, hem varlıkların yoksulları ezmelerini önleyecek hem de –ve aynı zamanda- yönetilenlerin kontrolünde olacak bir hükümete sahip olmak için çabalarına ilk sert eleştirileri yönelten Proudhon’dur”<sup>4</sup>. Proudhon’un tanımladığı hali ile bir siyasi pratik olarak anarşizm, çalışmanın alanı dışında yer almaktadır.

Odaklanılan anarşi, alternatif bir yönetim biçimi ya da devletin ortadan kaldırılmasını amaçlayan, siyasi bir istek ve örgütlenme biçiminden ayrıdır; ancak siyasi anlamda anarşiyi amaçlayanlar ile ortak payda anarşi kavramının taşıdığı olumlu anlamda yıkıcı ve değiştirici güçtür. Öte yandan, sınırları ihlal etme, isyan ve tahakküme başkaldırma gibi unsurları işaret eden anarşi kavramı, çalışma bağlamında soyut olarak, transgresyonun sonuçlarından biri olarak ele alınmaktadır.

Transgresyonun sonuçlarından biri olarak anarşi, ihlalin ya da sınırı aşmanın gerçekleştiği anda yaşanan düzensiz ve erksiz durumun genel bir tanımıdır. Bu noktada çalışma bağlamında anarşi şu şekilde tanımlanabilir: “Özgürleşmenin temel ve kurucu anı. Tahakküm altındaki güçler aniden ve radikal bir şekilde tahakküm ilişkilerinin tuzaklarından kurtulduklarında, bu ilişkiler içindeki her çözümü reddederler, bir başka olasılık ileri sürerler ve gerçekliğin radikal bir biçimde yeniden oluşum koşullarını yaratırlar”<sup>5</sup>. Dolayısıyla anarşi, var olan ve meşru olarak kabul edilmiş her türlü kurum, olgu, değer, yargı ve benzeri unsurları ve o unsurların kaos ortamları yani diğer bir ifade ile transgresyonun yol açtığı kaos ortamları için sunduğu çözümleri dışarıda bırakır. Anarşi, var olageleni değil, yeni bir dünyayı arzulamakta ve tasarlamaktadır. “Anarşi, başkalarını kendi iradesine bağlayan hiçbir egemenliği, hiçbir saltanatı, hiçbir kulluk ilişkisini tanımaz (...) başka bir deyişle, toplumsal cezalandırma ya da doğaüstü-mistik cezalandırma tehdidiyle, hiç kimse şöyle ya da böyle davranmaya zorlanamaz; toplum, bireylerden hiçbir şey isteyemez, yapmaya istekli olmadıkları

---

<sup>4</sup> P. A. Kropotkin, **Çağdaş Bilim ve Anarşi**, Çev: Mazlum Beyhan, Öteki Yayınları, İstanbul, 1999, s:82-83

<sup>5</sup> Daniel Colson, **age**, s:179

şeyleri yapmaya zorlayamaz. Bunun yanı sıra herkes tam bir hak eşitliği içindedir”<sup>6</sup>. Transgresyon da benzer bir şekilde, kişileri ya da durumları ayıran, ötekileştiren, sınıflandıran sınırlara ya da yasaklara karşı başkaldırımı işaret etmektedir. Yukarıda da değinildiği gibi, transgresyon ve anarşi, tahakküme başkaldırının aracı olarak, iç içe geçmiş yapılar olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Tahakküm, “bazı güçlerin diğerlerine, onları ellerinden gelen şeyleri yapmaktan men ederek, kendilerinden ayrı düştükleri genel bir düzene tabi kılarak kendi iradelerini dayattıkları kolektif güçler birleşimidir. Her negatifi, olasılıkların her sakatlanmasını, olası güçlerin her yağma ve aşırmasını reddettiğinden, daha kuvvetli güçlerin bileşimine bağlı kalan anarşizm, ellerinden geleni sonuna dek yapabilen, özgür ve özerk güçlerin bileşimine dayanarak her türlü tahakkümün karşıtıdır”<sup>7</sup>. Transgresyon ve anarşinin bir araya geldiği soyut düzlem, aslında tahakkümün ortadan kaldırılmaya çalışıldığı düzlemdir.

Transgresyon, temel olarak, anlık geçici ya da kalıcı değişimlere yol açacak sınır geçmeleri ya da ihlalleri işaret etmektedir, ancak anarşi bu noktada temel anlamıyla transgresyondan bir parça ayrılmaktadır. Anarşinin tasarladığı, erkin ya da gücün yokluğu çoğunlukla ve genellikle kalıcı ya da en azından uzun sürelidir. Bireylerin kararları ve sınırı yıkmaya yönelik istekleri, sınırın bir daha var olmaması ya da sınırın doğmasını sağlayacak şartların yok olması yönündedir. Her ne kadar “toplumda bir şeylerin kendiliğinden gerçekleşmesi olgusuna anarşistler tarafından büyük değerler verilse de”<sup>8</sup> transgresyonda da olduğu gibi, toplumu ideolojik düzeyde yönlendirecek veya değiştirecek siyasal hareketlere ihtiyaç duyulmaktadır. Bu noktada anarşistler de benzer sonuçlara ulaşabilmek için örgütlenmelere, eylemlere, gösterilere ya da bazen toplumsal düzeni bozacak aktivitelere yönelmektedirler. Bahsedilen eylem ya da aktiviteler, anarşiyi getirmek adına, insan hayatını değersiz kılma ya da saf bir şekilde şiddet uygulamaktan uzak eylemlerdir. Diğer bir ifade ile anarşi terimi kültürel hayatımızda edindiği terörize yananamlardan farklı bir içeriğe sahiptir. “Her kolektif

---

<sup>6</sup> P. A. Kropotkin, *age*, s:76

<sup>7</sup> Daniel Colson, *age*, s:300

<sup>8</sup> Colin Ward, *Anarşizm*, Çev: Hakan Gür, Dost Kitabevi, Ankara, Ocak 2008, s:40

varlık yalnızca mevcut “sınır”larından çıkmakla (örneğin birini öldürmek ya da başkası için canını feda etmek) kalmaz, özellikle bu sınırların ötesine geçerek, başka güçlerle, başka durumlarla birleşerek, yeni varlıklar doğurarak bütün potansiyelliklerini gerçekleştirme, “elinden gelenin sonuna kadar gitme” imkanı bulur”<sup>9</sup>. Birini öldürmek ya da bir başkası için canını feda etmek örneğinde de görüleceği üzere transgresyon ve anarşi aslolarak, yaşadığımız dünyada tahakküm edenler tarafından iktidar ve çıkar amacıyla bozulmuş olan ya da değiştirilmiş, sistemi devam ettirmeye hizmet eden anlamlar yüklenmiş değer ve yargılara bir karşı duruştur.

Özellikle siyasal anarşizm alanında, devletin sağlık, ekonomi, sanat ya da savunma gibi alanlarda aldığı ya da uyguladığı kararlara karşı duran hatta daha ileri giderek devlet denen kurumun ortadan kaldırılmasını talep eden anarşistler, yukarıda değinilen kurgulanmış değerlere ve değerlerin sınırlarına karşı çıkmakta ve aşmaya çalışmaktadırlar. Politik alandaki “anarşist düşüncenin bu ve buna benzer dalları farklı şeyleri vurgular. Hepsinin ortak noktası ise ister devletten, ister işverenden, isterse okul ve kilise gibi idarelerin ve yerleşik kurumların hiyerarşisinden gelsin, her türlü harici otoritenin dışındadır”<sup>10</sup>. Transgresyon kavramında iktidar, her türden kurum olarak karşımıza çıkabilmektedir, benzer bir iktidar tanımı anarşi bağlamında da geçerlidir. “İktidar, öncelikle, devletin, yasanın, bir tahakküm ya da global birliğin hükümranlığıyla özdeşleştirilemez”<sup>11</sup>. İktidarı var eden ve iktidarı olumlayan, onun varlığını sürdürmesini sağlayan her şey ve her olgu, anarşi bağlamında iktidar olarak ele alınmaktadır. Bu yüzden, transgresyonda karşı çıkılan, geçilmeyen çalışan her sınır etrafında doğan kaos ortamı anarşinin ta kendisi haline gelmektedir.

Öte yandan, kültür tarihi içerisinde transgresyonun olmadığı anlar ya da zamanlar neredeyse hiç yokken, anarşist bir örgütlenmenin ve devletin ya da iktidarın yerine geçecek bir yapının olmadığı tartışmalıdır. “Hiçbir baskı gücü ve hiçbir toplumsal denetimin olmadığı bir toplum anlamında saf anarşi, muhtemelen hiçbir zaman var olmamıştır. Devletsiz toplumlar ve köylü toplumları bile toplumsal denetim

---

<sup>9</sup> Daniel Colson, **age**, s:278

<sup>10</sup> Colin Ward, **age**, s:11

<sup>11</sup> Daniel Colson, **age**, s:22

araçları olarak onaylama ve onaylanmama, her şeyin karşılıklı olması ve dışlama tehdidi gibi yaptırımlara başvururlar. Ancak modern antropoloji, organik ya da “ilkel” toplumlarda sınırlı bir güç yoğunlaşması olduğunu doğrular. Eğer otorite varsa, devredilmiş ya da nadiren dayatılmıştır ve pek çok toplumda zorla kurulan hiçbir komuta ve itaat ilişkisi olmamıştır”<sup>12</sup>. İktidar somut bir şekilde, devletin kendisi olarak karşımıza çıkmaktan öte, devleti ya da gündelik hayatımızı sarıp sarmalayan her alanda doğrudan ya da dolaylı olarak karşımıza çıkmaktadır. “Foucault’ya göre, iktidar artık devlet kurumuyla ya da aslında her hangi bir kurumla sınırlanamaz. İktidar, toplumsal şebekenin başından sonuna birçok yerin içinden geçen çokdeğerlikli bir güçtür. Bu, toplumun her yerine yayılmış, (farklı yönlere) dağılmış merkezless iktidardır: hapishane, tımarhane ya da psikiyatri veya cinsellik gibi çeşitli bilgilerin ve söylemlerin içinden geçebilir”<sup>13</sup>. Özellikle transgresyon ve ondan doğan anarşi Foucault’un belirttiği alanlardaki sınırların ya da yasakların aşılması ya da dönüştürülmesi için gereklidir. Diğer bir ifade ile ilk insandan bu yana, transgresyon ve buna bağlı olarak sınırların aşılmasından doğan anarşi hali hep var olagelmışken, kalıcı bir anarşi halinin olmadığı söylenebilmektedir. Bu bağlamda transgresyon, anarşiye kıyasla, iktidara karşı durma ya da sınırları genişletme, ötekileştirmeyi görünür kılma konusunda daha elverişlidir.

Transgresyon yaşamın her alanındaki, sınırları ve yasakları, sürekli olarak zorlayarak, toplum dinamiklerinin değişip dönüşmesine yol açmaktadır ancak transgresyon anarşi gibi toptan bir yıkımın aracı değildir. Dinamik bir olgu olarak transgresyon kısmında da tartışılacağı gibi, transgresyon yenileyici bir güçtür. Transgresyon aracılığıyla var olan sınırlar ve yasaklar görünür hale getirilerek aşılır, ancak iktidar ya da güç sahipleri bu ihlal sonrası sınırı ya da yasağı yeniden düzenlemek durumunda kalırlar. “Geçmişte kurulmuş bir tekeli, (aynı tekalcilerin yararına olması kaçınılmaz) yeni bir tekel yaratarak yok edemezsiniz”<sup>14</sup>. Bu yüzden transgresyon, geçici ve anlık bir anarşi hali yaratarak, var olan tekeli ya da iktidarı kırmaya ya da aşmaya çalışır, ancak yeniden iktidarın ya da tekelin kurulması için gereken güç erk

---

<sup>12</sup> Peter Marshall, **Anarşizmin Tarihi**, Çev: Yavuz Alogan, İmge Kitabevi, Ankara, 2003, s:38

<sup>13</sup> Saul Newman, **Bakunin’den Lacan’a, Anti-otoriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu**, Çev: Kürşad Kızıltuğ, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s:133

<sup>14</sup> P. A. Kropotkin, **age**, s:130

sahiplerininidir. Politik anarşistler ise, düzenin tümünden yıkılmasını ve düzensizlik halinin sürmesini arzulamaktadırlar. Bu sebeple, çalışma bağlamında kullanılan anarşi kavramı, tamamen negatif ve düzeni alaşağı edip yerine yenisini önermeyen politik anarşiden farklı olarak bazen dolaylı bazen kısa süreli bir düzensizlik ve belirsizlik halidir.

Apollonik kültürün ve tahakkümün en önemli alanlarından biri olan “hukuk” da transgresyon ve anarşi bağlamında incelenebilir. “Klasik çağın hukukuna göre, yasa ihlali muhtemel olarak yol açabileceği zararın ötesinde hatta çiğnediği kuralın ötesinde, yasayı geçerli kılanın hakkına zarar vermektedir”<sup>15</sup>. Örneğin, işlenen bir suçun yasal olarak bir karşılığı yok ise ceza kavramı ortaya çıkmayacaktır; ancak hukuk, bu suç aracılığıyla yasal boşluklarını keşfederek yeni yasalar, daha doğrusu yeni sınırlar ve limitler tanımlamak zorunda kalacaktır. “Transgresyonun varlığı, limitin varlığı ile ikizdir. Limit yoksa transgresyon da yoktur”<sup>16</sup>. Böylece yeni limitler, her zaman yeni transgresif eylemlerin habercisi olacaktır.

Öte yandan sınırı geçmek, onu aşmak ya da ihlal etmek her zaman zorlayıcı ya da olumsuz bir güç imgesini akla getirmemelidir. Sınır, kural veya düzen nasıl çoğunlukla rıza ya da meşrulaştırma yolu ile oluşturulduysa, “kuralları bozmak ve sınırları geçmek olan transgresyon, şiddet içeren bir aktivite olmak zorunda değildir”<sup>17</sup>. Diğer bir ifade ile transgresyon bazen yumuşak geçişlerin ya da harmonik dengelenmelerin yaratıcısı olabilmektedir.

Transgresyon kavramı Nietzsche, de Sade, Bataille ve Foucault bağlamında ele alınmalıdır. Özellikle, Foucault’un beden ve iktidar algısı, de Sade’in yıkıcı ve erotik dili, Nietzsche’nin tanımladığı Apollon ve Dionysos’tan beslenen düalistik/ikili sanat tanımı ve güç istenci, Bataille’in negatif güç ve sınır aşma (excess) tanımı, transgresyonun anlaşılması için oldukça önemlidir.

---

<sup>15</sup> Michel Foucault, **Hapishanenin Doğuşu**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 2. Baskı, Ankara, 2000, s. 91.

<sup>16</sup> John S. Ransom, *Transgression, Limit and Oppositional Models*, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/ransom.htm>, Erişim Tarihi: Mayıs 2011

<sup>17</sup> John Phillips, **A Very Short Introduction: Marquis de Sade**, Oxford University Press, New York, 2005, s:110

### 1.1.1.Nietzsche’de Transgresyon

Nietzsche, transgresyon kavramına ait temel teorik düzlemi ileride tartışılacak Apollon ve Dionysos arasındaki dikotomik/ikili ilişkiyi açıklarken dolaylı bir şekilde oluşturmuştur. Nietzsche’ye göre sanat Apollonik ve Dionizyak olmak üzere iki yönlülüğe<sup>18</sup> sahiptir. Apollonik olan, tanrı Apollon’un mitolojik özelliklerinden dolayı kültürü, Dionizyak olan ise Tanrı Dionysos’un mitolojik özelliklerinden dolayı doğayı temsil eder. Kültür hep doğayı ehlileşirmeye, doğa ise hep kültürü yıkmaya ya da dönüştürmeye<sup>19</sup> çalışır. Apollonik olan sürekli inşa etme arzusundadır ancak Dionizyak olan, yapı karşıtıdır<sup>20</sup>. Dionizyak olan Apollonik alana geçtiğinde, yıkıcı ve dönüştürücü özellikleri tarafından yönlendirilen eylemleri ile eril kültürel yasayı aşmış, Apollonik olanın çizdiği sınırı ihlal etmiş olacaktır.

Nietzsche, *Tragedya’nın Doğuşu* (1870) adlı eserinde, Apollon ile Dionysos’un mitolojik özelliklerini dikotomik/ikili olarak tanımlar. Apollon ışığın ve bilmenin tanrısı olarak, betimleme, sınıflama, tanımlamanın tanrısıdır. “Apollon’un birçok niteliği vardı. Bugün hala yaşayan ve bu makineleşmiş dünyaya ışığını veren özelliği, şiir, müzik ve imgelem Tanrı’nın (Apollon) niteliğidir”<sup>21</sup>. Bu hali ile Apollon, şiir, müzik hatta tıp gibi alanların, şeklin, bilginin ve sınırları belirli olan şeylerin tanrısı olarak kültürel olanı temsil eder. Kültür de tanımlama, işaret etme, betimleme gibi özellikleri ile Apolloniktir. Dionysos ise Olympos dışından yer kültüne ait bir tanrı olarak, sınırsızlığın, bilinmezliğin, şekilsizliğin tanrısıdır. “Tanrılar içinde, Dionysos öz olarak şenliğe bağlıdır. Dionysos şenliğin, dinsel karşı gelmenin tanrısıdır. Dionysos çoğu zaman şarap ve sarhoşluğun tanrısı olarak görülür. Dionysos sarhoş bir tanrıdır, tanrısız özü çılgınlık olan bir tanrıdır. Ama, çılgınlığın kendisi de tanrısız öze sahiptir. Burada tanrısız, aklın kuralını reddetme anlamına gelmektedir.”<sup>22</sup> Dionysos, doğa ile özdeş tüm

---

<sup>18</sup> W. Freidrich Nietzsche, **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu**, Çev: İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, 7. Baskı, 2005, s:17

<sup>19</sup> W. Freidrich Nietzsche, **age**, s:23-26

<sup>20</sup> Andrew M. Koch, *Friedrich Nietzsche’nin Batı Epistemolojisi Eleştirisinin Anarşist Çıkarımları*, Çev: Hira D., **Siyahi Kültür Dergisi**, Yıl: 2, Sayı 7, Bahar 2006, s: 27-28

<sup>21</sup> Nüzhet Haşim Sinanoğlu, **Grek ve Romen Mitolojisi**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1999, s:41

<sup>22</sup> Georges Bataille, **Eros’un Gözyaşları**, Çev: M. Mukadder Yakupoğlu, Göçebe Yayınları, İstanbul, 1997, s:44

kültür dışı unsurların sembolü gibidir. Dionizyak olan her şey, coşkun, aşkın ve esriktir. “Dionysos’ca olmanın büyüsü altında, yalnızca kişi, kişiyle yeniden bağlantı kurmaz, Doğanın coşkunluğu içinde sevince kapılarak, birbirine dış bileyenler, yabancılaşılanlar, yitirdiği oğlu ile buluşunca sarmaş dolaş olan bir insan gibi birbiriyle kaynaşır”<sup>23</sup>. Kişi Dionizyak unsurların etkisi altındayken, sınırsızlığı, kendinden geçmeyi, doğanın mistik güçlerini deneyimler.

Bu bağlamda, bir kişi ya da durum Dionizyak olanın alanına geçer ya da Dionizyak olan enerji ile bir şey yaparsa, Apollonik olan sınırı geçmiş olacak, diğer bir ifade ile kültürün alanından doğanın alanına geçmiş olacaktır. Dionizyak güçler, tragedyada da olduğu gibi Apollonik güçler tarafından dizginlenmeye çalışılacaktır. Apollonik olan ile Dionizyak olan arasındaki ilişki diyalektik ve transgresif bir ilişkidir. Birbirleri ile savaş halinde görünseler bile, aynı atmosferin içinde karşılıklı etkileşim halinde bulunmaktadır. Antik Yunan’da yaşayan insanların ““Dionysos şenlikleri” diye bildiği, fakat bizler için kocaman birer muamma olan dans salgınları, kitlesel sanrılar, orji ve orgazmlardı. Bu çılgınlık halleri Yunanlıların ruhsal yaşamında öylesine Doğaldı ki, Delphoi’deki Apollon tapınağının önünde Apollon kültü\*, tapınağın arkasında ise Dionysos ululanırdı”<sup>24</sup>. Tıpkı transgresyon ile limit arasındaki ilişki gibi Apollon ve Dionysos da simbiyotik/yaşamsal bir bağa sahiptir. Böylece Dionizyak olanın enerjisi ile Apollonik olanın sınırları ortaya çıkmış ve belirginleşmiş olacaktır.

Nietzsche bağlamında transgresyonu tanımlayabilmek için Apollon-Dionysos dikotomisi/ikiliği dışında güç istenci (Will to Power) kavramını da irdelemek gerekmektedir. “Yaşam hiçlikten ibaretse gerçeği anlamaya dair bu bitmek tükenmek bilmez çabanın nedeni/kaynağı ne? Şüphesiz ki güç istenci. Güç istenci dünyayı kendi çıkar, beklenti ve tutkularımıza göre yorumladığımızı, ama aynı zamanda bunu yapmak zorunda olduğumuzu anlatır. Dışarıda nesnel bir gerçek yoktur. Çünkü nesnel gerçek içeridedir. Güç bizim yegâne hakikatimizdir. Var olmak, ama daha da önemlisi

---

<sup>23</sup> W. Freidrich Nietzsche, *age*, s:21

\* Tanrı Apollon’a tapınma eylemlerinin tümü.

<sup>24</sup> Egon Friedell, *Antik Yunan’ın Kültür Tarihi*, Çev: Necati Aça, 2. Baskı, Ankara, Dost Kitabevi, 2004, s:49

çoğalmak isteriz. Dünyaya anlam yükleme çabası bu nesnel tutkunun dışavurumundan başka bir şey değildir. Buradan öznellik-nesnellik ilişkisini alt üst edecek bir formüle varır Nietzsche: Dünya özneldir, insan da özneldir, ama her ikisinin de ardında güç istenci vardır. Güç istenci gücü isteme zorunluluğudur ve bu bakımdan nesneldir”<sup>25</sup>.

Güç istenci, güce duyulan istek ve baskın olana, sisteme duyulan hayranlığın sonucudur. Güçlü olmayı istemek, gücü arzulamak hakim ve egemen olmayı ya da bir diğer ifade ile güce sahip olmayı ifade etmektedir. Böylece güce sahip olan sınırı ve kuralı koyan, sistemi yaratan ya da şekillendiren, hegemonik olan haline gelecektir. Nietzsche’ye göre Güç İstenci “kişinin kendi dünya görüşünü ve kendi değerlerini tam da başkalarının yaşadığı ve sarıldığı dünya ve değerler haline getirme becerisinde tezahür”<sup>26</sup> etmektedir. “Nietzsche’nin kimi zaman “onaylayıcı” addettiği güç istemi, tam anlamıyla kendisini onaylayan, kendisini ve yaratıcısının ve belki bazı başka insanların hayatlarını sürdürmelerini olanaklı kılan bir dünya görüşü olarak gören bir güç istemidir”<sup>27</sup>. Yani kuralları dayatma, onları meşru kılma ve diğerlerinin dünyasının sınırlarını çizme isteğinin bir diğer ifadesi olarak yorumlanabilecek Güç İstenci, steril, homojen ve sınırları belirlenmiş ve gücün en çok onu arzulayanın elinde toplandığı bir dünyanın hayali olarak yorumlanabilmektedir. Bu bağlamda “Nietzsche’ye göre din, güç isteminin en berbat tezahürlerinden olsa da en büyük tezahürlerinden biridir yine de”<sup>28</sup>. Din, katı kuralları, günah ve sevap ayrımı, cennet ve cehennem vaatleri, tanrının görkemli gücü, yaratılan ideal insan tipi ile Güç İstenci’nin en iyi örneklerinden birisidir. İşte bu yüzden ki tüm dinler ve onların kutsal kitapları, sınırların netliği, gücün şiddeti, tanrının kuvveti ve kudreti ile transgresyon kavramı bağlamında oldukça önemlidir. Her türden günah tanımı doğrudan bir transgresyon tanımıdır. Sınırı geçen diğer bir ifade ile günah işleyen her insan transgresif bir eylemde bulunmuş olacaktır.

Güç İstenci aslında güçlü ve zayıf kuvvetler arasındaki ilişkinin tanımlanmasıdır:

---

<sup>25</sup> Armağan Öztürk, “Nietzsche’nin Ardından”, içinde **Post Yapısalcılık**, Der. Armağan Öztürk, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2010, s.42

<sup>26</sup> Alexander Nehamas, **Edebiyat Olarak Hayat: Nietzsche Açısından**, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s:56

<sup>27</sup> Alexander Nehamas, **age**, s:61

<sup>28</sup> Alexander Nehamas, **age** s:140-141

*“1. “Güç istenci” kuvvete gönderme yapar. Kuvvetler arası ilişkiye içsel tamamlayıcı, niteliksel ve niceliksel ayırıcı, sürecin tamamının belirleyicisi ve sürecin ürünü olarak dahil olur.*

*2. Kuvvet, açığa vurulmuş “güç istenci”dir ve doğrultu bildiren anlamı iki kuvveti gerektirir.*

*3. Bu kuvvetlerden biri diğerine göre baskın ve aktiftir, diğeri ise çekinik ve reaktiftir.*

*4. Aktif kuvvet “güç istenci”nin olumlanması, reaktif kuvvet ise yadsınmasıdır.*

*5. Olumlama, aktivasyonun kişiselleşmesidir; yadsıma ise tepkisel hale gelmedir.*

*6. Güçlü kendisiyle birlikte “güç istenci” olarak kavramsallaştırılmış yaşamı olumlar, zayıf ise “décadence” ile kavramsallaştırılmış yaşamın yadsınmasıdır.*

*7. Güçlünün edimi, kendi kendisiyle ve yaşamla birliği doğrultusunda, zayıfın tepkisi ise güçlüye, yaşama ve kendisine karşı dolaylı olarak açığa çıkar.”<sup>29</sup>*

Güç istenci, dekadansın ortaya çıkmasını sağladığı gibi, güç dengesinin gözden geçirilip yeniden kurulmasına aracılık eder. Güçlü olan ve zayıf olan arasındaki, güç dengesi güçlüden yana tekrar kurulurken, zayıf olan, güçlünün sistemini tekrar dönüştürmek üzere dekadansa başvurmaktadır. Güç İstenci kavramı, Bataille’in transgresyon tanımı bağlamında yerini erotizm ve şiddete bırakmaktadır.

### **1.1.2.Bataille’de Transgresyon**

Bataille, transgresyonu kavramsallaştırırken hem Nietzsche’nin Apollon-Dionysos dikotomisini hem de Marquis de Sade’in erotik ve yıkıcı bir dile sahip roman anlatısını kullanmıştır. Bataille’in Nietzsche ve de Sade ile kurduğu teorik ilişkiye geçmeden önce, ihlal ve yasağı nasıl tanımladığını tartışmak daha yararlı olacaktır. Doğa ve kültür arasındaki düalizmden yola çıkan Bataille, yasakların, sınırların ve

---

<sup>29</sup> H. Gizem Kılınç, **Nietzsche’nin Tragedyasında Decadence Sorunu**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Sistemik Felsefe ve Mantık Bilim Dalı, Ankara, 2007, s: 77-78

limitlerin aslında doğayı denetlemek için kurgulandığını belirtmektedir. “İnsan karşı yasaklar koyarak doğayı denetim altına alacağını düşünmüş ve umut etmiştir ve şiddeti kendi yapısında sınırladığında, doğa düzeninde de sınırlayacağını sanmıştır”<sup>30</sup>. Bataille, şiddet kelimesini kullanırken, doğanın yukarıda değinilen Dionizyak yanına vurgu yapmaktadır; böylece, Nietzsche’de de olduğu gibi, sınırlar aslında bir çeşit Apollonik ehlileştirme ve dizginleme umudunun uzantısıdır.

Transgresyon durumu Bataille’e göre, bir “sınır aşımı”(excess)dır. Excess kelimesi İngilizcede hem bir şeyin normal ve her zamanki halinden fazla olmasını hem de normal şartlar altında kabul gören ya da izin verilenden fazla olanı<sup>31</sup> ifade etmektedir. Bataille, bu türden bir fazlalığın beraberinde negatif bir güç getirdiğini belirtir ve sınırı geçmenin, limiti aşmanın kültür bağlamında negatif bir güç olarak algılanacağını vurgular. Bataille aynı zamanda düşünce ve yazılarında, transgresyonu *sınırların zorlanması veya test edilmesi* olarak tartışarak, “güzel olanı korkunç ve sefil olanda aramaya” olanak<sup>32</sup> verdiğini belirtmektedir. Negatif bir güç olarak algılanabilecek olmasının yanı sıra transgresyon, Bataille’e göre, ötekileştirilmiş ya da ideal tanımdan kopmuş olgu veya varlıkların da görünür olmasını sağlamaktadır. Korku, şiddet ve arzunun aynı noktada buluşması olarak yorumlanabilmektedir.

Bu noktada Bataille, de Sade’in romanlarındaki, delilik, dışkı yedirme, organ yaralama, otokısırlaştırma ya da kendi kendine kastrasyon vb. gibi transgresif eylemlerden yola çıkmıştır. Bahsedilen transgresif eylemler O’na göre, sosyal, ekonomik, etik, dini, ahlaki ve dilsel kodlamalarla dolu kültür ve sosyal yaşam alanını tehdit eder ve bu gibi alanların sınırlarını aşarak negatif bir gücü açığa çıkarır. Birey eğer, bu alanlardan herhangi birine ait bir limiti geçerse, limitin ne olduğunu anlar ve bundan bir haz alır. “Yasak dokunduğu şeye, kendi içinde yasak eylemin sahip olmadığı bir anlamı verir. Yasak, onsuz eylemin baştan çıkarıcı kötü ışığa sahip olmadığı yasağa karşı gelmeye bağlıyor... Büyüleyen şey yasağa karşı gelmez”<sup>33</sup>. Karşı gelme,

<sup>30</sup> Georges Bataille, **Cinsellikten Dinselliğe Erotizm**, s:82

<sup>31</sup> Sally Wehmeier (Editör), **Oxford Wordpower Dictionary**, Oxford University Press, Glasgow, 1994, s:218

<sup>32</sup> John Brackett, **John Zorn: Tradition and Transgression**, Indiana UP, Indiana, 2008, s:20-23

<sup>33</sup> Georges Bataille, **Eros’un Gözyaşları**, s: 41-42

bazen sınırı geçme anında veya sonrasında sınırı geçen için bir haz ya da tatmin unsuru haline gelmektedir. “Hatta bazen yasağı delmek, ona karşı gelmek mümkündür veya gereklidir. Ama her şeyden önce, yasak reddettiği şeyin –genelde tehlikeli olan- değerini yönlendirir; genel hatlarıyla bu değer, *Yaratılış*’ın birinci bölümündeki ‘yasak meyve’nin değeridir”<sup>34</sup>. Adem ile Havva örneğinde de olduğu gibi, yasak meyve’nin çekiciliği ve Adem’e verdiği haz, işaret edilen sınırın haz değeri olarak yorumlanabilir. Bataille’e göre yasak meyve her zaman daha tatlıdır<sup>35</sup>.

Bataille, transgresif eylemleri, erotizmle bağdaştırır<sup>36</sup>. Her transgresyon beraberinde, erotik bir deneyimin getireceği hazzı sunmaktadır. "Erotik olanda isyan, dehşet, ekstatik (kendinden geçirici) bir zevk var ve bu sebeple eros bütünüyle maddi olanla iç içe bir deneyim olduğu halde mistik tecrübeyi gösterir. Kutsal dünyanın birliğini de şiddetli ajitasyon, ihlal ve yasak üzerinden fark ederiz"<sup>37</sup>. Yasakları ihlal ettiğimizde, yasağın sınırlarını keşfederiz. Dolayısıyla tüm ihlaller yasakları ortadan kaldırmaz ya da limitin varlığını yok edemez ancak bireye haz ve tatmin duygusu sunar. “Yasağın ihlalini sonuna kadar “başaran” bu deneyimde, yasak devamlılığını sürdürür ve zevk de işte bu devamlılık nedeniyle vardır”<sup>38</sup>. Birey, aştığı sınırın farkına transgresif eylemin hazzı ile varmaktadır ve bu deneyim ona bir güç ve hareket alanı kazandırdığından dolayı zevkli hale gelmektedir.

Bataille, Nietzsche’nin dikotomisini erotik bir alana taşımaktadır ve ona yenileyici ve canlandırıcı, döngüsel bir anlam kazandırmaktadır. Transgresyon halinde olmak kadar, sonrasındaki eylem de Bataille için önemlidir. Hem sınırı aşılana hem de sınırı aşan yeni bir deneyim elde edecek ve bu deneyim üzerinden düzenini yeniden kurgulamaya çalışacaktır. “Erotik resimler, bazılarında bir utancın yasaklarına yol açarken, bazılarında da tam aksine cinsel uyarıya yani bu yasağın ihlaline giden duygulara yol açarlar. Yasak duyguları alışlagelmiş tepkilerdir; ancak ihlal duyguları

<sup>34</sup> Georges Bataille, *Eros’un Gözyaşları*, s: 44

<sup>35</sup> John Phillips, *age*, s:42

<sup>36</sup> Despina Alexandra Constantinidou, *Bataille’s Catastrophe in Howard Barker’s Judith*, <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/Gramma/9/07.html>, Erişim Tarihi: Mayıs 2011

<sup>37</sup> Zeynep Direk, *Bataille: Tarih, Egemenlik ve Çöp*, *Cogito Dergisi*: Çer-Çöp, Sayı:43, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Yaz:2005, s:43

<sup>38</sup> Georges Bataille, *Cinsellikten Dinselliğe Erotizm*, s:44

da, en azından bu yasağa karşı çıkan sözde doğaya dönüş kisvesi altında oldukça yaygındır. Ancak, ihlal asıl anlamıyla doğaya dönüşten tümüyle farklıdır; çünkü *yasağı tümüyle yok etmez ama bir kenara koyar*<sup>39</sup>.

Erotizm ve şiddet bağlamında transgresyonu kavramsallaştıran Bataille'e göre, "transgresyon anlık bir kayıptır; öznenin koparılması; kendisinin ölümüdür. Konuyu kendisinden tamamen farklı olan bir şey ile ilişkilendiren bir andır, bunun da ötesinde belirsiz ve bilinmeyen"<sup>40</sup> olandır. Bataille'in transgresyon veya transgresif eylem olarak kategorilendirdiği çoğu davranış Marquis de Sade'ın yıkıcı erotik anlatısındaki eylemler ile benzerlik göstermektedir. "Bataille'in transgresyon antropolojisi, şiddet uygulamaları ve kontrolsüz cinselliğin temel role sahip olduğu ve aykırılıklar aracılığıyla anlam kazandığını belirterek merkeze dikkat çekmektedir"<sup>41</sup>. Bu türden bir erotik başkaldırı ve transgresyon tanımı, Bataille'i, Nietzsche'nin ardılı olarak Dionysos-Apollon dikotomisi ile benzer bir noktaya taşımaktadır, çünkü bu tanımlar da erotizmin yıkıcı gücü Hıristiyanlığın temel limitlerini aşmaya çalışmaktadır. "Bataille, erotik transgresyon hakkındaki görüşünü Hıristiyan Ortodoksluğuna karşıt olarak, "yasaklanmış" olanı günah ve şehvet ile ilişkilendirerek ve Luficerci düşüşün temel bir ayırmadan çok, ilahi olanın güç yitirmesi olduğunu belirtir"<sup>42</sup>. Nasıl ki Diyonizyak olan Apollonik olanın sınırını ihlal ettiğinde, Apollonik değerler Diyonizyak bir enerji ile alaşağı ediliyorsa, Bataille'in kavramsallaştırmasında erotik güçler, Hıristiyanlığın katı kurallarını alaşağı ederek transgresyonu doğurmaktadır. Örneğin Hıristiyanlığın kutsal olarak kabul ettiği evlilik bağının, transgresyon karşıtı bir durum olduğunu belirten Bataille, "evliliği erotik olanın inkârı olarak görmüş, sadece hedefine ulaşamamış veya yüceltilememiş (unsublimated) agresyon olarak tanımlamıştır"<sup>43</sup>. Kutsal bağlarla sınırlanan cinsellik, yıkıcı erotik gücünü, dinin kurallarına teslim etmiş olacak ve sınırları aşmak yerine onları daha da perçinleyecektir. Bu türden bir Transgresyonu

<sup>39</sup> Georges Bataille, **Cinsellikten Dinselliğe Erotizm**, s:41

<sup>40</sup> Anthony O'Shea, *Transgressing Transgression: A Reply to Alexander Styhre*, [http://www.mngt.waikato.ac.nz/ejrot/Vol7\\_1/oshea.pdf](http://www.mngt.waikato.ac.nz/ejrot/Vol7_1/oshea.pdf), Erişim Tarihi: Mayıs 2011

<sup>41</sup> Christian Groes-Green, *Orgies of the Moment: Bataille's Anthropology of the Transgression and the Defiance of Danger in Post-socialist Mozambique*, **Anthropological Theory**, Sayı:10, Sage Publications, Londra, Yıl:2010, s:403

<sup>42</sup> Klem James, *Breton, Bataille and Lacan's Notion of "Transgressive" Sublimation*, **E-Pisteme**, Volume:2 (1), 2009, s:62

<sup>43</sup> Klem James, **age**, s:63

sadece dine karşı gelmiş (profane) dünyada bilebiliriz. Sadece profane bir dünyada, bir nesne ve projenin sonu olabilir. Henüz bildiğimiz, ilerlediğimiz bir son olarak gördüğümüz, ihtiyaç duyduğumuz, istediğimiz veya arzuladığımız transgresyon, sadece Bataille'in transgresyonunun bir parçasıdır<sup>44</sup>.

Bataille diğer yandan felaket kavramını da sık sık, sınırlar ve ihlalleri açıklarken kullanmaktadır. “Kuralın bir kere bozulduğu ve onaylandığı felaketin (catastrophe) limit deneyimi, sürekli bir değişim durumudur. Bataille'in felaket ile ilgili “aşırılık görüşü” sonsuz bir transgresyon durumunu içermektedir”<sup>45</sup>. Felaket, sınırı aşmanın sonsuz bir döngü içine girdiği andır. Bataille'de felaket transgresyondur<sup>46</sup> çünkü felaket anında, her şey sürekli yer değiştirmekte ve bilinen sınırlar sonsuz bir transgresyon dahilinde erimektedir.

Bataille, transgresyon içerisinde bir miktar içsel dirilme gücü algılamaktadır. Rasyonel olanın ötesine geçmeyi, homojen bir dünyayı ve sakrum (mukaddes) bir dünyaya geçmeyi istemektedir. Eğer sadece insan kanunlar, yasaklar ve normlar tarafından bağlanmamışsa, ancak o zaman egemen biri olabilir. Transgresyon insanı dışarı ile iletişime açar ve bunun da ötesinde, belirli ve yüksek düzeyde bilinçli insan var oluşunu başarmasına olanak verir<sup>47</sup>. Bataille'in insanı transgresyon aracılığıyla yapmaya çağırdığı şey, kavramların kısa süreli doğasını anlamak ve tüm anlayışları sürekli sorgulamaktır. Transgresyonun her şeyi, hatta kendisini bile sürekli oyuna dahil ettiğini göstermeye çalışmaktadır. Hiçbir şey sonsuza dek sürmez, transgresyon ve tabi ki bizim transgresyonu kavrayışımız bile<sup>48</sup>. Bataille, Transgresyonu sürekli döngü halinde olan, yenileyici, yıkıcı olduğu kadar dönüştürücü bir güç olarak tanımlamaktadır.

### 1.1.3.Foucault'da Transgresyon

Foucault da Bataille gibi transgresif eylem ve durumları tanımlarken,

---

<sup>44</sup> Anthony O'Shea, **age**.

<sup>45</sup> Despina Alexandra Constantinidou, **age**.

<sup>46</sup> Despina Alexandra Constantinidou, **age**.

<sup>47</sup> Mateusz Lukasik, *Communicating by the Transgression*, [http://www.lingua.amu.edu.pl/Lingua\\_16/LUKASIK.pdf](http://www.lingua.amu.edu.pl/Lingua_16/LUKASIK.pdf), Erişim Tarihi: Ocak 2011

<sup>48</sup> Anthony O'Shea, **age**.

Nietzsche'nin temel argümanlarını kullanmıştır; ancak Foucault Apollon-Dionysos dikotomisinden çok, Nietzsche'nin güç istenci kavramını kullanmakta ve buradan yola çıkarak toplumsal yapının nasıl kurgulandığına odaklanmaktadır. Aynı zamanda Bataille'in düşüncesini bir sonraki aşamaya taşıyan Foucault, sosyal baskı, sınırlama ve kimliğin sınırları gibi alanlara vurgu yaparak, kültürü çözümleye çalışmaktadır. "Kültür sadece neyin doğru neyin yanlış olduğunu kurgulamaz, aynı zamanda doğru ile yanlış verili bir hiyerarşiye bağlar. Bu hiyerarşinin kriteri iktidara olan yakınlık ya da uzaklıktır. "Doğru" siyasi bir tercihken, "yanlış" toplumsal bir hatadır"<sup>49</sup>. Kültür'ün limitleri ve transgresyon arasında dikotomik bir ilişki kuran Foucault, kendilik ve öteki, normal ve sapkın, uygun ve uygunsuz, ana akım (mainstream) ve marjinal arasındaki karşıtlığı da bu dikotomi altına yerleştirir. Foucault'ya göre kültür, normallik algısı üzerine inşa edilmiş ve tüm kurumlar normallik algısına göre şekillendirilmiştir:

*"İşyerlerinde, sınıflar, hastanelerde ve sosyal yardım ofislerinde; ailede ve toplumda ve hapishanelerde, akıl hastalığı kurumlarında, mahkeme salonlarında ve mahkemelerde, beşeri bilimler, kendi "normallik" standardını kurmuştur. Normal çocuk, sağlıklı vücut, dengeli zihin, iyi vatandaş, mükemmel koca ve gerçek insan gibi kavramlar, kendimize ilişkin düşüncelerimizi taciz eder ve öğretmenlerin, memurların, doktorların, yargıçların, polislerin ve yöneticilerin pratikleri aracılığıyla yeniden-üretilir ve meşrulaştırılır. Beşeri bilimler, bir normallik tanımı yapmaya çalışırlar; bizim için bir hayat tarzı olarak bu normalliği kurumsallaştırırlar ve bununla eşanlı olarak araştırma, gözetim ve tedavi için, bu standarttan geniş bir alanı üretirler"<sup>50</sup>.*

Normallik üzerine kurgulanmış bir dünyada, kriterlere uymayan her şey anormal olarak tanımlanacak ve toplumun sınırlarına çekilecektir. Transgresyon bu noktada bireyin çekildiği sınırların aydınlanmasına ve görünür hale gelmesine neden olacaktır; çünkü Foucault'ya göre transgresyonun olması için kesinlikle bir sınır veya limit

<sup>49</sup> Orhan Tekelioğlu, *Moderniteye Sıkışan Özgürlük: Foucault'nun "Kendilik Teknolojilerine" Bir Bakış, Doğu Batı Dergisi*, Söylem Üstüne Söylem Sayısı, Yıl: 3 Sayı:9, 1999, s:46

<sup>50</sup> Mark Phillip, *Michel Foucault, Çağdaş Temel Kuramlar* (Editör: Quentin Skinner), Çev: Ahmet Demirhan, Vadi Yayınları, Ankara, 1991, s:91

konulmuş olmalıdır. Soyut ya da somut bir şekilde konulan bu sınır veya limit sadece transgresif eylemler ile deneyimlenebilecektir. Sınırı ya da limiti bilmek transgresyon için yeterli değildir.

Foucault, bilgi ve toplumun kontrolü üzerine odaklanıp bedeni çözümlenmeye çalışır. Bilgiyi içselleştirmek ya da bilgiyi istemek, kültürü içselleştirmek ve böylece iktidarın baskısını kabullenmektir. “Foucault’un teorisinde bedenin bir toplumsal mücadele alanı olmasından ötürü, Foucault’nun bedenle ilgilenmesi muhalefet ve direnişe duyduğu ilgiyle ilişkiliydi”<sup>51</sup>. Direniş ve mücadele, bilgiye daha doğrusu iktidarın bilgisine karşı gelişir. Güç istenci bu noktada anlam kazanır. Gücü istemek, güce sahip olmak diğerini tahakküm altına almaktır. Nietzsche, Güç İstenci kavramı ile “Yahudi-Hıristiyan kültürünün bıraktığı mirası takiben bedeni (eti) tinselliğin ve aklın yadsınması olarak gören bir ahlak düzenler hiyerarşisi üretmiş olan modern düşüncenin idealizmi ve entelektüelliğine karşı çeşitli saldırılar gerçekleştirdi”<sup>52</sup>. Güç istenci bu türden bir başkaldırının odağında yer alır; çünkü güç ve gücü istemek dünyanın kurgulanmış düzeninde yer alır. “Nietzsche, ‘güç istenci’, ‘gücü isteme’ içgüdüsüne dayanarak, yaşama, dünyaya yeni bir bakış getirmeye çalışıyor. Tüm eylemlerimizin temelinde ‘güç istenci’, ‘gücü isteme’ dediği güdünün yer aldığını varsayıyor. Her canlı kendi gücünü çoğaltmaya, kendi dışındakilere gücünü dayatmaya çalışır. ‘Çocuk sahibi olmak’ da aslında kendimizden olanı çoğaltmak içindir. Beslenme de öyle; güçlenme istencinin bir sonucudur; güç istenci, içten dışa doğru yaşanan bir değişim”<sup>53</sup>. Nietzsche’nin Güç İstenci kavramı bazen muğlak bir alana kayar. Gücü isteyen taraf bazen transgresif bir eylemle gücü ister: dövmek, yaralamak, azarlamak, öldürmek gibi. Bazen de güç istenci kültürel anlamda pozitif bir bağlam kazanır: hediye vermek, yardım etmek gibi. Tüm bu bağlamlarda güç istenci yine de diğeri üstünde üstünlük kurmak ile ilgilidir çünkü Güç İstenci mevcut güç düzeninin sonucudur<sup>54</sup>.

---

<sup>51</sup> G. Stauth & B. S. Turner, **Nietzsche’nin Dansı**, Çev: Mehmet Küçük, Ark Yayınları, Ankara, 1997, s.264

<sup>52</sup> G. Stauth & B. S. Turner, **age**, s.106

<sup>53</sup> Sabri Büyükdüvenci, *Adalet, Suç ve Ceza Üzerine: Nietzsche, Araştırma: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, Cilt:18, (1-10), Ankara, 2007, s:3

<sup>54</sup> Andrew M. Koch, **age**, s:34

Foucault öteki üzerinde kurulan tüm bu denli tahakkümlerin sınırı veya limiti aşarak törpülenebileceğini, aşılabileceğini ya da anlık olarak ortadan kaldırılabileceğini belirtmektedir. Bu bağlamda Foucault perspektifinden transgresyon, sınırdaki olan, ötekileştirilen, kenara çekilenlerin merkeze taşınmasını sağlamaktadır. Kültürel kurgunun sınırında olan azınlık ya da marjinaler bilerek ve bilinçli bir şekilde sınırı aşarak, sistem içinde görünür olmaya çalışırlar. Foucault'nun tartıştığı belirli transgresyon tipi cinselliktir. Transgratif cinselliğin uzun zaman boyunca bir Hıristiyan hiyerarşi deneyimi ve üstünlüğü içerisine yerleştirildiğini belirtir<sup>55</sup>. Cinsel olgular üzerinden, sürekli olarak sınırlandırılmaya ve şekil vermeye çalışılan bir toplum, gözetleme ve denetlemenin hakimiyeti, kültürel ve dinsel kodların hiyerarşisi altında varlığını sürdürecektir. Bu yüzden tektipleşme ve meşrulaştırılmış olan değerler homojenliği kutsal kılacaktır. Transgresyon bu noktada delilik, travestilik, eşcinsellik, sakatlık, ırksal ve cinsel durumlar üzerinden anarşik bir biçimde farklılığı ve çeşitliliği ortaya çıkarmaktadır.

Zira Foucault, yasayı koyan ya da yapanın bu türden tehditler karşısında kendi içsel dinamiklerini ve pratiklerini üreteceğini; gerektiğinde en uç düzeydeki yaptırımları uygulayacağını belirtmektedir. Bazen transgresif eylemde bulunmak, sınırı ihlal etmek, yasanın kişiyi ölüm aracılığıyla sonsuza kadar etkisiz hale getirmesine yol açacaktır.

*“Yasa, silahsız kalamaz ve en uygun silahı, ölümdür; kendisine karşı çıkanlara, en azından son kertede bu mutlak tehditle karşılık verir. Yasa, hep kutsal adaletten dem vurur. Ama yaşam sorumluluğunu yüklenme görevini üstlenmiş bir iktidar, sürekli, düzene sokucu ve düzeltici mekanizmalara gereksinecektir. Artık söz konusu olan, egemenlik alanında, ölümü öne sürmek değil, değer ve yararlılık alanında yaşam dağıtmaktır. Böylesi bir iktidara, niteleme, ölçme, değerlendirme, hiyerarşiye sokma görevleri düşer, öldürücü canlılığıyla ortaya çıkmak değil; işi, itaatkar uyruklarla hükümdarın*

---

<sup>55</sup> John S. Ransom, *age*.

*düşmanları ile arasındaki çizgiyi çizmek değildir; normlar çerçevesinde dağıtım yapar*<sup>56</sup>.

Diğer bir ifade ile yasa koyucu, sınırlarını korumak ve var olan düzenin devamını sağlamak için, sınırlarını daha da keskinleştirmek, her türlü tehdidi bertaraf etmek durumundadır. Bu bağlamda her türden cezalandırıcı eylem, yukarıda da bahsedildiği gibi, adaletin yerini bulması ve sistemin bekası için uygun görülmektedir. Gündelik hayatta sık sık karşılaştığımız, travesti cinayetleri, bekaret uğruna genç kızları öldürmek, akıl hastalarını belirli merkezlere kapatmak, eşcinselleri aile kurumunun tehdidi olarak sunmak vb. gibi eylemler, yasa koyucunun transgresyon karşısındaki tedirginliği ve sınırları korumak için neler yapabileceğinin bir göstergesi olarak okunabilir. Bu noktada Foucault'un da belirttiği gibi, denetim tahakküm olduğu sürece adalet dağıtma görevini başarıyla yerine getirebilecektir.

#### **1.1.4.Dinamik Bir Olgu Olarak Transgresyon**

Transgresyon yukarıda da değinildiği gibi tek başına sınırı geçmek anlamına gelmemektedir. Sınırı geçilen kurgu/düzen bu eylem üzerinden sınırı daha da keskinleştirmekte hatta bazen daha üst bir noktaya taşımaktadır. Sınırı geçmek doğrudan bir özgürlük ve sınırların ortadan kalkması durumu değildir. Aksine sınır ve ihlal diyalektik, dinamik ve karşılıklı yenileyici bir ilişki halindedir. “Yasak gibi yasağın ihlali de çoğu kez kurallarla çerçevenmiştir. İhlal özgürlük demek değildir: *“bu koşulda ve buraya kadar bu mümkündür”* ihlalin temel niteliğindeki kısıtlama kuralıdır”<sup>57</sup>. Hubert Zapf’ın, *Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat* (2002) adlı kitabında atıfta bulunduğu gibi kültürel olanın kurguladığı düzlemde Diyonizyak ve Apollonik olan karşılaşır; ancak bu karşılaşma dikotomiye ortadan kaldırmanın aksine toplumun bazen negatif bazen de pozitif anlamda yenilenmesine, dengelenmesine<sup>58</sup> yol açmaktadır. Birbiri içine geçme ya da bir araya gelme değil yenileyici ve dönüştürücü bir karşılaşma olmaktadır. Bataille’e göre de “yasak ve ihlal arasındaki bu diyalektik,

<sup>56</sup> Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi Cilt 1*, Çev: Hülya Tufan, Afa Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1993, s:148

<sup>57</sup> Georges Bataille, *Cinsellikten Dinselliğe Erotizm*, s:80

<sup>58</sup> Hubert Zapf, *Literatur als Kulturelle Ökologie*, (Almancadan Çeviri: Hülya Kaya) Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen, 2002, s:59

bir sentezle sonuçlanmaz. İhlal, ancak yasağın varlığıyla mümkün olmaya devam edebilir”<sup>59</sup>. Kültür, transgresyon aracılığıyla inşa ettiği yapı içindeki boşlukları keşfetmektedir. “Yasağın ihlali, yasağı reddetmez, aksine onu aşar ve tamamlar”<sup>60</sup>. Böylece bu boşluklar yeni sınırlar ve limitlerle doldurulacaktır. Aynı zamanda ihlal de farklı transgresif eylemlerle yeni inşa edilmiş yasakları aşmayı deneyecektir. Transgresyon aracılığıyla “oluşmakta olan bir şey varsa, o da doğanın ihlalinin insanın ihlalinin daha da şiddetlendirdiği sömürü toplumlarına karşı mücadelede bir müttefik olarak doğanın keşfi ya da daha doğrusu yeniden keşfidir. Doğanın özgürleştirici güçlerinin ve bunların özgür bir toplumun yapılanmasındaki hayati rolünün keşfi, toplumsal değişimin yeni bir gücü haline gelir”<sup>61</sup>. Doğa, transgresyon aracılığı ile yenileyici gücünü, kültürün kendini yeniden sorgulaması ve düzenlemesi için ortaya koymaktadır. “Doğada ve insanın yapısında, sınırları zorlayacak, aşacak ve denetim altına alınması pek mümkün olmayan bir devinim vardır”<sup>62</sup>. Kültür, her bir transgresif eylem sonrası, kendini yenilemek zorunda kalacaktır. Tek bir görülmez olay bile sistemde büyük değişimlere yol açabilir<sup>63</sup>.

Özellikle Nietzsche ve Paglia’nın doğayı ele alış biçimleri bağlamında, dinamik bir olgu olarak transgresyon kavramı oldukça değerlidir; çünkü transgresyon, toplum ve kültür için yenileyici bir güç olduğu kadar, doğanın kendisi içinde de hatırlatıcı bir olgudur. Doğa içindeki sonsuz, dönüştürücü ve yenileyici gücün farkına da transgresyon aracılığıyla bir kez daha varmaktadır.

Öte yandan transgresyon, birey için de bir yenileyici güçtür. Yasakların dokunulmazlığı arttıkça, onları geçici olarak ihlal etmenin imkânları da çoğalır<sup>64</sup>. İnsanın doğa karşısındaki acizliğinin kabulünü ve kültürel sistemin eşitsizliği

---

<sup>59</sup> Ovidie (Söyleşi: Micheal Marzano), **Oyuncu Olarak Beden: Porno Filmler Rol mü Gerçek mi?**, Çev: Yaprak Yalıtı, Dharma Yayınları, İstanbul, 2006, s:99

<sup>60</sup> Georges Bataille, **Cinsellikten Dinselliğe Erotizm**, s:77

<sup>61</sup> Herbert Marcuse, **Karşı Devrim ve İsyân**, Çev: Gürol Koca-Volkan Ersoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s:57

<sup>62</sup> Georges Bataille, **Cinsellikten Dinselliğe Erotizm**, s:47

<sup>63</sup> Gerald L. Burns, **On the Anarchy of Poetry and Philosophy**, Fordham University Press, New York, 2006, s:4

<sup>64</sup> Georges Bataille, **Edebiyat ve Kötülük**, Çev: Ayşegül Sönmezay, Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2004, s: 21

karşısındaki yalnızlığını idrak etmesini sağlayacaktır. “İnsan karşı yasaklar koyarak doğayı denetim altına alacağını düşünmüş ve umut etmiştir ve şiddeti kendi yapısında sınırladığında, doğa düzeninde de sınırlayacağını sanmıştır”<sup>65</sup>. Paglia’nın da belirttiği gibi, doğayı kısıtlama ya da baskı altına almak için girişilen her eylem, doğanın yıkıcı gücü ile dönem dönem bertaraf edilmektedir.

Ayrıca dinamik bir olgu olarak transgresyon, sistemin görmek istemediği ya da görmezden geldiği şeylerin, ortaya çıkmasını sağlamıştır. Transgresyon sayesinde, transgresif eylemi taşıyanın statüsünü yükselirken, transgresif eylem karşısında gergin olan ana akımın statü ve prestijini düşürmekte, ilerideki bölümlerde tartışılacağı gibi ucube ve grotesk olanı da güzel haline getirmektedir<sup>66</sup>. Ötekileştirilen tüm değerler ve insanlar transgresyon aracılığıyla, kültürün alanında varlık bulmaya başlamış ve normalliğin sınırlarının yeniden tayininin yolunu açmıştır. Dokunulmaz yasalar yaratma düşüncesi ahlaki gerçeklikten kuvvet alır; yapmamız gereken şey, bu ahlaki gerçekliği benimsemek ama kendimizi ona bağlamamaktadır. Erotik aşırılıkta, ihlal ettiğimiz kuralı yüceltiriz aslında. Karşıtlıkları sürekli olarak canlandırma oyunu, insanın özünde bulunan ve sadakatle isyan arasında gidip gelen bir hareketin temelini oluşturur<sup>67</sup>.

Sonuç olarak, transgresyon sınırları ihlal etmenin ötesinde normların varlığının tartışılması ve erkin yeniden tanımlanmasını sağlayacaktır. Limitlerin ve normların yokluğunun tahayyül edilmesi, anarşi olasılığını ortaya çıkaracaktır. Kriter olmadan yaşamak bir yokluk durumu değildir; anarşi bir olanak durumudur<sup>68</sup>. Transgresyonun yol açtığı anlık ya da geçici norm karmaşaları anarşiyi doğuracaktır. Dinamik bir unsur olarak transgresyon yenileyici ve dönüştürücü gücü ile hem ötekileştirilen hem ötekileştiren için gerekli ve yararlı bir olgudur.

---

<sup>65</sup> Georges Bataille, **Cinsellikten Dinselliğe Erotizm**, s:82

<sup>66</sup> Lauren Langman, Katie Cangemi, *Transgression as Identity*, <http://www.davidlubin.com/Culture%20and%20Politics%20Documents/clark.city.ch4.pdf>, Erişim Tarihi: Aralık 2010

<sup>67</sup> Georges Bataille, **Edebiyat ve Kötülük**, s:113.

<sup>68</sup> Gerald L. Burns, **age**, s:134

## 1.2.TAMAMLANMAMIŞLIĞA ÖVGÜ

Tamamlanmış bedenler, kurgusal ve politik bedenlerdir. Diğer bir ifade ile beden bir proje olarak Aydınlanma döneminde ele alınmış ve bedenın tüm kusurlarından arındırılıp, eksiksiz ve sağlıklı bir bütünlüğe sahip olması hayal edilmiştir. Bu bağlamda proje olarak beden, bedenın doğallığından ve kendiliğindenliğinden kopuşu, bilimsel ve mekanik bir unsur haline gelişidir. Müdahale edilmiş hali ile beden artık ideoloji ve dilin, dolayısıyla kültürün alanındadır. Bu bölümde, bedenın doğanın alanından kültürün alanına geçişte nasıl bir seyir izlediği, hangi unsurların bedeni kültürün alanına taşıdığı, tamamlanmamış bedenlerin neyi temsil ettiği üzerinde durulacaktır.

### 1.2.1. Dilin ve İdeolojinin Aracı Olarak İdeal Beden Olgusu

Bedenın tarihsel ve kültürel olarak dilin ve ideolojinin bir aracı haline gelmesi ve bu bağlamda idealleştirilip standardize edilmesinin, güzel ve çirkin gibi kavramlarının nasıl oluştuğu bu başlık altında irdelenecektir. Beden, doğal bir varlık olmaktan öte, kültürün sınırlarının çizildiği soyut bir bağlamdır:

*“Beden insanın doğal yönü olarak kabul edilir ve pek çok yerde bedenden söz edilirken doğaya göndermede bulunulur. Oysaki bedenın doğasına ilişkin her yorum ve söylem, kullanılan dilin ve o dile kaynaklık eden kültürün sembolizmini yansıtmaktadır. Bu nedenle insan bendeni salt bir organizma değil, tarihsel ve kültürel olarak belirlenen bir varlıktır. Birçok kültürde bedeni boyamak, kesmek, delmek ya da biçim bozuklukları yaratmak gibi işlevleri kapsayan törenler vardır. Bu işlemler çeşitli sembolik anlamlar taşır. Bedene iliştiirilen semboller kişinin toplum içindeki konumunu ortaya koyar. Tarihsel ve kültürel ortam, insan bedenini (olan ve olması gereken bedensel nitelikleri) tanımlar. Bedenın kullanımına ilişkin normlar yine tarihsel ve kültürel ortam içinde belirlenir. Bu formlar farklı cinsiyetler, yaş grupları ya*

*da ekonomik katmanlar için “uygun ve gerekli” olan davranışları, giyim tarzını, bakım ve temizlik kurallarını, güzellik ve çirkinlik ölçülerini, sağlık durumlarını tanımlar. Bu yüzden, toplumla etkileşim içinde gelişen benliğin “güzel”, “sağlıklı” vb. olarak algıladığı bedensel özellikler ortama göre değişir<sup>69</sup>.*

Günümüz modern Batı Sanatının beden algısı, Antik Yunan mitlerinden ve onun ideolojik artalanından beslenmektedir. Çağdaş sanat eserleri, reklamcılık sektörü, tüm görsel metinler, filmler hatta edebiyat eserlerinin çoğu Antik Yunan’ın bir çeşit yeniden üretimidir. Bahsedilen tüm bu metinler, Antik Yunan düşüncesini kendilerine has ikonografileri ve dilleri ile kültürel hayata dahil ederler. Dolayısıyla çevremizi saran tüm çağdaş sanat eserleri ve baskın düşünce ya da kurulu sistem Antik Yunan’ın dolaylı ya da bazen doğrudan bir şekilde meşrulaştırılıp üretilmesinden ibarettir.

Mitolojik tüm örgülerde olduğu gibi Antik Yunan’da da statüko ve egemen olanın düzeninin devam ettirilmesi söz konusudur. “...mit, en çarpıcı örneğine reklam sektöründe tanık olduğumuz üzere, *status quo*’nun sürekliliğini güvenceye alan bir üstdildir son tahlilde<sup>70</sup>. Mitler, mitlerin olay örgüleri, kahramanları ve tanrıları ile düşünce sistemlerini aktarmak, yeniden üretmek ve düzeni sürekli kılmak işlevine sahiptirler. Bu bağlamda Antik Yunan’ın kadın ve beden algısı, doğayı yorumlama tarzı ve tüm bunları kapsayan genel düşünce sistematiği bu çalışmada Batı’nın bedeni nasıl algıladığının irdelenmesi açısından oldukça önemlidir. Yukarıda da değinildiği gibi Batı sanatı ve düşünce tarihinin temelinde, Antik Yunan ve onun dünya tahayyülü yatmaktadır. Dolayısıyla Antik Yunan’ın cinsiyetçi, düalistik ve kültür yanlısı ideolojisi ve değerler sistemi Rönesans, Aydınlanma ve modernizm bağlamında, Batı’nın bedeni ve doğayı ya da aklı ve kültürü nasıl konumlandığını çözümlemeye ve estetik unsurların neye göre ve nasıl belirlendiğini irdelemeye faydalı olacaktır.

---

<sup>69</sup> Yasemin İnceoğlu, Altan Kar, **Dişilik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, s.134

<sup>70</sup> Mehmet Ergüven, **Pusudaki Ten**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008 s:37

Antik Yunan Sanatı'nda, Tanrı ve Tanrıçaların çıplak, güzel ve estetik bedenleri ve onların günümüze nasıl yansıdığı bu bölümün temel çıkış noktasıdır; ancak bazı belirli ön kabuller ışığında bedenin tanımlanışını; sınırlanışını ya da oluşturulmasını tartışmak gerekmektedir. "Antik Yunan vazolarına bakanlar, karşılıklarına çıkan çıplak cinsel ilişki sahneleri karşısında şaşırırlar. Yalnız karşı cinsler arasındaki cinsellik değil, eş cinsten insanlar arasındaki ilişkiler de bütün ayrıntılarıyla gösterilmektedir, o vazoların üstüne yapılmış resimlerde. Cinselliğin her türlüşünü kendisine malzeme edinmiş bugünkü reklamcılığın dahi kullanmadığı tek şey olan ereksiyon halindeki penisler, o vazo resimlerinin başlıca malzemesidir. Buna rağmen, o resimlerde ne bir erotizm vardır kendisini dışı vuran, ne de bir pornografi. Adeta cinsellikten arındırılmış sahnelerdir karşımızda duran"<sup>71</sup>. Erotizmin ve dolayısıyla arzu, şehvet vb. gibi kültür tarafından dizginlenememiş duyguların Antik Yunan'da görmezden gelinmiş olması/bastırılması bugünün Batı sanatının beden üzerindeki tercih ve tanımlamalarına doğrudan etkide bulunmuştur. Aynı zamanda Batı'nın müzelerde, belgeselerde, kitaplarda ve filmlerde görsel olarak sunduğu Antik Yunan bedenleri de bu türden bir sterilizasyonun ürünüdür. "Biz genellikle neoklasik dönem boyunca oluşturulmuş bu dünyanın idealleştirdiği Helenistik dünyanın basmakalıp imgelerine sahibiz. Müzelerimizde, mermerin beyazlığının da yardımıyla idealize edilmiş bir güzelliğin tasviri olan Apollo ve Afrodit'in heykellerini görürüz"<sup>72</sup>. Burada karşılıklı mitsel bir yeniden üretim söz konusudur, Batı devraldığı beden anlayışını yeniden üretip Antik Yunan'a eklemiştir.

Antik Yunan'da var olduğunu bildiğimiz estetik olmayan ya da Batı'nın estetik değerlerinin dışında kalan bedenler ya da heykeller de bulunmaktadır. Bu türlü beden tasvirleri ya da formları ise Batı'nın estetik anlayışında ötekiyi ya da çirkin olanı tanımlamak için kullanılan normların, kriterlerin oluşturulmasında kullanılmıştır. Mitolojik olarak genç ve güzel olana dair Batı'nın estetik değerlerinin temeli, mitolojik

---

<sup>71</sup> Hasan Bülent Kahraman, **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005, s:9

<sup>72</sup> Umberto Eco, **Çirkinliğin Tarihi**, Çev:Anaca Uysal, Özgü Çelik, Arıcan Uysal, Elif Nihan Akbaş, Melike Barsbey, Kültigin Kaan Akbulut, Duygu Arslan, Berna Yılmazcan, Doğan Kitap, İstanbul, 2009, s:23

olarak çirkin, kötü ya da tanrısal olmayan ise Batı'nın estetik olamayan ya da güzel olamayana dair anlayışını kurgulanmasında kullanılmıştır.

Antik Yunan'a özgü mitsel dünyaya ve onun kahramanlarına bakıldığında, betimlenen tüm kahramanlar, genç, güzel ve cezbedicidir. Bu mitin zamansızlığından kaynaklanabileceği gibi Antik Yunan'ın beden algısından da kaynaklanmaktadır. Mitin tüm zamanların üstünde olması ya da geçmişten bugüne kadar güncel kalması nedeniyle "...mitolojik kahramanın en belirgin özelliği ebediyen genç olmasıdır; hükmeden kahraman, her daim genç ve sağlıklı teniyle çevresindekilere meydan okur. Dolayısıyla, tıpkı Helena'nın asla buruşup kartlaşmayan mücella teni gibi, Herakles'in cildi de kırışıklığa yabancıdır"<sup>73</sup>. Aynı zamanda mitsel karakterlerin sonsuz gençliği ve güzelliği modern beden anlayışına da sonsuz gençlik ve güzellik anlayışının dahil edilmesine neden olmuştur.

Batı düşüncesinin yaptığı tüm mitsel aktarımlar aynı zamanda ideolojik bir anlam ifade etmektedir. Yunan düşüncesinin düalistik ve ataerkil yapısı, yukarıda değinilen değerlerin yeniden üretimi ve aktarımı ile bugün sahip olduğumuz beden düşüncesi ve estetik algısını şekillendirmiştir. Düalistik ve ataerkil yapı ile kast ettiğimiz şey Antik Yunan'ın kadını konumlandırışı ve bedeni sunumudur. "Yunan düşüncesinde kadınsılık, simgesel olarak gayri-rasyonel, düzensiz ve bilinemez olanla-bilgiyi geliştirirken uzak durulması gereken şeylerle-eş tutulmaktaydı"<sup>74</sup>. Kadın olmak doğa ile aynı sınıflandırma dizgesi içinde yer almak ya da eril olanın karşısında yer almaktır. "Kadının doğasında, tükenmiş olanın yerini dolduran şifa verici güç, aşırı olan her şeyin içinde kendi kendini sınırladığı güzel dinginlik sayesinde aşırının ve fazlanın kendi kendine çeki düzen verdiği ezeli ve ebedi aynılık yatar. Ondadır, gelecek neslin hayali. Kadın, Doğa'ya erkekten daha yakındır; bütün öz niteliklerinde hep kendi olarak kalır. Kültür, kadının yanında her zaman dışsal bir şey, Doğa'ya ebediyen sadık çekirdeğine dokunmayan bir şeydir."<sup>75</sup> Aynı zamanda kadınlık ya da kadınsılık erkekliğin ya da erilliğin ancak karşıtı olarak tanımlanarak ötekileştirilmiş ya da

---

<sup>73</sup> Mehmet Ergüven, **Pusudaki Ten**, s:39

<sup>74</sup> Genevieve Lloyd, **Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın: Erkek Akıl**, Çev: Muttalip Özcan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, s:32-33

<sup>75</sup> Genevieve Lloyd, **age**, s: 22

merkezden çevreye çekilmiştir. Bu bağlamda, öncelikli olarak Antik Yunan'ın düalistik ve ataerkil dünya görüşünün beslendiği kaynakları çözümlmek, daha sonra ise bu düşünce sisteminin Batıda Rönesans ve Aydınlanma ile nasıl aktarıldığını tartışmak ve bu düşünce hareketleri üzerinden bedenın nasıl kurgulandığını incelemek çalışmada bu bölümün ana sorunsalını oluşturmaktadır.

### 1.2.2. Apollon Dionysos'a Karşı: Düalistik Beden Algısı

Batı'nın temellerini dayandırdığı Antik Yunan düşüncesi ve sanatı, Aydınlanma ve Modernizmin çıkış noktasıdır. Antik Yunan mitleri Batı sanatı ve düşüncesi ile her gün yeniden olumlanmakta ve üretilmektedir. Bu nedendir ki Batı sanatı Antik Yunan mitolojisi gibi ataerkil, rasyonel ve Apolloniktir. Daha önce de belirtildiği gibi Nietzsche, Batı sanatının kökenlerini incelediği kitabı *Tragedyanın Doğuşunda*, Batı sanatı ve Antik Yunan arasındaki ilişkiyi Apollonik ve Dionizyak olanın karşıtlığı üzerinden okumaktadır. Nietzsche'ye göre, Antik Yunan Apollon ve Dionysos arasındaki dikotominin bir ürünüdür ve Batı sanatı da köklerini bu dikotomik ilişkiden almaktadır.

Apollonik olan rasyonel olan, düzenli olan, tutarlı olan ve bilinendir. Dionizyak olan ise, irrasyonel olan, düzensiz, tutarsız olan ve kestirilemeyendir. Camille Paglia'ya göre "...Dionysos özdeşleşme, Apollonsa nesneleştirir. Dionysos bizi öteki insanlara, diğer mekan ve zamanlara taşıyan empatik ve sempatik bir duygudur. Apollon kategorik düşüncenin ve batılı kişiliğin keskin ve soğuk ayrımcılığıdır. Dionysos enerji, esrime, histeri, hafif meşreplik ve duygusallıktır– düşünce ya da pratiğin rastlantısallığıdır."<sup>76</sup> Dionizyak, coşkun ve esrik duyguların, kendinden geçişin tanrısıdır bu bağlamda, aşk ya da şehvet denildiğinde akla ilk Dionysos gelmektedir; çünkü "Dionysos'a genellikle Eros ve Musalar\* eşlik eder. Dionysos'un

---

<sup>76</sup> Camille Paglia, **Cinsel Kimlikler**, Çev:Anahid Hazaryan, Didem Atay, Epos Yayınları, Ankara, 2004, s:104-105

\* "Dokuz kardeş olan Musalar da Zeus'un kızlarıydı. Kharitler gibi, onlar da birbirlerinden ayrılmazlardı. "Hepsi" der Hesiodos, "aynı şeyi düşünür, yürekleri şarkıyla doludur. Sevdikleri kişiyi mutlu kırlarlar. Bir insanın içinde ister acı, ister keder olsun; Musaların şarkısını duymaya görsün o insan karanlık düşüncelerden sıyrılır, dertlerini unuttur. Musaların ölümlülere kutsal armağını budur işte". Edith Hamilton, **Mitologya**, Çev: Ülkü Tamer, Varlık Yayınları, 15. Basım, İstanbul, 2008, s:22

şarap tanrısı olması gibi, Eros da delikanlıların bedenine giren arzu-tanrıdır. Dionysos gibi Eros da insanoğlunun tek başına ve bir ayın dışında karşısına çıkamayacağı hoyrat ve insanüstü bir güçtür<sup>77</sup>. Bu bağlamda duygulardan ve doğadan beslenen, Diyonizyak olan her şey Apollonik düzeni tehdit eder. Apollonik düzen, statükocu ve ataerkil olduğu için sürekli olarak Diyonizyak olanı ötekileştirmektedir; çünkü sistemin devamı, statükonun sarsılmaması, anarşinin doğmaması ya da transgresif durumların/eylemlerin ortaya çıkmaması için Diyonizyak olan bertaraf edilmeli ya da kültürel/toplumsal yapının periferilerine itilmelidir.

Nietzsche'nin Apollonik ve Diyonizyak karşıtlığı üzerinden yaptığı sanat tarihi okumalarını Camille Paglia bir sonraki noktaya taşır. O'na göre Apollon ve Dionysos arasındaki dikotomik ilişki aslında Doğa ve Kültür arasındaki soyut dikotominin vücut bulmuş halidir. Paglia, Apollon'u Kültür'ün altına Dionysos'u ise Doğa'nın altına yerleştirir. Doğa ve Kültür arasındaki bu dikotomi, kadın ve erkek arasında, akıl ve duygu arasında ya da gece ve gündüz arasındaki düalizmin ve dikotominin şemsiyesidir. Gündelik kültürel hayatımızdaki ya da modern sanat algısındaki tüm dikotomilerin kökeni bu düalistik yapıdan beslenir. Kültür sürekli olarak doğayı aşmaya ya da onu kendine benzetmeye çalışmaktadır.

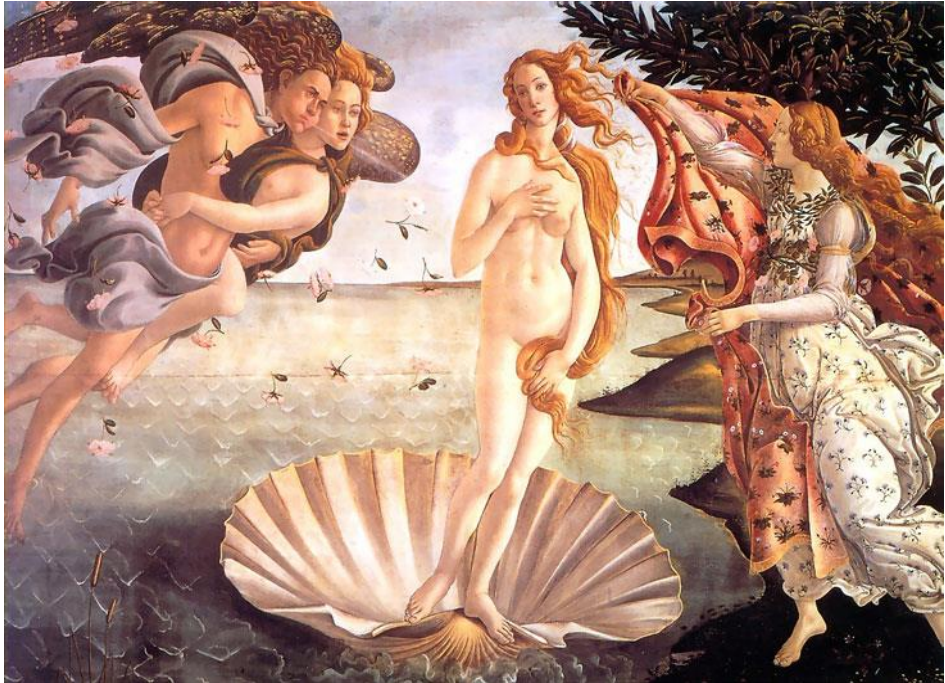
Dionysos'un tanrılığının kutsandığı metin olarak yorumlayabileceğimiz Bakkhalar, Apollon ve Dionysos arasındaki dikotomik ilişkinin anlaşılması açısından oldukça faydalıdır. Dionysos, şarabı ile birlikte kadınları kendilerinden geçirerek, dağa çıkmalarını, çılgınlar gibi dans etmelerini sağlamış; böylece kültürün ya da diğer bir ifade ile Apollonik Olypmos'un onlardan beklediği, akli başında ve uyumlu olma hallerini kaybetmişlerdir. Onlar kültürün dünyasından, doğanın dünyasına geçerler. "Bakkhalar bu 'coşmuş' kadınlar, yalnızca kendileri için var olan, içinde ne uygar kadınlar, ne de dişi hayvanlar oldukları cennetsi bir vahşilik yaşarlar. Dionysos, onları 'vahşileşmiş', ancak Dionysos şölenleri için var olan yaratıklara dönüştürür. Bu kadınlara göre, sözde uygar besinler olan, uygar iki teknik olan hayvancılık ve arıcılıkla elde edilen süt ve bal, vahşilik içinde doğal olarak da üretilir. Ve tersine, bu kadınlar

---

<sup>77</sup> Florence Dupont, **Edebiyatın Yaratılışı: Yunan Sarhoşluğundan Latin Kitabına**, Çev: Necmettin Sevil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s:41

göğüslerinde kurt ve karaca yavrularını emzirip beslerler. Dağda dans ederlerken bir başkalık deneyimi yaşarlar...<sup>78</sup>. Bu başkalık deneyimi, kültürün tüm zorlayıcı ve sınırlandırıcı bağlarından sıyrılmanın ifadesidir. Başkalık deneyimini yaşayan bedenler, doğanın içinde özgür bir şekilde hareket etmektedirler; çünkü Apollonik bedenin ilahi tamamlayıcısı olan bilinç ve akıldan, Dionizyak şarabın etkisi ile uzaklaşmışlardır. Bu yüzden, ötekileştirilmiş ve dışlanmışlardır. Kadın bedeni, Apollonik Olympos'ta ve bahsedilen kültürel arka plandan beslenen günümüz dünyasında, olabildiğince doğadan ve doğallıktan uzaklaştırılmıştır.

Batı'nın beden algısı Apollonik düşünce sistemi ile çalışmaktadır. Batı, kültürü temsil etmektedir; akli ve bilineni savunmaktadır. Batı'nın beden algısı dolayısıyla, akılcılıktan beslenen, tüm detayları bilinen, kültürel olarak kabul görmüş steril ve hijyenik bir bedendir. Kültürel Apollonik beden, tüm ötekileştirilmiş beden sıvılarından, patolojilerden, şekil bozukluklarından, fazlalıklardan ve estetik olmayan değerlerden arındırılmış bir bedendir.



**Resim 1: Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1482-1486**

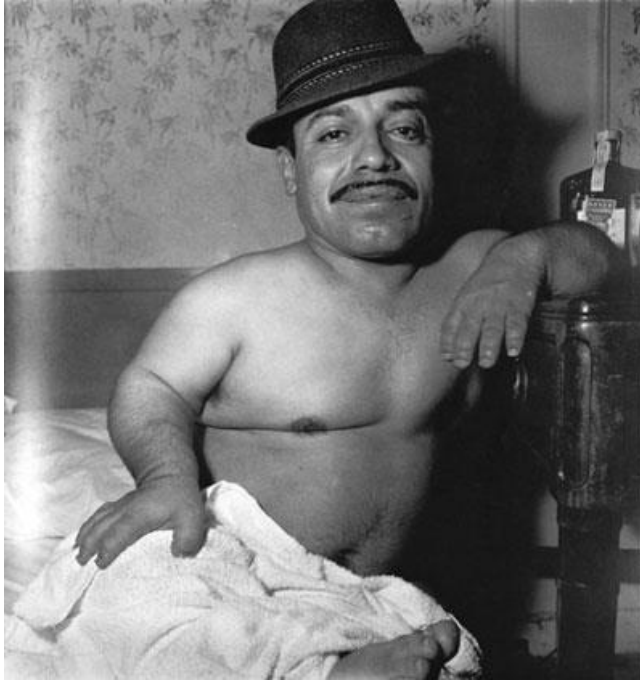
<sup>78</sup> Florence Dupont, **age**, s:107



**Resim 2: Venüs ve Adonis, Antonio Canova 1757-1822**

Venüs resmi ve Adonis heykelinden de anlaşılacağı üzere, Antik Yunan'a ait kadın ve erkek beden temsilleri Apollonik, steril, sağlıklı, fazlalıklarından arınmış ve eksiklikleri kapatılmıştır. Özellikle Rönesans Dönemine ait olan Venüs Tablosu, yukarıda değinilen Antik beden temsilinin yeniden üretimidir. Venüs, Rönesans'ın ışığında, arkaik bağlamı içinde, eskisinden daha sağlıklı, daha hijyenik ve kültürelidir. Rönesans, Aydınlanma ve Antik Yunan üçgeninde bedenin tamamlanmışlığı ilerideki bölümlerde daha detaylı tartışılacağı için, Antik Yunan bedeni örnekleri kısaca tartışmak yeterli olacaktır.

Antik Yunanın cinsellik ve güzellik kltri/mitleri Batı'nın beden algısının temelini oluşturmaktadır. Buna karşın Batı'nın tekileştirdiği doğayla özdeş beden ise, esrik, steril olmayan, hijyenden uzak, ötekileştirilmiş beden sınırlarını açığa vuran, çoğu zaman patolojik, fazlalıkları olan ve eksik bir bedendir. Aşağıda yer alan Diane Arbus'un fotoğrafında sunulan cüce erkek bedeni, bahsedilen patolojik ve eksik bedene bir örnektir.



**Fotoğraf 1: Diane Arbus, Mexican Dwarf in His Hotel Room, 1970**

Örneklerle de değinildiği haliyle kültürün tanımladığı beden tamamlanmış, sınırları çizilmiş, kestirilebilir bir bedendir. Bedenin bu şekilde tanımlanması özellikle Aydınlanma ve Rönesans'ın etkisiyle birlikte en üst noktasına ulaşmıştır. Beden, kişinin kendi varlığından ayrılmış, doğa ile olan bağları koparılmış, kültürel bir ürün haline getirilmiştir; ancak Paglia'nın da belirttiği gibi Beden zdeşleştirildiği Doğa gibi sürekli bir oluşum ve değişim halindedir. Beden önceden kestirilebilir, sınırları çizilebilir ya da fazlalıkları atılabilir bir olgu değildir. Beden sürekli bir oluş halindedir ve bu oluş rasyonalist bir şekilde öngörülemeyecek denli dinamiktir.

### 1.2.3.Aydınlanmanın Bedeni: Tamamlanmış Beden

Aydınlanmanın düşünsel evreni ve onun beden algısı üzerindeki rolü bu bölümün tartışma sınırları içinde yer almaktadır; ancak Aydınlanmanın düşünsel temelini oluşturan felsefik arka plan ve Descartes, Platon gibi filozofların akıl ve bilgi ile ilgili kuramsal tartışmaları bu bölümde incelenmeyecektir. Akıl ve bilgi üzerinde kurulan düalistik Platoncu sınıflandırma Aydınlanmanın genel düşünce pratiğini algılamak açısından konu bağlamında irdelenecektir.

Orta Çağ'ın Skolastik düşünce dünyasının getirdiği kısıtlama ve yasaklamaların dayanılmaz ağırlığı karşısında tıkanan Batı düşüncesi çıkış yolu olarak Rönesans ve Aydınlanma'nın doğmasını sağlamıştır. Aynı zamanda teknik alan ve siyasal yaşamda meydana gelen değişimler, gelişen coğrafi yapı, kentleşmenin artışı, dinin gelişen dünyayı yorumlama karşısındaki yetersizliği, kilisenin gündelik hayata yoğun müdahalesi, dini baskının yaşam pratiklerini zorlaştırması ve geleneklerin hep bir kutsallık algısı etrafında şekillenip sorgulanamaz hale gelişi Aydınlanmanın ve Rönesans'ın temelini oluşturmaktadır. Batı aydınları dinin karşısına akıllı, bilinemez olan doğanın karşısına kültürü, Kilise'nin karşısına ise bilimi koymuştur. İlk bakışta bireyi özgürleştirmek ve rasyonel bir dünya yaratmak üzerine kurulu gibi görünen Aydınlanma, dünyayı tektipleştirme, sınıflandırma ve akla yaptığı keskin vurgu ile gündelik hayatı matematize etme yanılığına düşmüştür. Dünya, gözle görülebilir ve anlaşılabilir şeylerin hüküm sürdüğü bir alan olması gerektiği önkabulü üzerinden yorumlanmaya çalışılmıştır. "Aydınlanma farklı epistemolojileri ve metodolojileri içerisinde barındırmasıyla birlikte, filozofların birçoğunda gördüğümüz ortak özellik, farklı bir evren tasarımına kaynaklık etmeleriydi. Evren, en azından maddi boyutuyla anlaşılabilir bir nesne idi; aşkın bir boyut ya yoktu veya varsa bile anlaşılamazdı"<sup>79</sup>.

Maddi yanı olmayan ya da maddesel olarak algılanamayan her şey bilim dışı kabul edilmiş; rasyonel düşünce, hayatın her yerine yerleştirilmiştir. "Aydınlanmanın akli yücelten yaklaşımına göre nesneyi anlamının ve anlatmanın ön koşulu nesneyle

---

<sup>79</sup> Mehmet Vural, *Aydınlanma Felsefesine Dini ve Muhafazakar Muhalefet*, AÜİFD Dergisi, Cilt: XLIII, Sayı: 2, 2002, s:380

arasına mesafe koyarak bir açıklama yöntemi geliştirmektir. Ayıklamak, yok saymak, sınıflandırmak, indirgemek nesnenin bilgisini üretmek için vazgeçilmez soyutlama edimleridir”<sup>80</sup>. Tüm bu edimlerin temel sebebi daha iyi ve rasyonel bir dünya yaratmak, akli esas olarak yaşamak ve her şeyi bilinebilir kılmaktır. Böylece Aydınlanma düşüncesi içinde “mükemmelleşebilirlik, ilerleme kavramının da eklenmesiyle, bireysel ve toplumsal olarak insanın, fiziksel, zihinsel ve ahlaki mükemmelliğe doğru sonsuz ilerleme kapasitesini ve bu kapasitenin doktrinini ifade eden bir anlam kazanıyordu”<sup>81</sup>. İlerleme ile kast edilen şey, aslında rasyonel davranabilen, bilgiye sahip olabilen, uygarlaşmayı tercih edenlerin ilerlemesidir.

Aydınlanma ve özellikle Rönesans “kırsal kesime değil, şehre dayandırılması gereken bir harekettir; çünkü hareketin oluşumunda olan kişiler kent kökenlidir. Ayrıca bazı soylu kadınlar, sanatçılar hamilik etmiş olsalar da, hareket, kadınlardan çok erkeklere ithaf etmektedir”<sup>82</sup>. Aydınlanmanın, içinden çıktığı toplumsal yapı ya da hedeflediği, ulaşmayı istediği toplumsal yapı her şeyden önce seçkin ve erildir. Aydınlanma düşüncesi, bilgiyle arasındaki mesafeyi kapatmaya çalışan, orta ve üst sınıfa mensup erkeklerin ürünüdür. Bu dönemde, özellikle beden, başlı başına bir proje olarak ele alınmıştır ve diğer tüm olgular gibi üzerinde titizlikle çalışılmıştır. “Kültür ögesi olarak beden kendi fiziksel sınırlarının dışına taşıdığı gibi hem görünür ve vardır, hem görünmez ve yoktur; hem öznedir hem de nesne, hem bir araçtır, hem de işlenmesi gereken bir hammadde.”<sup>83</sup> Dolayısıyla çalışma bağlamında Aydınlanma’nın beden algısı da rasyonel ve eril bir düşüncenin ürünü olarak ele alınacaktır.

Beden ve cinsiyet arasındaki ilişki, her zaman doğa-kültür, ya da doğu-batı vb. dikotomiler üzerinden oluşturulmuş ve düzenlenmiştir. Özellikle kadın bedeni bu düalistik yapı içerisinde her zaman ötekileştirmeden beslenen bir cinsiyet algısı ile kurgulanmıştır. Zira beden “doğa ve kültürün, birey ve toplumun, uzay ve zamanın,

---

<sup>80</sup> Sema Serim, *20. Yüzyılda Mimarlık Bilgisi ve Bağlamın Keşfi*, **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı:22, Yıl:2007 (359-366), s:360

<sup>81</sup> Mehmet Vural, **age**, s:378

<sup>82</sup> Peter Burke, **Rönesans**, Çev: Özkan Akpınar, Babil Yayınları, İstanbul, 2000, s:37

<sup>83</sup> Begümşen Ergenekon, **Estetik Cerrahiye Başvurmanın Kültüre Bağlı Nedenleri, Kendi İstekleriyle Ameliyat Olan Bireyler Üzerine Sosyal Antropolojik İnceleme**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antropoloji Anabilimdalı, Ankara, 2006, s:2

maddi ve ruhsal olanın kesişiminde yer alır ve sosyal kontrolün konusu”<sup>84</sup>dur. Feminist kuramın da tartıştığı ve altını çizdiği gibi kadın ancak erkeğin onu bir öteki olarak konumlandırması yani erkeğin karşıtı olarak kadın olabilmıştır. (...) Cinsiyetlendirilmiş beden, çeşitli cinsiyetli mekanizmalar aracılığıyla üretilmiş veya bedeni normalleştiren ve kadın veya erkek bedeni olarak gösteren düzenleyici uygulamalar tarafından üretilmiştir<sup>85</sup>. Cinsiyetlendirilmiş beden algısına göre, “erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler. Erkekler kadınları seyrederek. Bu durum, yalnızca erkekler ile kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye-özellikle görsel bir nesne-seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur”<sup>86</sup>. Kadın bedeni bu bağlamda, yukarıda da değinildiği gibi, Aydınlanma çerçevesinde, eril akıl ve bilgi ışığında, rasyonalize edilmeye, doğa gibi denetim altına alınmaya çalışılmıştır.

Aklı ve bilgiyi öne çıkartan Aydınlanma, bedeni de aklın ve bilginin sınırları dahilinde algılamaya çalışmakta, sınıflandırmakta ve tanımlamaktadır. Bir diğer ifade ile Apollonik olanı yeniden üretmeye ve Apollonik beden algısını meşrulaştırmaya çalışmaktadır. "XVIII.yüzyılın Aydınlanma düşüncesi de aklın denetimi altında arızalanmadan işleyen bir beden fikrini geliştirecek ve bedeninin sakatlıkları artık dinsel bir çerçevede değil seküler, tıbbi bir çerçeve içinde değerlendirilmeye başlanacaktı”<sup>87</sup>. Antik Yunan’da olduğu gibi beden, yine dışıl ve doğaya özdeş olanın yanında olarak tanımlanmaya ve akıl ile yeniden kurgulanmaya daha doğrusu rasyonalize edilmeye çalışılmaktadır.

Beden, daha önce değinilen sınırlar ve matematiksel önkabüller eşliğinde ele alınmakta ve doğaya yakın duran ya da benzer özellikleri görmezden gelinmekte ya da törpülenmektedir. Dolayısıyla bu dönemde, doğu-batı karşıtlığı, akıl-doğa karşıtlığı, hayvan insan karşıtlığı, seçkinler ve normal insanlar karşıtlığı belirleyici bir şekilde beden kurgularının temelini oluşturmaktadır. Yaşar Çabuklu’nun da altını çizdiği

---

<sup>84</sup> Ivan Varga, *The Body- The New Sacred? The Body in Hypermodernity*, **Current Sociology**, Vol: 53(2), 209:235, Sage Publications, London, March 2005, s:210

<sup>85</sup> Valerie Fournier, *Fleshing out the Gender: Crafting Gender Identity on Women’s Bodies*, **Body & Society**, Vol:8 (2), 55-77, Sage Publications, London, 2002, s:57

<sup>86</sup> John Berger, **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s:47

<sup>87</sup> Yaşar Çabuklu, **Bedenin Farklı Halleri**, Kanat Yayınları, İstanbul, 2006, s: 132

haliyle "18. yüzyıl, Aydınlanma çağı, "uygarlık sürecinin" hızlandığı, insanın dağınık, "hayvani" kıllardan uzaklaşmaya başladığı bir dönemdi! Aydınlanmanın büyük düşünürlerinin siyah Afrikalıları -hayvana yakın görerek- aşağıladığı bu yüzyılda beyaz üstün Avrupalının "kontrollü saçını" siyahların "vahşi" dağınık saç karşısında yücelten yaklaşımlar revaçtaydı"<sup>88</sup>. Apollonik Batı kültürü, eril tanımlamaları ve estetik algısı ile insan bedenini kategorize etmiş ve sınıflandırmıştır. Bu sınıflandırmada ötekileştirilen yine dişil öğeler, doğa ve doğu olmuştur.

Aydınlanma ve Rönesans'ın tamamlanmış beden isteğinin en önemli gösterenlerinden bir diğeri ise bu dönemde tıp alanında meydana gelen gelişmelerdir. Sorunlu ve anormal bedenleri düzeltmek ve düzenlemek için plastik cerrahi, bedenleri yeniden kurgulamak için ise rekonstrüktif (yeniden yapılandırma) cerrahinin temelleri bu dönemde atılmıştır; ancak "bu dönemdeki cerrahi estetik olmaktan ziyade rekonstrüktifti, farklı nedenlerle yok olan, şekli bozulan, hasar gören organların onarılmasını, yeniden oluşturulmasını amaçlamaktaydı"<sup>89</sup>. Bedenin yeniden şekillendirilmesi/yapılandırılması, Antik Yunan'dan ödünç alınan simetri ve denge gibi unsurlara sadık kalınarak gerçekleştirilmekteydi. Doktorlar bir anlamda istenilen ve arzu edilen bedeni ya da yüzü sanatsal bir biçimde yeniden kurguluyorlardı. Önemli olan nokta ise çirkin olarak tanımlanabilecek şeyleri ortadan kaldırmak, bedeni bir tuval gibi düşünüp en ideal çizgilere taşımaktı.

*"Bedenin "çirkinliğinin" bireyleri mutsuz ettiğini düşünen 19. yüzyılın estetik cerrahları ameliyatla insanları "güzelleştirerek" mutlu edebileceklerine inanıyorlardı. Bu cerrahlar yüz estetiğinden Rönesans sanatıyla birlikte gelişen güzellik anlayışını kendilerine model almışlardı. Grek burnu revaçtaydı. Yüz estetiğinde bir diğer önemli kriter simetriydi. Güzel yüz simetrik, orantılı, muntazam, dengeli olmalı. Simetrik bir gülüşün kişiye puan kazandırdığı düşünülmekteydi. Modernliğin yüksek sanatının portre resimlerine hayran olan estetik cerrahlar, kendilerini birer sanatçı, heykeltıraş olarak görmeye başlamışlardı ve belirli bir ücret karşılığında*

<sup>88</sup> Yaşar Çabuklu, **Toplumsal Kurgular ve Cinsiyetçilik**, Everest Yayınları, İstanbul, 2007, s:115

<sup>89</sup> Yaşar Çabuklu, **age**, s:132

*ameliyat masasında müşterilerinin yüzlerini yüksek sanatın kriterlerine göre biçimlendirmeye hazırlardı. Modernliğin bilimi de yüze biçim verme konusunda estetiğin yardımına koşmuştu. Orantılı yüzün nasıl olması gerektiği matematiksel ölçümler yapılarak hesaplanmaktaydı. Öte yandan estetik cerrahinin yaratmaya çalıştığı ideal yüz Batılı, orta sınıftan, heteroseksüel 'bir' beyaz erkeğin yüzüydü. Asimetrik yüzün "keşfedilmesi" ilk defa 19. yüzyılda bir akıl hastanesinde kalan deliler üzerine yapılan bir araştırma sonucu gerçekleşecek, burada kalan tüm akıl hastalarının asimetrik yüze sahip olduğu gözlemlenecekti"<sup>90</sup>.*

Bedenin güzelliği ve normallliği bu bağlamda zihinsel sağlığın da göstergelerinden birisi haline gelmiştir. Aydınlanmanın rasyonel beden projesi, bedeni tam, bütün, bitmiş, hijyenik ve estetik olarak tahayyül etmiştir ve bu perspektiften bir beden anlayışı üretmiştir. Aydınlanmanın bu tamamlanmış bedeni, Antik Yunan'ın Apollonik bedeninin Modern haline dönüşmüştür. Tamamlanmış beden projesi, salt biyolojik bir temele sahip değildir. Zihinsel bir alt metni de barındıran Aydınlanmanın tamamlanmış bedeni, akıl sağlığı yerinde, sınırı aşan mental bozukluklardan uzak, mantıksal ve matematiksel bir zihin ile bütünleştirilmiştir. Rönesans düşüncesinden de beslenen Aydınlanma tam ve güzel bedenini yanı sıra, sağlıklı çalışan bir zihni de projelendirmektedir. "Delilik, Rönesans dünyası için sürekli bir tehdittir. Hem bir cezalandırma hem de bir taşkınlık halidir: İmgelemin haddinden fazla çalışması, karasevda, görünüşte akla uygun fikirlerin gereğinde ateşli biçimde savunulmasıdır"<sup>91</sup>. Rönesans'ta tehdit olarak görülen tüm bu unsurlar, Aydınlanmada da tamamlanmış beden projesi için birer tehdittir. Bu unsurlar, Diyonizyak, dişil ve doğa ile ilgilidir. Apollonik olan ile ters düşen unsurlar, Aydınlanmanın rasyonel bedeni için olumsuzdur, transgresiftir ve anarşiktir. Zaten "kültürel olarak rağbet gösterilen rasyonalitenin

---

<sup>90</sup> Yaşar Çabuklu, **age**, s:133-134

<sup>91</sup> Roy Boyne, **Foucault ve Derrida: Aklın Öteki Yüzü**, Çev: İsmail Yılmaz, Bilgesu Yayınları, Ankara, 2009, s:38

gelişimi boyunca bir kenara atılması gereken şeyler başlangıçtan bugüne simgesel olarak kadınlıkla ilişkilendirilmiştir”<sup>92</sup>.

Aydınlanmanın ve Modern Batı'nın tamamlandığını iddia ettiği ve bu bağlamda idealize ettiği beden oldukça Apolloniktir. Şüpheye ya da beklenmedik şeylere açık değildir, matematiksel bir bütünlüğe ve kendi içinde estetik değer yargılarına sahiptir. “Bedenin tamamlanmışlığı aslında onun bir ‘sistem’ üretmesinin de başlangıç noktasıdır. Bedenler kendileri bir sistem olduğu kadar kendilerini bir sistemin içinde bulan varlıklardır. Öteki bedenleri bir yana bırakacak olursak, insanın yaşadığı en önemli gerçek bu: sistemle kurduğu ilişki. Sistem onun bir yandan olanakları bir yandan da kısıtlamaları. Çünkü, toplum veya cinsellik, sağlık ya da eğitim son kertede sistemle ilgili olgular”<sup>93</sup>. Dionizyak beden ya da doğulu/doğaya yakın beden sürekli bir oluşum halindedir. Antik Yunan'dan itibaren doğa nasıl sürekli olarak dönüştürmüştür ise beden de aynı dönüşümü kendi içinde geçirmeye devam etmiştir. Antik Yunandan bugüne yukarıda değinilen tamamlanmamış ya da sürekli oluş halinde olan doğal beden bastırılmaya, görmezden gelinmeye çalışılmıştır. Sürekli olarak ötekileştirilen bu beden, ya transgresif ya da anarşik bir biçimde kültür tarihindeki yerini hep korumuştur; ancak tamamlanmış ve idealize edilmiş beden karşısında sürekli olarak olumsuzlanmaktan kurtulamamıştır.

Bedeni sürekli denetim altına almaya çalışan rasyonalite ve modernizm, giyinme kültürü ve örtünme anlayışı ile de Apollonik bir tavır sergilemektedir. Muhafazakar ya da dinsel bir temel ile doğrudan biçimlendirmenin yanlış olabileceği örtünme pratiğinden kasıt, bedenın şekilsiz ya da estetize olmayan yerlerini gizlemek üzerine kuruludur. Ayrıca “bedensel bakım, görünüş ve giyimle ilgili davranışlar yaşanan toplumun denetimi altındadır ve kültürlenme yoluyla edinilir. Dirimsel/yaşamsal yüz ve beden, toplumsal ilişkilere yansısıyla güzel veya çirkin olarak değerlendirilerek kültür tarafından makyaj veya cerrahi yoluyla biçimlendirilir. Toplumsal itibar dolaylı olarak sağlık, iyi bir duruş ve görünüşle ilgilidir. Güzellik bu bağlamda sözsüz bir etkileyici olur. Süslenme, diyet, spor ve sağlıklı yaşama biçimiyle karşılaştırıldığında

---

<sup>92</sup> Genevieve Lloyd, *age*, s:23

<sup>93</sup> Hasan Bülent Kahraman, *Cinsellik, Görsellik, Pornografi*, s:39

estetik cerrahi bu yöntemler arasında kalıcılığı, kimlik değiştirmedeki rolü, maliyeti ve içerdiği bazı bedensel ve ruhsal sağlık tehlikeleriyle en dikkat çekenidir.”<sup>94</sup> Diğer yandan, tamamlanmış beden, çıplak olmayandır. Doğamız gereği “temel yaptırım, tabi ki çıplaklıktır. Çıplaklık, varlığın kapalı haline yani kopukluğuna karşıttır. Bir iletişim halidir; varlığın kendi içine kapanmasının ötesinde bir devamlılık olabileceğini açığa çıkarır. Vücutlar, bizde utangaçlığa yol açan, bu gizemli yolların aracılığıyla devamlılığa açılırlar. Müstehcenlik, kendine hakim olma duygusuyla ve kendini ispat etmiş kalıcı kişilikle uyumlu olan vücut halini bozan bir durumdur”<sup>95</sup>. Çıplak olduğumuz her an bedenimiz ile olan doğal ve organik ilişkimizin yeniden hatırlanmasıdır. Örtünme pratikleri ve giysi, aydınlanma ve Rönesans ile daha net ve keskin bir biçimde, bedeni sınırlar hale gelmiştir. İdeal beden ve özelliklerini tanımlayan Aydınlanma’ya ve eril akıla göre çıplak beden, tüm eksikleri ve fazlalıkları ile ortada olan bedendir; ancak örtülü ve giysili beden sınırları çizilmiş eksiklikleri kapatılmış bedendir.

Aydınlanma, ideal beden projesi olarak kadını daha çok tahakküm altına almış görünse de, erkek bedeni de Aydınlanma aracılığıyla, tanımlanmış ve yeniden düzenlenmiştir. Maskülenite ve estetik erkek bedeni tanımları, sıradan erkeklerin bedenlerinin de kadınlar gibi güzel ya da çirkin, estetik ya da değil olarak sınıflandırılmasını sağlamıştır.

#### 1.2.4. Tamamlanmamış ya da Oluş Halinde Bedenler

Akılcı beden algısı, eril bir düşünce sisteminin ürünüdür; ancak bu algı hem erkek hem de kadın bedeninin nasıl olması gerektiğini tanımlar. “Çağdaş beden belirsizlik içerisinde kuşkulu bir sosyal yapı olarak, bireysel kendini tanıma süreci ile tamamlanması gereken bir proje olarak görülmektedir”<sup>96</sup>. Bedenin ne olduğunu görmezden gelen bu algı, her iki toplumsal cinsiyet için estetize ve idealize edilmiş – olması gereken- bedenleri tanımlar. Bu tanımlamalar erkek egemen bir göz ve düşünme

---

<sup>94</sup> Begümşen Ergenekon, *age*, s:2

<sup>95</sup> Georges Bataille, *Cinsellikten Dinselliğe Erotizm*, s:20

<sup>96</sup> Federico Boni, *Framing Media Masculinities*, *European Journal Communicaiton*, Vol: 17 (4), 465-478, Sage Publications, 2002, s:466

pratiğinden beslenmektedir. Bu bağlamda kadın bedeni, erkeğin gözünden ve erotik bir aura içinde tanımlanır. Hatları düzgün, girinti ve çıkıntıları belli olan, tüylerden arındırılmış, ideal kiloda olan, adet ve hamilelik dönemleri yok sayılan, hijyenik ve pürüzsüz beden, ideal tamamlanmış kadın bedenidir. Aynı tanımlama ve sınırlamalar, etiketler ve kategorizasyon erkek bedeni içinde de geçerlidir. Foucault'nun Panopticon\* olarak tanımladığı bireyin sürekli gözetlenmesi ve hizaya getirilmesi terimi bedenin de eril düşünce tarafından sürekli olarak hizaya getirilmesi konusunda benzerlik arz etmektedir. Tamamlanmış beden projesi bağlamında Panoptisizm “bedenlerin düzenlenmesi, yararlı ve uysal bedenlerin genel olarak gözetim altında tutulmasını ve yönetilmesini doğuran yeni düşünce biçimlerini ve kurumları gerektirir”<sup>97</sup>. Böylece siyaset mikro bir düzeyde, insan bedeni üzerinde de gözetleme, uyumlama ve düzenleme işlevi kazanır. Bir proje olarak beden, sürekli denetlenmesi, düzeltilmesi ve varlığı gözetlenmesi gereken bir olgu halini alır. Bir diğer anlamıyla beden, mikro siyaset ve akıl aracılığı ile ataerkil düşüncenin denetlediği bir kurum haline gelir. Bu statik, düzenlenebilir, kestirilebilir bir beden isteğinin ürünüdür.

---

\* Panoptikon, bir çeşit makinadır. Foucault Panoptikon ile bireyin göremediği bir güç tarafından sürekli olarak görülüp gözetlenmesini ifade etmektedir. Bu gözetleme aynı zamanda kontrol altında tutma, baskılama ve düzenli hale getirmenin aracıdır.

<sup>97</sup> G. Stauth & B. S. Turner, **age**, s.74



**Fotoğraf 2: 2009 Kainat Güzeli**

Fotoğrafta yer alan kadın bedeni kainat güzeli sıfatıyla tamamlanmış bedenin görsel olarak temsilidir. Kainat güzeli demek dünya çapında genel geçer bir güzellik anlayışına atıfta bulunmaktır. Fotoğrafta yer alan kadının vücudunun sağlıklı, genç, eksiksiz, temiz ve tüylerden arındırılmış vb. gibi özellikleri ile daha önce değinildiği Venüs tablosu ya da Adonis heykeli arasındaki bedensel özellikler neredeyse aynıdır. Estetiğe dair tanımlamalar Antik Yunan'dan bugüne kadar aktarılmaya devam etmiştir. Venüs'ün beden göstergelerinin ardılı olan kainat güzelinin bedeni, aynı göstergeleri arkaik formundan modern dünyanın görsel atmosferine başarıyla taşımaktadır.

Tamamlanmış bedenler, proje olarak sınırları çizilmiş bedenleri işaret eden bir tanımdır. İleride açıklanacağı gibi döngüsel beden, yani oluş halinde olan bir beden

henüz tamamlanmamıştır. Diyonizyak perspektiften bakıldığında özellikle kadın bedeni erkek bedenine kıyasla daha fazla oluş halinde olan bir bedendir. Aylık adet döngüsü, gebelik, hormonal seviyedeki farklılıklardan kaynaklanan ödemler ve akıntılar, sürekli uzayan tüyler ve daha birçok biyolojik değişim ya da durum kadın bedeninin kaçınılmaz kaderidir. Baskın düalistik ataerkil düşünceye göre “Kadın bedeni erkeğinkinden aşağıydı ve doğa tarafından erkeğe tabi kılınmıştı. Bu düşkünlük, öncelikle fizikseldi, çünkü kadınlar erkeği erkek kılan kısımlardan yoksundu<sup>98</sup>. Paglia’nın kadını doğa ile özdeşleştirmesi bu yüzdendir. Kadın bedeni de doğa gibi sürekli yeni tohumlara gebe, toprağın altında birçok böcek ve canlı vardır, çürümüş bitkiler ya da yeraltından gelen kötü kokular ya da gazlar da kadın bedeni gibi doğanın kaçınılmazlarından. Kadın bedeni, kitonyendir.

Özellikle kadın bedenine ait bu türden sıvılar ve tensel/biyolojik değişimler uygarlık tarihi boyunca merak konusu olmuştur. "Çok eskiden adet kanaması-günümüzdekinden farklı olarak- gizlenmesi gereken, utanılacak bir şey değildi. Adet dönemindeki kadının olağanüstü güçlerle ilişkide olduğu, etrafının ruhlar tarafından çevrildiği düşünülürdü. Adet kanı kutsaldı ve verimlilik ile ilişkili görülüyordu. Kadının içindeki doğurganlık döngüsü ayın döngüsüyle, yerkürenin ritmik üretkenliği ile ilişkilendirilmekteydi"<sup>99</sup>. Ataerkil yapının güçlenmesi ile bu durum aksi bir yönde ilerlemiştir. “Yahudilik, Hıristiyanlık, Müslümanlık, adet gören kadının kirli olduğunu, bu nedenle dinsel ritüellerden dışarıda tutulması gerektiğini düşünür. Adet kanaması bağlamında kadın bedeni, öteki olarak, anormal olarak, temiz olmayan bir beden olarak kurulduğu için sağlıklı, temiz beden olarak erkeğin bedeni esas alınmıştır”<sup>100</sup>.

Merak uyandıran tüm bu biyolojik dişil değişim ve dönüşümler, ataerkil düşüncenin rasyonalite ile olan birleşmesinden sonra tehdit ve korku unsuru haline gelmiştir. “Bu kanamalar, iç benlikteki şiddetin açığa çıkması olarak algılanırlar. Kan zaten kendi başına şiddet demektir. Adet kanı ise, bir de cinsel faaliyeti ve bu faaliyetin yol açtığı “lekelenmeyi” anımsatmaktadır: Bu “leke” şiddetin etkilerinden biridir.

<sup>98</sup> Sylvia Marcos (Derleyen), **Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet**, Çev: Sibel Özbudun-Balkı Şafak- İlker Çayla, Ütopya Yayınevi, 2005, s.149.

<sup>99</sup> Yaşar Çabuklu, **Bedenin Farklı Halleri**, s: 45

<sup>100</sup> Derya Şaşman Kayalı, **Kadın Bedeni ve Özgürleşme**, İlya Kitabevi, İzmir, 2009, s:50

Doğum da bu bütünden ayrı düşünülemez: doğum bir parçalanma ve alışlagelmiş düzeni bozan bir aşırılık değil midir?"<sup>101</sup>. Hatta bedeni ehlileştirme ve sağaltmanın bilimi olarak ataerkil bir varlık arz eden tıp bilimleri bile, kadının kendi biyolojisine ve döngüsüne ait özelliklerini, ataerkil akıl ışığında yorumlayarak onları hastalık ya da hastalık sebebi olarak kabul etmiştir. Kadının bedeninin toplumsal olarak nasıl kurgulandığını incelediği kitabında Çabuklu, kleptomani ile kadın bedeni döngüsü arasında kurulan ilişkiyi şöyle açıklar:

*"Özellikle düzensiz regl, doğum, hamilelik, menopoz gibi durumların kleptomaninin nedenleri arasında olduğu düşünülmektedir. Böylece kadındaki kleptomani kalıtsal ve biyolojik nedenlerle açıklanmaya çalışılmakta, kadınlardaki bu "sapkınlığın" nedeni olarak onların cinsel doğaları, üreme organları (bunların düzensiz yapısı) öne çıkarılmaktadır. Bu yaklaşım kadının biyolojik ve cinsel yapısı nedeniyle kriminal eğilimlere sahip olduğunu öne sürmektedir"*<sup>102</sup>.

Kadın sadece, adet döngüsü yüzünden bile "modern" tıp tarafından hala hastalıklı ya da suçlu olabilme potansiyeline sahip olarak görülmektedir. Bu anlayışın temeli hormonal dengedeki hareketlenmenin akıl üzerinde de aynı etkiyi gösterip göstermediği sorunsalından beslenmektedir. Ruh hastalıklarının doğuş sebebi de tam olarak bu sorunun cevabıdır. "Antik dönemdeki doktorlar beden ile ruh arasındaki metafizik ayrımı yeniden gündeme getirerek, modern psikiyatrinin habercisi olan hakiki bir benzeşim inşa etmişlerdir. Bedensel hastalıklarla karşılaştırılabilir "ruh hastalıkları" olabileceğini ima etmişlerdir. Böylece üzüntüden sevince ve hatta deliliğe kadar tüm tutkular ruh hastalıkları içinde yer alacaktır"<sup>103</sup>. Kadının yüz yıllar boyunca deli, cadı, şeytan tarafından ele geçirilmiş olarak etiketlenmesinin ve hep bilinci ve akli ile ilgili olarak ötekileştirilmesinin temel sebeplerinden birisi de kadın bedeninin sürekli devinim halinde olmasıdır. Yukarıda da değinildiği gibi, özellikle adet dönemleri ve hamilelik gibi gözle görülebilir değişimler, doğrudan kadın zihni üzerinde de bir etkide bulunuyor

<sup>101</sup> Georges Bataille, **Cinsellikten Dinselliğe Erotizm**, s:64

<sup>102</sup> Yaşar Çabuklu, **Toplumsal Kurgular ve Cinsiyetçilik**, s:13

<sup>103</sup> Julia Kristeva, **Ruhun Yeni Hastalıkları**, Çev:Nilgün Tütal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2007, s:12

olarak algılanmıştır.

Kadın bedeni, yalnızca kan ve akıl arasındaki ilişki üzerinden ötekileştirilmemektedir. Aynı zamanda kadın bedenindeki kıllar, fazlalık olarak görülmekte ve onun doğa ile arasındaki bağa atıfta bulunduğundan, kadını uygarlık dışı yapan şeyler olarak kabul edilmektedir.

*"Kadının "darmadağınık, anarşik" edep yeri kılları 18. yüzyıl erkek sanatçısının bakışı açısından "gözü yoran" "yanıltan" bir "direniş kümesi" oluşturmakta, bunun karşısında kıllarından arındırılmış, düz çizgilerden ve yumuşak kıvrımlardan oluşan bir kadın bedeni imgesi öne çıkarılmaktaydı. Kadın bedeni adeta buluş öncesi, kılsız çocuk bedenine dönüştürülmek istenmekteydi. "çocuk kadın" imajı Aydınlanmanın hijyenik saplantısıyla ilişkiliydi. Edep yeri kılları "havasızlığa", kirlerin birikmesine ve karanlığa yol açan bir perde oluşturuyor, adet kanaması nedeniyle durum daha da vahim bir hal alıyordu! Bu durumda kadının edep yeri kıllarının kesilerek Aydınlanmanın ışığının bu bölgeye nüfuz etmesinden başka çare kalmamaktaydı!"<sup>104</sup>.*

Aydınlanma düşüncesini devralan modern dünya, sadece kadın bedenini ehlileştirmeye çalışmaz. Odağında erkek bedeninin de estetik bağlamda hizaya getirilmesi ve güzelleştirilmesi bulunan bu tamamlanmış beden projesinde, erkek bedeninin fizyonomisi de, kadın bedeni gibi tamamlanmaya ve estetize edilmeye, ehlileştirilmeye ve tahammül edilebilir bir hale getirilmeye çalışılmaktadır. Erkek bedeni Antik Yunan'dan devralınan Adonis ve Apollon tasviri ile şekillendirilmektedir. Erkek bu bağlamda, tüm kasları, vücudunun erojen bölgeleri ve kılsız, pürüzsüz teni ile androjen bir anlam kazansa bile, eril düşüncenin, doğayla eş kıldığı hayvani ve yabanıl özelliklerden arındırılmaktadır.

Öte yandan Aydınlanmacı eril beden projesinin, bedenin her türlü kusurunu örtmede kullandığı doğal bağlamından vücudu koparma isteği, giyinme pratikleri ile

---

<sup>104</sup> Yaşar Çabuklu, *age*,s:116-117

iyice görünür hale gelmektedir. Hem erkeğin hem de kadının bedeni, Antik Yunan heykellerinin aksine modern giyim anlayışı ile bertaraf edilmiştir. Giyinmek çıplaklığı örtmek yani vücudun, kötü, istenmeyen ve cinsellikle ilgili yerlerinin kapatılması demektir. Kapalı ve örtülü olan bir beden tüm sıvılarından, kıllarından, fazlalıklarından ya da eksikliklerinden arındırılmış bir bedendir. Çıplaklık, utanma duygumuzu doğuracak edimlerimizi gerçekleştirdiğimiz uzuvlarımızı açıkta bırakır. Böylece, tüm fazlalıklarımız, kıllarımız ve erojen bölgelerimiz görünür hale gelir. Çıplaklık bedeni somut olarak algılamamızı sağlamaktadır. Beden bir proje olarak, eril düşünce ve akılcı sistemin istediği toplumsal yapının bir parçası olarak, soyut bir bağlama sahiptir. Beden sadece et, kemik ve deriden oluşan bir organizma değil aksine sistemin uygun gördüğü estetik değerler ve güzellik anlayışının taşıyıcısı haline gelmiştir. O'nun ve Bu'nun vücudu kendine ait olabilir ancak hepimizin bedeni, toplumsal bir tertip olarak inşa edilmekte ve düzenlenmektedir.

Kültürel bir kurgu olarak beden çeşitli bölümlere ayrılmıştır ve bu bölümler de kendi içlerinde bazı yan anlamalar kazanmıştır. Özellikle yukarıda değinilen çıplaklık ve vücudun sıvı vb. şeyler üreten noktalarının gizlenmesi/örtülmesi isteği bu bölümlendirme ile doğrudan ilişkilendirilebilmektedir.

*“Genellikle tümü bedensel uzamı kesen-oluşturan işaret yerleri olan bedendeki deliklerle bağlantılı olarak kirlenen nesnelere, şematik olarak iki tiptedir: dışkısal-akıntısız nesnelere ve aybaşı kanıyla bağlantılı nesnelere. Örneğin bedenin sınırlarıyla bağlantılı olmalarına rağmen ne gözyaşı ne de sperm kirlilik değeri taşır. Dışkısal-akıntılar ve dışkıya-akıntıya benzeyen şeyler (çürüme, enfeksiyon, hastalık, ceset vb.) kimliğin dışından gelen tehlikeyi temsil ederler: ben-olmayanın tehdit ettiği ben; dışı tarafından tehdit edilen toplum; ölümün tehdit ettiği yaşam. Oysa aybaşı kanı (toplumsal ya da cinsel) kimliğin içinden gelen tehlikeyi temsil eder. Bu kan bir yandan toplumsal bir bütündeki cinsler arası ilişkiyi tehdit eder; öte*

*yandan her cinsin kimliğini içselleştirme yoluyla cinsel farklılık açısından tehdit eder”<sup>105</sup>.*

Bu noktadan hareketle, kadının vajinası, anüsü ve erkeklerin anüsü, her zaman için, bedenin en korkulan ve iğrenilen, bu yüzden sürekli olarak örtülü tutulması gereken yerleridir. Özellikle adet döngüsü ve kadını tekinsiz hale getiren kan ve akıntılar, eril akılın ideal ve tamamlanmış beden projesi için bir tehdittir. Kadının döngüsel sıvıları, kadın bedeninin hala bir oluşum içinde olduğunu ve bu döngünün kadın bedenini sürekli olarak yenilediği gerçeğini vurgulamaktadır. Ayrıca, bedenin kendi içinde parçalara ayrılması ve bu parçaların kendi içlerinde sistematik olarak diğerine üstün olarak konumlandırılması, ideal ve tamamlanmış bedenin bir yansımasıdır. Eksik olarak görülen yerler, tamamlanmalı ve düzeltilmelidir. Eksik ve tamamlanmamış olanlar ya bastırılmalı, görmezden gelinmeli ya da tamamen yok sayılmalıdır.

Aydınlanma döneminin beden normları, gündelik hayat içerisinde kendi bedenimizi konumlandırmamıza da doğrudan etkide bulunmaktadır. İnsanın bugün kendi bedenine sırf estetik olarak daha iyi görünmek uğruna yaptığı tüm şeyler, kullandığı tüm ilaçlar, rejimler, kremler ve daha birçok şey aslında bedenin rasyonel bir şekilde düzenlenme isteğinin kültürel bir dolayımıyla biyolojik anlamda somutlaştırılmasıdır. Bunun en temel sebeplerinden biri Antik Yunandan bugüne kadar süre gelen estetik ve beden algısıdır. “Hiç kuşkusuz, Antik Yunan’ın oluşturduğu ve onu devralan Avrupa bilinci için en önemli yanını oluşturuyor. Bir anlamda, insanlar, bugün de Antik Yunan’ın kusursuz ve mutlak idealar etrafında biçimlenmiş güzelliğini kendi bedenlerine taşımak istiyorlar. Bu, en kestirmeden ve insafsızca söyleyecek olursak, Kuzey’in Güney ve öteki kültürler karşısındaki egemenliği demek”<sup>106</sup>. Bu bağlamda, tüketim kültürü, metalaşma, bedenin arzu nesnesi haline getirilmesi gibi kavramlar zihnimize belirecektir. Çalışmanın ana sorunsalı, kültür tarafından tanımlanan güzel ve çirkin olma hali üzerinden bedenin incelenmesi ve bunun kültür

---

<sup>105</sup> Julia Kristeva, **Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Bir Deneme**, s:102

<sup>106</sup> Hasan Bülent Kahraman, **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**, s:44

tarihi içindeki gelişimi olduğu için, sosyo-ekonomik tüketim ilişkileri/pratikleri bağlamında kadın bedenine ilişkin kavramlara değinilmeyecektir.

### 1.3. ÇİRKİN OLANIN ESTETİĞİNE DOĞRU

Aydınlanmacı Apollonik kültür tarafından projelendirilen beden, kriterlerine uymayan, dışarıda kalan, çirkin olan ya da aşırı olan bedenlerin estetiği ile ilgili temel teoriler bu bölümde incelenecektir. Teorik temel, yine aynı düalistik/ikili yapı üzerine kuruludur ve düalistik/ikili yapının transgresif bir biçimde entegrasyona/bütünleşmeye nasıl yöneltilebileceği noktasına odaklanılmaktadır. Apollon ile Dionysos'un ya da doğa ile kültürün dikotomik bağlamda, var olan sistemi değiştirip dönüştürebileceği, görsel metinlerin bu noktadaki işlevi açıklanmaya çalışılacaktır.

Dolayısıyla önce aşırı olan ya da çirkin olan ile ne kastedildiğini tanımlamakta fayda vardır. Temel çıkış noktası, eril düşüncenin çirkin olarak neyi tanımladığı ve bununla ilgili saptama ve alt metinlerinin ne olduğunu tespit etmek, sonrasında bu türden metinlerin nasıl bir sosyal ve kültürel etkiye sahip olduğunu tartışmaktır. “Çirkin olan, dejenerasyonun bir işareti ve belirtisi olarak anlaşılır: en uzaktan bile dejenerasyonu anımsatan, bizde “çirkin” yargısını doğurur. Her tür tükenmişlik, ağırlık, yaşlılık, yorgunluk belirtisi, her türlü özgürsüzlük, sancı olarak, felç olarak, özellikle de çözümlenin, çürümenin kokusu, rengi, biçimi, simgesel denecek kadar seyrelmiş olsa bile-tüm bunlar aynı reaksiyonu, “çirkin” değer yargısını doğurur”<sup>107</sup>. Daha önce de değinildiği gibi, arındırılmış, rasyonel, pürüzsüz, eksikleri ya da fazlalıkları olmayan, matematiksel olarak estetize edilmiş tüm bedenler güzel ve tamamlanmıştır. Bu sınırların dışında kalan tüm bedenler, eksik, tamamlanmamış ve çirkindir. Hatta bu bedenler bazen hastalıklı bazen de doğuştan kusurlu olarak tanımlanırlar.

Bu bölümde Julia Kristeva'nın *abject* ve Mihail Bakhtin'in *grotesk* kavramları aracılığıyla aşırılıkları tanımlamaya ve onların görsel metinlerdeki karşılıklarının neler olduğuna odaklanılacaktır.

---

<sup>107</sup> Frederich Nietzsche, **Putların Batışı ya da Çekiçle Nasıl Felsefe Yapılır**, Çev: Mustafa Tüzel, İthaki Yayınları, İstanbul, 2005, s:76

Batının Eril Aydınlanmacı aklı ile şekillenen beden algısı Antik Yunan'ın güzellik tanımlamalarından beslenmektedir. Çirkin ve normal olmayı, tamamlanmamış ve sağlıklı olmayı dışta bırakan beden algısının aksine Antik Yunan'da bazen güzel olmayan da toplumsalın merkezinde yer alabilmekteydi.

*"Yunan Kültürü dünyanın tamamen güzel olması gerektiğine inanmazdı. Yunan mitolojisi hilkat garibelerini ve kötülükleri anlatır; Platon akla uygun gerçeğin idealar dünyasının mükemmelliğinin kötü bir taklidi olduğunu düşünmüştür. Diğer yandan sanatçılar, tanrılarda ilahi güzellik modelini gördüler ve bu mükemmellik Olimpos sakinlerini tasvir eden heykeltraşların hedefiydi. Paradoksal olarak Hıristiyan dünyasının gelişikle bu ilişki-en azından belli açılardan- tersine dönmüştü: teolojik-metafizikle ilgili görüş açısından tüm evren güzeldir çünkü evren ilahi bir çalışmadır ve kötülük ve çirkinliğe rağmen bu bütün güzellik sayesinde evren bir şekilde kurtarılmıştır"<sup>108</sup>.*

Hıristiyan-Yahudi geleneği ile Antik Yunan'da var olan her şeyin güzel olması gerekmediği anlayışı tanrı ideası/düşüncesi ve sublimasyonu/yüceltimi ile görmezden gelinmiştir. Mükemmelliğin soyut bir yüceltmesi olan Tanrı algısı, Batı'nın güzelliği ve normal tanımlamasını etkilemiştir. Antik Yunan ve Yahudi-Hıristiyan geleneğinin bir birleşimi olarak Batı kadın ve erkek bedeni normallik, güzellik, sağlık ve gençlik çerçevesinden normal ya da anormal olan olarak değerlendirmiştir. "Patrizia Betella (Ortaçağ'dan barok döneme uzanan *Çirkin Kadın*'da-1996) çirkin kadın temasının gelişiminde üç temayı saptar. Ortaçağ'da güzelliğin ve saflığın bir sembolü olan gençliğe övgüye karşılık fiziksel ve ahlaki bozulmanın bir sembolü olarak yaşlı kadının birçok tasviri vardır. Ama Rönesans boyunca kadın çirkinliği, hakim estetik kurallara uymayan, alaycı bir övgü içeren taşlamaların konusu haline geldi. Barok dönemdeyse nihayet kadın kusurlarının çekicilik unsurları olarak olumlu bir şekilde yeniden değerlendirilmesiyle karşılaşırız"<sup>109</sup>. Kadın bedeninin, akılsal bir yolla eksik ya da fazla, normal ya da anormal, hastalıklı veya sağlıklı olarak sınıflandırılmasının dışında,

---

<sup>108</sup> Umberto Eco, *age*, s:43

<sup>109</sup> Umberto Eco, *age*, s:159

çıplaklık bağlamında değerlendirilmesi de söz konusudur. Giyinmek ve örtünmek çirkin olanın saklanması en kolay yolu olarak görülmektedir. Giyinen beden tamamlanmamışlıktan bir parça da olsa uzaklaşmaktadır.

Çirkin olan, örtülerek tamamlanmaya çalışılmaktadır. Estetize edilmiş olandan farklı olan, her zaman ötekileştirilmektedir. Çoğu zaman eril dil aracılığıyla sözcükler, bedensel olarak tanımlanan anormallikleri, ötekileştirmeleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Ucube, çirkin, iğrenç bunlardan sadece birkaçıdır. "Türkçeye ucube olarak çevrilebilecek *freak* sözcüğü çeşitli anlamlara geliyor: garabet, acayiplik, anormal yaratık, hilkat garibesini vb. ... ucubeliğe ilişkin olarak Batı'da XIX. yüzyılda daha çok insanlardaki bedensel, fiziksel "anormallikler" öne çıkıyor. Yapışık ikizler, cüceler, ikiden fazla eli veya ayağı olanlar, kolları ya da bacakları olmayanlar, derisi aşırı esnek olanlar, hermafroditler, sakallı kadınlar, "aşırı" şişman ya da zayıf olanlar, "deforme" yüz ve bedenlere sahip olanlar vb. Öte yandan ucubelik kültürel ve sosyal olarak kurulmuş, yaratılmış bir kategori olduğu için Batı'nın dışladığı ötekinin çok farklı biçimlerini de kapsıyor"<sup>110</sup>. Ucube olarak tanımlanan transgresif durumda olandır. Bu bağlamda, Ucube ya da *freak* aslında sınırı ihlal eden ve böylece sınırı görünür kılarak toplumun boşluklarına saldırıdır. "Ucube öznenin kendini müphem olandan ayırdığı sınırı aşılıyor, ihlal ediyor, kendilikle ötekilik arasındaki sınırı muğlaklaştırıp endişe yaratıyordu. Ucube insanlar, kimlikleri, cinsiyetleri tanımlamak için kabul edile gelmiş en temel kategoriler hakkında kuşkuya neden oluyor, modern öznedeki yabancı, ürkütücü bir ötekilik içinde yitip gitme yutulma korkusu yaratıyordu"<sup>111</sup>. Diğer bir ifade ile tamamlanmışın tanımı için tamamlanmışa ihtiyaç duyan kültürel yapı, ucube aracılığı ile kendi estetik anlayışını yeniden üretip meşrulaştırmaya çalışmaktadır. Aşırı olan aynı zamanda dinamik bir etkiyle estetik değerlerin yaratılmasını sağlamaktadır.

---

<sup>110</sup> Yaşar Çabuklu, **Bedenin Farklı Halleri**, s: 94

<sup>111</sup> Yaşar Çabuklu, **age**, s: 98-99

### 1.3.1. Abject (Ucube) Olarak Aşırılık

Julia Kristeva'nın abject\* tanımı Türkçeye, iğrenç, ucube, ya da çirkin olarak çevrilebilmektedir. *Korku'nun Güçleri* adlı kitabında Kristeva abject'i tanımlarken, sistemin tavrı üzerinden bir okuma yapmaktadır. Kristeva'ya göre bir şeyi "(...) iğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, konulara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arada, muğlak ve karışmış olandır. Hain, yalancı, vicdan azabı duymayan, suçlu, utanma duygusu olmayan tecavüzcü ve kurtardığını iddia eden katildir... Her suç, yasanın dayanıksızlığına işaret ettiğinden iğrençtir, ama önceden tasarlanan suç, sinsici cinayet, ikiyüzlü intikam, yasanın dayanıksızlığını çok daha iyi teşhir ettiklerinden daha da iğrençtirler"<sup>112</sup>. Bir diğer ifade ile abject olan, düzen ile uyum halinde olmayan, onun estetik değerlerine uygun olmayan, doğaya benzer olan, akıl ile kestirilemeyendir. "Bir ucubenin görünüşü nedeniyle, referans şekilden, başka deyişle "normal insan" düşüncesinden aşırı derecede farklılaşmış bir istisna olduğunu söyleyebiliriz"<sup>113</sup>. Abject olan şey, sistemin sınırlarını zorlamış, hatta sınırı ihlal etmiştir. "İğrençlik sapkınlığa benzetilir. Hissettiğim iğrençlik duygusu üstbende demir atmıştır. İğrenç sapkındır, çünkü bir yasağı, bir kuralı ya da yasayı ne terk eder ne de kabul eder; ama onların yolunu değiştirir, onları yanıltır ve yoldan çıkartır; onları daha iyi yadsımak için kendi hizmetine koşar ve kullanır"<sup>114</sup>. Abject olan, transgresif eylemde bulunandır, sınırı ve kuralı ihlal ederek anarşi yaratandır. Aynı zamanda, varlığı ile sınırı işaret eden, dinamik bir olgu olarak transgresif bir biçimde, kültürü yenileyendir.

Kristeva, abject'i tanımlamak için Uygarlık tarihini analiz etmemiz gerektiğini belirtir ve aslında Antik Yunan'a kadar uzanabilecek bir dönemden bahsederek, Tek Tanrılı dinlerde de iğrenmenin (abjection'nun) izlerini sürebileceğimizi iddia eder. "İğrenme, tektanrılı dinlerde ve özellikle de Yahudilikte *dışlama* ya da tabu biçimini

---

\* Yararlanılan kaynaklar ve yapılan çeviriler sonucunda kavram, Türkçe'de birkaç farklı şekilde kullanılmaktadır. Çalışma boyunca abject kavramı kullanılacaktır ancak başvurulan kaynaklarda yer alan iğrenç vb. kavramlar orijinalliklerine zarar vermemek için olduğu gibi bırakılacaktır.

<sup>112</sup> Julia Kristeva, **Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Bir Deneme**, s:17

<sup>113</sup> Pierre Ancet, **Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi**, Çev: Ersel Topraktepe, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s.15.

<sup>114</sup> Julia Kristeva, **age**, s:30

korumaya devam etmesine rağmen, aynı tek tanrılı düzende (Yasa'nın) *ihlal(i)* türünden "ikincil" biçimler almaya da başlar"<sup>115</sup>, ancak abject olana kültür karar vermektedir. Diğer bir ifade ile estetik ve güzel olanın sınırlarını çizen eril Aydınlanmacı beden algısı, abject olanın ne olamayacağını belirler. Abject, bu kurallar ve sınırlar dizgesine başkaldırandır. "İğrenmede, başkaldırı tamamen varlıktadır. Dilin varlığındadır. Simgeseli kışkırtan, susturan ya da baştan çıkartan, ama simgeseli üretmeyen histerinin aksine, iğrenmenin öznesi olağanüstü bir şekilde kültür üretir. Onun semptomu, dillerin reddedilmesi ve yeniden inşa edilmesidir"<sup>116</sup>. İğrenen ya da iğrenç bulan kişi ya da erk kendi değerleriyle bir kültür üretmektedir. Kriter ve normal olarak abject olanı kullanan kültür, olması gerekeni bu şekilde belirlemektedir. "Çünkü iğrenç bireylerin uyumasını ve toplumların yatışmasını sağlayan dinsel, ahlaki ve ideolojik kodların diğer yüzüdür. Bu kodlar, iğrencin arındırılmasına ve bastırılmasına hizmet eden kodlardır. Ancak bu kodların bastırıldığının geri dönüşü bizim "kıyamet"imizi oluşturur, bu nedenle dinsel krizlerin yarattığı dramatik ve sarsıntılı kargaşalardan da kurtulamayız"<sup>117</sup>. Abject olan bastırıldığı yerden geri döner, sınıra tacizde bulunur. Bir diğer ifade ile transgresyonun ta kendisidir. Abject olanın sınırı ihlal etmesi, Efendisine başkaldırı, güzel olanı rahatsız etmek anlamına gelmektedir. Kristeva'nın deyişi ile "...iğrenç, sürgün edildiği yerden efendisine meydan okumaya devam eder"<sup>118</sup>.

Bir bedenın ya da insanın abject olabilmesi ya da abject olarak konumlandırılabilmesi için imgesel düzeyde, toplum tarafından, ötekileştirilmiş olması gerekmektedir. Kristeva, abject üzerine yaptığı çalışmalarında, bu noktada simgesel ve imgesel olanın birlikte yorumlanması gerektiğini belirtmektedir. Kristeva simgeseli açıklarken imgesel kavramını da aynı bağlam dahilinde açıklar:

*"Simgeseli, konuşmanın mantıksal ve dilbilgisel kurallarına göre söylemin oluşması olarak adlandırıyorum. İmgeseli ise beden imgesini, ben ve öteki imgelerini harekete geçiren ve (yer değiştirme ve yoğunlaştırma tabi ki) ilksel süreçleri kullanan özdeşleşme, içe*

---

<sup>115</sup> Julia Kristeva, *age*,s:32

<sup>116</sup> Julia Kristeva, *age*,s:68

<sup>117</sup> Julia Kristeva, *age*,s:291

<sup>118</sup> Julia Kristeva, *age*, s:14

*yansıtma ve yansıtma stratejilerinin temsili olarak adlandırıyorum*<sup>119</sup>.

Kristeva'ya göre imgesel olarak yansıttığımız tüm hislerimiz simgesel düzeyde bir karşılık bulur ve imgesel düzeyde abject olarak kabul edilen bedenler simgesel düzeyde ifşa edilir, onaylanır. Abject olanın sadece görülmesi yeterli değildir, aynı zamanda, işaret edilmeli, söylem ve dil aracılığıyla da ötekileştirilmelidir.

Abject'in tanımı ve sınırlarını kestirmek ve onu tarif etmek her zaman çok kolay değildir. Bu noktada her zaman için referans, güzel olmayan, ideal beden tipine uymayan, fazlalıkları ya da eksikleri olan olarak tanımlanabilmektedir. Ucubeliği kendi içinde kategorize etmek için önce ideal beden tanımı ihtiyacı duyulmaktadır. "Ucube/canavar" teriminin gündelik dilde aşırı sıklıkla kullanımı bu deneyimi açıklamaz. Bu terim daha ziyade geniş bir fantastik varlıklar sürüsünü ve bir o kadar da ahlaken insanlık dışı fiillerin faillerini niteler. Söz konusu ettiğimiz ucube ise hayal ürünü değildir. Bilakis gündelik gerçekliğe kök salmıştır ve kendisiyle karşılaşılma ihtimali olan bir canlıdır. Söz konusu olan, ahlakdışı bir varlık da değildir. Konumuz olan ucube insandır. Suçlunun canavarlığı, ne düşünülürse düşünülün, dışarıdan görünmez. Tüm bu netleştirmelere rağmen ucubenin kavramsal olarak tespiti sorunludur<sup>120</sup>. Sorun daha çok, sistemin ve eril aklın, tamamlanmış beden projesi ile ilgili tanımların yanlı ve ötekileştirici olmasından kaynaklanmaktadır. Referans noktasını oluşturan tamamlanmış ideal beden sınırları dışında kalan her şey ucube yani abject'tir. Bu noktada, abject bedenlerin çok geniş bir skala dahilinde değerlendirilmesi gerekmektedir; çünkü "ucube kavramı nesnenin bir belirlenimi olmaktan çok öznel bir deneyime gönderir. Bu bakımdan bu kavrama gerçek anlamda bir nesne atfetmek mümkün değildir. Bu beklenti hayal kırıklığına mahkûmdur: Ucube bir kategoriye girmeyi reddeder. Ucubelik hükmü bu imkânsızlığın işaretidir"<sup>121</sup>.

Çalışmada bahsedilen özel deneyim; insanın, görsel olarak aşına olduğu, ideal ve doğru beden olarak kabul ettiğinin dışında bedenlerle karşılaştığında içsel olarak

<sup>119</sup> Julia Kristeva, **Ruhun Yeni hastalıkları**, s:119-120

<sup>120</sup> Pierre Ancet, **age**, s.14

<sup>121</sup> Pierre Ancet, **age** s.28.

yaşadığı iğrenmeye gönderme yapmaktadır. “Fizyolojik olarak düşünülduğünde, çirkin olan şey insanı zayıflatır ve kederlendirir. Çürümeyi, tehlikeyi, güçsüzlüğü anımsatır ona; gerçekten güç kaybettirir bu sırada. Çirkin olanın etkisi dinamometre ile bile ölçülebilir”<sup>122</sup>. Bedensel engeller, anatomik bozukluklar sınırlı bir iğrenme ve dışlama hissi doğursa da, yaralı, parçalanmış, aşırı derecede çirkin olarak tanımlanan, bedensel olarak çok sayıda eksiklik ya da fazlalığı taşıyan bedenler her zaman bir korku eşliğinde tikslenme ve iğrenmeyi getirir. Bu deneyim ve deneyime sebep olan bedenler, tanımsızdır, kategorilendirilmesi sorunludur; çünkü elimizdeki en belirgin kategori, ideal ve güzel olandan yana bir kategoridir. “Güzellikte, insan mükemmellik ölçütü olarak kendini koyar; seçilmiş örneklerde, kendine tapar”<sup>123</sup>.

İğrenme sadece abject olan bedenlerle ilgili değildir. İdeal bir beden belirlenmiş noktaları da abject olma özelliği taşıyabilir. Dışarıdan oldukça ideal ve estetik olarak tanımlanabilecek bir beden sadece kokular ya da salgılar yüzünden de abject olarak tanımlanabilmektedir. Bu deneyim de daha önce değindiğimiz gibi, kültürelidir. Utanma ve iğrenme, abject olarak görülen beden rahatsız edici özelliklerinden kaynakladığı gibi o bedenin toplumsal ve sınıfsal konumundan da kaynaklanmaktadır. Bedenin üst ve alt bölümleri farklı duyu ve deneyimlerin etkisinde algılanmaktadır. “Her ne kadar bedenin üst bölümü kültürün hoş kokulu çekiciliğine ulaşabilirse de, bedenin alt bölümü her zaman bunun dışında kalır. Kaçınılmaz bir biçimde çirkin ve pis kokuludur, özellikle cinsel organ “utanç verici”dir. Ayrıca, aşağılığın doruğu da, pis kokulu öpüşler içinde ağızla cinsel organı birbirine karıştırmaktır. Bu aşağılık durum, eylemin kendisinden olduğu denli, tikslenme duygusuna karşın hareket etmeye zorlayan bir boyun eğmişliği varsaymasından kaynaklanır. Kültür ve boyun eğmişlik birbirleriyle uyumsuz. Köle pis kokar”<sup>124</sup>. Diğer bir ifade ile apaçık sergilenmiş cinsel organlar ya da sınıfsal olarak alt tabakada yer alan insanların bedeni çoğunlukla abjecttir. Özellikle kadın cinsel organı, girinti ve çıkıntılarıyla, salgıları ve kanıyla, şekil olarak erkek cinsel organından farklı olmasıyla utanma ve iğrenme hissini ortaya çıkarmaktadır. Erojen olduğu kadar görsel olarak iğrenç kabul edilen vajinanın bu ikircikli yapısı, onun

---

<sup>122</sup> Frederich Nietzsche, **Putların Batışı ya da Çekiçle Nasıl Felsefe Yapılır**, s:76

<sup>123</sup> Frederich Nietzsche, **Putların Batışı ya da Çekiçle Nasıl Felsefe Yapılır**, s:75

<sup>124</sup> Florence Dupont, **age**, s:184

kadının alt bedenine ait olmasından kaynaklanmaktadır. Erotik içerikli filmlerde, erkek cinsel organı bu nedenle daha sık kadrajda yer alırken, kadın cinsel organı gizlenmektedir. Amaç kurulan erotik görsel dilin, kırılmaya uğramamasıdır.

Abject kavramı ve onun görülmesi ile yaşanan deneyim, sistemin kendisi gibi, çoğu zaman ikiyüzlüdür. Kadınları toplumsal alanda daha çok yer almaları ve “kendi ayakları” üzerinde durması yönünde telkin eden sistem, kadınlar kamusal alanda varlık gösterdiğinde eril kodlar ile onu köşeye sıkıştırmaktadır. Aynı durum abject bedenler için de geçerlidir. Her ne kadar bu tür bedenler bizde utanma ve iğrenme duyguları yaratsa da, onları görme ve deneyimle ilgili derin ve bastırılmaz bir arzuya sahibizdir. Abject bedenleri deneyimlemek, kendi bedenimizi bir kez daha meşrulaştırmak için gereklidir. “Ucubeyi gösteri malzemesi yapmak için ucubelerin insan olduklarını inkar etmek şart değildir; ucubeleri, gözlemcinin kendisini hariç tuttuğu bir insan tipine dahil etmek yeter”<sup>125</sup>. Abject bedenlerin, bizim hijyenik dünyamızın sınırları dışında olduklarını bilmek, bizim için bir rahatlama sebebidir. Onlar bizim dışımızdaki ötekilerdir.

Abject bedenler transgresif bedenlerdir. “Tiksinme ve arzunun güçlü karışımını, bu arzuların dışavurumu için “lisanslı (kabul görmüş/bilinen) alan” yaratan, bedensel edebe uygunluğun transgresyonu ve bedenün gülünçlüğüne popüler kültürün “aşağı” formlarına düşmesi ile açıklayabiliriz<sup>126</sup>. Onlar, sürekli olarak bizim bedenlerimiz için çizilen ideal tipin sınırlarını ihlal eden, kurgulanmış sınırlar dışında da bedenlerin var olduğunu hatırlatan; ötekileştirilmiş bedenlerin, hijyenik kültürel beden kodlarını tartışmaya açan bedenlerdir. Estetik olan değerlerin yeniden sorgulanmasını sağlamaktadırlar.

Abject bedenler, doğanın kültür için tehdit oluşunun somut bir göstergesidir. Bu tür bedenler doğa gibi tekinsiz, kestirilemeyen, sınırları muğlâk ve akıl ile terbiye edilmiş gözün alışkanlıklarını alaşağı etmektedirler.

---

<sup>125</sup> Pierre Ancet, **age**, s.57.

<sup>126</sup> Jane Arthurs, Jean Grimshaw, (Editör) **Women’s Bodies, Discipline and Trasngression**, Cassel Publications, London &New York, 1999, s:140

### 1.3.2. Grotesk Olanın Estetiği

Grotesk kavramını incelemek için ilk başvurulması gereken isim Mihail Bakhtin'dir. Bakhtin özellikle “karnaval” ve “grotesk” kavramları ile beden çalışmalarına yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu kavramlar, çalışma bağlamında transgresif beden başlığı altında grotesk beden, normal ve estetik beden tanımları dışında kalan bedenleri anlamak ve onların estetiğini çözümleyebilmek için faydalı olacaktır. Grotesk kavramına girmeden önce Bakhtin'in karnaval kavramını açıklamak gerekmektedir. Zira karnaval grotesk bedenlerin, varlığının kabul gördüğü farklı bir dünya tasviri yapması açısından biriciktir ve karnaval aracılığıyla tamamlanmamış ya da ötekileştirilmiş Diyonizyak bedenlerin nasıl algılandığını daha net bir şekilde görmek mümkün olacaktır.

Bakhtin, karnaval tanımı ile aslında Diyonizyak bir kendinden geçmeyi transgresif bir oluşu işaret eder. Karnaval olgu olarak var olan düzenin aşılmasını, sınırlarının ihlal edilmesini ve düzensizlikten doğan coşkunun enerjisi<sup>127</sup> ifade eder.

*“Karnaval bir gösteri olsa da sahnede oynanmaz; tam bir eşitlik içerisinde, karnaval'a katılanlar aynı zamanda hem oyuncu hem de seyircidirler. Orada kural, kanun, yasaklama, toplumsal rütbeler, eşitsizlik yoktur. İnsanlar arasındaki her tür uzaklık silinir; herkes serbestçe, birbirine son derece yakın olarak karnavala katılır. Yetkeci yaşam biçimine karşı bir biçim olan karnavaldaki herkes özgürce konuşur, düşüncelerini dile getirir ve devinir. İster düşünceler, ister değer dizgeleri, ister olgular söz konusu olsun, her konuya el atılır. Dolayısıyla yukarı/aşağı, kutsal/dindışı, yüce/anlamsız vb. karşıtlıklar yok olur. Üstelik yetkeye, dinsel olana serbestçe eleştiriler yöneltilebilir. Bu nedenle karnaval çoğu zaman çift-anlamlı yönüyle belirir. Örneğin “gülme” hep çift anlamlı nitelik*

---

<sup>127</sup> Mikhaıl Bakhtin, **Karnavaldan Romana:Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s:23

*taşır. Yasaklanan çoğu şey “gülme” yoluyla açıklanır. Yasal düzen, kilise yine onunla alaya alınır”<sup>128</sup>.*

Diyonizyak durumlar ya da transgresyon ise karnaval ile tam da bu noktada kesişir; üç kavram da düzen ve sınırlar ile ilgili karşı gelişin, onları soyut ya da somut olarak geçişin önemine atıfta bulunur. Karnavalesk beden ya da Diyonizyak/ transgresif beden, Apollonik kültürel bedenın işaret ettiği estetik değerleri, tamamlanmışlığı tersine çevirir. Beden, bu haldeyken sınırlarını yitirmiş, fazlalıkları daha görünür olmuş, ötekileştirilmiş vücut sıvılarını açığa çıkarmış, kendinden geçmiş ve öngörülemez alanına<sup>129</sup> geçmiştir. Tüm bu nitelikleri ile tamamlanmamış olan beden, Apollonik beden algısı için açık bir tehdittir ve bertaraf edilmelidir. Özellikle çıplaklık ile sürekli gerilim halinde olan Apollonik tamamlanmış beden, kendinden geçmiş ve giysilerinden arınmış olan karnavalesk bedeni olumsuzlamaktadır.

Karnavalın Diyonizyak enerjilerle çevrelenmiş dünyasında kendinden geçen grotesk bedenler, tam anlamıyla transgresif bedenlerdir. Oluş halindeki bu biçimsiz bedenler, sınırı doğrudan ihlal edip, onu aşarlar. Arus Yumrul, medeniyet süzgecinden geçmemiş bedenlerle yani oluş halindeki bedenlerle, Bakhtin’in *grotesk* bedeni arasında paralellik kurar:

*“Bu beden Bakhtin’in (1984) biçimsiz (grotesque) bedenine uygun bir beden olarak kurgulandı. Duyumsal keyifleri, anlık hazları yaşamın tek amacı yapan bu beden medenileşme projesini olanaklı kılan öz denetimden yoksundu. İntizam ve disiplinle hiçbir ilişkisi yoktu. Her türlü toplumsal kurala karşı çıkıyor; hapşırma, geçirme, dışkılama gibi doğal işlevlerini yerine getirme şekilleriyle mükemmellik ve düzene dayalı her türlü iddia ve ideolojiye meydan okuyordu. Bakhtin’in deyimiyile ön plana çıkarılan ‘alt katman’ıyla, ‘baş’ının ürünü olan düzen ve ussallıkla savaşıyordu. Bu haliyle beden/zihin ikilemine dayanan Kartezyen mirası reddetmekle*

<sup>128</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2007, s.:36

<sup>129</sup> Mihail Bahtin, **Rabelais ve Dünyası**, Çev: Çiçek Öztekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005 s:34

*kalmıyor, bu ikili arasında kurulan hiyerarşik ilişkiyi de beden lehine tersine çeviriyordu”<sup>130</sup>.*

Tamamlanmamış bedenler ile grotesk bedenler arasındaki bu doğrudan ilişki, kültürün, beden tarihini nasıl kurguladığının irdelenmesinin araçlarından biri olacaktır. “Grotesk klasik Yunan’dan beri Batı’nın idealize edilmiş güzellik kavramını oluşturan uyum, düzen, denge, soyluluk ve sükunetin mutlak bir antitezidir. Bu nedenle bir görüşe göre rasyonalitenin yerini irrasyonel ve metafizik eğilimlerin aldığı tarihsel, toplumsal koşullarda grotesk, sanatta tercih edilen bir anlatım olarak karşımıza çıkar”<sup>131</sup>. Diğer bir ifade ile grotesk bedenler, Aydınlanmanın projelendirilmiş bedeninin antitezidir. Grotesk beden, sınırları belli olmayan, biçimsiz, estetize edilmiş, genellikle beden alt bölgesi ile ilgili, her türlü transgresif ve karnavalesk imgeyi barındıran bedendir. Grotesk imge sürekli olarak yeme-içme, dışkılama, tüm vücutsal sınırlar, her türlü pis bölge’yi (anüs gibi) simgeleyen, o yüzden yaşam ve ölümle iç içe bir bedendir. “Burundan fallusa beden imgeleri ve belden aşağı bedensel işlevler halk karnavalı mizahında oldukça yaygın ve groteskti. Bu türde temsillerin bireysel beden ve egoya ait olmadığı, ancak insanların yeniden üretilebilir bedenleriyle ilgili olduğunun altını çizmek gerekir”<sup>132</sup>. Grotesk beden/karnavalesk beden, bireysel tüm sınırlılıklardan arınmış, kolektif olana dahil olmuş ve sürekli kendini yenileyen bir bedendir. Grotesk beden Bataille’in kutsal olanın deneyimi olarak nitelendirdiği sınırı geçmenin görsel imgelerinden biridir. “Kutsal olanın deneyimi, grotesk ve abject olanın nosyonlarının keşfedildiği, transgresyon ve bozmanın (distortion) dili aracılığıyla ortaya çıkar”<sup>133</sup>.

Rina Arya, Hıristiyanlığın ikonografisi ve grotesk üzerinde yaptığı çalışmasında, çarmıha gerilmiş İsa bedeninin, dinsel olarak grotesk bir yananlam taşıdığını ve tanrısal bir imgenin öldürülmesi ile kutsal sınırların transgresif olarak aşılmasının metaforu olduğunu belirtmektedir.

<sup>130</sup> Arus Yumrul, *Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden, Toplum ve Bilim Dergisi*, Sayı:84, Bağlam Yayınları, Ankara, 2000, s:43

<sup>131</sup> Mikhaıl Bahktin, *Karnavaldan Romana Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s:24

<sup>132</sup> Adnan Çevik, *Durum Çalışması: Moliere ve Karnaval Coşkusu*,

[http://www.adnancevik.com/pdf/teori/V/moliere\\_ve\\_karnaval.pdf](http://www.adnancevik.com/pdf/teori/V/moliere_ve_karnaval.pdf), Erişim Tarihi: Eylül 2010

<sup>133</sup> Rina Arya, *A-theology and the Recovery of the Sacred in Georges Bataille and Francis Bacon*, **Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense** (E-Dergi) [http://www.revue-silene.com/images/30/article\\_17.pdf](http://www.revue-silene.com/images/30/article_17.pdf), Fransa, 2010, s:4

“(…) İsa figürü ve haçın dibindeki figürler arasında kurgulanan anlatı döngüsü içinde, İsa'nın vücudundaki çarpıklıklar mecazen bütünlük içerisinde, umut ve kurtuluş kehanetiyle tasarlanmıştır. Bu anlatı kederli figürler arasındaki ilişki ile ifade bulmaktadır. Öte yandan St. John ve Mary Magdalene tarafından desteklenen Meryem Ana tarafından temsil edilen ve parmağıyla dirilişi işaret eden, böylece bir umut kehaneti öneren, umudun figürünü temsil eden Vaftizci John (Tanrı'nın sembolik kuzusuyla<sup>134</sup>). İsa'nın şiddete uğramış bedeni ile sembolize edilen ıstırap teleolojiktir. Bu örnekte, dehşet ve ıstırapı içeren, içerisindeki teolojik fonksiyonun Tanrı'nın zarafetine açılmak olduğu Liturgical bir dizgide tasarlanan bir işten bahsedilmektedir. Kefaret, sadece insan parçalanmışlığını kabul ettiğimizde gerçekleşir. Sadece yeni bir hayata dönüşerek, bir sonraki aşamaya geçmek için. Bu anlatı döngüsü içerisinde, grotesk kurtuluşun öncüsüdür.<sup>135</sup>”

İsa'nın bedeni, çarmıhta kanlar içinde ve deforme olmuş bir halde dururken, yeni bir hayatın başlangıcının simgesidir. İsa'nın bedeni, dünyevi bedenden grotesk bir şekilde ayrılıp, tinsel bir bedene transgresif bir geçiş yapmıştır. Onun bedeni, tanrının isteğine karşı gelme ve sınırı ihlal etmenin en parlak örneklerinden birisidir. İsa örneğinde de görüldüğü gibi grotesk beden tüm bağlamlarda bir değişim ve dönüşümün, yenileyici gücün simgesidir. “Grotesk imge, dönüşüm halinde olan bir fenomeni yansıtır: Doğumdan ölüme, büyümeden oluşa doğru giden henüz tamamlanmamış bir metamorfozdur. 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”<sup>136</sup>. Bu haliyle oluş durumunda bulunan grotesk beden kültür tarihi boyunca karşımıza farklı şekillerde çıkmaktadır. Birçok güzel sanatlar eserinde ve edebi metinde karşılaşılan grotesk bedeninin bir diğer yansıması ise hastalıklardır.

<sup>134</sup> Tanrının sembolik kuzusu ile kastedilen, çarmıha gerilip, bedeninden feragat eden İsa'dır.

<sup>135</sup> Rina Arya, **age**, s:3-4

<sup>136</sup> Mikhail Bakhtin, **Rabelais ve Dünyası**, s:52

Hastalık ile kastedilen, bedenin normal işleyişini bozan, bedenin şeklini değişikliğe uğratan hastalıklardır. Susan Sontag'ın *Metafor Olarak Hastalık* kitabında incelediği kanser, tüberküloz ve AIDS bu türden hastalıklardır. Bu denli öldürücü etkiye sahip hastalıklar aynı zamanda transgresif ve dolayısıyla Dionizyak hastalıklardır. Kültürün ürünü olan tıbbın tedavisini bulmakta zorlandığı, nedenini ve ortaya çıkma sebeplerini bulup değiştiremediği hastalıklar, kitonyen doğanın birer metaforudurlar.

Tüberküloz, hastanın sürekli kan kusmasına yol açarken kanser, tümörleri ile sürekli çoğalıp bedeni ele geçirmekte, AIDS ise bedeni yaralar ve kanlı dokular ile sarıp zayıf düşürerek ölüme sürüklemektedir. Sontag'a göre kanser, şeytani bir gebeliktir<sup>137</sup>. Gebeliği metafor olarak kullanan Sontag, oluş halindeki kadın bedeninin Aydınlanmacı zihniyet ile olan ilişkisini dolaylı olarak işaret etmektedir. Gebelik ve adet dönemleri kadın bedeninin ideal sınırlarını değiştirir ve bu bağlamda tamamlanmış beden projesine aykırıdır. Kanser de tıpkı gebelik gibi insanın içinde ondan beslenen ama ondan bağımsız bir organizmanın varlık bulmasına yol açmaktadır. Bu bağlamda kanser de gebelik gibi, tamamlanmış beden imgesine aykırı bir hastalıktır. "Kanserin başlıca metaforları, topografiye (kanser "yayılır" veya "üreyerek çoğalır" veya "yayılmıştır"; tümörler cerrahi yolla 'kesilip çıkarılır') gönderme yapar ve kanserin en kokutucu sonucu-ki neredeyse ölümlle eşdeğer tutulur- bedenin bir parçasının koparılması ya da kesilip atılmasıdır"<sup>138</sup>. Tümörlerin temizlenmesi ya da hastanın yaşaması için yapılan tüm ameliyatlara ya da organ kesmeler bedeni grotesk bir noktaya taşımaktadır. Meme kanseri tedavisi gören bir kadının göğüslerinin alınması, dolayısıyla kadın bedeni ile ilgili en erojen bölgelerden birini kaybetmesi, bedene abject bir özellik kazandırmaktadır.

Kanser ölümcül hastalıklar gibi saldırgan ve yayılmacıdır ve diğer hastalıklarla kıyaslandığında grotesk noktalar olarak adlandırdığımız bölgelere saldırmaktadır. "Tüberküloz bedenin üst tinsellikte kuşanmış bir parçası olan akciğerlere atfedilmiş niteliklerle anılırken, kanser, vücudun kullanılabilen zorlanılan kısımlarına (kolon,

---

<sup>137</sup> Susan Sontag, *Metafor Olarak Hastalık Aids ve Metaforları*, Çev:Osman Akinhay, Agora Kitaplığı, Ankara, 2003,s.16.

<sup>138</sup> Susan Sontag, *age*, s.17.

mesane, kalınbağırsak, meme, rahim boynu, prostat, taşaklar) saldıran bir hastalık olmasıyla ünlüdür. Tümörlü olmak genellikle bir utanç sebebidir, oysa beden organları hiyerarşisinde, akciğer kanseri kalın bağırsak kanserinden daha az utanç verici olsa gerektir<sup>139</sup>. Aydınlanmanın bedeni alt ve üst olarak sınıflandırması ve alt bedeni cinsel organlar ve anüs, dışkılama, işeme ve türlü salgılar sebebiyle daha az değerli kabul etmesi hastalıklar için de geçerlidir. Sontag'ın da belirttiği gibi, bedenin alt bölgesine saldıran bir kanser türü, daha fazla utanç verici dolayısıyla çalışma bağlamında daha grotesk ve transgresiftir.

Kanser, aynı zamanda bedenin tüm sistemlerini hedef alan ve yoğun tedavi gerektiren bir hastalık olduğu için, kişi toplumsal alandan uzaklaşmakta çoğu zaman hastane odasında izole edilmektedir. Kanser bu özelliği, hastalığın adının bile anılması noktasında toplumda çekinceler doğmasına yol açmaktadır. Daha önceki dönemde sadece ince hastalık olarak tanımlanan tüberküloz/veremin yerini, kötü/sinsi hastalık olarak kanser almıştır. “Kanseri tarif etmekte başvurulan dil de farklı bir ekonomik katastrof çağrıştırmaktadır: düzenlenmemiş normal olmayan, tutarsız bir büyüme. Enerjiye sahip olan hasta değil, tümördür; tümör, kontrol dışıdır. Ders kitaplarında aktarıldığı kadarıyla, kanser hücreleri büyümeyi ‘kısıtlayan’ mekanizmayı işlevsiz bırakmış hücrelerdir. (Normal hücrelerin büyümesi, ‘temasın engellenmesi’ denilen bir mekanizmadan dolayı, ‘kendi kendini sınırlamaktadır’.) Bu şekilde engellenemeyen hücreler olan kanser hücreleri ise, vücudun normal hücrelerini, mimarisini ve işlevlerini tahrip edip ortadan kaldırarak, (...) bir şekilde büyümeye ve birbirinin üstünde yayılmaya devam edecektir”<sup>140</sup>. Bu haliyle kanserin tarifi, kültürü içten oyarak sınırlarını sorgulatmaya iten Diyonizyak bir enerji, transgresif bir oluş halidir. Kültür her zaman bilinen ve etiketleri olan durumlar aracılığıyla varlığını sürdürürken kanser ve AIDS gibi hastalıklar karşıtı özelliklere sahiptir.

Genellikle AIDS, Kanser gibi hastalıklara yakalanan insanlar, diğer insanlardan farklı davranışlarda bulunmuş olmakla itham edilir. İtham edilen davranışların çoğu transgresif eylemleri soyut olarak dolaylılamaktadır: eşcinsel ilişkiye girmek,

---

<sup>139</sup> Susan Sontag, *age*, s:20

<sup>140</sup> Susan Sontag, *age*, s:70

yabancılarla seks yapmak, çok fazla sigara ve alkol tüketmek, bedeni çok yormak, zararlı şeyler yemek, içmek vb. Sıralanan bu ve benzeri nedenlerin büyük bir kısmı, kültür tarafından kabul görmeyen davranışlar olduğu gibi, kişinin bedenine gerekli ilgiyi göstermediğini söylemenin bir başka yoludur. “Boccacio’nun, Decameron’ un ilk sayfalarında 1348 yılındaki büyük veba salgının anlatışındaki esas meselesi de Floransa’lı yurttaşların ne kadar kötü davranışlara sürüklendiklerini gözler önüne sürmektedir”<sup>141</sup>. Vebaya yakalanan insanlar gibi; kanser, AIDS veya tüberküloz’a yakalanan insanlar da hastalığı kabul görmeyen davranışları ile bir bakıma kendileri davet etmişlerdir.

Tüberküloz, Kanser ve AIDS ve ile ilgili grotesk beden imgeleri, bedenin “aşırı” bir hal almasının ve Aydınlanmacı tamamlanmış beden projesinin ideal sınırlarını aşmasının göstergesidir. Ameliyatla alınmış beden parçaları, sürekli olarak kan kusmak veya tükürmek, her geçen gün biraz daha zayıflamak ve iyileşmeyen yaralara sahip olmak, bedenin içinde-çoğu zaman dışarıdan da görülebilen- tümörlerin yer alması, bedenin sürekli olarak devinim halinde olmasını göstermektedir. Beden; sürekli şekil değiştirmekte ve bireyselliğini yitirmektedir.

Sağlıklı beden görüntüsünden uzaklaşan, eksik olarak varlığını devam ettiren bu bedenler, diğer tüm grotesk beden imgeleri ile düzenden uzak, soylu olma özelliğini yitirmiş bedenlerdir. Grotesk bedenler de abject bedenler gibi, kendi estetik dizgelerine sahip bedenlerdir.

### **1.3.3. Klasizmin Dekadansı (Çöküşü)**

Klasizmin Dekadansı (çöküşü) ile kastedilen, Klasizmin tüm anlamlarının transgresif bir şekilde yozlaşmaya ve değişime uğramasıdır. Dolayısıyla öncelikli olarak Klasizm ile ne kastedildiği ve Klasizmi oluşturan olguların neyi işaret ettiğinin irdelenmesi gerekmektedir. Klasizm ile anlatılmaya çalışılan şey bir akımdan öte bir dönemin dünya görüşü, değerler sistemi ve onun yol açtığı değişimlerin ve

---

<sup>141</sup> Susan Sontag, *age*, s:46

dönüşümlerin tamamıdır. Bu nedenle Klasizm sadece edebiyat vb. alanlardaki kurallar veya kavramlar olarak değil, bir düşünce yapısıdır.

Klasizmin temel yapı taşları aydınlanma ve Rönesans'tır. Aydınlanma ve Rönesans, dünyanın bilgi ve akıl yolu ile yeniden düzenlenmesi ve toplumu, kültürü oluşturan her bir parçasının bu düşünce ekseninde yeniden kurgulanmasıdır.

Aydınlanma ve Rönesans'ı oluşturan tarihsel arka planı Antik Yunan'dan Roma'ya kadar uzanan bir çizgide ele almak gerekmektedir. Antik Yunan'ın düalistik ve dikotomik yapısı Aydınlanma'nın akılcı ve bilgiden beslenen dünya tahayyülünü besleyen en etkili unsurdur. Apollon ve Dionysos arasındaki dikotominin daha önce de tartışıldığı gibi metaforik olarak doğa ve kültür arasındaki ilişkiyi simgelemektedir. "Apollon ve Dionysos hem insanın iki farklı yanına hem de insanlığın önündeki iki farklı yöne, iki reçeteye karşılık gelir. Apollon soğuk aklı, Dionysos ise sıcak yaşamı ifade eder. Bu öğelerden ilki durağan formlar yaratarak ilerler. Yaşamı kalıplara sokar, onu denetlenebilir hale getirmeye çalışır. Apollon geliştikçe akıl tiranlaşır ve her yeri kaplar"<sup>142</sup>. Apollon, bilim ve akıllı simgelerken, Dionysos insanın içindeki doğaya özgü enerjiyi simgelemektedir. "Dionysos ise yaşamın ardındaki içgüdüleri karakterize eder. Her canlı büyümek, gelişmek ve egemen olmak ister. Hayatın amacı savaştır. Ama bu savaş mevcudu korumak değil, geliştirmek üzerine verilir. Kişi verdiği bu savaşla büyüklüğe ulaşmak ister. Büyüklüğün ardında ise güç vardır. İnsan güce tutkuyla bağlıdır"<sup>143</sup>. Apollon bilmek iken Dionysos doğaya özgü güçler ile bilime ve akla başkaldırıyı, doğanın yıkıcı ve dönüştürücü gücünü yeniden hatırlatmaktadır. Dolayısıyla, Aydınlanma ve Rönesans'ın temelleri olan aklın yüceltmesinin kökleri öncelikli olarak Antik Yunan'da aranmalıdır.

Antik Yunan'dan Roma'ya kadar edebiyatın nasıl bir yol izlediğini ortaya çıkarmaya çalışan Dupont, belirli bazı Roma dönemi eserleri üzerine yaptığı araştırmasında beden algısı, cinsellik ve toplumsal statünün nasıl aynı normlar eşliğinde algılandığını ve bunların birbirini nasıl etkilediğini ortaya koymaya çalışmıştır.

---

<sup>142</sup> Armağan Öztürk, **age**, s:47

<sup>143</sup> Armağan Öztürk, **age**, s:47

Dupont'un incelemeleri, doğal ve kültürel olanın kesiştiği ya da çatıştığı noktada beden bağlamında farklı bir anlam kazanmaktadır. Edebi eserlerde öpücüğün nasıl tasvir edildiği, iyi ve doğru öpücüğün nasıl tanımlandığını açıklamaya çalışırken dönemin beden algısını da detaylı bir şekilde incelemektedir.

*“Öpücükle işin içine karışan bedenin üst kısmı, açılan ağız ve saran ve dolayısıyla gövdeden uzaklaşan kollar tam anlamıyla uygar olmalıdır: öncelikle kötü kokuların yokluğu anlamına gelen bu beden kültürü, iyi kokularla fark edilir. Bu pis kokular, gerek bakımsız, “doğal” bir bedenin ter kokusu türünden, gerekse yeterince beslenmemiş, bir başka deyişle uygar besinlerden yoksun bir bedenin kokusudur. Her iki koku, Roma’daki erkeklerin ve kadınların geçici olarak beden kültüründen uzaklaştıkları yas durumunda bir arada ortaya çıkar. Yurttaşlar için fiziksel olarak katlanılmaz, sordidi, “tiksinç” bir nitelik kazanırlar. Kısacası bakımsız bedenlerin öpücük konusunda yetersiz olmaları şaşırtıcı değildir”<sup>144</sup>.*

Roma’daki beden algısını ve cinsellik-beden ilişkisini çarpıcı bir şekilde yorumlayan Dupont, bedenin belirli bölümlerinin, diğerlerinden daha değerli kabul edildiğini ve Aydınlanma döneminde proje olarak tamamlanan bedenin, ilk tohumlarının bu dönemlerde atıldığını göstermektedir. Kokular, sınıflar gibi bedenin farklı noktalarının farklı halleri, Roma döneminde sınıfsal bir yargı için temel bilgiyi sunmaktadır. Kötü kokan ya da görünenler, hem uygar değildir hem de sınıfsal olarak sıradan vatandaşlardır. Dolayısıyla bu bedenler, cinsel açıdan da yetersiz ve tiksindiricidir. İğrenme hissi, cinsel hazdan baskındır, çünkü bedenin kültürel olarak kazandığı anlam, cinselliğin aurasını belirlemektedir.

Ayrıca Dupont bu dönemin, toplumsal cinsiyet ve aşk algısını bedenin konumlandırılışı üzerinden tablolastırmaya çalışmıştır. Romalılar’ın aşk uygulamaları üçgen biçiminde bir düzen oluşturur<sup>145</sup>:

---

<sup>144</sup> Florence Dupont, **age**, s:184

<sup>145</sup> Florence Dupont, **age**, s:187

## **Pişmiş**

Seçkin kültür

*Commissationun* öpücüğü

Cinsellikten arınmış çift (katıksız şarap, sarhoşluk)

## **Çiğ**

Kaba sarhoşluk

Cinsel birleşme

Priaposçu\* erkeklik

## **Çürümüş**

Barbarlık (Yunan ya da Kelt)

oğlancılık ya da aşağılayıcı edilgen cinsellik

Tablodan da anlaşılacağı üzere, bedenın alt tarafını işaret eden tüm aşk ve cinsellik ile ilgili durumlar, çiğ ya da çürümüş olarak konumlandırılmıştır. Aydınlanma ve Rönesans döneminde, bedenın alt ve üst olarak konumlandırılması ve alt ve üst bölümlere ait eylemlerinde bu hiyerarşi içine yerleştirilmesi, görüldüğü üzere Roma döneminden devralınmıştır. “Bu tablo çeşitli biçimlerde yorumlanabilir: söz gelimi, burada “pişmiş” öpücük, bir yanda hazırlık niteliğiyle “çiğ” erkeklikle ve öte yandan (...) esnek ve dişil yumuşaklığa sahip olan edilgen “çürümüşlükle” bağlantı sunar: bu “çürümüş” edilgenliğin kendisinin de “çiğ” erkeklikle, kapsadığı bedenın alt bölümüne bağlı olan tiksintiyle ortak yanları vardır”<sup>146</sup>. Özellikle eşcinselliğin, çürümüş olanın altında sınıflandırılması ve kendinden geçmeyi sağlayan sarhoşluğun ise çiğ olarak betimlenmesi bunun en önemli kanıtlarından birisidir.

Hıristiyanlığın yayılması ve sonrasında skolastik çağ ile Kilisenin toplumsal hayat üzerindeki baskısı ile beden her türlü kısıtlamanın aracı haline gelmiştir. Özellikle bu çağda, kilisenin hoş görmediği ya da yasak olarak nitelendirdiği eylemlerde bulunan kadınlar, cadı ya da fahişe olarak konumlandırılmıştır. Bu dönemde beden tanrının yansıması olarak kabul edildiğinden, bedene yapılan her müdahale ya da onu kötüye kullanma yasaklanmıştır.

---

\* Oldukça büyük penisi ile bilinen Tanrı Priapos, bereket ve bolluğu temsil etmektedir. Metindeki Priaposçu erkeklik ile kastedilen, penise ve onun önemine odaklanmış bir erkeklik anlayışıdır.

<sup>146</sup> Florence Dupont, *age*, s:188

İleride tartışılacağı gibi Romantik dönem tüm bu kavramları değiştirmiştir. “Romantizm Akımı”nı iyi tanıyabilmek için önce Klasisizm Akımı’nın doğuşunu ve batışını bilmemiz gerekiyor<sup>147</sup>. Bu sebeple öncelikle Klasik dönemin beden algısını tartışmak gerekmektedir.

Aydınlanma ve Rönesans’ın yükselişi ile birlikte Kilise ve dinin buyruk ve yasakları, Fen Bilimlerinde meydana gelen ilerleme ve keşfedilen yeni bilimsel yollarla aşılmaya çalışılmıştır.

*“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”<sup>148</sup>.*

Tamamlanmış bir alan olarak beden, bu dönemin en büyük projelerinden birisiydi. Bu dönem, insanın her türlü olgunluğa kavuşmasının ve terbiye edilmesinin öncelik kazandığı dönemdir. Kant, Aydınlanmayı nitelendiren “çıkış”ın bizi olgun

<sup>147</sup> Erdoğan Alkan, **Romantizm Antoloji**, Varlık Yayınları A.Ş., İstanbul, 2006, s:9

<sup>148</sup> Mikhaıl Bakhtin, **Rabealis ve Dünyası**, s:56-57

olmama durumundan kurtaran süreç olduğuna işaret emektedir. “Olgun olmama”dan kastettiği ise, beden kullanımının istendiği alanlarda başka birinin otoritesinin bizi yönlendirmesine izin vermemize duyduğumuz belirli istek durumudur. Kant, üç örnek vermektedir: bir kitap bizim anlayışımızın yerini aldığında, spiritüel bir yönetici bilincimizin yerini aldığında veya bir doktor diyetimizin nasıl olacağına dair bizim için karar verdiğinde, bir “olgun olmama” durumu içindeyizdir. Hangi durumda olursa olsun Aydınlanma, önceden var olan bir ilişkiye bağlanma isteği, otorite ve beden kullanımının değiştirilmesi ile tanımlanmaktadır.<sup>149</sup>

Sürekli olarak eğitime ve olgunlaştırılmaya çalışan insan üzerindeki en yoğun tahakküm, beden etrafında yoğunlaşmıştır. Klasik dönem boyunca, bedenin iktidarın nesnesi ve hedefi olarak keşfedilişi söz konusudur. O tarihlerde beden-manipüle edilen, biçimlendirilen, terbiye edilen; itaat eden, cevap veren, becerikli hale gelen veya güçleri artan bedene- yöneltilen bu büyük dikkatin işaretleri kolaylıkla bulunabilecektir<sup>150</sup>. Özellikle Fen Bilimleri ve matematik alanında yaşanan gelişme ve ilerlemeler, insanın sürekli olarak, doğayı ve kendi türünü kontrol altına alabileceği inancını doğurmuştur.

Dönemin mimari anlayışı ile insan bedenini ele alışındaki benzerlik, bedenin nasıl projelendirildiğinin önemli göstergelerinden birisidir.

*“Klasik dönemde beden matematiksel olarak resmedilmeye çalışılmıştır. İdeal eril beden, mimarlık ürünlerinin belirleyicisi olmuştur. Klasik dönemin ideal erkek bedeni asil, heybetli, kurallara dayalı olması ve kalıcılığı ile bir nevi aristokratik erkek modelinin izdüşümü idi. Bu durum aslında; düzen fikri yani, mekânın, eril yücelik adına, ve tanrının elçiliği adına disiplin altına alınması anlamına gelmektedir. Mimarlık sisteminde beden, erkek bedeni olarak yerini almıştır. Mimari yapı, her şeyin uyum içinde olduğu, kusursuz, mutlak olan, en kalın dış hatlardan, en ince süsleme ayrıntılarına kadar insan bedeninin yansıması olmuştur. Tanrısal uyum ile doğada varsayılan uyum arasındaki ilişki burada önemli*

<sup>149</sup> Paul Rabinow, **Michel Foucault Reader**, Pantheon Books, New York, 1984, s:34-35

<sup>150</sup> Michel Foucault, **Hapishanenin Doğuşu**, s:208

*olmaktadır. Doğada bulunan her şey eril düzene model oluşturmaktadır*<sup>151</sup>.

Özellikle kadın bedeni, erkek bedenine oranla daha çok düzenleme ve baskının muhatabı olmuştur. Tüm salgıları, girinti ve çıkıntılarıyla, klasik dönem beden algısına göre, biçimsel olarak sorunlu olan kadın bedeni ve erkek bedeni çeşitli denetim mekanizmalarının nesnesi haline gelmişlerdir. Aydınlanma bu anlamda ikircikli bir özelliğe sahiptir. “Onyedinci ve on sekizinci yüzyıllara doğru disiplin ve denetim uygulamalarında yaşanan dönüşümler, tam da bu dönemde gelişmeye başlayan modern iktidarın yansıması olarak gerçekleşir. Foucault’un da belirttiği üzere; özgürlükleri keşfeden Aydınlanma Çağı disiplinleri de keşfetmiştir”<sup>152</sup>. Tüm dinsel ve kültürel bağları koparıp yerine bilimsel olanları koymaya çalışan, bilime önem veren Aydınlanma, aynı zamanda standardizasyon ve disiplin etmeye olan hastalıklı eğilimlerin dönemidir. “İktidarın bedeni merkez alan iki kutbundan söz edilebilir: İlk olarak beden her türlü yeteneğin, güçlerin, verimliliklerin, itaatkârlığının onun yaralılığıyla koşut biçiminde gelişmesi, etkili ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleşmesi, disiplinleri ortaya çıkaran iktidar yönetimleridir. İkinci olarak 18. Yüzyıldan itibaren, bedeni biyolojik süreçlerin merkezi olarak gören anlayış yer alır. Üreme, doğum-ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşama süresini vb. oluşturan ve etkileyen bütün koşullar önem kazanmıştır. Bütün bu süreçler iktidarın denetimi altındaki bir dizi müdahale edici ve düzenleyici denetim ağı aracılığıyla gerçekleşir”<sup>153</sup>. Aydınlanmanın terbiye edici disiplin algısı ötekileştirici ve tektipleştiricidir. “Aydınlanma düşüncesinde bir yönetme, bir yönlendirme bir yol gösterme, bir ders verme eğilimi iki de bir kendini gösterir, belki biraz da eskiçağ ahlaklarında olduğu gibi bilen ya da ustanın yolunda gitmeyi öneren bir belirleme istemi vardır. Zaten aydınlanma söz konusu olduğu yerde en azından bir aydınlatan bir de aydınlatılan olmasını gerektirmez mi?”<sup>154</sup> Aydınlanma,

---

<sup>151</sup> Hatice Baştabak, **Beden ve Cinsiyet Kavramlarının Mimari Tasarım Üzerindeki Etkilerinin İncelenmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 2008, s:25-26

<sup>152</sup> Feysel Taşçier, *Michel Foucault ve Güç/İktidar Çözümlemeleri*, **Post Yapısalcılık**, (Der:Armağan Öztürk), Phoenix Yayınevi, Ankara, 2010, s:121

<sup>153</sup> Feysel Taşçier, **age**, s:107

<sup>154</sup> Afşar Timuçin, *Aydınlanma Düşüncesi*, **Toplumbilim Aydınlanma Sayısı**, Sayı: 11, Temmuz 2000, s:53

üst sınıfların ve yönetenlerin aydınlanması ve alt sınıfların seçkince aydınlatılma çabası olarak okunabilmektedir. “Aydınlanma burada, ya aydınlanmama nerede? Aydınlanma içinde, ondan ayrı var değil, hep onun karşısında ama onun içinde, tarihleri eş, insanları da. Aydınlanmanın tarihi, aydınlanmamanın tarihidir de”<sup>155</sup>.

Klasik dönemin, beden üzerindeki tahakkümü aynı zamanda bedenin ait olduğu sınıfın belirlenmesinin de aracı haline gelmiştir. Biçimsiz, hastalıklı, kötü kokan bedenler ve genellikle kadının bedeni ötekidir, hiyerarşik olarak sıralamada aşağıda yer almaktadır. Bu dönemde çirkinlik, ucubelik ya da sosyal yapı ve sınıf kavramı ile yakından ilgilidir. ““Üst sınıf”lara mensup kişiler her zaman “aşağı sınıf”ların beğenilerinin kötü ya da gülünç olduğunu düşünmüşlerdir. Böyle bir ayırmda ekonomik etmenlerin önemli rolü olduğu söylenebilir, çünkü zarafet her zaman pahalı kumaşlar, renkler ve mücevherlerle bağdaştırılmıştır. Ama bu ayrıma yol açan, ekonomik etmenlerden ziyade kültürel etmenlerdir. Zenginlikleriyle gösteriş yapmak için baskın estetik duyarlılık tarafından “iyi beğeni”ye konulan sınırları aşan sonradan görmelerin kabalığından söz etmekse alışlagelmiş bir gelenektir”<sup>156</sup>. Dönemin güzellik ve beğeni estetiği, üst sınıfların ve seçkinlerin sınıfsal tercihleri ve bilimsel verilerin yanlı olarak, bu sınıfların isteklerine göre yorumlanmasından doğmuştur. Daha önce de değinildiği gibi, hastalıklı bedenler, çoğunlukla ideal beden tipinin sınırları dışında bırakılmış ve tecrit edilmiştir. Tüberküloz’un yaygın olduğu bu dönemde, seçkinlerin ve üst sınıfa ait insanların arasında tüberküloz yaygın bir biçimde arzulanan hastalık haline gelmiştir. “Sıksa, tahta göğüslü genç kadınlar ile rengi kaçmış raşitik genç erkekler, bu (o zamanda) en şifa bulmaz, insanı güçten düşürücü, gerçekten korkutucu hastalığa yakalanmaya aday kişiler olmak için birbirleriyle yarış halindedir”<sup>157</sup>. Tüberkülozun neden olduğu zayıflama ve ten rengindeki açılma, bu dönemin gençlerinin ideal beden tasvirleriyle benzerlik taşımaktadır. Bu örnek aslında, Klasik dönemin kurallarının ve sınırlarının ne kadar zorlayıcı, tektipleştirici ve hiyerarşik olduğunun kanıtıdır.

---

<sup>155</sup> Serdar Taşçı, *Aydınlanma(ma)nın Felsefesi*, **Toplumbilim Aydınlanma Sayısı**, Sayı:11, Temmuz 2000, s:133

<sup>156</sup> Umberto Eco, **Çirkinliğin Tarihi**, s:394

<sup>157</sup> Susan Sontag, **Metafor Olarak Hastalık Aids ve Metaforları**, s:33

Klasik dönemin bilim ile olan tutkulu ilişkisini Apollonik olana özlem ile açıklamak mümkündür. Bu dönemde olduğu gibi bilmek ve tanımlamak Apollonik olanın daha önce de değinildiği gibi temel özelliklerinden birisidir. “Güzellik bilme yetisi ile ilişkilidir; görülmeleri bizde zevk uyandıran şeylere güzellik deriz. Bu nedenle güzellik uygun orandan oluşur. Duygularımız iyi oranlı şeylerden zevk duyar; başka herhangi bir bilme yetisi gibi duyu da bir tür orandır”<sup>158</sup>. Klasik dönemdeki bilerek ve tanımlayarak güzel olanı bulma isteği “günümüzde kusursuz güzellik kavramının yaratılmasının anahtarıdır. Güzellik artık güzele bakanların yargılarını, yani hayranlıklarını ortaya çıkartmak için tasarlanmış bir ustalığa dönüşmüştür”<sup>159</sup>.

Klasik dönemin disipline etme anlayışı ve tahakkümü giderek artınca özellikle edebiyat alanında Klasizme karşı görüşler gelişmeye başlamıştır. “On dokuzuncu yüzyıl yaşamına kentsoylular ağırlığını koyunca, toplumsal değişimlere paralel olarak şiirdeki sanat akımı da değişti. Soyluların sanat ve beğenisinin ürünü olan Klasizm’e karşı gençler ayaklandılar ve onun yerini burjuvazi duygularını dile getiren Romantizm Okulu aldı”<sup>160</sup>. Romantik dönemin edebiyat ve şiir anlayışının detaylarını ve özellikleri bilmek dönemin genel atmosferini algılamak açısından faydalı olacaktır. “Romantizmle birlikte”<sup>161</sup>:

- *Artık yalnız soyluların yaşam öyküleri değil, her şey şiirin konusu haline geldi.*
- *Tumturaklı, klasik şiir dilinin yerini sade bir sesle yazılmış, kişisel duyguları kent soylunun duygularını yansıtan diri ve canlı bir halk dili aldı.*
- *Soylu kişilikler sürüldü, şiirde bireyin imgelemi, düş gücü ve duyarlılığı, “ben”in kendinden geçişi ve kişisel lirizm egemen oldu.*
- *Şairler biçime değil öze ağırlık verdiler.*
- *Yunan ölçüsünün yerini on iki heceden oluşan ulusal Fransız ölçüsü, aleksandrin’ler aldı. Zengin uyaklar gözden düştü.*
- *Romantik şiirin lirizminde doğa ve insan kaynaştı.*

<sup>158</sup> Yasemin İnceoğlu, Altan Kar, **age**, s:70

<sup>159</sup> Yasemin İnceoğlu, Altan Kar, **age**, s:182

<sup>160</sup> Erdoğan Alkan, **age**, s:37

<sup>161</sup> Erdoğan Alkan, **age**, s:38

- *Sanat özgürleşti, tiyatro klasik trajedinin kurallarını bir yana attı.*
- *Romantizmin şiirde kurucusu kabul edilen Hugo, tek düze kuralcılığın yerine, daha yumuşak olan düzgün anlatımı koydu.*
- *Şiir, insanın duygularını olduğu kadar, yoksulluğunu ve toplumsal sorunları da kendine dert edindi”.*

Edebiyatın ve diğer sanat dallarının toplumun aynası ve şekillendiricisi olduğu düşüncesinden hareketle, dönemin şiir anlayışının; Klasik dönemin biçim, bilme, sınırlama, görünüşe önem verme, üst sınıflara hiyerarşik olarak öncelik tanıma vb. gibi özelliklerine bir karşı duruş olduğu görülecektir. Romantizm, bir sanat akımı olmaktan öte dönemin dekadans/değişim ruhunun bir yansımasıdır.

Romantizmin yükselişi ile birlikte Klasik dönemin beden, ve güzel ile ilgili tanımları dekadans’a\* uğramıştır. Dekadans ve Romantizm, klasik dönemin imgelerinin yeniden gözden geçirilmesinin önünü açmıştır.

*“Ruhbilimci Nietzsche’nin felsefeye aktardığı “décadence”ın sınırlarını kestirmek hayli güçtür. Güçlük, kavramın her zaman aynı anlamı taşımayan; düşüş, çöküş, yozlaşma, bozulma, çürüme ve yabancılaşmayı kapsamasına dayanır. Sözelimi bozulma hem çürümeyi hem de arı olanın değişmesini ifade eder. Zira bu güçlükten kurtulmanın yolu, “décadence”ı “Dionysos’un esinlediği yaşama” birlikte düşünmekten geçer. Nietzsche’ye göre “décadence”; yaşamın devamlılığının, yaşama karşı direnen ve kendini bu motivasyonla*

---

\* Bahsedilen dekadans kavramı değerlerin yozlaşmaya/çürümeye uğramasıdır. Bu türden bir yozlaşma, gerilemeden çok ilerlemenin habercisidir. Baskın ve hiyerarşik olanın gerilemesi, bastırılmış ve ötekileştirilmiş olanın sınırı geçmesidir. “Bilindiği gibi Nietzsche dekadansın en önemli filozoflarından. Nietzsche’den önce veya sonra çok az düşünür bu problem üzerine Nietzsche kadar derin veya sürekli olarak düşünmüş veya en merkezi yerde konumlandırmıştır”. Bkz: Gregory Moore, **Nietzsche, Friedrich Wilhelm. Nietzsche, Biology, and Metaphor**, Cambridge University Press, Port Chester, NY, USA, 2002, s:119

Nietzsche’nin dekadans anlayışı çağın, kendi kendini sorgulamasıdır. Dionizyak güçlerin açığa çıkması ile yaşanan çöküşün yansımasıdır. Bkz: W. Frederich Nietzsche, **Ecce Homo, Friedrich Nietzsche Bütün Yapıtları**, Çev: Can Alkor, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003, s:17

*yeniden üreten zorunlu koşuludur, yaşamı en fazla yadsıdığı yani kendi anlamına en yakın olduğu durumda bile yaşamdan beslenir”<sup>162</sup>.*

Klasik dönemin dekadansı, Aydınlanma ve Rönesans ile yaratılan imgelerin gerilemesi, Apollonik olan tanımlamaların çürümeye uğraması ve toplumsal yaşamın Diyonizyak enerjiler ile donatılmasını ifade etmektedir. Klasizmin dekadansa uğradığı dönem, Romantizm’in dönemidir. “Dekadans Romantizmin görkemli dizgisinin güneşidir”<sup>163</sup>. Nietzsche bu dönemi şöyle tanımlamaktadır: “Kendinizi korumayı, bedenini, yani yaşamın gücünü arttırmayı önemsemekten bizi alıkoyuyorsa, kansızlığı bir ülkü, bedeni küçümsemeyi “ruhun kurtuluşu” sayıyorlarsa, bunlar decadence’a götüren yol değil de nedir?”<sup>164</sup>. Dekadans ve Romantizm, Klasik beden anlayışını yani bedeni proje olarak görme ve ideal sınırlarını çizme ve onu yüceltmeyi eleştirmiş ve değişime uğratmıştır. Başka bir ifade ile klasik dönemi tersten okumuş ve yorumlamıştır.

Yeni bir Aydınlanma dönemi olarak tanımlanabilecek sanayi devrimi sonrası yükselen kapitalizm ile birlikte, beden yeniden bir proje olarak ele alınmış ve Aydınlanmanın idealize ettiği beden sınırları yeniden çizilmiştir. Bu dönemde tüketim kültürünün de etkisiyle, özellikle kadın bedeni ideal bir proje olmasından öte arzulanır ve tüketilir bir nesne haline dönüştürülmüştür. Dış görünüşün büyük önem kazandığı bu dönemde kadının “kafası sürekli kendi görünüşüyle meşguldür; yürürken, ağlarken, kendini hayal etmediği bir an yok gibidir. Kadın, yaptığı her şeyi gözlemek zorundadır; kendi varlığını algılayışı, kendisi olarak bir başkası tarafından beğenilme duygusuyla tanımlanır<sup>165</sup>. Kadın, sistemin de yönlendirmesiyle nesne olma halini benimsemiştir. “Bilinçaltında, sürekli bakılan nesne olma dürtüsüyle hareket eden kadın, kendisi olmaktan çok, başkalarının gözünde izlenen bir nesne olma konumunu önemser”<sup>166</sup>. İzlenen ve tüketilen bir nesne olarak kadın bedeni, Aydınlanmadan farklı olarak, gençlik

---

<sup>162</sup> H. Gizem Kılınç, *age*, s:71

<sup>163</sup> Michele Hannoosh, *Parody and Decadence: Laforgue’s Moralites Legendaries*, Ohio State University Press, Amerika, 1989, s:39

<sup>164</sup> W. F. Nietzsche, *Ecce Homo, Friedrich Nietzsche Bütün Yapıtları*, Çev: Can Alkor, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003, s:82

<sup>165</sup> Yasemin İnceoğlu, Altan Kar, *age*, s:65

<sup>166</sup> Yasemin İnceoğlu, Altan Kar, *age*, s:68

ve zayıflık ile yüceltilmiştir. Bu durum teknolojinin gelişmesi, toplumsal sınıfların yeniden oluşturulması ve kapitalizm ile doğrudan ilintilidir. Klasik dönemde kadının kılları, adet döngüsü, kokuları vb. özellikleri törpülenmeye çalışılırken, içinde bulunduğumuz dönemde bu gibi özellikler teknolojinin yardımıyla bertaraf edilmiştir.

Bahsedilen bedene ilişkin projeksiyonu yoğun olarak genç kalma ve sonsuzluğa ulaşmaktır. Kadın bedeninin oluş halinde olmasının görmezden gelinmesinin en kolay yolu, onu gençlik ve güzellik ile özdeşleştirmektir. “İlkel koşullarda, erotik zevk, erkeklerin çekiciliğinin, fiziksel gücünün ve zekasının ve kadınların güzelliğinin ve gençliğinin sonucu olmuştur. Kadınlar için güzellikleri ve gençlikleri belirleyici olarak kalmıştır”<sup>167</sup>. Kadınlar için koyulan bu hedef, onları her türlü yolu denemeye itmektedir. “Beden, sonunda elde edebileceği ödülü hak etmek için acı çekmeye razıdır. Burada bir tür rıza ekonomisi mantığının işletildiği görülmektedir. Kadın, idealleştirilen vücut ölçülerine ne kadar uzaksa mutsuzluğu o oranda artmaktadır. Bu nedenle, yüceltilmiş vücut ölçülerine ulaşabilmek için, harcaması gereken paya, zamana ve çekeceği acıya razı olmaktadır”<sup>168</sup>. Özellikle kitle iletişim araçları, kadın bedenine yönelik tanımlamaları ve sınırları çizerken oluşturduğu ideal tipin dışında kalan bedenlerin, karakter olarak da bu idealizasyonun dışında kaldığını ima etmektedir.

*Kadın dergilerinde çıkan güzellik ve bedene yönelik yazılar, herkesi kendi bedeniyle uzlaştırma görünümü altında, tehlikeli bir çift olarak özne ve nesneleşmiş beden arasına toplumsal yaşamınkilerle aynı ilişkiler ve belirleyicileri yerleştirmektedir. Kadınlara yönelik bu örtük terörizmin ötesinde ilginç olan, hiç de tanımak için değil ama tamamıyla fetişist ve gösterisel bir mantık uyarınca bedeni en parlak, en mükemmel, en işlevsel nesne olarak, dışarıya yönelik oluşturmak amacıyla kendi bedeninizin içine doğru kıvrılma ve onu narsistik olarak “dışarıdan” kuşatma telkinidir. “Bedenimi keşfediyorum, bedenimi sevmeye başladım.” Böylece, “yeniden sahip çıkılan”*

<sup>167</sup> Georges Bataille, **Eros’un Gözyaşları**, s:36-37

<sup>168</sup> Yasemin İnceoğlu, Altan Kar, **age**, s:70

*beden "kapitalist" amaçlara bağılı olarak zaten bir yatırımdır, başka bir değışle, beden bir kültür varlığı gibi çekip çevrilir, düzenlenir, sayısız toplumsal statü göstergelerinden biri olarak güdümlenir<sup>169</sup>.*

Güdümlenmenin temel amaçlarından birisi de kadınlarda beden ile ilgili bir vicdan azabı ve sorgulama isteğı yaratmaktır. "Kadınlara yaratılan vücut idealine ilgisini korumanın en önemli mekanizması, bu idealin şişmanlık ve ete yönelik bir tiksinti üzerine inşa edilmesidir. Kendilerini fazla kilolu hisseden kadınlar, hemen her zaman şişmanlıklarının güçsüzlük ve oburluk ifade ettiğı kanısına kapılırlar. "Dolgun", "yuvarlak", "tok" vb terimler, şişmanlığın hüsnü tabileri gibi görünür, dolayısıyla olumsuz anlam taşırlar<sup>170</sup>.

Aydınlanmanın etkisiyle rağbet gören plastik cerrahi, bu dönemde çok yoğun bir şekilde başvuru alan bedeni terbiye etme yöntemlerinden birisi haline gelmiştir. Özellikle kadınlar, doğuştan ya da sonrada gelişen biçim bozukluklarını plastik cerrahi ile düzeltmeye çalışmaktadırlar. Tıp literatüründe Beden Dismorfik Bozukluğu (**BDB**) olarak tabir edilen bu durum, daha çok bireylerin bedenlerini algılamaları ile doğrudan ilgilidir. "Beden Dismorfik Bozukluğu (**BDB**) olan bireyler görüntülerinin bazı yönlerinin çekici olmadığı, şekil bozukluğu gösterdiği veya bazı şekilde bir şeylerin "doğru" olmadığıyla ilgili inançlarıyla meşguldürler. Cilt, yüz, saç ve burun sıklıkla en beğenilmeyenler listesinde başta gelirler. Vücut dismorfik bozuklukla hastaların bir bölümünde bedenle ilgili simetri olmadığı kaygısı vardır. **BDB**'nin kas "dismorfbisi" tipinde bireyler bedenlerinin küçük ve çelimsiz olduğu endişesini duyarken, gerçekte yapı tipik olarak iri ve kaslı olabilir. Vücut dismorfik bozukluğun diğeri bir tipinde başka bir kişinin görüntüsüyle ilgili vekaleten kaygı vardır. Bu **BDB** tipinde diğeri kişi estetik cerrahi veya dermatolojik tedavi için zorlanmaktadır"<sup>171</sup>. Tüketim kültürünün etkisiyle, bedeni psikolojik olarak çirkin algılamak ve değıştirmeye yöneltmek, zayıf kalabilmek için sürekli kusarak Blumia vb. hastalıklara yakalanmak, hatta çoğı zaman

<sup>169</sup> Yasemin İnceoğlu, Altan Kar, *age*, s:69

<sup>170</sup> Yasemin İnceoğlu, Altan Kar, *age*, s:75

<sup>171</sup> Oğuz Karamustafalıoğlu, Nesrin Karamustafalıoğlu, *Beden Dismorfik Bozukluğu, Düşünen Adam*, Sayı: 13(2), Yıl:2000, s:108

diğer insanların gözünde çirkin olduğu düşüncesi ile ağır nevrozlar sonrası intihar etmek, içinde bulunduğumuz dönemin bedeni idealleştirmesinin sonuçlarından sadece bir kaçıdır.

Bu dönemde erkek bedeni de idealize edilmiş ve kadın bedeni gibi nesne haline getirilmiştir. Metroseksüel ya da feminen görüş adı altında kitle iletişim araçları ile sunulan temsiller, kadın ve erkek bedenini bazı noktalarda birleştirmektedir. Her ikisi de tüylerden arındırılmış ve pürüzsüz, enerjik ve gençtir.

Tüm bu standardize bedenlerin yanı sıra sınırdan tutulan, yok sayılan bedenler ise bu çalışmanın ana sorunsalını oluşturmaktadır. Bu tür bedenler daha öncede belirtildiği gibi grotesk, çirkin, ucube vb. kategorilerin altına yerleştirilen bedenlerdir. Bu bedenler diğer bedenlerin aksine oluş halinde olan, döngüsünü tamamlamış ve eksik bedenlerdir. Çalışma bağlamında analiz edilecek fotoğrafların ortak noktası bu türden beden sunumlarına yer vermeleridir. İkinci bölümde abject ve grotesk dolayısıyla çirkin bedeni analiz etmek için ihtiyaç duyulan araçların neler olduğu ve bu tür bedenlerin neyi simgelediğini tartışmak için gerekli olan Sosyal Bilimler metinleri ve analiz araçları üzerinde durulacaktır.

## İKİNCİ BÖLÜM: TRANSGRESİF FOTOĞRAFTA AŞIRILIĞIN ESTETİĞİ BAĞLAMINDA KÜLTÜREL BELLEK VE METİNLERARASILIK

Fotoğrafta aşırılığın estetiğini analiz edebilmenin temel koşullarından birisi fotoğrafın içinde üretildiği kültürel yapıyı ve onu oluşturan değerleri analiz etmekten geçmektedir. Bu bağlamda, kültürel bellek, kolektif bir yeniden hatırlama ve anlam üretme süreci olarak aşırılığın nasıl biçimlendirildiğini, aşırılığın kazandığı anlamın nasıl dönüştürüldüğünü, bağlamların değişirken ne türden yeni metinlerin devreye girdiğini göstermesi açısından önemlidir. Kültürel bellek, birbirinden farklı anlam dizgelerinin ve metinlerin karşılaştığı, birbirinin içine geçtiği ve dönüştüğü bir yapı olarak metinlerarasılığın varlık bulduğu alandır. Dolayısıyla, metinlerarasılığın, aşırılığın estetiğine etkisini anlamak için, metinlerin kültürel bellek içinde nasıl yer aldığı, ne türden hatırlamalarla etkileşime geçtiği incelenmelidir. Bireylerin çalışma bağlamında ise fotoğrafçıların, bireysel belleklerinde yer alan metinleri, metinlerarası ilişkiler ile hatırlayarak dönüştürmeleri, bir kaydetme aracı olarak fotoğrafın kazandığı metinlerarası boyutun, kültürel belleğe etkisini ortaya koymaktadır. Metinlerarasılığın var olabilmesi için ilişkiye geçilen metinlerin, kültürel bellekte kolektif olarak hatırlanabilmesi, bir anlam alanı işgal etmesi gerekmektedir. Okur ya da izleyici tarafından bir anlam karşılığı atfedilemeyen hiç bir metinlerarası ilişki, amacını yerine getirememektedir. Diğer bir ifade ile metinlerarasılık ve kültürel bellek arasındaki organik bağ, hatırlama aracı olarak fotoğrafta aşırılığın estetiğinin kurulmasının en önemli unsurlarındandır.

### 2.1. FOTOĞRAF ve KÜLTÜREL BELLEK

Transgresyon kültür tarafından oluşturulan kuralların ve bu kuralları donatan anlamların ihlali olarak kültürel bellekle\* bağlantılı bir olgudur. Toplumun üyeleri tarafından inşa edilen ve paylaşılan kültürel bellek, ait olduğu toplumsal grup ya da sınıfın karakutusu işlevini görmektedir. Grubu ya da topluluğu bir araya getiren kültürel

---

\***Kültürel Bellek** (Cultural Memory), Türkçe metinlerin bazılarında farklı şekillerde kavramsallaştırılmaktadır: “Toplumsal Bellek,” “Toplumsal Hafıza”, “Kültürel Hafıza”, “Kolektif Hafıza” vb. ancak çalışmamızda, alıntılar dışında, “Kültürel Bellek” kavramı kullanılacaktır.

unsurlar, bireylerin belleği aracılığıyla kültürel bellekte şekillenmekte ve tekrar bireyler tarafından alınılanarak kültürel belleğin canlılığı korunmaktadır. Her transgresif durum ya da eylem, kültürel bellekte meydana gelecek bir değişim ya da dönüşümün öncüsüdür. Bu bağlamda, bu bölümde kültürel belleğin nasıl oluştuğu, bireysel bellek ile arasındaki farkları ve kültürel belleğin işlevleri tartışılacaktır.

### 2.1.1. Bellek ve Kültürel Bellek

İnsanoğlu var olduğundan beri, hayatını bazı edimleri yerine getirerek yaşamaktadır: yürümek, uyumak, yemek yemek, konuşmak vb. Tüm bu edimlerin, beynimizde bir alanı kapsamalı ve öğrenilmiş olmaları gerekmektedir. Öğrenerek tekrar ettiğimiz hareketleri ya da edimleri belleğimiz aracılığıyla gerçekleştiririz. Kişinin belleği, sadece onun temel eylemleri yerine getirmesinden öte, onu var eden diğer tüm durumları, olayları, yerleri, isimleri vb. hatırlamasının da aracıdır. Buraya kadar değinilen bellek kişinin bireysel belleğidir. Kendi belleğimiz, kendi bireysel tarihimizin dökümüdür; ancak bireyin içinde yaşadığı sosyal gruplar, toplum ve kurumların da bireyin belleği üzerinde bir etkisi bulunmaktadır. Bu bağlamda,

*“(...) teorik olarak bağımsız iki bellek hayal edilebilir. Birincisi, gündelik yaşamımızın tüm olaylarını cereyan ettikleri ölçüde imge-anılar biçimde kaydeder; hiçbir ayrıntıyı ihmal etmez; her olguyu, her jesti kendi tarihine ve yerine yerleştirir. Yararlılık ya da pratikte uygulama gibi bir art düşünce olmaksızın, yalnızca doğal bir zorunluluğun etkisiyle geçmişi biriktirir.(...) her algı, doğan eylemin içinde sürer; ve bir kez algılanan imgeler bu belleğin içinde sabitlenip dizilirler, onları devam ettiren hareketler organizmayı değiştirir, beden içinde harekete geçecek yeni düzenekler yaratırlar. Böylelikle tamamen başka düzende bir deneyim oluşur ve bu deneyim bedenin içinde birikir; bir dizi mekanizma oluşur, bunlar dış uyarılara sayıları giderek artan ve çeşitlenen tepkiler gösterirler, olası sorulara sürekli artan sayıda hazır karşılık yaratırlar. Bu mekanizmaların bilincine, işin içine karıştıkları anda varıyoruz; ve şimdiki zamanın içinde biriken çabalardan oluşan tüm bir geçmişin bu bilinci hala bir*

*bellektir, ama ilkinden son derece farklı bir bellek, daima eyleme dönük, şimdiki zamanın içinde bulunan ve yalnızca geleceğe bakan bir bellek. Onun geçmişten sahip çıktığı tek şey, birikmiş çabayı temsil eden zekice koordine edilmiş hareketlerden başkası değildir (...)*<sup>172</sup>

İki farklı bellek olarak tanımlanan bireysel bellek ve bireyin dışında gelişen ama bireyin de dahil olduğu, toplumsal/kültürel/kolektif belleğin, içeriklerini oluşturma ve toplama yolları birbirinden farklıdır. “Bir başka ifade ile bireysel bellek, belli bir kişide, onun iletişim sürecine katılımı sayesinde gelişir. Bu olgu, kişinin aileden, dini ve ulusal topluluklara kadar çeşitli sosyal gruplara dahil oluşunun bir sonucudur”<sup>173</sup>. Birey, kişisel olarak dahil olduğu her bir araya gelme, tanıklık etme, gerçekleştirme vb. eylemlerle, kendi kişisel tarihini ve belleğini oluşturmaktadır. Bireyin kendi yaşamına ait tüm bu veriler hem otobiyografik bir nitelik arz etmekte, hem de onun belleğinin parçaları haline gelmektedir. Bireyin belleği, tüm bu hatırlama parçalarını toplamakta ve bir araya getirirken, seçici ve eleyici bir şekilde hareket etmektedir. Gündelik yaşamın her anı ya da her yaşanan olayın tüm ince detayları bellek tarafından kaydedilmemekte, sadece anlamlı ve değerli görülen parçalar bellekte yer tutmaktadır. Kişisel anı ya da hatırlama parçalarının büyük bir kısmı, diğerleriyle iletişime geçtiğimiz ya da birlikte olduğumuz anların toplamı gibidir. Birey, dahil olduğu gruplar aracılığıyla kişisel tarihini ve belleğini inşa ettiği için “ancak yaşadığı toplumsal çevrenin ortak hafızası içine yerleştirebildiği, bu anlatı içinde kendine yer bulabilen şeyleri hatırlayabilir. Bu nedenle de bireysel hafıza ile toplumsal olan arasında yakın bir ilişki vardır”<sup>174</sup>. Bu ilişki karşılıklı birbirini besleme, yönlendirme ve şekillendirme olarak karşımıza çıkmaktadır; birey toplumsal alanlara dahil olup diğer bireylerle iletişime geçtikçe, bireysel belleğini dolduracak, şekillendirecektir. Toplumsal alan ve bellek için de aynı üretme ve dönüştürme durumu geçerlidir.

<sup>172</sup> Henri Bergson, **Madde ve Bellek**, Çev: Işık Ergüden, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007, s:61-62

<sup>173</sup> Jan Assmann, **Kültürel Bellek, Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, Çev: Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s:41

<sup>174</sup> Aksu Bora, *Hatırlananlar ve Unutulanlar: İslam Coğrafyasında Modernleşme ve Kadın Hareketleri*, **Bilgi Dergisi**, Sayı:53, 2010 Bahar, s:52

Bireysel bellek, bu anlamda aktif ve üretkendir. Bellek, edilgen değildir. Bellek, dinamik bir sosyal süreçtir. Bellek sistemleri, kültürel bilgiyi, bilinçli ya da bilinçsiz şekilde, bazen daraltmadan, bazen şekillendirmeden ya da bazen keşfetmeden, yeniden üretmez ya da korumazlar. Kaydettikleri ya da sakladıkları değişimin araçları olarak bellek sistemleri, kültürel deneyimlerini kaydettikleri toplumlar üzerinde güçlü etkilere sahiptirler<sup>175</sup>. Her ne kadar bellek, birçok şeyi öznel bir şekilde kaydetse de, kaydedilen ve dönüştürülen her olay, anı ya da durum, kültürel ve toplumsal anlamda bir etkiye ve güce sahiptir. Öte yandan, tüm bu güçlü hatırlama ve dönüştürme yeteneğine rağmen, bellek çoğu zaman zayıf ya da yetersizdir. Çoğu tarihi anlatılar/öyküler eğretidir: sürekli olarak yeni deneyimler ve yeni bilgiler ile yeniden şekillendirilmiş ve gücün asimetrik değişimleri ve merkezin yer değiştirmesi ile konumlandırılmıştır. Anlatılar/öyküler şartlara/belirsiz nedenlere dayalı olarak, zaman ve mekan içinde farklılık gösteren anlamın belirli bazı kültürel yapılarına bağlıdır<sup>176</sup>.

Belleğin yaşanmış olaylarla arasındaki kaygan ve çoğu zaman değişken ilişki, geçmişin bellek tarafından nasıl algılandığı/alımlandığı ile ilgilidir. Bellek, geçmiş ile ilişki içinde, bulunduğu zamandan da etkilenerek, olayları ve durumları konumlandırmaktadır. Bellek bugünde durarak, sürekli olarak geçmiş ile ilişki içerisinde. “Geçmişle ilişki içinde olmak için, geçmişin “geçmiş” olarak bilincimize yerleşmesi gerekir. Bunun için iki koşulun yerine gelmesi zorunludur:

- a) geçmiş tamamen kaybolmamalı ve geride kalmış bazı deliller olmalıdır,
- b) bu deliller “bugün”e göre karakteristik bir *farklılık* göstermelidir<sup>177</sup>.

Bellek, “şimdi” içinde hareket ederek, “geçmişte” kalan olayları ya da şeyleri, geride kalan bazı deliller üzerinden, yeniden şekillendirmektedir. Dolayısıyla, tarih ve bellek arasında bariz bir fark bulunmaktadır. Tarih, olayları ve şeyleri, oldukları

---

<sup>175</sup> Candice Goucher, Charles LeGuin, Linda Walton, *Culture and Memory, In the Balance: Themes in World History*, McGraw-Hill, Boston, 1998, s:1

<sup>176</sup> Peter Meusberger, Michael Heffernan, Edgar Wunder, *Cultural Memories: An Introduction, Cultural Memories: The Geographical Point of View*, Springer, Dordrecht, 2011, s:8

<sup>177</sup> Jan Assmann, *age*, s:36

dönemin şartları ile kaydederken, bellek, geçmişte kalan şeyleri ya da olayları, şimdiki zaman içinde yeniden hatırlamaktadır.

Tarih öncesi tüm dönemlerin kaydını belleğin tuttuğunu göz önünde bulundurulduğunda, tüm kayıtların belirli oranlarda öznel ve muğlak olduğunu söylemek mümkündür. Yazının keşfi ile başlayan yazılı kaydedicilik tarihi, belleğin öznelliğinden kurtarmıştır, çünkü “yazı ile ilk defa bağımsızlaşma ve iletişimin dış alanının karmaşıklaşması imkânı ortaya çıkar. Artık az ya da çok, belli bir dönemin geleneksel ve iletişimsel anlamının ufkunu aşabilen, aynı zamanda bireysel belleğin ya da bilincin ve iletişim alanının ötesine geçen bir bellek oluşması mümkün olur”<sup>178</sup>. Yazı ve yazılı tarih kaydediciliği, bireysel belleğin de dışında, farklı bir hatırlama ediminin doğmasına yol açar, ancak “yazının bulunması Antik dönemde ve Ortaçağda tam olarak insan belleğinin bir alternatifi olarak görülmemiştir. Yazılı metin hafızaya yardımcı bir araç niteliği taşır. Hafızanın duyma ve görme ile olan ilişkisi yadsınmaz. Bu nedenle kiliselerle kitaplarda, sözcüklere ve imgelere birlikte yer verilir. Ortaçağ ve Rönesans’ta daha çok belleğin hatırlama teknikleri üzerine durulsa da hatırlama imgeden bağımsız ele alınmaz”<sup>179</sup>. Hatırlama edimini bellekten daha net bir şekilde yerine getirebiliyor olsa da yazı ve yazılı tarih kaydediciliği, yukarıda bahsedilen dönemlerde, belleğin imgeleri kadar değerli görülmemiştir. Yazı; duyma, konuşma ve görmeden sonra ortaya çıkan bir edim olarak, bu dönemler boyunca sadece, temel anlamıyla görsel-işitsel hatırlamanın ve belleğin destekçisi olarak kalmıştır. Bu dönemdeki kilisenin ve onun din anlayışının, gündelik hayat üzerindeki yoğun baskısı ve varlığı, yazının görsel-işitsel belleğe kıyasla geri planda kalmasının sebeplerinden biri olarak görülebilir.

Yazılı kültürün gelişmesi ve bilimsel dünyanın ilerlemesi ile birlikte “On dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan sanayi devriminin kültürel anlamda derin bir kırılmanın tetikleyicisi olduğunu söyleyebiliriz. Bellek bu dönemden sonra iki yüzyıl boyunca yeni bir sürece girdi. Bu dönemden itibaren bellek iki biçimde korundu ve

---

<sup>178</sup> Deniz Dinçok, **Fotoğraf ve Bellek**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, 2006, s:13

<sup>179</sup> R. Özgül Kılınçarslan, **Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, 2007, s:10

tanımlandı; Birincisi beden merkezli, devam eden bir süreç olarak ikincisi objektif ve nesnelleştirilmiş, arşiv, kütüphane veya müze tarafından kurumsallaştırılmış olarak”<sup>180</sup>. Aydınlanma ve Modernizm ile birlikte ivme kazanan dünyayı akılcı bir yolla kavrama isteği, Fen Bilimlerine gösterilen yoğun ilgi, bellek ile ilgili alanların ortaya çıkmasına ve çeşitlenmesine yol açmıştır. Yazılı tarih kaydediciliği ile birlikte, yine görsel imgelerin de tamamlayıcı olarak işlev gördüğü müzeler, kütüphaneler ve arşivler kurulmaya başlanmıştır.

Tarih, yaşananları ve geçmişte kalanları kaydetmesine rağmen bellek ile aynı işlevi yerine getirememektedir, aynı durum bellek için de geçerlidir. Bellek, kişisellikten beslenen bir yapı iken; tarih, toplumun ve belki de tüm dünyanın hafıza kaydını tutmaya yöneliktir. İkisi arasındaki en önemli ortak nokta ise toplumun kültürel bilgi birikiminin devamı için kayıt tutmalarıdır. Tarih, kültürel bilginin aktarıldığı ve toplumun tanımlandığı bellek yapılarından birisidir. Bu bellek yapıları tarihle, şekillendirme, tanımlama ve toplumun kültürel belleğini sürdürme işlemlerini paylaşır. Öğretmenler, din görevlileri, tarihçiler ve yazarlar, girişimciler ve sanatçılar gibi, toplumsal kültürel bilginin taşıyıcıları, kültürel belleğini şekillendirdikleri toplumun kimliğini tanımlamaya yardım ederler. Tarihçiler, sanatçılar, bilim adamları, din liderleri ve felsefeciler, kendi toplumlarının kültürel belleği adına sorumluluğu paylaşırlar; zamanın ve sınırların ötesinde ortak kültürlerini devam ettirirler<sup>181</sup>. Bahsedilen tüm gruplar ya da kişiler, hem kendi bellekleri ile olayları kaydetmekte hem de tarih için önemli noktalarda bulunarak, bilgi aktarımını ve tarihin yazılmasını sağlamaktadırlar.

Tarih kaydediciliği, özellikle resmi tarihçilik geleneği, nesnel olma iddiasını taşısa da çoğu zaman öznel olma tehlikesi ile karşı karşıyadır. “Toplumsal bellek dediğimiz şeyin, en iyi biçimde tarihin yeniden kurulması (rekonstrüksiyon) olarak adlandırılabilir, çok daha özgül bir pratikten farklı olduğunu belirtmemiz gerekir”<sup>182</sup>. Tarihin kaydettiği her şey yaşanmış olabilir, ancak olayın ele alınış ve aktarılış biçimi,

<sup>180</sup> R. Özgül Kılınçarslan, *age*, s:17-18

<sup>181</sup> Candice Goucher, Charles LeGuin, Linda Walton, *age*, s:1

<sup>182</sup> Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, Çev: Alaeddin Şenel, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s:25

olayın içeriğini ve anlamını değiştirebilir. Benzer durum, bireysel belleğimiz ve bireysel belleğimizin içinde hareket ettiği kültürel belleğimiz için de geçerlidir. Doğduğumuz ilk andan itibaren belleğimiz her şeyi kaydetmeye başlar.

*“Sosyal bir topluluk içine doğduğumuz için, gündelik yaşam süreçleri içerisinde kendi bireysel anılarımızı düzenlemeyi ve iletişime geçmeyi öğrenirken; topluluğun sınırlarına ve bellek pratiklerine de bilinçli bir çaba olmadan ya da resmi bir komut olmadan aynı anda sahip oluruz. Ancak, neden hepimiz aynı belleği ya da anıları paylaşmayız? Açıkça görülüyor ki, bazı sosyal kimlikleri beraber paylaşıyor olsak da hepimiz aynı toplumların ya da grupların üyeleri değiliz, 1920’lerde akademisyen olmak ya da Fransız hatta Parisli olmak gibi”<sup>183</sup>.*

Fransa’da yaşamak ya da akademisyen olmak gibi kimliğimizi ve sosyal grubumuzu belirleyen birçok özellik aynı zamanda, paylaştığımız ortak anılarımızı da etkilemektedir. Bazı durumlar ya da olaylar, sadece bireyler tarafından değil, bireyin ait olduğu grup ya da sınıf tarafından beraberce hatırlanır. Bu birlikte hatırlamanın mecrası kültürel bellektir. Kültürel bellek, bireylerin belleklerinin toplamından çok daha fazlasıdır.

### **2.1.2. Halbwachs, Assmann: İletişimsel ve Kültürel Bellek**

Kolektif bellek tanımının çağdaş kullanımı, anma ritüellerinin\* detaylı bir şekilde incelendiği *The Elementary Forms of the Religious Life* (1912) kitabının yazarı Émile Durkheim (1858–1917) ve 1925’te bir kilometre taşı olan *The Social Frameworks of Memory* adlı kitabı yazan öğrencisi Maurice Halbwachs’a (1877–1945) kadar uzanmaktadır. Halbwachs, Durkheim’in felsefesinin sosyolojik eleştirisinden güçlü bir şekilde etkilenerek, belleği öznel aklın araçlarının bir yansıması olarak ele almaktan çok, toplumla birlikte nasıl çalıştığı, sosyal düzenlemeler ile toplum ve

---

<sup>183</sup> Jens Brockmeier, *Remembering and Forgetting: Narrative as Cultural Memory*, **Culture Psychology**, Year: 8, Volume:15, 2002, s:23

\* Anma Ritüelleri ile kastedilen, cenaze törenleri, eski günlerin anlatıldığı sohbetler, yıldönümleri vb. gibi herhangi bir olayın ya da anının yeniden hatırlanması amaçlı eylemlerin tümüdür.

belleğin nasıl bir araya geldiği gibi konular üzerinde yoğunlaşmıştır<sup>184</sup>. Bellek ile ilgili birçok alanda farklı çalışmalar yapılmasına rağmen, belleği kültür bağlamında ilk ele alan düşünürlerden Halbwachs, aynı zamanda bireysel bellek ile kolektif ya da kültürel belleğin birbirleri ile yaşamsal bir bağa sahip olduklarını, birbirlerini tamamladıklarını belirtmiştir.

Bireysel bellekten farklı olarak “kültürel bellek kavramı, geçmişin paylaşılmış anılarının, iletişim eylemlerinin, metinleştirme ve uzlaştırmanın ürünleri olduğu bir uzamı vurgular. Bunlar, kültürel belleğe dahil olanlar tarafından, biraz spontane/anlık olarak üretilmiş bellekten sapmalar değildir. Aksine, uzun vadede, kolektif anıların üretimi için, anıların kuşaklar arasında hareket edebildiği ön hazırlık süreçleridir”<sup>185</sup>. Kültürel bellek, bireysel belleğin içinde varlık bulduğu, kendi içinde sakladıklarını/kaydettiklerini korumak için aktardığı bir uzam ya da alandır. Bu bağlamda, bireyin belleği, kendi içsel belleği ve kendi kişisel dünyasına ait deneyimlerin bir toplamıdır; ancak kültürel bellek, bireysel belleğe oranla daha dışsal bir yapı/ uzamdır. “Kültürel Bellek” ile insan belleğinin dış boyutu kastediliyor. Bellek denince insanın aklına genellikle bir iç olgu gelir ve bunun mekanı bireyin beynidir, yani belleğin beyin fizyolojisiyle, nöroloji ve psikolojisiyle ilgili olduğu düşünülür, ama tarihsel kültür bilimi ile ilgisi yoktur. Oysa bu belleğin neleri içerdiğini, bu içeriklerin organize edilmesini ve ne kadar süre ile muhafaza edileceğini, bireyin kapasitesi ve yöneliminden çok, dış koşullar, yani toplumsal ve kültürel çerçevenin koşulları belirler”<sup>186</sup>.

Bireysel belleğin aksine, çok daha fazla dışsal etkiye ve etkileşime açık bir yapı olarak kültürel bellek, eşzamanlı algılar ve farklı eğilimleri kabul edip, içine alabilen akışkan bir alan/yapıdır”<sup>187</sup>. Bireysel bellek, çoğu zaman kişisel olan ya da belleğin

---

<sup>184</sup> Jeffrey K. Olick, *Collective Memory*, **International Encyclopedia of the Social Sciences**, Second Edition, Macmillan, Amerika, 2007, s:7

<sup>185</sup> Ann Rigney, *Plenitude, Scarcity and The Circulation of Cultural Memory*, **Journal of European Studies**, 35 (1), Sage Publications, London, 2005, s:14

<sup>186</sup> Jan Assmann, *age*, s:24

<sup>187</sup> James Amos Burton, **Film, History and Cultural Memory: Cinematic Representations of Vietnam-Era America During the Culture Wars, 1987-1995**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Nottingham, İngiltere, 2007, s:18

sahibinin içinde çok büyük yer kapladığı anıları ya da olayları, nesnelere seçici bir şekilde elemeye tabi tutarken, kültürel bellek diğer tüm bireylerin belleği ve kolektif anıların etkilerine açıktır; ancak Halbwachs bu durumu farklı bir şekilde formüle etmektedir. “Halbwachs, öncelikle bireysel hafızanın kolektif belirlenimini, yani bireysel hafızanın bile toplumsal nitelikte olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Bu nedenle, Halbwachs’ın tüm eserlerine damgasını vuran ana tez, hafızanın toplumsal şartlara bağlılığıdır”<sup>188</sup>. Halbwachs’a göre, bireysel bellek toplumsal etkilere çok daha fazla açıktır; çünkü birey, toplumun içindeki sosyalizasyon süreçlerinde kimliğini oluşturmakta ve belleğinin içeriğini kaydetmektedir. “Halbwachs’ın teorisine göre bellek sosyal koşullara bağlı olarak ortaya çıkar. Yani kişinin belleğini topluluk belirler. Bu durum topluluğun belleğinin özerk, ayrı olduğu anlamına gelmez. Topluluğun belleği bireyler tarafından oluşturulur; aynı zamanda bireyin belleği de topluluk olmadan oluşmaz”<sup>189</sup>. Bireysel bellek ile kültürel ya da kolektif bellek arasındaki yaşamsal bağ, toplumsal ve kültürel yapının sonucudur. Bireylerin olmadığı bir sosyal düzen ya da sosyalleşmenin olmadığı insan topluluklarından bahsetmek neredeyse imkansızdır. Bireyin, kültürel ve sosyal yapılar içindeki varlığı bağlayıcı ve kapsamlayıcı yapıların ürünüdür.

*“Her kültür bağlayıcı yapı olarak adlandırdığımız bir şey oluşturur. Bu yapı, hem sosyal boyutta hem de zaman boyutunda birleştirici ve bağlayıcıdır. Ortak deneyim, beklenti ve eylem mekanlarından bir “sembolik anlam dünyası” yaratarak, birleştirici ve bağlayıcı gücüyle güven ve dayanak imkanı sağlayarak insanları birbirine bağlar. Kültürün bu yanı eski metinlerde “adalet” kavramı altında işlenir. Bu yapı aynı zamanda, önemli deneyim ve anıları biçimlendirip canlı tutarak, ilerleme halindeki şimdiki zamanın ufkuna, bir başka zamanın görüntülerini ve öykülerini katarak ve böylece ümit verip anıları canlandırarak, dünle bugünü birleştirir. Kültürün bu yanı tarihi anlatılara ve efsanelere dayanır. Kültürün iki*

<sup>188</sup> Mithat Sancar, **Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s:40-41

<sup>189</sup> Yusuf Uygur, **Kültürel Bellek ve Dengbejlilik: Doğu Anadolu’daki “Dengbejlilik” Geleneğinde Bellek Üretimi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2009, s:6

*yönü, yani kuralcı ve anlatsal, yönlendirici ve nakledici yönü bireylere “biz” deme imkanı veren kimlik ve aidiyet temellerini yaratır. Tek tek bireyleri böyle bir “biz”de birleştiren, bir yandan ortak kurallar ve değerlere bağlılık, öte yandan ortak yaşanmış geçmişin anılarına dayanan, ortak bilgi ve kendini algılayış biçiminin oluşturduğu bağlayıcı yapıdır”<sup>190</sup>.*

Kültürel yapı içinde, diğerleri ile birlikte var olma duygusu ve biz kelimesinin bireylere kazandırdığı aidiyet hissi, kültürel bellek için oldukça önemlidir. Birey kültürel ve sosyal yapı içerisindeki varlığını pekiştirdikçe, kültürel belleğe daha çok dahil olmaya başlar; çünkü “bellek insanın sosyalizasyon sürecinde oluşur. Evet bellek her zaman bir bireye “ait”tir, ama bu bellek toplumsal olarak belirlenir. Bu yüzden “toplumsal bellek” mecazi bir ifade olarak algılanmamalıdır. Kuşkusuz toplumlara “ait” bir bellek yoktur, ama toplumlar üyelerinin belleğini belirler. En kişisel anılar bile sadece sosyal grupların iletişimi ve etkileşimi üzerinden oluşur. Sadece başkalarından öğrendiklerimizi hatırlamayız, aynı zamanda onların anlattıklarını, anlamlı diye vurguladıklarını ve yansıttıklarını da hatırlarız. Her şeyden önce başkaları tarafından sosyal açıdan belirlenmiş anlamları bağlamında algılarız”<sup>191</sup>. Dolayısıyla, kültürel belleğin sosyalizasyon süreci ile oluşturulmuş ve inşa edilmiş olmasından öte, bireysel bellek de bu süreç ile şekillendirilmiştir. Bireysel ve kişisel olarak gördüğümüz ve algıladığımız birçok şey aslında bizim de dahil olduğumuz gruplar ve toplulukların ortak hafızasının kolektif hatırlamalarıdır.

Kolektif hatırlamalar, kolektif olarak gerçekleştirilir. Herhangi bir anı ya da olayın farklı dönem ve durumlarda, yeniden hatırlanması o olayın kalıcılığını sağlamakta, hem bireysel hem de kültürel bellekteki yerini pekiştirmektedir. Kültürel yapının oluşturduğu “her bağlayıcı yapının temel ilkesi tekrarlama’dır. Böylece olaylar dizisinin sonsuzda kaybolması önlenir ve bir ortak “kültürün” unsurları olarak, tanınabilir ve hatırlanabilir örneklere dönüşmesi sağlanır”<sup>192</sup>. Tüm bu hatırlanabilir örnekler, her hatırlama süreci ile birlikte yeniden şekillenir ve anlamı yeniden kurular.

---

<sup>190</sup> Jan Assmann, **age**, s:24

<sup>191</sup> Jan Assmann, **age**, s:40

<sup>192</sup> Jan Assmann, **age**, s:21

Şimdiki zaman içinde yaşanan bu hatırlamalar, geçmişe doğru bir yolculuk olduğu kadar geleceğe doğru bir bilgi ve deneyim aktarımıdır da aynı zamanda. Kültürel belleğin ilk kriteri, toplumu bir araya getirenler üzerinden kimliğin oluşmasını sağlayan bir şey olması, ikinci kriter ise, güncel duruma bağlı olarak kapasitesini sürekli olarak yeniden inşa etmesidir<sup>193</sup>. Her hatırlama süreci, hatırlanılan şeyin yeniden anlamlandırılması ve inşa edilmesidir. “Toplumsal bellek, temelde o toplumun yaşantılarının ürünü olarak ortaya çıkar. Toplumsal bellekte, dolayısıyla kültürel bellekte asıl olan belleğin oluşturulması, korunması, geliştirilmesi, anımsanması, aktarılmasıdır. Sosyo-kültürel bellek doğal olarak toplumsal ve bireysel kimliğin de temelidir. Asıl tartışılması gereken, toplumsal belleğin yaşatılma, aktarılma ve geliştirilme ortamları ve vesileleridir. Bu bağlamın esasını, sosyo-kültürel etkinlikler, daha doğrusu kutlamalar, şenlikler, festivaller meydana getirir”<sup>194</sup>. Hatırlanılanların unutulmaması için, kitle iletişim araçları, kitaplar, arşivler ve müzeler, bayramlar, dini ritüeller vb. sosyal ve kültürel mecralar gereklidir. Bu mecralar aynı zamanda kültürel belleğin mekanlarıdır. “Hatırlama teknikleri belleği bir mekân olarak kurgulayıp içine imgeler yerleştirmeye ve sonra bu imgeleri mekânın içinde dolaşarak hatırlamaya dayanır. Kitaplar bellek mekânları olarak benzer şekilde kelimeler kadar imgelere de yer verir. İmgeler geleneğin ve deneyimin aktarılmasında önemli bir rol oynar”<sup>195</sup>. İmgelerin ve geleneğin aktarılması için iletişime ihtiyaç duyulmaktadır. Bu bağlamda, kültürel bellek iletişim süreçlerinin önemli rol oynadığı bir yapı içinde kendini var etmektedir.

Halbawachs’ın kolektif bellek, kavramı üzerine çalışan ve ***Kültürel Bellek, Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*** (2001) isimli bir eser yayınlayan *Jan Assmann*, kültürel bellek kavramını kullanarak belirli bazı sınıflandırmalara gider. 4 farklı bellek türünden ve bunların arasındaki bağdan yola çıkan Assmann, kültürel belleğin genellikle iletişimsel bellek ile karıştırıldığını belirtir. Kültürel bellek; daha soyut ve karmaşık bir üst yapıdır. İçinde binlerce yıllık bilgi, deneyim, anı vb. olgu

<sup>193</sup> Karin Kukkonen, *Popular Cultural Memory, Comics, Communities and Context Knowledge*, **Nordicom Review** 29, Volume:2, 2008, s:263

<sup>194</sup> Nebi Özdemir, *Kültürel Ekonomik İmge Olarak Nasreddin Hoca*, **Milli Folklor Dergisi**, Yıl:22, Sayı: 77, 2008, s:13

<sup>195</sup> R. Özgül Kılınçarslan, **age**, s:10

barındıran kültürel bellek, Assmann'a göre bir bakıma tüm belleklerin şemsiyesi ya da bir araya geldiği bir buluşma noktasıdır. Daha önce de açıklandığı gibi, bireysel bellek, kültürel bellek içinde hareket eder; ondan etkilenir, onunla etkileşime geçer. Assmann bu noktada iletişimsel bir belleğe de ihtiyaç duyulduğunu belirtmektedir.

İletişimsel bellek ve kültürel bellek arasındaki benzerlik, farklılık ve ilişkiyi açıklamadan önce Assmann'ın kültürel belleği nasıl kavramsallaştırdığını incelemek gerekmektedir. Assmann'a göre, “kültürel bellek gündelik dünyayı yadsıyıcı ve potansiyel öğeler katarak dünyayı genişletir ve tamamlar ve bu şekilde, varlığın, gündelik yaşama bağlı olarak kaybettiklerini yeniden kazanmasını sağlar”<sup>196</sup>. Bireyin dahil olduğu sosyal “gruplar, bireylere, içine anıları bir yerlere yerleştirdikleri çerçeveler sunar ve anılar bir tür haritaya işaretleme yoluyla yerleştirilir. Düşünüp anımsadığımız şeyi, grubun sağladığı zihinsel uzamlar içine oturturuz”<sup>197</sup>. Bireysel olan, toplumsal/kolektif olan çerçevesinde hatırlanır, ondan beslenir. Gündelik yaşam içerisinde yer alan gelenek, görenek ve adetler, toplumsal davranış kalıpları, sözlü gelenek ürünleri vb. şeyler, hem bireyi hem de bireyin dahil olduğu ve içselleştirdiği kültürel belleği beslemektedir. Öte yandan, “kültürel bellek gelenek ve iletişimden beslenir ama onlar tarafından belirlenmez. Kopmalar, çatışmalar, yenilenmeler, restorasyonlar ve devrimler ancak böyle açıklanabilir. Bu sayılanlarda kendini gösteren şey, güncelleştirilen anlamın ötesinden aniden beliren yeni anlamlar, unutulana uzanma, geride kalmış bir geleneğin canlandırılması, bir kenara itilenin geri dönüşü idir”<sup>198</sup>. Assmann, Halbwachs'ın aksine, kültürel bellekten bağımsız bir bireysel bellek olamayacağı konusunda katı değildir. Bireysel belleğin hatırladıkları bazen kültürel belleğin geçmişteki bıraktığı ya da görmezden geldiği şeyler olabilir. Böyle anlarda, toplumsal yapı içerisinde beklenmedik hatırlamalar, farklı anlam üretimleri devreye girebilir. Kültürel bellek büyük ölçüde, doğrudan deneyimlerin değil, temsillerin ürünü bir bellektir ve böylece vekaleten hatırlamaların (temsillerin) konusu olarak tanımlanmaktadır. Böylece, diğer mecralar ve metinler, zamanın içinde uzaklaşarak derlenen olaylardaki vekaletliğin derecesi artar. Bu durum, dolaylı temsili

---

<sup>196</sup> Jan Assmann, *age*, s:60

<sup>197</sup> Paul Connerton, *age*, s:61

<sup>198</sup> Jan Assmann, *age*, s:28

hatırlamaların, kültürel bellek modeli için ideal yüz yüze iletişim formlarından (katılımcıların aracısız ve doğrudan bazı deneyimleri paylaştıkları) çok daha anlamlı olduğunu ortaya koyar<sup>199</sup>. Devingen bir sistem olarak kültür ve ondan beslenen toplumsal yapı veya transgresif durumlar, olaylar, nesnelere vekaleten, kültürel belleğin unuttuklarını, görmezden geldiklerini ya da geride bıraktıklarını çağırmaya başlar. Yüz yüze iletişim anlarında paylaşılan deneyimler, kültürel bellek genelinde, çok daha zayıf bir yenileyici ve dönüştürücü kuvvet iken; diğer metinler ve mecralar aracılığıyla hatırlanan ve geri çağrılan şeyler çok daha kuvvetli bir dönüştürücü etkiye sahiptir.

Davranışlar, iletişim kalıpları, öğrenmeye dayalı eylemler, gündelik yaşam vb. gibi pratikler üzerinden hatırlananları ve bunların kapsamalarını ve işlevlerini Assmann dört madde altında toplar. Her bir başlık aslında farklı bir bellek türünü işaret etmektedir.

*“1. Mimetik bellek. Bu alan davranış alanıdır. Davranışlar taklit sonucu edinilir. Kullanma kılavuzu, yemek kitapları, inşaa planları gibi yazılı davranış kılavuzları oldukça geç başlayan ve hiçbir zaman tam anlamıyla etkili olamayan bir gelişmenin sonucudur. Davranış biçimleri asla tam olarak kodlanamaz. Hala günlük yaşamın birçok alanında davranışlar, taklit etme geleneğine bağlı alışkanlık ve kurallara dayanmaktadır.*

*2. Nesnelere belleği. İnsan kendini bildi bileli yatak, iskemle, yemek ve yıkanma takımı, giysi ve alet-edevat gibi günlük ve özel eşyalardan, evler, köyler ve kentler, sokaklar, araçlar ve gemilere kadar; amaca uygunluk, rahatlık ve güzellik gibi hayaller, böylece bir anlamda kendini bulduğu şeylerle çevrilidir. Bu yüzden onu çevreleyen eşyalar bir anlamda kendinin yansımasıdır, geçmişini, atalarını hatırlatır. İçinde yaşadığı şeyler dünyasının, şimdiki zamanı yaşarken farklı geçmişleri hatırlatan bir zaman dizini de vardır”<sup>200</sup>.*

---

<sup>199</sup> Ann Rigney, **age**, s:15

<sup>200</sup> Jan Assmann, **age** s:26-27

Mimetik bellek ve nesnel belleği gündelik hayatımızı çevreleyen belleklerdir. Gündelik yaşam içerisindeki tüm rutin davranışlarımız, kendiliğinden gelişen tüm hareketlerimiz, reflekslerimiz vb. gibi tüm eylemlerimiz mimetik belleğimiz aracılığıyla gerçekleştirdiğimiz şeylerdir. Yaşadığımız dünyayı, içinde bulunduğumuz yeri ya da kullandığımız eşyaları tanımamızı, onlarla neler yapabileceğimizi bize ileten ise nesnel belleğidir. Görüldüğü gibi her iki bellekte de kolektif olarak hatırlanan şeyler çok azdır. Öte yandan, mimetik bir şekilde öğrendiğimiz ya da nesnel halde belleğimizde yer eden her olay ve şey ise insanoğlunun binlerce yıllık uygarlık tarihinin süzgecinden gelen şeylerdir. Bir hareketin nasıl yapılacağını mimetik bir şekilde taklit ederken öğrendiğimizde, aslında asırlardır insanlar tarafından aktarılan hareketler bütünü ezberlemekteyizdir. Mimetik bellek, rutin olanın ve davranışların aktarımını, nesnel belleği ise nesnelere geçmişte bıraktığı izlerin toplanmasını gerçekleştirir<sup>201</sup>. Bir nesnenin işlevini anlamamız, bir duygunun veya sıfatın içeriğini tartışmasız kabul edip kullanmamız ise yine benzer zincirleme bir bilgi aktarımının sonucudur.

Diğer iki bellek türü ise iletişim ve anlam üretimi, anlamın aktarımı, yeniden inşası ile ilgili belleklerdir:

*“3. Dil ve İletişim: İletişimsel bellek. İnsan dil yeteneğini ve başkaları ile anlaşma yeteneğini de, bir iç dinamik olarak kendiliğinden değil başkaları ile alışveriş içinde, içeri ve dışarının çevrimsel ve geri dönüşlü etkileşimi ile geliştirir. Bilinç ve bellek bireysel fizyoloji ve psikoloji ile açıklanamaz, bireyin diğer bireylerle etkileşiminin de göz önünde bulundurulması gerekir. Çünkü bilinç ve bellek, her bir bireyin bu etkileşimde yer alma gücüne bağlı olarak oluşur.*

*4. Anlam Aktarımı: Kültürel bellek. Kültürel bellek önceki üç alanın az çok bütünlük içinde bulunduğu alanı oluşturur. Rutin taklitler “gelenek” statüsünü kazandığı, yani amaca yönelik anlamının ötesinde bir anlama sahip olduğu zaman taklitçi belleğin sınırları aşılır. Gelenekler, kültürel anlamın devredilme ve canlandırılma*

---

<sup>201</sup> Jeffrey K. Olick, *From Usable Pasts to Return of The Repressed*, **The Hedgehog Review**, Volume:9, No:2, Summer 2007, s:26

*biçimi olarak kültürel belleğin alanına girer. Bu saptama, anıtlar, mezar taşları, tapınaklar, idoller gibi sadece amaca yönelik olmayan aynı zamanda bir anlam içeren, semboller, ikonalar, temsiliyetler gibi içe dönük zaman ve kimlik dizinini dışa çevirmesiyle nesnel belleğinin sınırlarını aşan her şey için geçerlidir”<sup>202</sup>.*

Assmann, kültürel belleği, diğer tüm bellek türlerinin buluşma alanı olarak tanımlar. Diğer tüm bellek türlerinin işlevleri bir araya geldiğinde, kültürel belleğin ihtiyaç duyduğu kolektif bilgi ve anlam üretimi gerçekleşmiş olacaktır. İletişimsel bellek, daha birey merkezli iken, kültürel bellek toplumun ve insanlık tarihinin genelini kapsamaktadır. İletişimsel bellek; canlı, yakın zamana atıfta bulunan ve organik bir bellektir. “İletişimsel bellek, geçmişin her günün akışkan ve durağan olmayan ve henüz kurumsallaştırılmamış halidir”<sup>203</sup>. Kültürel bellek ise, kolektif, zamanda çok daha eskilere gidebilen, efsaneleşmiş, toplumsal bir bellektir. İletişimsel bellek, gündelik olan olayları, yaşayan üyeleri ve onların hayatları (life-memory) üzerinden hatırlama organı iken, kültürel bellek, çok daha uzun vadede ve bir törensellik içinde hatırlamaktadır. İletişimsel bellek ile arasındaki en önemli fark da budur<sup>204</sup>. Assmann her iki bellek arasındaki farklılıkları aşağıdaki gibi tablolastırmıştır:

	<b>İletişimsel Bellek</b>	<b>Kültürel Bellek</b>
<b>İçerik</b>	Bireysel biyografiler çerçevesinde tarihsel deneyimler	Efsanevi köken tarihi, ulaşılamaz geçmişte yaşananlar
<b>Biçim</b>	Gayri resmi, az biçimlendirilmiş, doğal, iletişimsel alışveriş içinde gelişen, gündelik	Planlanmış, çok iyi biçimlendirilmiş, törenselle iletişim, bayram

<sup>202</sup> Jan Assmann, **age** s:26-27

<sup>203</sup> Irit Dekel, *Spheres of Speakability: Virtual Communicative Memory at The Holocaust Memorial, Berlin*, Online Makale, [http://www.allacademic.com/meta/p308732\\_index.html](http://www.allacademic.com/meta/p308732_index.html), Erişim Tarihi: Kasım 2011, s:2

<sup>204</sup> Julia Raue, Patrick Sutter, **Facets and Practices of State-Building**, Martinus Nijhoff Publishers, Leiden, 2009, s:264

<b>Araçlar</b>	Organik belleklerdeki canlı anılar, deneyler, aktarılanların anlatımı	Kesin nesneleştirme, söz, görüntü ve dans yoluyla geleneksel sembolik kodlama, sahneleme
<b>Zaman Yapısı</b>	80-100 yıl, şimdiki zamanla bağlantılı 3-4 kuşaklık zaman ufku	Kesin geçmiş, efsanevi bir geçmiş zaman
<b>Taşıyıcılar</b>	Belirsiz, bir hatırlama grubunun canlı tanıkları	Uzmanlaşmış gelenek taşıyıcıları

**Tablo 1: İletişimsel Bellek ve Kültürel Bellek Ayrımı**<sup>205</sup>

Kültürel bellek sembolik olan anlamın üretimini ve taşınmasını, her yeni kuşak veya grup ile hatırlama aracılığıyla yeniden inşa edilmesini sağlamaktadır. Hatırlama özellikle kültürel bellek için oldukça önemli bir işlemdir. “Hatırlamanın bir “zihinsel zaman yolculuğu” olduğu fikri gerçekten dikkate değer bir şeyin altını çizer: Anımsayıcılar olarak, istediğimiz anda geçmişi yeniden deneyimleyerek ve geleceği tahayyül ederek zaman ve mekanın fiziksel sınırlarından kurtulabiliriz”<sup>206</sup>. Kültürel bellek çerçevesinde hatırlanan şeyler, binlerce yıllık bir geçmişe sahip olsalar dahi, şimdiki zaman içerisinde hatırlandıkları için yeni bağlamlar, yeni yan anlamlar ile zenginleştirilirler. Bu işlemin her tekrarından sonra, kültürel bellekte kodlanan şeyler içeriği aynı kalmakla birlikte, farklı bir dizgede yeniden canlanmaktadır.

Kültürel bellek bir kurumdur. Durağan ve durumsal sözcüklerin seslerinin ya da jestlerin/mimiklerin görüntüsünün aksine, dışsallaştırılmış, nesnelleştirilmiş sembolik biçimlerden uzaklaştırılmıştır. Bir nesilden diğerine ya da bir durumdan diğerine aktarılabilirler. İletişimsel belleğin aksine, kültürel bellek, somutlaşmış değildir. Bellek olarak işlev görmesi için, bir şekilde, sembolik formları sadece muhafaza edilmemeli, aynı zamanda, toplum içinde yeniden dolaşıma sokulmalı ve iliştilmelidir/

<sup>205</sup> Jan Assmann, *age*, s:59

<sup>206</sup> Daniel L. Schacter, *Belleğin İzinde, Beyin, Zihin ve Geçmiş*, Çev: Eda Özgül, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s:36

eklemlenmelidir<sup>207</sup>. Kültürel belleğin ürünleri, toplumun içinde hareket etme ihtiyacı duyarken, iletişimsel belleğin ürünleri, kişilerarasındaki dolaşım alanında kalmak durumundadır.

İletişimsel bellek kısa süreli anlık, kişilerarasında gelişen olayların belleğidir. “İletişimsel bellek yakın geçmişe ilişkin anıları kapsar. Bunlar kişilerin çağdaşları ile paylaştığı anılardır. Bunun en tipik örneği kuşağa özgü bellektir. Bu bellek tarihi olarak grupla bağlantılıdır, zamanla oluşur ve zamanla yok olur; daha açık ifade edersek taşıyıcıları ile sınırlıdır”<sup>208</sup>. Kültürel bellek, bu yüzden uzun ömürlüdür. Çarpışmaların ve iktidar oyunlarının bir nesnesidir, çünkü bu metinler (kültürel belleğin metinleri) kamuya diğerlerinden daha çok şey sunarlar ya da belirli gruplar üzerinde belirli zamanlarda daha büyük bir güç empoze ederler, diğer metinler ise daha uygun zamanlarda kullanılmak üzere arşivlerde beklemek zorundadırlar. Bu yüzden ki iletişimsel bellek, kültürel bellekten daha doğal ve güvenilirdir<sup>209</sup>. Bu noktada kültürel bellek, tarih ve iletişimsel bellek arasında da bir ayırım yapma zorunluluğu doğacaktır. Çoğu zaman kültürel belleğin ürünleri, tarihin kaydettiği ve arşivlediği şeylerden çok daha etkilidir. Arşivlenmiş ve dolayısıyla tarihselleştirilmiş her olgu ya da olay, yorumsuz ve nesnel olma iddiasını taşımaktadır. İletişimsel bellekte yer alan ise, daha canlı, biyografik ve kısa süreli, böylece daha dar etkili şeylerdir. Kültürel bellekte yer eden şeyler ise, çok daha geniş zamanları ve insan gruplarını etkileyen, yönlendiren ve olayların sadece aktarılmasından öte yorumlanmış dizgelerdir.

Zaman ve olayların geliştiği düzey, olayların hangi belleğin içine kaydedildiğini işaret ederler. Bireysel olarak yaşanmış ve öznel bir zaman diliminde gerçekleşmiş bir şeyin kültürel bellekte değil bireysel bellekte yer alması gerekmektedir. Assmann, zaman, kimlik ve bellek arasındaki ilişkiyi şu şekilde sınıflandırmaktadır:

---

<sup>207</sup> Jan Assmann, *Communicative and Cultural Memory*, **Cultural Memories: The Geographical Point of View**, Springer, Dordrecht, 2011, s:17

<sup>208</sup> Demet Çoruk, **XIX. Yüzyıl Sosyal ve Siyasi Olaylarının Aşık Edebiyatına Yansımaları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2007, s:1-2

<sup>209</sup> Ewa Mazierska, **European Cinema and Intertextuality, History, Memory and Politics**, Palgrave Mcmillan, İngiltere, 2011, s:5

Seviye	Zaman	Kimlik	Bellek
İçsel	İçsel, Öznel Zaman	İçsel Benlik	Bireysel
Sosyal	Sosyal Zaman	Sosyal Benlik, Sosyal Roller Taşıyıcısı Olarak İnsan,	İletişimsel
Kültürel	Tarihsel, Mitsel Kültürel Zaman	Kültürel Kimlik	Kültürel

**Tablo 2: Zaman, Kimlik ve Bellek Arasındaki İlişki<sup>210</sup>**

Zaman, tabloya bakıldığında, kültürel bellek için çok geniş ve belirsiz bir alanı ifade etmektedir. Bu yüzden, kültürel bellekte yer alan şeyler, bazen unutulur, bazen eksik hatırlanır, bazen yer ve mekan değiştirmek durumunda kalır; ancak, “mekansal ve zamansal anlamda yersizliğin olmadığı açıktır; insanlar her koşulda bir “yer”dedirler ve bir “şimdi” içinde eylemektedirler. İçinde hareket ettikleri mekânlarla, zamansallıklarla süreç içinde oluşaduran bir ilişki içindedirler”<sup>211</sup>. Bu ilişkilerin tümü kültürel bellekte yer alacak unsurların üretimidir. Mekansallıkta ve zamansallıkta meydana gelen bir kesinti beraberinde kopmaları getirecektir. Kültürel belleği oluşturan gelenek, görenek, anlam kalıpları vb. şeyler bir süreklilik arz etmeli ve tekrarlanmalıdır. “Süreklilik ve gelenekteki her derin kopma, yeni bir başlangıç arama aşamasında “geçmiş” oluşmasına yardımcı olur. Yeni başlangıçlar, rönesanslar, restorasyonlar hep geçmişe dönüş, ondan destek alma biçiminde ortaya çıkarlar. İnsanlar, geleceği ürettikleri, yeniden kurdukları, kapsadıkları ölçüde geçmişi keşfederler”<sup>212</sup>. Transgresyonlar ve transgresyonlardan beslenen anarşiler, bu derinden kopmaların, devrimlerin ya da yeni başlangıçların ana sebeplerinden birisidir. Kültürel bellek, geçmişi şimdije taşıyan, onu her seferinde yeniden kuran bir yapı olarak, her yeniden başlama ya da devrimsel, köklü dönüşüm anında devreye girecektir.

<sup>210</sup> Jan Assmann, **Cultural Memories: The Geographical Point of View**, s:16

<sup>211</sup> Gülsüm Depeli, **Almanyalı Türklerde Evlilik Törenlerinin Dönüşümü, Kültürel Bellek, Aidiyet ve Kimlik**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2009, s:50

<sup>212</sup> Jan Assmann, **Kültürel Bellek**, s:36

Kültürel belleğin hatırladıkları her zaman, sosyal yapının devamı ya da onun sağlıklı ilerleyişi için gerekli olan şeyler değildir. Tüm savaşlar, soykırımlar, afetler, katliamlar vb. kötücül şeyler de kültürel belleğin içinde yer almaktadır. Kültürel bellek, bazı durumlarda ya da dönüşümlerin gerektiği anlarda, bu türden olumsuz durumları geçici süreli olarak unutabilir, yeniden yorumlayabilir ya da başka bir noktadan hatırlayabilir. Unutma edimi bu noktada, kültürel belleğin ve kültürel belleğin dışarıdan dönüştürülmesine yönelik eylemlerin önünü almak ya da baskıcı, zorlayıcı, olumsuz şeyleri ve onları üretenleri cezalandırmak ya da onlardan intikam almak için devreye girecektir. “Unutma bizi, içinde bulunduğumuz dizgenin bağlayıcılığı konusunda, bu dizgenin bize dayattığı kimliklerin sabit ve kapalı olmadıkları ve tek anlamın üzerimizdeki buyurganlığının tehlikeleri konusunda uyarır”<sup>213</sup>. Toplumlar, kültürel bellekleri aracılığıyla bazı şeyleri unutarak; yenilenme, çeşitlenme ve en önemlisi toplumun yaşamının daha sağlıklı bir şekilde devam edebilmesi için kendilerini düzenlerler. Dinamik bir olgu olarak transgresyon, bu noktada hem sınırı yeniden çizerek kültürü yenilemekte hem de kültürel belleğin anlamları yeni bağlamlara taşınmasına ya da bağlamların yitirilmesine yol açmaktadır.

Yaşadığımız çağın ve ondan önceki dönemlerin olumlu ya da olumsuz tüm anılarını, genel olarak zamandan bağımsız bir şekilde kaydeden kültürel bellek, çoğu zaman müdahaleler ile biçimlendirilmeye çalışılmaktadır. Unutma edimi böyle anlarda, kültürel belleği şekillendirmek isteyenlerin en önemli silahlarından birisi haline gelmektedir. Toplumların, unutarak ya da anımsayarak belleğinde tuttuğu her şey, çoğu zaman, o toplumu yönetenlerin ya da yönlendirenlerin müdahaleleri ile ayıklanmaktadır. Kitle iletişim araçları, edebiyat ürünleri, sanat eserleri, moda, ritüeller, dinsel törenler, kültürel gelenek ve görenekler bu müdahalelerin mecraları olarak karşımıza çıkmaktadır.

### **2.1.3. Görsel Bellek Aracı Olarak Fotoğraf**

Teknolojik süreçleri kullanarak anı donduran ve kaydeden bir araç olarak fotoğraf, belleğin en önemli araçlarından birisidir. İster kolektif ya da kültürel ister

---

<sup>213</sup> Nil Göksel, *Unutma, Parodi ve İroni*, **Felsefe Dergisi**, Sayı 1, Bahar 2006, s:135

bireysel belleğin konusu olsun, fotoğraf hep hatırlamak ya da göstermek için bir yardımcıdır. Fotoğrafın imge olarak edindiği bu değer onun içeriği ile ilgilidir. Fotoğraf aslında, teknik ve kimyasal bir süreçtir. “Fotoğraf doğrudan teknolojiyle ilgilidir. Fotoğrafi elde edebilmek için teknolojik süreçler gereklidir. Bu nedenle, fotoğraf denildiğinde teknolojik süreçlerle ilgili aygıtlar akla gelir. Fotoğraf aygıtla üretilir”<sup>214</sup>. Aygıtla üretilen şeyin içeriği, aygıtın kendi teknolojisini, tekniğini aşar ve bir anlam dizgesi yaratır. Aygıt aracılığıyla üretilen şey, teknik bir içerikten öte, anlamların ve yan anlamların bir bağlam içerisinde konumlanmasıdır.

Fotoğraf makinesi, teknik bir işlemi gerçekleştirirken hem anı hem de anlamı kaydetmiş olur. Görme yetimizi taklit eden fotoğraf makinesi, bize kaydettiği gerçek ile zaman ötesi bir bağlam sunmaktadır. “Fotoğraf, bugünü olmayan, fakat geçmiş ile gelecek arasında mekik dokuyan dinamik bir sanattır. Bir yanılısamayla\* görüntüye dönüştürülmüş gerçekliği, fotoğrafçının gerçek dünyaya yaptığı katkı olarak görmek gerekir. Bu bir bakıma, gerçek dünyanın yeni bir işlemde geçirilmesidir”<sup>215</sup>. Fotoğraf, gördüğümüz ve algıladığımız dünyayı, teknik bir yeniden üretim alanına taşımaktadır. Yeniden üretim ve gerçekliğin görsel olarak kaydedilmesi, fotoğraf sanatının ve görsel imgelerin gücünü işaret etmektedir.

Görerek algıladığımız her şey, diğer tüm metinlerden ya da imgelerden çok daha güçlü ve etkileyicidir. “Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir”<sup>216</sup>. İnsanın ilk okuryazar olduğu alan görsel imgelerin alanıdır. Görerek anlayabileceklerimiz veya göstererek anlatabileceklerimiz, yazılı ya da sözel olanlardan çok daha zengin ve katmanlıdır. Özellikle yazılı metinler, öncelikle okuma yazma becerisi, metni anlama vb. gibi koşullar yerine getirildiğinde anlamlıdır. “Yazılı bir metin aktardığı bilginin yeterince iyi kavranabilmesi bakımından,

---

<sup>214</sup> Levend Kılıç, **Sinema ve Fotoğrafın Toplumsal Tarihi**, Dost Kitabevi, Ankara, 2008, s:102

\* Yanılısamadan kasıt, hem gözün optik olarak yanılısamayı aracılığıyla görüntünün kaydedilebilir hale gelmesi, hem de görüntü olarak yorumlanan şeyin aslında bazı başka kimyasal ve teknik yollarla üretilmiş bir nesne olduğudur. Optik ve kimyasal yanılısma ile ilgili daha detaylı bilgi için bakınız: Douwe Draaisma, **Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi**, Çev: Gürol Koca, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.

<sup>215</sup> Çerkes Karadağ, **Görme Kültürü: Görüntüler Evreni**, Doruk Yayınevi, Ankara, 2004, s:121

<sup>216</sup> John Berger, **age**, s:7

sonuna kadar okunmayı gerektirir. Zira yüzeysel bir okuma, metnin iyi algılanmasını engeller. Buna karşın, iyi görüntülenmiş bir fotoğrafla bilgiyi anında”<sup>217</sup> kavranabilecektir. Anında anlaşılabilirliği ve tüketilebilirliği ile görsel metinler yazılı metinlere oranla çok daha hızlı kavranacaktır. Ayrıca yazılı metinlere kıyasla görsel imgeler ya da metinler, akılda kalıcılık ve çarpıcı olma özellikleriyle de, kişinin belleğinde çok daha kolay yer edinecektir. “Fotoğraf, kişisel alan ile bağlantısı ölçüsünde, kişinin bireysel dünyasıyla, algı dünyasıyla, yaşam dünyasıyla, çağrışım, duygu ve hatırlama dünyasıyla, metne göre daha katmanlı bir bağ kurar. Bu bağlamda, kişinin kendi yaşam alanındaki görsel nesnelere ilişki kurma ve sürdürme biçimi, belleğin ve hatırlamanın hatta yineleme ve pekiştirmenin karmaşık ritmine tutunmaktadır”<sup>218</sup>.

Fotoğraf ile bellek arasındaki ilişki, ikisinin de hatırlatma ve kaydetme özellikleri ile açıklanabilir. Fotoğraf da bellek gibi, o “an” içindeki şeylerin kaydını tutmaktadır. “Fotoğraf makinesi şimdiki kaydeden bir aygıttır”<sup>219</sup>. Fotoğraf makinesi ya da bellek geriye ya da ileriye dönük ya da henüz gerçekleşmemiş şeylerin kaydını tutamazlar. “Fotoğraf her zaman geçmişi ölçü alır, ancak daha çok geleceğe seslenir”<sup>220</sup>. Bellek gibi fotoğraf da şimdiki zaman içinde hareket ederek geçmiş ve gelecek arasında bağlantılar inşa eder. Bellekten farklı olarak “fotoğraf, geçmişi anımsamaz”<sup>221</sup> ancak geçmişin anımsanmasını sağlayabilir. Yıllar önce çekilmiş bir fotoğrafa bakan her insan, belleği aracılığıyla geçmiş ya da fotoğrafın çekildiği anı, yeri ve bağlamı hatırlayacaktır. Ayrıca bazen fotoğraflar, belleğin unuttuğu ya da hatırlayamadığı anıları geri çağırarak, belleği tazeler. Anılar bellekte, anlam veya içerik değişimine uğrayabilirler ancak fotografik içeriğin anlamları değişmez ya da unutmaz. “Fotoğrafın hiçbir şeyi unutmaması” birçok fotoğraf metaforunun tipik bir dayanağını oluşturur. Görsel temsillerin bir analogisi olarak fotoğraf, anı olarak şeylerin *değişmezliğini*

---

<sup>217</sup> Suat Gezgin, **Basın Fotoğrafçılığı**, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İstanbul, 2002, s:90

<sup>218</sup> Gülsüm Depeli, *Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi*, **Kültür ve İletişim Dergisi**, Sayı: 13 (2), Yaz, 2010, s:21

<sup>219</sup> Levend Kılıç, **age**, s:109

<sup>220</sup> Çerkes Karadağ, **Fotoğrafçıyla Diyaloglar**, Doruk Yayınevi, Ankara, 2004, s:14

<sup>221</sup> Roland Barthes, **Camera Lucida**, Çev:Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, 2000, s:101

özellikle vurgular: Hiçbir şeyi unutmayan, görsel deneyimimizin mükemmel, kalıcı bir kaydını içeren bir belleği ima eder<sup>222</sup>.

Fotoğraf, unutulması istenmeyen, kişiler ya da nesnelerin hatırlanmasının ve o anların önemli olduğunun kanıtıdır aynı zamanda. Fotoğrafi çekilen her şey, hatırlanmak üzere saklanmak istenendir. “Dondurulmuş bir an’ı temel aldığı için fotoğraf, önemsenen bu an’ı öteki tüm anlardan ayırıştırarak bağımsızlaştırır ve başlı başına gerçeklik haline getirir”<sup>223</sup>. Herhangi bir zaman diliminden, fotoğrafı çekilen anın ayırıştırılması ve onun kaydedilmesi, fotoğrafa konu olan şeyin önemini göstermektedir. Fotoğrafçı ya da fotoğraf da bellek gibi, bazı şeyleri kaydetmek üzere elemektedir.

Bellek bazen olmayan şeyleri ya da birbirinden ayrı olan şeyleri, bir bağlam içerisinde bir araya getirir ya da uydurarak, şeklini değiştirerek farklı bir halde saklar, hatırlar; ancak fotoğraf makinesi ya da fotoğrafın kendisi, sadece olanın ve fotoğrafı çekilenin varlığını kaydeder. “Fotoğraf”ın *neyin artık olmadığını* söylemesi gerekmez; o yalnız ve kesin olarak *neyin olmuş olduğunu* söyler”<sup>224</sup>. Teknolojik gelişmeler ve dijital fotoğrafçılıktaki ilerlemeler ile yaratılan imajlar ya da müdahaleler haricinde, fotoğraf sadece ve sadece olmuş olanı kaydedebilme ve saklama yeteneğine sahiptir. “Her fotoğraf orada bulunmanın bir sertifikasıdır”<sup>225</sup>. Orada bulunmuş olması ya da fotoğrafın çekildiği bilgisi bellek tarafından tamamen unutulmuş olsa bile, fotoğrafın kendisi, hatırlamanın kendisi haline gelecektir.

Devingen ve sürekli işleyen bir yapı olarak bellek, geçmişten hatırladığı şeyleri, şimdi içerisinde yer alanlarla harmanlayarak sürekli olarak canlı tutar. Bu bağlamda bellek, bireysel ya da kolektif/kültürel olsun, sürekli olarak bir oluş halindedir. Fotoğraf belleğin aksine, olmuş olandır. Roland Barthes bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Fotoğrafını gördüğüm insanlar kesinlikle fotoğrafta bulunmalarına rağmen, var oluş

---

<sup>222</sup> Douwe Draaisma, *age*, s:166

<sup>223</sup> Çerkes Karadağ, *Görme Kültürü: Fotoğrafın Derin Anlamı*, Doruk Yayınevi, Ankara, 2004, s:28

<sup>224</sup> Roland Barthes, *age*, s:104

<sup>225</sup> Roland Barthes, *age*, s:106

halinde değillerdir”<sup>226</sup>. Fotoğraf içerisinde yer alan her Şey ya da her kişi, o an içinde hatta pozlama suresi içerisinde sıkıŐıp kalmıştır. Pozlama sona erdikten sonra, tüm fotografik imgeler, oluş surecini tamamlamıştır.

Bir bellek metaforu olarak fotoğraf, çoğu anlarda, gerçeklik ile iliŐkilendirilir. Fotografik görüntünün, fotoğraflanan Şey ile olan mükemmel benzerliği, fotoğrafın gerçekliği olarak algılanır. Fotoğraf ve fotoğraftan doğan film türü dışında, hiçbir sanat dalı, var olan Şeyleri bu kadar aslına benzer olarak kaydetme gücüne eriŐememiŐtir.

*“Fotoğraf ile resmi karŐılaŐtırdıęımızda, fotoğrafın resim karşısındaki gücü onun gerçeklik ile kurduğu iliŐkisindedir. Gerçeklik kimi zaman nesnel bir gerçekliği tanıyan bir tutum, kimi zaman da bir anlatım yolu ya da bir yöntem olarak tanımlanır. Gerçeklik insanın yaŐantı ve anlayış yeteneğiyle sanatçının bireysel ve toplumsal görüşünü belirler. Yapılan iş gerçeklikle hayal gücünü birleştirir. Fotoğraf zengin bir anlatım dili olmasının yanı sıra gerçeği de ortaya koyar. Fotoğraf yardımı ile pek çok duygu, düşünce veya mesajı farklı teknikler kullanarak insanlara ulaŐtırabiliriz. Estetik lcler ise bu uęraŐta sadece yardımcı olurlar. Çünkü fotoğraf fiziksel bir kayıttır. Resim ressamın yorumudur. BaŐlangıçta her ne kadar fotoğraf, gerçeğin mekanik aracılık ile yeniden sunumudur diye tanımlansa da, fotoğraf gerçekleri kaydederken fotoğrafı çeken kişinin alt yapı birikiminin sonucu olan kişisel görüşü de çekmiş olduğu karenin içindedir. Sonuçta, çeken kişinin yorumu da vardır”<sup>227</sup>.*

Fotoğrafı ekilen Şey, gözün gördüğü ile aynı olmasına rağmen, yani kopyalanmasına rağmen, her zaman için, fotoğrafçının yorumu ya da fotoğrafı tketerlerin yorumu, fotoğrafın gerçeklik ile olan bağını zayıflatacaktır. Fotoğrafın gerçekliğe en çok yaklaŐtıęı anlar belge amaçlı fotoğrafların çekildiği anlardır. Suat Gezgin, fotoğrafı iki ana başlık altında sınıflandırmaktadır.

---

<sup>226</sup> Roland Barthes, **age**, s:34

<sup>227</sup> Güler Ertan, *Dünden Bugüne Fotoğraf*, dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/16/1327/15339.pdf, Erişim Tarihi: Eylül 2011, s:58

## “1) Resimsel (Sanatsal Fotoğraf)

### 2) İşlevsel Fotoğraf

İşlevsel fotoğrafçılıkta kendi içinde birçok uzmanlık dalına ayrılır: basın, tanıtım, belgeleme, eğitim, bilim ve portre<sup>228</sup>. Tüm işlevsel fotoğraflar, gerçekliğe yakın durmaya çalışırlar. Yerine getirdikleri işlevlerden bazıları gösterme, tanıtma, kanıtlama vb. unsurlar olduğu için, anı ya da kişiyi/nesneyi çoğu zaman olduğu gibi fotoğraflamak durumundadırlar. Özellikle belgesel fotoğrafçılık ve basın fotoğrafçılığı, yerine getirdikleri işlevler nedeniyle, gerçeği müdahalesiz ve olduğu gibi kaydetmekle yükümlüdürler. Kültürel bellek bölümünde de açıklandığı gibi, her imge ve iletişimsel olay, bellek tarafından olduğu gibi alınıp işlenmez. Kültürel ve sosyal koşullar ve bireyi kültüre bağlayan yapı, anlamlar ve yorumlar üretir. Basın fotoğraflarından sanatsal fotoğraflara kadar uzanan aralıkta çekilen tüm fotoğraflar, görsel metinler ve imgeler olarak, hem fotoğrafçının yorumu hem de kültürel bağlamın konumlandırmasıyla, gerçeklik ile arasına mesafe koymak zorunda kalır.

*“Biliyoruz ki fotoğrafın bir nesne olarak elde edilmesi deneysel bir dizgenin sonucudur. Yanı sıra teknik-fiziksel ve kimyasal karmaşık bir süreci gerektirir. Ve fotoğrafik dilyetisinin evrimi ve alternatif yaratıcılık örnekleri daima teknik olanaklara bağlı olarak gerçekleşir, diğer bir ifadeyle fotoğraf. Teknoloji ve estetiğin diyalektik bir söylevidir. Yine fotoğrafik nesnenin iki boyutlu görüntü olarak serüveni bu andan itibaren başlamaktadır. Bir yapıtı-fotoğrafi seyrederken izleyenin o yapıttan duyduğu haz, izleyenin estetik ideolojisiyle fotoğrafın görsel-estetik ideolojisinin belli açılardan aynı eksen üzerinde çakışmasının sonucudur. Olayların-yaşanan gerçekliğin anlamlandırılması, uğruna mücadeleye girilen şeyin bir parçasıdır. Çünkü anlamlandırma kolektif toplumsal anlamların yaratıldıkları araçtır. Özellikle konumuz olan fotoğraf, konuşulabilir olanın alanını yaratan bir görme biçimi, düzenleme ve yargılama*

---

<sup>228</sup> Suat Gezgin, *age*, s:58

*yöntemi ve tercih olgusuyla birlikte anlamı yaratmaktadır. Çünkü anlam bir başına var olmaz, onu yaratmak gerekir*"<sup>229</sup>.

Fotoğraflar sadece göstermekle kalmaz, nasıl görülmesi gerektirdiğini de öğretir. Fotografik dil ve görsel imgelerin kompozisyonu birincil anlamıyla orada olan şeylerin birebir kopyalarını fotoğraf makinesi aracılığıyla üretmiş olsa da, içeriği fotoğrafçının tercihleri belirler. Ayrıca, fotoğrafın içine yerleştirildiği, kültürel ve sosyal çerçeve, fotoğrafın içeriğinin nasıl alımlaşması gerektiğini, fotoğrafın kolektif olarak nasıl hatırlanması ve bellekte ne ölçüde yer tutması gerektiğini belirler.

Sözlü kültürden yazılı kültüre kadar, bellek ve kültürel bellek, sözlü, yazılı ve zihinsel imgeler ile donatılmıştır. Ancak, görsel metinlerin (resim, fotoğraf, film, video vb.) ortaya çıkmasıyla birlikte, toplumlar kolektif olarak, görsel imgeler aracılığıyla hatırlamakta, bellek haritaları görsel imgeler ile çizilmektedir. Bu bağlamda fotoğraf, tek başına ve çok az imge ile çok güçlü ve hızlı bir şekilde mesajları aktaran ve anlam üretimini sağlayan bir alan olarak, kültürel belleğin vazgeçilmez elemanlarından birisidir.

#### **2.1.4. Görerek Hatırlamak**

Sözlü ve yazılı kültürden sonra, belki de en etkili olan alanlardan biri olarak tanımlanabilecek görsel kültür, imgelerin gücü sayesinde kültürel bellek için en önemli araçlardan biri haline gelmiştir. Bu bağlamda, kültürel bellek daha önce de değinildiği gibi, bazı imgeler aracılığıyla geçmişini kurma ihtiyacındadır. "Kültürel bellek geçmişin belli noktalarına yönelir. Geçmiş onda da olduğu gibi kalmaz, daha çok anının bağlandığı sembolik figürlerde yoğunlaşır"<sup>230</sup>. Kültürel bellek, geçmişini, tarihçi titizliğiyle yazılı olarak değil, sembolikleştirilmiş imgeler aracılığıyla inşa eder. İnşa süreci, sembolik imgelerle bir çeşit sembolik iletişim sürecini işaret eder. Kültürel bellek, bir araç vasıtasıyla iletişim üzerine kuruludur. Geçmişin paylaşılmış hali, araçsal dışsallaştırmanın yardımıyla farklı şekillerde genelleştirilir. En temel şekli ise sözlü

<sup>229</sup> Birsal Matara, *Fotografik Anlam Üretimi Üzerine*, <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/gsf/article/viewFile/3081/2973>, Erişim Tarihi: Eylül 2011, s:12-13

<sup>230</sup> Jan Assmann, *age*, s:55

iletişimdir ve en tartışılmaz örneklerinden birisi ise büyükanne ya da babaların çocuklarına “eski günleri” anlatmasıdır. Yazmak, film ve internet gibi daha gelişmiş medya teknolojileri ise hatırlamanın uzamsal ve geçici alanını genişletirler. Kültürel bellek, dinsel metinler, tarihi resimler, tarihçilik, belgeseller, anıtlar ve anı ritüelleri gibi farklı sembolik sistemler ile hareket eden değişik mecraların misafiridir. Bu mecralardan her biri, kendine özgü hatırlatma şekillerine sahiptir ve her biri kendi yarattığı bellek üzerinde bir iz bırakır<sup>231</sup>. Eski günlerin anlatılmasından, romanlara, filmlere, aile albümlerine kadar tüm iletişim araçları, belirli bir belleğin kaydını tutmak ve gerektiğinde onu dönüştürmek için kullanılır. Tüm sözlü, yazılı ve görsel anlatılar birer temsil biçimidir. “Dilde, anlatıda, görüntüde bütün temsil biçimleri belleğe dayanır. Belleğin kendisi bizi doğrulanabilir gerçeğe ya da sahici bir başlangıca götürmekten çok sonradan gelen bir temsile yaslanır”<sup>232</sup>. Bir aile fotoğrafı, o ailenin değerlerinin temsili olabilir ya da bir doğa belgeseli aslında, modernleşmemiş ve sanayileşmemiş toplumların zihnimizdeki temsilinin göstergesi olabilir. Bahsedilen tüm anlatı biçimleri, sembolik figürlere ve bazen göstergelere dönüşerek, zihnimizdeki bellek yapısı tarafından sınıflandırılıp, kaydedilirler. Kolektif olarak, bir şeyi hatırlamak istediğimizde, bu öğrenilmiş/biçimlendirilmiş gösterge ve figürler olayın bağlamını ve anlamını bilincimize taşıyacaktır.

Sembolikleştirme ve figürleştirme, nesnenin ya da olayın kendisini zaman ve mekandan soyutlayacaktır; çünkü bu türden bir soyutlama, soyut bir yapı olan kültürel bellek için gereklidir. Özellikle, kültürel belleğimizde bulunan sembolik figürlerin, geçmişini temsil etmelerine rağmen, hep bugün/şimdi içinde hareket etmesi bu sebeptendir. Belleğin bu iki yönlülüğü, bağlantılı oluşu ve aynı zamanda bağlantısız oluşu, ona çok önemli bir özellik kazandırmaktadır: şimdiseellik. Her zaman geçmişini bugünkü dünyamızdan hatırladığımız için, anılarımız şimdi ve geçmiş arasında bir yerde konumlanmıştır. Anamlı geçmiş ile ilişki içinde olarak bellek, grubun ya da bireyin ihtiyaçlarına göre değişebilmektedir. Belleğin zaman dairesi, geçmiş, gelecek ve şimdiyi aynı anda kapsar: geçmiş -şimdinin içinde- gelecek ile ilgili bir görüşü de

---

<sup>231</sup> Astrid Erll, *Literature, Film, and The Mediality of Cultural Memory*, **Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook**, De Gruyter, Berlin, 2008, s:389

<sup>232</sup> R. Özgül Kılınçarslan, **age**, s:3

sağlayarak ele geçirilir. Bu, bazen neden unuttuğumuz, yeniden keşfettiğimiz ve kişisel ve kolektif geçmişimizin bileşenlerini gözden geçirdiğimizi açıklamaktadır<sup>233</sup>. Sembolik olarak figürleştirilen her durum, olay ya da anı, sürekli olarak şimdiki zaman içerisinde üretilen yeni sembolik figürler ile yeni bir anlam ve bağlam kazanmaktadır.

Yazılı metinler, sözel ve görsel olan metinlere göre erişilebilirliği ve aktarımı daha zor olan metinlerdir. Bu sebeple yazılı metinler, arşivler vb. kayıtlar, tarihin kayıt sürecini kolaylaştırırken, sözel ve görsel metinler kültürel belleğin kayıt sistemleri için daha uygun görülmektedir. “Sözel ve görsel olan, sistematik, birikimli ve tutarlı bir ‘tarih kaydı’ndan ziyade, unutmaya, hatırlamaya, filtrelemeye ve çağrışıma demir atan bir işleyiş mekanizmasına sahiptir; bu işleyiş ‘bellek aktarımı’na benzemektedir. Şu halde, görüntülerle iletişimin, yazılı kültürden ziyade sözlü kültürün iletişim pratiğiyle uyum gösterdiğini söylemek mümkündür. Metin sıralıdır; bir başı ve bir sonu vardır. Metni okuma, içerikteki anlamsal bütünü edinme deneyimi de bu yapıya göre belirlenir. Bir görsel birim ise bu özellikleri taşımaz; her şeyden önce ona ‘bakılır’. Okuma harfleri izlerken, ‘bakma’ simgelerden ziyade doğrudan bağlama demirleyen bir etkinliktir. Okuma temas ettiği bağlamı ele geçirmeye çalışırken, bakma bağlama gömülme ile bağlantılı düşünülebilir”<sup>234</sup>. Bir metni, bütünüyle okuyup, içinde yer alan anlamları sembolikleştirmek, bir resmi, fotoğraf ya da sinema filmini sembolikleştirmekten çok daha zorlu bir uğraştır. Kitapların ya da yazılı diğer tüm metinlerin, anlatıyı daha detaylı tasvir etme ve ayrıntılandırma özelliği olsa da görsel metinler, genellikle kültürel belleğin ihtiyaç duyduğu anlam boşluklarını içinde barındırmaktadır. Her ne kadar metinlerin (yazılı) genellikle daha etkili olduğu düşünülse de araştırmalar gösteriyor ki resimsel ve uzamsal alanlar; politik propaganda, kolektif belleğin manipülasyonu ve “bellek endüstrisinde” önceliklidir<sup>235</sup>. Görsel imgeler, gösterdikleri kadar göstermedikleri ve dolaylı olarak gösterdikleri bağlamında da kültürel bellek için değerlidir. Miting alanında bulunan insanların fotoğrafı, miting alanını tasvir eden bir öykü ya da haberden çok daha içeriği zengin ve yorumlamaya açık bir metindir.

---

<sup>233</sup> Edric Caldicott, Anne Fuchs, *Introduction, Cultural Memory: Essays on European Literature and History*, Peter Lang, Almanya, 2003, s:12

<sup>234</sup> Gülsüm Depeli, *age*, s:17

<sup>235</sup> Peter Meusberger, Michael Heffernan, Edgar Wunder, *age*, s:4

Yazılı metinler, her ne kadar detaylı tasvirlemeler ile nesnel belleği ve iletişimsel bellek alanında yer alan göstergeleri tanımlamaya çalışsalar da, görsel metinler kadar güçlü ve çarpıcı olamayacaklardır. Görsel imgelerin güçlü olduğunun bir diğer açıklaması ise şudur: onlar simgesel olarak, başka durumlarda gizli ya da açıklanamaz olanların görülmesini sağlar. Görsel imgeler, tanrılar, ruhlar; ünlü olmak ya da arzu edilen ideal şeyler ya da nitelikler; acı, ölüm, trajedi, kutsallık, güç, cesaret, kahramanlık, vatanseverlik gibi soyut kavramların, tercüme edilmesi ya da gösterilmesi için çok uygundur<sup>236</sup>. Oldukça soyut ve kelimelerle ifade edilmesi zor olan kavram ve olgular resimler, fotoğraflar ya da filmler aracılığıyla somutlaştırılabilir. Acının ya da mutluluğun tarifi için, yazılı metinler de genellikle görsel imgelere ihtiyaç duyarlar. Zihinde canlanan diğer bir ifade ile kültürel bellek aracılığıyla çağrılan görsel imgeler, yazılı metni oluşturan kişiler tarafından kelimeler aracılığıyla tarif edilir. O ya da bu şekilde, acı ya da mutlulukla ilgili kolektif belleğimizde bir takım sembolik figürler bulunmaktadır. Yazılı metni okuduğumuzda, benzer ortak görsel imgeleri bizim belleğimiz de çağırılmaktadır ancak görüldüğü gibi tüm bu sembolik figürleri yeniden çağırma işlemi oldukça uzun bir süreci işaret etmektedir. Benzer bir örnek fotoğraf ya da sinema aracılığıyla gerçekleştirilmek istendiğinde, sembolik figürleri yeniden çağırma işlemi saniyeler süren bir sürece dönüşecektir.

Görsel okuryazarlık sosyalizasyon süreci ile toplumsal yapı içerisinde hareket ederken tükettiğimiz görsel metinler aracılığıyla kazanılır; ancak okur-yazarlık için başka bazı şartlar ve koşullar yerine getirilmelidir. Yazılı metinler, okuma yazma bilmeyen ya da okuma yazma bilgisinin metni anlamaya yetmediği insanlar, gruplar ya da topluluklar için görsel metinlerden daha zayıftır. Görsel imgeler, belirli şartlar altında, anlamların ve mesajların yazılı metinleri yorumlama yetisi tarafından bölünmüş toplumlar tarafından anlaşılabilmesine izin vermek için dili ve kültürel engelleri bozar ve üstünden atlar<sup>237</sup>. Eğitim düzeyinin düşük olduğu toplulukların kültürel bellekleri, bu yüzden daha çok sözlü ve görsel imgeler aracılığıyla inşa edilmiştir.

---

<sup>236</sup> Peter Meusberger, Michael Heffernan, Edgar Wunder, **age**, s:5

<sup>237</sup> Peter Meusberger, Michael Heffernan, Edgar Wunder, **age**, s:5

Görsel metinler sadece resim, fotoğraf ve sinema filmleri vb. olarak düşünülmemelidir. Sokaklar, kentler, anıtlar, heykeller, meydanlar ve görerek algıladığımız daha birçok şey görsel metin olarak sınıflandırılabilir. Kültürel belleğin, anlamlarını her seferinde yeniden kurması bağlamında Meusberger, coğrafik ve mimari görsel imgelerin, kültürel bellekteki anlam kaymalarını ya da dönemsel olarak yorumlanmalarını şu şekilde örneklendirmektedir:

*Görsel imgeler ve anıtların önemi, onların dile kıyasla çok farklı şekilde yorumlanabilmeye açık olmalarıdır. Görsel imgeler, düşünceleri, anlamları ve basit bir yazılı anlatı ile temsil etmesi daha zor olan duyarlılıkları çağırabilirler. Bazı anıtlar, zaman içerisinde birden çok anlam katmanı ve belirsizliğe sahip olurlar, bazen derin bir ironiyi ya da bazen de yapılmalarına sebep olan ve onlara atfedilmiş anlamlara tezat kamuoyu gösterilerine sahne olurlar. Londra'daki 1900'lerin başında İngiliz İmparatorluğunun yıkılmaz gücünü ifade etmek için inşa edilen Trafalgar Meydanı buna bir örnektir. 1950'lerde nükleer silahsızlanma için yapılan geniş katımlı mitinglere evsahipliği yapan meydan, 20. yyda yapıldığı tarihteki anlamının aksine barış gösterileri ve halk protestolarının meydanı haline dönüşmüştür. Metinlerde karşı konulamaz şekilde anlamın sabit kalmasına rağmen, bağlantıların, bağlamların benzerliklerin değişmesi imgelerin uzamlarının düzenlenmesi ile mümkün hale gelebilmektedir<sup>238</sup>.*

İnşa edildiği dönemde, gücün ve imparatorluğun simgesi olan Trafalgar Meydanı; kültürel belleğin, meydana ilişkin anlamı kolektif olarak yeniden yorumlaması ile protestoların, baskıcı güce karşı duruşun ve barışın göstergesine dönüşmüştür. Trafalgar Meydanı, görsel bir imge olarak, kolektif yaşamın ve belleğin dinamik bir süreç olduğunun kanıtıdır. “Bu bağlamda görseller aracılığıyla anlamlandırdığımız yaşam da görüntüler üzerinden biçimlendirilebilen toplumsal hafızanın oluşmasını sağlamıştır denilebilir. Yaşam içinde yer alan bireyler tarafından gerçekleştirilen çeşitli olaylara ve durumlara ilişkin görüntüler zaman içinde yer alan

<sup>238</sup> Peter Meusberger, Michael Heffernan, Edgar Wunder, *age*,s:5

belirli dönemlerin adeta sembolü haline dönüşmekte, dolayısıyla toplumsal boyuttaki görsel hafızanın oluşumunda görseller aktif rol üstlenmektedir”<sup>239</sup>.

Görsel metinlerin temsil etme ve sembolik olarak figürleştirme gücü onlara kolay ulaşılabilir ve başvurulabilir olmasından gelmektedir. Başvurma sözcüğü ile hatırlanabilir olayların yıllar ve asırlar sonra bile, farklı araçlarla tekrar tekrar temsil edilebileceği gerçeği ifade edilmektedir: gazetelerdeki köşe yazıları, fotoğrafçılık, günlükler, tarihçilik, romanlar, filmler vb. Bir savaş, bir devrim ya da başka herhangi bir olay ile ilgili bilinenler hafıza içinde şekillendirilmiştir. Bu yüzden, bu tarz şeyler, birinin rastgele “güncel olaylar” olarak adlandıracağı şeylerden çok daha fazlasını işaret etmektedir<sup>240</sup>. Kültürel bellekte yer alan her durum ya da olay için, figürleşmiş bir görsel/fotografik imge yer almaktadır. “İmge ilk kullanılışından itibaren farklı ilişki pratiklerini çağırıştır. Daha açık bir ifadeyle imgelerden sırf bilgi aktarma amaçlı iş görmeleri beklenmemiştir. İmgeler bilgisel içerikleri yanında, her zaman duygulara ve imgeleme tutunmaya çalışmışlardır. Bu söylediğimiz mağara duvarlarına çizilen ilk av hayvanları figürleri için de geçerlidir, resim sanatı için de. Romalılardaki ölü maskeleri için ve hatta fotoğraf dönemine geldiğimizdeki 19. yüzyıl ‘ölüm döşegi fotoğrafçılığı’ ve devamından gelen ‘portre fotoğrafçılığı’ için de aynı tespit geçerlidir”<sup>241</sup>. Özellikle fotoğrafçılık bağlamında bakıldığında, fotografik görsel imge, resim vb. diğer görsel üretim alanlarından daha farklı üretim pratiklerini çağırştırmaktadır. Ressamın çizdiği elma resmi ile fotoğrafçının çektiği elma fotoğrafı arasında öncelikli olarak bir gerçeklik sınırı yer almaktadır. Gerçeği, ilksel anlamıyla, birebir kopya eden bir üretim pratiği olarak fotoğrafın, duygulara ulaşma ve onları iletme gücü çok daha fazladır.

Fotoğraflar, önceki bölümde de değinildiği gibi, kayıt etme ve kaydedilen şeyin var olduğunu kanıtlama aracıdır. Portre, aile, düğün vb. fotoğrafçılık alt türleri, hem kişisel bellek hem de kolektif bellek için, somut bellek kayıtlarıdır. Kişisel fotoğraflar ve aile fotoğrafları kültürel bellek için önemli figürlerdir ve fotoğraflarla çalışan bir

---

<sup>239</sup> Murat Çeliker, Ali M. Bayraktaroğlu, *Lider İmajının Yaratılmasında Fotoğrafın Rolü*, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E, Sayı:7, Isparta, Mayıs 2011, s:5

<sup>240</sup> Astrid Erll, *age*, s:392

<sup>241</sup> Gülsüm Depeli, *age*, s:17

bellek, belleğin katmanlarını, sosyal ve kültürel kullanımlarını anlayabilmek için daha üretken bir yol haritası çizecektir<sup>242</sup>. Örneğin, ilk dönem portre fotoğrafçılığı bize, dönemin beden algısını ve dönemi anlamak, yaşam koşullarını yorumlamak ve kültürel bellek içerisinde o yıllara atfedilen sembolik figürleri pekiştirmek için zengin veriler sunarlar. Kanıt ve belge olma işlevi ile hayatın ve tarihin kaydını tutan fotoğraflar olarak adlandırılan belgesel fotoğraflar, kültürel belleğin ayrılmaz parçalarıdır. Hiç görmediğimiz bir savaşı, yıllar öncesinde kalan bir yerleşim birimini, hiç tanımadığımız başka ırkları belgesel fotoğrafçılar, fotoğraflarıyla belleğimizin hizmetine sunarlar. Amazonları hiç görmeyen ancak Amazonlarla ilgili çok sayı da fotoğraf gören insanlar, iletişimsel ve kültürel belleklerinde Amazonlara ait sembolik figürler (balta girmemiş orman, sürekli yağmur yağan orman, medeniyetten uzak orman vb.) oluşturulabilmesi görsel imgelerin gücü sayesinde.

Bireysel belleğin kültürel belleğin bir parçası olduğunu belirten Halbwachs, “aile, okul sınıfları, askeri birlikler, seyahat toplulukları gibi ortak bir deneyim arka planına sahip bireylerin oluşturduğu toplumsal grupların hafızaları ve hatırlama biçimlerini inceler. Bu çalışmalar sonucunda, hatırlamanın doğası itibariyle toplumsal bir nitelik taşıdığı ve hatıraların bir grubun iletişimsel ve duygusal harcını oluşturduğu sonucuna varan Halbwachs, insanların hiçbir şekilde kelimenin katı ve dar anlamında bireysel bir hafıza oluşturamadıklarını, aksine her zaman hafıza topluluklarına dahil olduklarını iddia eder. Hafıza da, tıpkı, dil gibi, iletişimsel süreçlerde, yani hatıraların anlatılması, alımlanması ve sahiplenilmesi yoluyla oluşur”<sup>243</sup>. Bireysel belleğimizde yer alan fotografik imgeler, organik olarak kültürel belleğin bir parçasıdır. Fotoğraflar görerek hatırlamayı sağlarlar ve çoğu zamanda hatırlamaya eşlik edebilecek yorumların önünü açarlar. Bireysel bir fotoğrafın çağrıştırdığı bir anlam ya da duygu alanı kültürel ve kolektif alandan beslenecektir. İletişimsel bellek yoluyla edindiğimiz çoğu somut ve soyut bilgi, bizden önce yaşanmış ve deneyimlenmiştir. Biz kültürel bellek aracılığıyla, deneyimleneni ve isimlendirileni kendi bireysel anlam dünyamıza taşıyoruz.

---

<sup>242</sup> Annette Kuhn, *Photography and Cultural Memory: A Methodological Exploration*, **Visual Studies**, Volume:22, Number:3, December 2007, s:283

<sup>243</sup> Mithat Sancar, **age**, s:41

Fotoğraflar, çoğu zaman kültürel belleği oluşturan sözlü ya da yazılı imgelerin muğlak bıraktığı ya da doldurmadığı boşlukları doldururlar. O ana ait hiçbir fotoğrafın olmadığı bir anı ya da olay, yazılı ya da sözlü unsurlarla, çok daha farklı anlamlarla yeniden donatılabilecekken, fotoğraf ile gösterilen her olay ya da anı, gerçekliğe aracılık eden bir üretim alanı olarak, fotoğrafçının tanıklık etmeyi seçtiği kompozisyonlar çerçevesinde kalacaktır. Yine de sözlü imgeler, genellikle, fotoğrafın göstermediği ya da göstermek istemediği yerleri farklı anlamsal dizgeler ile pekiştirecektir.

Öykü Tümer, *İkili Karşıtlıkların Ötesinde Tarih ve Hafıza* (2010) adlı makalesinde, görsel metinlerin olmadığı sözlü hatırlamalarla çevrelenen kolektif/kültürel belleğin nasıl farklı şekillerde inşa edilebileceğini tartışır:

*“Alessandro Portelli’nin “The Death of Luigi Trastulli: Memory and Event” adlı eserinde Luigi Trastulli bir işçidir ve 1949 yılında bir eylem sırasında vurularak öldürülmüştür. Bu sıradan bir olay olarak görülebilir, sonuçta dünyanın pek çok yerinde pek çok işçi iş esnasında ya da eylemlerde ölmüş, öldürülmüşlerdir. Bu başı sonu belli yaşanmış bir olaydır. Yıllar sonra Portelli olayın yaşandığı ve eskiden işçi sınıfı hareketinin güçlü olduğu İtalya’nın Terni şehrinde sözlü tarih çalışması yaparken o dönemde hareket içindeki insanlar bu olaydan bahsederler. Trastulli’nin öldürülmesi önemli bir olaydır, bir şehrin hafızasına kazınmıştır, Trastulli bir sembol haline gelmiştir. Ancak Portelli “gerçek” olay ile insanların hatırladıkları olay arasında ciddi bir ayırım olduğunu fark eder. Görüşmecileri olayın tarihini, mekanını ve bağlamını farklı anlatırlar. Trastulli’nin 1954 yılında, yaşanan büyük ve çatışmalı bir eylem sırasında öldürüldüğü ısrarla belirtilirler. Hatırlama edimi nihayetinde bugün gerçekleşir ve aslında “geçmişe dönülürken” bugünden doğru kurulan bir geçmiştir mevzu bahis olan. Görüşmecilerine, yanlış hatırlayan ihtiyarlar şeklinde yaklaşmamıştır Portelli; bu hikâyeleri belli bir toplumsal ve tarihsel bağlam içerisinde değerlendirmiştir. İşçi Trastulli’nin ölümü, bitmiş bir olay değildir. Ölümü hakkındaki “yanlış” hikâyelere Terni*

*kenti özelinde ve belli bir bağlamda inceleyen Portelli için bu hikâyeler olguların ötesine geçme imkânı sağlar<sup>244</sup>.*

Kültürel bellekte, kentte yaşayanlar tarafından Trastulli'nin ölümü kahramanlık olarak şekillendirilmiştir; ancak Trastulli, 1949'da NATO karşıtı bir eylemde hayatını kaybetmiştir ve ölümü anlatılanların aksine ne kahramanca ne de direnerek olmuştur. Bir sokak protestosu sırasındaki karmaşada öldürülen Trastulli'nin hikayesi, yıllar içinde her seferinde geçmişten çağrılarak ve bugünün koşulları içerisinde yeniden yorumlanarak bugüne kadar şekil değiştirerek gelmiştir. Trastulli'nin ölümünden sonra, işçi hareketi değişen bazı sebeplerle NATO karşıtlığını yitirmiş ve bu kolektif değişim, birey olarak Trastulli'nin ölüm şeklini de değiştirmiştir. Sözlü olarak aktarılan bu hikayede, işçi grubunun NATO karşıtlığı ve Trastulli'nin kahramanlığı yer değiştirmiştir. Hatta ölümünün ne kadar kahramanca olduğunu gördüklerini anlatanlar bile bulunmakta, sözlü aktarımın yarattığı imgesel gerçeklikler, gerçeğin yerini almaktadır.

Trastulli örneğinde, iki farklı nokta kültürel bellek ve görsel imgeler arasındaki ilişkiyi yorumlamak için görünür hale gelmektedir. Birincisi, eğer Trastulli'nin nasıl bir eylem sırasında öldüğü, eylemin içeriğini gösteren pankartlar ve Trastulli'yi kimin öldürdüğü ile ilgili elimizde fotoğraflar olsaydı, belki de sözlü imgeler, Trastulli'nin ölümünün Terni köyünde yaşayanların kültürel belleğindeki anlamını değiştirecekti. Trastulli hala kahraman olabilir miydi tartışması bir yana, en azından fotoğraflar, işçi hareketinin NATO ile ilgili tavrını ve Trastulli'nin ne şekilde öldürüldüğünü, köylülerin kolektif olarak daha farklı hatırlamasını sağlayacaktı. Öte yandan, fotoğrafların manipülasyon gücü ve kadraja aldığı görüntüyü ayıklama gücü, Trastulli'nin hikayesini çok daha başka bir noktaya taşıyabilirdi. İşçi grubunu ve Trastulli'yi fotoğraflar yardımıyla haksız ve suçlu olarak göstermek mümkün olabilirdi. Fotoğrafçının kadrajı olayın çok farklı noktalarını göstererek, Trastulli'yi belki de direnmeden ölmüş ve kahraman olamayacak bir protestocu olarak kodlayabilirdi.

---

<sup>244</sup> Öykü Tümer, *İkili Karşıtlıkların Ötesinde Tarih ve Hafıza*, **Dipnot Dergisi**, Sayı 3, 2010, s:5-6

Trastulli'nin ölümü ile ilgili olarak aktarılan sözlü imgeler beraberinde görsel imgelerin doğmasını sağlamıştır. Trastulli'nin hala kahraman olarak hatırlanması ve bu kahramanlığın her seferinde tekrar pekiştirilerek aktarılması, olayın görgü tanıkları olarak kendini konumlandırıranların hala yaşıyor olması ile ilgilidir. Fotoğrafların tanık olamadığı bu örnekte, Trastulli'nin öyküsü, yaşayan son tanıkların da ölmesi ile birlikte mitsel ve efsanevi bir şekle bürünecek ve anlamın her seferinde yeniden kurulmasını sağlayarak kültürel bellekteki yerini korumaya devam edecektir.

Assmann, bu türden hatırlama örnekleri için, görgü tanıklarının yaşam süresini temel alan bir saptamada bulunur ve “iletişimsel hafıza açısından-sınır değer olarak kabul edilen seksen yılın yarısı olan- kırk yılın kritik bir eşik olduğunu belirtir. Buna göre, bir olayın üzerinden kırk yıl geçtikten sonra, bu olayı yetişkin olarak yaşamış kişiler, daha çok geleceğe yönelik mesleki yaşamdan ayrılıp, anıların ve aynı zamanda onları hatırlanabilir kılma ve gelecek kuşaklara aktarma arzusunun arttığı yaşa girerler. Nazilerin Yahudilere uyguladığı baskıyı ve soykırımı kişisel travma olarak yaşamış olan kuşak, yaklaşık yirmi yıldır tam da bu konumda. Bugün hala canlı olan anılara, yarın artık sadece medya aracılığıyla ulaşılacak”<sup>245</sup>. Yahudi soykırımı ile ilgili sözlü aktarımı gerçekleştirebilecek olan tanıkların yerini, görerek hatırlatacak ve anlamı dolaşıma sokacak görsel metinler ve kitle iletişim araçları alacaktır.

Fotoğraflar, göstermek ve görülmek işlemini aynı anda gerçekleştiren metinler olarak, bireysel ve kültürel belleğin, dolayısıyla bireyleri bir arada tutan kültürel ve toplumsal değerlerin taşıyıcısıdır. Hiç kimsenin anlatacak bir şeyi olmadığı, görgü tanıklarının artık yaşamıyor olduğu ya da olayın gerçekleştiği mekanın yok olduğu durumlarda, sözlü imgelerle desteklenmiş fotografik imgeler, kültürel belleği şekillendirecektir.

Öte yandan, fotoğraflar, kültürel belleğin taşıyıcısı olarak anlamların ya da olayların yer değiştirmesini, aktarılmasını ya da bağlamlarının değişmesini sağlayan unsurlardır. Özellikle kavramsal fotoğraflarda anlamı zenginleştirmek ya da bir konuya dikkat çekmek için kültürel belleğimizde yer alan imgelerin ya da anıların fotoğraf

---

<sup>245</sup> Mithat Sancar, *age*, s:45

aracılığıyla yeniden üretilmesi belleğin yenilenmesini sağlayacağı gibi, fotoğrafa metinlerarası bir özellik kazandırır.

## **2.2. METİNLERARASILIK VE METİNLERARASI İLİŞKİLER**

Metinlerarasılık ve metinlerarası ilişkiler bölümünde, bir dilbilim ve edebiyat kuramı olan metinlerarasılık, metinlerarasılığın tarihsel gelişimi, Bakhtin ve Kristeva bağlamında metinlerarasılığın farklı açılımları ve kavramsallaştırmaları incelenecektir. Ayrıca, metinlerarası ilişkilerin nasıl kurulduğu, bu ilişkilerin neler olduğu, ne tür araçlar ile bu ilişkilerin ortaya çıkarılabileceği üzerinde durulacaktır. Metinlerarası ilişkilerin örnekleri verilip, bunları yorumlamak ya da çözümlmek için ne gibi çalışmaların yapıldığı ve bunların dilbilim alanından yani yazınsal alandan görsel alana nasıl taşınabileceği tartışılacaktır.

### **2.2. 1. Metinlerarasılığın Genel Tanımı**

Edebiyat ve dilbilim alanındaki yazınsal metinler (postmodern romanlar vb.) arasındaki ilişkilerin incelenmesi olarak başlayan metinlerarası çalışmalar, ilerleyen yıllarda, diğer metinlerin de benzer türden ilişkilere sahip olduğu tezi ile diğer disiplinlerde de sıklıkla kullanılır hale gelmiştir.

Metinlerarasılık, birbiri ile doğrudan ya da dolaylı, kapalı ya da açık, anlaşılır ya da çözümlmeye ihtiyaç duyan, bilinçli ya da bilinçsiz (bilinçaltı da dahil) kurulan ve oluşturulan tüm ilişkileri, ilişkilerin şekillerini, türevlerini ve bu ilişkileri açığa çıkarma ya da yorumlamaya ilişkin tüm süreçleri ifade etmektedir. Sosyal Bilimler alanında, üzerine yazılan ya da fikir üretilen her olgu, olay ya da nesnenin metin olduğu kabulünden hareketle; metinlerarasılık, öncelikle yazınsal metinler olmak üzere, Sosyal Bilimler alanında yer alan her türlü disiplinin konusu ya da aracı haline gelebilmektedir. Dolayısıyla öncelikli olarak metin kavramından yola çıkmak ve çalışma genelinde ve metinlerarasılık özelinde atıfta bulunulan metin kavramını açıklamakta fayda vardır. Metinlerarasılık yaklaşımına göre “bir metin diğer anlatımlardan yalıtılmış, onlardan soyutlanmış bir şey değildir, tek başına yazılmamıştır ve tek başına okunamaz; başka

metinlerle ilişkisine göre bir değeri ve anlamı vardır”<sup>246</sup>. Metin üretildiği mecra ya da yer aldığı araç ne olursa olsun, diğer metinler ile bir ilişki içerisinde yer almaktadır. “Bir kültür ortamının içinde doğan metin, kendinden önceki metinlerin evreninde dolaştığı gibi kendisinden sonraki metinler için de -kısmen veya tamamen - bir malzeme olabilir”<sup>247</sup>. Diğer bir ifade ile bir metin sadece ve sadece kendisinden önceki metinlerle değil aynı zamanda diğer potansiyel metinlerle de bir ilişki içinde olacak ya da onların üretimine etkide bulunacaktır. İleriye ve geriye, bir önceki ya da sonraki metne, doğrudan ya da dolaylı olarak bağlantılar inşa eden her metin, aslında diğer metinleri tamamlama işlevini yerine getirmektedir. Diğer bir ifade ile “*metinler birbirlerini anlatırlar*. Metinler anlamlarını bir başka metne ertelerler”<sup>248</sup>. Böylece her metin, çok daha büyük, genel bir metnin parçası haline gelmektedir. Metinler, kesintisiz olarak yazılan ve birbirini tamamlayan ana bir metin halinde algılanmaya başlanır.

Metinlerarasılık, metinlerin birbirleri ile ilişki içinde ele alırken, onların biricik ve özgün olmaları durumunu görmezden gelmemektedir. “Bir metin hem gerçekleşmesi tamamlanmış bir *ürün*’dür; hem de yeni bir bakış açısına göre yeniden yaşanacak, yeniden anlamlandırılacak bir *üretim kaynağı*’dır”<sup>249</sup>. Kast edilen şey, üretilen her metnin, ister istemez diğer metinlerin etkisi altında olduğu ve bu durumun aslında o metinleri zenginleştirdiğidir. “Bir metnin başka metinlere gönderme yapması ya da oradaki bir kurguyu, karakteri ya da çatışmayı yeniden üreterek model alması, metne teknik olarak bir zenginleştirme etkisi getirir; zira metnin çağrışım gücü arttığı, başka metinlere uzanan bir çokanlamlılık zeminine kavuştuğu gibi anlatıda tekdüzeliği kıran bir unsur olarak edebi türler arası bir geçişlilikle de tekniğini zenginleştirir”<sup>250</sup>. Metinlerarasılık anlamsal yönden zenginleşmeyi sağlar ancak bu zenginleşme ilişkisi her zaman doğrudan bir ilişkiyi doğurmaz. “İnsanı kuşatan dünyadaki anlam etkileri, anlamı oluşturan ilişkiler, kavranabilir ve/ya da duyumsanabilir olmalarına karşın, her

---

<sup>246</sup> Halit Karatay, *Türkçe Dersi Öğretim Araçlarında Yapılandırıcılık: Metinlerarasılık*, **Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt:7, Sayı:14, Yıl:2010, s:159

<sup>247</sup> Nilay Işıksalan, *Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap / Orhan Pamuk*, **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt: 7, Sayı: 2, 2007, s:429

<sup>248</sup> Nil Göksel, *age*, s:135

<sup>249</sup> Mehmet Rifat, **Homo Semioticus**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Eylül 1996, s:25

<sup>250</sup> Hülya Bayrak Akyıldız, *Tanpınar’ın Romanlarında Metinlerarası İlişkiler*, **Turkish Studies, International Periodic for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 5/3, Summer, 2010, s:716

zaman belirttik, açık seçik, kendini kolayca ele veren, rahatlıkla gözlemlenebilen ve tartışmasız olarak algılanabilen nitelikte değildir. Anlam yalnızca konuşan, yazan ya da yaşayan bir insanın söylediklerinden, yazdıklarından, davranışlarından ve bütün bunlara aldığı tepkilerden oluşmaz. Bir başka deyişle, işittiklerimiz ve gördüklerimiz değildir yalnızca anlamı oluşturan. Anlam açıkça söylenenin, yaşananın gözlemlenenin “altında”, “üstünde” ya da “yanında” bulunandır aynı zamanda”<sup>251</sup>. Metinler bu anlamsal ilişkileri kurarken bazı dolaylı yollar izlemektedir. Anlam, çoğu zaman metin bir okur/izleyici ile ilişkiye girdiğinde, okurun/izleyicinin anlamlandırma ve metni tüketme pratikleri ile yeniden inşa edilecektir. “Anlam daima hareket halindedir ve hep ertelenir. Hiçbirinin özgün olmadığı metinlerin birbirleriyle harmanlanması ve çatışması sonucunda başka bir metin doğar. Bir metnin sadece bir kaynağı yoktur, aksine farklı ve sayısız alıntılar ve kültürler o metnin kaynağını oluşturur. Metinlerarasılık yöntemiyle okuyucunun/izleyicinin daha geniş düşünmesi sağlanır. Metinlerarasılık esere zenginlik katar ve böylece okuyucunun okuduğu eseri aşması amaçlanır”<sup>252</sup>.

Okuyucu ya da metni tüketen kişinin, içinde bulunduğu dönem ya da uzam, bu türden anlamsal ilişkilerin yorumunu farklılaştıracaktır ve metinlerarasılık sadece metnin üretim ya da oluşturulma düzeyinde değil, metnin tüketilmesi ve anlamlandırılması sürecinde de gerçekleşecektir. Üretilmiş herhangi bir metin “bir kültür bütünlüğü oluşturan öbür metinlerle, öbür dizgelerle bir bağlantı kurabilir. Bu öbür metinler, aynı kültür çağına ve uzamına ilişkin olabileceği gibi, başka kültür çağlarından ve başka kültür uzamlarından da gelebilir. Bir yazınsal metnin dizge oluşturması, onun üretim açısından bütünleşmiş olduğunu gösterirken, çevresindeki öbür kültür olgularından koparılamaz oluşu da açıklığının bir belirtisidir. Her metin, bir başka kültür metninin özümlemesi ve dönüştürülmesi sonucu oluşur”<sup>253</sup>. Bu durum aynı zamanda, metinleri birer göstergeye dönüştürerek, kullanılan her metinsel göstergenin, yeni bir gösterge haline gelmesini sağlayacaktır. “Metinlerarası aynı zamanda bir ya da birden çok gösterge dizgesinin yeni bir anlamda donatılarak, başka

---

<sup>251</sup> Mehmet Rifat, *age*, s: 9

<sup>252</sup> Aydın Görmez, *Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü? Filmi ile Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler Oyunu Arasında Metinlerarasılık İzleri*, <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/SBED/article/viewFile/392/385> , Erişim Tarihi: Eylül 2011, s:48

<sup>253</sup> Mehmet Rifat, *Gösterge Eleştirisi*, Kaf Yayınları, İstanbul, 1999, s:40

bir dizgede dönüştürülmesidir. Metinlerarası bir göndergenin anlamı da yeni bağlamda öteki unsurlarla ilişkilendirilerek çıkarılabilir ancak<sup>254</sup>.

Dolayısıyla, metinlerarası ilişkiler ve metinlerarası göstergeler, sürekli olarak birbirleri ile ilişkiye girmekte, üretilmiş öncel metinleri kullanarak dönüştürmekte, yeni metinsel göstergeler üreterek, bunları diğer metinlerin kullanıma açmaktadır. “Metinlerarası ilişkiler, sonsuzluğu, sınırsızlığı da beraberinde getirebileceği için, yorumlamaların, eleştirilerin, çözümlenmelerin ve anlamlandırmaların kişiden kişiye, çağdan çağa, kültürden kültüre değişmesi, çoğalması olayını da doğurmaktadır”<sup>255</sup>. Metinlerarasılık böylece, doğurgan bir ilişkiler ağı, devingen ve döngüsel bir yapı ile diğer tüm metinleri kapsamaktadır.

Metinler hem kendi düz anlamları, hem örtük alt anlamları hem de metinlerarası ilişkiler ile kazandıkları anlamları ile tüm metinsel dışsal göstergeleri kendi içerisinde birleştirmektedir, “yani metinlerarasılık kapsamında dışsal olan içselleştirilmektedir. Dolayısıyla metin kavramının “açık” oluşu, çok katmanlı yapısı, metinlere yaklaşımın da çok boyutlu olmasını gerektirirken alt metinlerden bağımsız bir ana metnin olduğunun söylenmesini de zorlaştırmaktadır”<sup>256</sup>. Metinler, metinlerarasılık bağlamında ele alınırken, çok katmanlı metinsel ilişkiler, metinlerin anlam dünyasının zenginliğini arttırdığı gibi onların çözümlenmesi ve incelenmesini de karmaşık hale getirmektedir.

Metinlerarası bir ilişkiyi inceleyebilmek için, metnin ne ölçüde diğer metinleri içselleştirdiği, hangi göstergeleri kullanıp onları yeniden ürettiği vb. gibi birçok soru gündeme gelecektir. Bu noktada, genel olarak metinlerin birbirleriyle girdikleri ilişkileri alımlama, etkileme ya da etkilenme ya da yalın bir karşılaştırma<sup>257</sup> şeklinde belirtmek gerekmektedir.

---

<sup>254</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s:44

<sup>255</sup> Mehmet Rifat, **Gösterge Eleştirisi**, s:40-41

<sup>256</sup> Seda Uyanık, *Dede Korkut Anlatmalarında Metinlerarası Söylem*, **Milli Folklor Dergisi**, Yıl:21, Sayı:83, 2009, s:31

<sup>257</sup> Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi*, **Felsefe Dergisi**, Sayı:5, Bahar 2008, s:125

En genel hatları ile metinlerarası ilişkiyi tarif edebilmek için, iki ayrı metne ihtiyaç duyulmaktadır. Metni üreten kişi ya da yazar, daha önceki bir metni, üretmekte olduğu metnin içine yerleştirmeye, gömmeye ya da o metne ait göstergeler ile metnini örmeye başlar. Böylece “yazar, *öncel metinle*, bir *ilişki* kurar. Kurduğu bu ilişki bilinçli olarak okura fark ettirilir, sezdirilir. Bunu yaparken de yazar, okurun bunun farkına varabileceğini bilir; bir anlamda okuru iz takip etmeye zorlar. Bu yönüyle *metinlerarasılık*, yazarın kurguladığı, oluşturduğu metnin önemli yapı taşlarından biri haline gelmektedir. Ancak bu, metinlerarasılığın edebi metnin zorunlu bir parçası olarak görülmesi gerektiği anlamına da gelmemelidir”<sup>258</sup>. Her yazar ya da metin üreticisi, metinlerarası bir ilişki kurmak ya da diğer metinsel göstergeleri metninde kullanmak zorunda değildir; yazar, bu türden bir ilişki kurmak istememiş ya da metnini diğer metinlerden bağımsız olarak örmeyi planlamış olabilir. Metinlerarasılık, bu tür bir metin üretiminin neredeyse imkansız olduğunun altını çizer. Uygarlık tarihi boyunca tükettiğimiz her metin ya da gösterge, ister istemez zihnimizde bir yer edinecek, dilimizde ve ürettiğimiz şeylerde kendisini ortaya çıkaracaktır.

Metinlerarasılık, sadece diğer bir metni kaynak göstermekten çok daha farklı bir şeydir. Diğer metinler ile ilişki içine girmek metni zenginleştirmeli ya da onun anlam dünyasını çok katmanlı bir hale getirmelidir. Metinlerarasılıktan önce “metinler, çoğunlukla tarihe, yazara, yazarın psikolojisine, ereklerine göre ele alınıyordu. Ancak, sonradan söylemlerin iç içe geçtikleri, yapıtların üst üste gelerek birbirleriyle karıştıkları, her yazınsal metnin aslında “çoksesli” özellikte olduğu, metnin ve anlamın büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği savı ileri sürülerek yeni bir metin tanımı ve anlayışı”<sup>259</sup> ortaya koyulmuştur.

Daha önce de belirtildiği gibi metinlerarasılık sadece, yazılı metinler aracılığıyla üretilen metinsel ilişkileri ifade etmemektedir. “Metinlerarasılık, disiplinlerarası bir kavram olduğundan, edebiyat bilminde, metin dilbilimde ve göstergebilimde en çok

---

<sup>258</sup> Tefik Ekiz, **Almanca Yazan Türklerde Metinlerarasılık**, Çankaya Üniversitesi Yayınları, Ankara, 2006, s:36

<sup>259</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s:9-10

tartışılan kavramlardan bir tanesi olagelmıştır<sup>260</sup>. Metinlerarasılığın disiplinlerarası yönü sayesinde, birçok disiplin, metinlerarası inceleme yöntemlerini kullanmaktadır. Sosyal Bilimler alanındaki metin yaklaşımı çizgi romanları, televizyon programlarını, filmleri de en az iletişimin yazılı biçimlerine dayanan materyaller kadar metin kabul eder. Bir metin okunabilir. Metin, belirli şekillerde düzenlenebilir ya da yapılandırılabilir. Düzenlenme ilkelerini bulabilirseniz, şeylerin “söyleniş” şeklini çözümlerirseniz, materyalin ne anlama geldiğini bulmak<sup>261</sup>, metinlerarası ilişkileri ortaya koymayı kolaylaştıracaktır. Dolayısıyla, metinlerarasılık, görsel-işitsel ve yazılı metinlerin bombardımanı altında bulunduğumuz iletişim dünyasını incelemek için gereklidir. “Metinlerarası, içinde yaşadığımız çağın düşünsel ve ekinel tarihine de bağlıdır. Çünkü günümüzde tüm sanat alanlarında –resim, yontu, sinema, mimari vb.- artık var olan bir olgudur<sup>262</sup>. Plastik sanatlar, edebiyat vb. daha birçok alanda üretilen metinlerin, Postmodern dönemin de etkisiyle çoğulcu, çok sesli, katmanlı ve zengin yananamlarla örölmüş olduğundan hareketle, metinlerarasılık için eşsiz kaynaklar olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Her ne kadar sınırları ve çerçevesi belirli bir metinlerarasılık tanımı yapmaya girişilse bile, metinlerarasılığın birçok farklı teorisyen tarafından, farklı bağlamlarla ve kavramlarla tanımlandığını belirtmek gerekmektedir. “Eleştirirler ve kuramcılar henüz son derece esnek olan metinlerarası sözcüğünü, özde birbirleriyle tam uyuşmayan farklı anlam ve bağlamlarda kullanırlar. Kimileri onu bir kaynak eleştirisinin, kimileri alımlama estetiğinin bir parçası olarak algılar, kimileri ise metinlerarasını içerisinde yazının başka söylemsel kılıgılarla karıştığı toplumsal ve tarihsel bir bilgi kuramının ortasına, kimileri ise tarihselliğe pek aldırmayan Freud’cu yorumbilimin içerisine yerleştirirler. Kimilerinde kavram temel bir yer tutarken, kimileri onu sıradan bir sözcük olarak kullanırlar. Kimileri ise, kavramı yeni adlar altında yeniden tanımlamaya girişirler<sup>263</sup>. Metinlerarasılık, en çok alımlama estetiği ve karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları ile karşılaştırılmaktadır. Genel olarak birbirlerinden ayrı yöntemler ve

<sup>260</sup> Tefik Ekiz, **Almanca Yazan Türklere Metinlerarasılık**, s:33

<sup>261</sup> Graeme Burton, **Görünenden Fazlası, Medya Analizlerine Giriş**, Çev: Nefin Dinç, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995, s:38

<sup>262</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası ilişkiler**, s:10

<sup>263</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası ilişkiler**, s: 12

alanlar olmakla birlikte, metinlerarasılık belirtilen tüm yöntemleri kullanmakta ve onlardan beslenmektedir.

*“Alımlama estetiği, büyük ölçüde Rus biçimcileri, göstergebilimciler ve yapısalcılar tarafından salt metne yöneltilmiş olan odaklanmadan uzaklaşarak, yazar-metin ilişkisini metin-okur ilişkisine kaydırarak, metinlerarasılığın da önünü açmış; onunla ortak bir payda oluşturmuş olur. Her iki kuram da yazarı ikinci plana iterek “okur”a ve onun anlam üretmedeki malzemesi olan “metin”e odaklanmaktadır. Okur, metnin çözümlenmesi sürecinde, yani boşlukların doldurulması aşamasında mevcut ölçütlerine, estetik farkındalığına göre söz konusu boşlukları doldurmaya - öncel metinlerden edindikleri oranında, ya da öncel metinlerle kurabildiği bağ oranında- çalışacaktır.”<sup>264</sup>.*

Öncelikli olarak metne odaklanan metinlerarasılık, okurun, metni nasıl anlamlandıracağını sonraya bırakmaktadır. Diğer bir ifade ile metinlerarası ilişkilerin olmadığı bir metni, okurun nasıl metinlerarası olarak tükettiğini incelemek mümkün değildir. Alımlıma estetiği ve metinlerarasılık bu noktada birbirlerinden ayrılır; ancak bu keskin ve sert bir ayırım değildir; aksine üretilmiş metinlerarası metnin okur tarafından nasıl alımlandığı noktasında tekrar birleşen bir ayırımdır.

*“Okur, donanımı ölçüsünde bildiği, tanıdığı metinlerle ilişki kurabildiği ölçüde anlam üretebilecektir. Ancak alımlama estetiğinin temel kavramlarından beklenti ufku kavramının da edebî bir metnin yorumlanmasında tek başına yeterli olamadığı açıktır. Bu nedenle edebî bir metnin yorumlanmasında/açıklanmasında, alımlama estetiği kuramında olduğu gibi, okuru aktif kılan metinlerarasılığa da başvurulması metnin somutlandırılmasına daha bir açıklık getirecektir. Çünkü edebî bir metinde metinlerarası ilişkilerin izinin sürülmesi, araştırılıp ortaya çıkarılması, bir başka deyişle imlenmesi somuttur. Alımlama estetiğinde ise boşlukların doldurulması,*

---

<sup>264</sup> Tefik Ekiz, *Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı?*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, Sayı: 47/2, Ankara, 2007, s:125-126

*anlamlandırılması muğlak, hatta soyuttur. Dolayısıyla bir metni somutlaştırmaya, yorumlamaya çalışmak, bizi başka metinlerin kapısını aralamaya yöneltmekten başka bir şey değildir aslında. Bir başka ifadeyle buna, metinler arasında -sözde anlam peşinde-dolaşmaktır da diyebiliriz. Bu anlamda alımlıma estetiği ve metinlerarasılık kuramlarını -metin merkezli oluşlarıyla- birbirlerinin tamamlayıcısı olarak görmek mümkündür”<sup>265</sup>.*

Birbirlerini metin ve okur noktasında birleşerek tamamlayan ya da karşılıklı bir ilişkiye giren metinlerarasılık ve alımlama estetiğinin bir diğer buluşma noktası ise Rus biçimcileridir. Dilbilim alanında çalışmalar üreten Rus Biçimcileri, metinlerarasılık ve alımlama estetiğinin temellerini atmışlardır. Özellikle metinlerarasılığın anlaşılmasında, Rus Biçimcilerinden Mikhail Bakhtin’in, romanda diyaloji (söyleşimcilik), çokseslilik, çok dillilik ile ilgili çalışmaları önemli bir yer tutar.

## **2.2. 2. Metinlerarasılığın Temelleri: Diyaloji ve Mikhail Bakhtin**

Mikhail Bakhtin (1895-1975), Rusya’da doğan ve çalışmalarının büyük kısmını yürüttüğü sırada Stalin’in baskısı ile karşılaşınca Rusya’yı terk etmek zorunda kalan bir teorisyendir. Bakhtin’in önemli kitapları, “*Dostoyevski’nin Poetikasının Sorunları*”(1929) ve Volosinov takma adıyla yayınladığı “*Marksizm ve Dil Felsefesi*”(1929) doktora çalışması olarak bastırıldığı “*Rableais ve Dünyası*”(1966), derleme kitapları “*Diyalojik İmgelem*”(1981), “*Söz Türleri ile Son Dönem Çalışmaları*”(1984)’dır.

Bakhtin’in kullandığı bazı kavramlar ve özellikle diyalojik\* ilişki olarak adlandırdığı şey bu dönemde yaşadığı sıkıntılardan izler taşımaktadır. Baskın komünist

---

<sup>265</sup> Tefik Ekiz, **Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı?**, s:125-126

\* Bakhtin’in “**Diyaloji**” kavramına atıfta bulunan Türkçe metinlerde, kavram olduğu gibi kullanılmıştır; ancak bazı çeviri metinlerde kavram “**Söyleşimcilik**” olarak karşılanmaya çalışılmıştır. Çalışma bağlamında, dipnotlardaki farklı kullanımlar dışında kavram orijinal şekli olan diyaloji şeklinde kullanılacaktır.

ideolojinin monoglossia'sı\* ve monolojik\* iletişimi altında baskılanarak yaşamak zorunda kalan Bakhtin, özellikle çokdilli olma ve bağlamın birden fazla anlama sahip olması gibi kavramları yaşadığı dönemin de etkisiyle ısrarcı bir biçimde savunmuştur.

Stalin öncesi dönemde algı ve iletişim üzerine ortak görüşleri olan üç akademisyenden oluşan bir grup doğmuştur: edebiyat eleştirmeni M.M. Bakhtin, psikolog L.S. Vygotsky ve felsefeci V.N. Voloshinov. Politik sebeplere bağlı olarak, grubun çalışmalarının batıya ulaşması oldukça zaman almıştır. Grubun 1960'lardan ve 1970'lerden itibaren, düşünceleri batı psikoloji ve metin dilbilimini etkilemiştir. Bu küçük grubun temel argümanı genel olarak özetlenebilir: Dilin işaretleri doğal olarak diyalojiktir ve işaretlerin ortaya koyulması da doğal olarak diyalojiktir. Dil sosyal etkileşim süreci içinde şekillenir.<sup>266</sup> Bakhtin'in sürekli dilin devingen, değişken ve çoklu olması yönünde yaptığı vurgu, yaşadığı dönemde, dilin hakim güçler tarafından kuşatılmış olması ve dönemin farklı anlamların oluşmasına ve farklı dillerin\* yaşama şansı bulmasına izin vermeyecek monolojik bir zihne sahip olmasından kaynaklanmaktadır.

Dönemin Rusya'sına hakim olan Stalin merkezli komünist düşünce ile ters düşen Bakhtin, yazılarının çoğunu sansürlemek ya da başka insanların isimleri ile yayımlamak zorunda kalmıştır. Bakhtin, diyalojik iletişimin ya da sürecin çokdilli, çok sesli olmasını, metnin içinde yer alan merkezçek güçler ile metnin dışına atıfta bulunan merkezkaç güçlerin çatışması olarak açıklamaktadır. Diğer bir deyişle Bakhtin, baskıcı, egemen ve ideolojik olarak oldukça tek yönlü bir siyasal dönemin insanı olarak, özlemine duyduğu ve içinde var olma ihtiyacı hissettiği ideal dünyayı tarif etmeye

---

\* **Monoglossia** kavramı Heteroglossia kavramı ile tezat bir anlam içermektedir. Bakhtin, Monoglossia ile, söylemin tek katmanlı dolayısıyla tek anlamlı olmasını işaret eder. Heteroglossia da ise anlam çok katmanlıdır ve birbirinden farklı anlam dizgeleri iç içe geçmektedir.

♦ **Monolojik** olan diyalojik olanın tam tersidir. Bakhtin'e göre, bir söylem diyalojik olduğunda karşılıklı anlamların değiş tokuşuna ve birbirlerini etkilemelerine uygun bir bağlam yaratacaktır; ancak monolojik söylem, tekil ve kapsayıcı bir söylemin tüm iletişim ortamına hakim olmasını sağlayacak, böylece merkez güçlerin ve hegemonik olanın sesi tüm söylemi ele geçirecektir.

<sup>266</sup> Monika Rathert, *Communication Theory*, Online Makale, <http://web.uni-frankfurt.de/fb10/rathert/publikationen/downloads/Buchbeitraege/Lexikonartikel/communication.pdf>, Erişim Tarihi: Aralık 2009

\* Dil ile kastedilen, konuşma dilinden öte, simgesel ve anlamsal bir bütünlüğe sahip anlatı biçimlerinin toplamıdır.

çalışmıştır. Bu dünya tasviri, Bakhtin'in sosyalist düşünce ile ters düştüğü anlamına gelmemekte, aksine Stalin'in uyguladığı hali ile baskı ve şiddete dayalı yönetim anlayışı ile ters düşmeyi ifade etmektedir. Bakhtin'in eserleri, toplamda, Aydınlanma ve Aydınlanmacı tektip akli ve onun ekseninde kurgulanmış dünyayı eleştirmektedir.

Bakhtin, çoğul olanı tekile, etkileşimci olanı baskıcı olana, çok yönlü olanı tek yönlüye, merkezkaç olanı merkezçeye tercih etmiştir. Diyalojik kavramı genel olarak Hegel'in diyalektik kavramı ile bir benzerlik arz etmektedir; ancak bu noktada Bakhtin, Hegel'den farklı olarak durağan olmayan çoğul yapıyı betimlemektedir.

### 2.2.2.1. Diyaloji ve Çoksesselik

Bakhtin'in "**Diyaloji**" kavramı, üzerinde en çok durulan ve en sık kullanılan kavramlarından biridir. Diyaloji kavramı, metinlerarasılığın temelini atan kavramdır. Bakhtin, metinlerin diyalojik oluşunu tanımlayarak aslında bir şekilde metinlerarasılığın öncül tanımını yapmıştır. İlerleyen yıllarda, Julia Kristeva, Bakhtin'in kavramını metinlerarasılık olarak yeniden tanımlayacaktır. Diyaloji, temel olarak diyalog fikrinden beslenmekte ve karşılıklı etkileşim ve anlamlandırmayı bağlam merkezli ele almaktadır. Bakhtin diyalojiyi "bir ifade (utterance) ile diğer ifade arasındaki ilişki olarak"<sup>267</sup> tanımlar. O'na göre ifadenin anlamı "aynı konu üzerindeki kesin ifadelerin arka planına -ki arka plan çelişkili düşünceler, bakış açıları, değer yargılarından oluşur- karşı"<sup>268</sup> bir durum olarak anlaşılmalıdır.

Diyaloji, Bakhtin'in en çok roman incelemelerinde altını çizdiği, *metnin kendi içindeki ifadelerin yaratıcı ve karşılıklı olarak etkileşimci oluşunu* işaret etmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi diyaloji kavramı diyalogtan beslendiği için monologun tek yönlü yapısının yerine diyalogun çift yönlü, etkileşimci yanına vurgu yapmaktadır. Bu yüzden Michael Holquist'e göre "monolog, diyalogun işleyişini anlamamız için gerekli

---

<sup>267</sup> Mihail Bakhtin, **The Problem of the Text" in Speech Genres and Other Late Essays**, Çev: Vern McGee, Texas University Press, Austin, 1986 Aktaran Claudia Magallanes Blanco, **Video, a Revolutionary Medium for Consciousness-Raising in Mexico: A Dialogic Analysis of Independent Video Makers on the Zapatistas**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, School of Humanities Centre for Cultural Research University of Western Sydney, Sidney, 2004, s:165

<sup>268</sup> Claudia Magallanes Blanco, **age**, s:165

mantıksal bir yapıdır”<sup>269</sup>. Monolog içerisinde anlam tek yönlü bir akış içindeyken, diyalog ya da Bakhtin’in kavramsallaştırdığı hali ile diyaloji anlamların karşılıklı değişimini ve alımlanmasını ifade etmektedir. Diyalojik durum “(...) her söylemin birbirine hitap ettiğini ya da her söylemin alıcıyı, her mesaj alıcısının da mesajı yorumlama ediminde bir verici/üretici imajı oluşturduğunu varsaymaktadır. Dolayısıyla diğerinin bulunmadığı, geri-bildirim olmadığı ‘monolojik durum’lara karşı, birden çok muhatabın bulunduğu ‘dialojik durum’lar öngörmektedir. Dialojik durum, söylemin bir dizi geri-bildirim içerisinde inşa edildiği, kişiler arasında alıcı ve verici rollerinin alması bir düzende değiştirildiği bir durumu ifade etmektedir”<sup>270</sup>. Diyalojik süreçler ya da sosyal psikoloji ve iletişim açısından baktığımızda ilişkiler, bireylerin ya da anlamların karşılıklı olarak etkileşime geçtiği ve anlamların karşılıklı olarak zenginleştiği alanlardır. Metinlerarasılık bağlamında ise, diyaloji metinlerin tek yönlü değil, aksine karşılıklı etkileşim ve alış-veriş halinde olduğu durumları tanımlamaktadır.

Bakhtin, diyalojik kavramı ile hem birey ve metin arasındaki hem de metnin içindeki öğeler arasındaki birbirine geçişi, etkileşimi ifade eder. “Bakhtin’e göre bir metni okuduğumuzda metnin nesnel işaretleri ve anlamları ile öznel ve bireye içkin işaretler ve anlamlar arasında bir karşı karşıya geliş olur. İki işaret kümesinin bir tür diyalog içinde birbirine karıştığı, ve yorumlama etkinliğinde okuyucunun karşı ifadesini ortaya koyan metnin olduğu bir **sınır bölgesi** (borderzone) söz konusudur. Anlam, sadece bir sayfa üzerindeki sözcükte var olan bir şey değil, ilişkisel ve metin ile okuyucu arasındaki karşılıklı ilişkiye bağlı bir şeydir”<sup>271</sup>. Anlam, Bakhtin’in de ifade ettiği gibi bir sayfa üzerindeki sözcüklere ya da alıcı ve gönderici arasındaki iletilerin sözcüklerine indirgenecek kadar basit bir şey değildir. Anlam, metin ve metni okuyan arasındaki ilişki ve bu ilişkinin bağlam dahilinde gelişmesi ile oluşur. Anlam, Bakhtin’in de ifade ettiği gibi diyalojik bir sürecin sonucudur ve özellikle Bakhtin, roman incelemelerinde metin ve okuyucu arasındaki anlam üretimini açıklamaya çalışırken belirttiği gibi, diyalojik ilişkiler anlamı var etmekte, hatta bazen inşa

---

<sup>269</sup> Claudia Magallanes Blanco, **age**, s:166

<sup>270</sup> Nuri Bilgin, **Sosyal Psikoloji Sözlüğü**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2003, s:84-85

<sup>271</sup> Philip Smith, **Kültürel Kuram**, Çev: Selime Güzelsarı, İbrahim Gündoğdu, Babil Yayıncılık, İstanbul, 2005, s:255

etmektedir. “Diyalojik fikri, romanın yaratıcı ve ilişkisel yönlerini ortaya çıkarır; ve Bakhtin tarafından, simgesel olana yönelik Saussurre’cü yaklaşımları eleştirmek için kullanılmıştır. Bakhtin bu tür bir bakış açısını ‘soyut nesnelcilik’ olarak adlandırır; çünkü bu yaklaşım çalışmaların anlamlarının zaman içinde ya da okuyucunun içinde yer aldığı belirli kültürel bağlama göre nasıl değişebildiğini hesaba katmada başarısızdır. Bakhtin’e göre yapısalcı kavrayışlar, sadece okuyucuyu pasif olarak çerçeveleyen sabit ya da **monolojik** (monologic) bir anlam fikrini desteklemiştir”<sup>272</sup>. Anlam sadece soyut nesnel bir şekilde metnin kendi içinde ya da bireyci öznel bir şekilde, bireyin zihninde üretilmez.

Anlam ve anlama, diyalojik olarak ele alındığında metinler, diller, biçimler arasındaki bazen karşıt, bazen etkileşimci ilişkiyi betimlemektedir. İletişim sürecini temel alarak bakıldığında anlam, mesajın hareket ettiği kanal içerisinde, alıcı ve göndericinin mesajı hem bağlam- bağımlı hem de kişisel zihinsel süreçlerinin ekseninde ele almasıyla gerçekleşir. “Aktif bir anlama, eldeki sözcüğü yeni bir kavramsal sistemle, anlamaya çalışan birinin kavramsal sistemiyle bağdaştıran bir anlama, sözcükle bir dizi karmaşık karşılıklı ilişki uyum ve uyumsuzluk tesis eder, sözcüğü yeni öğelerle zenginleştirir. Konuşucunun beklediği tam da böylesi bir anlamadır. Bu nedenle, dinleyicisine yönelimi, özgül bir kavramsal ufka, dinleyicinin özgül dünyasına bir yönelimdir; söylemine tamamen yeni öğeler dahil eder; sonuçta birçok farklı bakış açısı, muhtelif kavramsal ufuklar, anlatımsal vurgular sağlayan sistemler, muhtelif toplumsal ‘diller’ bu yolla birbirleriyle etkileşime girer.”<sup>273</sup> Bakhtin’in muhtelif toplumsal dillerin karşılıklı etkileşime girmesine yaptığı vurgu, **Heteroglossia\*** kavramının simgesel anlamından beslenmektedir. Bakhtin’in çoğul yapıları özellikle işaret etmesi ve tercih etmesi, tek yönlü anlam akışını ve tek bir dilin iktidar yapıları tarafından dayatılmasını eleştirmesine yol açmıştır. Bakhtin’in diyalojik kavramı gibi heteroglossia ve

---

<sup>272</sup> Philip Smith, *age*, s:255

<sup>273</sup> Mikhaıl Bakhtin, *Karnavaldan Romana:Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, s:58-59

\* **Heteroglossia**, Bakhtin’in eserlerinde **çokdilliliği** ifade etmek için kullandığı bir kavramdır ancak, Tükçe’de çokdillilik olarak kullanıldığında bazı kavramsal ve anlama yönelik sıkıntılar doğacaktır. Buradaki dil, konuştuğumuz, seslerin oluşturduğu dilden farklıdır. Bakhtin, çokdillilik ile bir metin ya da toplumsal yapı içerisindeki grupların varlığının çeşitliliğini, metinlerin ya da toplulukların, anaakım yapıdan farklı olarak konumlanmalarını ifade etmektedir.

**Polyphony\*** kavramı da hep çoklu ve katmanlı yapıları işaret eder. Dolayısıyla diyalojik durumun ya da ilişkinin var olabilmesi ya da anlamın diyalojik olarak üretilebilmesi için, dilin de kendi içinde çoğullanması ve zenginleşmesi, sözcüklerin ve ifadelerin karşı karşıya gelmesi gerekmektedir. Bu türden bir karşı karşıya geliş, metinlerarasılık bağlamında metinler arasındaki ilişki için geçerli olacaktır.

Diyalojik ilişki, yukarıda da değinildiği gibi, sadece anlamın etkin ve etkileşimci bir şekilde ifadelerin karşı karşıya gelmesi ile açıklanamaz. Diyalojik ilişkinin olması için ‘dil’in de kendi içinde çoğul ve çoklu bir yapıya sahip olması gerekmektedir. “Bakhtin, çalışmalarında dil konusunu **Monoglossia, heteroglossia** ve **Poliglossia** kavramlarını kullanarak açıklar. Buna göre, monoglossia’da herkes tarafından paylaşılan bir dil ve ideolojik bütünlük söz konusudur, Antik Yunan toplumu örnek olarak gösterilebilir. Heteroglossia belli bir ulusal dil içinde var olan biçimlerin ve söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesidir. Rönesans sonrası modern toplumda doğal, ulusal dil düzeyinde bütünlük, türler ve biçimler düzeyinde ayrışma, Bakhtin’in tanımıyla heteroglossia gerçekleşmiştir. Roma İmparatorluğu ve Ortaçağ’da ise, tek bir toplumda farklı doğal dillerin, Latince’yle halk dillerinin birlikte var olduğu, bir dilin kendini başka bir dilin gözleriyle gördüğü bir poliglossia ortamı görülür”<sup>274</sup>. Heteroglossia, dilin, sabit ve değişmez tek bir anlamı olmasından öte, kendi içinde çeşitlenmesi, farklı sözel biçimlerin oluşması, bağlamın dili ve dolayısıyla anlamı her seferinde yenilemesi ve değiştirmesidir. “**Çokdillilik** (heteroglossia) kavramı çoğul işaret sistemleri ve belirli bir kavram etrafındaki bağlam-bağımlı okumalar fikrini ortaya koyar”<sup>275</sup>. Dil, bu anlamda Bakhtin’e göre sürekli çatışan, değişen ve dönüşen bir anlamlar sistemidir. “Heteroglossia saray dili, basın dili, günlük dil, vs. gibi sanatsal söyleme farklı toplumsal tabakaların dahil edilmesini belirtmektedir. Söylem tek bir konuşmacıya ait gibi gözükmemektedir fakat aslında daha fazla insanın dilini ve

---

\* **Polyphony**, müzikle ilgili bir terimdir ve **çokseslilik** anlamına gelmektedir. Bakhtin kavramı metnin ya da toplumun çok dillilik esasına göre şekillenmiş olmasını ifade etmek için kullanır.

<sup>274</sup> Zerrin Yanıkkaya, **Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı, Ankara, 2003, s:59-60

<sup>275</sup> Philip Smith, **age**, s:256

tutumlarını içermektedir”<sup>276</sup>. Dilin, tek yönlü ve kendi içinde bütünlüklü olması onu monoglossiaya götürür. Halbuki, heteroglossia, hakim ideolojinin dilin içinde yer alan anlam yapılarını tek yönlü üretmesine ve yine bunları tek yönlü kodlamasına engel olmaktadır. “Bakhtin, değişik ve farklı dil ve söylemlerin bir arada bulunup sürekli çatışmasını kastediyor bu kavramla. Ancak, hemen belirtmeli, bu heteroglossia yalnızca yazınsal metinlerle sınırlanmış değil. Tam tersine, alabildiğine geniş. Heteroglossia tüm toplumu kuşatır, her yanda işler.”<sup>277</sup> Beden dilinden, jest ve mimiklere, sözsöz ifadelerine kadar genişletebileceğimiz dil, heteroglossia vasıtasıyla toplumsal ve bireysel karşı çıkışın, hakim sınıfların ‘mono’ anlamlı ifadelerinin reddedilişine sahne olmaktadır. Heteroglossia, o an için hakim olan sınıfların, ideolojik olarak kuşattığı ve bütünlüklü hale getirdiğı dilin aksine çok katmanlı ve tabakalaşmış olmasını ifade eder. “Şimdi ve geçmiş arasındaki, geçmişin farklı dönemleri arasındaki, şimdinin farklı toplumsal-ideolojik grupları arasındaki, eğilimler, ekoller, çevreler vb. arasında, hepsi de bedensel bir biçim almış toplumsal-ideolojik çelişkilere birlikte varoluşunu yansıtır. Heteroglossia’nın bu ‘dilleri’, toplumsal açıdan tipleştirici yeni ‘diller’ oluşturarak çeşitli şekillerde birbirleriyle kesişir”<sup>278</sup>. Dolayısıyla, heteroglossia sadece zamanın herhangi bir diliminde dilin bağlam-bağımlı zenginleşmesi ya da katmanlaşması değil, dilin tüm zamanlar içerisinde var olan yerel, sözel ya da metinsel ifade biçimleri ile karşılaşması ve iç içe geçmesi olarak açıklanabilmektedir. Metinlerarasılık açısından, çokseslilik ya da çokdillilik; metinlerin, düz ve tekil bir yapı halinde karşılaşması ve birbirlerini içselleştirmeleri değil, çoğulcu ve döngüsel olarak birbirlerini kapsamaları olarak açıklanabilir. Diğer bir ifade ile eğer bir metin, tekdüze ve tekil bir biçimde, diğer metinler ile ilişkiye giriyorsa ya da onu içinde yeniden üretiyorsa, bu durum diyalojik değil monolojiktir.

Bakhtin’in dilin çeşitliliğı ve kendi içinde çoklu oluşunu ve tüm bu farklı değerlerin başkalaşarak bir araya gelişini polyphony ve **Orkestrasyon** kavramları ile

---

<sup>276</sup> Mikhaıl Bakhtin, *Edebiyatın Gereğçelendirilmesi*, Çev:Murat Çakmakçı, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Sayı:2/6, Kış 2009, s:101

<sup>277</sup> Ahmet Oktay, *Bakhtin’le Tanışırken*, **Virgöl Dergisi**, Pusula Yayıncılık, İstanbul, Kasım 2001-Ocak 2002, s:47

<sup>278</sup> Mikhaıl Bakhtin, **Karnavaldan Romana:Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, s:68-69

açıklamaktadır. Bakhtin; orkestra kavramını müzik terminolojisinden ödünç almıştır. Ona göre müzik, görme ediminden işitme edimine geçişin metaforudur. “Sözel/işitsel sanatlarda bir iletişim edinimine tekillik kazandıran, bu edimin ‘armonik sesleri’dir. Bir müzik parçasının partisyonu olarak kavranan roman içerisinde, tek bir ‘yatay’ mesaj (melodi) birçok şekilde dikey olarak armonileştirilebilir ve kendi sabit ses perdelerine sahip olan bu partiyonların her biri de, notların farklı enstrümanlar arasında dağıtılmasıyla başkalaştırılabilir”<sup>279</sup>. Bakhtin’e göre dilin çoksesli yani polyphonic olması onu zenginleştirir ve yaratıcı kılar. Bireylerin karşılıklı anlam değişimlerinin, hakim seslerin çizdiği sınırlar ve alanlar dışında da varlık bulmasını sağlar. Dillerin çok sesli olması, orkestrasyon ile armonileştirilir ve dilin tek yönlü ve tek boyutlu yapısı çoğullaştırılmış olur. Orkestrasyon ile birlikte dilin veya metnin her bir parçası kendi içinde sonsuz bir döngüsellik ve etkileşim halinde karşılaşmış olacaktır. Böylece anlam, bağlam-bağımlı olarak çoğullanır, dönüştürülür ve zenginleştirilir.

#### 2.2.2.2. Diyaloji ve İletişim

Diyaloji metinlerarasılığın temelini atan kavram olmakla birlikte iletişim çalışmalarını yeniden yorumlamak için de anahtar bir kavram olma özelliğini taşımaktadır. Tek yönlü ve geri-bildirimsiz dolayısıyla sağlıklı iletişim süreçlerini diyaloji ile çözümlenmek ve aşmak mümkündür. Özellikle Bakhtin’in de üzerinde durduğu gibi, diyaloji her hangi bir sesi, diğer seslere kıyasla ön plana çıkarmaktan çok başka bir şeydir. “*Diyalogsallık* ile kastedilen, bir romanda sadece tek bir sesin –yazarın sesinin- diğer roman figürlerine oranla baskın olarak çıkması değil; bunun yerine birçok sesin, hatta birbirleriyle çelişen birçok sesin yan yana, eşitçe çıkmasıdır”<sup>280</sup>.

İletişim süreci en basit ifade ile gönderici, alıcı, kanal ve mesaj öğelerinin bir araya gelmesiyle oluşur. Aynı zamanda geribildirim ve gürültü de iletişim sürecinin önemli diğer öğeleridir. Gönderici iletmek istediği mesajı bazı sesler, sözcükler aracılığıyla kodlar (encoding). Diğer bir deyişle, iletmek istediği şeyin nasıl anlaşılması istediğini de temel olarak bir kodu alıcıya gönderir. Mesaj, bir kanal içerisinde hareket

<sup>279</sup> Mikhaıl Bakhtin, (Çevirenin notu), **Karnavaldan Romana:Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, s:38

<sup>280</sup> Tefik Ekiz, **age**, s:46

eder ki bu kanalın kendisi kitle iletişim araçlarından, kitaba, bir kağıt parçasına kadar çeşitlilik gösterebilir. Kanal içerisinde yol alan mesaj alıcıya ulaşır ve alıcı, göndericiden gelen kodlanmış bu mesajı açılar (decoding) ve en basit ifade ile tüketir. “Buraya kadar iletişimin iki sözlü biçimi üzerinde yoğunlaştık: yazılı ve sözlü iletişim. Ama kişisel iletişim sözlü de olmayabilir. Sözlü olmayan iletişim için birçok kanal bulunmaktadır: yüz ifadeleri, el jestleri, vücut hareketleri ve dokunma. Tüm bu sözel olmayan iletişim modelleri işaretler, hareketler ve dokunmayı kullanır”<sup>281</sup> Dolayısıyla iletişim sadece seslere ve sözcüklere dayalı bir süreç değildir, aynı zamanda diğer bütün dışsal ve içsel göstergelerden de beslenmektedir.

Basite indirgenmiş bu hali ile iletişim göndericiden gelen bir mesajın alıcı tarafından alınmasıdır. Alıcı mesajı sadece alan değil aynı zamanda geribildirimde bulunandır. Bakhtin’in diyaloji kavramını göz önünde bulundurduğumuzda iletişim sürecinde göndericinin kullandığı dilin çeşitliliği, alıcının kendi zihinsel süreçleri ile mesajın bağlamına bağımlı okunması ve geribildirimde bulunması oldukça önemlidir. Bu, diyalojik durumun doğduğu anlamına gelmektedir. Hakim dil ya da hakim sınıfların yaratmak ve iletmek istediği anlam, bireyin öznel anlam dünyası ile kesişir. Bu kesişmeden yine ve yeni olmak üzere bir başka anlamın doğma şansı ortaya çıkar. Diyalojik durum dolayısıyla anlamların karşılaşma, birbiriyle bazen ters düşmesi bazen de uyumlu bir şekilde ilişkiye geçmesi ile gerçekleşebilir. Shotter, “diyalojik olanın monolojik tarafından, pratik olanın teorik tarafından, özel olanın evrensel olan tarafından, eşsiz bir zamanın tekrar edilebilir olan tarafından önlenmesi”<sup>282</sup> durumunun modern batı toplumlarında sıkça görüldüğünü belirtmektedir. Bu durum Bakhtin’in belirttiği heteroglossia’yı ve diyalojik ilişkiyi engeller. “Eğer Bakhtin haklıysa, dialojinin tamamlanmamış yapısı, tamamlanmış anlatıyla tutarlı olmayan, bizim deneyimlerimizin temel yapısıdır.”<sup>283</sup> Shotter’ın belirttiği durumun bir diğer ifadesi şudur; dilimiz ve zihnimiz hakim ideoloji tarafından kuşatılmamış ve tek

---

<sup>281</sup> Monika Rathert, **age**.

<sup>282</sup> John Shotter, *Toward A Third Revolution In Psychology: From Inneer Mental Represantaions to Dialogical Social Practises*, Online Makale, <http://www.massey.ac.nz/~alock/virtual/bruner.htm> , Erişim Tarihi: Ekim 2007

<sup>283</sup> John Shotter, *Putting A (Dialogical) Practice into Our Practises: Joint Action And Participation in An “Enabling Community”-A Whole New Language-Game For Psychology*, Online Makale, <http://www.massey.ac.nz/~alock/virtual/bruner.htm>, Erişim Tarihi: Ekim 2007

yönlüleştirilmemiş olsaydı eğer deneyimlerimiz ve iletişimimiz büyük olasılıkla diyalojik olabilirdi.

Bakhtin'e göre dil zengin ve tahmin edilemeyen bir şeydir. Ve var olan belirli bir ulusal dil içinde yer alan farklı biçem ve söz türlerinin çatışması ve katmanlaşması yukarıda da değinildiği gibi heteroglossia'yı yaratır. Heteroglossia en basit anlamıyla dilin zenginleşmesi ve katmanlaşması ise eğer, bu durum hakim sınıfların 'sözcüklerin anlamlarını ideolojik olarak sabitlemeye yönelik' çabalarını engeller. Böylece anlamların sabitlenmemesi diyalogun oluşmasını yani diyalojinin var olmasını mümkün kılar. "Diyalog olmadan hiçbir şey olanaklı değildir. Diyalog, son kertede toplumsal katmanlaşmanın görüldüğü yerdir. Anlama dediğimiz olay bu çerçevede oluşur. Buysa konuşmacı ile dinleyici arasındaki ilişkinin çözümlenmesini, bunların karşılıklı konumlarının aydınlatılmasını gerektirir elbet. Karşısındakinin, yani dinleyicisinin varlığını, onun beklenti ve kavram ufkunu gözetmeyen, onunla iletişim kurmayı öngörmeyen hiçbir konuşma yoktur. Bu çerçevede, konuşmacı ile dinleyici arasındaki "karşılaşma arenası"nın dinleyicinin "öznel inanç sistemi" olduğunu vurguluyor Bakhtin. Anlama süreci konuşmacının dinleyicisinin yanıtını alması durumunda gerçekleşir."<sup>284</sup>

Diğer bir deyişle Bakhtin, iletişim sürecinde göndericinin ve sadece onun yarattığı mesajın anlamı oluşturmasının önemli olmadığını, aksine dinleyicinin öznel ve bireysel dünyasının ve dinleyicinin bağlam-bağımlı anlamı alımının da önemli olduğuna vurgu yapar. Metinlerarasılık bağlamında, gönderici yazar, mesajı alan ise okuyucu olacaktır. Gönderici eğer hakim sınıfların sesi olarak anlamı kodluyorsa, alıcı bireysel ve öznel inanç sistemi içerisinden algılayacağı için bu iki karşıt güç arasında kaçınılmaz olarak gerilim yaşanacaktır. "Bakhtin'e göre, her toplumda, bütün iletişim ilişkilerinde, kültürel üretimlerde, toplumsal hayatın dinamiği iki karşıt gücün sürekli gerilimi içinde gerçekleşmektedir. Bunlar merkezçek (centripetal) ve merkezkaç (centrifugal) güçlerdir. Merkezçek güçler kültürel üretimleri ve iletişim biçimlerini sürekli birliğe, anlaşmaya ve monologa doğru zorlar. Merkezkaç güçler ise, çoğulluğa,

---

<sup>284</sup> Ahmet Oktay, *age*, s:59

anlaşmazlığa, farklı dil dünyalarına doğru iter. Her konuşan öznenin her somut kelamı, sözü (utterance) bu iki gücün birbirine dayattığı bir noktayı bize sunar.”<sup>285</sup> Bu iki güç arasındaki (Merkezkaç ve Merkezçek) gerilim dili sürekli yeniler ve hakim sınıfları sürekli ve kalıcı bir şekilde dilin içerisindeki alanları ya da sözcükleri ideolojik olarak sabitlemekten alıkoyar.

Merkezkaç ve merkezçek güçler arasındaki bu gerilim iletişim sürecini, dili ve en genel anlamıyla içinde yaşadığımız dünyayı daha esnek, değişken ve en önemlisi diyalojik kılar. Merkezçek güçler, sürekli merkezkaç güçleri kendine çekmeye çalışır ve bunu yaparken dilin monoglossia halinde olmasını arzular. Bu bir anlamda hakim sınıfların karşında yer alanların simgesel anlamda susturulması, bastırılması ya da seslerin kısılmaya, boğulmaya çalışılması anlamına gelir. “Ve eğer sesi, sözü peçelenenleri yatay bir düzlemde karşılıklı anlamın yollarını arıyorsak; birbirimizi duymak gibi, söylenmeyen ve yazılmayanları anlamak istiyorsak, hem diyalog içindeki çalışmalara hem de zihnimizin içindeki karnavallara, yani, iç düşünce ve konuşmaya ve bunların olası söyleşilerine karşı uyanık kalmamız gerekiyor”<sup>286</sup>. Süalp’in de işaret ettiği uyanıklık, Bakhtin’in içinde yaşadığı dönemde hakim ideolojiye eleştirel yaklaşması ya da yapısalcı, soyut nesnelci anlamların bağlamdan yoksun olmasını ifade etmesi ile benzerlik göstermektedir. Böylece diyalojik iletişim; yaratıcı, etkileşimci ve hakim dilin sabit anlamına karşı ‘uyanık’ olabildiği ölçüde gerçekleşecektir.

### 2.2.3. Bakhtin ve Metinlerarasılık

Metinlerarasılık ve Bakhtin arasındaki ilişkinin kurulmasında en önemli kavram yukarıda değinilen diyaloji yani söyleşimciliktir. *Bir metnin ya da bir iletişim sürecinin çoksesli olmasıdır* kabulünden hareketle, diyaloji ile metinlerin kendi içinde imleme\* yoluyla ilişkiye girdiği diğer metinlerin seslerini de içine alması ve söylemini tekseslilikten kurtarması ifade edilmektedir. “Bakhtin’in söyleşimciliği özünde toplumsal ve tarihsel vurgulamaları olan açık uçlu bir kavramdır. Bu kavram dilin

<sup>285</sup> Z. Tül Akbal Süalp, **Zaman, Mekan, Kuram Sinema**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, s:56-57

<sup>286</sup> Z. Tül Akbal Süalp, **age**, s:63

\* İmlleme iki metin arasındaki bağıntı noktalarıdır.

kendisine ilişkin bir şey söylüyor olsa da, kavramın kendisinin, düşünürün yaşamının son zamanlarında giderek epistemolojik bir yaklaşım haline büründüğü söylenebilir”<sup>287</sup>. Bakhtin, son dönem çalışmalarının neredeyse tamamını diyaloji ile temellendirmeye çalışmış ve edebiyat incelemelerinde metinlerin diyalojik yapılarını tespit etmeye çalışmıştır. Romanda, yani yazınsal metinde diyaloji kavramı sayesinde “(...) yalnızca metinsel düzlemde kalarak her sözcenin yalnızca bir söyleyenin ürünü olmadığını, söyleyenle dinleyen arasında ortak etkileşimin sonucu olduğunu, hiçbir söylemin de anlamsal olarak el atılmamış olmadığını anlamak, dolayısıyla her söylemin yaşanmış başka durumlardan ve doğduğu yazınsal ortamdan kaynaklandığını, her yazınsal yaratının bir yazarın eskilerden yola çıkarak yeniden yarattığı tonlamaların değiştirilip yeniden değerlendirildiği, kısacası söyleşim boyutundan yoksun sözcenin olmadığı olgusunu benimsemek gerekir”<sup>288</sup>. Metinlerarasılık boyutunda ifade etmek gerekirse, her metnin metinsel boyutta sadece metin olarak kalmadığını, diğer metinlerle de ilişkiye girdiğini; dolayısıyla her metnin sadece ve sadece yazarın ya da onu üretenin eseri olmadığını; dolaylı ya da dolaysız, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde daha önceki metinlerden etkiler taşıdığını; ancak bu etkileri yeniden yorumlayıp üreterek, metni anlamsal olarak farklı bir göstergeye dönüştürdüğünü belirtmek gerekmektedir.

Öte yandan, metin ya da söz tüm bu ilişkileri kurarken/iletişime geçerken ve diğer metinlerden aldığı parçaları yeniden konumlandırıp yeniden üretirken/mesajı iletirken, eski metinle olan bağlarını korumaya devam etmektedir. “Bakhtin’e göre söz bu yolda geçtiği aşamaları unutmaz ve girdiği bağlamlardan büsbütün kopamaz. Böylece metinlerarasılık da olduğu gibi bir metnin bize diğer metinlerin içinden geldiğini ve bu metinlerden bağımsız düşünülemezliğini vurgulamamız gibi, söyleşimcilik de, konuşma içinde bir taraf, bir sözle karşılaştığında, söz ona yansız, yani başkalarının beklentilerinden ve değerlendirmelerinden bağımsız, başkalarının seslerinin barındırmadığı bir ses olarak görünmez. Söz, metin gibi başka bağlamlardan ve her girdiği bağlamda başka bir yükü yüklenerek bize gelir. Dolayısıyla kişinin kendi sonul özüne ulaşması bu anlamda olanaksızdır. Çünkü söylendiği üzere her düşünce, her

---

<sup>287</sup> Eren Rızvanoğlu, *Söyleşimcilik, Metinlerarasılık, Post-Yapısalcılık*, Derleyen: Armağan Öztürk, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2010, s:166

<sup>288</sup> Kubilay Aktulum, *Metinlerarası ilişkiler*, s:40

tasarım, her deneyim başkasının süzgecinden geçmektedir. Bu anlamıyla sözcenin incelenmesi bir bakıma iki bilincin buluşmasıdır”<sup>289</sup> ya da iki metnin, göstergenin ya da olgunun bir yazar ya da üretenin zihninde buluşmasıdır. Metin bu döngüsel yolculuğunda, hem kendini var etmeye çalışarak düz bir yol almakta, hem sürekli olarak diğer metinlere dönerek ve onlardan bir parça alarak dairesel bir yol izlemektedir.

Döngüsel bir seyir izleyen metin aslında, sürekli olarak kendini tamamlamaktadır. ““Saf metin yoktur” diyen Bakhtin’e göre gönderenle gönderilen arasındaki iletişim süreci hiçbir zaman tamamlanamaz; her metin ancak diğer metinlerle ve çevresiyle kurduğu bağ sayesinde özgünleşebilir; yani metnin anlamını ve değerini belirleyen, metinlerarası ilişkidir”<sup>290</sup>. Metnin anlamını ve döngüsellliğini belirleyen metinlerarası ilişki, aslında onun diyalojik oluşunun da göstergesidir. Bakhtin’in de belirttiği gibi, diyalojik olan her metin çok seslidir ve baskın olanın, tektipleştiricinin karşısında yer almaktadır. Bu bağlamda, metnin kurduğu her metinlerarası ilişki, onun çok sesliliğine katkıda bulunmakta anlamsal zenginliğini ve değerini arttırmaktadır.

Bakhtin’in eserleri üzerinden Rus Biçimcileri, Viktor Sklovski vb. kişiler, yapıtı artık salt kendi atmosferi içinde ele almaktan vazgeçip onu belirli bir yazınsal bütünlük ve tarihsel evren içine konumlandırırlar. “Böylelikle Biçimciler, birbirlerini etkileyen yapıtların yazınsal alandaki gelişimlerini izleyerek eski biçimlerinin yerini alan yeni biçimleri saptamaya uğraşırlar”<sup>291</sup>. Bu türden konumlandırmalar, metnin artık tarihsel bir sürekliliğin ve dolayısıyla ondan önceki metinlerin ürünü olduğu fikrini netleştirmiş ve Kristeva gibi birçok teorisyenin metinlerarasılık ile ilgili derinlikli çalışmalar yapmasının yolunu açmıştır.

#### **2.2.4. Julia Kristeva ve Metinlerarasılık**

Bakhtin gibi, bulunduğu ülkedeki siyasi baskılardan kaçarak Fransa’ya yerleşen Julia Kristeva (1941-....) da, metinlerdeki baskın söylem, dilin cinsiyeti, yazınsal üretim

---

<sup>289</sup> Eren Rızvanoğlu, *age*, s:163

<sup>290</sup> G. Gonca Gökalp Alpaslan, *Metinlerarası Bağlamda Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirine Genel Bir Bakış*, **I.Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Kitapçığı**, Ankara, 2006, s:127

<sup>291</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s:20

süreçlerinin baskın iktidar ve kültür altında nasıl şekillendiği gibi konularla ilgilenmektedir. İki teorisyen arasındaki benzerlik, 1960'larda Kristeva'nın Bakhtin'in metinlerini detaylı bir şekilde incelemesi ve eserlerinde kullanması ile teorik bir düzleme taşınır. Kristeva, Bakhtin'in diyaloji kavramını dilbilim çalışmalarının içerisinden edebiyat alanına taşır. Metinlerarası çalışmalarını postmodern romanlar üzerinde yapan Kristeva, "böylelikle postmodern olduğu kadar klasik, modern ve eski metinlerin de belirgin özelliklerinden olan, ancak klasik eleştirinin yalnız kaynak ya da köken eleştirisi bağlamında ele aldığı metinlerarasını farklı bir bakış açısıyla eleştiri alanında tanımlamaya girişir"<sup>292</sup>. Postmodern romanlar, klasik ve modern romanlardan farklı olarak, parçalı, döngüsel ve daha birçok metin ile ilişkiye giren romanlar olduğu için, Kristeva'nın çalışmalarında önemli yer tutmuştur. Zira Kristeva sadece postmodern romanları değil, modern romanların metinlerarası ilişkilerini de, düz kaynak eleştirisi ya da karşılaştırmalı eleştiriden farklı olarak, kendi metinlerarasılık tanımlamasıyla incelemiştir.

Metinlerarasılık kavramı ilk kez Kristeva tarafından kullanılır. Kavramdan önce de birçok yazar bu alanda çalışmış ve metinler arasındaki ilişkiyi yorumlamaya çalışmıştır; ancak kavramın özgün kullanımı ile alana ait tüm çalışmalar bütünlüklü ve sistematik bir yapıya kavuşmuştur. Kristeva, Bakhtin'in teorisini kavramsallaştırmış, ayrıca, metinlerarası bazı çözümler yaparak, yöntemin sınırlarını görünür hale getirmiştir. Kristeva'ya göre "kavram genel anlamıyla bir yeniden-yazma işlemi olarak da algılanabilir. Bir yazar başka bir yazarın metninde parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden yazar"<sup>293</sup>. Bu noktada Kristeva metin tanımını "hep söyleşimciliğe/metinlerarasılığa bağlı kalarak yapar"<sup>294</sup>. Çalışmalarında bahsettiği metin, söyleşimci bir özellik taşıyan, "alıntılarla örülmüş bir mozaik, diğer metinlerin içine çekildiği ve dönüştürüldüğü"<sup>295</sup> bir metindir.

---

<sup>292</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s:11

<sup>293</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s:17

<sup>294</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s:41

<sup>295</sup> Julia Kristeva, *Word, Dialogue and Novel*, **The Kristeva Reader**, Editör: Toril Moi, Basic Blackwell, Oxford, 1986, s:37

Kristeva'ya göre metinlerarası işlem, metinlerin buluşması, eklemlenmesi ve yeni bir metni üretmesi olarak tanımlanabilir. “Yazı, önceki sonsuz metinler alanından aldığı parçalardan yola çıkarak, onları anlatısal sözdizimde çizgisel olarak bir bütün oluşturabilecek biçimde uç uca ekleyerek yeni bir metin ortaya çıkarır. Bu bakımdan, metinlerarası bir göndergeyi arayıp bulma durumu ortadan kalkar; çünkü Kristeva'ya göre, metinlerarası bir metnin önceki bir metni yinelemesi değil, sonsuz bir süreç, metinsel bir devinimdir”<sup>296</sup>. Her ne kadar Kristeva'nın metinlerarası ilişki tanımı mekanik ve matematik bir görünüme sahip olsa da, Kristeva temelde metinlerin devingen ve birbirine geçmiş karşılıklı ilişkilerinin sürekliliğinden bahsetmektedir. “Kristeva ve Barthes'in tanımlamalarıyla, metin, niteliği gereği çoğul ya da herhangi bir metin içinde hareket eden metinlerarasıdır. Metinlerarası kültürel materyallerin yayılması, yeniden telaffuz edilmesi, sorgulanması ve yeniden kavramlaştırılması için uçsuz bucaksız bir alandır. Metinlerarasılık, bir metnin diğer bir metin yoluyla yorumlandığı bir işlem değil ancak her metnin, diğer birçok metinden gelen materyallerin buluşma noktası olduğu ilkesidir”<sup>297</sup>.

Metinlerarasılık çerçevesinde, Bakhtin'ci bir yol izleyen Kristeva, Bakhtin'in genel teorisi göz önünde bulundurulduğunda, okur konusunda ya da metni tüketen kişi konusunda Bakhtin'den farklı bir tutuma sahiptir. Kristeva'nın metinlerarası okuru, Bakhtin'in söyleşimci okurundan daha pasif ve etkisizdir. Kristeva, “bir başka deyişle metin ve metinlerarası tanımından her tür insan izini silerek, onu yalnızca bir dil olgusu çerçevesinde tanımlar. Üstelik metinlerarasında, okurun katkısından hiç söz etmez”<sup>298</sup>. Kristeva'ya göre, metinlerarasılık kendimizi metin içine yazdığımız dolayısıyla metnin içinde yazıldığımız<sup>299</sup> bir mekanizmadır ve her ikisi de eşit düzeydedir. Halbuki, Bakhtin'in de belirttiği gibi metinlerarası ilişki, eğer sadece metni üreten kişi tarafından bilinirse ya da anlaşılması, tespiti çok zor ise metinlerarası ilişkiden söz etmek

---

<sup>296</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s:43

<sup>297</sup> James Goodwin, **Akira Kurosawa and Intertextual Cinema**, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1994, s:10

<sup>298</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s:54

<sup>299</sup> Charles Bazerman, *Intertextualities: Volosinov, Bakhtin, Literary Theory, and Literacy Studies*, **Bakhtinian Perspectives on Languages, Literacy and Learning**, Editör: A. Ball & S. W. Freedman, Cambridge University Press, Londra, 2004

neredeysi imkansızdır. Metinlerarası ilişkilerin tespiti ve anlamlandırılması için öncelikli olarak okurun, kültürel birikiminin metinsel göndermeleri tespit edecek kadar yeterli ve metinlerarası dönüşümü gerçekleştirecek düzeyde metinlerarasılığın farkında olması gerekmektedir. Diğer bir ifade ile okur tarafından anlaşılammış ya da yanlış anlaşılmış tüm metinlerarası ilişkiler, sığ ve kısır ilişkilerdir. Metinlerarası dönüşümler, okurun metinlerarası ilişkiye dahil olması ile zenginleşecektir.

Roland Barthes (1915-1980), kendi öğrencisi Kristeva'nın metinlerarasılık kavramından etkilenmiş ve metinlerarasılık tanımlamasını Kristeva merkezli yapmıştır. Barthes da Kristeva gibi, metnin dili ve kendisi ile daha fazla ilgilenmiş ve okurun metinlerarasılığın dönüşümündeki rolünü arka plana itmiştir. "Barthes, önceleri metni, anlamı üreten her tür insan ögesinden arındırır. Kristeva ve çok sayıda öteki yapısalcı gibi öznellik kavramını metinden atıp bir dil olgusu olarak metnin kendi içerisinde anlam ürettiğini savunur. Metni yazar ile alıcısı arasında kurulan bir ilişki değil, bir yapıt ile başka yapıt arasında kurulan, başka metinlerin kesiştiği bir alan olarak görülür"<sup>300</sup>. Barthes ve Kristeva'nın metinlerarasılık konusundaki bir diğer ortak noktası metinlerarası ilişkilerin üretkenliğini dil ekseninde yorumlamalarıdır. "Barthes'ın metin tanımında karşımıza çıkan üretkenlik kavramıyla Kristeva'nın üretkenlik kavramı aynı şeyi gösterir. Metin, dili yeniden dağıtır; bir yeniden dağılım alanıdır. Bu düşüncenin sezdiği gibi, böyle bir yıkma ve yeniden kurma işleminin en kestirme yolu metinlerarası alışverişin önünü açmaktır. Metinlerarası işlem, metnin eşsüremlili olduğu kadar daha önce yazılmış yapıtlardan sözceleri kendi içerisinde eritip onu yeni bir anlamla donatmak, böylelikle yeni bir metin üretmektir. Öyleyse metin eski alıntılarının yeni bir örgüsü, metinlerarası her metnin bir koşulu, yazınsallığın temel unsurudur"<sup>301</sup>. Dolayısıyla hem Barthes hem de Kristeva için, metinlerarası ilişkiler, dil aracılığıyla kurulan metnin parçalarının başka metinlerle birleşip çoğalması, tamamlanmadan dağılması, yeni metinler üretip<sup>302</sup> yazınsallığı meydana getirmesidir. Daha önce de

---

<sup>300</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s:57

<sup>301</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s:56

<sup>302</sup> Julia Kristeva, **Revolution in Politic Language**, Çev: Henri Matisse, Columbia University Press, New York, 1984, s:60

açıklanıldığı gibi, metinlerarasılık bu tür bir tanımlama dahilinde ele alındığında okurdan bağımsız, dolayısıyla yeni anlamsal yorumlardan uzak bir şekle bürünecektir.

Barthes, metinlerarasılık ile ilgili saptama ve tanımlamalarda bulunmasına rağmen, metinlerarası ilişkilerin tespit ya da yöntemleri ile ilgili hiçbir açıklamada bulunmaz. Okurdan bağımsız bir metinlerarası tanım yaparak, metinlerarası ilişkiyi sadece kavram düzeyinde ele almakla yetinmiştir. “Barthes’ın son aşamada bir öznellik boyutu katarak yaptığı metinlerarası tanım kuramsal düzlemde öteye geçmez. Barthes hiçbir metinlerarası uygulama yapmaz. Öteki metinlerle bağların sınırsız, sayılamayacak kadar çok ve anonim olduğunu söylese de şu ya da bu metinler arasında belli ilişkiler kurmaya olanak sağlayabilecek seçme ölçütlerinin neler olduğu konularında bir şey önermez. Pratik düzlemde metinlerarası ilişkileri bulmayı olanaklı kılan hiçbir seçme ilkesi sağlamaz”<sup>303</sup>. Kristeva da Barthes gibi, metinlerarası yöntemler üzerinde durmaktan öte, metinlerarası ilişkinin dil bağlamında nasıl geliştiğine odaklanmaktadır.

Kristeva, metinlerarasılığın sadece, postmodern dönemde üretilen metinlere özgü bir nitelik olmadığını, Bakhtin’in de belirttiği gibi aslında her dönemin metinlerin farklı imleme yollarıyla olsa da metinlerarası ilişkilerin olduğunu ve tüm bu metinlerin birbirlerinden etkilenecek ve etkileşime geçerek yazıldığını ortaya çıkarmıştır. Kristeva’ya göre, metinlerarasılık ortak metinlerin paylaşılmış kültürel deneyimlerinin okyanusunda okuyucu ve metnin özerk birlikteliğinin bozulmasıdır<sup>304</sup>. Ayrıca, metinlerarasılık, temel edebi kategorilerin nasıl çalıştığını anlamının geleneksel yollarıyla<sup>305</sup> savaştır.

### 2.2.5. Metinlerarasılık ve Görsel Metinler

Metinlerarası ilişki bağlamında ele alınan her olgu, nesne ya da metin daha önceden söylenmiş ya da üretilmiştir. Metinlerarasılık, bir yeniden yazma, bir araya getirme ya da alıntılama olarak tanımlanabilir. Metinlerin bir araya gelişi, daha doğrusu

---

<sup>303</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası ilişkiler**, s:59

<sup>304</sup> Charles Bazerman, **age**.

<sup>305</sup> Gunhild Agger, *Intertextuality Revisited: Dialogues and Negotiations in Media Studies*, [http://www.uqtr.ca/AE/vol\\_4/gunhild.htm](http://www.uqtr.ca/AE/vol_4/gunhild.htm), Erişim Tarihi: Ekim 2011

bir araya getirilişi, metinlerarası ilişkileri ve yöntemleri belirlemektedir. Tüm metinlerarası ilişkiler "... metinlerarasına başvuran bir yazarın, onu bir dönüşüm işlemine tabi tutarak yeni bir anlamla donattığı, daha önce okuduğu bir metinden kimi kırıntıları olduğu gibi metnine yerleştirmeye yetinmeyerek, bir yeniden-yazma işlemiyle, yeni bir anlam alanı yarattığı, başvuru ilk sözcenin içerisine sokulduğu yeni bir metnin bağlamında yeni bir işlev ile belirlediği (...)"<sup>306</sup> kabulü üzerinden tanımlanmaktadır. Bazen yazar, bir metni doğrudan metnine dahil etmekte, bazen değiştirerek, bazen metni hicvederek ya da diğer metinlerle bir araya getirerek metinlerarası ilişkiyi kurmaktadır.

Metinlerin birbirleriyle girdiği ilişkiler, son yıllarda metinlerarasılık çalışmalarının artmasıyla tespit edilebilir hale gelmiş olmasına rağmen, metinlerarası ilişkiler ve metinlerarasılık, ilk metinlerden beri vardır. "(...) *metinlerin birbirleri ile ilişki* içerisinde olmaları Antikçağdan beri bilinmektedir. Bu bağlamda iki tür *ilişki*den söz etmek mümkündür. Birincisi, geleneksel anlamda bildiğimiz, kullandığımız *açık ilişki*. Yani bir metne yapılan *gönderme*de yazarın, eserin açıkça belirtildiği bir tür. (Öncel bir *metinden* yapılan *alıntılama* tırnak imi ile gösterilir.) İkincisi ise postmodern bağlamda kullanılan **kapalı/örtük** bir *ilişki*. Birincisinde bir başka metne yapılan *gönderme* yaygın olarak *alıntılama* şeklinde karşımıza çıkar ve yazar *alıntılama*yı belirgin bir şekilde farklı bir karakterle veya yaygın olarak tırnak imi içerisinde kullanır"<sup>307</sup>. Açık metinlerarası ilişkiler, kavramın kendisinin de belirttiği gibi, yazarın ve okuyucunun ilk okuma anında görebildiği ve algılayabildiği ilişkilerdir. Bu ilişkilerden en çok başvuru daha önce de bahsedilen, **alıntılama**dır. Metinlerarası ilişki bağlamında alıntılama "bir metnin başka bir metinde, açıkça ve sözcüğü sözcüğüne yinelenmesi işlemi olarak tanımlanır"<sup>308</sup>. Alıntılama yaparak metinlerarası ilişkiyi kuran yazar, her hangi bir başka metni, bazı teknikler/göstergeler kullanarak metninin içine yerleştirir. "Alıntıyı belirten göstergeler, italik yazı, ayrıçlar veya alıntının metindeki tümcelerden çoğu zaman belirgin bir biçimde ayrı yazılması

<sup>306</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s:14

<sup>307</sup> Tefik Ekiz, **age**, s:38

<sup>308</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık**, Kanguru Yayıncılık, Ankara, 2011, s:416

yapıdaki ayrışıklığı somutlaştırır”<sup>309</sup>. Alıntılama da kurulan ilişki, iki metnin birbirinden ayrılığı ancak belirli bağlamlarda bir araya gelebilirliği nedeniyledir. Bazı durumlarda, yazar, alıntılama işlemini gizleme ya da göstermeme yoluna gidebilmektedir. Bu tür metinlerarası ilişkiler, **gizli alıntı** ya da **aşırma** (intihal/ plajiat) olarak tanımlanmaktadır. Gizli alıntı “başkalarının yapıtlarına ait tümceleri değiştirerek benzerini yazmak, başka bir yazarın yapıtının özünü, ortaya attığı yeni düşüncüyü kendisininmiş gibi göstermektir. Başkasının düşüncesini kendisine mal etmek, gizli alıntının en çok bilinen tanımıdır. Gizli alıntı, bir yazarın tümcelerini kopyalamak, anlatım birimlerini kullanmak, bir yapıtı her tür yazınsal belirteçten arındırarak sözcüğü sözcüğüne yeniden-yazmaktır”<sup>310</sup>. Birebir metni kopyalayarak, kendi metni içinde kullanmasına rağmen, yazınsal göstergeleri kullanmayan, onun kendi metninden ayrışık, başka bir metin olduğunu belirtmeyen ya da bir başkasının eserini olduğu gibi kopyalayıp kendi adını yazar olarak ekleyen yazar, aşırma yapar ve kısa bir parçasını ya da metnin tamamını sahiplenir<sup>311</sup>. Özellikle bilimsel ve akademik yayınlarda sıkça karşılaşılan metinlerarası bir ilişki türü olarak aşırma ya da gizli alıntı, her ne kadar açık bir ilişki biçimi olsa da, yazınsal göstergeler aracılığıyla ayrışıklaştırılmamış metin parçacıkları olarak, fark edilmesi ya da kaynak metnin bulunması çoğu zaman çok zordur.

Metinlerarası ilişkilerin ikinci türü ise, **kapalı** yani **örtük ilişkilerdir**. Örtük ilişkiler ağı yazar tarafından, alıntılama farklı yollarla kurulmaktadır. Metinlerarası örtük ilişki, “daha çok okuru ön plâna çıkaran, onu aktif kılan, anlam üretmeye zorlayan bir ilişkidir. Özellikle bu yönüyle, yani alımlayıcının (okurun) kurmacaya dahil edilmesi, bir başka deyişle kurmacanın kurmacası olması, postmodern edebiyatın yaygın olarak başvurduğu yöntemlerden bir tanesidir. Biraz daha açacak olursak; yazar öncel bir metinle bir ilişki kurar. Bu ilişki açık bir ilişki olduğunda, yani birebir örtüştürülebildiğinde sorun yoktur. Ancak okurun aktif kılındığı kapalı ya da örtük ilişkide kurulan ilişki, alıntılama, anıştırma, yansılama, öykünme, çeviri, aşırma vb.

---

<sup>309</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık**, s:416

<sup>310</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s:104

<sup>311</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık**, s:423-424

metinlerarası yöntemlerden biri aracılığıyla gerçekleşebilmektedir”<sup>312</sup>. Bahsedilen tüm örtük ilişkiler, yazar ya da eseri üreten kişi tarafından, okura ya da eseri tüketecek kişiye dolaylı olarak fark ettirilir.

Örtük metinlerarası ilişkilerden, en eskisi **palempsest**dir. “Palempsest, bir metnin altında öteki metinlerin izlerinin olduğunu bildiren bir imgedir”<sup>313</sup>. Palempsest ilişkinin, ilk mecrası parşömenlerdir. “Ortaçağ’da, VII. ve XII. Yüzyıllar arasında parşömenin az ve pahalı olması nedeniyle kitapları kopyalamak işiyle uğraşan yazarlar eski el yazmalarının yüzeyini kazıyarak elde ettikleri parşömenleri tanrıbilimle ilgili metinler yazmak amacıyla yeniden kullanım yoluna gidiyorlardı”<sup>314</sup>. Parşömenleri daha verimli kullanabilmek için uygulanan bu yöntem, aslında metinlerin görüntüsel olarak üst üste binmelerini de sağlamıştır. Aşağıda yer alan örneklerde palempsest yöntemiyle üst üste binen anlatılar net bir şekilde görülmektedir. Fotoğraf 4’te Kadeş Savaşı’nı anlatan oyuntular, kralın suçluları nasıl cezalandırdığını anlatan, silinmek üzere olan oyuntuların üzerinde yer almaktadır. Fotoğraf 5’te ise, Baltimore’daki Walters Art Museum’da yer alan palempsest bir parşömen bulunmaktadır. Parşömenin üzerinde Orta Çağ’a ait Hıristiyanlıkla ilgili yazılar yer almaktadır; ancak yapılan araştırmalar göstermiştir ki parşömenin üzerinde ilk yer alan metin M.Ö. 350 yıllarında Aristoteles tarafından yazılmıştır.

---

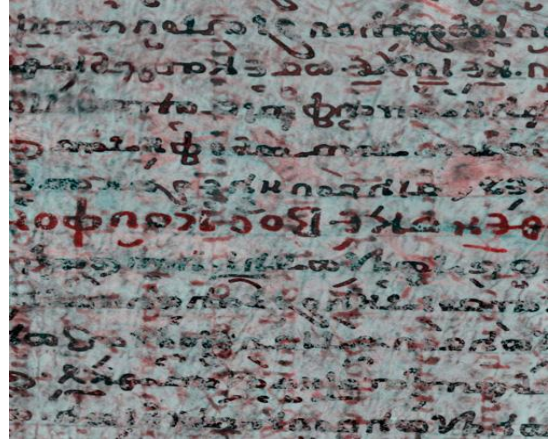
<sup>312</sup> Tefik Ekiz, **Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı?**, s:124-125

<sup>313</sup> Yeliz Özay, *Metinlerarasılık ve Türk Halk Hikayelerinde Ana-metinsel Dönüşümler*, **Milli Folklor Dergisi**, Yıl:21, Sayı:83, 2009, s:6

<sup>314</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık**, s:463



Fotoğraf 3



Fotoğraf 4

Metinlerarası örtük bir başka ilişki türü ise, **anıştırmadır**. Anıştırma, alıntılamanın metinlerde fark edilmesi daha zor olan bir yan türüdür. “Anıştırmanın özü daha çok iki düşünce arasında yapılan yakınlaştırmadır: Gösterenler üzerindeki oyun aslında iki gösterileni yaklaştırmak amacı güder”<sup>315</sup>. Anıştırma da bir araya getirilen iki metin alıntılamadaki gibi ayrışık değildir. “Anıştırma çoğu zaman alıntıyla karşılaştırılır. Anıştırma’nın, alıntı gibi açık ya da sözcüğü sözcüğüne yapılan bir metinlerarası gönderge olmadığı böylelikle vurgulanır. Gerçekten de anıştırma, alıntının dolaylı bir biçimidir”<sup>316</sup>. Bu bağlamda anıştırma, ilk okumada ya da görmede anlaşılması kolay olmayan bir metinlerarası ilişki türüdür. Anıştırma ilişkisinde “kavranması için, bir sözce ile yansılarını gönderdiği bir başka sözce arasında belli bir algılamayı zorunlu kılan, varlığını dışarıdan bildirecek, belirtecek dışsal bir bildiri dizgesi olmadığı için anıştırmayı bulmak zordur, çoğu zaman kişisel ekin birikimi ve çabayı gerektirir”<sup>317</sup>. Anıştırmanın yer aldığı metinlerarası metin okuru, metni alımlamaya ve diğer metinlerle ilgili bilgi birikimini gözden geçirmeye çağırılmaktadır. Okur, kültürel bilgi birikimi çerçevesinde anıştırmayı fark ederek, iki metni aynı anda alımlayacaktır.

Anıştırmada genellikle ilişkiye girilen ilk metnin içeriği değiştirilmiş ve dönüştürülmüş olarak karşımıza çıkmaktadır. Alıntılamadaki gibi metin birebir kendi

<sup>315</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s:113

<sup>316</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s:113

<sup>317</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık**, s:420

dizgesi ve anlamıyla metnin içinde bulunmamaktadır. Yazınsal anlamda kurulan bir anıştırma ilişkisinde yazar, bazen ilişkiye girdiği metindeki kişilerin yerlerini, zamanlarını ya da mekanlarını değiştirebilmektedir. “Öykünün zamanı ve yeri değiştirildiğinde, ister istemez eylemde de bir değişiklik gerçekleşmekte, eylemdeki değişiklik de eylemlerin toplamından oluşan olay örgüsünü değiştirmektedir”<sup>318</sup>. Dolayısıyla olay örgüsü ve diğer elemanları değişen bir metin, artık diğer metinle ilişki içinde olan yeni bir metindir. Anıştırmanın alıntılardan en önemli farkı, aşırma ya da gizli alıntı yoluna gitmeden, metni üreten kişinin kendi yaratıcılığını devreye sokmasıdır.

Metinlerarası ilişkiler bağlamında bahsedilen yöntemler genellikle yazınsal alanda karşılaşılan yöntemlerdir. İleride bahsedilecek diğer metinlerarası yöntemler ise hem yazılı hem de görsel metinlerde uygulanabilecek yöntemlerdir. Bu yöntemler genellikle örtük yöntemlerdir; izleyici ya da okurun etkin anlamlandırması ile görünür hale gelirler. Bu bağlamda, görsel metinlerde kullanılan metinlerarası yöntemlerin, kültürel belleğe olan katkısı ve onu dönüştürmesi gündeme gelecektir. “Genel anlamda sanatın tümü belleğe dayanır- her sanat eseri, doğrudan ya da dolaylı olarak sanatçının kişisel deneyimlerinden etkilenir”<sup>319</sup>. Daha önce de belirtildiği gibi tüm kişisel bellek, kültürel belleğin kolektif olarak ürettiği sembolik figürleştirmelerle iletişime geçerek oluşturulurlar. Bu bağlamda, eğer sanatsal bir üretim söz konusu ise bu, kültürel bellek ile ilişki içerisinde oluşturulmuş bireysel belleğin ürünü bir üretim olacaktır.

İçinde bulunulan dönemin sosyal ve kültürel özellikleri, kültürel belleğin kaydetme ve sembolikleştirme biçimlerini etkilemektedir. İçinde bulunduğumuz Postmodern olarak adlandırılan dönem, metinlerarası ilişkilerin en yoğun biçimde karşımıza çıktığı dönemdir. “XX. yy başından günümüze kadar süregelen ve modernizm/postmodernizm tanımları altında geleneksel edebiyat estetiğinden köktenci bir biçimde ayrılan metinler, özellikle biçim/yapı yönüyle belirgin bir kulvar değişikliği göstermektedir. İçerikten biçime, somuttan soyuta, dış dünyadan iç yaşama olan bu yön değişimi, sosyo-ekonomik, teknolojik ve bilimsel dev gelişmelerin etkisi altında biçim

---

<sup>318</sup> Yeliz Özay, *age*, s:11

<sup>319</sup> Daniel L. Schacter, *age*, s:30

değiştiren gerçekliğe paralel olarak yaşanmaktadır”<sup>320</sup>. Metinler artık, parçalı ya da kopuk parçalar halinde diğer metinler içinde kendilerine yer bulmakta, anlam sürekli olarak yenilenmekte dolayısıyla, kültürel bellek ve onun nesnelere yorumlama ve sembolikleştirme pratikleri de yenilenmektedir. Daha önce de açıklandığı gibi artık, kültürel bellek, görsel imgeleri yazılı metinlere oranla daha sıklıkla kullanmakta ve görsel imgeler aracılığıyla, olayları ve nesnelere hatırlamaktadır. Bu noktadan hareketle, görsel metinlerde metinlerarasılığın izlerini sürmek, aynı zamanda kültürel belleğin bu türden metinlerarası imgelerle ilişkisini ortaya çıkarmak anlamına gelmektedir.

Yazın alanındaki metinlerin incelenmesi olarak ortaya çıkan metinlerarasılık, artık “sadece edebiyat içi ilişkilerle sınırlı değildir, edebiyatla sanatın her dalı ve popüler kültürün bütün ürünleri arasında da metinlerarası ilişki görülebilir ve bu, hayatın her alanını kapsar. Böyle geniş bir ilişki ağının metne katkısı ise, anlamın zenginleşmesi, okurun yakaladığı her ipucuyla kendini yeni ve daha derin bir anlam evreninde bulması, bu sayede metnin verdiği hazzın artması olabilir. Çünkü son yüzyılda metin kavramı büyük ölçüde değişime uğramıştır ve artık metin -yazılı, sözlü, görsel- başka birçok metnin kesişme noktasıdır”<sup>321</sup>. Metinlerarasılık artık sinemadan fotoğrafa, heykelden müziğe kadar birçok disiplinin kullanmakta olduğu bir yöntemdir; ancak bu noktada kavramın kendisi ve metinlerarası yöntemlerle ilgili bazı sıkıntılar ve kavramsallaştırma sorunları ortaya çıkmaktadır. Metinlerarası ile kastedilenin sadece yazılı metinler arasındaki ilişkiler olduğunu ifade edenlerin yanı sıra, diğer tüm sanat dallarına ait eserlerin de bir metin olduğunu; ancak bunlar arasındaki ilişkilerin metinlerarasılık yerine, resimlerarasılık, filmlerarasılık vb. olarak tanımlanması gerektiğini ifade edenler de bulunmaktadır.

Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık* (2011) adlı kitabında, bu ayrımı şu şekilde açıklamaya çalışır:

*“Sözsöz sanatlar ile sözsöz-olmayan sanatlar arasındaki göstergibilimsel ayrım açık seçik ortada olduğu için sözsöz olan*

<sup>320</sup> Hulusi Geçgel, *Şiirde Modern ve Postmodernizm Üzerine*, **Hayal Dergisi**, Sayı:23, Ekim-Kasım-Aralık 2007, s:2

<sup>321</sup> G. Gonca Gökcalp Alpaslan, **age**, s:128-129

*sanatların kendi aralarındaki alışverişlerine metinlerarası alışverişler yerine göstergelerarası alışverişler adını vermek daha yerinde ve doğru olacaktır. Öyleyse kısaca değindiğimiz tanımlamalara bağlı kalarak artık sözsel bir yapıtın, bir metnin sözsel olmayan bir sanat yapıtına, bir resme, heykele gönderme yaptığı durumlarda metinlerarasılıktan söz etmenin güçleştiğini söylemeliyiz. Buna karşın farklı alanlara ait alışverişler, sözsel yapıtlar arasındaki metinlerarası ilişkilere benzemektedir ve metinlerarasılığın uğraş alanında yer alırlar, ancak bu türden alışveriş işlemlerini göstermek için metinlerarasılık yerine daha çok göstergelerarasılık kavramı yeğlenmektedir”<sup>322</sup>.*

Göstergelerarasılık, kullandıkları medya/araç türleri arasında farklılık olan disiplinlerarasındaki ilişkiyi ifade etmektedir. Bir sinema filminin, yani görsel-işitsel bir medyanın, edebiyatla yani yazılı bir medya ile olan ilişkisi göstergelerarasıdır; ancak, iki medya ya da disiplin arasındaki ilişki, Sosyal Bilimler çerçevesinde bakıldığında, en temel tanımıyla iki metin arasındaki ilişkidir. Bu yüzden, “göstergelerarasılık, gösterge dizgeleri arasındaki içsel ayrımlarla belirlenip temelde farklı doğada bir işlem olsa da metinlerarasılığa bağlı olarak ele alınmalıdır”<sup>323</sup>. İster bir film, bir opera eseriyle, ister bir fotoğraf bir Antik Yunan mitiyle göstergesel düzeyde ilişkiye girmiş olsun, bu en temel tanımıyla, iki metnin ilişkiye girmesidir ve ilişki her kurulduğunda, iki metnin/gösterge dizgesinin farklı anlamları kültürel belleğimizde canlanacak ve yeni bir düzlem ya da bağlamda, yeniden buluşarak yeni anlamların doğmasını sağlayacaktır. Metinlerarasılık, kültürel bellek boyutunda, yenileyici, dönüştürücü ve zenginleştirici bir üretim alanıdır.

Kültürel bellek bağlamında bireysel tüm anılarımız kültürel belleğin çizdiği sınırlar çerçevesinde oluşturulmuştur. “Halbwachs’a göre, bireysel bellek, ancak anıları yeniden inşa etme imkanını sağlayan sosyal çerçeveler sayesinde var olabilir. Anıları koruma müzesi yoktur ve eğer biz düşünmezsek, anılar hiçbir yerde değildirler. Onları, yaşadığımız anın gereklerine göre hatırlarız; belleğimiz toplumun bize sağladığı

<sup>322</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık**, s:16

<sup>323</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık**, s:27

çerçevelerde ve nosyonlarda çerçevelenir. Çeşitli şeyler hakkındaki imajlarımız, temsillerimiz de tek başına yapayalnız bulunan bir beyinde şekillenip saklanmazlar”<sup>324</sup>. Diğer bir ifade ile belleğimiz toplumsal bir bağlama ve kültürel bir bağlayıcı yapıya ihtiyaç duymaktadır. Kültürel ve sosyal dünyamızı kuşatan görsel imgeler, bu bağlayıcı yapının en değerli elemanlarından birisidir. Görmek birçok noktada önkoşulsuz ve diğer şartlardan bağımsız, kolektif olarak bir araya gelmeyi ve algılamayı kolaylaştırmıştır. Bir kitabı kolektif olarak algılamak veya kitap için bir araya gelmek, herhangi bir duvara yapıştırılmış bir afiştaki görsel imge ya da birine ait olan bir fotoğrafla ilgili kolektif olarak hatırlamaktan çok daha zordur. Bu bağlamda fotoğrafçılar, kültürel belleğin kolektif olarak canlı tutulmasının sağlayıcılarından. “Gördüklerini kaydetmekle fotoğrafçı, mevcut bilgilerimize yenilerini ekleyerek, belleğimizi sahip olduklarından daha derinlikli kılmıştır. Sadece bununla yetinmemiş, aynı zamanda toplumsal belleği de görselliğin yadsıyamayacağı bir yetkinlikle donatmıştır. Toplumsal bellek, her zaman en çok görüntülerden beslenir veya onlardan güç kazanır”<sup>325</sup>.

Metinlerarasılık bağlamında fotoğraflar, kültürel belleğin sahip olduğu bilgileri yeniden işleyerek ve onları yeni anlamlarla donatarak, topluma sunarlar. Görsel olarak ilişkiye geçilen her metin olumlanarak/olumsuzlanarak ya da dönüştürülerek yeni bir metin içine gömülmeye çalışılır. Fotoğraf alanındaki metinlerarası ilişkiler genellikle sanatsal, deneysel/kavramsal diye adlandırılacak fotoğraf türlerinde ya da reklam ve moda fotoğraflarında karşılaşılmaktadır. İşlevsel fotoğraf olarak tanımlanan diğer fotoğraf türleri ise daha çok toplumun görsel hafızasında kaydedilen olayları görselleştirerek, olguların ya da tarihin kültürel bellekte yer almasını sağlamaktadırlar.

Kültürel belleği dönüştürücü özelliği bağlamında görsel imgelerin ve dolayısıyla fotoğrafların en sık başvurduğu metinlerarası yöntem, örtük bir ilişki türü olan **parodi** yani **yansılama**dır. İki metin arasında içerik düzeyinde kurulan bir ilişki olarak parodi; birinci metnin, ikinci metinde yerilmesi ya da değersizleştirilmesidir. “Yazınsal bağlamda, klasik dizgede parodi oyunsal ya da yergisel bir işlevle bir kuralı çiğneme biçimi olarak tanımlanır. Klasik anlamda parodi soylu bir metni sıradan bir olaya

---

<sup>324</sup> Nuri Bilgin, **age**, s:208

<sup>325</sup> Çerkes Karadağ, **Görme Kültürü: Görüntüler Evreni**, s:141

indirgemeye dayanır. Yansılama işlemine karşın, yansılama yapan metin ile yansılan metin arasında çok sayıda benzerlik bulmak olasıdır; zaten bu türden bir uygulamanın yapılabilmesi için iki metin arasında yeterince benzerlik bulunması gereklidir<sup>326</sup>. Parodi, birinci metin ile eleştirel bir ilişkiye girdiği için çoğu zaman yergi ile karıştırılır. “Parodiyi yergiyle (satire) de karıştırmamak gerekir. Yergi metin dışı bir şeyi (bir kişiyi, bir toplumsal olguyu) hedef alır. Oysa parodi yazınla sınırlıdır, özgün bir yapıt üzerinde oynanan bir biçem oyunudur<sup>327</sup>. Parodi, metinlerarası metnin içinde, ilk metin ile girilen ilişki ile sınırlıdır. Parodi, metnin ya da eserin dışına taşmaz; parodinin sınırları ilksel metnin içeriği ile çizilmiştir.

Parodi, yapıtın biçiminin değil içeriğinin değişime uğratılmasıdır<sup>328</sup>. Dolayısıyla, metinlerarası eserler ya da yazınsal metinlerde konu ve içerik düzeyinde gerçekleşen bir eleştirme ya da yerme durumu söz konusu ise, o metin parodi ilişkisinden faydalanmıştır. Ayrıca, parodi de konu düzeyinde gerçekleştirilen eleştirel değişim, ilksel metinle olan biçimsel bağı koparmamalıdır. “En etkili yansılama, anlamını değiştirdiği metne biçimsel olarak en yakın olan, özgün metni hemen akla getiren ancak ondan anlamca ayrılan yansılama<sup>329</sup>. Bu biçimsel yakınlık, içerik ve anlam düzeyinde uzaklık ilişkisine dönüşmektedir. İki metin arasında kurulan parodik ilişki, ilk metnin anlam ve yan anlamlarını değiştirmelidir. “Parodi’nin, parodileştirmek istediği metni yakalama biçimi, sunduğu tekrarda önceki metnin bir benzeri olarak ortaya çıkmak değil, önceki metinle bu tekrar arasındaki mesafeyi açmak, farkı belirgin kılmaktır<sup>330</sup>. Anlamların bağlamlarının değiştirilmesi ve dönüştürülmesi, iki metin arasında açılan mesafe ile gerçekleşmektedir. “Parodinin özü dönüşümdür öyleyse; dönüşüm yaratıcı bir edim, ikinci bir metin üretme edimidir, bu ikinci metin birincisiyle çoğu zaman bir karşıtlık ilişkisi kurar<sup>331</sup>. Karşıtlık ilişkisi, ikinci metnin eleştirel gücünü arttırdığı gibi, sürekli olarak birinci metin ile kurmakta olduğu biçimsel bağı da hatırlatmaktadır. Parodik ilişki okura ya da eseri tüketene, birincil olarak ilk ilişkiye

<sup>326</sup> Kubilay Aktulum, **Parçalılık, Metinlerarasılık**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004, s:287

<sup>327</sup> Kubilay Aktulum, **Parçalılık, Metinlerarasılık**, s:301

<sup>328</sup> Tevfik Ekiz, **Almanca Yazan Türklerde Metinlerarasılık**, s:44

<sup>329</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s:119

<sup>330</sup> Nil Göksel, **age**, s:135

<sup>331</sup> Kubilay Aktulum, **Parçalılık, Metinlerarasılık**, s:294

girilen metni hatırlatmaya çalışır. Böylece, ilk metnin anlamının geçirdiği dönüşümü ve yazarın metinlerarası bir şekilde, ilk metni nasıl eleştirdiğini görünür kılmaya çalışır.

Parodinin boyutları ve ne ölçüde metni eleştireceği, metinlerarası yazarın tercihlerine bağlıdır. “Parodi yalın bir alıntı biçiminde karşımıza çıkabileceği gibi, bütün bir yapıtın parodisi biçiminde de karşımıza çıkabilir; bir yapıtın bütünü de dönüştürülebilir”<sup>332</sup>. Yapıtın bütünü dönüştürüldüğü durumlarda bile, yapıt ile kurulan biçimsel bağ korunmalıdır.

Aşağıda yer alan parodileştirme örneği Marcel Duchamp (1887-1968) tarafından gerçekleştirilmiştir. Sanatçı Leonardo da Vinci’nin Mona Lisa’ına bıyık takmış, birinci metin ile arasındaki biçimsel bağı sıkı sıkıya korumasına karşın, bıyık takarak, erkekleştirdiği Mona Lisa ile içerik ve anlam olarak arasındaki mesafeyi açmıştır.



**Resim 3: Leonardo da Vinci Mona Lisa 1503-1519**

**Resim 4: Marcel Duchamp’s Mona Lisa 1919**

Marcel Duchamp örneği bağlamında da söylenebileceği gibi, Parodi’nin ortadan kalkması, metinleri birbirlerinin düpedüz alıntıları, pastiş’leri yapar<sup>333</sup>. Parodileştirilen Mona Lisa tablosundaki bıyık göstergesi ortadan kaldırıldığında, Marcel Duchamp’ın

<sup>332</sup> Kubilay Aktulum, **Parçalılık, Metinlerarasılık**, s:302

<sup>333</sup> Nil Göksel, **age**, s:137

tablosu, Leonardo da Vinci'nin tablosunun alıntılanması hatta aşırılmasına dönüşecektir.

Parodi, yazınsal metinlerarası ilişki türlerinden birisidir; ancak son yıllarda, metinlerarasılığın diğer görsel vb. metinlere uygulanmaya başlamasıyla birlikte, “günümüzde yazının ötesine geçerek sinema, medya, reklam ve özellikle de müzik kliplerini belirleyen, kliplerde sıklıkla kullanılan yöntemlerden birisi”<sup>334</sup> haline gelmiştir.

Parodinin sıklıkla karıştırıldığı bir diğer örtük metinlerarası ilişki biçimi ise **pastiş** yani **öykünme**dir. İçeriği taklit eden parodinin aksine, “öykünme bir metni değil biçimi taklit eder”<sup>335</sup>. Metinlerarası yazar ya da sanatçı, diğer sanatçı ya da eserin biçimine öykünür. “Bir metnin biçimini hedef seçen yazar ya da sanatçı kimi zaman, değişik amaçlarla bu biçimden yola çıkarak kendi metnini yazma yoluna gider. Öykünme öyleyse bir metnin biçimini dönüştürerek yeni bir metin ortaya koymak çabasından çok, bir metnin biçimini taklit etme, yalın bir konudan yola çıkarak, ötekinin biçiminde yeni bir metin yazma olarak tanımlanmaktadır. Yazınsal bir tür ya da kurama öykünen bir yazar ötekinin niteliklerini yansıtmaya yoluna başvurur”<sup>336</sup>. Biçimsel olarak taklit edilen eser, parodideki gibi, yerilmek ya da eleştirilmek için taklit edilmez. “Pastişte parodinin gizli amaçları yoktur. Pastiş boş bir parodi, kör bir heykeldir”<sup>337</sup>. Parodi ilişkisini kuran yazar, metne karşı eleştirel bir bakış hatta bazen alaycı bir tutuma sahiptir. Parodi ilişkisini anlamlı kılan bu içerik ve anlamdaki tezatlık halidir. “Öykünmeye başvuran yazarların gerekçeleri değişiktir: Bir başka yazara saygısını bildirmek yanında onu eleştirmek, yermek, alaya almak, yeni (sahte) bir yapıt ortaya koymak (...), kendi biçimini yaratmak amacıyla ötekinin yapıtından yola çıkmak, onu taklit etmek yoluna gidilir. Öykünme çoğu zaman gizlenmez, konuşmalarda, yazışmalarda, ya da yayımlanma aşamasında yapıtın önsözünde yazarlar

---

<sup>334</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık**, s:370

<sup>335</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s:134

<sup>336</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık**, s:342-342

<sup>337</sup> Sabri Büyükdüvenci, Semire Ruken Öztürk (Derleyen ve Çeviren), **Postmodernizm ve Sinema**, Ark Yayınları, Ankara, 1997, s:27

öykünmenin kaynağı konusunda ipuçları verirler”<sup>338</sup>. Görsel sanatlar, özellikle sinema ve fotoğraf alanında sıkça karşılaştığımız pastiş ya da öykünme, genellikle sanatçıların ilk dönem eserlerinde sıkça başvurdukları metinlerarası ilişki yöntemlerindedir. Bu eserler çoğunlukla biçim konusunda ustalaşmış ya da olgun bir dilyetisi geliştirebilmiş sanatçıların eserlerindeki dilin ya da anlatısal göstergelerin öykünmeci kullanımı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Fotoğraf alanındaki bir diğer metinlerarası hatta daha doğru bir kavramla göstergelerarası ilişki, Amerikalı fotoğrafçı Gregory Crewdson’ın (1962-....) fotoğraflarında karşımıza çıkmaktadır. Sinema alanına ait görsel anlatım dizgelerini, fotoğraf alanına taşıdığı *Twilight* (Alacakaranlık/1998-2002) serisinde Crewdson, her bir kareyi, bir sinema filminin karesiymiş algısı yaratacak şekilde üretmiştir. Serinin tüm fotoğrafları, bir filminden alınmış ve sonrasında sahnenin devam ettiği hissini yaratan fotoğraflardır. (fotoğraf 7 ve 8)



**Fotoğraf 5: Beneath the Roses Serisi, 2003-2005**

<sup>338</sup> Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, s:343



**Fotoğraf 6: Twilight Serisi, 2001-2002**

Sinema ve metinlerarasılık bağlamında en çok karşılaşılan metinlerarası ilişkiler, bir romanın adaptasyonu ya da bir başka filmin, yönetmenin pastışı veya parodisidir. Fotoğraf ve edebiyattan teknik ve içerik olarak beslenen sinema, metinlerarası ilişkilerini en çok edebiyat ile kurmaktadır. Metinlerarası uygulamalar alanında “yazın ve sinema arasındaki ilişkiler üzerinde sıklıkla durulmaktadır. Gerçekten de konusunu yazından alan film sayısı oldukça fazladır. Burada sözsel olan, görsel olanla göstergelerarası bir ilişki içerisine sokulur. Aynı biçimde bu ilişki, müziksel olanla da bir kez daha kurulmuş olur. Kimi müzisyenlerin yapıtlarının film müziği olarak kullanılması ya da bir romanın sinemaya uyarlanması gibi bir filmin de roman konusu olduğuna sıklıkla rastlamaktayız. Film böylelikle anlatısalın alanına sokulur. Seyirci böyle bir işlemin ardından yazma zevkini ele veren bir etkinlik değil sevdiği, beğendiği bir kurguyu yeniden, derinlemesine işlenmiş bir biçimde karşısında bulur”<sup>339</sup>. Romanların ya da diğer yazılı edebiyat türlerinin senaryolaştırılarak filmleştirilmesi dolayısıyla metinlerarası bir ilişki kurulması noktasında “yazarlar, film ve edebiyata, orijinal olan ve onun adaptasyonu şeklinde bir metinlerarasılık anlayışı ile yaklaşmazlar, aksine her ikisini de diğeriyle karmaşık ve devingen ilişkiler ağı içinde yer alan eşit

<sup>339</sup> Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, s:22-23

ortaklar olarak görürler”<sup>340</sup>. Sinema ve yazın/edebiyat arasındaki metinlerarası ilişkiler; içerikten, karakterlere, mekanlardan olay örgüsüne kadar çeşitlilik göstermektedir. “Her filmin kendine özgü konusu olsa da, bir filmi izlerken diğer üretilen filmlerden bağımsız bir biçimde izlenemez. Bu kimi zaman seyircinin art alan bilgisi ile tetiklenir; kimi zaman ise filmin içine yerleştirilen etkileşim ya da bilinçli tercihlerle ilintilidir. Örneğin, bir dönem Türk filmlerinde yer alan zengin kız- fakir oğlan ya da zengin oğlan-fakir kız konuları hep aynı kalmıştır, değişen sadece filmin adıdır. Özellikle postmodern gelenekle üretilen filmler birer metinlerarasılık özellik taşır. Ya da belli kültürlerin yansıtıldığı uzak doğu türünde, Western türündeki filmler neredeyse görsel boyutta aynı özelliği taşır ve kültüre özgü olmanın kaygısını güder”<sup>341</sup>. Mitolojik metinler, fotografik imgeler, resim sanatına ait metinler, sinemanın en çok metinlerarası ilişkiye geçtiği gösterge dizgelerindedir.

Stanley Kubrick’in (1928-1999) 1980 yılında çektiği *Shining* filmi, metinlerarası ilişkinin fotografik bir metinle kurulduğu örneklerden birisidir. Diane Arbus’un (1923-1971) 1967 yılında çektiği *Identical Twins* isimli fotoğraf, Kubrick tarafından filmin bir sahnesinde yanında üretilmiştir. Fotoğraf ve metin arasındaki ilişki öykünme aracılığıyla kurulmuştur ve bu örtük bir ilişkidir. Metinlerarası ilişkiyi anlayabilmek için izleyici, Diane Arbus’un fotoğrafını önceden bilmelidir. Bu türden örtük ilişkiler, izleyicinin kültürel birikimi çerçevesinde anlam bulan ilişkilerdir.

---

<sup>340</sup> Ewa Mazierska, **age**, s:16

<sup>341</sup> Muhlise Coşkun Ögeyik, **Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2008, s:28



Fotoğraf 7: Stanley Kubrick'in *Shining* (1980) filminden bir kare



Fotoğraf 8: Diane Arbus, *Identical Twins*, 1967

Metinlerarasılığın en bilinen örtük ilişki türlerinden bir diğeri ise **kolaj**dır. 1910'lu yıllarda *yapıştırma resim* olarak bilinen kolaj, "modernizmden itibaren plastik sanatlarda sıklıkla karşılaşılan bir tekniktir; farklı malzemelerin üst üste kullanılmasıyla yeni bir anlam üretilmesine dayanır. Günlük hayattan, teknolojiden, sanatsal ürünlerden alınan parçalar, hem koparıldıkları bütünden izler taşırlar hem de parçası haline

getirildikleri yeni ürünün anlamını dönüştürürler”<sup>342</sup>. Birbirinden farklı tekniklerle üretilmiş ya da doku olarak birbirinden farklı parçaların bir araya gelmesi, anlam ve yananlam konusunda metnin zenginleşmesini sağlamaktadır. “Modernitenin bir buluşu olmasına karşın kolaj postmodern bir bağlamda yeni bir anlamla donatılarak kullanılmaktadır. Modern yapıtlarda kolaj kullanımı yapıtın bütünlüğü ilkesini sarsar görünmesine karşın modern kolajda ayrışık unsurları benzeşik bir yapıya oturtma çabası kendini belli eder”<sup>343</sup>. Yazınsal anlamda yapılan kolajda bazen aşırma vb. durumlarla karşı karşıya kalma ihtimali söz konusu olabilir; ancak yazar, metnin kolaj ile üretildiğini belirttiği durumlarda bu tehlike ortadan kalkacaktır. Görsel metinlerde kolaj ise, izleyici de karmaşa ve anlamsız parçaların bir araya getirilmiş olduğu hissi uyandırır da, kolajı metinlerarası bir ilişki olarak var eden bu ayrılıkların anlamsal bir çerçevede bir araya getirilmiş olmasıdır.



**Resim 5: Kurt Schwitters, Das Unbild, 1919, Staatsgalerie Stuttgart**

Çalışma bağlamında, metinlerarası ilişkilerden, transgresyon çerçevesinde en önemli olanı parodidir. Parodi, yöntem olarak bir sınır ihlalidir. Öncel metnin

<sup>342</sup> G. Gonca Gökalp Alpaslan, **agm**, s:145

<sup>343</sup> Kubilay Aktulum, *Alıntılar Sergisi Üzerine Birkaç Not*, **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E**, 2010-05, Online Dergi, Erişim Tarihi: Eylül 2011, s:2

meşrulaştırdığı içeriği aşarak, onun sınırlarını ihlal eder. Parodileştirilen her metinsel unsur, dönüştürülerek yeni bir anlam boyutuna taşınır. Dinamik bir olgu olarak transgresyon bölümünde değinilen, sınırı aşarak onu görünür kılma ve kültürü yenileme işlemi, parodi aracılığıyla gerçekleşmektedir. Kültürel bellek, transgresif unsurlar ve parodi gibi metinlerarası yöntemler aracılığıyla kendini sorgulamakta, ihlal edilen sınırlarını ve yasaklarını gözden geçirmekte ve kendini yeniden kurmaktadır. Analiz bölümünde, fotoğrafların, transgresif unsurları metinlerarası yöntemlerle üreterek, kültürel belleği nasıl dönüştürdüğü ve yinelediği tartışılacaktır.

### **2.3. TRANSGRESİF FOTOĞRAFÇILIKTA BEDEN VE METİNLERARASILIK**

Transgresif fotoğrafçılık tanımı genel olarak birçok alt fotoğrafçılık türünü kapsamlayan bir tanımlamadır. Transgresif fotoğraf ile kastedilen içerik düzeyinde, üretilen fotoğrafın her hangi bir kültürel ya da toplumsal kodu değiştirip dönüştürmesi, var olan stereotip algıları ya da değerleri yeni ve farklı bir bağlam içinde yeniden sunması ya da ele alınan konunun bazen biçimsel ancak çoğunlukla sanatsal malzeme ve estetik değeri yaratan içeriğe ait kodlarla yeniden üretilmesidir. Çalışma bağlamında üzerinde durulan transgresyon ve beden ilişkisi, bu türden bir fotoğrafçılık anlayışının ya da üretim pratiğinin temel çıkış noktasıdır. Sınırları ihlal etmek, belirli bir yasa ya da kodun ötesine geçmek olarak daha önce tanımlanan transgresyon, transgresif fotoğrafçılık bağlamında, toplumsal bellekte güzel ve estetik olarak tanımlanan bedenlerin yerine, estetik olmayan/çirkin ya da ucube olarak kabul eden beden temsillerini koymaktadır. Bunun yanı sıra, ölümler, kadvralar, doğuştan bedensel engeli ya da dismorfik bozukluğu olanlar, cüceler, transseksüeller vb. gibi birçok alternatif beden temsili de transgresif fotoğrafçılığın çalışma alanı içinde yer almaktadır.

Metinlerarasılık kavramı ise bahsedilen temsillerin, kültürel ve toplumsal bellekteki varlığını farklı bir noktaya taşımakta ve bedenün uygarlık tarihi boyunca izlediği yolun, Sosyal Bilimler metinleri aracılığıyla inşasını eleştirmek için devreye girmektedir. Antik Yunan'da ya da Rönesans döneminde üretilen bir heykel ya da tablonun kültürel olarak tanımladığı ve estetik olarak işaret ettiği bir beden temsili, transgresif fotoğrafçılık aracılığıyla yeniden üretilip kurgulanırken, hem metnin kendisi

hem de metnin atıfta bulunduğu estetik değerler değişime uğramaktadır. Bir diğer ifade ile transgresif fotoğrafçılık, metinlerarasılık aracılığıyla, yalnızca günümüzdeki estetik beden temsilleri ve onların yan anlamlarını değil, tarih boyunca aktarıla gelen ve günümüzdeki estetik beden temsillerinin temelini oluşturan kodları da dönüştürmektedir. Bu bağlamda öncelikli olarak transgresyon bağlamında fotoğraf tarihini yeniden gözden geçirmekte fayda bulunmaktadır.

### 2.3.1 Transgresyon Bağlamında Fotoğraf Tarihine Genel Bir Bakış

Fotoğrafçılığın gelişmesi birçok teknik keşif ve icat ile mümkün olmuştur. Optik oyuncaklar dönemi olarak adlandırılan süreçte, görüntüyü kaydetmek ya da yeniden aktarabilmek için birçok bilim adamı ve meraklı mucit teknik aletler geliştirmiştir. Fotoğraf tarihinin başlangıcı olarak kabul edilen ilk fotoğraf daha doğrusu o yılların deyimiyle pozlama Joseph Niece tarafından 1826 veya 1827 tarihinde gerçekleştirilmiştir. Pozlama tam sekiz saat sürmüştür<sup>344</sup>. Teknik şartların yetersizliği ve malzeme bilgisinin azlığı sebebiyle, ilk fotoğrafın saatlerce pozlandığı iddia edilmektedir. Sanayi devrimine paralel olarak ortaya çıkan teknik gelişmeler ışığında teknik bir alan olarak doğan fotoğraf, ilerleyen yıllarda hem içinde bulunduğu dönemde meydana gelen teknik hem de sosyo-kültürel gelişmelerin ışığında şekillenmiştir.

Fotoğrafın ilk yılları, pozlama süresinin daha kısa hale getirilmesine yönelik teknik çaba ve girişimlerin olduğu dönemdir. Fotoğrafın estetik bir değer ifade etmeye başlaması ise daha sonraki yıllara ve dönemlere denk düşmektedir. Teknik bir kaydetme aracı olarak fotoğraf, ilk yıllarından itibaren bir belge işlevi kazanmıştır. 1800'lerin sonlarına kadar üretilen fotoğrafların çoğu dolaylı "belgesel" nitelik arz etmektedir; çünkü bahsedilen fotoğraflar bugün belgesel fotoğraf olarak tanımladığımız türde üretilen fotoğraflarla benzerlik göstermemektedir. 19.yy'da üretilen fotoğraflar, daha çok portre, aile, önemli mimari yapılar, dönemin önemli olayları vb. gibi fotoğraflardır. Dönemin siyah-beyaz ve monochrome fotoğrafları genelde, ailelerin ya da bireylerin arşiv amaçlı ya da yağlı boya tablonun yerine ailenin hatırlanması amaçlı çektirdikleri fotoğraflardır. Aynı zamanda, fotoğrafçılığın ilk yıllarında fotoğraf kendi başına ve ayrı

---

<sup>344</sup> Douwe Draaisma, *age*, s:155

bir sanat ya da zanaat dalı olmaktan öte, yağlı boya resme yardımcı olabilecek teknik bir gelişme olarak kabul ediliyordu. Dolayısıyla fotoğraf çekmek kendinden menkul bir eylem ya da edim olmak yerine, resim sanatına katkı sağlayacak bir ara süreç olarak görülüyordu ve “bu işe girişenlerin çoğu başarısız ressamlardı, ayrıca birçok fotoğrafçı resamlara yardımcı olacak “görsel belgeler” çekerek hayatını kazanıyordu”<sup>345</sup>. Fotoğrafi çekilen nesnelere, gerçek nesnelere yerine geçiyordu ve böylece ressamlar gerçek objeler ya da modeller kullanmadan, sadece onların fotoğraflarına bakarak resimlerini çiziyorlardı.

Fotoğrafın ilk zamanlarındaki bir diğer kullanım alanı ise “anı kaydetmesi” ve nesneyi tüm “gerçekliği ile yansıtması” sebebiyle belge olarak kullanılmasıdır. “Fotoğraf tarihinin ilk günlerinden itibaren, bu yeni medyanın tarihin yardımcısı olduğu öne sürülmüştür. Örneğin, 1888’de yapılan bir konferansta George Francis, fotoğrafların sistemli bir şekilde toplanmasının “topraklarımızı, binalarımızı ve yaşam tarzlarımızı” resmetmenin en iyi yöntemi olduğunu ısrarla ileri sürmüştü. Tarihçilerin sorunu ise, bu resimlere güvenilip güvenilemeyeceği ve bu güvenin derecesidir. “Kamera yalan söylemez” cümlesi sık sık dile getirilmiştir. Pek çoğumuzun, ailelerimiz ve gittiğimiz tatilleri ölümsüzleştirdiği “şipşak fotoğrafçılık kültürü” hala tablolar ile bu fotoğrafları aynı düzeyde algılamak ve tarihçiler ile sanatçılardan da aynı gerçekçi yansımaları beklemek arzusunun barındırıyor”<sup>346</sup>.

Fotoğrafın mekanik olarak gerçekliği yeniden üretmesi gerçeği, insanoğlunun kaydetme ve saklama arzu ile birleşince “yıllar yılı yazıyı kullanarak kendisine bir bellek oluşturmaya çalışmış insanoğlu, fotoğrafla birlikte başka bir düzleme tırmandı. Gerçi daha önceki dönemlerde de görüntünün özellikle resim aracılığıyla taşıdığı bir bellek, belge anlamı vardı. Fakat çok daha kısıtlı olan o araç, özellikle fotoğrafın kullanılmasıyla birlikte yerini çok daha kolay, doğrudanlık taşıyan ve yaygın bir araca bıraktı”<sup>347</sup>. Fotoğraf, resme kıyasla çok daha gerçekçi ve doğrudan imgeler sunmaktaydı ve resim sanatına göre çok daha kısa zamanda sonuç vermekteydi. Fotoğraf her ne kadar

<sup>345</sup> Nazif Topçuoğlu, **Fotoğraflar Gösterir Ama...**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s:15

<sup>346</sup> Peter Burke, **Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa, Tarihin Görgü Tanıkları**, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003, s:21

<sup>347</sup> Hasan Bülent Kahraman, **age**, s:130

görece ekonomik ve hızlı bir yeniden üretim ve çoğaltım aracı olsa da, ilk yıllarında resim sanatı ile biçimsel olarak organik bir ilişki içinde algılandı. “1850’lerden 1890’lı yıllara kadar fotoğraf, geleneksel resmetme tekniklerinin özellikle de çizerek ve boyayarak resmetmenin yerini almaya yöneldi. Resimcilik adı altında toplanan bu çalışmalar”<sup>348</sup> fotoğrafçılığın ilk döneminin estetik ve biçimsel olarak resim sanatının gölgesinde kalmasına yol açtı. “Her halükarda, ilk fotoğrafların konu seçimleri ve hatta pozları çoğunlukla tabloları, tahta baskıları ve gravürleri örnek alırken, daha yakın tarihli fotoğraflar eski fotoğrafları referans almakta ya da bunlara göndermelerde bulunmaktadır”<sup>349</sup>.

İlerleyen yıllarda insanlar, fotoğrafın hem teknik hem de estetik olarak yeni ve farklı bir kaydetme aracı olduğunu keşfetmeye başladılar. Bu keşifle birlikte, fotoğrafı çekilen şeylerin ya da konuların çeşitlendiği ve bağlamlarının değişim gösterdiği görülmektedir. Fotoğraf öncelikli olarak burjuva ailelerin, bir nevi arşiv amaçlı yaptırdığı yağlı boya tablolarla yer değiştirdi. “Fotoğrafın mekanik bir çoğaltma aracı olarak hayata girmesiyle birlikte, bireyin kendi dışındaki dünyayı algılaması değişmiştir. Fotoğraf, erken dönemde, yani ilk yıllarında portre ve manzara konusunda yaygınlaşmıştır. Bu dönemde insan portreleri ve insanların birinci derecedeki aile ortamları, fotoğrafın yöneldiği temel alanları oluştururken, aynı zamanda insanların yağlıboya tablolarında ve baskı resimlerde görebildiği manzaralar, özelliği olan yapılar, tarihi eserler vb. fotoğrafın yöneldiği diğer alanlar olmuştur”<sup>350</sup>. Aileler, önemli günlerinde ya da anlarında, düğünlerde ve cenazelerde fotoğraf çekirmeye başladı. Aynı zamanda bu değişim, transgresif olarak sınıflandırabilecek ilk fotoğrafların üretilmesine yol açmıştır.

### 2.3.2. Post-Mortem Fotoğrafçılık

Fotoğrafın ilk yıllarında transgresif olarak ele alınabilecek ilk örnekler, bahsedilen aile bağları ya da önemli kişilerin hatırlanması amaçlı çekilen fotoğraflarla paralellik gösteren fotoğraflar, nü ve erotik fotoğraflar ve post-mortem yani ölüm

---

<sup>348</sup> Levend Kılıç **age**, s:123

<sup>349</sup> Peter Burke, **age**, s:23

<sup>350</sup> Levend Kılıç, **age**, s:119-120

sonrası fotoğraflardır. Post-mortem fotoğrafların çoğu ölmüş olan aile bireylerinin hatırlanması ya da en son nasıl göründüklerinin unutulmaması amaçlı çekilen fotoğraflardır.

Post-mortem fotoğrafçılığın ilk örneği Hippolyte Bayard tarafından üretilmiştir. “Tarihsel açıdan ölümün estetik bir sunumla ilk ifadesi, fotoğrafın icadına yönelik çalışmalarının ciddiye alınmamasına tepki gösteren Fransız Hippolyte Bayard’e aittir. Bayard kendisini intihar etmiş olarak sunduğu oto portresinde, bir ölüm mizansenini kurmuştur”<sup>351</sup>. Ölüm ile fotoğrafı bir araya getiren Bayard, doğrudan ya da dolaylı olarak, insanların ölmüş bir bedenin yaratacağı transgresif durum karşısında şok olacağını ya da etkileneceğini öngörerek transgresif fotoğraf tarihini başlatmıştır.



**Fotoğraf 9: Hippolyte Bayard, Self Portrait as a Drowned Man, 1840**

Bayard’ın fotoğrafı, ilerleyen yıllarda yükselişe geçen Post-mortem fotoğrafçılığın ilk örneği olmasının yanı sıra, bir memento mori örneğidir. Memento mori Latince, “Unutma öleceksin.” demektir. Sanat eserlerinde, ölümün varlığını

<sup>351</sup> Mehmet Fatih Yelmen, **Kriminal Fotoğraf ve Estetik Yorumları**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2011, s:87

hatırlatmak için ölümü plastik malzeme olarak kullanan eserler memento mori örnekleridir.



**Fotoğraf 10: 25 yaşında ölen Prince of Orange, 1544**



**Fotoğraf 11: Monk, 16/17.yy**

Memento mori fikri, fotoğraf tarihinin ilk yıllarına damgasını vuran Nadar tarafından da Paris'teki mezarlıkların fotoğraflanmasıyla, fotoğraf alanına taşınmıştır.



**Fotoğraf 12: Nadar, Paris Katacombları, 1857**

Nadar'ın fotoğrafladığı mezarlıkta yıllar önce ölmüş insanlardan kalan kemiklerin bir araya toplanmış olması, ölümün şok ediciliğinin altını bir kez daha çizmektedir. Her insanın bir gün öleceği ve geriye sadece kemiklerin kalacağını anlatan Nadar fotoğrafı, ilk transgresif fotoğraf örneklerindedir; çünkü et ve deriden yoksun, çürümüş ve hijyenik olmayan bir beden sunumunu gerçekleştirmektedir.

Post-mortem fotoğrafların yoğunlaştığı yıllar, aile fotoğraflarının moda olduğu yıllara denk düşmektedir. Aile fotoğrafları çoğunlukla, 1800'lerin toplumsal normlarına uygun olarak çekirdek aile ya da geniş ailelerin fotoğraflarıydı. Aile fotoğrafları aracılığıyla insanlar, görsel bir bellek ve soyağacı oluşturma şansına sahip oluyorlardı. Aile fotoğrafları, ailenin sosyal statüsünü ve ekonomik göstergelerini yansıtacak türden fotoğraflardı ve dolayısıyla transgresif olarak tanımlanabilecek çoğu unsuru barındırmamaktaydı. “Özellikle 1900'den önce yapılmış portrelerde poz verenler muhtemelen en iyi tavırlarını takınıyorlardı. En iyi tavır deyince sıradan durumlarda olduğundan çok daha zarif bir beden dili kullanmaktan ya da böyle bir beden dili kullanıyormuş gibi resmedilmek”<sup>352</sup> ailelerin tercihiydi. Yağlı boya tabloları öykünen aile fotoğraflarının aksine 1850ler ve sonrasında yaygınlaşan post-mortem yani ölüm döşegi fotoğrafçılığı ile ilintili olarak üretilen aile fotoğrafları transgresif unsurlar barındırmamaktaydı. Post-mortem fotoğraflar, ölmüş bir aile bireyinin ölümünden kısa bir süre sonra fotoğrafının çekilmesi idi. Henry Peach Robinson'un çektiği fotoğraf, ölmek üzere olan kızlarının son anlarını ölümsüzleştirmek isteyen bir aileyi anlatıyordu. Robinson bu fotoğrafı, birden çok negatifin üst üste basılmasıyla, yani tek tek çekilmiş negatiflerin bir fotoğrafla birleştirilmesiyle oluşturmuştur<sup>353</sup>.

---

<sup>352</sup> Peter Burke, *age*, s:27

<sup>353</sup> Levend Kılıç, *age*, s:115



**Fotoğraf 13: Henry Peach Robinson, Sönen Hayat, 1858**

Aileler, ölmüş yakınlarını, giydiren, makyaj yapıp hiç ölmemişçesine fotoğraf makinesinin karşısına yerleştirmektedir. Post-mortem fotoğraflar, ölen kişinin ölmeden önceki son haliyle ve canlı olarak hatırlanması isteğinin ürünüdür. Ölüm ile değişen beden ve yüzlerin, doğrudan fotoğrafa aktarılması, Aydınlanma'nın sağlıklı ve tamamlanmış beden idealine doğrudan bir müdahaledir. Ölmüş bir beden tüm canlılığını yitirmiş olması ile kendini salmış, sağlıklı ten rengi yerini solgun bir renge bırakmış, beden bütünlüğü iç organların işlevsizliği ile parçalanmış, fotoğrafının çekilmesi için bekletilmiş, dolayısıyla çürümeye ve kokmaya başlamış olması gibi sebeplerle transgresiftir. Ölmüş bir beden özellikleri, Aydınlanma'nın yaşayan, sağlıklı ve steril beden ideali ile kıyaslandığında, tamamlanmış beden sınırlarını ihlal etmektedir.

Post-mortem fotoğraflar, transgresif bir şekilde, ölümün hala yaşam ile ilgili bir şey olduğunu ve ölümü reddetmenin imkânsızlığını ifade ederler. Aynı zamanda, idealize edilmiş, sağlıklı ve canlı bedenlerin de bir gün öleceğini ve çürüyeceğini hatırlatırlar. "Poz vermenin/fotoğraflanmanın getirdiği ve kişiye kendi mutlak ölümünü hatırlatan memento-mori duygusundan bir an önce kurtulmak adına, yaşam sanki biraz öncesinden daha büyük bir şevkle kucaklanır. Fotoğraf, artık ölü olan bir anın temsilidir ve gün geçtikçe ölümü daha çok hatırlatmaya başlar. Fotoğrafın memento-mori vurgusunu yerine getirmekte başarısız olduğu tek halin, fotoğraftaki kişinin zaten ölü

olarak fotoğraflandığı örnekler olduğunu söyleyebiliriz. Öyle ki post-mortem fotoğraflar, kamera zamanı tutsak ederken, saati durmuş bir varlığı belgeler. Sıradan fotoğrafların aksine, post-mortem fotoğraflarda poz veren bir zamanlar yaşıyor olan değildir, o ölüyken poz verdirilmiş, kameraya doğru bakarmış gibi yaptırılmış ve yaşıyor gibi fotoğraflanmıştır<sup>354</sup>. Aşağıdaki fotoğrafta yer alan ölü adam, varlığı ve makineye doğrudan bakışı ile Aydınlanmanın kurgulanmış bedenini tehdit etmektedir. Fotoğrafının çekilmesinden saatler önce hala sağlıklı ve canlı olan bu adam, grotesk ve abject olanın metaforudur. Canlı ve sağlıklı beden idealinin sınırlarını ihlal etmektedir.



**Fotoğraf 14: Fotoğrafçısı Bilinmiyor, 1864-1866 arası**

<sup>354</sup> Pelin Aytemiz, *Arada Kalmış İmgeler: Ölüm, Fotoğraf ve Ölü-Doğan Fotoğrafçılığı*, Hacettepe Üniversitesi Pivolka Dergisi, Sayı:22, Yıl:7, Haziran 2012, s:12

Post-mortem fotoğrafların önemli bir çoğunluğu bebekler ya da küçük yaştaki çocuklardır. Aileler erken kaybettikleri çocuklarını sürekli sağlıklı ve canlı olarak hatırlamak için, ölümlerinden sonra fotoğrafla mekanik bir şekilde ölümsüzleştirmeye çalışmışlardır. “Post-mortem fotoğraf ikonografisini aynaladığını söyleyebileceğimiz ölü-doğan bebeklerin aileleri ile birlikteki ilk ve son fotoğrafları, yası tutulmanın anısını yaşatmak konusunda benzer arzular gütmektedir. İlk bakışta alışagelmış aile fotoğraflarını andıran, anne ya da babalarının kollarında uyuyormuş gibi görünen cansız bebeklerin imgeleri, özünde yaşamın kıyısında oluşun ama yaşanmamış bir hayatın kanıtını sunar”<sup>355</sup>. Bazen yalnız, bazen aile üyeleri ile birlikte fotoğraflanan çocukların mutlu ve huzurlu görünmelerine özen gösterilmiştir. “Bu fotoğrafların birçoğu gerçekten de üzücü olsa da, çoğunlukla dikkatlice katlanmış elleri ile özellikle çocukların çok iyi ve huzurlu görünmeleri sağlanmıştır. Yaslı aile üyelerinin de post-mortem portreleri olmakla birlikte özellikle çocuklar için kullanımı çok daha yaygın olmuştur”<sup>356</sup>. Henüz gelişimini tamamlamış ve tam olarak ideal insan bedeni ölçütlerine ulaşamamış küçük çocukların bedenlerinin bu denli sağlıklı ve huzurlu bir şekilde fotoğraflanmaya çalışılmasının sebebi, ölüm sonrasında çürüyecek olan vücutlarının yarattığı endişedir. Post-mortem fotoğrafçılık sadece küçük çocuklar ya da aile bireyleriyle de sınırlı kalmamıştır. Varlıklı burjuva aileler, ölen hayvanlarının da post-mortem fotoğraflarını çekirmişlerdir.

---

<sup>355</sup> Pelin Aytemiz, *age*, s:13

<sup>356</sup> M. Çağatay Gökten, *Din Olgusuna Fotografik Yaklaşımlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2006, s:125



**Fotoğraf 15: Flemons of Tonbridge, Paul Frecker Koleksiyonu, Yılı Bilinmiyor**

Post-mortem fotoğraflar ikircikli bir düşüncenin ürünüdür: tamamlanmış olan beden idealini ölüme rağmen ölümsüzleştirmeye çalışmak ve ölü bedenlerin estetize edilmesi ile ortaya çıkan transgresyon. “Ölüyü hatırlama amacıyla çekilmiş olsalar da, aslında bu fotoğraflar ölümün inkarının arzulanması olarak da okunabilir. Fotoğrafçı buna bu şekilde mi, yoksa tamamen bilinçdışı mı karar verdi bilinmez. “Evet burada bir ölü var, fakat ben bunu canlıymış gibi göstererek aslında ölüme meydan okuyabilirim” . Fotoğrafı bir tür “anın öldürülmesi” olarak kabul edersek, ölünün fotoğrafla belgelenmesi bir tür yakalama, onun üstesinden gelme çabası mı? Post-mortem fotoğraf, ölüyü canlandırıyor mu, yoksa tekrar mı öldürüyor? Bizim için (yaşayanlar) ölü bir ötekiyken, şimdi bu fotoğraflarla her an tekrar yaşayarak bizden biri mi oluyor?”<sup>357</sup> Bu ikircikli yapı, ölümün ve yaşamın sınırlarını iç içe geçirerek -dolaylı bir şekilde- transgresyonun temel işlevlerinden biri olan “dinamik olarak kültürel yapıyı yenileme” haline hizmet etmektedir.

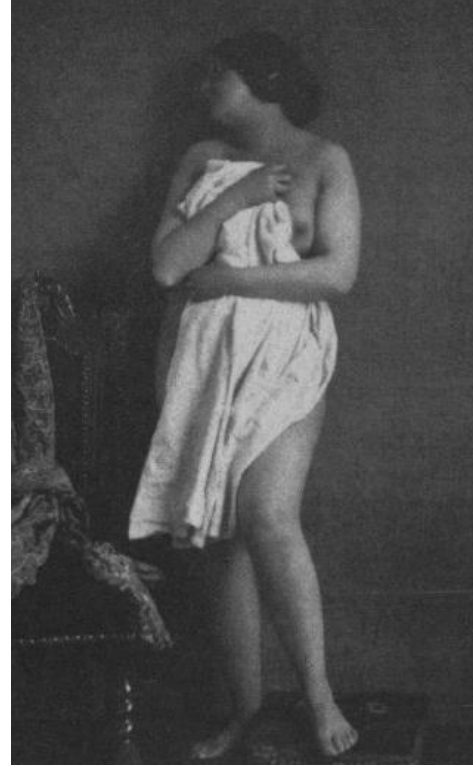
<sup>357</sup> Elif Vargı, *Post-Mortem Fotoğraf Üzerine: Fotoğraf Öldürür mü, Yaşatır mı?*, **Fotoğrafya Dergisi**, Sayı:20, <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=337.0.0.1.0.0>, Erişim Tarihi: Şubat 2013

### 2.3.3 Nü ve Erotik Fotoğraflar

Fotoğraf tarihinin diğer transgresif örnekleri ise, nü ve erotik fotoğraflar aracılığıyla verilmiştir. 1800'lerin sonlarına doğru sıklıkla üretilen nü ve erotik fotoğraflar, ilk olarak yukarıda da değinilen resim-fotoğraf ilişkisinin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. “Fotoğrafçılığın ilk zamanlarında, hevesli amatörler, uçan-kaçan, daha doğrusu kaçamayan her şeyin fotoğrafını çekiyorlardı ve bu arada çıplakları da. Sonra, güya ressamlara yardım olsun diye çekilen çıplak fotoğrafları vardı, canlı model kiralamaktansa birkaç fotoğraf satın alıp onlardan yararlanmak daha ucuza geliyordu. Akademik resmin klasik poz ve duruşlarını içeren bu tür çıplak fotoğraflarına “*Academie*”ler deniyordu. Bu konuda oldukça yüksek sayıda bir üretim vardı ve tahmin edebileceğiniz gibi, meraklı müşteriler sadece artistler veya ressamlardan oluşmuyordu, yani, erotizm o zaman da seyredenin gözünde idi”<sup>358</sup>. Aşağıda yer alan örnekte olduğu gibi, ilk dönem fotoğrafçılık resim sanatına doğrudan hizmet etmiştir. Villeneuve tarafından nü olarak fotoğraflanan kadın bedeni, Courbet'nin tablosundaki kadın figür için dolaylı olarak modellik yapmıştır.

---

<sup>358</sup> Nazif Topçuoğlu, *age*, s:189



Resim 6: Gustave Courbet, Atelye, 1855

Fotoğraf 16: Julien Vallou de Villeneuve, Nude Study, 1853

Diğer bir ifade ile nü ve erotik fotoğraflar, günümüzdeki cinsellik algısından farklı olarak zamandan tasarruf etmek amaçlı çekilmeye başlanmıştı. Hasan Bülent Kahraman, *Görsellik, Cinsellik, Pornografi* (2005) adlı kitabında, fotoğraftan önce de sanat alanında çıplaklığın görsel ve sözel olarak var olduğunu belirtmektedir. Kahraman, özellikle Rönesans dönemi edebiyat eserlerinde ya da yağlı boya tablolarında çıplaklık üzerinden bir cinsellik algısının yaratıldığını; ancak bu türden bir çıplaklığın dolaylı, gerçek olamayan ve çoğu zaman sansürlenmiş bir çıplaklık olduğunu belirtmektedir. Örneğin Mikelanj, Papalığın dayatması ile resimlerindeki çıplakların üzerine saydam ve çok ince bir tül eklemiştir<sup>359</sup>. Fotoğrafın icadıyla birlikte, resimsel çıplaklığın yerini, gerçek çıplaklık almıştır. İnsanların fotoğrafa baktığında gördüğü beden gerçek bir bedendir ve tüm beden detaylarıyla oradadır. Özellikle 1900lü yıllara kadar çokça üretilen nü ve erotik fotoğraflar, transgresif beden sunumlarının önemli örneklerindedir. Aydınlanma ile sunulan beden idealinde çıplaklığa yer yoktur;

<sup>359</sup> Hasan Bülent Kahraman, *age*, s:9

çünkü çıplaklık bedendeki tüm eksik ve kusurların, kılların ve tüylerin, cinsel organların ve erojen bölgelerin görülmesi demektir. Bu bağlamda, nü ve erotik fotoğraflar, bedenin eksik ve parçalı yönlerinin diğerleri tarafından da görülmesini sağlayarak, Aydınlanma ile giydirilen ve örtülen, böylece erojen bölgeleri görmezden gelinen unsurları görünür kılarak, bedenin sınırlarını ihlal etmekte ve transgresyonu yaratmaktadır. Nü ve erotik fotoğraflar aracılığıyla, “iktidar, onu çıplak görene aktarılmıştır”<sup>360</sup>. Bedenin, diğerinin bakışıyla görünür olması, bazen arzulanabilir bir nesne haline dönüşmesi, günümüzden farklı olarak ilk dönem erotik fotoğrafçılıkta, fotoğrafı tüketenin, kişinin tüm beden detaylarını görmesi aracılığıyla, iktidarını kaybetmesi anlamına gelmektedir. Diğer bir ifade ile nü ve erotik fotoğraflar, utanma duygusundan öte teslim olma ve bedenini diğerine açma, görünür olmaktan korkmama gibi sebeplerle transgresiftir. “Erotik fotoğrafa konu olan kadın, sadece dış görünüşe indirgenmiş değerlere sahip; estetize edilmiş bir dişidir. Bu açıdan yaşlı, şişman, kusurlu, vb özelliklerdeki sıradan bir kadının sahip olduğu dişilik; toplumsal uzlaşısındaki erotik fotoğrafın konusu değildir. Dış görünüşündeki kusurları belirgin bir kadının erotik fotoğrafları, ticari bir editör gözlüğünden fotoğrafçının başarısızlığı olarak görülecek; yaşlı bir kadının erotik çağrışımlı fotoğrafları ise bir tür sapkınlık (pornografi) olarak yorumlanabilecektir”<sup>361</sup>. İlk dönem erotik ve nü fotoğraflar ise, günümüz erotizm algısının tam tersini ortaya koymaktadır. Fotoğraflanan kadınların çoğu etine dolgun çoğu zaman şişman, orta yaşlı, cinsel organları tüylerle kaplı, kısa boylu, küçük memeli kadınlardır. Diğer bir ifade ile erotik ve pornografik bir hazza hizmet etmekten öte, cinsiyetçi yargılarla sınırlandırılmamış doğal kadın bedenini temsil etmektedirler.

---

<sup>360</sup> Hasan Bülent Kahraman, *age*, s:xxi

<sup>361</sup> Cengiz Engin, *Kedi Bakışı: Çıplaklık Bağlamında Nü, Erotik ve Pornografik Fotoğraf*, **Fotoğrafya Dergisi**, Sayı:21, <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=403,638,1.1.1.0>, Erişim Tarihi: Şubat 2013



**Fotoğraf 17: Eugene Delacroix, 1850**



**Fotoğraf 18: Fotoğrafçısı Bilinmiyor, 1880**

### 2.3.4. Ucube/Freak Fotoğrafçılığı

Aynı dönemlerde, transgresif fotoğrafçılık örneği olarak okuyabileceğimiz bir diğer fotoğraf türü ise freaklerin yani ucubelerin fotoğraflanmasıdır. 19 ve 20. yüzyılda dönemin önemli bir etkinliği olarak “Freak Show”lar düzenlenmekteydi. Freak Showlarda, bedensel engelleri olan, bedensel anomalilere sahip, ucube görünümlü insanlar sergilenmekteydi. Ucube olarak tanıtılan bu insanlar, Grotesk Olanın Estetiği bölümünde de belirtildiği gibi, hastalıklı, eksik ve deforme olmuş bedenleri ile transgresif varlıklardır. Ucube showları ise, insanoğlunun kendi bedeni ile yüzleşmesini ve aynı zamanda eksik bedenler üzerinden kendi beden tamlığını kavrayarak bir doyuma ulaşmasını sağlamaktadır. “Ucube görme merakı, ABD’de büyük panayır sergileriyle, yirminci yüzyılın ortalarına kadar sürmüştür. Canlı ucubenin muhtemel acısına duyulan kayıtsızlık on dokuzuncu yüzyılın sonlarında hala görülen bir durumdu”<sup>362</sup>. Freak Showların yaygınlığı, fotoğraf çeken insanların bu işi para kazanılacak bir iş olarak görmelerine yol açmıştır. Her yere kolaylıkla ve hızla taşınamayacak bu insanların yerini, mekanik yeniden üretimleri yani fotoğrafları almıştır. Fotoğrafçılar, ucube olarak tanımlanan bu “değişik bedenlere” sahip insanları fotoğraflayarak, kendileri yerine fotoğraflarını gezdirmişlerdir. Transgresif bedenler olarak ucubeler, fotoğraflanarak hem kültürel belleğimizdeki yerlerini almış hem de transgresif fotoğraf tarihinin önemli bir parçası haline gelmişlerdir. “On dokuzuncu yüzyıl sonunda, Amerikalı fotoğrafçılar, Anglosaksonların *freak* tabir ettikleri bu fenomen insanları model olarak seçtiklerinde, her zaman (çok yaygın olan) egzotik bir sunuma yönelmemişlerdir. Victoria dönemi fotoğrafçılığının alışılmış üslubunu tekrar kullanarak, insan fenomeninin, bağlamın tuhaflığıyla doğrudan öne çıkarılmadığı, ama yerleştirildiği kadrajla dolaylı olarak oluşturduğu kontrast sayesinde değer kazandığı çarpıcı bir etki yaratmayı başarmışlardır. İlk anda fark edilmeyen ucubelik, hemen sonra bariz bir şekilde görünür ve sahnenin tamamına yayılarak merkezi unsur haline gelir”<sup>363</sup>. Özellikle cinsellik ve beden konusunda muhafazakar ve Aydınlanmacı görüşleri ile bilinen İngiltere Kraliçesi Victoria yüzünden, Victoryen dönem olarak adlandırılan bu

---

<sup>362</sup> Pierre Ancet, *age*, s:57

<sup>363</sup> Pierre Ancet, *age*, s:61

dönemde ucubelerin gördüğü ilgi şaşırtıcı değildir; çünkü bedenın sağlıklı ve estetik olması konusunda obsesif tutuculuk, istenilmeyen ve iğrenilen bedenlerin görülüp, insanların kendi bedenlerini daha çok sevmeleri ve ona daha çok dikkat etmelerini sağlamaktadır. Bu dönemde, ucubelerin yer aldığı bir diğer fotoğraf grubu ise aile fotoğraflarıdır. Evlenmiş ve normal bir hayat süren ucubeler, kabul edilmek ve onaylanmak için aile fotoğrafları çektirmişlerdir. Kültürel ve sosyal hayatın içindeki varlıklarının bir kanıtı olarak çektirilen bu aile fotoğrafları, aslında transgresif bir tezatın yansımalarıdır. “Aile fotoğraflarının değer arttırıcı imgeleri ucubeler sayesinde, oldukları şeyin tam da tersi haline gelirler: Bir farklılık sergisi”<sup>364</sup>. Ucubeler artık, freak showlar aracılığıyla değil, elden ele rahatça gezebilecek, istenilen her an görülebilecek ve çok uzun yıllar sonra bile bakıldığında yine orada olmalarını sağlayacak fotoğraflarda varlıklarını sürdürmektedirler. Fotoğrafçılığın ilk yıllarında yaygın olan ucube fotoğrafçılığı yıllar sonra, Amerika’da eserler üreten Joel Peter Witkin’in fotoğraflarına kaynaklık edecektir. Witkin, günümüz ucubelerini, kendi sanatsal anlayışı çerçevesinde bakılmak için değil var oldukları ve var olduklarının asla unutulmaması gerektiğini hatırlatmak için fotoğraflamaktadır.

---

<sup>364</sup> Pierre Ancet, *age*, s:64



Fotoğraf 19: Charles Eisenmann, İsimli, 1870-1880 arası



Fotoğraf 20: Charles Eisenmann, İsimli, 1870-1880 arası

### 2.3.5. Kriminal Fotoğrafçılık

Transgresif fotoğraf tarihinin bir diğer önemli parçası ise kriminal fotoğraflar ve savaş fotoğraflarıdır<sup>365</sup>. Kriminal fotoğraflar ve savaş fotoğrafları 1900'lerin ortalarına doğru gittikçe değer kazanan basın fotoğrafçılığının alt türleri olarak yorumlanabilir. Kriminal fotoğraflar, polisi ilgilendiren ve içinde cinayet, tecavüz, yaralama gibi olayların yer aldığı, çoğunlukla bu olayların gerçekleştiği yerlerde, ilk anlarda çekilen fotoğraflardır. Kriminal fotoğraflarda sıklıkla öldürülmüş insanlar, tecavüze uğramış kadınlar ve bol miktarda kan yer almaktadır. Beden bağlamında kriminal fotoğraflar incelendiğinde, daha önce de sıklıkla dile getirilen beden bütünlüğünün parçalanması aracılığıyla transgresyon durumu ortaya çıkmaktadır. Savaş fotoğraflarında ise savaş meydanlarında ölen insanların ya da savaşa giren ülkenin kadınlarına tecavüz eden, esirlere işkence eden insanların fotoğrafları birer transgresif fotoğraf örneğidir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta şiddetin meşrulaştırılması ya da doğrudan gösterilmesinin doğru olduğu değil, sistem tarafından görmezden gelinen ve yokmuş gibi davranılan, dolayısıyla hijyenik ve steril olarak kurgulanmış hayatlarımızın dışında kalan anların görünür kılınmasıdır.

Kriminal fotoğrafçılığın en bilinen isimlerinden biri, Amerikalı basın fotoğrafçısı Weegee'dir. Weegee, 1940'larda yaşanan birçok kriminal olayın fotoğraflarını çekmiş ve fotoğrafları çekerken hiçbir şekilde sansür uygulamamıştır. Weegee, genelde olay yerine ilk vardığında çekebildiği kadar kanlı ve şiddet dolu fotoğrafları çekmeyi denemiştir. "Bir olaya şahitlik etmek kişiye, mutlak biçimde buna tanıklık edemeyenlerden ayrıcalıklı bir konum sağlamaktadır. Ancak bundan daha da ayrıcalıklı olanı, o olaya şahitlik edenlerden ilki olma durumudur. Weegee bu ayrıcalığı elde etmiş bir fotoğrafçıdır. Olay yerlerine polisten bile önce giderek olay yerini fotoğraflaması onun fotoğraflarını bu yönüyle ayrıcalıklı kılar. Weegee'nin bu fotoğrafları izleyiciye, ayrıcalıklı olma hazzını şoke edici ve dehşet verici biçimde

---

<sup>365</sup> Nazif Topçuoğlu savaş dönemi fotoğraflarının da kan ve şiddetin gösterilmesi üzerinden pornografik ve erotik olduğunu iddai eder. **Bkz:** Nazif Topçuoğlu, **Fotoğraflar Gösterir Ama...**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005. Keza Hasan Bülent Kahraman da savaş dönemi işkence fotoğraflarının pornografik olduğunu iddia eder. **Bkz:** Hasan Bülent Kahraman, **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005.

yaşatır<sup>366</sup>. Post-mortem fotoğrafçılığa benzer bir şekilde, ölümün ve şiddetin varlığını hatırlatan kriminal fotoğraflar, sistemin öngördüğü, düzenli ve işleyen bir toplumsal yapının her an zedelenebileceğini, insan bedeninin bütünlüğünü her türlü şiddet olayını bozulabileceğini göstermesi sebebiyle transgresiftir.



**Fotoğraf 21: Weegee, This Was a Friendly Game of Bocci, 1939**

### **2.3.6. Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatçıları**

Fotoğraf tarihinin transgresif olarak yorumlanabilecek fotoğrafları ise işlevsel fotoğraflardan çok sanatsal ve bireysel üretime dayalı eserlerin üretildiği dönemlerdir. Sanatçıların bireysel sanat anlayışları ve motivasyonları üzerinden transgresif olarak sınıflandırılacak fotoğraflar çoğunlukla 68 dönemi sonrasına denk düşmektedir. Farklı bir bağlamda postmodern dönem fotoğrafçılığı olarak da tanımlanabilecek bu fotoğraflar, 68 sonrasında değişen ve gelişen muhalif düşüncelerin ardılı olarak yorumlanabilmektedir. 68'ten günümüze fotoğraf üreten birçok sanatçının beden ile

---

<sup>366</sup> Mehmet Fatih Yelmen, *age*, s:52

ilişkisi, bedeni ele alış biçimi ve sunumu noktasında tercih ettiği teknik ve estetik değerler fotoğrafların transgresif olarak okunup okunamayacağını belirlemektedir. Analiz bölümünde ele alınan Cindy Sherman örneğinde olduğu gibi, eğer fotoğraf sanatçısı, kadın ve erkek bedenini kültürel değerlerle inşa edilmiş bir kurgusal alan olarak ele alıyor ve onun farklı, öteki ve marjinal hallerini beden bütünlüğünü bozarak yeniden üretiyor ise, transgresif fotoğraftan söz edilebilmektedir.

Postmodernizmin hayatın her alanına yayılmasıyla birlikte, özellikle fotoğraf alanında transgresif örneklerle sıklıkla karşılaşmaktadır. Modernizme ait meta anlatıların erimeye başlaması, eklektik ve eksilteli yapıların ortaya çıkması gibi sonuçlarla birlikte, postmodern dönemde üretimde bulunan fotoğrafçılar da birbirinden ayrıksı duran konu ve objeleri, farklı teknik yöntemleri ve estetik biçimleri fotoğraflarında kullanmışlardır. Bu dönemde, sanatçıların sıklıkla başvurduğu yöntemlerin büyük bir kısmı metinlerarası ve medyalararası yöntemlerdir. Duchamp gibi daha birçok sanatçı fotoğraf ve diğer sanatların buluşmasını sağlamakla kalmamış, fotoğrafın içerik yönünden zenginleşmesini sağlamışlardır. Andy Warhol'dan Jan Saudek'e uzanan bir çizgide fotoğraf sanatçıları artık estetik kaygılardan öte ideolojik kaygılarla fotoğraf üretmeye başlamışlardır.

Witkin, Rancinan, Mapplethorpe, Serrano, Sherman gibi sanatçılar, fotoğraflarını, rahatsızlık duydukları ya da kişisel hayatlarında sorun edindikleri şeyleri görünür kılmak ve kamuoyu yaratmak için fotoğraflarına taşımışlardır. Bu dönemde sıklıkla fotoğrafa konu olan şeyler arasında toplumsal cinsiyet sunumları ve beden temsilleri yer almaktadır. “Görüntünün sanallaşması, gerçeğin yitimi, mekanın yokluğunu, belleğin çözülmesini getirirken fotografik imgenin bedene odaklanması bir anlamda gerçeğin yeniden keşfidir. Postmodernitenin parçaladığı gerçeklik kuşkusuz beden olgusunu da etkilemiş, onun imgeyle birleştiği yere bu anlamda bir iz düşürmüştü ama gene de bedenin fotoğrafa girmesi doğrudan bir müdahaledir. Bedenin bizatihi kendisi bir gerçekliktir; beden bellektir, beden yazıdır, beden iktidar, dolayısıyla mekandır. Bunların tümü bedenin ayrılmaz eşleniği\* olan cinselliği de kavrar. Geç

---

\* Bağlantılı olanı.

yirminci yüzyılda Feminist sanatın gelişmesi, cinsiyet, kimlik meselelerinin bu bağlamda yeniden ele alınması, bu oluşumun eşcinsellik çalışma ve siyasetleriyle desteklenmesi bu çemberin çapını olabildiğince büyütülmüştür<sup>367</sup>. Beden ve cinsellik politikaları üzerine yoğunlaşan fotoğrafçılar beden bir meta ya da üzerinde her türlü değişiklik yapılabilecek bir proje olarak ele alınmasına karşı çıkmaktadırlar. “Sadece mekanik değil, genetik ve biyolojik alanlarda ortaya çıkan buluşlar da beden dönüştürülmesinde çok önemli bir işlev üstleniyor. Artık birçok hastalık belki de daha başlamadan, ortaya çıkmadan yok edilebilecek. Üzerinde çalışılan projeler, kalıcı bir takım hasarların giderilmesine olanak sağlayacak. Felçler ortadan kaldırılabilir, sağrlık, körlük gibi özürlükler geniş ölçüde aşılacak. Protez kullanımı denilen şey teknolojiyle bedeni iç içe geçirecek. (...) Sağlık sorunları, belki de ilaç endüstrisinin karmaşık hesapları nedeniyle artık günlük düşüncemizin ve uğraşımızın ayrılmaz bir parçası. Aldığımız vitaminler, yaptığımız egzersizler, yakamızı bir türlü kurtaramadığımız diyetler, beden denilen şeyi sürekli olarak gündemimizde tutuyor. Estetik cerrahi artık bambaşka insanlar yaratıyor. İnsanlar, Michael Jackson örneğinde olduğu gibi, derisinin rengini bile değiştirebiliyor. Ortaya bir ‘üçüncü cins’ çıkabiliyor. Bütün bunları sanatın bir biçimde kendisine konu edinmesi kaçınılmaz<sup>368</sup>. Postmodernizmin beden ve cinsiyet politikalarının yeniden ve farklı bir şekilde yorumlanmasının önünü açmasıyla birlikte; birçok fotoğrafçı, muhalif ve eleştirel bir estetik anlayışı ve bu anlayıştan beslenen biçimsel farklılıklar geliştirmiştir. “Günümüzün postmodernist sanatçısı her türlü elitizme karşı gelmiş, tümüyle demokratik bir yaratıma inanmıştır. Bu nedenle postmodernist anlayış abartılmış, bayağı, basit vs. nitelendirilebilecek bir yaklaşım olan kitsch beğenin yanı sıra pop sanat, grafiti, halk anlatımı gibi her türlü anlatım biçiminden yararlanmakta, bezemesel nitelikleri rahatça kullanmaktadır. Postmodernizmin günlük hayatla ilişkisi ve bütünleşmesi sonucunda, yeni iletişim teknolojilerine bağlı olarak günümüzde popüler kültür ile kültürel üretim arasındaki uçurum daralmıştır<sup>369</sup>. Popüler kültür ile kültürel üretim arasındaki uçurumun daralmasına metinlerarasılık aracılık etmiştir. Metinlerarası

<sup>367</sup> Hasan Bülent Kahraman, *age*, s:33

<sup>368</sup> Hasan Bülent Kahraman, *age*, s:43

<sup>369</sup> Zuhâl Özel, *Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme*, **Fotoğrafya Dergisi**, Sayı:20, <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=303.0.0.1.0.0>, Erişim Tarihi, Şubat 2013

yöntemlerden parodi, pastiş, alaycı dönüştürüm, kolaj gibi unsurlar aracılığıyla, popüler kültür imgeleri, postmodern fotoğrafçılar tarafından değiştirilmiştir. Fotoğraf sanatçıları, özellikle parodi ve pastiş gibi unsurlarla, daha önceki kültürel-görsel metinlere yüklenmiş beden, toplumsal cinsiyet vb. konulardaki ataerkil değerleri, Aydınlanma ve modernite'den beslenen idealize edilmiş algıları tersine çevirmektedirler. "Pastiş modern sanattaki parodinin yerine geçmiştir. Modernizmde parodinin işlevi taklit ettiği sanat eserini aşırı bir şekilde yorumlayarak eleştirirken, mizahın dönüştürücü etkisinden yararlanıyordu ve muhalif bir dil olarak iktidara saldırma gibi bir özelliği vardı"<sup>370</sup>.

Muhalif ve eleştirel olarak tanımlanan fotoğrafçılar arasında, kadınların, eşcinsellerin ve transseksüellerin yer alması, fotoğrafçıların kendi hayatlarını ve bedenlerini doğrudan eserlerinde kullanmaları, altkültür içinde hayat bulmaya çalışan fahişelere, uyuşturucu bağımlılarına, bedensel engellilere, travestilere yer vermeleri, kadının bedeninin metalaştırılmasına karşı çıkmaları gibi birçok özellik üzerinden, bu dönem fotoğrafçıları transgresif fotoğrafçılardır. Nan Goldin, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Robert Mapplethorpe, Andres Serrano, Joel Peter Witkin gibi isimler, 60'lar sonrası fotoğraf tarihinde yer alan transgresif fotoğrafçılardan bazılarıdır.

Transgresif eserler üreten Amerikalı fotoğraf sanatçısı Nan Goldin, feminist duyarlılıklarla, toplumsal cinsiyet, kadına yönelik şiddet, beden algısı gibi konulara eğilmiştir. "Goldin, zaten otuz yıldır çektiği fotoğraflarla işin 'kritik' yanında yer alıyordu. Boston'da yaşarken makinesini travesti kulüplerine, eşcinsellere, uyuşturucu müptelalarına, alkoliklere yöneltmiş, onların yeraltındaki hayatlarını bütün 'ihtişam ve sefalet' ile yansıtmıştı. Alkol, cinsellik ya da uyuşturucunun içinden resmettiği insanlar da ondan hiçbir yüzlerini saklamamıştı. Goldin daha sonra New York'a taşındı, orada da fotoğraflar çekti"<sup>371</sup>. Nan Goldin, fotoğraf serileri halinde travestilerin cinsel yaşamını, şiddete maruz kalmış kadınların hasarlı yüzlerini ve vücutlarını,

---

<sup>370</sup> Murat Yaygın, **Postmodern Fotoğraf Anlayışı**, [http://www.birgun.net/writer\\_2011\\_index.php?category\\_code=1187090298&news\\_code=1304594588&year=2011&month=05&day=05#.USM90B04EmQ](http://www.birgun.net/writer_2011_index.php?category_code=1187090298&news_code=1304594588&year=2011&month=05&day=05#.USM90B04EmQ), Erişim Tarihi: Şubat 2013

<sup>371</sup> Hasan Bülent Kahraman, **age**, s:191

Aydınlanmanın tamamlanmış beden projesinin sınırlarını ihlal ederek yani transgresyonu var ederek fotoğraflamıştır.



**Fotoğraf 22: Nan Goldin, Rise and Monty Kissing, 1980**

Transgresif fotoğraf sanatçısı olarak tanımlanabilecek bir diğer isim “Japon uyruklu bir fotoğraf sanatçısı olan ve fotoğraf dışında başka sanat dallarında da eserler üreten Yasumasa Morimura, Osaka doğumludur ve 1978 yılında Kyoto Güzel Sanatlar Üniversitesi’nden mezun olur. Sherman gibi fotoğraflarında kendisini model olarak kullanan Morimura, çalışmalarını büyük ölçüde sanat tarihine mal olmuş önemli isimlerin tablolarından alıntılar yaparak gerçekleştirir. Bir diğer özellik ise Morimura’nın, fotografik çalışmalarının pek çoğunda, cinselliğe açıkça bir gönderme yapmasıdır”<sup>372</sup>. Morimura fotoğraflarında metinlerarası yöntemlerden parodi ve pastiş aracılığıyla, popüler kültür tarihine mal olmuş önemli kadın figürleri, kendi bedenini kullanarak yeniden üretmiştir. Bir erkek olarak, kadın imajlarını kendi bedeni üzerinde kurgulayarak, oto portre fotoğraflar çeken sanatçı, cinsiyetler arası geçişi görünür hale getirmiş ve sistem tarafından ikincil olarak konumlanan kadın bedenini bir erkeğin

<sup>372</sup> Nükhet Kınlı, **Postmodernizm ve Fotoğraf İlişkisi**, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2011, s:107

bedeninin üzerine taşıyarak, cinsiyetin sadece bedensel sınırlamalar ile tanımlanamayacak bir alan olduğunu göstermiştir. Aynı zamanda parodi yöntemi ile metalaşmış olan ünlü kadın imgelerini, gülünç kompozisyonlar içine yerleştirerek transgresif bir estetik alanı yaratmaya çalışmıştır.



**Fotoğraf 23: Yasumasa Morimura, After Lisa Minelli I, Otoportre, 1996,**

Transgresif fotoğrafçılar, metinlerarası yöntemleri kullanarak, kültürel belleğimizde var olan imgeleri değiştirmeye ve dönüştürmeye çalışmaktadır. Fotoğrafçılığın ilk yıllarından bugüne kadar ele alınan örneklerden büyük bir kısmı, dolaylı transgresyon örnekleridir; çünkü o fotoğrafları üreten insanlar, çektikleri fotoğrafların kültürel yan anlamlarını öngörmeden çekmişlerdir. Postmodern dönem fotoğrafçılar ise, bilinçli ve kasıtlı olarak imgeleri kurgulamakta ve toplumun sınırlarını bilerek ihlal etmektedirler. Muhalif bir üretim pratiği olarak transgresif fotoğraflar, kültürel belleği yenileyici ve dönüştürücü imgelerdir ve sanatın gerçeği yorumlama gücüne atıfta bulunurlar. İnsanlara sistemin sunduğu gerçek kurgusal, Apollonik, tek sesli ve ataerkildir. Transgresif fotoğraflar ise, doğal, Diyonizyak ve çok sesli olanı görünür hale getirmeye çalışmaktadır.

### **3. BÖLÜM: TRANSGRESİF FOTOĞRAFLARIN METİNLERARASI ANALİZİ**

#### **3.1.Araştırmanın Kapsamı**

Transgresif fotoğrafların metinlerarası yöntemler ve kültürel bellek çerçevesinde analizinin kapsamı, çalışmanın birinci bölümünde tanımlanan transgresif olma ya da transgresif durumları yaratma özelliğine sahip olan fotoğraflardır. Araştırma kapsamında, fotoğrafların transgresyon yani sınırı ihlal etme ya da yasakları aşarak görünür kılma durumları, transgresyonu nasıl yarattıkları tartışılacaktır. Bu bağlamda, araştırma kapsamında analiz edilecek olan fotoğraflar, çalışmanın birinci bölümünde Nietzsche, Foucault ve Bataille'in transgresyon tanımları çerçevesinde ele alınan, beden, din, toplumsal cinsiyet sunumları, Avrupa Aydınlanması ve Modern dünyanın ekonomik ve kültürel değerleri vb. olguları içinde barındıran fotoğraflardır. Araştırmanın kapsamı, belirtilen olguları transgresif bir biçimde ele alan fotoğraflar ve fotoğrafçılar olarak belirlenmiştir. Farklı ve alternatif din, toplumsal cinsiyet, beden vb. temsilleri barındıran ancak transgresif unsurlar taşımayan diğer fotoğraflar ise araştırma kapsamı dışında tutulmuştur.

#### **3.2 Araştırmanın Örnekleme ve Yöntemi**

Araştırmanın evreni, yukarıda değinilen temsilleri muhalif ve alternatif bir şekilde sunan fotoğraflardır. Araştırmanın örnekleme oluşturulurken fotoğrafların, genel olarak, sansüre uğramış olmaları, uygunsuz bulunmuş olmaları, toplum ahlakını ve değerlerini yıkmaya çalıştığı yönündeki eleştiriler almış olması göz önünde bulundurulmuştur; çünkü bu türden fotoğraflar, toplumsal değerler ve normlar konusunda bir sınırı ya da yasağı ihlal etmiş ya da en azından zorlamış fotoğraflardır. Toplumsal ve siyasal tepkiyi üzerlerine çekmişler, ele aldıkları olgular aracılığıyla geçici ve kısa süreli anarşilerin doğmasına yol açmışlardır. Bu noktadan hareketle, Joel Peter Witkin, Robert Mapplethorpe, Andres Serrano, Gerard Rancinan ve Cindy Sherman tarafından üretilen fotoğraflar araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Araştırmanın örneklemini oluşturan fotoğraflar seçilirken dikkat edilen bir diğer unsur ise, fotoğrafların içerik olarak metinlerarası göndermelerde bulunacak biçimde dizayn edilerek çekilmiş olması ve ilişkiye girilen metinlerin, kültürel ve kolektif hafızada yer etmiş metinler olmasıdır.

Bu çalışmada, her metnin diğer metinlerden etkilenen ve diğer tüm metinlerden bir parçayı içinde bulunduran bir metinler birleşmesi/mozaiği olduğu tanımından hareketle, transgresif olarak sınıflandırılan fotoğraflarda, diğer metinlerle hangi metinlerarası bağlantıların kurulduğu, kültürel belleği ne şekilde etkilediği ya da yönlendirdiği saptanmaya çalışılacaktır. “Tüm metinlerdeki sonsuz sayıda metinlerarası göndermeyi ve onların işlevlerini tek bir okurun saptaması olanaksız olduğundan, okur ancak uzmanlaştığı, iyi bildiği belli alanlar içerisindeki alışverişlerin anlamlarına, yine o alanlar içerisinde bulunan metinlerde ortaya konan stratejilere göre daha çabuk ve kolaylıkla ulaşabilir. Sonsuz metinlerarası işlevleri ve anlamları saptamak olası olmadığından, böyle bir sınırlama kuşkusuz zorunludur”<sup>373</sup>. Dolayısıyla, transgresif olarak sınıflandırılan fotoğraflarda yer alan metinlerarası ilişkilerin ortaya koyulabilmesi için, fotoğrafların göndermede bulunduğu ilksel metinlerle ilgili bazı temel bilgilerin, belleğimizde yer alması gerekmektedir. Bu bağlamda, metinlerarası yöntemlerin saptanabilmesi, hem fotoğraflarda ilişkiye geçilen metinlerin bilinmesi ile ilgili bir kültürel birikimi hem de bu metinlerin kültürel belleğimizde yer etmiş metinler olması gerekliliğini doğurmaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde yer alan kültürel belleğin görsel imgeler ile şekillendirilmesi ve aktarılması konusunda atıfta bulunulan saptamalar, fotoğrafların analizinde kullanılacaktır.

Araştırmanın örneklemini oluşturan fotoğraflar sadece yazılı metinlerle değil resim, heykel sanatı gibi farklı medyalarla da ilişkiye giren fotoğraflardır. Bu bağlamda “Söz konusu medyaların farklı ifade biçimlerinin ve algılayıcısına ulaştırdığı ileti içeriklerinin birbirlerine giderek daha çok yaklaşması, kimi durumlarda ise açıkça iç içe

---

<sup>373</sup> Kubilay Aktulum, **Metinlerarası İlişkiler**, s:191

geçmesi durumuna medyalararasılık (ing.intermediality) adı verilmektedir<sup>374</sup>. Sinema ve edebiyat arasında kurulan ilişkiler medyalararasılığın en belirgin örneklerinden birisidir; ancak sonuç olarak baktığımızda, farklı medyalar arasında kurulan tüm ilişkiler, metinlerarası yöntemler ile var olduğu için, araştırma kapsamında kurulan ilişkiler, metinlerarası ilişkiler olarak ele alınacaktır.

Araştırma kapsamında analiz edilecek fotoğraflar, fotoğrafçıların portfolyölerinde öncelikli olarak yukarıda kriterlere göre sınıflandırılmış; kriterleri taşıyan fotoğraflar arasından amaca yönelik örneklem yöntemi ile seçilmişlerdir. Analiz edilecek fotoğraflar ise şunlardır:

- Joel Peter Witkin, **Apollo and Daphne** (1990)
- Andres Serano, **Female Bust/Venus de Milo** (1988)
- Robert Mapplethorpe, **Ken, Lydia and Tyler**(1985)
- Gerard Rancinan, **Little Red Riding Hood** ( 2003)
- Cindy Sherman, **Untitled #216** (1990)

Analiz aşamasında izlenecek yol ise metinlerarasılık çerçevesinde şu şekilde belirlenmiştir:

Seçilen fotoğrafın ilksel/öncel metinlerle kurduğu ilişki gösterge düzeyinde saptandıktan sonra, **kurulan ilişkinin metinlerarası yöntemlerden** hangisi olduğu, neden bu yöntemin seçildiği ve anlamı nasıl etkilediği üzerinde durulacaktır. Bu bağlamda, Genette, Riffaterre, Kristeva, Barthes ve Aktulum gibi metinlerarasılık üzerine çalışan teorisyenlerin metinlerarası yöntemleri kategorilendirme şekilleri üzerinde durulacaktır. Metinlerarası yöntem, ortakbirliktelik ilişkileri ve türev ilişkileri olarak iki ana kategori altında ele alınmaktadır.

---

<sup>374</sup> Ebru Yener Gökşenli, *Antonio Munoz Molina'nın El Invierno En Lisboa Adlı Romanında Metinlerarasılık*, <http://www.iudergi.com/tr/index.php/ispanyolitalyan/article/viewFile/1671/1500>, Erişim Tarihi:Eylül 2011, s:28

## **A) Ortakbirliktelik İlişkileri**

Analize konu olan fotoğraf, metinlerarası ilişkiler bağlamında ikincil metin olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda fotoğraf ikincil metin olarak, ilksel/öncel bazı metinlerle ilişkiye girmektedir. Birinci aşamada, **fotoğrafların ilksel/öncel metinlerle kurduğu ilişki görüntüsel gösterge düzeyinde** ortaya konulacaktır. Ortakbirliktelik ilişkilerinin incelendiği kategoride, metinlerin **Alıntı** ve **Gönderge** aracılığıyla önceki metinlerle kurduğu doğrudan ilişki, **Anıştırma** ile de metinlerin örtülü ya da dolaylı olarak diğer metinlere gönderme işlevi açıklanmaya çalışılacaktır. **Dolayısıyla hangi metinler arasında ortakbirliktelik ilişkisi kurulduğu ve bu metinlerin neler olduğu saptanmaya çalışılacaktır.**

## **B) Türev İlişkiler**

Türev İlişkilerin incelendiği kategoride ise, **Yansılama (Parodi)**, **Alaycı Dönüştürüm (Burlesque)**, **Öykünme (Pastiş)** gibi unsurlar aracılığıyla, metinlerin geçirdiği biçimsel ve anlamsal dönüşümler analiz edilecektir. Ana metinlerin, farklı metinlerde ne şekilde dönüştürüldüğü, bu dönüşüm aracılığıyla, stereotiplerin nasıl aktarıldığı ya da yeniden üretildiği, anlatı içinde anlatının asıl kurulduğu analiz edilecektir.

Fotoğrafların metinlerarası ilişkiler çerçevesinde analizi aşağıdaki başlıklar çerçevesinde kategoriler oluşturularak incelenecektir.

### **- Fotoğrafçı ve Sanatsal Yaklaşımı**

#### **A. Ortakbirliktelik İlişkileri**

##### **A. 1. Alıntı ve Gönderge**

##### **A. 2. Anıştırma**

#### **B. Türev İlişkiler**

##### **B.1. Parodi (Yansılama)**

## **B.2. Pastiş (Öykünme)**

## **B.3. Alaycı Dönüştürüm (Burlesque)**

## **C. Ana Metnin Biçimsel ve Anlamsal Dönüşümü**

## **D. Metinlerarasılık Aracılığıyla Aktarılan Stereotipler**

## **E. Genel Değerlendirme**

Metinlerarası yöntemle analiz edilen fotoğrafın biçimsel ve içerik olarak önceki metinlerle ne türden ilişkiler kurduğu saptandıktan sonra, ilişkilerin transgresyon ve kültürel bellek bağlamında değerlendirmesi yapılacaktır. Fotoğraflarda bedenin transgresif olarak nasıl sunulduğu, kullanılan figürlerin, kompozisyonların ve fotoğraf alanına ait diğer teknik özelliklerin (kareleme, ışık, açı vb. gibi) önceki metinlerden farklı olarak ne gibi anlam değişikliklerine aracılık ettiği analiz edilecektir.

### **3.3. Fotoğrafların Metinlerarası Analizi**

#### **3.3.1. Joel Peter Witkin ve Sanatsal Yaklaşımı**

1939 New York doğumlu sanatçı, ilginç ve çoğu insan için bakılması zor fotoğrafları ile uluslararası bir üne sahiptir. Witkin'in fotoğrafları birçok insan için, iğrenç, mide bulandırıcı, anlamsız ve hatta gereksiz bir şiddetin ürünüdür. Güzeli ve ideal olanı görmeye alışkın olan modern dünya insanı için, Witkin'in fotoğrafları bir çeşit dayanıklılık testi gibidir. Ölüler, travestiler, eşcinseller, fiziksel engelliler vb. birçok sıra dışı, çirkin ve itici olarak tanımlanan şey Witkin'in fotoğraflarında sıkça yer alır.

Witkin, sıra dışı ve çirkin olanla ilişkisinin çocukluk yıllarına dayandığını belirtir. Çocukluğunda babaannesinin de onlarla birlikte yaşadığını ve babaannesinin bir bacağının kangren olduğunu, her sabah kangren kokusu ile uyandığını anlatır. Diğer tüm çocuklar kahve kokusu ile uyanırken, kendisinin çürüyen bir bacağın kokusuyla uyanmasının, ona hastalığın ve ölümün, bedensel kusurların hayatın bir parçası

olduğunu öğrettiğini ifade eder<sup>375</sup>. Ayrıca, Witkin daha 9 yaşındayken, tanık olduğu bir trafik kazası sonrası, küçük bir kız çocuğun kafası kopar ve Witkin'in önüne doğru yuvarlanır. Witkin, bu sahnenin de onun ölümle ve iğrenç bulunan ile olan ilişkisini belirlediğini anlatır.

Katolik bir ailede büyüyen ve resim eğitimi alan Witkin, bir süreliğine orduda fotoğrafçı olarak görev alır, sonrasında istifa ederek, fotoğrafçılığa atılır. İlerleyen yıllarda ise Resim alanında yüksek lisans yapan Witkin'in fotoğraflarında, resim sanatından izler görmek mümkündür. Witkin'in esinlendiği ve fotoğraflarında metinlerarası bir şekilde gönderme yaptığı sanatçılar arasında Vélasquez, Cimabue, Giotto, Rembrandt, Arcimboldo, Picasso, Goya, Delacroix<sup>376</sup> bulunmaktadır.

1980li yıllarla birlikte Witkin'in fotoğraf dili olgunlaşır ve ona uluslararası ününü kazandıran fotoğrafları çekmeye başlar. O yıllarda Witkin, çocukluğundan kalma, grotesk, transgresif ve iğrenç olana duyduğu sempatiyi fotoğraflarına taşır. Verdiği bir ilanda, aşağıda belirtilen özelliklere sahip olan insanların kendisi ile iletişime geçmesini ve modeli olmasını istediğini belirtir:

*“Ahmaklar (zihinsel engelliler), cüceler, devler, kamburlar, operasyon öncesi transseksüeller, sakallı kadınlar, kuyruğu, boynuzu, kanatları olan insanlar, el ve ayakları ters dönmüş olanlar, kolsuz, ayaksız, gözsüz, göğsüz, genital organsız, kulaksız, burunsuz ve dudaksız doğanlar. Cinsel organları alışılmamış ölçüde büyük olan insanlar. Her türlü, abartılı görsel cinsel sapıklığa sahip insanlar. Hermafroditler ve canavar görünümlü olanlar. İsa'nın yaralarının izlerini taşıyanlar”<sup>377</sup>.*

İlanın yanı sıra, Witkin fotoğraflarında, siyam ikizleri, ampüteler (tıbbi nedenlerle uzuvları kesilen kişiler)<sup>378</sup> ve travestileri de kullanmaktadır. İlanda belirtilen

---

<sup>375</sup> Hans-Michael Koetzle, **Photo Icons The Story Behind the Pictures Volume 2**, Taschen, 2002, s:174

<sup>376</sup> Hans-Michael Koetzle, **age**, s:179

<sup>377</sup> Patrick Baird, *Joel-Peter Witkin*, <http://themorbidimagination.com/art/joel-peter-witkin/>, Erişim

Tarihi: Eylül 2011

<sup>378</sup> Hans-Michael Koetzle, **age**, s:176

tüm özellikler, grotesk, abject ve dolayısıyla transgresif beden özellikleridir. Witkin, tüm bu beden kusurlarını fotoğraflayarak ve onları kamuya sunarak, toplum tarafından belirlenen güzel ve ideal beden tanımının sınırlarını ihlal etmiştir. Çoğu zaman, toplumun büyük kesiminden, dini çevrelerden tepkiler alan Witkin, fotoğraflarında kullandığı her modelin, kendisine göre estetik ve bakılmaya değer olduğunu belirtir.

Witkin fotoğraflarında, modellerini sadece fiziksel durumlarını ön plana çıkarmak ya da onların vücutlarındaki farklılıkları göstermek için kullanmaz. O, tüm modellerini, çağdaş sanat eserleri ya da kültürel belleğimizde yer etmiş mitsel örgüler içine yerleştirir. “Witkin'in yapıtlarında kullandığı semboller, metaforlar ve hemen hemen tüm öğeler, tuhaf ve şaşırtıcı görüntüler olarak karşımıza çıkar. Sanatçının fotoğraflarında mitolojik figürler, kutsal değerlerin çöküşü, dinsel simge ve kompozisyonlar, ölümler, özürlü insanlar, deformasyon, ahlakdışılık ve çirkinliklerle dolu düşsel bir atmosfer söz konusudur. Yapıtları tamamen fantastik fotoğraf örnekleridir. Bununla birlikte hem sürrealist hem de ekspresyonist özellikler taşımaktadır. Fotoğraflarında grotesk bir özellik ve nitelik vardır. Günümüz sanatının belirgin bir özelliği olan bireysellik ya da tek başına bir ekol olma, Witkin'de de görülür”<sup>379</sup>. Witkin'in bireyselliği fotoğrafının teknik yönü ile de ilgilidir. Witkin, bilgisayar ve dijital makineler kullanmaz, hala geleneksel fotoğraf aygıtlarını kullanmaktadır: twin-lens Rolleiflex makinası ile çekimlerini yapar<sup>380</sup>. Dijital teknolojinin gelişimi ile sona doğru yaklaşan karanlık oda tekniği Witkin fotoğraflarında hala tazeliğini korumaktadır. Günümüz dijital fotoğrafçılığın renkli dünyasına Witkin fotoğraflarında rastlamak imkansızdır. “Teknik olarak sanatçının bütün çalışmaları monochrome (tek renk) ya da sepya ton baskıdır. İlkel ve klasik fotoğraf tekniklerinde zorunlu olarak uygulanan fotoğraf kenarlarında boşluk bırakma yöntemi Witkin'in fotoğraflarında da görülür. Bu yöntemlerle fotoğraflarına ‘eski fotoğraf’ görüntüsü vererek, bir tür aura simülasyonu oluşturur. Fotoğraflarının monochrome ya da sepya ton baskı olması, kenarlarında boşluk bırakması, üzerini çizmesi, lekelemesi ve oluşturduğu görüntüleri bir tiyatro sahnesi gibi düzenlemesi, estetik açıdan bütün bir fotoğraf tarihini (bunun yanında

---

<sup>379</sup> Beyhan Özdemir, *Fotoğrafta Fantastik Yorumlar*, <http://www.beyhanozdemir.com/showarticle.asp?article=30>, Erişim Tarihi: 2011

<sup>380</sup> Hans-Michael Koetzle, *age*, s:172-173

tiyatro ve resim sanatını da) içermektedir. Sözkonusu estetik bütünlük, bir çağrışımlar dizgesini meydana getirmektedir”<sup>381</sup>. Teknik seçimleri ve model kullanımı ile Witkin’in sanatı, insan varoluşunun temel kategorilerini ortaya koyar: aşk ve hüzn, haz ve acı çekme, eros ve thanatos<sup>382</sup>.

Witkin her ne kadar tek başına bir ekol olarak görülse de, kendisinden sonraki birçok fotoğrafçının bedene bakışını ve sunuşunu doğrudan ya da dolaylı olarak etkilemiştir. Aynı zamanda, kitle iletişim araçlarında sıklıkla karşılaşılan idealleştirilmiş beden temsillerini tersine çevirmektedir. Witkin’e göre, fotoğrafları bir sosyal eylemdir ve bu eylemin tek amacı dünyayı daha iyi bir yer haline getirmektir.

*“Barışa ya da savaşa bakmaksızın, şimdi ve herhangi bir gelecekte harika fotoğraflar daima çıkacaktır. Biz hepimiz manevi ve politik varlıklarız... Hepimiz birer sosyal eylemci haline gelmeden, asla barış sağlanamayacak, yalnızca anlaşmazlık, toplumsal ve ruhsal sağlıksızlık olacaktır”<sup>383</sup>.*

Bedeni ve beden hallerini farklı temsil edişi, çirkin ve iğrenç olarak tanımlanan ve kenara itileni gün ışığına çıkarışı, bu süreçte sanat tarihinin önemli metinlerini yeniden üretmesi, Witkin’in çalışma bağlamında ele alınmasının en temel sebeplerindendir.

### **3.3.1.1. Witkin’in Analiz Edilen Fotoğrafının Öncel Metinlerle Metinlerarası Yöntemler Düzeyindeki İlişkisi**

Witkin’in Apollon and Daphne fotoğrafının metinlerarası ilişkiye geçtiği metinler Antonio del Pollaiuolo’nun **Apollon ile Daphne** (1498) ve Giovanni Biliverti’in **Apollon ve Daphne**, (1576-1644) adlı tabloları ve Antik Yunan mitolojisinden “Apollon ve Daphne” miti olarak belirlenmiştir. Rönesans dönemi ressamlarından

---

<sup>381</sup> Beyhan Özdemir, **age**.

<sup>382</sup> Hans-Michael Koetzle, **age**, s:179

<sup>383</sup> Murat Yaygın, **Fotoğraf İdeolojisi**, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2008, s:109

Pollaiolo'un tablosu, **Klasizm**\* akımının etkilerini üzerinde barındıran bir eserdir. Rönesans dönemi Klasik eserlerinde olduğu gibi, Apollon ile Daphne tablosu, mitolojik bir konuyu işlemekte, figürlerin bedenleri Rönesans döneminin ideal güzellik anlayışıyla, doğa tasviri ise Rönesans döneminde tanımlanan dingin ve rahatlatıcı doğa tanımıyla paraleldir. Klasik dönemde ressamlar, doğayı arka plan olarak sıkça kullanmışlardır; amaçları ise resme derinlik duygusu ve perspektif kazandırmaktır. Klasik dönem ressamı olarak Pollaiolo da Apollon ve Daphne figürlerini belirgin bir doğa tasviri önüne yerleştirmiştir. Giovanni Biliverti ise Geç Dönem **Maniyerizm**\* ve **Erken Dönem Barok** sanatçısı olarak tanımlanan bir ressamdır. Biliverti'nin Apollon ve Daphne adlı tablosunun biçimsel özellikleri hem Maniyerizm hem de Barok dönem sanat anlayışının izlerini taşımaktadır. **Maniyerizm**, Rönesans dönemi Klasik sanat anlayışını değişime uğratan bir sanat akımıdır. Maniyerist eserlerde konu ve figür düzeyinde abartma söz konusudur. Arka plan ya da fon olarak doğa, Klasizme oranla önemini kaybetmektedir. Renkler mat ve soğuk tonlarda kullanılırken, figürler asimetrik ve uçarcasına hareket etmektedirler. **Barok**♦ dönem de benzer özellikleri taşımakla birlikte, ressamlar daha çok simetri yerine asimetriyi, durağan yerine hareketli figürleri tercih etmişlerdir. Bu bağlamda, Biliverti'nin tablosu, belirsiz arka plan doğa tasviri, mat ve koyu renk tonları, figürlerinin hareketli oluşu ve Klasizm döneminde Aydınlanma ve Rönesans düşüncesi ile sağlıklı, genç, zayıf ve güzel olarak idealize edilen beden temsili yerine, daha oyuntulu, zayıf değil ancak vücut hatları belirgin beden temsillerini kullanması ile Maniyerist ve Barok dönemin biçimsel özelliklerini taşımaktadır.

---

\* Rönesans döneminde doğan, sanat ve edebiyatta Antik Yunan ve Roma dönemini örnek/temel alan akımdır.

\* 16. yy.'da, Rönesans ve dolayısıyla Klasizm'e tepki olarak doğan, her şeyin devinim ve hareket halinde olduğu sanat akımıdır.

♦ 14. ve 18.yy.lar arasında şekillenmiş olan Barok Sanat Akımı, edebiyat, mimari, resim gibi farklı alanların biraraya gelmesi ve Klasizm'in durağanlığı yerine hareketi ve asimetriyi savunan bir estetik tutumdur.



**Metinlerarası Metin : Joel Peter Witkin, Apollo and Daphne (1990)**



**Metin 1:** Antonio del Pollaiuolo, **Apollon ile Daphne**, 1498



**Metin 2:** Giovanni Biliverti, **Apollon ve Daphne**, 1576-1644

### **Metin 3: Antik Yunan Mitolojisinden Apollon ve Daphne'nin hikayesi**

“Daphne mitolojide benzerine sık sık rastlanan kendi başına buyruk, aşktan da, evlenmekten de tiksinen dişi avcılardan biriydi. Babası ırmak tanrısı Peneios’un canı ara sıra dede olmayı isterdi, ama Daphne boynuna sarılır, “Babacığım” derdi, “evlenmek istemiyorum ben. Diana gibi olmak istiyorum.” sonra koruların içine, ormanların derinliklerine fırlar giderdi. Bir gün koruda dolaşırken Apollon’a rastladı. Elbisesi ancak dizlerine kadar iniyordu, kolları çıplak, saçları dağınıktı. Apollon onu görür görmez kalbinden vuruldu. “Güzel bir elbise giyse, saçlarını toplasa kim bilir ne çekici olur” diye düşündü. Daphne, kaçmaya başladı. O kaçıyor, Apollon kovalıyordu. Çapkın tanrı bir yandan da “kaçma, seni seviyorum, öyle bir çoban parçası değilim ben, bugüne bugün bir tanrıyım” diye bağıyordu. Bunları duyan Daphne daha da hızlı koşmaya başladı. Öyle ya, tanrılarla sevişen kadınların başına neler gelmemişti ki? Ya kendileri ya da doğurdukları çocuklar öldürülmüştü. Koştı koştı. Tanrının soluğunu ensesinde duyuyordu ki, babasının ırmağına rastladı. “Baba kurtar beni!” diye haykırarak sulara atlamak istedi; ama ayakları kıpırdamadı. Olduğu yerde mihlanmıştı sanki. Kollarından, omuzlarından yapraklar fıskırdı ansızın. Ayakları toprağa girip kök saldı. Bir defne ağacı olmuştu birdenbire. Apollon, onun ağaç oluşunu üzüntüyle seyretti. “Bari bundan sonra benim ağacım defne olsun. Savaşta kazananlar bu ağacın yapraklarından çelenkler taksın başlarına. Şarkılarda, şiirlerde adımız yan yana geçsin”<sup>384</sup>.

#### **A. Witkin’in “Apollon and Daphne” Fotoğrafında Diğer Metinlerle Ortakbirliktelik İlişkileri**

Witkin, Apollon ve Daphne isimli fotoğrafında, resim sanatının bazı örneklerini ve Antik Yunan mitolojisinden bir hikayeyi metinlerarasılık bağlamında kullanmıştır. Her metnin, diğer metinlerden parçaların buluşma noktası olduğundan hareketle, Apollon ve Daphne'nin ilk yer aldığı metin olan Antik Yunan Mitolojisindeki Apollon ve Daphne'nin aşk öyküsüne yönelmek gerekmektedir. Metinde güzel ve Genç Daphne'ye aşık olan Apollon, Daphne'nin ağaca dönüşmesi ile aşkına kavuşamamaktadır. Antonio del Pollaiolo ve Giovanni Biliverti'nin tablolarında Apollon, Antik Yunan mitlerinde anlatılan yakışıklı ve alımlı erkek olarak, Daphne ise güzel ve çekici kadın olarak resmedilmekte, böylece Pollaiolo ve Biliverti'nin

---

<sup>384</sup> Edith Hamilton, *age*, s:80-81

eserlerinde öykü, Antik Yunan mitlerinde geçtiği gibi aktarılmaktadır. Diğer bir ifade ile Pollaiolo ve Biliverti'nin tabloları, Antik Yunan mitolojisinde yer alan olay örgüsünü desteklemektedir. Witkin'in fotoğrafında ise Apollon bir keçi, Daphne ise cüce olarak yer almaktadır. Apollon'un keçi (Pan\*) olarak sunulması, Parodi kısmında da detaylı olarak açıklanacağı gibi, Witkin'in Apollonik değerleri dönüştürme girişimidir. Apollon'u çağrıştırmaları için Witkin, keçinin başına Antik Yunan'ı çağrıştıracak bir taç ve masalsi özellikler katmak için kanatlar eklemiştir. Daphne, Mitolojik öyküdekine paralel bir biçimde ele geçirilme korkusu sebebiyle ürkek ve tedirgin bir beden diline sahipken, tırnaklarından itibaren ağaca dönüşmeye başlamıştır. Tablolara kıyasla Daphne'nin kolları yerine sadece tırnak bölgesinde ağaçlaşmanın başlamış olmasının temel sebeplerinden ilki Witkin'in Photoshop kullanmıyor olmasıdır. İkinci sebep ise, transgresif bir şekilde dönüştürmeye başladığı mitolojik anlatıyı, Daphne ağaca dönüşmeden durarak anlatının seyrini dönüştürme çabasıdır. Daphne, Mitolojik öykü ve tabloların aksine çıplaktır, çünkü Klasik değerlerin dönüştürülmesi için Witkin'in seçtiği cüce kadının bedeninin tamamlanmamış oluşunu göstermenin en doğrudan yolu budur. Witkin, Antik Yunan mitini figürler bağlamında yeniden yorumlayarak öyküdekenden farklı olarak yansıtmaktadır.

### A. 1. Alıntılama ve Gönderge

Metinlerarasılık bağlamında yukarıda yer alan Pollaiolo ve Biliverti'nin tabloları da, Apollon ve Daphne hikayesini **alıntılama** yöntemi ile kullanmaktadır. Tablolar da hikaye, ana figürler olan Apollon ve Daphne, mitik öyküdeki tasvirlerle benzer bir şekilde resmedilmiş, bedensel özellikleri, beden dilleri ve hareketleri öyküde yer aldığı gibi doğrudan ve değiştirilmeden tabloya aktarılmış, isimler olduğu gibi bırakılmış, tuval sadece hikayenin görselleşmesine aracılık etmiştir. Yazınsal düzlemde, belirli ayrıçlarla yapılan alıntılama işlemi, görsel düzlemde Apollon ve Daphne tablolarında, resim sanatının temel araçları olan tuval ve boya aracılığıyla çizimle yapılmıştır. Alıntılama, bu bağlamda hem bir metinlerarası yöntem, hem de yazınsal alandan

---

\* Pan çoban, sürü, doğa ve vahşi hayvanlar Tanrısıdır.

(mitolojik öykünün alanından) görsel alana (resim ve fotoğraf), yani yazılı medyadan görsel medyaya Apollon ve Daphne'yi aktaran bir işlem olarak medyalararasıdır.

## **A.2. Anıştırma**

Anıştırma çerçevesinde, Witkin'in fotoğrafında metinlerarası ilişkiye geçtiği Apollon ve Daphne miti, örtülü bir şekilde, Pan'ın mitsel hikayesini çağrıştırmaktadır. Anıştırma, Alıntılama'dan farklı olarak, metinlerarası ilişkiyi dolaylı ve örtülü bir şekilde kurduğu için, Witkin'in fotoğrafında yer alan Keçi figürü, örtük bir şekilde, Pan'ı anıştırmaktadır. Ayrıca, Antik Yunan mitolojisi bağlamında Apollon'a atfedilen bilme, görme, tanımlama, sınıflandırma, kültürü koruma, göksel olanla ilişki halinde olma, hiyerarşiyi koruma gibi tanrısal özelliklerden ötürü fotoğraf dolaylı bir şekilde ataerkil söylemin inşa edilmiş yollarını da anıştırmaktadır.

## **B. Türev İlişkiler**

Witkin'in Apollon ve Daphne fotoğrafının Pollaiolo ve Biliverti'nin tablolarıyla içerik ve biçimsel olarak kurduğu ilişkiler türev ilişkiler kategorisi altında analiz edilecektir. Türev ilişkiler kategorisinde, Parodi ve Alaycı Dönüştürüm gibi içeriğe odaklanan ve Pastiş gibi biçime odaklanan metinlerarası yöntemlerin nasıl kullanıldığı ve bu yöntemler aracılığıyla ne türden anlamsal ve biçimsel dönüşümlerin gerçekleştirildiği analiz edilecektir.

### **B.1. Parodi (Yansılama)**

Witkin'in fotoğrafında kullanılan baskın metinlerarası unsur **parodidir**. Witkin hikayeyi, alıntılama yöntemi ile görsel alana taşıyan ressamın çerçeveleme ve görüntü düzenlemeye dair biçimsel unsurlarını aynen korumuş ancak içeriği değiştirmiştir. Bu bağlamda Witkin'in doğrudan metinlerarası ilişki kurduğu, Apollon ve Daphne'yi resmeden iki tablo biçimsel olarak parodi unsuru taşımaktadır. İçerik olarak figürlerin beden dili kullanımıyla mitsel öykünün parodisi yapılırken, figürlerin fizyolojik beden yapıları bağlamında kullanılan resimler ve fotoğraflar sanatçıların sanat anlayışlarına göre farklılaşmaktadır.

## B.2. Burlesque (Alaycı Dönüştürüm)

Parodi yöntemini kullanan Witkin, mitolojik hikayedeki ve tablolarındaki Apollon'u **alaycı dönüştürüm** ilişkisi ile keçiye dönüştürmüştür. Pollaiolo'nun tablosunda Apollon, Rönesans dönemi resimlerindeki Aydınlanmacı erkek bedeni olarak resmedilmişken, Biliverti'nin tablosunda ise daha çok Antik Yunan tanrılarının heykellerinde görülen, beden özelliklerine sahiptir. Pollaiolo'nun Apollon'u sarışın yani beyaz tenli ve Avrupalı, fit görünümlü ama zayıf olmayan, biçimsel olarak bozuklukları ya da fazlalıkları olmayan bir bedene sahipken, Biliverti'nin Apollon'u esmer yani doğulu ya da Avrupalı olmayan, beden dili olarak daha sert ve baskın olmaya çalışan, giysi kodları ise yine Antik Yunan dönemi çağrıştırır bir özelliكتedir. Witkin'in Apollonu ise, sırtına takma kanatlar eklenmiş bir keçidir. Witkin, Pollaiolo ve Biliverti'nin tablolarındaki erkek bedenini, keçi bedeni ile değiştirmiştir.

Pollaiolo'nun tablosunda Daphne Klasik dönem resim anlayışına göre zayıf, beyaz tenli ve güzel olarak resmedilirken, Biliverti'nin tablosunda Maniyerizm ve Barok dönem anlayışından beslenen biraz kilolu, iri yapılı ve Pollaiolo'nun Daphne'sinden biraz daha koyu tenli bir kadın olarak resmedilirken, Witkin'in fotoğrafında, cüce bir kadına dönüşmüştür. Biçimin korunarak içeriğinin hicvedilmesi ya da yerilmesi olan parodi ve bir yapıtın içeriğini gülünç bir duruma dönüştürmek için kullanılan Alaycı Dönüştürüm yöntemi, keçi ve cüce bir kadın olarak Witkin'in fotoğrafında görselleştirilmiştir. Parodi ve Alaycı Dönüştürüm yöntemini kullanan Witkin, aynı zamanda Apollon'un ve Daphne'nin yan anlamlarını ve onların simgelediği değerleri, kendi kompozisyonunda ters yüz etmiştir.

### B.3. Pastiş (Öykünme)

Witkin'in Apollon ve Daphne fotoğrafı, Pollaiolo ve Biliverti gibi ressam tarafından Rönesans dönemi yağlı boya tablolarında resmedilen Apollon ve Daphne tasvirlerine öykünmektedir. Kompozisyonun kadrajda kapladığı yer, figürlerin kompozisyon içine yerleştirilmesi Rönesans dönemi yağlı boya tabloları ile birebir aynıdır; ancak Witkin'in fotoğrafındaki arka plan ile yağlıboya tablolarındaki arka plan birbirinden farklıdır; dolayısıyla mitolojik öyküde yer alan doğa tasviri bu bağlamda farklılıklar göstermektedir.

### C. Ana Metnin Witkin'in Fotoğrafı Aracılığıyla Biçimsel ve Anlamsal Dönüşümü

Parodi kısmında da açıklandığı gibi Witkin, Apollon ve Daphne mitini fotoğrafında metinlerarasılık aracılığıyla kullanmış, ancak figürleri dönüştürerek mitsel karakterlerin yan anlamlarını da dönüştürmüştür. İdeal erkeği ve erkek bedenini temsil eden Apollon, bir keçiye, iffetli ve ruhani aşka adanmış kadın bedenini temsil eden Daphne'yi ise bir cüceye dönüştürerek, Antik Yunan'ın değerlerini devralan Aydınlanma dönemi Rönesans sanat anlayışının ideal erkek ve kadın stereotiplerini sorgulamıştır. Böylece bu stereotipler Witkin'in fotoğrafında, transgresif bir düzleme taşınarak, keçi ve cüce figürleriyle hem biçimsel hem de anlamsal olarak şekil değiştirmiştir.

Öte yandan yazılı göstergelere dayanan Apollon ve Daphne mitini, görsel göstergeler alanına taşıyan Rönesans dönemi yağlı boya eserlerini biçimsel olarak fotoğrafında kullanan Witkin, dönemin değerlerini de fotoğrafında dönüştürmüştür. **Pollaiolo** ve **Biliverti**'nin tablolarındaki kareleme ve figür yerleştirme gibi biçimsel özellikleri devralan Witkin, figürlerin yerleştirildiği arka planı değiştirmiştir. Pollaiolo'nun tablosunda Klasik dönem resim anlayışına uygun bir şekilde, doğa huzurlu, verimli ve sakin resmedilerek tabloya derinlik duygusu kazandırılmıştır. Tabloda, Daphne ağaca dönüşen kollarıyla göğe doğru yükselmekte ve tanrısal bir huzur aracılığıyla kurtuluşa yönelmektedir. Kadın figür, erkek figürden daha yukarıda resmedilmiştir ve meleksi bir yükselme içindedir. Kadın figürün giysi kodları erkek

figüre oranla daha örtülüdür. Kadın figürün yüzündeki sakin ve durağan ifade, kurtulmuş olmanın yansımasıdır. Tüm bahsedilen unsurlar Klasik dönemdeki muhafazakar toplumsal cinsiyet kodları paralelinde okunduğunda, kadınların şehvetli aşk ve cinsellikten korunarak saf ve temiz kalmaları gerekliliğinin dışavurumudur. Biliverti'nin tablosunda ise doğa, Maniyerist ve Barok dönemin etkisi ile daha solgun, silik ve belirsizdir. Kadın ve erkek figürlerin hareketleri Biliverti'nin tablosunda doğa tasvirinin içine yerleştirilmeyerek ana öge haline gelmiştir. Biliverti'nin tablosunda ise Pollaiolo'nun tablosuna kıyasla bir ele geçme ve kurtulamama durumu vardır. Erkek figür baskın ve kadından yukarıda resmedilmiştir. Kaçmaya çalışan kadın, yakalanmış ve ağaca dönüşmemiştir. Kadın figürün bedeni erkeğe kıyasla daha açık bir şekilde sunulmuştur; aynı zamanda Rönesans döneminin ideal kadın bedeni algısına estetik olarak uygundur. Kadın figürün yüzündeki ifade ise daha çok kaçamama ve ele geçirilmenin şaşkınlığı ve tedirginliğini yansıtmaktadır. Witkin'in fotoğrafında ise doğa bir perde üzerine çizilmiş yapay çalılıklar, kurak, sönük karmaşık bir tasvir olarak yer almaktadır. Witkin'in dönüştürdüğü hali ile arka planda yer alan doğa, tekinsiz, tehlikeli ve verimsizdir. Bahsedilen değişimin temel sebeplerinden birisi, her iki tablonun da beden bir proje olarak ele alındığı Aydınlanma dönemi ve sonrasında ondan beslenen Rönesans ve Barok sanat anlayışına göre şekillenmiş, beden ve doğaya ilişkin temsillerdir. Pollaiolo'nun tablosunda doğa ve beden, temiz, verimli, sağlıklıdır, Biliverti'ninkin de ise geri planda kalmıştır. Kadın ve erkek bedenleri Aydınlanma döneminin toplumsal cinsiyet algısına paralel olarak giydirilmiş ve erojen bölgeleri, giysiler aracılığıyla kapatılmıştır. Dolayısıyla, her iki ressam da içinde buldukları dönemin beden ve toplumsal cinsiyete ilişkin değer ve yargılarını, mitolojik öyküyü resmederken, biçimsel olarak kompozisyonlarına yerleştirmişlerdir. Witkin ise, Rönesans döneminde üretilen her iki tabloda farklı olarak fotoğrafında, hem Aydınlanmanın beden ve toplumsal cinsiyet değerlerini dönüştüren figürleri ve arka planı tercih etmiş, hem de metinlerarası yöntemleri kullanarak, hikayedeki karakterlerin yan anlamlarını dönüştürmüştür. Işığın, biçimin ve bilmenin tanrısı olan Apollon, tüm görsel yeniden sunumlarında çeşitli özelliklere sahip olsa da genellikle tek biçimde gösterilir. Güçlü ama zarif vücuduyla, geniş göğsü, dar kalçaları, uzun saçları ve

sakalsız yüzüyle, idealleştirilmiş genç erkek güzelini temsil eder<sup>385</sup>. Apollon güzel olan erkek bedeninin mitsel ilk örneklerindedir. Aynı zamanda Apollon, kişilik özellikleri ile de Antik Yunan mitlerindeki en statükocu karakterlerden birisidir. Tezadı olan Dionysos'un aksine her zaman için, kontrolü elinde bulundurmanın, aklın ve kültürün temsilcisidir. "Apollon oldukça kibirliydi, mecbur olduğu zamanlar dışında asla insanlarla bir araya gelmezdi"<sup>386</sup>. Böylece, Apollon Tanrısallığın ve onun baskıcı üstünlük kurma yanının tezahürü olarak görülebilmektedir. Witkin'in fotoğrafında, yukarıda incelenen iki tabloda kusursuz olarak Apollon mitiyle idealleştirilen erkek bedeni keçiye dönüşerek, Pan'ın gülünesi çirkinliğiyle tanrılar katında ötekileştirilmektedir. Dolayısıyla, tablolarda kadın mükemmellekle tanrısallaşarak idealleşen erkek bedeninden kaçarken, Witkin'in fotoğrafında insandan farklı bir yaratığa dönüşüp, çirkinleşen ve ötekileşen erkekten kaçmaktadır.

Apollon ve Daphne'nin mitik öyküsü baskıcı üstünlük özelliğinin en temel kanıtlarından birisidir. Hikayede, Apollon Daphne'ye sürekli olarak Tanrı oluşunu hatırlatmakta ve Daphne'nin onun sevgisine karşılık vermesini beklemektedir. Apollon genel bir tanımlama ile ataerkil değerlerin, kabul gören ve meşru olanın temsilidir. Daphne'nin giysilerini ve saçını ilk görüşte beğenmeyen Apollon, onun daha farklı giysiler ve toplanmış saçlar ile daha güzel olacağını söyler. İdealize edilmiş kadın bedeni ve bedeninin arzu nesnesine dönüştürülmesinin mikro örneği olarak okunabilecek bu hikayede, Daphne namuslu ve cinsellikten arındırılmış dolayısıyla bastırılmış kadın rolünü üstlenmektedir. Daphne sürekli olarak evlenmek istemediğini, çünkü tanrılarla sevişip onlardan çocuk yapanların cezalandırılacağını belirtir. Örtük bir şekilde, kadının cinselliğinin cezalandırılması ve bedensel aşkın bastırılması olarak yorumlanabilecek bu durum, Daphne'nin babasına yalvarması ile perçinlenmektedir. Ödipal bir şekilde babasına dönen ve onun yardımı ile cinsellikten ve aşktan kaçmak isteyen Daphne, "Babanın Yasasının" sınırları içinde kalmak için direnmektedir. Diğer bir ifade ile Apollon ve Daphne'nin hikayesi, kadının cinselliği reddedişi ve bedeni ile barışık olmayışının, erkeğin ise kadının bedenini nasıl idealize ettiğinin sembolüdür. Sonuç

---

<sup>385</sup> Bedrettin Cömert, **Mitoloji ve İkonografi**, De ki Basım Yayım, Ankara, 2006, s:46

<sup>386</sup> Fernand Comte, **Mitoloji Sözlüğü**, Çev:Mukadder Aslan, Zed Yayınları, İstanbul, 2000, s:47

olarak, Daphne ağaca dönüşmüş ve cinselliğini yaşamaktan feragat etmiştir; bakire bir kadın olarak, verimli bir ağaca yani anneliğin sembollerinden birine dönüşmüştür. Mitsel anlatı, ruhani aşkın yüceltilmesi, seksin olumsuzlanması üzerine kuruludur. Witkin'in fotoğrafında ise kadın -tıpkı Pan'ın mitolojik öyküsünde olan peri kızları gibi- biçim değiştirmiş, çirkinleşmiş erkeği simgeleyen keçiden kaçmaktadır. Witkin, fotoğrafı ile kusursuz bedene dayanan tensel seks arzusunu ve şehvetini sorgulamakta ve ötekileşen/çirkinleşen bedenle ruhani aşkın mümkün olup olmadığını irdelemektedir.

#### **D. Witkin'in Fotoğrafında Metinlerarasılık Aracılığıyla Aktarılan Stereotipler**

Transgresif bir fotoğraf olarak Witkin'in Apollon ve Daphne fotoğrafı, toplumsal cinsiyet ve beden algısına yönelik temiz, sağlıklı, bedensel bütünlüğü bozulmamış, iffetli ve ruhani aşka adanmış olmaya ilişkin stereotipleri değiştirip aşmaktadır. Arkaik dönemlerden beri kadın bedenine atfedilen, arzulama, doğurganlık, çekici ve baştan çıkarıcı olmaya ilişkin stereotipleri ise fotoğraf aracılığıyla aktarmaktadır. Dinamik bir olgu olarak transgresyonun temel işlevlerinden birisi de bu aktarım işlevidir. Transgresyon sınırları ihlal edip, onları görünür kılarken, kültür transgresyon aracılığıyla yeni sınırları keşfetmekte ve belirlemektedir. Witkin'in fotoğrafında ise, kadın ve erkek bedenine ait ataerkil ve Aydınlanmacı tanımlamaların oluşturduğu sınır aşılırken, kadın figürün bazı ataerkil klişelerin aktarıcısı olduğu görülmektedir. Witkin'in fotoğrafında, kovalayan erkek figür, kaçan ise kadındır. Öte yandan, kadın figürün beden dili ve gülümsemesi, dolaylı bir şekilde, bu kovalamacanın kadın için eğlenceli olduğunun kanıtıdır. Bu bağlamda, peşinde koşulan ve ele geçirilme arzusu yaratan kadın stereotipi Witkin'in fotoğrafı aracılığıyla tekrar aktarılmaktadır. Öte yandan defne ağacına dönüşen Daphne'nin hikayesi Witkin'in fotoğrafında yeniden üretilmektedir. Witkin'in cüce Daphne'sinin elleri defne ağacına dönüşmeye başlamıştır. Dolayısıyla, kadının doğurganlığı ve üretkenliğine dair en temel stereotiplerden biri olan ağaç figürü, Witkin'in fotoğrafında yer almaktadır. Her ne kadar Witkin, Daphne'nin güzel ve sağlıklı bedenini, cüce ve çirkin bir kadın bedenine dönüştürmüş olsa da, kadınlığa atfedilen stereotipler, ağaç metaforu, cüce Daphne'nin beden dili, Pan'a dönüşmüş Apollon tarafından kovalanıyor olması, fotoğrafın toplumda

kodlanan kadınların kovalanan, erkeklerin kovalayan taraf olduğunu yinelemesi gibi stereotipleri yeniden üreterek aktardığını göstermektedir.

### 3.3.1.2. Witkin'in Fotoğrafının Metinlerarası Analizinin Transgresyon Bağlamında Genel Değerlendirmesi

Witkin, Apollon ve Daphne'nin mitolojik öyküsünü metinlerarası ilişkileri kullanarak transgresif bir boyuta taşımıştır. Güzeller güzeli Daphne, grotesk bir cüceye dönüşmüştür. Aydınlanmanın tamamlanmış kadın bedenine kıyasla Witkin'in cüce Daphne'si oldukça abjecttir. Witkin, görülmek istenmeyen, dışta bırakılan bir kadını, Daphne'nin simgesel alanına taşımıştır. Oluş halindeki bedeni ile Witkin'in Daphne'si, Karnavalesk bir unsur olarak fotoğrafta yer almaktadır. Aydınlanmacı beden algısı bağlamında eksik, yarım ve kusurlu olarak tanımlanabilecek Witkin'in fotoğrafı, mitsel anlatıdaki eril saldırı ve ele geçirme dürtüsü, ideal beden algısı ile oluşan teksesliliği, Apollon'u keçileştirerek ve Daphne'yi ideal estetik beden algısından uzaklaştırarak çoksesliliğe dönüştürmüştür.

Apollon'un Klasik ve Aydınlanma tarafından devralınan değerleri (ölçülü, tutarlı olma, bilenene duyulan ilgi, kültürün korunması, bedenin bütünlüğü ve aklın üstünlüğü) Witkin tarafından transgresyona uğratılmıştır. Apollon'un dönüştüğü keçi, bir başka mitsel karakter olan Pan'ı çağrıştırmaktadır.

Pan çoban, sürü, doğa ve vahşi hayvanlar Tanrısıdır. "Tanrıların hayvan kılığında düşünüldüğü ilk zamanlarda Pan da keçi kılığında, sonradan yüzü insan yüzüne dönüşmüş, yalnızca boynuzları ve keçi, sakalı kalmıştır"<sup>387</sup>. Pan, Dionysos'a tapınan tanrılardandır. "Pan şehvetli bir tanrıydı. En çok, çılgınlıklarıyla katıldığı Dionysos geçit alaylarında rahat olurdu. Sürekli olarak ondan korkuyla kaçan Nympheleri kovalardı. O izah edilemez tanrıydı. Pan bir varlığa sahip olduğunda çok daha tehlikeli olurdu. Sahip olunan onun tavırlarını takınır ve kırlarda dolaşır, sebep yokken delice güler, kendini karşı cinse atar veya sara nöbetine tutulurdu"<sup>388</sup>. Tüm bu

---

<sup>387</sup> Bedrettin Cömert, *age*, s:91

<sup>388</sup> Fernand Comte, *age*, s:156-157

özellikleri ile Pan, Apollon'un değerleri ile çatışma halindedir. Dionysos'a göre yaşayan Pan, Apollon'un değerleri ile barışık değildir. Kendinden geçmenin, çılgınca eğlenmenin ve karnavalesk ortamların tanrısı olarak Pan'ın Apollon ile tek ortak noktası, Nymphelere duyduğu aşktır. "Pan, hep aşık olurdu Nymphelere, ama çirkin olduğu için her keresinde de geri çevrilirdi"<sup>389</sup>. Daphne ile Apollon'un arasında geçenler, Pan ile bir Nmyphe arasında geçenler ile benzerlik göstermektedir. "Pan, Arkadia ırmağı Ladon'un kızı Nympha (peri) Syrinks'in peşine takılır. Pan'ın isteklerini yerine getirmek istemeyen peri, tanrılara yalvarır ve bir kamış haline dönüşür. Düş kırıklığına uğrayan Pan, biri ötekisinden daha kısa yedi (veya dokuz) tane kamış keser, bunları balmumuyla birleştirip çoban kavalı *syrinks* yapar. Bu alet sonradan tanrının en belirgin işareti haline gelir"<sup>390</sup>. Apollon ile Daphne arasında geçenlere benzeyen bu hikayede, farklı olan en önemli unsur, Pan'ın çirkin olmasıdır. Apollon ideal erkek güzeli, Pan ise yarı keçi bir tanrıdır. Pan'ı çirkin yapan şeylerden en önemlisi yarı keçi olması ve Dionysos ile ilişkisidir. Pan'ın oluş halindeki grotesk bedeni, Apollon'un tamamlanmış ve ideal bedeni karşısında transgresif olarak konumlanmıştır.

Witkin, Apollon'u bir keçiye dönüştürürken, aynı zamanda mitsel karakter Apollon'u da Pan'a dönüştürmüştür. Diğer bir ifade ile Apollonik olanı, Diyonizyak unsurlar ile transgresyona uğratmıştır. Ayrıca, keçiye dönüşen Apollon figürü, postmodernite ile birlikte klasik meta anlatıların erimesinin ve gerilemesinin simgesidir. Parodi, Apollon ile birlikte yüceltilen değerlerin yapıbozuma uğratılması için transgresyonun aracı haline gelmiştir. Pollaiuolo'nun Apollon ve Daphne tablosu, bahsettiğimiz klasik değerlerin ve metaanlatının simgesi gibidir. "Tablonun teması, 15. yy giysileri ile saf aşkın bedensel aşktan üstün tutulduğu Hıristiyan ahlakına uygundur"<sup>391</sup>. Öte yandan Witkin'in fotoğrafındaki çıplaklık, eksiklik ve tamamlanmamışlık, modernitenin ahlak değerleri ve beden algısı ile taban tabana zıttır. Keçi ve kadın arasındaki cinsel ima ise, sapkın olarak görülen cinsel eylemleri

---

<sup>389</sup> Edith Hamilton, **age**, s:25

<sup>390</sup> Bedrettin Cömert, **age**, s:91

<sup>391</sup> Roberto Carvalho de Magalhaes, **Antikçağdan Günümüze, Sanatta Mitoloji**, Çev:Yiğit Değer Bengi, Alfa Yayınları, İstanbul, 2007, s:350

sembolize etmektedir. Aşka dair idealleştirilen insan vücuduna karşı da bir eleştiri içermektedir.

Sonuç olarak Witkin, parodi aracılığıyla, Aydınlanmacı akıl ile çizilen sınırları görünür hale getirmiş, görmezden gelineni fotoğrafı aracılığıyla, insanlara ve böylece kolektif hafızanın alanına sunmuş ve kültürel belleğin yeniden biçimlenmesini sağlamıştır.

### 3.3. 2. Andres Serrano ve Sanatsal Yaklaşımı

1950 New York doğumlu Andres Serrano, kullandığı farklı materyaller ve Hıristiyan ikonografisini fotoğraflarında yeniden üretmesi ile dikkatleri üzerine çeken, fotoğraflarıyla hem eleştiri hem de övgüyü alan bir fotoğrafçıdır. Afro-Amerikan kökenli fotoğrafçıyı, “Piss Christ” (1987) isimli fotoğrafı dünya çapında tanınır hale getirmiştir. Günlerce topladığı idrarını bir kavanoza koyup, içine çarpmıha gerilmiş bir İsa ikonu yerleştiren fotoğrafçı, özellikle Amerika’daki Katolik grupların yoğun eleştirisine maruz kalmış, sergileri basılmış, fotoğrafları tahrip edilmiştir. Ayrıca Amerikan senatosu kararıyla, dini ve kutsal değerlere hakarete bulunmaktan bazı fotoğraflarının sergilenmesi yasaklanmıştır. Çağdaşı Robert Mapplethorpe’un fotoğrafları gibi Serrano’nun fotoğrafları da Amerikan senatosu tarafından “çöp” ve “anlamsız” olarak tanımlanmıştır<sup>392</sup>.

Serrano’nun farklı ve saldırgan fotoğraf anlayışı ve yeniden ürettiği Hıristiyan ikonografisi ile olan ikircikli ilişkisi, çocukluğundan gelen anılar ve aldığı eğitimin izlerini taşımaktadır. Katolik bir ailede büyüyen ve sürekli olarak kilisede vakit geçiren Serrano, gençken vaktinin çok büyük bir kısmını, müzelerde İncil’deki hikayelerin resmedildiği Orta Çağ tablolarını seyrederek geçirmiştir. “On beş yaşında ise Liseden ayrılmış, akabinde Brooklyn Müzesi ve Sanat Okulu’na kaydolmuştur. Bu yeni başlangıç sonrasında Afro-Amerikalı ressam Calvin Douglas onun favori öğretmenleri arasında yer almıştır. Aynı zamanda Serrano o dönemler, renklerin geniş alanlarını vurgulayan Fernand Leger’e benzeyen bir tarzda resim yapmaktadır. Bu çiraklık dönemi

---

<sup>392</sup> Marry-Margaret Goggin, “Decent” vs. “Degenerate” Art, **Art Journal**, Winter, 1991, s:90

sırasındaki diğer tesirler ise Picasso ve diğer soyut dışavurumcular olmuştur. Okula girdiği dönemden hemen hemen iki yıl sonra resim için büyük bir kabiliyeti olmadığına dair hisleri, onun fotoğrafa yönelmesini sağlamış, böylece siyah-beyaz sokak (street-scenes) fotoğrafları üzerine çalışmaya başlamıştır<sup>393</sup>. Sokak fotoğrafları çektiği sırada uyuşturucu kullanmaya başlayan Serrano, bağımlılık sonrası fotoğraf çekmeye bir süre ara vermiştir.

Fotoğraf alanında adını duyuran ilk çalışmaları ise, uyuşturucuyu bıraktıktan sonra ürettiği ilk serisi “Blood and Semen” ile olmuştur. Kendi kanı ve spermlerini kullanarak fotoğraflarına bir arka plan ya da bağlam yaratan Serrano’nun, bu seriden en çok eleştiri toplayan fotoğrafı ise yukarıda değinilen *Piss Christ* olmuştur. Serrano, “Blood and Semen II” (1990) ve “Blood and Semen III” isimli diğer fotoğraf serilerinde, kendi vücut sıvılarının yanı sıra, kadınların sütlerini ve regl kanlarını da fotoğraflarında kullanmıştır. Daha önce değinilen, vücut sıvılarının görmezden gelinmesi ya da iğrenç bulunarak yok sayılmaları bağlamında, Serrano transgresif bir eylemde bulunarak, kendi vücut sıvılarını, Antik Yunan mitleri ve figürleri, dini semboller ve ikonlarla birlikte kullanarak, kullandığı nesnelerin anlamlarını yapıbozumuna uğratmıştır.

Sergileri sonrası sıkça eleştiri alan Serrano, din karşıtı ya da Hıristiyanlık düşmanı olmadığını aksine tüm Hıristiyan sembolleri ve ikonlarını estetik bulduğunu belirtmiştir. Bir röportajında “kiliselere dini nedenlerle değil, estetik nedenlerle giderim”<sup>394</sup> diyen Serrano, dini sembolleri, kendi hayat algısı ve fotoğraf anlayışı çerçevesinde yeniden üretmiştir. Fotoğraflarında “kendi hayatındaki inançları ve dine paralel yeni bir dünya yaratmıştır. O, kendi dünyası içerisine, Kilisenin her insan için eşit olmayan yanlış politikalarını, Hıristiyanlığa inananların kendi inançlarına karşı olan samimiyetlerini, bir döneme damgasını vuran AIDS hastalığını, uyuşturucu bağımlılığını, ötenazinin yasallaşmasını, muazzam rakamlara ulaşan evsiz insanları, Klan’ların ortalıklarda rahatça dolaşmalarını ve daha pek çok şeyi sığdırabilmiştir ki

---

<sup>393</sup> M. Çağatay Gökhan, *age*, s:155

<sup>394</sup> Elisabeth Mladenov, *Portraits of Humanity The Trouble over Provocative Art*, University of Art, Helsinki, 2007, s:45

bunların hepsi de büyük ilgi uyandıran endişelerdir”<sup>395</sup>. Serrano fotoğrafları ile yoğun bir eleştiri alırken, aslında ataerkil ve baskıcı kültürün meşrulaştırılmış değerlerini eleştirmektedir. Etrafında çok büyük anlam haleleri yaratılan kültürel sembol ve değerleri, fotoğraflarında sorgulamış, bağlamlarını değiştirmiş, abject olanı göstermekten çekinmemiştir<sup>396</sup>. Dolayısıyla, tüm iğrenç bulunan vücut sıvılarını, kutsal sembollerle yan yana kullanarak transgresif bir eylemde bulunmuştur.

Serrano’nun 90’lı yıllarda benzer eleştiri ve tepkileri almasına neden olan bir diğer fotoğraf serisi “Morgue” (1992), çeşitli sebeplerle ölmüş insanların otopsi sonrasındaki fotoğraflarından oluşmaktadır. Morgda çalışan bir patoloji uzmanı ile cesetlerin kimliklerinin ortaya çıkmaması sözü ile anlaşılan Serrano, patolojistin gözetiminde cesetleri fotoğraflamaya başlamıştır; ancak tüm eleştirilere ve meraklı sorulara rağmen Serrano, morgun yerini ve insanların kimliklerini, hiçbir zaman belirtmemiş, sadece fotoğrafların isimlerini, insanların ölüm sebepleri ile belirlemiştir”<sup>397</sup>. Yanmış, parçalanmış, şiddete uğramış ya da bıçaklanmış cesetleri fotoğraflayan Serrano, hem ölümü tüm soğukluğu ile göstermiş, hem de beden bütünlüğü bozulmuş insanları fotoğraflayarak, klasik beden algısının dışında kalanları görünür hale getirmiştir. Modern dünya için, korkunç, mide bulandırıcı ya da iğrenç görülebilecek cesetler, Serrano’nun fotoğraflarında estetik bir şekilde yer almaktadır.

Serrano’yu çalışma bağlamında değerli kılan, bedeninin abject olarak kabul edilen sıvılarını kullanması, Hristiyanlığa ait meta anlatıları ters yüz etmesi, ölümü estetize etmeye çalışması, parçalanmış ve bozulmuş bedenleri, idealleştirilmiş diğer bedenlerden farklı görmeyerek fotoğraflamasıdır. Fotoğraflarının içeriklerinin transgresif olmasından öte Serrano, idrara daldırdığı İsa ya da Meryem Ana ikonaları ile Hristiyan ahlakını transgresyona uğratmaktadır. Birinci bölümde de belirtildiği gibi transgresyon, sadece

---

<sup>395</sup> M. Çağatay Gökhan, *age*, s:188

<sup>396</sup> Morgan Mannino, *The History Sticks to Your Feet*, <http://mmanninoartist.tumblr.com/page/2>, Erişim Tarihi:Eylül 2011

<sup>397</sup> Paul Przybylowicz, Lisa Sweet, *Images of Death and Dying: Kathe Kollwitz, Gerhard Richter, Andres Serrano and Joel-Peter Witkin*, <http://academic.evergreen.edu/curricular/imagingthebody/Handouts/DeathDyingLecture.pdf>, Erişim Tarihi: Ekim: 2010, s:3

nesnelere ya da bedenler üzerinden gerçekleşmez, aynı zamanda bağlamlar, düşünceler ve eylemler de transgresyonun uzamı haline gelebilmektedir.

### 3.3.2.1. Serrano'nun Analiz Edilen Fotoğrafının Öncel Metinlerle Metinlerarası Yöntemler Düzeyindeki İlişkisi

Serrano'nun Venus de Milo/Female Bust isimli fotoğrafının metinlerarası ilişkiye geçtiği metinler Alexander of Antioch'un **Venus de Milo** (MÖ. 130-100) isimli heykeli ve Antik Yunan mitolojisinden "Aphrodite/Venüs" olarak belirlenmiştir. Alexander of Antioch'un heykeli, 2 metreden yüksektir ve mermerden yapılmıştır. Heykel, yapıldığı dönem olan **Antik Yunan Heykel Sanatının** izlerini taşımakta ve dönemin en ünlü ve önemli heykellerinden biri olarak kabul edilmektedir. Antik Yunan dönemi heykel sanatı anlayışı, daha çok Mısır döneminin izlerini taşımaktadır. Birçok farklı döneme ve safhaya ayrılabilir olan Antik Yunan dönemi heykeltıraşlığının çalışma bağlamında üzerinde durulması gereken nokta figürlerin nasıl işlendiği, bedenin nasıl sunulduğu ve göze çarpan ayırıcı estetik kuralların olup olmadığıdır. Bu bağlamda, Alexander of Antioch'un heykeli, dönemin temel özellikleri üstünde taşımaktadır: *figürün olduğundan büyük işlenmesi, doğallığa yakın bir şekilde vücuttaki tüm kas ve oynatmaların gösterilmesi, kadın figürlerinin görece olarak erkek figürlere göre kumaş ya da giysilerle örtülmüş olması, figürlerin belirli bir yöne doğru eğimli durması ya da kendi etrafında dönecekmiş hissi uyandırması.* Alexander of Antioch'un heykeli bahsedilen özelliklerden büyük kısmını barındırması sebebiyle klasik bir Antik Yunan sanatı örneğidir.



**Metinlerarası Metin:** Andres Serrano, **Venus de Milo/ Female Bust**, 1988



**Metin 1:** Alexander of Antioch, **Venus de Milo**, M.Ö. 130-100

**Metin 2:** Antik Yunan Mitolojisinden **Aphrodite /Venüs**

Mitoloji’de Venüs ya da Aphrodite olarak iki farklı isimle tanımlanan aşk ve güzellik tanrıçası, Serrano’nun fotoğrafındaki Venus de Milo’nun öncel metnidir. Venüs ya da Aphrodite, güzelliği, aşkı, mutluluğu simgelemektedir. “Homeros’a göre, Zeus’la Dione’nin kızıdır. Hesiodos ise Theogonia’sında onun, Uranos’un Kronos tarafından kesilen erkeklik organlarından doğduğunu söyler”<sup>398</sup>. Venüs, Uranos’un cinsel organları tarafından döllen deniz köpükleri arasından doğar, bu yüzden genellikle deniz ya da köpüklerin içinde tasvir edilir.

Venüs, ölümlülerin de ölümsüzlerin de aklını çelen aşk ve güzellik tanrıçasıdır. Güzellik Aphrodite’le gelirdi. Rüzgarlar, fırtına bulutları o görününce kaçar, çiçekler toprağı süsler, denizin dalgaları kahkahalar atardı. Onsuz sevinç de, mutluluk da

---

<sup>398</sup> Bedrettin Cömert, **age**, s:58

olmazdı<sup>399</sup>. Afrodit genellikle “Altın Tanrıça” diye anılır. Altın sıfatı yalnız saçtığı ışıltıdan gelmeyip, altın aşınmayan bir element olduğuna göre, aynı zamanda onun kirlilikten azade oluşunu da gösterir. Bundan başka bilince de işaret eder. O, ilişkinin ve bilincin duygusudur. Tanrıça dişil doğanın maddede tezahür eden yanlarını örnekler. Fiziksel güzellik, bedende (yani, içgüdüsel bilgelik) bütünleşen dişil bilinç ve derinden hissedilen duygular ile bağlı olmanın karşılıklı bağlayıcılığı, bütün bunlar tanrıçayla bütünleştiriliyordu. Tanrıça bakire olarak kabul ediliyordu<sup>400</sup>. Venüs, göksel ve ruhani aşk ile özdeşleştirilmiş bir Tanrıça olarak, tüm tasvirlerinde, çıplak olmasına rağmen, eliyle cinsel organını kapatmakta, dolaylı bir şekilde, cinsellikle arasında bir sınır çizmektedir. Venüs ile özdeşleştirilen aşk bedensel bir aşk değildir ve cinsellikle mesafelidir.

#### **A. Serrano’nun “Venus de Milo/Female Bust” Fotoğrafında Diğer Metinlerle Ortakbirliktelik İlişkileri**

Serrano, Venus de Milo/Female Bust fotoğrafında, Antik Yunan Heykel Sanatının örneklerinden birini ve Antik Yunan mitlerinden Aphrodite/Venüs’ü metinlerarasılık bağlamında kullanmıştır. Bu bağlamda, her üç metinde de ortak bir unsur olarak göze çarpan Venüs’ün ilk geçtiği yer olan Antik Yunan mitine yönelmek gerekmektedir. Mitsel hikayeye göre, Uranos’un cinsel organı tarafından döllen denizin köpüklerinden doğan Venüs ya da Aphrodite, güzelliğin ve aşkın tanrıçasıdır. Venüs, beraberinde güzelliği ve mutluluğu getirir. Venüs geldiğinde, doğa güzelleşir ve kendisi altın rengi bir ışık saçar. Bu aynı zamanda Venüs’ün sadece dış güzelliğinin değil iç güzelliğinin de bir metaforudur.

Alexander of Antioch’un eseri ise Venüs’e atfedilen güzellik mitlerinin bir özeti gibidir. Alexander of Antioch’un Venüs’ü, orantılı ve oyuntulu vücudu ile estetik olarak ölçülü ve güzeldir. Mitsel öyküyle paralel olarak, Alexander of Antioch’un Venüs’ünün de cinsel organı bir kumaş yardımı ile kapatılmıştır; çünkü mitsel öykülerde de sıklıkla, Venüs’ün denizin köpüklerinden doğduğu anlatılırken, çıplak olmasına rağmen eliyle

<sup>399</sup> Edith Hamilton, **age**, s:18-19

<sup>400</sup> Nancy Qualls-Corbet, **Kutsal Fahişe:Dişinin Ölümsüz Yanı**, Çev: Gül Çağalı Güven, Tavanarası Yayıncılık, İstanbul, 2004, s:80-81

hep cinsel organını kapattığı belirtilmektedir. Diğer bir ifade ile Antik Yunan miti olarak Venüs, Alexander of Antioch'un eserine doğrudan aktarılmaktadır.

### A. 1. Alıntılama ve Gönderge

Metinlerarasılık bağlamında, yukarıda yer alan Alexander of Antioch'un heykeli, Venüs/Aphrodite mitini **alıntılama** yöntemi ile kullanmaktadır. Venüs'le ilgili heykelerde olduğu gibi, Serrano da fotoğrafının isminde Venüs kelimesini kullanarak alıntılamaı gerçekleştirmiştir. Serrano'nun fotoğrafının ismi (**Venus de Milo**), doğrudan, hem heykelin (**Venus de Milo**) hem de mitsel hikayenin ismini (**Venus**) alıntılamaıdır.

Heykeldeki Venüs tasviri ise, mitsel öyküdeki Venüs tasviri ile benzerlikler taşımaktadır. Öncelikli olarak, Alexander of Antioch'un Venüs'ü, Antik Yunan Heykel Sanatının bir ürünü olarak, orantılı vücudu ve estetik olarak dengeli bir beden tasviri ile mitsel öyküdeki Venüs'ün güzelliğini alıntılamaıdır. Alexander of Antioch'un Venüs'ü sakin ve durağan beden dili ile mitsel öyküde Venüs'ü tanımlamak için kullanılan "saflık" sıfatı ile paralellik göstermektedir. Aynı zamanda, yine mitsel öyküde değinilen, Venüs'ün eliyle cinsel organını kapama hareketi (heykelin günümüze gelene kadar kaybolan parçaları sebebi ile çok net bir şekilde görülemezse bile) ile Alexander of Antioch'un kullandığı kumaş ya da örtü detayı, yine iki metin arasındaki alıntılama ilişkisini işaret etmektedir. Yazınsal metinlerde, belirli ayraçlarla ya da özel imla işaretleri ile gerçekleşen alıntılama ilişkisi, görsel metinlerde, görsel unsurların doğrudan kullanımı ile gerçekleşmektedir. Venus de Milo heykelinde, alıntılama işlevi, yazınsal ve sözlü dünyadan, görsel dünyaya heykeltıraşlık ve mermer aracılığıyla alıntılanmaktadır. Öte yandan, yazınsal ve sözsel bir düzlemin eseri olan Venüs mitinin, heykel olarak yeniden tasviri, yani yazınsal ve sözsel alandan, görsel bir medya olarak heykel alanına taşınması, medyalararası bir alıntılamaıdır. Serrano, heykel sanatına ait tekniklerle üretilen bir metni, kendi fotoğrafının içine taşıyarak, resim ve heykel arasında medyalararası bir ilişki kurmuştur.

Serrano'nun fotoğrafında, Alexander of Antioch'un heykelinden farklı olarak, Venüs'ün tüm vücudunu görememekteyiz; ancak burada Serrano, fotoğrafına isim verirken, alıntılama yaptığı heykelin tamamını almadığını bize dolaylı olarak belirtmektedir. Serrano fotoğrafına Female Bust, yani kadın büstü demiştir.

## **A.2. Anıştırma**

Serrano'nun fotoğrafında kullandığı Venüs büstü, ilksel metin olan, Aphrodite miti ile **alıntılama** ve **anıştırma** ilişkisi kuran tablolar ve heykellerin bir yeniden üretimidir. Serrano, fotoğrafında orijinal büstü ya da tabloları kullanmamış, resim sanatı ve heykel sanatı tarafından cisimlendirilen Venüs'ün kopyası olan bir heykel kullanmıştır. Böylece, Serrano yeniden üretilmiş bir Venüs heykeli kullanarak, dolaylı bir şekilde, ilksel örnek olan Venüs heykelini bize anıştırmaktadır. Öte yandan, Serrano, Venüs ismini kullanmasa bile, kültürel belleğimizde güzel sanatların birçok formu ile yeniden üretilmiş bir Venüs imgesi bulunduğundan, zihnimizde bir Antik Yunan figürü olarak Venüs canlanmaktadır. Anıştırma, alıntılama farklı olarak dolaylı bir hatırlatma ya da çağrışım yaratma olduğu için, Serrano'nun kullandığı reproduksiyon Venüs büstü, anıştırmayı zihnimizde yaratmaktadır. Böylece Serrano, anıştırma yaparken, görsel benzerlikten yola çıkmıştır.

Serrano'nun fotoğrafı çekerken kullandığı idrar ise dolaylı olarak, Venüs'ün içinden doğduğu denizi yani suyu ve dolaylı olarak sıvıları anıştırmaktadır. Buradaki idrar kullanımı birincil düzeyde bir deniz anıştırması olarak okunabilecekken yan anlam düzeyinde farklı çağrışımlarda da bulunmaktadır. Bu çağrışımlara diğer metinlerarası ilişkiler kısmında değinilecektir.

## **B. Türev İlişkiler**

Serrano'nun Venus de Milo/ Female Bust fotoğrafının Alexander of Antioch'un heykeli ve Antik Yunan miti olan Venüs ile içerik ve biçimsel olarak kurduğu ilişkiler türev ilişkiler kategorisi altında analiz edilecektir. Türev ilişkiler kategorisinde, parodi ve Alaycı dönüştürüm gibi içeriğe odaklanan ve pastiş gibi biçime odaklanan

metinlerarası unsurların nasıl kullanıldığı ve bu unsurlar aracılığıyla ne türden anlamsal ve biçimsel dönüşümlerin gerçekleştirildiği analiz edilecektir.

### **B. 1. Parodi (Yansılama)**

Serrano'nun fotoğrafındaki baskın metinlerarası unsur, **parodidir**. Serrano, metnin biçim ile olan bağını bozmamış, bilindik Venüs büstünü fotoğrafında kullanmıştır; ancak, fotoğrafta idrar dolu bir kavanozda yer alan Venüs'ün mitsel yan anlamları ve bağlamı dönüşüme uğramıştır. Güzellik ve aşk tanrıçası olarak bilinen, dişil güzelliğin önemli figürlerinden Venüs, abject ve grotesk olan vücut sıvılarının içine yerleştirilmiştir. Denizin köpüklerinden doğan Venüs, Serrano'nun fotoğrafında parodik bir şekilde, bir erkeğin idrarı içinde bulunmaktadır. İdrar ile parodileştirilen, Tanrıça Venüs'e atfedilen, güzellik ve aşk ile ilgili değerlerdir.

### **B.2. Burlesque (Alaycı Dönüştürüm)**

Parodi yöntemini kullanan Serrano, bir diğer türev ilişki yöntemi olan Alaycı dönüştürümü kullanarak, mitsel hikayedeki denizi ve denizin köpüklerini idrara dönüştürmüştür. Alexander of Antioch'un heykelinde deniz ile ilgili doğrudan bir gönderme ya da detay olmadığı için, Serrano'nun fotoğrafında kullandığı idrar bizi ilksel metin olan Venüs mitine götürmektedir. Mitsel öyküde değinilen, Uranos'un spermlerinin deniz dalgalarını döllemesi unsuru, Serrano'nun fotoğrafında bir erkeğin idrarının içinde yüzen Venüs büstüne dönüşmüştür. Doğanın temiz, steril ve hayat veren sıvılarını simgeleyen deniz, Serrano'nun fotoğrafında, temiz olmayan, iğrenç kabul edilen ve vücuttan atılması gereken verimsiz sıvılara dönüşmüştür. Böylece, mitsel öyküde sıklıkla tasvir edilen güzelliğin, saflığın tanrıçası olan Venüs, güzel olmayan ve iğrenç bulunan sıvıların içine yerleştirilmiştir. Serrano, doğanın anaçlık ve doğurganlık gibi unsurlarla arkaik olarak estetize edilmesini ve mitsel öyküde bir fon olarak basite indirgenmesini alaycı bir şekilde dönüştürürken, doğanın kötücül ve kitonyen yanı ile özdeşleştirilen vücut sıvılarını da tekrar görünür hale getirmiştir. Aslında, Serrano'nun fotoğrafındaki en önemli **Burlesque (Alaycı Dönüştürüm)** unsur, güzelliğin ve aşkın tanrıçası Venüs'ün -ki bu tanımlamalar kültüre dayalı tanımlamalardır ve erildir-, pis ve

estetik olmayan sıvı ile bir araya getirilmesidir. Sıvı, kültürün güzel ve estetik olarak bulmadığı, dışarıda bıraktığı ve ötekileştirdiği sıvılardan biri, idrardır. Venüs ve idrar arasında kurulan bu doğrudan korelasyon, mitin düz anlamını alaycı bir şekilde dönüştürmekte, kültür tarafından çizilen estetik sınır, doğanın bir parçası olan sıvılar aracılığıyla transgresyona uğratılmaktadır.

### **B.3. Pastiş (Öykünme)**

Fotoğrafta yer alan Venüs büstü, diğer Venüs heykellerinin neredeyse bir kopyası olarak diğer büstlerle **öykünme** yöntemi ile ilişkiye geçmektedir. Serrano'nun kullandığı reproduksiyon Venüs büstü, doğrudan Alexander of Antioch'un Venus de Milo'suna öykünmektedir. Diğer bir ifade ile Serrano'nun reproduksiyon Venüs'ü, Antik Yunan dönemi Heykel sanatının estetik özelliklerine öykünerek metinlerarası bir ilişkiyi öncelikli olarak gerçekleştirmiştir. İkincil düzeyde ise, Serrano idrar kullanarak mitsel öyküdeki denize öykünmüş ve medyalararası bir düzeyde, yazılı alandan görsel alana içeriği taşıyarak öykünmeyi gerçekleştirmiştir. Her üç metinde de tasvir edilen Venüs, güzellik bağlamında benzer olduğu için, hem Serrano hem de Alexander, mitsel öyküdeki Venüs'e öykünmüşlerdir.

### **C. Ana Metnin Serrano'nun Fotoğrafı Aracılığıyla Biçimsel ve Anlamsal Dönüşümü**

Serrano'nun fotoğrafının bir metin olarak, ana metni ne şekilde dönüştürüp dönüştüremediğini tartışabilmek için öncelikli olarak ana metni, genel hatlarıyla yorumlamak ve analiz etmek gerekmektedir. Türev ilişkiler kısmında da değinildiği gibi, Serrano'nun fotoğrafının metinlerarası ilk kaynağı, Antik Yunan mitlerinden Venüsdür. Bu bağlamda öncelikli olarak, Venüs'ün Antik Yunan'da değer olarak neye tekabül ettiğini açıklamak gerekmektedir.

Birçok mitolojik öyküde adının geçmesine karşın Venüs'ü anlamlı bir şekilde analiz edebilmenin temel koşulu onun doğum şekline ve doğduktan sonra neyi simgelediğine odaklanmaktan geçmektedir. Venüs, doğumu itibariyle tanrısal bir nitelik arz etmektedir. Denizdeki dalgaların köpüğünden doğan bir kadın olarak, anne arketipi

ile bağı neredeyse hiç yoktur. Öte yandan, doğa ananın yani denizin çocuğu olarak Venüs, simgesel düzeyde dişil bir unsurun çocuğudur. Mitik düzeyde sadece babasına göndermede bulunulan Venüs'ün, erkek merkezli ya da fallus merkezli bir dünyanın çocuğu olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda, Venüs'ün simgelediği değerlerin çoğu eril değerlerdir. Apollonik bir güzellik imgesi olarak Venüs, saflığı ve aşkı simgeleyerek, kadının Apollonik ya da ataerkil düzlemde nasıl sunulduğunu göstermektedir. Ayrıca, Apollonik bir imge olarak Venüs'ün, altın tanrıça olarak adlandırılması ve altın rengi bir ışık saçması onu doğrudan Apollonik bir imge yapmaktadır. Apollon, ışığın ve görmenin tanrısı olarak, kültürün tanımladığı güzellik e unsurlarının kriterleri olan ölçülülük, orantılılık ve sınırlılık gibi değerleri de temsil etmektedir. Apollon'a atfedilen tüm bu değerleri, Venüs'ü anlatan mitsel öykülerde de bulmak mümkündür. Antik Yunan döneminin yan anlam düzeyinde, ataerkil değerlerin hakim olduğu bir sosyo-kültürel yapı olduğundan hareketle Venüs miti, Apollon'u, kültürü ve ataerkil değerleri simgelemektedir.

Serrano'nun fotoğrafı ise kullandığı idrar sebebiyle, tüm değerlerin ters yüz edilmesi olarak ortaya çıkmaktadır. Biçimsel düzeyde, Alexander of Antioch'un heykelini neredeyse birebir alıntılayan Serrano, her hangi bir metinlerarası dönüşümü yaratmamıştır. Anlamsal düzeyde ise, Venüs'e atfedilen tüm değerler (reprodüksiyonu aracılığıyla doğrudan kompozisyonun merkezinde yer alsa da), içinde bulunduğu idrar sebebiyle dönüşüme uğramıştır.

Saf ve temiz Venüs, temiz olmayan ve saflığı asla çağrıştırmayan bir sıvının içinde yarım bir gülümse ile kompozisyona yerleştirilmiştir. İdrarının renginin mat ancak belirgin bir sarılığa sahip olması dolaylı olarak Venüs'ün altın rengi ışığını da anlamsal düzeyde dönüştürmektedir. Venüs'ün sarı ışığı artık altını değil, idrarı çağrıştırmaktadır. Öte yandan, Venüs'ün eliyle kapattığı ve Alexander of Antioch'un tablosunda ise kumaşla gizlenen cinsel/erojen bölgesi, Serrano'nun fotoğrafında kesintiye uğratılmıştır. Serrano, yan anlamsal düzlemde, Venüs tarafından görmezden gelinen ya da gizlenmeye çalışılan cinsel organların bulunduğu alt beden bölümünü reprodüksiyonun kendisinde kullanmamıştır. Diğer bir ifade ile Serrano, biçimsel düzeyde Alexander of Antioch'un örtük cinselliğe sahip Venüs'ünü simgesel olarak

kastrasyona uğratmıştır. Venüs'ün ihtiyaç duymadığı ve gizlediği cinsel bölgeler, Serrano'nun fotoğrafında metinlerarası düzeyde biçimsel olarak dönüştürülüp ortadan kaldırılmıştır. Böylece, cinselliğini örtük olarak yaşayan Venüs'ün yerine sadece yüzüyle var olan ve idrar içinde yüzen aseksüel bir Venüs imgesi ortaya çıkmıştır.

#### **D. Serrano'nun Fotoğrafında Metinlerarasılık Aracılığıyla Aktarılan Stereotipler**

Serrano'nun fotoğrafı üretim dizgesi bağlamında doğrudan her hangi bir stereotipin aktarımını ya da meşrulaşmasını gerçekleştirmemektedir. Aksine, yukarıda da değindiğimiz gibi, Venüs'e atfedilen değerleri Parodi, Alaycı Dönüştürüm gibi unsurlar aracılığıyla transgresyona uğratmaktadır. Fotoğrafa konu olan Venüs ise başlı başına kadınlığa ve onun cinsellikle olan ilişkisine atıfta bulunan stereotiplerden birisidir. Bu bağlamda fotoğraf, dolaylı bir şekilde, Venüs ile kültürel belleğimizdeki saf ve temiz, kendisini aşka adanmış, utanmayı bilen ve cinselliğini görmezden gelen kutsal ve güzel olarak özetleyebileceğimiz iffetli kadın stereotipinin hatırlanmasına aracılık etmektedir. Her ne kadar, fotoğraf aracılığıyla bu stereotipi hatırlasak da fotoğrafçının temel motivasyonu bu stereotipi kırmak ya da en azından çağrışımlarını yan anlam düzeyinde değişime uğratmaktır. Dolayısıyla, transgresif bir fotoğraf olarak Venus de Milo/Female Bust, Venüs gibi arkaik imgeler ile özdeşleşmiş güzel ama iffetli kadın stereotipini düz anlam düzeyinde çağrıştırmakta ancak yan anlam düzeyinde bu gibi stereotipleri metinlerarası unsurlar aracılığıyla transgresif bir değişime uğratmaktadır.

#### **3.3.2.2. Transgresyon Bağlamında “Venus de Milo/Female Bust” Adlı Fotoğrafta Metinlerarası İlişkilerin Analizi**

Serrano'nun fotoğrafını transgresif yapan unsurlar, öncelikli olarak Venüs'e atfedilen değerlerin örtük bir metinlerarası yöntem olan parodi ile hicvedilmesi ve yerilmesidir. Venüs; güzellik, aşk, bilinç ve duyguları bilmenin Tanrıçası olarak, Tanrı Apollon'a ait birçok özelliğin taşıyıcısıdır. Venüs de Apollon gibi, bilmekten ve bilince hâkim olmaktan hoşlanır. Bedensel zevklerden öte ruhani olan şeylerin ve özellikle

ruhani aşkın Tanrıçası olan Venüs, güzelliği ile insanları etkileyen ve onlara mutluluk ve sevinç getiren bir tanrıçadır.

Uranos'un cinsel organlarının kesilip denize atılması ile doğmuş olan Venüs, doğa ile erkeğin birleşmesinden doğmuştur. Ortaçağ ve Rönesans dönemindeki birçok tabloda resmedilen Venüs'lerin çoğu denizin içindeki köpüklerden doğmaktadır. Doğanın içinden gelen Venüs, Apollon'un alanında varlık bulmuştur. Her ne kadar doğa ile olan bağı önemli olsa da, Venüs, genel tanrıça özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, doğmasına sebep olan erkek cinsel organlarının sembolik olarak temsil ettiği, Apollonik kültür dünyasına aittir. Sürekli olarak eliyle cinsel bölgesini kapatması, kendisine atfedilen çoğu mitsel anlatıda evlenmemiş ve bakire olarak tasvir edilmesi, erkeklerle olan ilişkilerinin çoğunun ruhani aşk düzeyinde kalması ve daha da önemlisi, güzelliği temsil ediyor olması onu Apollonik bir tanrıça yapmaktadır.

Venüs, eril bakış tarafından idealize edilmiş, arzu nesnesi kadın bedeninin en arkaik imgelerinden biri olduğu gibi, aynı zamanda modern dünyanın kadın stereotiplerinden de birisidir. Bedeni, eril gözün haz alabileceği şekilde güzel ve çekici olan, cinselliğini ölçülü bir şekilde ortaya koyan, ruhani aşkı cinsellikten üstün tutan ve gerektiğinde sert, gerektiğinde uyumlu ve ılımlı olabilen Tanrıça Venüs; sınırlılıkları, adanmışlığı ve cinsel yönden pasifliği ile edilgen kadın temsillerinden en eski olanıdır.

Transgresyon bağlamında Serrano, Apollonik olanın karşısına Diyonizyak değerleri koymuş, kadın bedenine ait temsillerin ve algıların çizdiği sınırları aşmış ve onları görünür hale getirmiştir. Serrano'nun Venüs de Milo fotoğrafında, Apollonik dişil güzellik algısı, Diyonizyak olan grotesk vücut sınırları aracılığıyla transgresyona uğratılmıştır. Kitonyen vücut sınırları içinde duran Venüs, saflığını, güzelliğini ve ruhani yönünü transgresif bir biçimde Diyonizyak öğelerle değiş tokuş etmiştir. Bu bağlamda Serrano'nun fotoğrafı, transgresif olmasının yanı sıra, Aydınlanmadan beri iğrenç yani abject olarak tanımlanan vücut sınırlarını kullanması ile hem transgresif bir fotoğraf hem de bir abject sanat örneğidir. "Abject sanat; genelde iki yöne eğilimlidir. Bunlardan birincisi, iğrenç olanla özdeşleşmek, travmanın yarattığı yarayı deşmek için ona bir şekilde yakınlaşmak, gerçeğin müstehcen nesne bakışıyla temas etmektir. İkincisi ise,

iğrençlik sürecini abartarak iğrenç eylem esnasında yakalamak, geri yansıtmak, hatta kendi açısından tiksindirici hale getirmek için işleyişini abartmaktadır<sup>401</sup>. Serrano, iğrenç olan idrar ile Venüs'ü bir araya getirerek, iğrenç olma halinin seviyesini arttırmış, böylece, bağlamı daha çarpıcı hale getirmiştir. Fotoğrafi abject yapan şey, idrarın kendisinden öte, idrarın içinde bulunan kadın imgesidir.

Bedenle ilgili abject unsurlar birinci bölümde de açıklandığı gibi Diyonizyak olanın alanına aittir. Abject olan her unsur, Apollonik olanın alanından yani merkezden, aklın ve kültürün işbirliği ile Diyonizyak olanın alanına yani çevreye ve sınırlara doğru ötelenmiştir. “Bedenden dışkılanmış ve iğrenç olan, hiçbir zaman tam olarak nesne kategorisine sığdırılacak bir şey değildir. Dışkı, kan, irin, ter, çöp, kesilmiş saç ve tırnak, kopmuş organ, kadavra iğrenç (abject) ile nesne (object) arasında nesnelere dünyasının kıyısında salınırlar<sup>402</sup>. Serrano ise fotoğrafında Apollonik dışıl güzel temsilinin figürlerinden Venüs'ü, idrarın içine batırarak, merkezden kenara doğru taşımıştır.

Serrano, sınırı idrar ile görünür kılmıştır ancak, dinamik bir olgu olarak ele aldığımızda transgresyon; sınırı yeniden tanımlayarak, kültürün devingenliğini tekrar ortaya çıkarmıştır. Tek başına Serrano'nun fotoğrafı yüzyıllardır tanımlanan ve sürekli olarak tamamlanan kadın bedenine ait temsilleri ve kalıpları kırmak için yeterli değildir; ancak transgresyon aracılığıyla meta anlatılar küçük parçalara ayrılmakta, bağlamlar yer değiştirmekte ve iç içe geçmekte, bedene ait temsiller anlam değişikliğine uğramaktadır.

Serrano'nun fotoğrafı görsel bir metin olarak akılda kalıcılığı ve etkileyciliği ile kültürel belleğimizde yer etmiş, Venüs'e atfedilen tüm güzellik mitlerinin içeriğini fotoğrafı tüketenlerin belleklerinde belirli oranda değiştirmiş ya da Diyonizyak olandan yana dengeyi sarsmıştır. Kültürün bağlayıcılığı içinde şekillenen kültürel bellek, kültürün sınırda bıraktığı Diyonizyak değerlerin sunumu ve sunumundan doğan anarşi ortamı içerisinde, unuttuğu ya da bastırıldığı, estetik bulmadığı ya da görülmeye değer

---

<sup>401</sup> Hal Foster, **Gerçeğin Geri Dönüşü; Yüzyılın Sonunda Avangard**, Çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009, s:197

<sup>402</sup> Zeynep Direk, *Adet Kanaması Tecrübesi: Sınırlar ve Ufuklar*, **Cogito Dergisi**, Sayı:37, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s:252

olduğunu düşünmediği şeyleri yeniden hatırlamakta ve hafızasına çağırılmaktadır. Serrano'nun fotoğrafının en önemli işlevi, kültürel belleği tek yönlü akıştan ya da yüzyılların süzgecinden gelen, kurgulanmış bağlamların teksesliliğinden kurtarması, Bakhtin'in tanımladığı hali ile kültürü, diyalojik ve çoksesli hale getirmesidir. Venüs, hala büstlerde, tablolar ve mitsel anlatılarda kendine atfedilen değerleri taşımakla birlikte, idrarın içindeki hali ile dışile ait ötekileştirilen diğer unsurları yeniden kültür sahnesine çağırılmaktadır.

### 3.3.3. Robert Mapplethorpe ve Sanatsal Yaklaşımı

New York, 1946 doğumlu Robert Mapplethorpe, çalışma kapsamında ele alınan bir diğer transgresif fotoğrafçıdır. Hayatı, cinsel tercihleri, ölümü ve en önemlisi, fotoğrafları ve diğer sanat aktiviteleri ile Mapplethorpe, yaşadığı dönemin baskın kuralları ve değerleri ile ters düşmüş, birçok farklı kesim tarafından yoğun bir şekilde eleştirilmiş, Amerikan senatosu ve mahkemelere kadar bu eleştiriler taşınmıştır. Mapplethorpe'un özellikle eşcinsel imalar taşıyan fotoğrafları, onun dünya çapında tanınmasına yol açmıştır.

Fotoğraf sanatı ile tanışmadan önce "Pratt enstitüsünde heykel ve resim dersleri aldığı New York'ta doğan Mapplethorpe, gazete sayfaları ve kitaplar gibi diğer alanlardan ödünç alınmış fotografik imgelerin bir araya getirilmesi gibi çalışmalarla ilk sanatsal üretiminde bulunmuştur. Ayrıca, Polaroid kamera ile üretilmiş fotoğraflar ve erotik kolajlar da yapmıştır. Zarif ve çoğu zaman provakatif çıplaklar, siyah-beyaz portreleri, muhteşem çiçekleri ve still-lifeları, cinsel sado-mazoşizmin şaşırtıcı derecede yumuşak olduğu kadar güçlü sunumları, sanat dünyası üzerinde reddedilemez bir etki yarattı ve uluslararası birçok ciddi eleştirinin konusu haline getirdi"<sup>403</sup>. Özellikle, kendisinin de homoerotik bir fotoğrafının yer aldığı "Portfolio X" (1978) adlı sergisi ve bu sergisi için aldığı destek, Mapplethorpe'un Amerika'da önemli bir sanat ikonu haline gelmesini sağlamıştır. Yaşadığı dönem, ailesinin dini geçmişi ve eşcinsel olduğu göz önüne alındığında, Mapplethorpe'un transgresif fotoğraf anlayışının ne şekilde geliştiği

---

<sup>403</sup> David Joselit, *Mapplethorpe's Beauty*, <http://www.icaphila.org/pdf/mapplethorpe-beauty.pdf>, Erişim Tarihi: Ekim 2011, s:12

açıklık kazanacaktır. “Robert Mapplethorpe, Katolik bir aile içinde yetişen ancak seks konusunda obsesif olan bir gençti. Görünüşte çok tezat görünen din ve seks olgusu, onun hayatında homoseksüelliği bağlamında anlam kazanıyordu. Homoseksüelliğini kabul ediş süreci Katoliklikle ilgili her türlü şeyi reddetmesi ile paralel bir seyir izledi. Fotoğraf onun homoseksüelliğini kabul etme ve açıklama aracıydı. Özellikle 1970ler sonrasında ürettiği homoerotik fotoğraflar, hem kendi eşcinselliğini kabullenip ilan etme hem de fotoğrafı eşcinselliğin gösterilmesi için bir araç olarak görmesinin ürünüydü”<sup>404</sup>. 70’ler ve sonrasında, tüm dünyada 68 kuşağı ve Çiçek Çocuklar’ın etkisi ile Mapplethorpe “iki eşzamanlı ancak birbirinden farklı olayın gelişmesine tanıklık etmiştir: bir güzel sanat alanı olarak fotoğrafın yükselişi ve punk ve gay kültürünün yükselişi”<sup>405</sup>. Eşcinselliği ile yüzleşip dinden uzaklaşması, kendini rahat ve ait hissedebileceği punk ve gay kültürün içindeki insanların fotoğraflarını çekmesi, onu bazı sanat çevrelerinde tanınır hale getirmiştir, birçok ünlü insan ile tanışmasını sağlamıştır.

Fotoğraflarında özellikle eşcinselliği erotik gösteren ve ırkçılığa eleştirel bir bakış sunan Mapplethorpe, sado-mazoşist sahneleri doğrudan fotoğraflaması, ilişki halindeki eşcinselleri ve siyah eşcinselleri fotoğraflaması ile bazı çevreler tarafından sapkın ve ırkçı olarak tanımlanırken, bazı çevreler tarafından ise, çok önemli bir sanatçı olarak konumlandırılmıştır. Punk şarkıcısı Patti Smith ile aşk ve arkadaşlık arasında gidip gelen ilişkisi, eşcinselliği ile ilgili tartışmalara yol açmış olsa da, Patti Smith’in nü fotoğrafları, Mapplethorpe’un en iyi fotoğrafları arasında görülmektedir.

Çıplaklık ve eşcinsel içerikli fotoğrafları, HIV virüsü taşıdığıının öğrenilmesi ile maddi anlamda değerlendirilen Mapplethorpe, 1989 yılında, Amerika’da ölmüştür. Fotoğrafları öldükten sonra bile tartışmalara neden olan Mapplethorpe’un çalışma bağlamındaki önemi, kültürel yapı tarafından kabul gören cinsellik kalıplarını eleştirmiş ve dönüştürmeye çalışmış olmasıdır. “Mapplethorpe özellikle çıplak (nü) çalışmalarında eşcinsellik ve erotizm konusunda gösterdiği cüret ve dolaysız ifade aşırı bir biçimde tepki çekmiştir. Ölümünden sonra da sürecekt tartışmalara ve hatta adli davalara konu

---

<sup>404</sup> Hans-Michael Koetzle, *age*, s:164

<sup>405</sup> David Joselit, *age*, s:12

olmuştur. Döneminin çağdaşları olan fotoğrafçılarda yer alan arzunun yüceltilmesi, fetişin temsili ilk kez onun eşcinselliği yücelten çıplak (nü)'lerinde vücut bulmuştur. Mapplethorpe, eşcinsel seksüalizmini güzellikle özdeşleştirmiş ve erkek çıplaklığının seksüellikle bağlantısı, cinsiyet ve seksüelliğin toplumdaki rolü, yapısı hakkında insan vücudu üzerinde fotografik araştırmalar yapmıştır<sup>406</sup>. Mapplethorpe'un fotoğrafları, düz ve pornografik içerikli fotoğraflar olmaktan çok, cinselliğin tanımlanışı, kadın ve erkek cinsiyet rollerinin yeniden ele alınması, arzu nesnesi olarak konumlanan kadın bedenini, erkek bedeni ile değiştirmeye çalışması, insanların sapkın ve yasaklanması gereken cinsel eylemler olarak gördüğü şeyleri fotoğraflaması ile fotoğraf tarihinde beden ve toplumsal cinsiyet anlamında önemli bir yere sahiptir.

Çalışma bağlamında, Mapplethorpe'un bir diğer önemli özelliği ise, transgresif fotoğraf içerikleri ile toplumu dönüştürmüş olmasının yanı sıra, metinlerarası fotoğraflar üretmiş olmasıdır. Sıkça kendinden önceki yazılı ve görsel metinlere atıfta bulunan "Mapplethorpe, alıntı yapmayı sever, fotoğrafları genellikle kendinden önceki fotoğrafların tekniklerinden bir parça taşımaktadır: Moda fotoğrafçısı Horst P. Horst, Hoyningen-Huene'un Art Deco dili, Mapplethorpe'un esinlediği isimlerden bazılarıdır<sup>407</sup>. Analiz kısmında ele alınacak Mapplethorpe fotoğrafı ise Antik Yunan mitlerine atıfta bulunan bir fotoğraftır.

### 3.3.3.1. Mapplethorpe'un Analiz Edilen Fotoğrafının Öncel Metinlerle Metinlerarası Yöntemler Düzeyindeki İlişkisi

Mapplethorpe'un **Ken, Lydia and Tyler (1985)** isimli fotoğrafının metinlerarası ilişkiye geçtiği metinler, Jacob Matham'ın **The Graces (16.yy)** isimli gravürü, Antonia Canova'nın **Three Graces (18.yy)** isimli heykeli ve Antik Yunan Mitolojisinden **Kharitler** ya da **Üç Güzeller** olarak belirlenmiştir. Jacob Matham'ın gravürü, 16. yy eseri olarak bir Rönesans dönemi eseridir. Matham'ın eseri, çoğu gravüründe olduğu gibi sanat tarihçileri tarafından bir Barok dönem eseri olarak tanımlanmaktadır. Bu

---

<sup>406</sup> Derya Kılıç, **Fotografik Dil Bağlamında Gelenekselden Bugüne Çıplak (Nü)**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007, s:68-69

<sup>407</sup> Hans-Michael Koetzle, **age**, s:168-169

bağlamda, Matham'ın The Graces adlı gravürünün estetik ve biçimsel özelliklerini **Barok** Dönemin sanat anlayışını göz önünde bulundurarak değerlendirmek gerekmektedir. Barok Dönem sanat anlayışı, 16. ve 18. yüzyıllar arasında gelişen ve mimari, edebiyat, müzik gibi bazı diğer alanlarda da eserler ortaya konulmasını sağlamış bir sanat akımıdır. Barok Dönem daha çok Klasik dönemin belirgin kompozisyon anlayışının değişime uğramasını sağlar ve klasik, düz, tek boyutlu kompozisyonlar yerini dağınık ve açık kompozisyonlara bırakır. Bu dönemde tanrısal ve mitik figürler sıklıkla kullanılırken, resmedilen ya da işlenen figürler en ince ayrıntılarına kadar tasvir edilir. Tüm kaslar, beden oyuntuları, girinti ve çıkıntılar gözle görülür şekilde keskin olarak gösterilir. Klasizm'in düz ve sağlam duran beden tasvirleri bu dönemle birlikte, kaslar, adaleler, damarlar ya da beden oyuntularına dönüşür. Bu bağlamda, Matham'ın gravüründeki üç kadın bedeninin en ince ayrıntılarına kadar işlenmiş olması, kompozisyonun Klasik dönem kompozisyonundan farklı olması, figürlerin üçgenimsi bir şekilde konumlandırılmış olması ve gravüre konu edilen figürlerin mitolojik karakterler olması sebebiyle, bir Barok dönem eseridir. Aynı zamanda gravürde yer alan üç kadının bedeninin de Aydınlanmanın sağlıklı ve estetik beden projesinin paralelinde eserler veren Klasizm dönemi bedenlere kıyasla daha kilolu, oyuntulu ve görece daha az estetik olmaları Barok dönemin belirgin özelliklerinden biridir. Ayrıca, zemin ve arka plan konusunda belirgin detayların bulunmadığı Matham'ın eserinde, arka plan belirsiz ve şekilsiz dokular/geçişlerle bezelidir. Mitsel anlatıyı destekler nitelikteki masalsi arka plan, izleyicinin sadece üç figüre odaklanmasını sağlamaktadır. Mapplethorpe'un fotoğrafına metinlerarası düzeyde kaynaklık eden bir diğer metin ise, Antonio Canova'nın **Three Graces** isimli heykelidir. Canova'nın heykeli de Matham gibi Hem barok dönemin özelliklerini hem de **Neo-Klasik** dönemin özelliklerini taşımaktadır. Figürlerin kompozisyon olarak üçlü dizilimi, Klasik dönemden çok Barok döneme benzemektedir; ancak daha detaylı bir inceleme ile görülecektir ki kompozisyon dışında Canova'nın heykelinin Barok dönem ile paylaştığı özellik neredeyse hiç yoktur. Heykel daha çok Neo-klasik dönemin izlerini taşımaktadır. Neo-Klasik dönem, Klasizm sonrası Barok dönem ve ondan beslenen aşırı süslemeci, detaycı şekilselciliğe bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, Antik Yunan ve Antik Roma dönemi sanat anlayışına bir geri dönüş söz konusudur. Daha

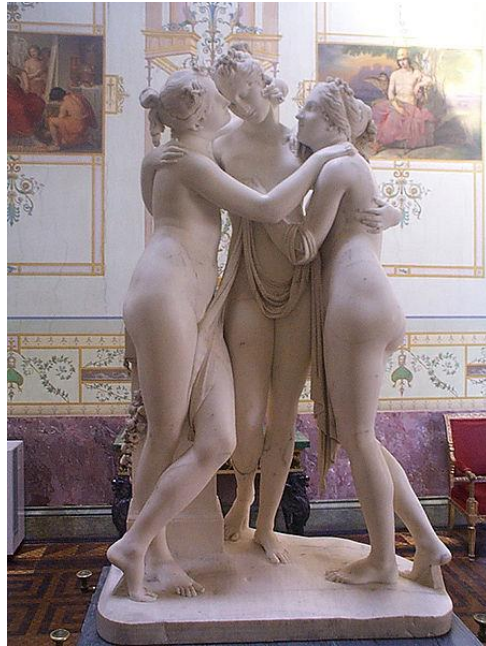
önce de değinildiği gibi, Antik Yunan dönemi heykel sanatında, figürler olduğundan büyük, bir yöne doğru eğimli ya da hareket eder halde oyulmaktadır. Figürler doğallığa yakın bir şekilde, vücut hatları belirgin olacak şekilde tasvir edilirken, kadın figürlerin erkek figürlere kıyasla vücutlarını bir kumaş ya da örtü ile kapatacak şekilde işlendiği görülmektedir. Bu bağlamda, Canova'nın Three Graces isimli heykelinde, Antik Yunan sanatından beslenen Neo-klasik etkiler kolaylıkla görülmektedir. Kadın figürlerin cinsel organları bir kumaş yardımı ile kapatılmış ya da dönercesine hareket etmeleri sebebi ile görülmeleri engellenmiştir. Ayrıca, heykelin yüksekliği normal bedenlerin yüksekliğinden fazladır. Üç kadının vücut hatları da doğala yakın bir şekilde sunulmuştur. Hem Matham'ın hem de Canova'nın eserlerinin, ait oldukları dönemin yukarıda değinilen biçimsel ve estetik değerlerini taşıdıkları görülmektedir.



**Metinlerarası Metin:** Robert Mapplethorpe, **Ken, Lydia and Tyler**, 1985



**Metin 1:** Jacob Matham, **The Graces**, 16. yüzyıl



**Metin 2:** Antonio Canova, **Three Graces**, (18. yy)

### **Metin 3: Antik Yunan Mitolojisinde Kharitler ya da Üç Güzeller (The Three Graces)**

Olympos'un Tanrısı "Zeus'un Okeanos kızı Eurynome ile evlenmesinden Kharitler (Üç Güzeller) meydana gelir: Aglaie, Euphrosyne, Thalia"<sup>408</sup>. Üç güzel kız, adından da anlaşılacağı gibi güzelliği çağrıştıran şeylerle özdeşleştirilirler. Kharitler, "çiçek ve yemiş veren doğanın olduğu kadar, insan yaşantısını güzelleştiren, hoş kılan şeyin de kişileştirimidirler. Sayıları ve adları, çağlara ve bölgelere göre değişir. Hesiodos geleneğine bağlı kalınarak üç sayısı üstün gelmiştir. Euphrosyne sevinci ve neşeyi, Aglaie parlaklığı, Thalia çiçeklenmeyi temsil eder. Her türlü sanatın koruyucusu olan bu genç kadınlar, (...) çiçekten taçla resmedilirdi"<sup>409</sup>. Bütüncül güzelliğin ve dişilliğin önemli simgelerinden olan üç tanrıça, Üç Güzeller olarak da bilinmektedir. Üç Güzeller, girdikleri her ortama, dişiliği, sevinci, neşeyi, doğanın güzelliğini taşırlar.

#### **A. Mapplethorpe'un "Ken, Lydia ve Tyler" Fotoğrafında Diğer Metinlerle Ortak Birliktelik İlişkileri**

Mapplethorpe, Ken, Lydia ve Tyler fotoğrafında gravür ve heykel sanatının bazı örneklerini ve Antik Yunan mitolojisinden bir miti metinlerarasılık bağlamında kullanmıştır. Metinlerarasılık, farklı metinlerin farklı parçalarının bir araya gelerek yeni bir metin oluşturmasını ve her metnin izinin diğer metin içinde iznin sürülebilir oluşunu ortaya koyduğu için, Mapplethorpe'un metninin izlerini de yukarıda bahsedilen gravür, heykel ve mitsel öykülerin içinde aramak gerekmektedir. İlksel metin olarak diğer sanat dallarının da ilişkiye girdiği Antik Yunan mitolojisinden Üç Güzeller ya da Üç Kharitler olarak bilenen öyküye ya da karakterlere odaklanmak gerekmektedir. Zeus'un kızları olan Üç Güzeller, Aglaie, Euphrosyne, Thalia'dır. Üç güzel kız üç farklı şeyi temsil etmektedir: Euphrosyne sevinci ve neşeyi, Aglaie parlaklığı, Thalia çiçeklenmeyi. Üç Güzeller insana, neşe ve sevinç veren, girdikleri ortama mutluluk getiren ve doğadaki yenilenmeyi, güzelliği anlatan güzellerdir. Matham ve Canova'nın eserlerinde, resmedilen üç güzel kız figürü, yüzlerindeki gülümser ifade, dans eder gibi oluşları ve bir bütünlük içinde bulunmaları ile mitsel öykünün görselleştirilmiş halidir. Diğer bir

---

<sup>408</sup> Bedrettin Cömert, **age**, s:24

<sup>409</sup> Bedrettin Cömert, **age**, s:24

ifade ile hem Matham hem de Canova, mitsel öyküye paralel bir içeriği eserlerinde sunmuşlardır. Mapplethorpe'un fotoğrafında ise, Üç Güzellerin hareketleri ve sayıları olduğu gibi aktarılmış ancak her üç figür de kadın olarak fotoğraflanmamıştır. İleride daha detaylı değinileceği gibi Mapplethorpe, kendi cinsel tercihi ve hayata bakışı bağlamında, iki erkek ve bir kadını kompozisyonun merkezine oturtmuş ve sadece kadın bedeninin güzel olabileceği algısını değiştirmeye çalışmıştır. Aynı zamanda, erkek bedenlerden birinin siyah oluşu, Mapplethorpe'un yaşadığı yılların ve 68 kuşağının etkisiyle, toplumsal anlamda ırkçılığa karşı eşitlikçi bir tavır aldığıın göstergesidir.

### **A.1. Alıntılama ve Gönderge**

Mapplethorpe'un fotoğrafına kaynaklık eden ve metinlerarasılığı oluşturan metinler, Üç Güzeller ya da Kharitler mitini **alıntılama** yöntemi ile kullanmaktadır. Hem Matham'ın hem de Canova'nın eserleri, mitsel örgüye uygun olarak üç güzel kadını tasvir etmektedir. Mitsel öyküde altı çizilen haliyle, kadınların güzel oluşu, başlarında taç taşımaları ve neşeyi, yenilenmeyi çağrıştırmaları ile doğrudan her iki sanatçının da eserlerinde yer almıştır. Sanatçıların her hangi bir değişikliğe uğratmadan, doğrudan Üç Güzelleri ve onları tanımlamak için kullanılan detayları eserlerinde kullanmış olmaları ve eserlerinin isimlerinin mitsel karakterlerle birebir aynı olması, alıntılama yönteminin sonucudur. Bununla beraber, üç kadın figürün kompozisyon olarak sunumunda ve bedenlerinin sunumunda belirgin bazı farklılıklar görülmektedir. Öncelikli olarak Matham'ın gravüründe yer alan Üç Güzeller, Barok dönemin etkisiyle, tüm vücut detaylarına kadar işlenmiş, tüm kasları, kıvrım ve oyuntuları verilmiştir. Mitsel hikayedekine paralel olarak güzeller başlarında taçları ve dans eder gibi neşeli halleriyle sunulmuş olmakla birlikte, daha çok kilise gravürü çalışan Matham tarafından tüm göğüsleri ve cinsel organları hem kompozisyonun yerleşimi hem de kullanılan kumaşlar aracılığıyla kapatılmıştır. Barok dönemde tanrısallığın ön plana çıkarıldığı ve bu dönemin en önemli eserlerinin göğe yükselen kiliseler olduğu gerçeğinden hareketle, Matham'ın üç güzelinin erojen bölgelerinin kapatılmış olması normal görülmektedir. Canova'nın eserinde ise, benzer paralellikler bulunmakla birlikte, üç kadının kompozisyonunda ve beden sunumlarında farklılıklar bulunmaktadır. Neo-klasik

dönemin etkisiyle, kadınların bedenleri daha doğala yakın, detaylandırılmış kas ve kıvrımlardan uzak olarak işlenmiştir. Temel olarak en belirgin fark, kadınların dış bedenlerinin detaylandırılmamasıdır. Bu özellik dışında, Canova'nın eseri ile Matham'ın eseri benzer bir şekilde, üç kadının da erojen bölgelerini gizlemiştir. Canova'nın eserinin Neo-klasik dönemin izlerini taşıdığını ve bu dönemin de aslında Antik Yunan dönemi sanatına bir geri dönüş ya da öykünme motivasyonu barındırmakta; bu bağlamda, daha önce de açıklandığı gibi Antik Yunan dönemi heykel sanatında, kadın bedenleri, erkek bedenlerine kıyasla daha örtülü ve erojen bölgeler daha gizli olarak tasvir edilmektedir. Sonuç olarak Canova'nın üç güzelinin erojen bölgelerinin bu dizilim içerisinde kumaşlarla ve kompozisyon aracılığıyla örtülmüş olması doğaldır. İki eser arasındaki bir diğer fark ise, Matham'ın kompozisyonunda bir güzelin sırtı izleyiciye dönük iken, Canova'nın eserinde üç kadın da aks çizgisi paralelinde yerleştirilmiştir ve üç güzel de seyircinin görebileceği açılarda yer almaktadır. Aradaki farkın en temel sebebi büyük olasılıkla, Matham'ın kompozisyonunda kadınların oturuyor olması ve birbirlerini perdeleyebilmeleri için arkalarının dönük olması gerektiğidir, öteki türlü birbirlerinin göğüslerini kapatmaları zorlaşacaktır. Aynı zamanda, her iki eserde de kadınların beden dilleri bağlamında lezbiyen imalar bulunmaktadır. Kadınlar, birbirlerine doğrudan dokunarak, temasa geçmekte ve bütünleşmektedirler. Her iki eserde de gülümser ve mutlu beden dili kullanımı, kadınların bir arada olmaktan mutlu olduklarını dolaylılamaktadır. Canova'nın eserinde ise kompozisyonda figürler ayakta durdukları için, 45 derecelik duruşlarla birbirlerini perdeleyebilmişlerdir. Her iki eser de hem mitsel kahramanların isimlerini hem de onlara ait özellikleri doğrudan eserlerinde kullandıkları için, alıntılama yöntemine başvurmuşlardır.

## A.2. Anıştırma

Mapplethorpe'un fotoğrafının metinlerarası düzlemde **anıştırma** yaptığı metin doğrudan Üç Güzeller ya da Kharitlerdir; çünkü Mapplethorpe fotoğrafında, ileride parodi ve alaycı dönüştürüm kısmında değinileceği gibi, üç güzel kadının yerine, bir kadın, bir erkek ve bir siyah erkek koymuştur. Diğer bir ifade ile Mapplethorpe, doğrudan mitik karakterleri kullanmak yerine, beden dili ve kompozisyon aracılığıyla

bize dolaylı olarak Üç Güzelleri çağrıştıracak bir fotoğraf sunmuştur. Böylece, Matham ve Canova'nın aksine, Üç Güzeller mitini sadece figürlerin sayısı ve yerleşimi ile bize çağrıştırmaktadır. Anıştırma, alıntılamanın aksine dolaylı bir hatırlatma yöntemi olduğu için, Mapplethorpe'un fotografik metni, izleyiciye dolaylı olarak Üç Güzeller'i çağrıştırmaktadır.

## **B. Türev İlişkiler**

Robert Mapplethorpe'un Ken, Lydia ve Tyler fotoğrafının, Jacob Matham'ın Gravürü, Antonia Canova'nın heykeli ve Antik Yunan mitoloji ile içerik ve biçimsel olarak kurduğu ilişkiler, türev ilişkiler kategorisi altında analiz edilecektir. Türev ilişkiler kategorisinde, Parodi ve Alaycı Dönüştürüm gibi içeriğe odaklanan ve Pastiş gibi biçime odaklanan metinlerarası unsurların nasıl kullanıldığı ve bu unsurlar aracılığıyla ne türden anlamsal ve biçimsel dönüşümlerin gerçekleştirildiği analiz edilecektir.

### **B.1.Parodi (Yansılama)**

Örtük bir metinlerarası ilişki türü olarak **parodi**, Mapplethorpe'un fotoğrafı Üç Güzeller'den her biri için, yeni bir beden temsili koyması ile gerçekleşmektedir. İlksel metin olan Kharitler yani Üç Güzeller'de, üç kadın ve temsil ettiği, sevinç, dişilik, güzellik, mutluluk ve huzur, Mapplethorpe'un fotoğrafında, iki erkek ve bir kadın üzerinden, cinsellik ve homoerotizme dönüşmüştür. Aynı zamanda, ilksel metinde beyaz olan her üç beden, Mapplethorpe'un metninde renklidir. Mapplethorpe parodi ile beyaz bedenlerin olduğu, tek renkli dolayısıyla mono olan anlatıyı, fotoğrafında siyah ve beyaz bedenleri bir araya getirerek çok renkli bir hale getirmiştir. Öte yandan, aseksüel ve dolaylı olarak dişi bedenine neşe ve güzelliği çağrıştırması ile simgelenen heteronormative, Mapplethorpe'un fotoğrafında biseksüel ve homoseksüel bir simgeleştirme ile parodileştirilmektedir. Mapplethorpe'un kendisinin de biseksüel ve eşcinsel deneyimleri olduğu bilgisinden hareketle, kendi estetik kaygılarını ve ideolojik tercihlerini kullanarak, Antik Yunan mitolojisindeki bir mit aracılığıyla aktarılan eril bir dişillik tanımını tüm toplumsal cinsiyet unsurlarına aktardığını söylemek mümkündür.

Biçimin korunarak içeriğin hicvedilmesi olarak tanımlanan parodi, Mapplethorpe'un fotoğrafında üç figürün yer alması ve diğer eserlere benzer bir kompozisyon ile sunulması ancak içerik olarak yukarıda değinilen değişikliklere uğraması ile gerçekleşmiştir.

## **B.2. Burlesque (Alaycı Dönüştürüm)**

Bir yapıtın içeriğinin gülünç duruma düşürülmesi olarak tanımlanan **alaycı dönüştürüm** unsuru, Mapplethorpe'un fotoğrafında baskın olarak yer almamaktadır. Diğer bir ifade ile parodi ile içeriğin hicvedilmiş olması sebebiyle, Mapplethorpe'un alaycı olarak dönüştürdüğü şeyler parodik unsurlar ile benzerlik göstermektedir. Mapplethorpe'un fotoğrafında, anlatıdaki üç güzel kadın döngüsel bir şekilde, hem cinsiyet değiştirmiş hem de çıplak olmaları ile anlatının başladığı noktaya geri taşınmıştır. Mapplethorpe'un güzellerinin Üç Güzeller ile olan tek bağlantısı, cinsel bölgelerinin doğrudan izleyiciye gösterilmiyor oluşudur. Bahsedilen unsurlar dışında, başta cinsiyet ve ten rengi değişikliği ile Mapplethorpe, ilksel metni dönüştürerek metinlerarasılık ile yeniden üretmiştir. Buradaki Alaycı Dönüştürüm unsuru, Antik Yunan'dan devralınan ve Aydınlanma ile projelendirilen çekici ve güzel kadın bedeni ile ilgili kabullerin Mapplethorpe tarafından değiştirilmesidir. Mapplethorpe, beyaz ve batılı aydınlanmacı zihniyetin ötekileştirdiği ve dışarıda bıraktığı siyah erkek bedenini, kabul gören estetik beyaz kadın bedeninin yerine koymuştur. Toplumun estetik bulmadığı bir bedeni, estetik bulunan bir bedenle değiştiren Mapplethorpe, aynı zamanda siyah erkek bedenini beyaz erkek bedeni ile bir araya getirmiştir. Mapplethorpe, Üç Güzeller metni aracılığıyla heteroseksüel cinsellik algısını da dönüşüme uğratmıştır.

Mapplethorpe'un fotoğrafında modellerin kafaları dolayısıyla yüzleri görünmemektedir. Matham ve Canova'nın eserlerinde, mitsel öyküye paralel olarak Üç Güzellerin başında, doğayı, bereketi ve yenilenmeyi simgeleyen taze çiçekler ve yapraklardan yapılmış taşlar bulunmaktadır. Ayrıca, her iki eserde de Üç Güzeller hareket edencesine sunulmuş iken Mapplethorpe'un fotoğrafında, üç figür sabit ve durağan olarak yer almaktadır. Mapplethorpe'un burada hicvettiği özellikler, Antik

Yunan'da üç güzel kadına atfedilen özelliklerdir. Mapplethorpe, bu özellikleri alıp, eşcinsel ve sistem tarafından ötekileştirilmiş bedenlere (siyah, eşcinsel, lezbiyen vb.) aktarmıştır. Mapplethorpe'un üç güzelinin yüzünü görmememiz onların yüzlerindeki ifadeleri de okuyamamız anlamına gelmektedir. Hem Antik Yunan'da hem de Matham ve Canova'nın eserlerinde Üç Güzeller, mutlu ve neşelidir; ancak Mapplethorpe'un üç güzelinin ise neşeli ya da mutlu olduğuna dair elimizde bir gösterge bulunmamaktadır. Görünmez olan bu ifadeler aslında Mapplethorpe'un doğrudan ötekileştirilmiş insanların duygularının toplumdaki görünmezliğine bir eleştiri ve bedene ve cinselliğe dair farklı alternatiflerin altını çizme isteğidir.

Mapplethorpe'un dönüştürdüğü bir diğer unsur ise kumaş vb. şeyler olmadan üç güzelin vücudunun örtülmüş olmasıdır. Cinsel organları gizlenmiş ancak göğüsleri açıkta olan Mapplethorpe'un güzelleri, kısmen açık erojen bölgeleri ile örtük bir cinselliğin de metaforudurlar. Mapplethorpe, örtük cinsel organlar aracılığıyla üç figür arasındaki cinsellik aktarımını dolaylı olarak işaret etmektedir. Üç beden de birbiriyle teması keskin ve sert cinsel organ gösterimi aracılığıyla değil daha tensel bir iletişim aracılığıyla gerçekleşmektedir. İlksel metinlerde, her üç figür de birbirine dokunurken, Mapplethorpe'un figürlerinden erkek olanlar doğrudan temas halindedir, kadın figür ise onları bir araya getiren, yakınlaştıran unsurdur. Diğer bir ifade ile ilksel metinde kardeş olarak yer alan üç kadın figürü, Mapplethorpe'un fotoğrafında kültürel ekolojik sistem dışında kalan farklı seslerin bedenlerinin temsili (siyah, beyaz, eşcinsel vb. gibi) olarak bir araya gelmiş ve kendi ekolojik yapılarını oluşturmuş ötekilerin kardeşliğidir.

### **B.3. Pastiş (Öykünme)**

Mapplethorpe'un Kharitler miti ile metinlerarası ilişkiye geçtiği Ken, Lydia and Tyler fotoğrafı, kompozisyon ve üç sayısı üzerinden **öykünme** türü bir ilişki olarak görülmektedir. Mapplethorpe, hem ilksel ve sonrasında üretilen metinlerdeki gibi üç sayısına hem de metinlerde değinilen beden duruşuna öykünmüştür. Mapplethorpe, Üç Güzellerin üç güzel şeyi simgelediği düşüncesinden hareketle aktarmak istediği alternatif toplumsal cinsiyet düşüncelerini, mitin biçimsel özelliklerine öykünerek izleyiciye ulaştırmıştır.

### **C. Ana Metnin Mapplethorpe'un Fotoğrafi Aracılığıyla Biçimsel ve Anlamsal Dönüşümü**

Mapplethorpe'un Ken, Lydia ve Tyler fotoğrafı metinlerarası unsurlar aracılığıyla, Üç güzeller mitini bize aktarmaktadır; ancak mitik öykü hem biçim hem de anlam düzeyinde dönüşüme uğramıştır. Metinlerarasılığın en önemli unsurlarından biri olan farklı metinlerin izlerinin diğer metinlerde de sürülebilir olması ve bu izlerin aslında bir metnin içeriğini zenginleştirdiği iddiası, Mapplethorpe'un fotoğrafında görülmektedir. Üç çıplak beden fotoğrafını çekmek yerine, Üç Güzeller mitinin biçimsel özelliklerini kullanan Mapplethorpe, fotoğrafını metin düzeyinde arkaik bir döneme çekerek, aktarmak istediği mesajı zenginleştirmiştir.

Öncelikli olarak ana metnin, diğer sanat eserlerinde geçirdiği dönüşüme odaklanmak gerekmektedir. Üç güzeller, çalışma bağlamında incelenen Matham ve Canova'nın eserlerinde anlamsal düzeyde belirgin bir değişikliğe uğramamışlardır. Her iki eserde de başlarında taçları, hareket edercesine duruşları ve gençlikleri ile mitsel düzeyde kendilerine atfedilen özellikleri taşımaktadırlar. Biçimsel düzeyde yaşanan değişim ya da dönüşümler ise, eserlerin üretildiği dönemlerdeki sanat anlayışı ve bu sanat anlayışının beslendiği kültürel evrenden kaynaklanmaktadır. Örneğin, Matham'ın gravüründe Barok dönemin etkisiyle, üç kadının da bedeni tüm kasları ve kıvrımları belli olarak şekilde işlenirken, Neo-klasik dönemde üretilen Canova'nın eserinde ise kadın bedenleri doğal ve detaysız olarak işlenmiştir. Her iki eser de ait oldukları dönemin özellikleri bağlamında biçimsel bazı değişikliklere uğramış ancak bu değişiklik anlamsal düzeyde belirgin bir değişikliğe yol açmamıştır. Mapplethorpe'un fotoğrafında ise hem biçimsel hem de anlamsal bir değişim söz konusudur. Öncelikli olarak heykel ve gravürden farklı olarak var olanın birebir aktarımı ya da belgelenmesi olarak fotoğraf, gerçek insan bedenlerini sunmaktadır. Bu noktada Mapplethorpe'un kullandığı modellerin bedensel özellikleri kendi doğal özellikleridir; ancak biçimsel olarak Mapplethorpe kumaşları ve taçları kullanmayarak anlam düzeyinde bir değişiklik yaratmıştır. Aynı zamanda, üç kadın yerine, bir kadın iki erkek kullanarak Mapplethorpe, fotoğrafı toplumsal cinsiyet kodları anlamında zenginleştirmiş ve mitsel

anlamda dişilik ile özdeşleştirilmiş yenilenme ve neşe gibi olumlu unsurları her iki cinsiyete de atfetmiştir.

#### **D. Mapplethorpe'un Fotoğrafında Metinlerarasılık Aracılığıyla Aktarılan Stereotipler**

Mapplethorpe'un fotoğrafı öncelikle stereotipleri aktaran değil aksine değişime uğratan bir fotoğraf olarak görülmektedir. Eşcinselliğe, farklı renk tenlerine ve dolayısıyla kültürel çeşitliliğe, heteroseksüelliğe ve ırklara dair atıfta bulunan fotoğraf, mitsel hikaye ve sonrasında ondan beslenen eserlerdeki tek yönlü ve tek sesli anlatıyı değiştirmiştir. Bu noktada Mapplethorpe'un fotoğrafının transgresif olduğu özellik, eşcinsellik ve biseksüellik vurgusudur. Mapplethorpe, heteroseksüel bir toplumun ve fotoğrafın üretildiği muhafazakar Amerikan toplumun eleştirisini yapmakta ve cinsel tercihlerini de kendi perspektifinden izleyicisine aktarmaktadır. Fotoğrafta var olan temel stereotip aktarımı, sağlıklı ve estetik vücutlar aracılığıyla yapılan aktarımdır. İkiyüzlü bir yapıya sahip olan fotoğraf, baskın homoerotizm duygusu sebebiyle, libidinal düzeyde arzulanabilir ve çekici hale gelebilecek bedenleri temsil etmektedir. Batılı gözümüzün aşına olduğu estetik ve güzel beden algısının yeniden sunumu olan Ken, Lydia ve Tyler fotoğrafı, transgresif ya da sınırı ihlal eden bir beden temsili sunmamaktadır. Tamamlanmış, sağlıklı ve tüylerinden arınmış bedenleri gösteren Mapplethorpe'un fotoğrafı bu bağlamda iki katmanlıdır; çünkü bahsedilen beden algısını çevreleyen kültürel kodlar şu şekilde olmalıdır: beyaz, orta sınıf, heteroseksüel ve Amerikan toplumu bağlamında Hıristiyan. Ne var ki, bazı özellikleri Mapplethorpe'un fotoğrafı ile tespit edilmesi olanaksız olsa da ( orta sınıf, Hıristiyan gibi) beyaz ve heteroseksüel gibi unsurların fotoğrafta değişime uğradığını görmek mümkündür. Özetle, Mapplethorpe, beden algısı ve estetik bağlamında sağlıklı, tüysüz ve çekici bedenleri stereotip değerler olarak sunarken, değerleri homoerotizm ve siyah beden ile çevreleyerek dönüştürmüştür.

### 3.3.3.2. Mapplethorpe'un Fotoğrafının Metinlerarası Analizinin Transgresyon Bağlamında Genel Değerlendirmesi

Mapplethorpe'un Ken, Lydia and Tyler fotoğrafının Kharitler yani Üç Güzeller ile kurduğu parodi ilişkisini açıklarken de belirtildiği gibi, Üç Güzeller, saflığın, temizliğin, iyiliğin ve sınırlı olarak dişiliğin simgesidir. Mapplethorpe ise, fotoğrafını çok cinsiyetli hatta cinslerarası bir bağlama taşımıştır. Her şeyden önce, bedeni çıplaklık bağlamında sunumu, bu bağlam içinde iki erkeğin yer alması, bunlardan birinin siyah olması, fotoğrafın üretildiği yıl açısından bakıldığında, muhafazakar ve ırkçı Amerikan toplumu için transgresif bir fotoğraftır. Düzenin ve sistemin toplu tektipleştirme çabasına, cinsellik algısına ve ırklara yönelik stereotiplerine dolaylı bir başkaldırıdır. Diğer bir ifade ile Mapplethorpe, çizilen sınırı geçmekte ve ihlali gerçekleştirmektedir. Özellikle eşcinsel olduğunun ortaya çıktığı yıllar ile paralel giden fotoğraf serisinde (Potfolio X) yer alan diğer doğrudan eşcinsellik sunumlarıyla birlikte, Mapplethorpe, heteroseksist, ırkçı ve ataerkil Amerikan toplumunun sınırlarını, dışarıda bırakılanları kadrajına taşıyarak görünür hale getirmektedir.

Mapplethorpe'un fotoğrafını transgresif yapan bir diğer unsur ise, fotoğrafın kurduğu metinlerarası ilişkidir. İlksel metindeki "Üç Güzeller fayda ya da iyiliğin alıcısı ve hediye edicisi olarak neşelidirler. Gençlerdir çünkü iyiliğin ve faydanın anısı hiçbir zaman yaşlanmamalıdır. Saflıkları, günahsızlığın iyi oluşunun ve hepsinin gözünde kutsal oluşunun işaretidir. Son olarak geniş, hareketli ve transparan giysileri, iyiliğin sınırsız oluşunu ve iyiliği temsil edişlerinin görülmesini istemelerinin işaretidir. El ele tutuşarak ve çoğu zaman dans ederek, üç güzeller, insan zincirini ve bağlılığını sembolize ederler"<sup>410</sup>. Mapplethorpe'un fotoğrafındaki üç beden ise, Üç Güzeller ile birlikte anılan değerlerin dışında yer alırlar. Tektipleştirmeci ve sınıflandırmacı Apollonik kültür, siyah olan bedeni her zaman için, saf ve temiz olan alanın dışında tutmuştur. Beyaz ten, her zaman için diğer tenlerden daha temiz ve kutsaldır. Hiç bir önemli dini karakterin siyah olmaması bunun en temel kanıtlarından biri olarak yorumlanabilir. Ayrıca, Üç Güzeller'de güzellik, kadın bedeni üzerinden

<sup>410</sup> John M. Wallace, "Timon of Athens" and the Three Graces: Shakespeare's Senecan Study, **Modern Philology**, Chicago Journals, Volume:83, Sayı:4, University of Chicago Press, 1986, s:353

tanımlanmaktadır ancak Mapplethorpe'un fotoğrafında, güzel olan üç bedenden ikisi erkektir ve artık güzellik erkek bedeni üzerinden tanımlanmaktadır. Daha öncede değinildiği gibi, "Klasik sanatta, üç güzeller, tamamen giyinmiş ve genellikle dans eder bir şekilde birbirlerinin ellerini tutar bir şekilde görülmektedir"<sup>411</sup>; ancak Mapplethorpe'un Üç Güzel'i ilksel ya da öncül metindeki bedenler gibi çıplaktır ancak dans eder bir konumda değildirler. Aksine, dolaylı bir şekilde, Kharitlerin bir diğer yan anlamı olan bir araya gelerek bütünü oluşturmanın, parçalanmazlığın temsili olarak fotoğrafta yer almaktadırlar.

Mapplethorpe'un ilksel metinle ile kurduğu parodik ilişkinin bir diğer boyutu ise beden dili ile ilgili olmaktadır. Parodi, daha önce de incelendiği gibi, biçimin değiştirilmeden içeriğin hicvedilmesi ya da yerilmesi olarak, Mapplethorpe'un fotoğrafında pudic\* hareketin yeniden üretilmesidir. "Üç güzellerle ilgili çoğu temsil ve içinde yer aldıkları bağlam ve ikonografik olarak Venüs ile bağlantılıdır. Üç güzellerin ilk dönem çıplaklıkları Tanrıça Venüs'ü akıllara getirmektedir. Venüs gibi Üç Güzeller de birçok heykel ve inanişta, diğer figürlerin yanında perdelik kumaş gibi şeylerle örtülmüş olarak duran ve dahası, Venüs'e atfedilen pudic hareketi yapar bir şekilde ele alınırlar"<sup>412</sup>. Mapplethorpe'un Üç Güzeli de pudic hareketi gerçekleştirirler ancak, kadrajda yer almayan yüzleri, bakışın yöneldiği yeri ve dolayısı ile kadraj içinde yer alanların birbirlerini nasıl gördükleri sorusunu, başka bir noktaya taşımaktadır. Kapatılan cinsel bölgeler, örtük bir eşcinsellik hatta biseksüellik imasını beraberinde getirmektedir; ayrıca edilgen dişil bakış, erkek bedenine taşınarak, erkeğin bedeni, edilgen bakışın nesnesine dönüştürülmektedir.

Jane Ussher, erkeğin edilgen pozisyonunun ilk olarak homoerotik sanat ürünlerinde, örneğin Mapplethorpe, Hockney, Gilbert ve George gibi sanatçıların yapıtlarında keşfedildiğini söyler<sup>413</sup>. Ussher'ın da belirttiği gibi, el ele tutuşan siyah ve

---

<sup>411</sup> Elizabeth J. Milleker, *The Three Graces on Roman Relief Mirror*, **Metropolitan Museum Journal**, Sayı:23, New York, 1998, s:69

\* Pudic hareket, Boticelli'nin Venüs'ün Doğusu tablosunda da gözlemlenebilecek, eller ile Venüs'ün cinsel organının kapatılması hareketidir. Pudic hareket aracılığıyla cinsel organlar gizlenir.

<sup>412</sup> Elizabeth J. Milleker, **age**, s:70

<sup>413</sup> Jane M. Ussher, **Fantasies of Femininity: Reframing the Boundaries of Sex**, Penguin Boks, London, 1997, s:142

beyaz iki erkek, çıplaklıkları ve kadın bedeni üzerinde birleşen kompozisyonları ile homoerotik bir erkek bakışını inşa eder. Robert Mapplethorpe'un fotoğrafçılığı erkek güzelliği ile ilgili sismik bir dalgalanmayı kodlamakta/şifrelemektedir<sup>414</sup>. Mapplethorpe'un fotoğrafını transgresif yapan tek unsur, eşcinselliği göstermesi ve heteroseksist kültürel kodlamayı kırması değil, kadın bedenine Venüs, Kharitler ve diğer önemli sembolik figürler ile atfedilen saf ve temiz ruhani cinselliği ve görülmeye değer, izlenebilir olma halini erkek bedenine taşımasıdır. Aydınlanmadan bugüne, beden ait güzellikler, çekicilik ve zarafet kadın bedenine atfedilmiştir. Tüketim toplumunun yükselişe geçmesi ve bedenin pazarlanabilir ve tüketilebilir bir nesne ya da alan olarak görülmesi ile beraber, erkek bedeni de kadın bedeni gibi bir tüketim ve arzu nesnesi haline gelmiştir; ancak Mapplethorpe'un fotoğrafındaki erkek güzelliği Apollonik kültürden beslenen Diyonizyak bir erkek güzelliğidir. Grotesk ya da abject özellikler taşımasa da, Mapplethorpe'un sunduğu erkek bedeni, eşcinsellik gibi transgresif bir eylem ile Diyonizyak olarak parodileştirilmesi üzerinde yükselir. Bir erkeğin, başka bir erkeği izleyebilmesi, bedenini çekici ve arzu edilebilir görmesi, Apollonik olan sınırın Diyonizyak bir şekilde geçilmesidir. Kendisinin de eşcinsel olduğu noktasından hareketle, Mapplethorpe, kendi transgresif deneyimini, kompozisyonuna deneyim alanı olarak aktarmıştır. "Kamera aracılığı ile modele yansıyan şey, yine aynı aracıyla fotoğrafa geri döner; bir ileri, bir geri. Çıplak zenci fotoğrafları, Mapplethorpe'un da açıkça itiraf ettiği gibi, yakın bir homoerotik duygudaşlığın ürünüdür esasen; görüntü, bizzat yaşanmış olanın ustaca sahnelenmesidir"<sup>415</sup>.

Fotoğrafın merkezinde yer alan kadın bedeni ise, parçalanmış ve androjen bir şekilde, cinsellikten arındırılmıştır. Merkezde olmasına rağmen, edilgen bakışın taşıyıcısı, kadının değil diğer iki erkeğin bedenidir. Bakılan olmanın farkında olmakla birlikte, bakışını saklayanlar olarak, yüzleri kadrajda yer almayan erkekler, (dolayısıyla neyi gördüğü bilinemeyen erkekler) bakışın taşıyıcısı oldukları kadar, birbirlerinin bedenine bakan ve bedenlerinin erotik yanlarını gören erkeklerdir. Kültür aracılığı ile inşa edilmiş toplumsal cinsiyet rolleri, dini yasaklar, siyasi baskılar aracılığı ile

<sup>414</sup> David Joselit, *age*, s:12

<sup>415</sup> Mehmet Ergüven, *Sırdaş Görüntüler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s:100

sertleştirilirken; kadın bedeni arzulanabilir olan, erkek bedeni ise, güçlü ve sert olan olarak tanımlanmıştır. Bu nedendir ki eşcinsel kadınların bedenlerinin erkeksi, eşcinsel erkeklerin bedenlerinin ise kadınsı bir atmosfer içine yerleştirilmesi şaşırtıcı değildir. Mapplethorpe'un fotoğrafı eşcinsel erkek bedenini, hala sert, güçlü, kaslı ve dolayısıyla erkeksi ancak bir o kadar da erotik olarak sunması, dönemin Amerikası ve toplumsal koşulları ve hatta günümüzün erkek eşcinselliği algısı bağlamında, transgresiftir.

### 3.3.4. Gerard Rancinan ve Sanatsal Yaklaşımı

1953 Fransa doğumlu Gerard Rancinan, 18 yaşında basın fotoğrafçısı olarak çalışmaya başlar. Basın fotoğrafçılığı yaptığı yıllarda, birçok ünlü sanatçı ile tanışma fırsatı bulan Rancinan, birçok önemli dergi ve gazete için fotoğraflar çeker. Time, Sports Illustrated ve Vanity Fair çalıştığı dergilerden bazılarıdır.

Rancinan, basın fotoğrafçılığı yaptığı sırada, “dünyaca ünlü haber ajanslarından olan Sygma Photo’da çalışmaya başlaması gündemi-yaşamı yakından takip etmesine katkıda bulunmuştur. Bu sayede yaşama dair konularda iyi bir gözlemci olan ve dünyaya karşı bakışını yaşamın can damarı olan haberler aracılığıyla biçimlendiren Rancinan bugünün karmaşık dünyasını birçok farklı açıdan ele alarak fotoğrafın güçlü etkisiyle buluşturmuştur”<sup>416</sup>. Basın fotoğrafçılığından, sanatsal/kavramsal fotoğraf alanına geçen Rancinan, fotoğraflarında insanları şaşırtacak konuları ve kompozisyonları kullanmayı sevdiğini belirtir. Rancinan’a göre, fotoğraf şok etmeli ve insanları kendi içine çekerek, duyguların paylaşılmasını sağlamalıdır<sup>417</sup>. Fotoğrafı bir etkileşim ve şok etme alanı olarak tanımlaması ile Rancinan, transgresyon bağlamında çalışma için önemli fotoğrafçılardan birisidir. Fotoğraf serilerinde ele aldığı konular, oluşturduğu kompozisyonlar ve olguları temsil biçimi, Rancinan’ın fotoğraflarını transgresif yapmaktadır.

---

<sup>416</sup> Ali M. Bayraktaroğlu, Ece Çalış, *Gerard Rancinan'ın Metamorphoses adlı Fotoğraflarında Yenidenüretim*, Art-E, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı:6, 2010, s:6

<sup>417</sup> Edmund Lee, *Gerard Rancinan*, <http://www.timeout.com.hk/art/features/46501/gerard-rancinan.html>, Erişim Tarihi: Eylül 2011

“Metamorphoses” isimli fotoğraf serisinde, hem metinlerarası ilişkileri hem de transgresif imgeleri kullanan Rancinan, kültürel hayatı şekillendiren çoğu metni, fotoğraf aracılığıyla yeniden üretmiştir. ““Metamorphoses” başlığı adı altında, sanat tarihinin başyapıtlarından olan sekiz yapıta göndermeler yaparak yorumladığı görülmektedir. Yeniden yorumlayarak ürettiği bu fotoğraflar, resim sanat tarihinin başyapıtlarının modern birer uygulamalarıdır. Bir başka deyişle Rancinan kendine özgü yorumuyla sanat tarihinin başyapıtlarını fotoğraf bağlamında yeniden üretmektedir”<sup>418</sup>. Dinsel metinlerden, edebiyata, sinemadan, resme kadar, birçok metni, metinlerarası ilişkiler ile fotoğraflayan Rancinan, hem fotoğrafladığı öncel metinlerin yeniden kültürel bellekte canlanmasına hem de yeni bağlamlar ve anlamlar kazanmasına yol açmıştır. “Rancinan’ın yapıtlarını ifadelendirmede kullandığı bu eleştirel söylem onun yaşama karşı bakışının/duruşunun bir anlatımıyken, aynı zamanda keskin belleğinin de bir göstergesidir. Yine Rancinan görüntülerin önemini vurgulamak ve anlatım gücünü güçlendirmek adına toplumsal belleğe kazınan, unutulmayan ikonik yapıtları/figürleri kullanmaktadır”<sup>419</sup>. Rancinan, metinlerin anlamlarını ve bağlamlarını yeniden yorumlarken ve böylece fotoğraflarını metinlerarasılık çerçevesinde üretirken, yeni anlamları ve değişen bağlamlarını da kültürel yapının değişim alanına sokmuş, dinamik bir şekilde, değerlerin sorgulanmasını ve dönüşmesini sağlamıştır. Bu bağlamda Rancinan, dinamik bir olgu olarak transgresyon bölümünde de tartışıldığı gibi, karşıt değerlerin, kültür ve doğanın ya da Apollonik ve Dionizyak olanın karşılaşmasını sağlaması ve ikili karşıtlıkların harmonik bir şekilde dengelemesini sağlamıştır.

### 3.3.4.1. Rancinan’ın Analiz Edilen Fotoğrafının Öncel Metinlerle Metinlerarası Yöntemler Düzeyindeki İlişkisi

Rancinan’ın **Little Red Riding Hood** adlı fotoğrafının metinlerarası ilişkiye geçtiği metinler, Warwick Goble’ın **Little Red Riding Hood (1923)** isimli suluboya illüstrasyonu ve Grimm Kardeşlerin **Kırmızı Başlıklı Kız** isimli hikayesi olarak belirlenmiştir. Warwick Goble, 20. yy. İngiltere’inde illüstratör olarak çalışmış ve birçok hikayenin görselleştirilmesinde görev almıştır. Dönemin önemli illüstratör ve

<sup>418</sup> Ali M. Bayraktaroğlu, **age**, s:20

<sup>419</sup> Ali M. Bayraktaroğlu, **age**, s:20-21

ressamlarından olan Goble'nin başka birçok hikaye kitabı için hazırladığı illüstrasyonlar bulunmaktadır. Goble'nin Little Red Riding Hood adlı illüstrasyonu hikayenin doğrudan görselleşmesine aracılık edeceği için, belirgin bir akımın ya da dönemin izlerini üzerinde barındırmamaktadır. İllüstrasyon tekniğinde aslolan yazılı metinde detaylı bir şekilde anlatılmak istenen şeyin doğrudan ve değiştirilmeden görselleştirilmesidir. Bu bağlamda Goble'nin illüstrasyonu Grimm Kardeşlerin yazılı tariflerinin görselleşmesidir. Gerçeklik ve yazılı metin ile olan bağınyı koparmamak adına Goble'nin illüstrasyonu, doğrudan olmasa bile Realizm ile ilişkilendirilebilir. Realizm, bir akım olarak, her şeyin olduğundan daha ulvi ya da tanrısal olarak sunulmasına, büyük ve önemli insanların ya da değerli görülen şeylerin resmedilmesine karşı duran bir akımdır. Realist sanat anlayışı her şeyi olduğu gibi aktarmak, var olan gerçekliğe sanatsal bir değer eklemek yerine, onu kendi doğal atmosferi, ışığı ve orantıları içinde sunmak üzerine odaklanır. Bu bağlam da Goble'nin illüstrasyonu da, Grimm Kardeşlerin anlatı dünyasına sadık kalması, onların vurguladığı renkler ya da figürleri aynen aktarması, orantılarla ya da proporsiyonlarla oynamaması açısından realisttir. Diğer bir ifade ile Little Red Riding Hood isimli illüstrasyon, Grimm Kardeşlerin yazılı dünyasının görsel olarak bir kopyası ya da reproduksiyonudur ve realist dönemin dolaylı izlerini üzerinde taşımaktadır.



**Metinlerarası Metin:** Gerard Rancinan, **The Little Riding Hood**, 2003

**Metin 1: Warwick Goble, Red Riding Hood, (1923)**



**Metin 2: Grimm Kardeşler'in Kırmızı Başlıklı Kız Hikayesi**

Bir zamanlar küçük ve sevimli bir kız varmış. Küçük kız, her gün annesinin ninesi için hazırladığı yemekleri, ormandan geçerek ninesine götürürmüş. Ninesi çok sevdiği torununa kırmızı bir şapka hediye etmiş. Kız her gün ninesine giderken bu şapkayı giyermiş. Annesi de her gün kızını, yolda giderken şurup şişesini kırmamasını tembihler, ormandan geçerken, karşısına kurt çıkarsa dikkatli olması için önerir ve “asla kurtla konuşma” ve “onun dediklerine inanma” dermiş. Ayrıca annesi, ninesinin evine her gittiğinde, ona günaydın demesini ve ninesinden cevap gelene kadar evin içine girmemesini tembihlermiş.

Günlerden bir gün, Kırmızı Başlıklı Kız ormanda ilerlerken karşısına kurt çıkmış. Tedirgin ve ürkek bir şekilde, kurttan uzaklaşmaya çalışan kız, kurdun sıcak

tavırları karşısında hemen yumuşamış ve kurdun “ormanın içinde çok güzel çiçekler var istersen onlardan ninene toplayabilirsin” demesi üzerine, ormanın içlerine doğru çiçek toplamak için ilerlemiş. Kurdun planı ise kızı biraz oyalamak, ninesinin evine gidip önce ninesini, sonrasında ise kızı yemekmiş.

Kız çiçekleri toplayıp ninesinin evine vardığında, ninesine günaydın diye seslenmiş ancak ninesinin sesi çok farklı çıkmaktaymış. Durumdan şüphelenen kız, ninesine arka arkaya sorular sormuş ve aslında, konuştuğunun ninesi değil kurt olduğunu fark etmiş; ancak kurt hemen kızı da ninesi gibi yutmuş ve uykuya dalmış.

Uyurken horultular çıkaran kurdu, oradan geçen bir avcı duymuş; ninenin evine girmiş ve uyumakta olan kurdu görmüş. Yaşanları hemen anlayan avcı, kurdun karnını yarmış, ninesini ve Kırmızı Başlıklı Kızı, kurdun karnından çıkarmış. Avcı, nine ve Kırmızı Başlıklı Kız, kurdun karnını ağır taşlarla doldurmuş. Kurt hareket etmek istese de edememiş, olduğu yere yığılmış ve hemen ölmüş. Ninesi ve Kırmızı Başlıklı Kız ise mutlu hayatlarına devam etmişler.

#### **A. Rancinan’ın “Little Red Riding Hood” Fotoğrafında Diğer Metinlerle Ortakbirliktelik İlişkileri**

Rancinan’ın Little Red Riding Hood isimli fotoğrafı metinlerarası bir şekilde, görsel olarak Goble’nin, yazılı düzlem de ise Grimm Kardeşlerin Kırmızı Başlıklı Kız hikayesi ile ilişki kurmaktadır. Öncelikli olarak Grimm Kardeşlerin hikayesinde, büyükannesine yemek götürmeye çalışırken, ormanda kurt ile karşılaşan ve sonrasında büyük annesini kurdun elinden avcının yardımıyla kurtaran bir genç kızın hikayesi anlatılmaktadır. Bu hikaye ileride de değinileceği gibi psikanalitik perspektiften bir genç kızın cinsellik ile tanışmasının hikayesidir. Goble’nin illüstrasyonunda ise, hikayenin en can alıcı noktalarından biri olan Kırmızı Başlıklı Kızın kurt ile ormanda karşılaşması sekansı aktarılmaktadır. Hikayedekine paralel olarak, Kırmızı Başlıklı Kız ormanda kurt ile karşılaşır ve bu karşılaşma hikayenin climax (tepe noktası)’dır. Her iki eser arasında doğrudan aktarım durumu söz konusu iken, Rancinan’ın fotoğrafında, Kırmızı Başlıklı Kız, bir erkek balete dönüşmüş, orman arka planı yerine naylon

örtülere bırakmış, kurt ise bir kafesin içine hapsedilmiştir. Rancinan'ın metinlerarası düzeyde gerçekleştirdiği bu değişiklikleri açımlayabilmek için, kurulan metinlerarası ilişkilerin incelenmesi gerekmektedir.

### **A.1. Alıntılama ve Gönderge**

Metinlerarasılık bağlamında, hem Rancinan'ın fotoğrafı hem de Goble'nin illüstrasyonu, Grim kardeşlerin Kırmızı Başlıklı Kız karakterini alıntılama yöntemi ile kullanmıştır. Goble'nin illüstrasyonundaki Kırmızı Başlıklı Kız, Grimm Kardeşlerin Kırmızı Başlıklı Kızı ile birebir örtüşürken, Rancinan'ın Kırmızı Başlıklı Kızı erkeğe dönüşmüştür. Goble'nin Kırmızı Başlıklı Kızı hikayenin görselleşmesine aracılık ederken, Rancinan'ın Kırmızı Başlıklı Kız figürü türev ilişkiler kısmında da açıklanacağı gibi hikayenin biçimsel ve anlamsal düzeyde değişime uğramasına yol açmıştır. Goble'nin Kırmızı Başlıklı Kızı, realist bir sunumla, hikayedeki tasvirlerin görsel dünyaya aktarımıdır. Bir ağacın önünde, elinde bir sepetle kurtla karşılaşan Kırmızı Başlıklı Kız, hikayeye paralel olarak ergenlik çağlarında ve kırmızı pelerini ile tasvir edilmiştir. İllüstrasyonda her hangi bir görsel değişim ya da dönüşüm görülmemekle birlikte, kompozisyonda yer alan her türlü öğeye normal orantıları ve boyutları ile yer verilmiştir. Bu bağlamda, her iki eserde metinlerarası düzeyde, hikayenin ismini alıntılarken, Goble'nin eseri, yazılı eseri görsel düzeyde de biçim ve içerik bağlamında koruyarak alıntılanmıştır. Goble'nin illüstrasyonunun, hikayenin geçtiği 19. yy atmosferini Kırmızı Başlıklı Kızın döneme ait giysi kodları incelendiğinde doğrudan yansıttığı görülmektedir. Her iki eser de yazılı bir edebiyat metnini, görsel bir metine dönüştürdükleri için hem metinlerarası hem de medyalararası bir alıntılama işlemini yerine getirmişlerdir.

### **A.2. Anıştırma**

Anıştırma ilişkisi bağlamında Rancinan'ın fotoğrafında yer alan kırmızı giyinmiş balet, kurt ve kan izleri aracılığıyla dolaylı bir çağrışım kurulduğu görülmektedir. Kurulan dolaylı çağrışım aracılığıyla Kırmızı Başlıklı Kız hikayesi anıştırılmaktadır. Rancinan'ın gönderge ve alıntılama yöntemi ile ismini fotoğrafına

verdiği hikaye, yukarıda değinilen balet, kurt ve kan izleriyle bir araya geldiğinde, örtük olan metinlerarası ilişkiyi ortaya çıkarmaktadır. Goble'nin illüstrasyonun da ise anıştırmadan çok alıntılama ve pastiş unsuru devreye girmektedir.

## **B. Türev İlişkiler**

Gerard Rancinan'ın Little Red Riding Hood fotoğrafının Warwick Goble'nin illüstrasyonu ve Grimm Kardeşlerin Kırmızı Başlıklı Kız hikayesi ile içerik ve biçimsel olarak kurduğu ilişkiler türev, ilişkiler kategorisi altında analiz edilecektir. Türev ilişkiler kategorisinde, Parodi ve Alaycı dönüştürüm gibi içeriğe odaklanan ve Pastiche gibi biçime odaklanan metinlerarası unsurların nasıl kullanıldığı ve bu unsurlar aracılığıyla ne türden anlamsal ve biçimsel dönüşümlerin gerçekleştirildiği analiz edilecektir.

### **B.1. Parodi (Yansılama)**

Rancinan'ın Little Red Riding Hood adlı fotoğrafı, bir edebiyat eseri ile metinlerarası ilişki kurularak üretilmiş bir fotoğraf olarak, öncelikle **medyalararasılığın** konusudur. Rancinan, yazılı olan göstergeleri, görsel göstergelere dönüştürmüştür. Aynı zamanda, Rancinan fotoğrafında örtük metinlerarası yöntemlerden **parodiyi** kullanmıştır.

Öykünün biçimsel özellikleri Rancinan'ın fotoğrafında hala rahatlıkla görülebilmektedir: kırmızı bir giysi ve kurt. Öykünün içeriğini oluşturan unsurlar ise, Rancinan'ın fotoğrafında anlam dönüşümüne uğramış, parodi aracılığıyla şekil değiştirmiştir. Kırmızı Başlıklı Kız, kırmızı etekli bir erkek balete dönüşmüş; kurt, ormanın içindeki özgür yaşamından demir parmaklıkların arasına taşınmış ve öykünün dekoratif arka planını oluşturan orman ise plastik örtülerle kaplanmış bir olay yerine dönüşmüştür. Grimm Kardeşler'in hikâyesinde kan neredeyse hiç geçmezken, Rancinan'ın fotoğrafında plastik örtünün birçok yerine dağılmış bulunmaktadır. Rancinan, ölümü ve insan yemeyi anlatan hikayenin kansız oluşunu yermekte ve hicvetmekte, kanı kompozisyonuna dâhil ederek, Grimm Kardeşler'in hikayesinin temizliğini parodileştirmektedir. Rancinan'ın fotoğrafındaki metinlerarası parodi

yöntemi, hikayedeki tehlikeli erkek, cinsellikten uzak duran kadın, yeniden kurulan toplumsal düzen ve toplumsal cinsiyet rollerini, transgresif bir biçimde hicvetmekte ve yermektedir. Parodi, bir yöntem olarak, hikayenin cinsiyetçi metaanlatısını alaşağı etmektedir. Ana metinde ise, Kırmızı Başlıklı Kız doğrudan kanı hiç görmezken, kurt ormanda özgürce gezinmektedir. Avcı ile özdeşleştirilen baskın erkek sistemi ve onun kodları, Rancinan'ın fotoğrafında doğrudan veya simgesel olarak yer almamaktadır. Rancinan'ın alt metin düzeyinde, cinsellikle arasında mesafeli bir ilişki kurması ve "kurt" erkeklerden uzak durması yönünde öğütlenen Kırmızı Başlıklı Kızı, kanlı bir zemin önüne taşıyarak bekaretini simgesel olarak kaybettirmiştir.

## **B.2. Burlesque (Alaycı Dönüştürüm)**

Bir yapıtın içeriğini gülünç duruma düşürmek anlamında kullanılan Alaycı Dönüştürüm unsuru, Rancinan'ın fotoğrafında, Kırmızı Başlıklı Kız ve kurt figürleri için geçerlidir ya da bu iki figür üzerinden metinlerarası anlam dönüşümü kurulmaktadır. Transgresyon bağlamında fotoğrafın analizi kısmında da değinileceği gibi, Erich Fromm Kırmızı Başlıklı Kız hikayesini, kırmızı renk üzerinden, genç bir kadının cinsellikle mesafesi olarak yorumlamaktadır. Bu bağlamda Rancinan, transgresif bir şekilde kullandığı kan aracılığıyla, hali hazırda bekaretin kaybolduğu yönünde bir imada bulunmaktadır. Bu ima, naylon örtüler üzerine sıçramış kan izleri ile belirgin hale gelmektedir. Öte yandan, bekaretin kaybı konusunda bir tehdit olarak hikayede yer alan kurt ise, demir parmaklıkların ya da tel örgülerin içine hapsedilerek, dolaylı bir şekilde iktidarsızlaştırılmıştır. Dolaylı bir iktidarsızlaştırma olarak demir kafes, ataerkil ve baskıcı, sadece haz ve zevk üzerine kurulu heteroseksüel seksin/cinselliğin hapsi olarak da okunabilmektedir. Goble'nin illüstrasyonunda serbest bir şekilde dolaşan kurt, Rancinan'ın fotoğrafında hapsedilmiş diğer bir ifade ile cinsel güçlerinden koparılmıştır. Öte yandan, Kırmızı Başlıklı Kız, dar taytı ve bale kıyafetleri içinde bir erkeğe dönüşerek androjen bir nitelik kazanmıştır. Sistem tarafından dışı yönleri sebebiyle ötekileştirilen ama ikircikli bir şekilde bu yönleri sebebiyle koruma adı altında baskıya maruz kalan kadın bedeni, dişil giysiler içinde erkek bedenine dönüşmüştür. Bu türden bir dönüşüm/transformatasyon aynı zamanda transgresif bir toplumsal cinsiyet tanımlamasının yapılmasını sağlamaktadır. Dişil ve erilin kırmızılar içindeki baletin

bedeninde birleşmesi ile cinsiyetler arasında simgesel bir denge sağlanmış ve bu dengeyi sürekli olarak erkekten yana bozan kurt ise, benzer bir şekilde Grimm Kardeşlerin hikayesinin sonunda da olduğu gibi cezalandırılarak bir kafesin içine hapsedilmiştir. Grimm kardeşlerin hikayesindeki cezalandırma daha çok genç kızın bekaretinin korunması yönünde, statükocu bir cezalandırma iken ve ölümlerle sonuçlanırken, Rancinan'ın cezalandırması daha çok dinamik bir olgu olarak transgresyon kısmında tartışıldığı gibi, toplumdaki baskın uçların harmonik olarak dengelenmesi yönünde yenileyici bir cezalandırmadır.

### **B.3. Pastiş (Öykünme)**

Rancinan'ın fotoğrafı, Warwick Goble tarafından, Grimm Kardeşlerin hikayesinin görselleştirilmesi için hazırlanan illüstrasyona, kompozisyon ve figürler bağlamında öykünmektedir. Öte yandan, fotoğraf ve illüstrasyon arasındaki gerçeği temsil etme farkı sebebiyle, bu dolaylı bir öykünmedir. İllüstrasyonda kullanılan sulu boya tekniği ve gerçek olmayan, çizim ile yaratılan karakterler ile Rancinan'ın karakterleri arasındaki gerçeklik farkı, üslup olarak doğrudan bir öykünmeye engeldir ancak Rancinan'ın kompozisyonunda sadece kurdun ve kızını temsilen baletin yer alması, Goble'nin figür yerleştirme tercihleri ile paraleldir.

### **C. Ana Metnin Rancinan'ın Fotoğrafı Aracılığıyla Biçimsel ve Anlamsal Dönüşümü**

Rancinan'ın fotoğrafında, ana metin hem biçimsel hem de anlamsal bir dönüşüme uğramaktadır. Biçimsel düzeydeki dönüşüm, fotoğraftaki kompozisyon, arka plan tercihi (naylon örtüler), kompozisyonu destekleyecek yan öğeler (demir kafes, kan izleri gibi) ve ana karakter (balet) düzeyinde gerçekleşmiştir. Biçimsel düzeydeki bu türden bir dönüşüm, doğrudan olarak anlamsal bir dönüşümü de yaratmıştır. Metinlerarasılığın temel sonuçlarından biri olarak, ilişkiye geçilen her metin değişime uğramakta ve son metinde yeni anlam katmanları edinmektedir. Bu bağlamda, ana metnin yaşadığı değişim Rancinan'ın metinlerarası fotoğrafını anlam düzeyinde zenginleştirmektedir.

Orman uzamından koparılan Kırmızı Başlıklı Kız, erkek bir dansçıya dönüşürken, anlamsal dönüşüm de gerçekleşmiştir. Genç bir kız olan Kırmızı Başlıklı Kız, artık yetişkin bir erkek olarak Rancinan'ın fotoğrafında yer almaktadır. Cinsiyetler arası bu geçiş, erkeğin bale yapması ve kırmızı giysiler giymesiyle birlikte, çift yönlü bir temsil kodu yaratmıştır. Rancinan'ın kırmızı giyinmiş baleti, renkler ve giysi kodları aracılığıyla, ataerkil sistem tarafından dişil olarak kodlanmış bir dansı icra ederken, bedeni onun erkek olduğunun tekrar altını çizmektedir. Rancinan'ın balet Kırmızı Başlıklı Kızı, androjen bir kırmızılı balete dönüşmüştür. Grimm Kardeşlerin libidodan arındırılmış cinselliği, Rancinan'ın fotoğrafında, dişil ve eril öğelerin bir araya gelmesiyle tekrar canlılığına kavuşmuştur. Toplumun tehlike olarak adlandırdığı, genç kızları kandıran ve cinsel olarak onlardan faydalanan erkek olarak metaforize edilen kurt ise, demir bir kafesin içine hapsedilmiştir. Diğer bir ifade ile Rancinan'ın fotoğrafı Grimm kardeşlerin iffetli Kırmızı Başlıklı Kızı, kurdun onu kandırma çabalarına rağmen hikayenin sonunda yine iffetli kalmasını sağladıkları anlatının aksine, naylon örtüler üzerindeki kan izleri aracılığıyla, bekaretin artık kaybedildiğini aktarmaktadır. Kırmızı Başlıklı Kızın erkeğe dönüşmesi, kurdun simgelediği erkek iktidarının demir parmaklıkla kontrol altına alındığını göstermektedir. Ayrıca, Rancinan'ın fotoğrafında kırmızı rengin çağrıştırdığı cinsellik ve şehvet, erkek bedeni ile bir araya gelmiştir. Böylece, cinsellikle ilgili kadına ait arzulanma, şehvet, cinsel istek gibi tüm yan anlamlar da renk kullanımı ile erkek bedenine de aktarılmıştır. Kırmızı Başlıklı Kız, cinselliği özgür erkeklerle ya da kadınlarla yaşamaktadır ve kadın bedenini sınırlandıran ve çevreleyen köhnemiş ve “yaşlanmış” eril bakış açısı demir kafes içine alınmıştır. Burada, cinsel haz nesnesi sadece kadın değildir ve cinsel haz algısı erkeğin alanına da kaymıştır. Bu alan kayan cinsellik, öykünün yeniden yorumlanmasını da getirmektedir. Kurt, kontrol altına alınmış ve simgesel olarak ölümü çağrıştıran, kompozisyona tavandan sallanır bir şekilde dahil olan urgana bakmaktadır. Sonuç olarak, Rancinan'ın fotoğrafı tek yönlü cinsellik ve kadın algısını, kırmış ya da dönüşüme uğratmıştır.

#### **D. Rancinan'ın Fotoğrafında Metinlerarasılık Aracılığıyla Aktarılan Stereotipler**

Rancinan'ın fotoğrafında aktarılan stereotipler dönüşüme uğramış stereotiplerin yenilenmiş halleridir. Kırmızının cinselliği ve kırmızı kanın ise bekareti simgelediği Grimm Kardeşlerin hikayesindeki kırmızı renk ve kan, Rancinan'ın fotoğrafında da bulunmaktadır; ancak Rancinan'ın kullandığı haliyle, kırmızı ve kan özgürleşmiş bir cinselliğin ifadesidir. Kan, arka planın her yerine dağılmıştır ve kurt demir bir kafesin içindedir. Diğer bir ifade ile Grimm Kardeşlerin koruma altına aldığı Kırmızı Başlıklı Kızın bedeni ve cinselliği, Rancinan'ın fotoğrafında etrafa saçılan kanlar ile özgürleştirilmiştir. Tektipleştirici ve kadını ötekileştiren erkekliği temsil eden kurt ise, sınırlandırılarak, tecavüze yeltenen erkek stereotipi dönüşüme uğratılmıştır. Goble'nin illüstrasyonundaki ormanda masum bir şekilde karşılaşma sahnesi, Rancinan'ın fotoğrafında karşılaşma sonrası olarak sahnelenmiştir. Kurt ve balet karşılaşmış, Kırmızı Başlıklı Kızı simgeleyen kan etrafa saçılmış ve kurt demir kafesin içine yerleştirilmiştir. Sonrasında ise özgürleşen kadın bedeni ve erkek bedeni bir araya gelerek, kırmızılı balete dönüşmüştür.

Rancinan'ın fotoğrafında aktarılan stereotipler aslında, var olan değer yargıları ve stereotiplerin dönüşümüne hizmet etmektedir. Kadın ve erkek olma hallerine yönelik stereotip algılar, Rancinan'ın kompozisyonu bağlamında dönüşmüştür. Dinamik bir olgu olarak transgresyon işlevi, fotoğraf bağlamında bu aşamada devreye girmektedir. Bilinen toplumsal cinsiyet ve cinsellik stereotipleri karşıtlarıyla bir araya getirilip, stereotiplerin dönüşmesine yol açmıştır.

#### **3.3.4.2. Rancinan'ın Fotoğrafının Metinlerarası Analizinin Transgresyon Bağlamında Genel Değerlendirmesi**

Erich Fromm, Kırmızı Başlıklı Kız adlı hikayenin, kadın cinselliğinin toplumsal ve kültürel inşasının gerçekleştiği önemli eserlerden birisi olduğunu belirtmektedir. Fromm, Kırmızı Başlıklı Kızın başlığının renginden, kurdun kızı kandırmasına, ninenin hastalığından avcının rolüne kadar her unsurun, ilk cinsel deneyimini yaşamak üzere

olan bir genç kızın, nasıl bir dünya ile karşı karşıya olduğu ve neler yapması gerektiğinin bir özeti olduğunu belirtir.

Kırmızı renk, psikanalitik bağlamda, cinselliği ve adet ya da bekaret kanını simgelemektedir. Tehlikelerle dolu bir orman yolunu geçmek zorunda olan kızın kırmızı renk giymesi ve bu kırmızı başlığın ona hikayenin başında hediye edilmiş olması, kızın adet görmeye başlamasının<sup>420</sup> diğer bir ifade ile aktif cinsel yaşamının başlamasının işaretidir. Ormanda -yani tekinsiz ve kitonyen doğa ya da kamusal alanda- kızı bekleyen tehlike ise hikayede kurt olarak gösterilmektedir. Kurt iki farklı şekilde yorumlanabilir. İlki, kültür ve doğa arasındaki dikotomik ilişki bağlamında, cinselliğin doğa ile özdeşleştirilip, kurdun bunun simgesi haline gelerek kültür tarafından tehlikeli olarak görülmesidir. İkincisi ise, evden yani domestik alandan kamusal alana çıkan kadının, kendinden faydalanmak isteyen kurnaz, sinsi erkekler karşısında uyarılması, cinselliğin kurdun vahşiliği ile özdeşleştirilmesidir. Her iki okuma sonucunda da kadının cinselliğinin ya da aktif cinsel yaşamının, kültür tarafından sınırlandırılması söz konusudur. Kurt tarafından yenilmek ya da yutulmak, bu sınırları aşmanın cezası olarak verilmektedir. Kurdun sözlerine ve sıcak tavırlarına kanmak, doğru yoldan sapmak yani cinselliği yaşamak,<sup>421</sup> ölümlü ya da acı çekme ile cezalandırılacaktır.

Fromm'un çözümlediği hali ile hikaye, sisteme uyumlanmış ve onun cinsiyet rollerini içselleştirmiş kadınların, erkekler karşısındaki tutumunun sembolizasyonudur. Cinsellikten nefret eden, erkekleri tehlike olarak gören kadınlar, diğer bir ifade ile ataerkil namusun bekçisi olan kadınlar, kurdun oyunundan kurtulurlar. “Başlıca figürleri üç farklı kuşağın kadınları, yani nine, anne ve küçük kız olan “kırmızı şapkalı kız”, kadın ile erkek arasındaki çatışmanın sergilendiği bir masaldır. Erkek tiplmesi olarak, hiçbir ağırlığı olmayan bir baba biçimiyle anlatılan avcı, masalda önemli bir yer tutmaz. Erkeklerden nefret eden kadınların zaferiyle biten bu masal, mücadeleden erkeklerin galibiyet ile ayrıldığı Oidipus mitosunun karşıtıdır<sup>422</sup>. Kadınların zaferi ile kastedilen şey aslında, paradoksal bir önermedir. Her üç kadında, dişil ve doğaya yakın kadın

---

<sup>420</sup> Erich Fromm, **Rüyalar, Masallar, Mitoslar**, Çev: Aydın Arıtan, Kaan H. Ökten, Arıtan Yayınevi, İstanbul, 2003, s:226

<sup>421</sup> Erich Fromm, **age**, s:226

<sup>422</sup> Erich Fromm, **age**, s: 227

tiplerini olmaktan çok uzak, ataerkil değerlerin figürleri ve meşrulaştırıcıları, Apollonik sistemin içinden gelen kadınlardır. Dionizyak doğanın tehlikelerinden kaçan, fallik kadın imgeler olarak her üç kadın da, kültür tarafından çizilen sınırları geçmeme hatta sınırın kendisi haline gelme konusunda başarılı kadınlardır. Dolayısıyla her üç kadın karakter de transgresyonun aksine yasağın ve sınırın koruyucusudur.

Rancinan'ın fotoğrafı tam olarak bu noktada transgresif bir anlam kazanmaktadır. Apollonik erkeklik algısı diğer bir ifade ile kurtla simgelenen cinsellik merkezli erkeklik algısı, demir parmaklıkların ardındadır. Kırmızı Başlıklı Kız ise artık androjen bir karakterdir. Giysileri ve renkleri ile travesti bir görünüşü olan erkek balet, demir parmaklıklar arkasında yer alan tek yönlü erkeklik sunumundan farklıdır. Rancinan'ın transgresif erkeği, dionizyaktır. Kadın ve erkeğin bir araya geldiği bir beden sunumu içinde yer almaktadırlar.

Rancinan parodi yöntemi ile hikayenin tüm cinsel kodlarını sorgulamış ve dönüştürmüştür. Dolaylı bir şekilde, doğadan korkması öğretilen Kırmızı Başlıklı Kız doğadan parodik olarak kopartılmıştır. Hikayenin arka planı, plastik örtüler ile yer değiştirmiştir. Korkulan ve görülmek istenmeyen kan her yerdedir. Abject bir unsur olarak kan, Rancinan'ın fotoğrafında hikayenin aksine, ilk bakışta doğanın ehlileştirilmesi olarak okuyabileceğimiz kurdun hapsedilmesi, simgesel olarak doğayı ötekileştirmeye ve korkunç olarak temsil etmeye çalışan Apollonik kültürün hapsedilmesidir. Rancinan'ın fotoğrafını transgresif yapan şey, doğa karşısında kadın ve erkeği eşit bir çaresizlik içinde sunmasıdır.

### **3.3.5. Cindy Sherman ve Sanatsal Yaklaşımı**

Amerikalı fotoğrafçı ve yönetmen Cindy Sherman, 1954 yılında New Jersey'de doğmuştur. State University of New York'ta görsel sanatlar eğitimi alan Sherman, gençlik yıllarında resim sanatına ilgi duyar ve öğrencilik yıllarında resim çizmeye başlar. İlerleyen yıllarda fotoğraf ile tanışan Sherman, resim sanatından fotoğrafa geçiş yapar ve fotoğraflarında, resimle ilgilendiği yılların etkileri görülmektedir. Çalışma bağlamında Sherman'ın fotoğraflarını önemli yapan şey ise, kadın bedenini

fotoğraflarında ele alış şeklidir. Genellikle feminist sanatçı ya da fotoğrafçı olarak tanımlanan Sherman, ilk dönem siyah-beyaz çalışmalarından, son dönem dijital renkli çalışmalarına kadar, çoğu eserinde sıklıkla toplumsal cinsiyet temsillerini, kadın ve erkek bedenini, toplumun cinsellik algısını konu edinmiştir.

Sherman'ı tanıyan bir fotoğrafçı yapan ilk çalışmaları, "Untitled film Stills" adlı fotoğraf serisidir. "Cindy Sherman'ın "Untitled Film Stills" (İsimsiz Film Kareleri/1977-1980) adlı serisi 69 adet siyah-beyazdan oluşmuş kadın kimliğine ilişkin arayış ve sorgulamadır. Fotoğraflarda yer alanlar sadece cinsel kimlikleriyle vardılar, onun dışında sıradan insanlardır"<sup>423</sup>. Sherman, "Untitled Film Stills" adlı serisinde, modeller yerine kendi bedenini kullanmaktadır. Diğer bir ifade ile Sherman, "fotoğraflarına konu olarak kendini seçiyordu, fakat ürettiği serilere, otoportreleri diyemeyiz. Tersine bu serilerde sanatçı bilinen yerlerde-ikinci sınıf filmler, genç kız serileri, televizyon programları, üstat resimleri- bir figür olarak poz veriyor, böylece benimsediği klişeyi tartışmaya açarak kendi kimliğini siliyordu"<sup>424</sup>. Kadın olarak Sherman, sorguladığı tüm toplumsal cinsiyet rollerini, kendi bedeni üzerinde tartışmaktadır. Kitle iletişim araçlarında ya da filmlerde yer alan klişeleşmiş toplumsal cinsiyet rollerini sorgulamak isteyen Sherman, kurguladığı kompozisyonların içine kendi bedenini konumlandırıyor ve hem kendi kadın kimliğini hem de ilişkiye geçtiği diğer görsel metinleri yeniden üretiyordu. Bu dönemde Sherman'ın ürettiği fotoğraf serileri ise şunlardır: kültür tarihinin önemli ve mutlu sonla biten masallarını yeniden fotoğrafladığı "Fairy Tales and Disasters (1985-1986)" ve Avrupa resim tarihinin önemli portre tablolarını ve önemli tarihi kişiliklerinin portrelerini kendi kimlik ve beden algısı çerçevesinde yeniden ürettiği ve kendini model olarak kullandığı History Portraits (1989-1990). Fairy Tales and Disasters'da "sanatçının fotoğraf konuları, masallardan kabuslara dönüşmüş, cinselliği de sıklıkla işlemiştir"<sup>425</sup>. Sherman, Fairy Tales and Disasters serisinde sadece fotoğrafları çekmemiş, çekmek istediği şeyleri kendisi üreterek, bir çeşit performans sanatı sergilemiş ve enstalasyonlar yapmıştır:

---

<sup>423</sup> Sadık Tumay, *Kimliğin Hiper Gerçek Boyutu ve Fotoğraf*, içinde, **Fotoğraf Neyi Anlatır?**, Der: Caner Aydemir, Hayalbaz Yayınları, İstanbul, 2007, s:164

<sup>424</sup> Murat Yaykın, **age**, s:151

<sup>425</sup> C. Vedat Demirkol, **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2008, s:200

*“Sherman bundan önceki işlerinde sürekli olarak kültür içinde klişeleşmiş kadın tanımlamalarından söz ederken oluşturduğu son seri ile farklı malzemeler kullanarak karşımıza çıkmaktadır. Bu serisinde, medya ve ticaretin oluşturduğu çocuk ve halk kültürünün simgesel resimli roman kahramanları ile cinsel alt kültürün önde gelen gay tiplerini karşımıza çıkmaktadır. Burada barbi bebekler, he-man, askerler, disney karakterleri, cinsel aksesuarlar, vs. gibi plastikten yapılmış nesnelere ısı ile eritilip, kesilip parçalanarak, kolları bacakları, kafaları koparılıp birbirlerine monte edilerek, değiştirilerek bir kurgu içinde ve özellikle fotoğrafları çekilmek üzere düzenlenmişlerdir”<sup>426</sup>.*

Sherman’ın cinsel kimlikleri medya ürünleri, film karakterleri, popüler kültür ürünleri vb. üzerinden sorguladığı fotoğrafları çekme sebeplerinden bir diğeri ise çağdaşı olduğu Mapplethorpe ve Serrano’nun fotoğraflarının Amerikan senatosu tarafından yasaklanması ve Sherman’ın bu durumu protesto etmek istemesidir. Sherman, Serrano ve Mapplethorpe’a kıyasla daha yumuşak fotoğraflar üretmiş olsa da, fotoğraflarındaki rahatsız edici mesafe ve sorgulayıcı bakış açısı fotoğraflarının sıra dışı olarak algılanmasını sağlamıştır.

Sherman, fotoğraflarında “popüler kültürün kadın imgelerini kullanmıştır. Aynı zamanda tarihte, filmlerde ve mitolojide klişe olan kadın rolleriyle de ilgilenen sanatçı, fotoğraflarında kendini model olarak kullanmaktadır. Hiçbir model kendi otoportresi olmamıştır. Hatta bazı erkek karakterleri de canlandırmıştır. Sherman’ın amacı kadınlara nasıl baktığı değildir; asıl erkeklerin kadınlara nasıl baktığıdır. Kadının toplumdaki yerini sorgulayan sanatçı, güncel olanı Feminist Sanat içinde ele almaktadır”<sup>427</sup>. 1980’lerle beraber Sherman, kendi bedeninin yanı sıra, protezler, plastik mankenler, çöp, kusmuk, atık vb. gibi materyalleri de fotoğraflarında kullanmaya başlar. Kavramsal fotoğraf alanında eserler üreten Sherman, postmodernite çalışanlar

---

<sup>426</sup> Elçin Urcan, **Çağdaş Batı Sanatında Fotoğrafın Kullanımı Üzerine Bir Araştırma**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri, 2010, s:67-68

<sup>427</sup> Özlem Muraz, **Nur Koçak’ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2009, s:68

tarafından da sıkça analiz edilmektedir. Bedeni parçalara ayırması, protezler kullanarak beden bütünlüğünü bozması, kendinden önce üretilen eserlerden faydalanması vb. unsurlar, Sherman'ın çalışmalarının postmodern bir nitelik kazanmasını da sağlamaktadır; ancak çalışma bağlamında Sherman'ın eserlerini transgresif olarak ele alınmasının önemli sebeplerinden birisi de beden bütünlüğünü bozmasından, adet kanı ve kusmuğa kadar birçok abject ve grotesk unsura fotoğraflarında yer vermesidir. “Çürümüş yemekler, kusmuklar, aybaşı kanamaları... Bütün bunlar Sherman'ın çalışmalarının yeni konularıdır. Sherman artık yüzeyle ilgisini kesmiş, kadın bedeninin tarih boyunca olagelen anlatılar çerçevesinde inşa edilen ‘içine’ girmiştir. Erkek egemen söylemlerce kurulan tarihsel anlatılar kadın bedenine karşı daha akışkan ve denetlenemez olduğunu vurgulamaktadır. Aybaşı bunun en açık örneklerinden biridir. Kadın bedeninin fiziksel bir gerekliliği ve aslında sağlığını imleyen bu durum ‘hastalık’ olarak adlandırılır. Buna göre kadın bedeni hastalıktır. Sherman'ın bu fotoğraflarında böyle bir söylemle yüzleşmenin yolları aranmaktadır”<sup>428</sup>.

Sherman'ın fotoğrafları, üretilmiş ve meşrulaştırılmış kadın bedeni algısı ve temsillerinin yapıbozumdur. Bir yığın beden parçasını yan yana getirip onları uzuvlarından ayırarak farklı bedenlere ait parçaları cinsiyet, ırk, yaş gibi ayrımlar doğrultusunda eklemleyen Sherman<sup>429</sup>, sıradanlaştırılmış ve stereotipleştirilmiş kadın bedenlerini, grotesk ve abject bir şekilde, özellikle son dönem fotoğraflarında yeniden üretir. Sherman'ın kavramsal fotoğraflarında yer alan bedenler, parçalı, eksik, deforme olmuş, makyaj ve oynamalarla bilinçli olarak çirkinleştirilmiştir. Bedene ait tüm sınırlar ise kompozisyonun arka planı haline gelmiştir.

### 3.3.5.1. Sherman'ın Analiz Edilen Fotoğrafının Öncel Metinlerle Metinlerarası Yöntemler Düzeyindeki İlişkisi

Cindy Sherman'ın Untitled #216 adlı fotoğrafının metinlerarası düzlemde ilişkiye geçtiği metinler Jean Fouquet'nin **Virgin and Child Surrounded by Angels**

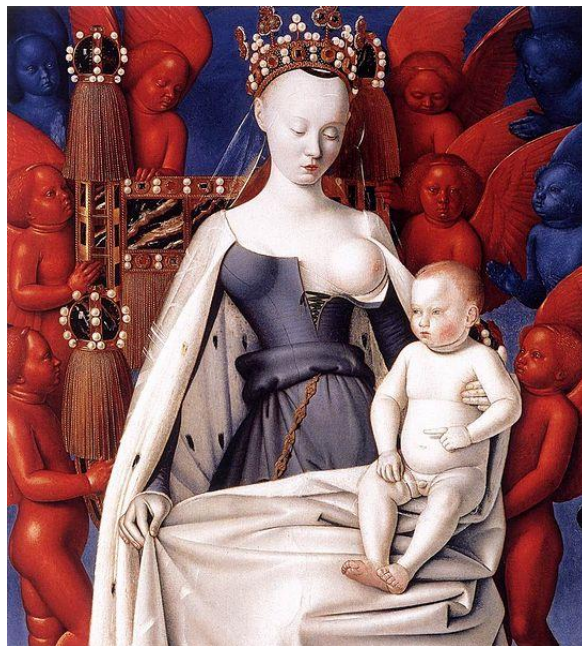
<sup>428</sup> Şakir Özüdoğru, *Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman*, [http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6\\_sakir.pdf](http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6_sakir.pdf), Erişim Tarihi: Ekim 2011, s:127

<sup>429</sup> Hande Ögüt, ‘Kopya’lanan Kadın Kan Acı Kusmuk Salya, **Pazartesi Kadınlara Mahsus Gazete**, Sayı 99, Şubat 2005, s:25

(1452) adlı eseri ve İncil’de geçen **Bakire Meryem ve İsa** hikayesi olarak belirlenmiştir. Fouquet erken dönem Rönesans sanatçıları arasında gösterilmektedir. Fransız ressam Fouquet, İtalya’ya yaptığı bir gezi sayesinde Rönesans ile tanışmış ve çalışmalarını bu dönemin etkisiyle devam ettirmiştir. *Virgin and Child Surrounded by Angels* adlı yağlı boya tablosunda, Erken dönem Rönesans’ın izlerine rastlamak mümkündür. Öte yandan, resmin yapıldığı tarih itibariyle henüz Rönesans’ın çok yeni olduğu ve belirli bir dizgeye sahip olmadığını da belirtmek gerekmektedir. Fouquet’in tarzı erken dönem Rönesans resim sanatının izlerini, kişisel biçim denemesi, perspektif ve derinlik duygusu ve ışığın kullanımı gibi özellikleri aracılığıyla taşımaktadır. Rönesansla birlikte, perspektif duygusunun ön plana çıkmış olması sebebiyle, Fouquet’in Bakire Meryem’inin etrafındaki melekler resme bir perspektif kazandırmakta, aynı zamanda her bir figür aydınlatma tekniği aracılığıyla üç boyutluymuş hissi doğurmaktadır. Fouquet’in tabloyu bir kilise duvarı için hazırlamış olması nedeniyle temel özelliklerinden biri olarak mitolojik ve dini konuların sıklıkla işlenmesine Fouquet’in tablosunda da rastlanmaktadır. Erken dönem Rönesans eseri olması sebebiyle aynı zamanda bir klasik dönem eseri de olan Fouquet’in tablosu Klasik dönemde sıkça gördüğümüz estetik olarak orantılı ve sağlıklı beden sunumu gibi unsurları da barındırmaktadır. Bakire Meryem’in orantılı beden proporsiyonu, çıplak bir şekilde gösterilen iri göğsü, pürüzsüz teni, estetik yüz hatları ve sol koluyla tuttuğu gürbüz erkek çocuğu örnek olarak gösterilebilir. Aynı zamanda göğsün parlak ve iri bir top gibi resmedilmiş olması, dönemin sağlıklı ve estetik olmayan unsurlardan arındırılmış dolayısıyla tamamlanmış beden projesine uygundur. Meryem’in iri göğsü, sağlıklı ve işler bir beden uzvu olarak süt ile doludur. Sonuç olarak, Fouquet’in resmi hem biçimsel hem de estetik özellikleri ile birlikte bir Rönesans yani Klasik dönem eseridir.



**Metinlerarası Metin:** Cindy Sherman, **Untitled #216**, 1990



**Metin 1:** Jean Fouquet, **Virgin and Child Surrounded by Angels**, 1450.

## **Metin 2: Bakire Meryem ve İsa, İncil**

Hıristiyanlık inancına göre genç ve bakire Meryem, rüyasında tanrının ona bir çocuk müjdelediğini görür ve ilerleyen zamanlarda hamile olduğunu anlar. İçinde yaşadığı toplum evli olmaması sebebiyle Meryem'i dışlar. Evlilik dışı hamile kalan Meryem, iffetsiz ve kötü bir kadın gibi muamele görür. Tek başına bir hurma ağacının altında doğum yapan Meryem'i bulan köylüler ona hakaret etmeye başlar ancak o sırada yeni doğan bebek konuşmaya başlar ve kendisinin tanrı'nın oğlu olduğunu ve doğumunun kutsal bir mucize olduğunu anlatır. Peygamber olacağını da müjdeleyen İsa, Tanrı'nın Meryem'i temiz, saf ve iffetli bir genç kız olduğu için onun doğumuna aracılık etmesi amacıyla seçtiğini anlatır. Tüm köylüler, İsa'nın kutsallığını ve Meryem'in temizliğini kabul ederler.

### **A. Sherman'ın “Untitled #216” Fotoğrafında Diğer Metinlerle Ortakbirliktelik İlişkileri**

Sherman'ın fotoğrafının ortakbirliktelik ilişkisi kurduğu metinler daha önce de değindiğimiz gibi Bakire Meryem ve İsa hikayesini konu edinmiş metinler ve hikayenin kendisidir. Metinlerarası bağlantıların hangi noktalarda ortakbirliktelik ilişkisini kurduğunu saptayabilmek için öncelikli olarak Bakire Meryem ve İsa hikayesindeki ana figürler bulunmalı ve figürlerin, Sherman'ın metninde ne şekilde kullanıldığı incelenmelidir. İncil'de ve daha sonraları Kuran'da, Meryem'in bakireyken, Tanrı tarafından temiz olduğu için seçildiği ve Tanrının onu cinsel ilişkiye girmeden hamile kıldığı ve hamilelik sonrasında Hz. İsa'nın doğduğu anlatılır. Tanrı, Hz. İsa'yı doğurması için temiz ve bakire olan genç yaştaki Meryem'i seçmiştir ve Hıristiyanlık inancına göre, Hz. İsa bu sebepten dolayı Tanrı'nın oğludur. Foquet'nin yağlıboya tablosundaki Meryem, bu anlatıya paralel bir şekilde masum ve mağrur bir beden dili ile resmedilmiştir. Kucağında tanrının armağanı olan gülbüz oğlan çocuğu, bu çocuğu besleyen iri, yuvarlak çıplak sol göğsüne erotik çağrışımdan uzak saf ve duru bir görünüm vermektedir. Diğer bir ifade ile Foquet'nin tablosundaki Meryem ile İncil'de anlatılan Meryem masumluk, temizlik ve genç oluş bağlamında benzer özellikler taşımaktadır. Fouquet'nin Meryem'i duru bir beyazlığa sahip iken, Sherman'ın

Meryem'i melez bir kadın görünümündedir. Ayrıca, sağ göğsü olması gerektiği gibi bedeninin sağ tarafında değil, iki göğsünün arasındaki bölgede, yapay bir top gibi durmakta, beden ile bir organik bütünlük taşımamaktadır. Göğsü, Fouquet'nin Meryem'inin göğsü gibi yuvarlak ve büyüktür; fakat beslediği çocuk gelişmemiş, kadının avucunun içini dolduracak büyüklükte, oyuncak ya da prematüre bir bebek görünümündedir. Sherman'ın kurguladığı Meryem, Fouquet'nin ince belli dolgun göğüslü Meryem'inden daha kilolu ve kalın bir beden yapısındadır. Sherman'ın fotoğrafındaki Meryem de Fouquet'nin tablosundaki beden dilini sergilemesi üzerinden benzerlik taşımaktadır; ancak, Sherman'ın Meryem'inin sağ göğsü protezidir ve bebek İsa belirgin olarak gösterilmemiş, oyuncak bebek gibi oluşu ile Sherman, Meryem ve İsa hikayesini biçimsel ve anlamsal düzeyde metinlerarası ilişkiler aracılığıyla dönüşüme uğratmıştır.

### A.1. Alıntılama ve Gönderge

Sherman'ın Untitled #216 adlı fotoğrafı, Fouquet'in tablosunun bir yeniden üretimidir. Sherman, tüm fotoğraf serilerinde olduğu gibi, tarihin herhangi bir diliminde yer alan kadınların olduğu sanat eserlerini ya da kitle iletişim çıktılarını fotoğraflarında yeniden üretmektedir. Sherman, tabloyu yeniden üretirken, sadece tabloda yer alan kompozisyonu yeniden üretmediğini bilmektedir. Sherman'ın fotoğrafı metinlerarası bir şekilde, Meryem ana ile ilgili tüm klişeleri ve onun varlığına atfedilen dış değerleri sorgulayıp, dönüştürmektedir.

Sherman'ın metinlerarası ilişkiye geçtiği tablo, metinlerarası **alıntılama** yöntemi ile İncil'de yer alan Bakire Meryem ve İsa'nın hikayesini, Hıristiyan ikonografisi bağlamında yazılı ve sözlü göstergeler alanından, görsel ya da görüntüsel göstergeler alanına taşımaktadır. Fouquet'nin tablosu, doğrudan İncil'deki Meryem'in İsa'yı doğurduğu anı aktarmakla birlikte, İncil'deki anne-çocuk bağına alıntılanmaktadır. Tablonun ismi Virgin and Child (bakire ve çocuk) hikayenin ana hatlarını alıntılanmaktadır. Aynı zamanda, tabloda baskın olarak kullanılan kırmızı, mavi ve beyaz, hem renklerin genel anlamları hem de Hıristiyanlıktaki yan anlamları nedeniyle, hikayenin Fouquet tarafından değiştirilmeden alıntılanıldığını göstermektedir. Beyaz renk

Hıristiyan inanışında saflığın, kirlenmemiş olmanın ve günahsız doğmanın rengidir. İsa ve Meryem'i kaplayan beyaz pelerin, Foquet'nin de Bakire Meryem'in İncil'de anlatılan saflığına, temizliğine ve günahsızlığına, aynı zamanda İsa'nın Tanrının oğlu olarak günahsız doğduğuna olan inancı aktarmaya çalıştığıının göstergesidir. Mavi renk, gökyüzü ve denizin rengi olarak sonsuzluğu ve huzuru simgelerken, Hıristiyan ikonografisinde Tanrının hüküm sürdüğü göksel krallığa ve onun kutsallığına atıfta bulunmaktadır. Kırmızı renk genel olarak, ateşi, şehveti, cinselliği çağırırsa da soyluların ve hükümdarların da rengidir. Diğer bir ifade ile kırmızı renk, Hıristiyanlık ikonografisinde, maddesel olanın yani içinde yaşadığımız dünyanın hükümdarlığını işaret etmektedir. Bu bağlamda, tüm dinlerde tanrının elçileri ve yardımcıları olarak kabul edilen melekler, Foquet'nin tablosunda kırmızı ve mavi renkleri ile Bakire Meryem ve İsa'nın hem dünyada hem de Hıristiyanlıktaki kullanımını ile göksel dünyada tanrı tarafından kutsandığını göstermektedir. Meryem'in oturduğu taht ve başındaki taç ise bu hükümdarlığın Katolik yorumudur. Tanrının meleklerinin tahtın etrafında olması ise bahsedilen tanrısal kutsanma ve korunmanın göstergelerindendir. Katolik mezhebi, pahalı mücevherler, değerli taşlar renkli vitraylar gibi unsurlarla donattıkları kiliselerinin dünyevi eşyalar aracılığıyla, göksel krallığa yani tanrıya ve babaları İsa'ya manevi olarak daha yakınlaştıklarını düşünmektedir. Fransız bir ressam olarak Foquet'nin Katolik olma olasılığının yüksekliği sebebiyle, Meryem'in Katolik ritüelleri bağlamında mücevherlerle kaplı taht ve taçla sunulması olağandır. Meryem'in alnındaki saçların tıraş edilmiş olması ise Hıristiyanlıktan öte Rönesans dönemi saç ve giyim modası ile ilgilidir. Kilisenin gündelik hayattaki yoğun baskısının azalmaya başlamasıyla birlikte kadınlar, saç, giysi ve takılar konusunda daha özgür bir ortama kavuşmuştur; ancak kilise döneminde kadınların alınlarının gösterilmesinin uygun görülmesi düşüncesi bu dönemde de geçerliliğini korumuştur. Bu yüzden dönemin birçok tablosunda da görüldüğü gibi, kadınların alınlarında saçlarının başladığı yerlerdeki tüyler ve saçları tıraş edilmiştir. Gergin topuzların eşlik ettiği tıraşlanmış alınlar, kadınların yüzlerinin tamamını göstermelerini sağlamaktadır. Dönemin en ünlü tıraşlanmış alın ve topuz kullanımı ise Queen Elizabeth I'e aittir. Çağdaş birçok kadın, saçlarını onun gibi tıraş etmiş ve toplamıştır.

Sonuç olarak Foquet'nin tablosu hem biçim hem de içerik düzleminde, İncil'deki hikayeyi resim sanatının teknik ve estetik özellikleri çerçevesinde alıntılanmıştır. Sherman ise, Foquet'nin tablosundaki kompozisyonu ve İncil'deki hikayenin içeriğini alıntılanmıştır; ancak türev ilişkiler kısmında tartışılan bazı biçimsel ve anlamsal dönüşümleri de gerçekleştirmiştir.

## **A.2. Anıştırma**

Ortakbirliktelik ilişkilerinden anıştırma, alıntılanmadan farklı olarak metinlerarası metin ile ana metin arasındaki ilişkiyi dolaylı ve örtük olarak kurmaktadır. Foquet'nin tablosu ilksel metin olan Bakire Meryem ve İsa'yı doğrudan alıntılanmaktadır. Sherman ise, model olarak kendisini kullandığı fotoğrafında bir kadın ve bebeği göstererek izleyiciye öncelikli olarak Foquet'nin tablosunu anıştırmaktadır. Her ne kadar iki eser de Bakire Meryem ve İsa hikayesi ile ilişkiye geçmiş olsa da, kompozisyon ve figür kullanımındaki ortaklık Sherman'ın fotoğrafının Foquet'nin tablosunu anıştırmasını sağlamaktadır. Metinlerarasılığın işlevleri kısmında da tartışıldığı gibi, bazı metinlerarası ilişkilerin izleyiciler tarafından alımlanabilmesi için, izleyicinin metni oluşturan diğer metin parçalarını biliyor olması önceliklidir. Foquet'nin eserini bilen bir metinlerarası okur, Sherman'ın fotoğrafının, bahsedilen tabloyu çağrıştırdığını görecektir.

## **B. Türev İlişkiler**

Cindy Sherman'ın Untitled #216 fotoğrafının Jean Fouquet'nin Virgin and Child Surrounded by Angels isimli tablosu ve İncil'de geçen "Bakire Meryem ve İsa" ile içerik ve biçimsel olarak kurduğu ilişkiler, türev ilişkiler kategorisi altında analiz edilecektir. Türev ilişkiler kategorisinde, Parodi ve Alaycı Dönüştürüm gibi içeriğe odaklanan ve Pastiş gibi biçime odaklanan metinlerarası unsurların nasıl kullanıldığı ve bu unsurlar aracılığıyla ne türden anlamsal ve biçimsel dönüşümlerin gerçekleştirildiği analiz edilecektir.

### **B.1. Parodi (Yansılama)**

Sherman'ın fotoğrafı, Fouquet'nin tablosu ile metinlerarası **parodi** yöntemi ile ilişkiye geçmektedir. Biçim olarak tablo ile neredeyse birebir aynı olan Sherman'ın fotoğrafı içerik olarak ise tabloda oldukça farklıdır. Bakire Meryem'e atfedilen, temizlik, kutsallık ve tanrı tarafından seçilmiş kadın olmak gibi değerler, Sherman'ın fotoğrafında anlam değiştirmektedir. Sherman'ın fotoğrafında Meryem'in beden bütünlüğü bozulmuş dolayısıyla tamamlanmış beden ideali parçalanmıştır. Temizliği ve kutsallığı, bekareti üzerinden tasdik edilen Meryem, protez göğsü ile Sherman'ın diğer çalışmalarında yapı bozuma uğrattığı kadın bedenleriyle benzerlik taşımaktadır. İncil'deki hikayede Meryem'in göğsünün özel bir anlamı yok iken, Fouquet'nin tablosunda, Meryem'in göğsü İsa ile arasındaki ruhani aynı zamanda biyolojik bağı (ana-oğul) ve kopmazlığı ifade etmek için gösterilmiştir.

Sherman'ın fotoğrafında tıbbi bir protez olan plastik göğüs ise, Fouquet'in yarattığı ruhani, kutsal ve anneliğe atıfta bulunan dişil yönü kırmaktadır. Parodi aracılığıyla Sherman, Meryem'in bedenini sıradan bir melez kadın vücuduna dönüştürmekte, gelişmemiş bebeğin yani İsa'nın yüzünü ve bedenini göstermeyerek, Meryem'i tek başına algılamamızı sağlamaktadır. İsa'nın gizlenen yüzü aracılığıyla, hikayenin içindeki erkek figürü parodileştirilip, metinden sökülürken, sonradan eklenen bir uzuv görüntüsü ile de Meryem'in göğsü, grotesk bir uzva dönüşmektedir. Meryem'in anneliği yapay bir hal almakta ve böylece kutsal bebeğinin yüzünü ve bedenini görmediğimiz için, anneliği de simgesel olarak ikinci plana itilmektedir. Sonuç olarak Sherman, Tanrı'nın kutsal çocuğuna annelik eden temiz, iffetli, sağlıklı ve besleyici göğüslü kadını, protez meme kutsal annelik mitinden uzaklaştırarak sıradan bir kadına dönüştürmektedir.

### **B.2. Burlesque (Alaycı Dönüştürüm)**

Parodi yöntemini kullanan Sherman, aynı zamanda Meryem'i kendisi olarak fotoğraflaması ve Meryem'in göğsünü protez ile değiştirmesiyle Alaycı Dönüştürüm ilişkisini de kurmuştur. Fotoğrafında Hıristiyanlık inancı aracılığıyla kadının tek yönlü

bir beden algısı içinde sunulmasını, din sebebiyle kadın ve kendi bedeni arasına konulan mesafeyi, kadın cinselliğinin ataerkil inşasını eleştiren Sherman, Alaycı Dönüştürüme ilk olarak Foquet'nin tablosundaki melekleri sıradanlaştırarak başlamıştır. Foquet'nin tablosunda çok sayıda kırmızı ve mavi melek varken, Sherman'ın fotoğrafındaki melekler, dantel bir kumaş üzerine işlenerek kopya edilmiş küçük meleklerdir. Kırmızı ve mavinin yerine, beyaz renk dantelde sunulan melekler, yukarıda değinilen göksel ve dünyevi tanrısallıktan uzak ve taklidin taklidi niteliğindedirler. Arka plan olarak, beyaz örtüyü kullanan Sherman, meleklerin Foquet'nin tablosundaki baskın olan görünürlüğünü azaltmıştır. Diğer bir ifade ile Sherman'ın Meryem'i meleklerle çevrelenmemiş ve dolayısıyla Meryem'in de kutsal olan ile bağı zayıflatılmıştır. Alelade ve rastgele denilebilecek şekilde kullanılan arka plandaki melek figürlü dantel örtü, zayıflatılan bağı diğer bir göstergesidir. İkincil olarak Sherman, Meryem'in giysi kodlarını dönüştürmüştür. Soluk bir kahverengi elbise içinde sunulan Meryem, Foquet'nin tablosundaki koyu mavi rengin yan anlamlarından arındırılmıştır. Tanrının göksel hükümdarlığının rengi olan mavinin yerini soluk bir kahverengi almış, böylece, dantel melekler aracılığıyla zayıflatılan bağı altı tekrar çizilmiştir. Sherman'ın Meryem'in üzerindeki parlak açık mavi renkteki pelerin ise, Foquet'nin tablosunda beyazdır. Sherman, Foquet'nin beyaz renk ile Meryem'e atfettiği temizlik ve saflık bağlantısını koparmıştır. İsa'nın yerine geçmesi için kullandığı bebek ise beyaz örtüler içerisinde görünmez haldedir. Parodi kısmında da değinildiği gibi, Sherman kutsal bakire anne ve tanrının çocuğu arasındaki bağı, çocuğu görünmez ve önemsiz kılarak dönüştürmektedir. Meryem'in protez göğsü ise, annelik ile olan bağının grotesk unsurlarla hicvedilmesidir. Verimsiz ve süt veremeyecek bir organ olarak protez göğüs, anneliğin temel özelliklerinden doğurganlık ve verimlilik ile çelişmektedir. Sherman, fotoğrafında Foquet'nin tablosunun Bakire Meryem aracılığıyla aktardığı kutsal annelik ve arındırılmış, steril kadın cinselliğine dair anlatısını alaycı dönüştürüm aracılığıyla yapıbozuma uğratmıştır.

### **B.3. Pastiş (Öykünme)**

Sherman'ın fotoğrafı, bir Rönesans/Klasik dönem eseri olan Foquet'nin *Virgin and Child Surrounded by Angels* adlı tablosuna kompozisyon bağlamında

öykünmektedir. Kompozisyon dahilinde yer alan figürler ve arka plan, içerik olarak Foquet'nin tablosundakilerle aynıdır; ancak Sherman biçimsel olarak değindiğimiz gibi figürleri ve arka planını değişime uğratmıştır. Şekilsel düzlemde bir öykünme olarak her iki eserde birbirlerine benzemektedirler. Öykünme bir yöntem olarak biçimsel ya da biçime yönelik üslup konusunda bir metinlerarası ilişki olduğu için, Sherman tabloda yer alan her unsuru fotoğrafında kullanmıştır; ancak anlamın ve bağlamın oluşturulması açısından iki eser arasında renkler, beden dili, fon kullanımı açısından farklılıklar bulunmaktadır.

### **C. Ana Metnin Sherman'ın Fotoğrafı Aracılığıyla Biçimsel ve Anlamsal Dönüşümü**

Sherman'ın fotoğrafında biçimsel düzeydeki en belirgin dönüşüm, Meryem'in protez göğsüdür. Protez göğsün gerçek göğsün yerini almasıyla birlikte Sherman, Bakire Meryem'e atfedilen değerleri de anlamsal düzeyde dönüştürmüştür. Biçimsel düzeydeki dönüşüm sadece protez göğüs ile sınırlı değildir. Arka planı oluşturan meleklerin şekilleri ve renkleri, Foquet'nin tablosundaki Meryem'in etrafını saran renkler ve bebek İsa'nın yüzünün görünürlüğüdür. Sherman, Foquet'nin tablosu üzerinde biçimsel değişimler yaparak, Bakire Meryem'in hikayesini ve ona atfedilen değerleri dönüştürmüştür.

Bakire Meryem, saflığı ve el değmemişliği ile tanrı tarafından seçilmiştir. Seçilmesi doğrudan annelik ile ilgili kültürel bir değer yargısının inşasında önemli bir rol oynamıştır. Arkaik bir figür olarak cinsellikten arındırılmış, temiz anne figürü, ataerkil sistemin en önemli stereotiplerindendir. Toplumsal cinsiyet rollerinin kadını baskı altına aldığını ve ötekileştirdiğini düşünen Sherman, birçok fotoğraf serisinde, toplumsal cinsiyet rollerini eleştiren ya da değiştirmeye çalışan imgeler kullanmıştır. Annelik ve kadın cinselliği ile ilgili arketipal örneklerden biri olan Bakire Meryem'in yan anlamlarını değiştirmek için, bedenin bütünlüğü ve anne-çocuk ilişkisine odaklanmıştır. Meryem, çocuğu ile kurduğu biyolojik bağ olan sütü, Sherman'ın fotoğrafında üretememektedir. Verimsiz bir göğüs ile çocuğunu beslemesi ve ona hayat vermesi imkansız olan Meryem'in kaybettiği diğer anlamlardan birisi de kutsallık

göstergesi olan renklerdir. Kırmızı ve mavi ile çevrelenmeyen, beyaz pelerininin yerini basit açık mavi bir örtü alan Meryem'in, annelikle olan bağı zedelendikten sonra kutsallıkla olan mesafesi de açılmıştır. Bunun en belirgin kanıtlarından birisi, Sherman'ın fotoğrafında yer almayan mücevherlerle kaplı Katolik ikonografi ürünü olan tahttır. Foquet'nin tablosunda bakire ve çocuğa bakan ya da onların tahtını taşır vaziyette duran melekler ise, Sherman'ın fotoğrafında silik ve detaysız dantel şekiller haline dönüşmüştür. Sherman, kadın bedeninin dekompozisyonu sağladığı protez göğüs ile kadın bedenine atfedilen bütünlüklü, sağlıklı ve estetik olma gibi stereotipleri de dönüştürmüştür; ancak Foquet'nin fotoğrafındaki taç ve tıraşlanmış alın kendi fotoğrafında da yer almıştır. Rönesans dönemi kadın modasının ürünü olarak tıraşlanmış dolayısıyla düzenli ve estetik saçı, Sherman'ın fotoğrafında, sanatçının eseri üretme sebebi düşünüldüğünde, kadın bedeninin estetik ve sağlıklı bir ideal beden tahayyülü etrafında şekillendirilmesine karşı çıkışı olarak okunabilmektedir.

#### **D. Sherman'ın Fotoğrafında Metinlerarasılık Aracılığıyla Aktarılan Stereotipler**

Sherman'ın fotoğrafı genel itibariyle biçimsel ve anlamsal olarak, kadınlığa ait Bakire Meryem aracılığıyla aktarılan stereotiplerin değişime uğratılması ya da kodların dönüştürülmesi amacını gütmektedir. Bununla birlikte, Sherman var olan anne stereotipini, değiştirirken annelik ve kadınlık hali arasındaki bağlantıyı tamamen ortadan kaldırmamıştır. Sherman, kadının anne olma halinin, onun sadece bakire ya da şehvetli cinsellikten arındırılmış olması anlamına gelmeyeceğinin altını çizmiştir. Aynı zamanda, anneliğin sadece biyolojik bir bağla da, kendi fotoğrafı özelinde göğüs ve süt ile kurulamayacağını işaret etmektedir. Bu noktada, Sherman sistem tarafından belirlenmiş ve eril değerlere göre tanımlanmış, tek yönlü ve Apollonik annelik algısını ve stereotipini değiştirmektedir. Kadının, annelik ile olan bağı koparmamış olmasının en önemli göstergesi, yüzü görülmemesine rağmen kompozisyonda hala yer alan bebek İsa'dır. Sherman, kadın bedenini dekompozisyona uğratıp (annelik ile ilişkiye geçirilen göğüs gibi uzuvları plastik ile değiştirerek) kutsanmış annelik stereotipini yıkmaya çalışırken, daha eşitlikçi şartlarla ya da kadının lehine kodlarla kurulabilecek bir annelik stereotipini de teşvik etmektedir. Sherman'ın fotoğrafında annelik sadece kutsal süt ya

da doğum bağı ile kurulan ve özveri üzerine dayalı, bedensel aşınma ve ruhsal adanmanın dışında tanımlanmaya çalışılmaktadır. Diğer bir ifade ile Sherman, transgresif bir şekilde annelik tanımının sınırlarını ihlal ederken, tanımladığı ya da dolaylı olarak işaret ettiği yeni annelik sınırlarını da çizmektedir. Bu noktada dinamik bir şekilde, ötekileştirilen değerleri sunmaya çalışırken, ötekileştiren kodları da alaşağı etmektedir.

### **3.3.5.2. Sherman'ın Fotoğrafının Metinlerarası Analizinin Transgresyon Bağlamında Genel Değerlendirmesi**

Bakire Meryem, Hıristiyan geleneği içinde, Tanrı'nın oğlunu bakire iken hamile kalıp doğurması ile anneliğin saf ve temiz yönüne işaret etmektedir. İncil, Meryem'i, diğer tüm kadınlardan farklı bir noktaya yerleştirir. İncilin tanımladığı hali ile Meryem, "kadınlığın idealleştirilmesi, hiçbir günah işlememiş olan mutlak saflıkta bir kişidir. O da insandır, ama insandan daha ötedir, çünkü Hıristiyan geleneği onun bedensel olarak Cennet'e yükseldiğini bildirir"<sup>430</sup>. Meryem'i insandan öte bir varlık yapan şey, ruhani ve bedensel temizliğinin paralel olmasıdır. Göklere yükselen Meryem, insandan daha öte, diğer bir ifade ile melek gibidir. "Meryem geleneksel olarak dışının yalnızca annecil-durağan ve koruyucu-yönüyle bütünleştirilir. Sık sık göklerin kraliçesi olarak adlandırılır"<sup>431</sup>. Göklerin kraliçesi olarak Meryem, Hıristiyan geleneği içerisinde, tanrıya yakın dişil figür olarak resmedilmektedir. Bu bağlamda Meryem, temiz, şehvetten arındırılmış cinsellik, annelik, adanmışlık ve tanrının buyruklarına diğer bir ifade ile sistemin ve kültürün kurallarına uyan kadın stereotipinin ilksel örneklerindedir. Meryem, bu tanımlama çerçevesinde, Venüs ya da Artemis'in ardılı olarak okunabilmektedir. Ruhani aşk ve cinselliğin, bedenine erotik olarak mesafeli duran kadının temsilleri olarak Venüs'ten Meryem'e kadar uzanan çizgide, kadının doğa ile olan bağı yani Diyonizyak ve Kitonyen özellikleri bertaraf edilmiştir. Diğer bir ifade ile Feminist teorinin, kadının ötekileştirilmesi ve kamusal alandan uzaklaştırılmasının eleştirisini yaparken atıfta bulunduğu tüm değerler, Meryem'in tanrı tarafından seçilen bedeninde varlık bulmaktadır.

<sup>430</sup> Nancy Qualls-Corbett, *age*, s:208

<sup>431</sup> Nancy Qualls-Corbett, *age*, s:209

Sherman, kadın bedenini ve kadın olmaya ait klişeleri eleştiren kavramsal fotoğraflar üreten bir sanatçı olarak fotoğrafında, Meryem'e atfedilen değerleri, kendi bedenini Meryem'in bedeni ile değiştirerek sorgulamaktadır. Sherman'ın tek göğsü açıkta olan Meryem'i, beden olarak parçalanmıştır ve aynı zamanda Sherman'ın bedenine ait olmayan bir göğüs ile grotesk ve karnavalesktir.

Fotoğrafa bakıldığında ilk göze çarpan şey anne ile çocuk arasındaki ilişkiden çok protez bir göğüştür. Sherman'ın protez göğsü, transgresif bir şekilde, besleyici ve annecil olan bağı aşmaktadır. Plastik bir parça olarak göğüs, süt üretebilme yetisinden yoksun, canlı olmayan, kısır bir parçadır. Dini tanımlamalar eşliğinde yüceltilen, organik bağı kurma özelliğine sahip değildir. Sherman, İsa'nın annesi olarak Bakire Meryem'i, fotoğrafın kendi bedenine eklediği protez ile sıradan bir kadına dönüştürmüştür.

Transgresyon bağlamında Sherman'ın fotoğrafı, yüceltilmiş kadın personasını sıradanlaştırmakta, Hıristiyanlığın kadına ve anne olmaya yönelik temel tanımlamalarını sorgulamaktadır. Dini anlatılar ile şekillendirilen dışı olanın günahsız olabilmesinin, saf ve ruhani cinsellikle ilişkilendirilmesine ait sınırları ihlal etmektedir. Parçalanmış beden bütünlüğü ile Meryem, sistemin dikotomikleştirdiği kadın temsillerine uygun değildir. Açıkta olan göğsü, arzu nesnesi olmaktan ve çocuk ile anne arasındaki simgesel ve organik yaşam bağı olmaktan uzaktır.

Sherman, aynı zamanda, kullandığı plastik malzeme ile paradoksal bir bağlamı inşa etmektedir. Apollonik olan beden algısı parçalanırken, doğa ile mesafeli durmaya zorlanan kadın bedenine eklenen plastik malzeme, paradoksal bağlamın en önemli kanıtlarından birisidir. Sherman'ın kendine mal ettiği Meryem bedeni, eksik ve tamamlanmamış bir bedendir. Plastik protezin varlığı, bu eksikliği işaret etmektedir. Eksik olan beden, Apollonik kültür için sınırın dışına itilen bedendir. Eksik beden, Aydınlanmanın tamamlanmış beden projesi için bir tehdittir. Sherman'ın fotoğrafta kullandığı malzeme, eksikliğin yarattığı rahatsızlığı ortaya çıkarmaktadır. Meryem'in bozulan beden bütünlüğü, eklenen plastik protez ile tamamlanmamış, aksine döngüsel

bir biçimde, tamamlanmış ve tamamlanmamış arasında gidip gelen, oluş halinde bir bedene dönüşmüştür.

Tek başına Sherman'ın Meryem'i transgresif bir şekilde dönüştürmesi, Meryem'e atfedilen değerleri dönüştürmeye yetmeyecektir ancak, kültürel belleğimize dahil olan bu fotoğraf ile Meryem'e atfedilen değerler ve o değerlerden beslenen kadın stereotipleri farklı bir bağlama taşınacaktır. Sherman'ın diğer kadın bedenine ait serilerinin temel motivasyonu budur. Fotoğraf sanatı doğrudan kültürel belleği değiştirebilecek güce sahip olmasa da, transgresif fotoğraflar, kenara itilenlerin merkeze çekilmesini, kültürel ve kamusal alanın çoksesli hale gelmesini sağlamaktadır.

### **3.4. Analiz Verilerinin Değerlendirilmesi**

Sınır ihlali olarak tanımlanan transgresyon, analiz aşamasında ele alınan beş ayrı fotoğrafçının sanat anlayışı ve eserlerinin incelenmesinde ana kavram olarak kullanılmıştır. Bu noktada, her bir fotoğraf öncelikli olarak her hangi bir transgresyon durumu yaratıp yaratmadığı noktasında incelenerek analize dahil edilmiştir. Beş fotoğrafçının da ortak noktalarından birisi, sanat anlayışlarının gelişmesinde, kişisel hayatlarının etkisinin büyük olmasıdır. Diğer bir ifade ile her bir fotoğrafçı kendi kişisel yaşamında doğrudan ya da dolaylı olarak transgresif durumları deneyimlemiş sanatçılardır. Mapplethorpe'un eşcinsel olması, Witkin'in çocukken kopan bir kafa görmesi, Serrano'nun uyuşturucu bağımlısı olması, Sherman'ın aktivisit bir feminist olması, Rancinan'ın magazincilik geçmişi olması ve dolayısıyla "gözetleme" olarak tanımlanacak şekilde birçok insanın hayatını takip etmiş olması, her bir sanatçının toplumsal kodlar ve kültürel yapı ile olan muhalif ilişkisini kanıtlamaktadır. Dolayısıyla, transgresif olarak değerlendirilen fotoğraflar, rastgele bir üretimin sonucu değil aksine, bilinçli ve kasıtlı bir inşanın eserleridir. Sanatçılar, bilinçli olarak, var olan bir yapı ya da kodu değiştirmek ve dönüştürmek için sanatsal üretimde bulunmuşlardır.

Analize konu olan fotoğrafların ortak noktaları beden ve toplumsal cinsiyet kodları ile olan mesafeleridir. Her bir fotoğraf Aydınlanma ve Modernite bağlamında tamamlanmış bir proje ve estetik bir unsur olarak tanımlanan bedenin yerine,

tamamlanmamış ya da estetik tanımlamalara uygun olmayan bedenleri sunmaktadır. Bu bağlamda, her bir fotoğrafta sunulan beden temsili, bütünlüğü parçalanmış (cüce, keçi vb.), grotesk öğelerle donatılmış (idrara, kan, kıllarla kaplı cinsel organlar vb.), abject ya da ucube olarak tanımlanabilecek nesnelerin (protez meme, balerin giysileri giymiş erkek balet, eşcinsel beden temsilleri vb.) kompozisyona dahil edildiği bir atmosfer içinde yer almaktadır. Sağlıklı, hijyenik ve estetik olarak tamamlanmış bedenler, yukarıda bahsedilen unsurlar aracılığıyla transgresyona uğratılmakta ve kültürel olarak kodlanmış Apollonik bedenler dönüşüme uğramaktadır. Fotoğraflarda, var olan değerlerin sorgulanması üzerinden, tek sesli ve eril bir yapı içerisinde inşa edilen beden, Bakhtinci bir yaklaşım ile okunduğunda çok sesli ve dişil bir alana taşınmaktadır. Beden bütünlüğünün Dionizyak öğeler aracılığıyla transgresyona uğratılması, analiz edilen tüm fotoğrafların sosyo-kültürel ve ideolojik bir işleve sahip olduğunu ortaya koymaktadır. İçinde buldukları toplumsal yapının değişimi ve dönüşümü için gerekli bağlamı yaratmaya çalışan fotoğrafçılar, fotoğrafları aracılığıyla, kültürel belleğe beden ile ilgili yeni transgresif imgeler yerleştirmektedirler. Analiz edilen fotoğrafların en önemli özelliği ise bu noktada devreye girmektedir. Her bir fotoğraf, yeni bir beden temsili ve bu temsili sarmalayan yeni kültürel kodlar aracılığıyla, kültürel belleğimizde yer alan imgelerin sorgulanmasını sağlamaktadır. Diğer bir ifade ile fotoğraflar, kültürel belleğimizde beden ile ilgili yer alan sınırlar, yasalar ve estetik kodların limitlerini değiştirmeye ya da onları ihlal etmeye çalışmaktadır. İhlalin gerçekleşmesi yani transgresif durumun var olabilmesi için, fotoğrafçılar, ataerkil sistemin ikili yapısında yer alan temel karşıtlıklardan yola çıkmaktadırlar. Bu ikili karşıtlıkları genel olarak şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

- Estetik olan/ estetik olmayan (abject/grotesk olan)
- Steril ve hijyenik olan/ pis ve kirli olan
- Apollonik olan/ Dionizyak olan
- Bütün ve tamamlanmış olan/ eksik ve parçalı olan
- Ataerkil ve eril olan/ anaerkil ve dişil olan
- Doğa/ kültür
- Statükocu olan/ değişime zorlayan

- Heteroseksüel olan/ homoseksüel-biseksüel olan
- Sağlıklı olan/ hastalıklı-tekinsiz olan vb.

İkili karşıtlıkların solunda yer alan her türlü tanımlama, sistemin meşru gördüğü ve norm değer olarak sunduğu kodlardır. İkili karşıtlıkların sağında yer alan kavramlar ise, analiz edilen fotoğrafçıların, sistemin meşru değerlerinin yerine koymaya çalıştıkları alternatif kodlardır. Dinamik bir olgu olarak transgresyon bu noktada devreye girmektedir. Her bir sanatçı tek başına ve fotoğrafları aracılığıyla geleneksel kodları dönüştürme gücüne sahip değildir; ancak kodların sorgulanmaya açılması ya da farklı beden temsillerinin kamuoyuna aktarılması, sınırların yeniden düşünülmesini sağlamaktadır. Böylece, önceden çizilmiş kültürel normlar ve ataerkil değerler, fotoğrafları tüketene farklı bir bakış açısı sağlamaktadır. Alternatif ve farklı olanın görünür kılınması, kültürel belleğin yeniden şekillenmesine yol açacaktır. Analiz edilen fotoğrafların en önemli işlevi, kültürel belleğe yapılan bu doğrudan müdahaledir.

Metinlerarasılık, kültürel belleğin şekillenmesi noktasında, fotoğrafçılar tarafından sıklıkla başvurulan yöntemlerden en belirginidir; çünkü metinlerarasılık aracılığıyla, kültürel bellekte asırlar boyunca yer etmiş ve gündelik hayatımızı şekillendiren değerler yeniden üretilmektedir. Mitolojik bir öykü ya da kahraman, antik çağlardan kalma bir sanat eseri, Rönesans dönemi yağlı boya tabloları, modernist yapıtlar gibi pek çok tarihe mal olmuş eser, analiz edilen fotoğraflarda görsel olarak metinlerarası yöntemlerle yeniden üretilmektedir. Apollonik ve kültürel olarak kodlanmış beden temsil örnekleri ( Apollon ve Daphne, Venüs, Kırmızı Başlıklı Kız, Bakire Meryem gibi), metinlerarası yöntemler aracılığıyla Diyonizyak unsurlar eklemlenerek, transgresif bir kompozisyona yerleştirilmektedir. Metinlerarası dönüşüm sayesinde, tamamlanmış ve estetik olan bedenler, fotoğraflarda abject ve grotesk özellikler kazanmıştır. Aynı zamanda, parodi yöntemi aracılığıyla, kültür tarihinde önemli yer edinmiş beden temsilleri (Bakire Meryem, Venüs gibi) gülünç duruma düşürülmektedir. Gülünç duruma düşürülmek ile kast edilen, alaycı öğeler eklenerek, yukarıda bahsedilen beden temsillerinin yeniden üretilmesidir. Güzelliğiyle Apollon'un kalbini çalan Daphne'nin cüceye dönüştürülmesi, güzellik tanrıçası Venüs'ün idrarın

içine yerleştirilmesi, annelik ve arındırılmış cinselliğin temsili olan Bakire Meryem'in göğsünün protezle yer değiştirmesi gibi örnekler, alaycı dönüşümün en belirgin kanıtlarıdır.

Transgresyon aracılığıyla fotoğraflar, tüm kültür tarihini kapsayan bedenle ve toplumsal cinsiyet algısı ile ilgili değerlerin sorgulanmasını sağlamaktadırlar. Transgresif görsel unsurların dahil edildiği fotoğraflar, Aydınlanma ve Rönesans'ta köklerini bulan tamamlanmış, estetik ve sağlıklı beden temsillerinin yerine alternatif temsiller önermektedir. Diğer bir ifade ile analiz edilen fotoğraflar, eril kültür tarafından görmezden gelinen, toplumsal sınırların dışına itilen ve ötekileştirilmiş bedenlerin, değerlerin ve unsurların görünür ve bilinir olmasını sağlamaktadırlar. Transgresif fotoğraflar, bastırılmaya çalışılan ve marjinal olarak tanımlanan eşcinsellik, bedensel bozukluk, şehvetli kadın bedeni ve çirkinlik gibi unsurların var olduğunu tekrar hatırlatmaya ve varlıklarının altını çizmeye çalışmaktadır. Sistemi ve değerlerini sorgulayan transgresif fotoğraflar, metinlerarasılık düzleminde, çok sesli bir yapının varlığını mümkün kılmaya çalışmaktadırlar. Fotoğrafların en önemli toplumsal çıktısı ise, bireylerin belleklerinde yer alan imgelerin değiş-tokuşu ile ortaya çıkacaktır.

Transgresif fotoğrafları tüketen bireyler, sistem tarafından oluşturulmuş ve içinde dahil edilmeye çalışıldıkları kusursuz ve estetik beden temsiline kurgusalığını sorgulamaya başlayacaktır. Sistemin meşru olarak gördüğü ve sunduğu beden tahayyülü, tamamen kurgusal ve dolayısıyla erişilebilir değil arzulanabilir beden ve güzellik mitleridir. Modernist bir düşünce sistematığının ürünü olan bu mitler, toplumu oluşturan bireyleri, idealize edilmiş beden ve güzellik kalıplarına, toplumsal cinsiyet rollerine uyumlanmaya zorlamaktadırlar. Bireyler, beden ideali çerçevesinde, eksiklik ve kusur olarak tanımlanan tüyler, sıvılar ve bütünlüğü zedeleyen izler, sivilceler, lekeler, doğum izleri, yaşlılık belirtileri, dismorfik bozukluklar, sakatlıklar gibi unsurlardan kurtulmaya çalışmaktadırlar. Dolayısıyla, her bir birey bedeni üzerindeki tasarrufu, ideal beden tahayyülü üzerinden gerçekleştirmektedir. Tektipleşme ve aynılaşıma ile sonuçlanan bu türden tasarruflar, bireylerin toplumsal cinsiyet rollerine yönelik algılarını da belirlemektedir. Heteroseksüelliğin norm olarak kabul edildiği, kadının şehvetli beden/arzulanabilir beden ile annelik arasındaki döngüye sıkıştırıldığı,

homoseksüelliğin ve transseksüelliğin kusurluluk olarak görüldüğü, çıplaklığın utanç unsuru olarak konumlandırıldığı dizgede transgresyon, bireylere alternatif bir hayat alanı sunmaktadır.

Witkin, Serrano, Mapplethorpe, Rancinan ve Sherman'ın transgresif fotoğrafları bireylere, ideal olmayan değerleri sunmaktadır. Kolektif düzeyden bireylerin dünyasına, sınırları ve kodları işaret ederek, onları ihlal etmeye çağıran bu fotoğraflar, bir yenilenme ve dengelenmenin aracısıdır. Var olanın yerine alternatif olanı koymaya çalışan transgresif fotoğraflar, görsel bir eleştiri ve dönüşümün mecrası haline gelmektedirler. Sistem karşısında kendisini eksik ve kusurlu olarak konumlayan bireyler, transgresif fotoğraflar bağlamında farklı bir deneyim yaşayarak, uyumlanmak ya da ideal olanla özdeşleşmek zorunda olmadıklarını idrak edeceklerdir. Görsel sanatların sadece estetik ve güzel kabul edilenleri sunmadığını deneyimleyen bireylerin bilinç düzeyindeki değişim ve dönüşüm, kültürel belleğin de yeniden şekillenmesine olanak sağlayacaktır. Sonuç olarak, transgresif fotoğraflar üreten fotoğrafçılar kişisel motivasyonları üzerinden, fotoğrafın teknik unsurlarını kullanarak içerik düzeyinde sistemin sunduğu beden idealine karşıt bir söylem alanı geliştirmektedirler.

## SONUÇ

Sanatın toplumu yansıtan bir ayna olduğu düşüncesinden hareketle, fotoğraf sanatı, içinde bulunduğu toplumu doğrudan yansıtan bir araçtır. Fotoğraf, aynı zamanda, bilgilendirme, eğitime ve şekillendirme işlevlerine de sahiptir. Çalışma bağlamında fotoğraf sanatına odaklanılmış olmasının temel sebeplerinden birisi de fotografik görüntülerin, sözlü ve yazılı metinlere kıyasla çok daha gerçekçi ve çarpıcı özellik göstermesidir. Sayfalar boyunca anlatılacak bir haber, bir tek basın fotoğrafı ile okuyucuya aktarılabilir. Bir markanın kimliği ve hangi hedef kitleye hitap ettiğini aktarmanın en kısa yolu ise bir reklam fotoğrafıdır. Reklam fotoğrafını tüketen hedef kitle, markanın kime hitap ettiğini, ne tür ürünler sattığını ya da hangi fiyat aralığında ürünler pazarladığını kolaylıkla anlayacaktır. Fotoğraflar, saniyeler içinde tüketilen görsel metinler olarak, sözcüklerden çok daha güçlüdür. Ayrıca, fotoğrafların sunduğu görsel mesajları tüketebilmek ya da okuyabilmek için, herhangi bir okuryazarlığa ya da her hangi bir yabancı dili bilmeye gerek yoktur.

Sanatsal amaçlarla üretilmiş fotoğraflar ise, işlevsel fotoğraflardan biraz daha farklı bir görsel dile sahiptir, çünkü sanatsal fotoğrafların işlevsel fotoğraflar gibi önceden belirlenmiş herhangi bir kodu yoktur. Örneğin doğa fotoğrafı çekmek isteyen bir fotoğrafçının kullanacağı ekipman ile ilgili teknik kodlar ve kompozisyonu oluştururken kullanacağı estetik kodlar ortalama olarak belirlenmiştir. Sanatsal üretimde bulunan fotoğrafçıların ise kendi estetik algıları bağlamında oluşturdukları kodlar bulunmaktadır. Sanatçının dahil olduğu bir sanat akımı ya da kendi geliştirdiği estetik kodlar söz konusu ise, ürettiği fotoğraflar bu bağlamda değerlendirilecektir. Ayrıca, sanatsal fotoğraflar üreten sanatçıların konu, obje ve mekan seçimleri kendi tercihleri doğrusunda şekillenecektir. Diğer bir ifade ile sanatsal üretimde bulunan fotoğrafçılar, konu, teknik ve estetik tercihlerin seçimi konusunda özgürdürler.

Sanatsal fotoğrafların bir diğer önemli özelliği ise, konu seçimindeki özgürlük sayesinde sahip oldukları eleştirel yöndür. Sanatçılar, rahatsız oldukları, eleştirmek ya da değiştirmek istedikleri şeyleri fotografik kompozisyona dahil ederek alternatif görüşler sunabilmektedir. Özellikle transgresyon bağlamında değerlendirdiğimizde,

sanatçıların fotoğrafları aracılığıyla toplumsal olarak belirlenmiş, ahlaki, hukuki ve geleneksel kuralların sınırlarını ihlal etmesi ya da onları görünür kılmaları önemlidir. Sanatsal fotoğrafların ya da fotoğraf sanatçılarının muhalif yönü, toplumsal değişimlerin de önemli destekçilerinden birisidir.

Çalışma bağlamında odaklanılan görsel metinlerde beden, farklı şekillerde ele alındığı görülmektedir. Günümüz anaakım kitle iletişim araçlarında ve sanat eserlerinde, beden temsili örnekleri cinsiyetçi ve ataerkil kalıplarla çevrelenmiş durumdadır. Ataerkil sistemin toplumsal cinsiyet algısı, özellikle kadın bedenine bakışı, teksexli ve ötekileştiricidir. Kadın bedeni çoğunlukla, iffetli anne ya da baştan çıkarıcı arzu nesnesi olarak konumlandırılmıştır. Kadın kamusal alanda, kendi bedeni ile var olmak istiyorsa dişilik özelliklerini aşırı şekilde ön plana çıkarmalı ya da cinsiyetinden arındırılmış hatta maskülen özellikler kazanmış olmalıdır. Kadının kendi bedeni ile olan ilişkisi, ataerkil sistemin koyduğu cinsiyetçi kurallar sebebiyle oldukça mesafeli hale gelmiştir. Aynı durum, erkek bedeni için de geçerlidir. Erkek bedeni, kadın bedeni gibi ötekileştirilmiş olmamakla birlikte, sürekli olarak kendini ispat etmek üzere konumlandırılmış bir bedendir. Eril bir dış görünüş, güçlü ve kaslı bir vücut, sakalların ve tüylerin görünür olduğu bir ten erkek dış görünüşü için sistem tarafından kabul gören unsurlardan bazılarıdır. Bunun dışında kalan bir erkek bedeni, özellikle tüylerinden arınmış bir erkek bedeni çoğunlukla dişil özelliklere sahip bir beden olarak yorumlanacaktır. Metroseksüelliğin tüketim kültürü ile birlikte yükselişe geçmesi sonucunda bakımlı erkek miti her ne kadar popüler hale gelmiş olsa da, ataerkil toplumsal cinsiyet kalıpları bağlamında erkek bedeninin aşırı bakımlı olması genellikle olumsuz bir özellik olarak görülmektedir.

Kadın ve erkek bedenine atfedilen kalıplaşmış ve cinsiyetçi beden stereotipleri, anaakım medya ve sanat eserlerine de yansımaktadır. Reklam fotoğraflarından sinema filmlerine, pornografik içerikli kültürel ürünlerden nü fotoğraflara kadar uzanan bir skalada kadın ve erkek bedeni, yukarıda değindiğimiz sınırlar dahilinde hareket etmektedir. Kadın ve erkek bedeninin cinsiyetçi konumlanışını eleştiren Feminizm gibi teorik yaklaşımların da ısrarla altını çizdiği haliyle, cinsiyetçi stereotipler kadın ve erkek bedeninin özgürleşmesinin önündeki en büyük engellerden birisidir. Bu bağlamda,

cinsiyetçi beden temsillerini kırmanın ya da dönüştürmenin en önemli yollarından birisi de alternatif, muhalif ve farklı bir bakış açısı kazandırmayı hedefleyen sanat eserleri ya da medya çıktılarının toplumun kültürel belleğine eklenmesidir. Diğer bir ifade ile ataerkil sistem tarafından idealize edilmiş ve tektipleştirilmiş bedenlerle ilgili sınırların ihlal edilmesi yani transgresyona uğratılması gerekmektedir.

Transgresyon aracılığıyla görünür hale gelecek bedenler, Aydınlanmada köklerini bulan Modern Batı düşüncesinin ürünü estetize edilmiş bedenlerin dışında kalan, ötekileştirilmiş, grotesk, abject ya da en kaba tanımıyla çirkin bedenlerdir. İnsanların normal olarak görmediği, çirkin ya da eksik bulduğu bu türden bedenler, sıklıkla görsel medyada ve sanat eserlerinde yer aldıkça, dışlanan ve ötekileştirilen bedenlerin de kendi bağlamları dahilinde bir estetik gerçekliğe sahip oldukları ortaya çıkacaktır. Batılı gözümüz ile görmeye alışkın olmadığımız bu imgelerle karşılaşma sıklığımız arttıkça, grotesk ve abject bedenlerin görünürlüğü de artacaktır.

Görünür hale gelen abject ve grotesk bedenler, bu imgeleri tüketen bireylerde farklı bir özdeşleşme ve empati duygusunun gelişmesini sağlayacaktır. Kitle iletişim araçları ile dayatılan mitleştirilmiş estetik ve güzel bedenler, sürekli olarak bedenimizi başkasının gözünden görmemizi sağlamaktadır. Bedenimizle olan mesafemiz, bu dışsal bakış aracılığıyla sürekli açılmaktadır. Normal ya da doğru olarak konumlandırılan bedenlere ulaşmak için kendimize yaptığımız kozmetik ve cerrahi müdahaleler artmaktadır. Böylelikle, bedenimiz artık bizim için tamamlanması ve en doğru olana ulaştırılması gereken bir obje ya da proje haline gelmektedir. Grotesk ve çirkin olanın görünür hale gelmesiyle, sahip olduğumuz beden ne kadar doğal ve sıradan olduğu gerçeği ile yüzleşmekle birlikte, ataerkil kültür ve Aydınlanmacı düşünce yapısıyla dayatılan beden stereotiplerinin genel geçer bedenler olmadığı gerçeğini de deneyimleme şansı elde edilir.

Çalışma bağlamında analiz edilen fotoğraf sanatçılarının eserleri bahsedilen işlevi yerine getiren, grotesk ve çirkin olarak tanımlanan bedenleri, kültürün alanına taşıyıp görünür hale getiren fotoğraflardır. Aynı zamanda sadece beden sunumları üzerinden değil, simgesel olarak kadın bedenine ithaf edilmiş güzellik mitlerinden de

yola çıkan sanatçılar, bu anlatıları metinlerarası bir şekilde yeniden üretmişlerdir. Öte yandan, erkek bedeni ve erkek olma hali üzerine de yoğunlaşan sanatçılar, norm kabul edilen heteroseksizmin ve maskülen erkek bedenlerinin, tek alternatif olmadığını göstermeye çalışmışlardır. Her bir fotoğraf sanatçısı kendi estetik anlayışı ve fotoğraf üslubu aracılığıyla, sistem dışı bırakılan bedenlerin fotoğraflarını üretmişlerdir. Analiz edilen fotoğrafçılar ışığında elde edilen en önemli bulgulardan birisi metinlerarasılığın, anlamların ve bağlamların değiştirilmesi ve dönüştürülmesi noktasında zengin imkanlar sunduğu gerçeğidir. Bakhtinci bir perspektiften bakıldığında, metinlerarası yöntemler, ataerkil sistemin meşru beden temsillerini simgeleyen teksesli ve tek yönlü metinlerini, çok sesli ve çok katmanlı bir yapıya dönüştürme şansını sunmaktadır. Aynı zamanda medyalararasılığın da sıklıkla kullanıldığı fotoğraflarda, bahsettiğimiz beden stereotiplerinin yer aldığı tablolar, heykeller ya da edebi anlatılar gibi medyaların içerikleri dönüştürülerek, görsel kompozisyona eklenmiştir. Metinlerarası yöntemler arasından en sık başvurulan türev ilişkinin ise parodi olduğu görülmüştür. Parodi yöntemi, transgresif bedenlerin varlığı ile ilksel metinlerin anlam dönüşümüne uğramasını sağlamış ve aynı zamanda, ilksel metinlerde kurulan cinsiyetçi stereotiplerin de gülünç duruma düşürülerek bağlamından koparılmasına aracı olmuştur.

Transgresif fotoğrafların, kültürel belleğe en önemli katkıları, dinamik bir şekilde beden algısının yenilenmesini sağlamalarıdır. Bir fotoğrafı transgresif yapan unsurların başında gelen şeyler arasında, alternatif beden sunumları, heteroseksizme yöneltmiş eleştiriler, kadınlık ve erkeklik hallerine yönelik muhalif imgeler ve beden dekompozisyonu gelmektedir. Transgresif fotoğraflar üretme çabasında olan fotoğrafçıların hayatları da transgresyona uğramış hayatlardır. Bir diğer ifade ile Diyonizyak olan şeyleri deneyimlemiş fotoğrafçılar, transgresif unsurlara fotoğraflarında daha sık yer vermektedir. Analiz edilen fotoğrafçıların hayatları incelendiğinde karşılaşılan öyküler, fotoğrafçıların sistemi eleştirme konusunda neden bu kadar istekli olduğunun yanıtıdır. Witkin, Serrano, Mapplethorpe gibi fotoğrafçılar, Paglia'nın tanımladığı hali ile eşcinsellik, uyuşturucu bağımlılığı, AIDS hastası olmak gibi Diyonizyak yaşam deneyimlerine sahip olan fotoğrafçılardır.

Transgresyon aracılığıyla Diyonizyak güçlerle karşılaşan Apollonik kültürel yapı, kendi içinde bir değişime uğramaktadır; ancak bu değişim Apollonik olanı ortadan kaldıracak ya da yok edecek bir değişim değildir. Aksine, Diyonizyak enerjiler, Apollonik olanın boşluklarını ve sınırlarını görünür hale getirecektir ve Apollonik sınırlar yeniden çizilecektir. Bu noktada transgresif fotoğraflar, post-mortem fotoğraflardan postmodern dönem fotoğraflarına kadar, karnavalesk bir gücün simgesidir. Bakhtinci bağlamda karnaval, Apollonik olanın geçici bir süre ile gücünü kaybetmesi ve Diyonizyak olanın yaşam alanını kitonyen güçlerle donatması, yenilemesi anlamına gelmektedir. Böylece tüm transgresif fotoğraflar ya da transgresif unsurlar barındıran eserler karnavalesktir. Tüketilmeye başladıkları ilk andan itibaren, tüketen kişinin belleğindeki Apollonik imgeleri geçici olarak ortadan kaldırıp Diyonizyak olanlarla buluşmasına dolayısıyla anlamın zenginleşmesine ve fotoğrafı algılayan bireyin zihninde bağlamın yeniden şekillenmesine aracılık etmektedirler.

Transgresif fotoğraflar, Aydınlanmanın mükemmellik idealini de parçalayan fotoğraflardır. Adet kanı, vücut sıvıları, idrar, dışkı gibi unsurların sterilize edilmiş gündelik hayatta gizlenmesi ve saklanması gereken dolayısıyla görünür olmamasından öte, çağdaş sanat eserlerinde de bu gibi unsurlara yer verilmemektedir. Ayrıca hastalıklı ya da eksik bedenler de sanatsal üretim alanından soyutlanmışlardır; çünkü onlar kitonyen doğanın metaforu olan tekinsiz bedenlerdir. Apollonik bütünlüğe tehdit oluşturan bu bedenler, genellikle haber ve basın fotoğraflarında karşımıza çıkmaktadırlar. Estetik değerden yoksun olduğu düşünülen hastalıklı ya da engelli bedenlerin sanatsal alana taşınmasını transgresyon ve transgresif fotoğraflar sağlamaktadır.

Witkin'in fotoğraflarında yer verdiği, grotesk ve abject olarak tanımlanan bedenler bu kategoride yer almaktadır. Toplumsal alanda görünürlüğü az olan grotesk bedenler, Witkin'in fotoğraflarının ana öğeleridir. Cüceler, travestiler ve hermafroditler vb. gibi oluş halindeki bedenler, Witkin'in fotoğraflarında görsel kompozisyonun merkezinde bulunmaktadır. Witkin'in fotoğraflarında, ana öğeler dışında kalan yan öğeler, merkeze yerleştirilen grotesk ve abject bedenlerin varlığını daha belirgin hale getirmek için kullanılmaktadır. Witkin, fotoğraflarında görsel merkeze yerleştirdiği

kadavrular, çıplaklar, engelliler gibi unsurların daha etkili olması için, sepya ve monochrome renk tonları ile çalışmaktadır. Renklerden arındırılmış fotoğrafları ile Witkin, görsel mesajın şiddetini arttırmaktadır.

Serrano'nun fotoğrafları ise, kurtulmaya çalışılan ve bedensel fazlalıklar olarak tanımlanan sıvılar, kan ve idrarın yeniden bedene eklendiği fotoğraflardır. Varlığı görmezden gelinen bedensel sıvılar ve fazlalıklar, Serrano'nun fotoğraflarında ana öge haline gelmişlerdir. Kitonyen ve Diyonizyak olan sıvılar ve tüyler, idealleştirilmiş beden mitlerini transgresyona uğratmak için Serrano tarafından kullanılmaktadır. Serrano aynı zamanda dinsel ikonları ya da Hıristiyan ikonografisine ait olan görsel imgeleri de fotoğraflarında kan, idrar ve dışkı ile birlikte kullanmaktadır. Bazı sergilerinin, Kilise ve devletin resmi kurumları tarafından yasaklanmış olması, Serrano'nun transgresyon aracılığıyla anarşiyi yaratmış olduğunu göstermektedir.

Eşcinsel bir fotoğrafçı olarak Mapplethorpe ise, heteroseksist cinsellik stereotiplerini fotoğraflarında sıklıkla eleştirmektedir. Cinsel özgürlüğün sadece, özgür seks anlamına gelmediğinin altını çizmeye çalışan Mapplethorpe, cinsiyetler arası geçişlerin, ya da biseksüelliğin de heteroseksüellik kadar sıradan ve doğal bir olgu olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Mapplethorpe, kullandığı homoerotik imgeler aracılığıyla, eşcinselliğin beden bütünlüğünün bozulması ve kirlenmesi bağlamında norm dışı kabul edildiği heteroseksist, Aydınlanmacı toplumsal cinsiyet rollerini eleştirmektedir.

Kadın ve erkek bedenlerinin, cinsiyetçi normlarla sınırlandırıldığı ve norma uygun davranmayanların ötekileştirildiği, obez, siyah, eşcinsel gibi insanların dışlandığı toplumsal yapıyı eleştirmek isteyen Rancinan ise, fotoğraflarında sıklıkla, siyahlara, obezlere, travestilere yer vererek, stereotipleşmiş beden temsili örneklerini transgresif olanlarla değiştirmeye çalışmaktadır.

Feminist bir aktivist olarak Sherman, kadınlığa ait kurgulanmış beden mitlerine ve toplumsal cinsiyet rollerine karşı çıkmaktadır. Kadın bedeninin, anne ve arzu nesnesi olarak konumlandırılmasına karşı çıkan Sherman, Adem ile Havva'dan bugüne kadar

kültür tarihinde yer etmiş birçok kadın mitini, kendi bedeni üzerinde yeniden kurgulayarak çektiği otoportreler aracılığıyla parodileştirmektedir.

Postmodern dönemde meta anlatıların çözülmeye başlaması, 68 sonrası radikal ve muhalif hareketlerin yükselişe geçmesiyle birlikte, toplumsal yapı ve ataerkil sistem ideolojik bir düzlemde eleştirilmeye ve dönüştürülmeye çalışılmaktadır. Özellikle modernizmin bir eleştirisi olarak postmodern dönemin beden algısı, modernizme kıyasla daha parçalı ve tamamlanmamıştır. Modernizmin beden algısı daha önce de değindiğimiz gibi tamamlanmışlık ve bütünlük ideali üzerine kuruludur. Bütünlüğü zedelediği düşünülen her türlü fazlalık dışarıda bırakılmaya çalışılmıştır. Öte yandan postmodernist dönemde kadın ve erkek bedeni, modernist kompozisyondan kurtarılmaya çalışmış yani dekompozisyona uğratılmıştır. Dekompozisyona uğrayan her beden parçalar halinde algılanmakta yani bütünlüğü zedelenmektedir. Bütünlüğü bozulmuş beden algısı, Dionizyak ve transgresif bedenlerin görünürlüğünü arttırmaktadır.

Sonuç olarak postmodern dönem sanatında sıklıkla karşılaştığımız happening, enstalasyon, body art, video art, sürrealist fotoğraf, kolaj fotoğraf gibi kavramlar, bedenin dekompozisyonuna aracılık etmektedirler. Sanatın her alanında, üretilen her türlü transgresif imge, ötekileştirilen ve sistemin dışına itilen bedenlerin sesinin duyulmasını sağlamaktadır. Ucube bedenlerin show amaçlı sergilendiği 1800lerden günümüze, transgresif bedenlerin görünürlüğündeki ciddi artışın temel sebeplerinden birisi de sanatçıların duyarlılıkları ve eleştirel bakışları çerçevesinde ürettikleri transgresif eserlerdir. Görmeye, sanat eserleri aracılığıyla tüketmeye alıştığımız ve Aydınlanmacı bir tanımlama ile normalleştirmeye başladığımız grotesk ve Dionizyak bedenler, ataerkil stereotiplerin zayıflamasını sağladığı gibi çoksesli, çokmerkezli ve çok katmanlı beden temsillerinin ve toplumsal cinsiyet rollerini de görünür hale getirmektedir. Özellikle fotoğraf alanında üretilecek olan transgresif eserler, ataerkil ve Aydınlanmacı sistemin tahakkümündeki görsel kültürel belleğimizin yenilenmesine ve dönüşmesine aracılık edecektir.

## KAYNAKÇA

Agger, Gunhild, *Intertextuality Revisited: Dialogues and Negotiations in Media Studies*, [http://www.uqtr.ca/AE/vol\\_4/gunhild.htm](http://www.uqtr.ca/AE/vol_4/gunhild.htm), Erişim Tarihi: Ekim 2011.

Aktulum, Kubilay, *Alıntılar Sergisi Üzerine Birkaç Not*, **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E**, 2010-05, Online Dergi, Erişim Tarihi: Eylül 2011.

Aktulum, Kubilay, **Metinlerarası İlişkiler**, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2007.

Aktulum, Kubilay, *Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi*, **Felsefe Dergisi**, Sayı:5, Bahar 2008.

Aktulum, Kubilay, **Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık**, Kanguru Yayıncılık, Ankara, 2011.

Aktulum, Kubilay, **Parçalılık, Metinlerarasılık**, Öteki Yayınevi, Ankara, 2004.

Akyıldız, Hülya Bayrak, *Tanpınar'ın Romanlarında Metinlerarası İlişkiler*, **Turkish Studies, International Periodic for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, Volume 5/3, Summer, 2010.

Alkan, Erdoğan, **Romantizm Antolojisi**, Varlık Yayınları A.Ş., İstanbul, 2006.

Alpaslan, G. Gonca Gökalp, *Metinlerarası Bağlamda Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirine Genel Bir Bakış*, **I.Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildiri Kitapçığı**, Ankara, 2006.

Ancet, Pierre, **Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi**, Çev: Ersel Topraktepe, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.

Arthurs, Jane & Grimshaw, Jean (Editör), **Women's Bodies, Discipline and Transgression**, Cassel Publications, London & New York, 1999.

Arya, Rina, *A-theology and the Recovery of the Sacred in Georges Bataille and Francis Bacon*, **Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense** (E-Dergi) [http://www.revue-silene.com/images/30/article\\_17.pdf](http://www.revue-silene.com/images/30/article_17.pdf), Fransa, 2010.

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

Assmann, Jan, *Communicative and Cultural Memory*, **Cultural Memories: The Geographical Point of View**, Springer, Dordrecht, 2011.

Aytemiz, Pelin, *Arada Kalmış İmgeler: Ölüm, Fotoğraf ve Ölü-Doğan Fotoğrafçılığı*, **Hacettepe Üniversitesi Pivolka Dergisi**, Sayı:22, Yıl:7, Haziran 2012.

Bakhtin, Mihail, **Rabelais ve Dünyası**, Çev: Çiçek Öztekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.

Baird, Patrick, *Joel-Peter Witkin*, <http://themorbidimagination.com/art/joel-peter-witkin/>, Erişim Tarihi: Eylül 2011.

Bakhtin, Mihail, **The Problem of the Text” in Speech Genres and Other Late Essays**, Çev: Vern McGee, Texas University Press, Austin, 1986.

Bakhtin, Mikhail, *Edebiyatın Gereçlendirilmesi*, Çev: Murat Çakmakçı, **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Sayı:2/6, Kış 2009.

Bakhtin, Mikhail, **Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

Barthes, Roland, **Camera Lucida**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, 2000.

Baştabak, Hatice, **Beden ve Cinsiyet Kavramlarının Mimari Tasarım Üzerindeki Etkilerinin İncelenmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, 2008.

Bataille, Georges, **Eros'un Gözyaşları**, Çev: M. Mukadder Yakupoğlu, Göçebe Yayınları, İstanbul, 1997.

Bataille, Georges, **Cinsellikten Dinselliğe Erotizm**, Çev: Bora Akada, Kelebek Arges, İstanbul, 2006.

Bataille, Georges, **Edebiyat ve Kötülük**, Çev: Ayşegül Sönmezay, Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2004.

Bayraktaroğlu, Ali M. & Çalış, Ece, *Gerard Rancinan'ın Metamorphoses adlı Fotoğraflarında Yenidenüretim*, **Art-E, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Sayı:6, 2010.

Bazerman, Charles, *Intertextualities: Volosinov, Bakhtin, Literary Theory, and Literacy Studies*, **Bakhtinian Perspectives on Languages, Literacy, and Learning**, Editör: A. Ball & S. W. Freedman, Cambridge University Press, Londra, 2004.

Berger, John, **Görme Biçimleri**, Çev: Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 1995

Bergson, Henri, **Madde ve Bellek**, Çev: Işık Ergüden, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007.

Blanco, Claudia Magallanes, **Video, a Revolutionary Medium for Consciousness-Raising in Mexico: A Dialogic Analysis of Independent Video Makers on the Zapatistas**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, School of Humanities Centre for Cultural Research University of Western Sydney, Sidney, 2004.

Boni, Federico, *Framing Media Masculinities*, **European Journal Communicaiton**, Vol: 17 (4), 465-478, Sage Publications, 2002.

Bora, Aksu, *Hatırlananlar ve Unutulanlar: İslam Coğrafyasında Modernleşme ve Kadın Hareketleri*, **Bilig Dergisi**, Sayı:53, 2010 Bahar.

Boyne, Roy, **Foucault ve Derrida: Aklın Öteki Yüzü**, Çev: İsmail Yılmaz, Bilgesu Yayınları, Ankara, 2009.

Brackett, John, **John Zorn: Tradition and Transgression**, Indiana UP, Indiana, 2008.

Brockmeier, Jens, *Remembering and Forgetting: Narrative as Cultural Memory*, **Culture Psychology**, Year: 8, Volume:15, 2002.

Burke, Peter, **Afişten Heykele, Minyatürden Fotoğrafa, Tarihin Görgü Tanıkları**, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003.

Burke, Peter, **Rönesans**, Çev: Özkan Akpınar, Babil Yayınları, İstanbul, 2000.

Burns, Gerald L., **On the Anarchy of Poetry and Philosophy**, Fordham University Press, New York, 2006.

Burton, Graeme, **Görünenden Fazlası, Medya Analizlerine Giriş**, Çev: Nefin Dinç, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995.

Burton, James Amos, **Film, History and Cultural Memory: Cinematic Representations of Vietnam-Era America During the Culture Wars, 1987-1995**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Nottingham, İngiltere, 2007.

Büyükdüvenci, Sabri & Öztürk, Semire Ruken (Derleyen ve Çeviren), **Postmodernizm ve Sinema**, Ark Yayınları, Ankara, 1997.

Büyükdüvenci, Sabri, *Adalet, Suç ve Ceza Üzerine: Nietzsche*, **Araştırma: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi**, Cilt:18, (1-10), Ankara, 2007.

Caldicott, Edric & Fuchs, Anne, *Introduction*, **Cultural Memory: Essays on European Literature and History**, Peter Lang, Almanya, 2003.

Colson, Daniel, **Proudhon'dan Deleuze'e Anarşist Felsefe Sözlüğü**, Çev: Işık Ergüden, Versus Yayınları, İstanbul, 2011.

Connerton, Paul, **Toplumlar Nasıl Anımsar?**, Çev: Alaeddin Şenel, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

Constantinidou, Despina Alexandra, *Bataille's Catastrophe in Howard Barker's Judith*, <http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/Gramma/9/07.html>, Erişim Tarihi: Mayıs 2011.

Çabuklu, Yaşar, **Bedenin Farklı Halleri**, Kanat Yayınları, İstanbul, 2006.

Çabuklu, Yaşar, **Toplumsal Kurgular ve Cinsiyetçilik**, Everest Yayınları, İstanbul, 2007.

Çeliker, Murat & Bayraktaroğlu, Ali M., *Lider İmajının Yaratılmasında Fotoğrafın Rolü*, **Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E**, Sayı:7, Isparta, Mayıs 2011.

Çevik, Adnan, *Durum Çalışması: Moliere ve Karnaval Coşkusu*, [http://www.adnancevik.com/pdf/teori/V/moliere\\_ve\\_karnaval.pdf](http://www.adnancevik.com/pdf/teori/V/moliere_ve_karnaval.pdf), Erişim Tarihi: Eylül 2010.

Çoruk, Demet, **XIX. Yüzyıl Sosyal ve Siyasi Olaylarının Aşık Edebiyatına Yansımaları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2007.

de Magalhaes, Roberto Carvalho, **Antikçağdan Günümüze, Sanatta Mitoloji**, Çev: Yiğit Değer Bengi, Alfa Yayınları, İstanbul, 2007.

Dekel, Irit, *Spheres of Speakability: Virtual Communicative Memory at The Holocaust Memorial, Berlin*, Online Makale, [http://www.allacademic.com/meta/p308732\\_index.html](http://www.allacademic.com/meta/p308732_index.html), Erişim Tarihi: Kasım 2011.

Demirkol, C. Vedat, **Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2008.

Depeli, Gülsüm, **Almanyalı Türklerde Evlilik Törenlerinin Dönüşümü, Kültürel Bellek, Aidiyet ve Kimlik**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2009.

Depeli, Gülsüm, *Görsellik ve Kültürel Bellek İlişkisi: Göçmenin Evi*, **Kültür ve İletişim Dergisi**, Sayı: 13 (2), Yaz, 2010.

Dinçok, Deniz, **Fotoğraf ve Bellek**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul, 2006.

Direk, Zeynep, *Adet Kanaması Tecrübesi: Sınırlar ve Ufuklar*, **Cogito Dergisi**, Sayı:37, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.

Direk, Zeynep, *Bataille: Tarih, Egemenlik ve Çöp*, **Cogito Dergisi: Çer-Çöp**, Sayı:43, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Yaz:2005.

Draaisma, Douwe, **Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi**, Çev: Gürol Koca, Metis Yayınları, İstanbul, 2007.

Dupont, Florence, **Edebiyatın Yaratılışı: Yunan Sarhoşluğundan Latin Kitabına**, Çev: Necmettin Sevil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

Eco, Umberto, **Çirkinliğin Tarihi**, Çev:Anaca Uysal, Özgü Çelik, Arıcan Uysal, Elif Nihan Akbaş, Melike Barsbey, Kültigin Kaan Akbulut, Duygu Arslan, Berna Yılmazcan, Doğan Kitap, İstanbul, 2009.

Ekiz, Tefik, *Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık mı?*, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Sayı: 47/2, Ankara, 2007.

Ekiz, Tefik, **Almanca Yazan Türklerde Metinlerarasılık**, Çankaya Üniversitesi Yayınları, Ankara, 2006.

Engin, Cengiz, *Kedi Bakışı: Çıplaklık Bağlamında Nü, Erotik ve Pornografik Fotoğraf*, **Fotoğrafya Dergisi**, Sayı:21, <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=403,638,1,1,1,0>, Erişim Tarihi: Şubat 2013.

Ergenekon, Begümşen, **Estetik Cerrahiye Başvurmanın Kültüre Bağlı Nedenleri, Kendi İstekleriyle Ameliyat Olan Bireyler Üzerine Sosyal Antropolojik İnceleme**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antropoloji Anabilimdalı, Ankara, 2006.

Ergüven, Mehmet, **Pusudaki Ten**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008.

Ergüven, Mehmet, **Sırdaş Görüntüler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.

Erl, Astrid, *Literature, Film, and The Mediality of Cultural Memory*, **Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook**, De Gruyter, Berlin, 2008.

Foster, Hal, **Gerçeğin Geri Dönüşü; Yüzyılın Sonunda Avangard**, Çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2009.

Foucault, Michel, **Cinselliğin Tarihi Cilt 1**, Çev: Hülya Tufan, Afa Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1993.

Foucault, Michel, **Hapishanenin Doğuşu**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, 2. Baskı, Ankara, 2000.

Fournier, Valerie, *Fleshing out the Gender: Crafting Gender Identity on Women's Bodies*, **Body & Society**, Vol:8 (2), 55-77, Sage Publications, London, 2002.

Friedell, Egon, **Antik Yunan'ın Kültür Tarihi**, Çev: Necati Aça, 2. Baskı, Ankara, Dost Kitabevi, 2004.

Fromm, Erich, **Rüyalar, Masallar, Mitoslar**, Çev: Aydın Arıtan, Kaan H. Ökten, Arıtan Yayınevi, İstanbul, 2003.

Geçgel, Hulusi, *Şiirde Modern ve Postmodernizm Üzerine*, **Hayal Dergisi**, Sayı:23, Ekim-Kasım-Aralık 2007.

Gezgin, Suat, **Basın Fotoğrafçılığı**, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İstanbul, 2002.

Goggin, "Marry-Margaret, *Decent*" vs. "*Degenerate*" Art, **Art Journal**, Winter, 1991.

Goodwin, James, **Akira Kurosawa and Intertextual Cinema**, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1994.

Goucher, Candice & LeGuin, Charles & Walton, Linda, *Culture and Memory*, **In the Balance: Themes in World History**, McGraw-Hill, Boston, 1998.

Göksel, Nil, *Unutma, Parodi ve İroni*, **Felsefe Dergisi**, Sayı 1, Bahar 2006.

Gökşenli, Ebru Yener, *Antonio Munoz Molina'nın El Invierno En Lisboa Adlı Romanında Metinlerarasılık*,

<http://www.iudergi.com/tr/index.php/istryolitalyan/article/viewFile/1671/1500>, Erişim Tarihi:Eylül 2011.

Göktan, M. Çağatay, **Din Olgusuna Fotografik Yaklaşımlar**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2006.

Görmez, Aydın, *Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü? Filmi ile Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler Oyunu Arasında Metinlerarasılık İzleri*, [http://e-](http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/SBED/article/viewFile/392/385)

[dergi.atauni.edu.tr/index.php/SBED/article/viewFile/392/385](http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/SBED/article/viewFile/392/385) , Erişim Tarihi: Eylül 2011.

Groes-Green, Christian, *Orgies of the Moment: Bataille's Anthropology of the Transgression and the Defiance of Danger in Post-socialist Mozambique*, **Anthropological Theory**, Sayı:10, Sage Publications, Londra, Yıl:2010.

Hamilton, Edith, **Mitologya**, Çev: Ülkü Tamer, Varlık Yayınları, 15. Basım, İstanbul, 2008.

Işıksalan, Nilay, *Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/Orhan Pamuk*, **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt: 7, Sayı: 2, 2007.

İnceoğlu, Yasemin & Kar, Altan, **Dişilik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında Kadın ve Bedeni**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010.

James, Klem, *Breton, Bataille and Lacan's Notion of "Transgressive" Sublimation*, **E-Pisteme**, Volume:2 (1), 2009.

Jeffrey K. Olick, *From Usable Pasts to Return of The Repressed*, **The Hedgehog Review**, Volume:9, No:2, Summer 2007.

Joselit, David *Mapplethorpe's Beauty*, <http://www.icaphila.org/pdf/mapplethorpe-beauty.pdf>, Erişim Tarihi: Ekim 2011.

Kahraman, Hasan Bülent, **Cinsellik, Görsellik, Pornografi**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2005.

Karadağ, Çerkes, **Fotoğrafçıyla Diyaloglar**, Doruk Yayınevi, Ankara, 2004.

Karadağ, Çerkes, **Görme Kültürü: Görüntüler Evreni**, Doruk Yayınevi, Ankara, 2004.

Karamustafalıoğlu, Oğuz & Karamustafalıoğlu, Nesrin, *Beden Dismorfik Bozukluğu*, **Düşünen Adam**, Sayı: 13(2), Yıl:2000.

Karatay, Halit, *Türkçe Dersi Öğretim Araçlarında Yapılandırmacılık: Metinlerarasılık*, **Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt:7, Sayı:14, Yıl:2010.

Kayalı, Derya Şaşman, **Kadın Bedeni ve Özgürleşme**, İlya Kitabevi, İzmir, 2009.

Kılıç, Derya, **Fotografik Dil Bağlamında Gelenekselden Bugüne Çıplak (Nü)**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007.

Kılıç, Levend, **Sinema ve Fotoğrafın Toplumsal Tarihi**, Dost Kitabevi, Ankara, 2008.

Kılınç, H. Gizem, **Nietzsche'nin Tragedyasında Decadence Sorunu**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Sistemik Felsefe ve Mantık Bilim Dalı, Ankara, 2007.

Kılınçarslan, R. Özgül, **Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel Açılımları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, 2007.

Kınlı, Nükhet, **Postmodernizm ve Fotoğraf İlişkisi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2011.

Koch, Andrew M., *Friedrich Nietzsche'nin Batı Epistemolojisi Eleştirisinin Anarşist Çıkarımları*, Çev. Hira D., **Siyahi Kültür Dergisi**, Yıl: 2, Sayı 7, Bahar 2006.

Koetzle, Hans-Michael, **Photo Icons The Story Behind the Pictures Volume 2**, Taschen, 2002.

Kristeva, Julia, **Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme**, Çev: Nilgün Tural, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004.

Kristeva, Julia, **Revolution in Politic Language**, Çev: Henri Matisse, Columbia University Press, New York, 1984.

Kristeva, Julia, **Ruhun Yeni Hastalıkları**, Çev:Nilgün Tural, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2007.

Kristeva, Julia, *Word, Dialogue and Novel*, **The Kristeva Reader**, Editör:Toril Moi, Basic Blackwell, Oxford, 1986.

Kropotkin, P. A., **Çağdaş Bilim ve Anarşi**, Çev: Mazlum Beyhan, Öteki Yayınları, İstanbul, 1999.

Kuhn, Annette, *Photography and Cultural Memory: A Methodological Exploration*, **Visual Studies**, Volume:22, Number:3, December 2007.

Kukkonen, Karin, *Popular Cultural Memory, Comics, Communities and Context Knowledge*, **Nordicom Review 29**, Volume:2, 2008.

Langman, Lauren & Cangem, Katie, *Transgression as Identity*, <http://www.davidlubin.com/Culture%20and%20Politics%20Documents/clark.city.ch4.pdf>, Erişim Tarihi: Aralık 2010.

Lee, Edmund, *Gerard Rancinan*, <http://www.timeout.com.hk/art/features/46501/gerard-rancinan.html>, Erişim Tarihi: Eylül 2011.

Lloyd, Genevieve, **Batı Felsefesinde Erkek ve Kadın: Erkek Akıl**, Çev: Muttalip Özcan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.

Lukasik, Mateusz, *Communicating by the Transgression*, [http://www.lingua.amu.edu.pl/Lingua\\_16/LUKASIK.pdf](http://www.lingua.amu.edu.pl/Lingua_16/LUKASIK.pdf), Erişim Tarihi: Ocak 2011.

Mannino, Morgan, *The History Sticks to Your Feet*, <http://mmanninoartist.tumblr.com/page/2>, Erişim Tarihi:Eylül 2011.

Marcos, Sylvia (Derleyen), **Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet**, Çev: Sibel Özbudun-Balkı Şafak- İlker Çayla, Ütopya Yayınevi, 2005.

Marcuse, Herbert, **Karşı Devrim ve İsyân**, Çev: Gürol Koca-Volkan Ersoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.

Marshall, Peter, **Anarşizmin Tarihi**, Çev: Yavuz Alogan, İmge Kitabevi, Ankara, 2003.

Mazierska, Ewa, **European Cinema and Intertextuality, History, Memory and Politics**, Palgrave Mcmillan, İngiltere, 2011.

Meusberger, Peter & Heffernan, Michael & Wunder, Edgar, *Cultural Memories: An Introduction*, **Cultural Memories: The Geographical Point of View**, Springer, Dordrecht, 2011.

Milleker, Elizabeth J., *The Three Graces on Roman Relief Mirror*, **Metropolitan Museum Journal**, Sayı:23, New York, 1998.

Mladenov, Elisabeth, **Portraits of Humanity The Trouble over Provocative Art**, University of Art, Helsinki, 2007.

Moore, Gregory, **Nietzsche, Friedrich Wilhelm. Nietzsche, Biology, and Metaphor**, Cambridge University Press, Port Chester, NY, USA, 2002.

Muraz, Özlem, **Nur Koçak'ın Pop Sanat, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2009.

Nehamas, Alexander, **Edebiyat Olarak Hayat: Nietzsche Açısından**, Çev: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

Newman, Saul, **Bakunin'den Lacan'a, Anti-otoriteryanizm ve İktidarın Altüst Oluşu**, Çev: Kürşad Kızıltuğ, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.

Nietzsche, Frederich, **Putların Batışı ya da Çekiçle Nasıl Felsefe Yapılır**, Çev: Mustafa Tüzel, İthaki Yayınları, İstanbul, 2005.

Nietzsche, W. Frederich, **Ecce Homo, Friedrich Nietzsche Bütün Yapıtları**, Çev: Can Alkor, İthaki Yayınları, İstanbul, 2003.

Nietzsche, W. Freidrich, **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu**, Çev: İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, 7. Baskı, 2005.

O'Shea, Anthony, *Transgressing Transgression: A Reply to Alexander Styhre*, [http://www.mngt.waikato.ac.nz/ejrot/Vol7\\_1/oshea.pdf](http://www.mngt.waikato.ac.nz/ejrot/Vol7_1/oshea.pdf), Erişim Tarihi: Mayıs 2011.

Oktay, Ahmet, *Bakhtin'le Tanışırken*, **Virgül Dergisi**, Pusula Yayıncılık, İstanbul, Kasım 2001-Ocak 2002.

Olick, Jeffrey K., *Collective Memory*, **International Encyclopedia of the Social Sciences**, Second Edition, Macmillan, Amerika, 2007.

Ovidie (Söyleşi: Micheal Marzano), **Oyuncu Olarak Beden: Porno Filmler Rol mü Gerçek mi?**, Çev:Yaprak Yaltı, Dharma Yayınları, İstanbul, 2006.

Ögeyik, Muhlise Coşkun, **Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2008.

Öğüt, Hande, *'Kopya'lanan Kadın Kan Acı Kusmuk Salya*, **Pazartesi Kadınlara Mahsus Gazete**, Sayı 99, Şubat 2005.

Özay, Yeliz, *Metinlerarasılık ve Türk Halk Hikayelerinde Ana-metinsel Dönüşümler*, **Milli Folklor Dergisi**, Yıl:21, Sayı:83, 2009.

Özdemir, Beyhan, *Fotoğrafta Fantastik Yorumlar*, <http://www.beyhanozdemir.com/showarticle.asp?article=30>, Erişim Tarihi: Eylül 2011.

Özdemir, Nebi, *Kültürel Ekonomik İmge Olarak Nasreddin Hoca*, **Milli Folklor Dergisi**, Yıl:22, Sayı: 77, 2008.

Özel, Zuhâl, *Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme*, **Fotoğrafya Dergisi**, Sayı:20, <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=303,0,0,1,0,0>, Erişim Tarihi, Şubat 2013.

Öztürk, Armağan, “*Nietzsche'nin Ardından*”, içinde **Post Yapısalcılık**, Der. Armağan Öztürk, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2010.

Özüdoğru, Şakir, *Feminist Sanata İki Farklı Yaklaşım: Gerilla Kızlar ve Cindy Sherman*, [http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6\\_sakir.pdf](http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/6_sakir.pdf), Erişim Tarihi: Ekim 2011.

Paglia, Camille, **Cinsel Kimlikler**, Çev:Anahid Hazaryan, Didem Atay, Epos Yayınları, Ankara, 2004.

Phillip, Mark, *Michel Foucault*, **Çağdaş Temel Kuramlar** (Editör:Quentin Skinner), Çev: Ahmet Demirhan, Vadi Yayınları, Ankara, 1991.

Phillips, John, **A Very Short Introduction: Marquis de Sade**, Oxford University Press, New York, 2005.

Przybylowicz, Paul & Sweet, Lisa, *Images of Death and Dying: Kathe Kollwitz, Gerhard Richter, Andres Serrano and Joel-Peter Witkin*, <http://academic.evergreen.edu/curricular/imagingthebody/Handouts/DeathDyingLecture.pdf>, Erişim Tarihi: Ekim: 2010.

Qualls-Corbet, Nancy, **Kutsal Fahişe:Dişinin Ölümsüz Yanı**, Çev: Gül Çağalı Güven, Tavanarası Yayıncılık, İstanbul, 2004.

Rabinow, Paul, **Michel Foucault Reader**, Pantheon Books, New York, 1984.

Ransom, John S., *Transgression, Limit and Oppositional Models*, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/ransom.htm>, Erişim Tarihi: Mayıs 2011.

Rathert, Monika, *Communication Theory*, <http://web.uni-frankfurt.de/fb10/rathert/publikationen/downloads/Buchbeitraege/Lexikonartikel/communication.pdf>, Erişim Tarihi: Aralık 2009.

Raue, Julia & Sutter, Patrick, **Facets and Practices of State-Building**, [Martinus Nijhoff Publishers](http://www.martinus.nl/), Leiden, 2009.

Rızvanoğlu, Eren, *Söyleşimcilik, Metinlerarasılık, Post-Yapısalcılık*, Derleyen: Armağan Öztürk, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2010.

Rifat, Mehmet, **Gösterge Eleştirisi**, Kaf Yayınları, İstanbul, 1999.

Rifat, Mehmet, **Homo Semioticus**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Eylül 1996.

Rigney, Ann, *Plenitude, Scarcity and The Circulation of Cultural Memory*, **Journal of European Studies**, 35 (1), Sage Publications, London, 2005.

Sancar, Mithat, **Geçmişle Hesaplaşma: Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.

Schacter, Daniel L., **Belleğin İzinde, Beyin, Zihin ve Geçmiş**, Çev: Eda Özgöl, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.

Serim, Sema, *20.Yüzyılda Mimarlık Bilgisi ve Bağlamın Keşfi*, **Sosyal Bilimler Esntitüsü Dergisi**, Sayı:22, Yıl:2007.

Shotter, John, *Putting A (Dialogical) Practice into Our Practises: Joint Action And Participation in An "Enabling Community"-A Whole New Language-Game For Psychology*, <http://www.massey.ac.nz/~alock/virtual/bruner.htm>, Erişim Tarihi: Ekim 2007.

Shotter, John, *Toward A Third Revolution In Pyschology: From Inneer Mental Represantaions to Dialogical Social Practises*, <http://www.massey.ac.nz/~alock/virtual/bruner.htm> , Erişim Tarihi: Ekim 2007.

Sinanoğlu, Nüzhet Haşim, **Grek ve Romen Mitolojisi**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1999.

Sontag, Susan, **Metafor Olarak Hastalık Aids ve Metaforları**, Çev:Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, Ankara, 2003.

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

Süalp, Z. Tül Akbal, **Zaman, Mekan, Kuram Sinema**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004.

Taşçı, Serdar, *Aydınlatma(ma)nın Felsefesi*, **Toplumbilim Aydınlanma Sayısı**, Sayı:11, Temmuz 2000.

Taşçier, Feysel, *Michel Foucault ve Güç/İktidar Çözümlemeleri*, **Post Yapısalcılık**, (Der:Armağan Öztürk), Phoenix Yayınevi, Ankara, 2010.

Tekelioğlu, Orhan, *Moderniteye Sıkışan Özgürlük: Foucault'nun "Kendilik Teknolojilerine" Bir Bakış*, **Doğu Batı Dergisi**, Söylem Üstüne Söylem Sayısı, Yıl: 3 Sayı:9, 1999.

Timuçin, Afşar, *Aydınlanma Düşüncesi*, **Toplumbilim Aydınlanma Sayısı**, Sayı: 11, Temmuz 2000.

Topçuoğlu, Nazif, **Fotoğraflar Gösterir Ama...**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005.

Tumay, Sadık, *Kimliğin Hiper Gerçek Boyutu ve Fotoğraf*, içinde, **Fotoğraf Neyi Anlatır?**, Der: Caner Aydemir, Hayalbaz Yayınları, İstanbul, 2007.

Tümer, Öykü, *İkili Karşıtlıkların Ötesinde Tarih ve Hafıza*, **Dipnot Dergisi**, Sayı 3, 2010.

Urcan, Elçin, **Çağdaş Batı Sanatında Fotoğrafın Kullanımı Üzerine Bir Araştırma**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri, 2010.

Ussher, Jane M., **Fantasies of Femininity: Reframing the Boundaries of Sex**, Penguin Boks, London, 1997.

Uyanık, Seda, *Dede Korkut Anlatmalarında Metinlerarası Söylem*, **Milli Folklor Dergisi**, Yıl:21, Sayı:83, 2009.

Uygar, Yusuf, **Kültürel Bellek ve Dengbejlilik: Doğu Anadolu'daki "Dengbejlilik" Geleneğinde Bellek Üretimi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2009.

Varga, Ivan, *The Body- The New Sacred? The Body in Hypermodernity*, **Current Sociology**, Vol: 53(2), Sage Publications, London, March 2005.

Vargı, Elif *Post-Mortem Fotoğraf Üzerine: Fotoğraf Öldürür mü, Yaşatır mı?*, **Fotoğrafya Dergisi**, Sayı:20, <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=337,0,0,1,0,0>, Erişim Tarihi: Şubat 2013.

Vural, Mehmet, *Aydınlanma Felsefesine Dini ve Muhafazakar Muhalefet*, **AÜİFD Dergisi**, Cilt: XLIII, Sayı: 2, 2002.

Wallece, John M., *"Timon of Athens" and the Three Graces: Shakespeare's Senecan Study*, **Modern Philology, Chicago Journals**, Volume:83, Sayı:4, University of Chicago Press, 1986.

Ward, Colin, **Anarşizm**, Çev: Hakan Gür, Dost Kitabevi, Ankara, Ocak 2008.

Wehmeier, Sally (Editör), **Oxford Wordpower Dictionary**, Oxford University Press, Glasgow, 1994.

Yanikkaya, Zerrin, **Tiyatroda Grotesk ve Bir Örnek Olarak Fernando Arrabal Tiyatrosu**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilimdalı, Ankara, 2003.

Yaykın, Murat, **Fotoğraf İdeolojisi**, Kalkedon Yayınları, İstanbul, 2008.

Yaykın, Murat, **Postmodern Fotoğraf Anlayışı**,

[http://www.birgun.net/writer\\_2011\\_index.php?category\\_code=1187090298&news\\_code=1304594588&year=2011&month=05&day=05#.USM90B04EmQ](http://www.birgun.net/writer_2011_index.php?category_code=1187090298&news_code=1304594588&year=2011&month=05&day=05#.USM90B04EmQ), Erişim Tarihi:

Şubat 2013.

Yelmen, Mehmet Fatih, **Kriminal Fotoğraf ve Estetik Yorumları**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2011.

Yumrul, Arus, *Bitmemiş Bir Proje Olarak Beden*, **Toplum ve Bilim Dergisi**, Sayı:84, Bağlam Yayınları, Ankara, 2000.

Zapf, Hubert, **Literatur als Kulturelle Ökologie**, (Almancadan Çeviri: Hülya Kaya) Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen, 2002.

## ÖZGEÇMİŞ

1982 İzmir doğumlu olan İlknur Gürses, Lisans eğitimini 2004 yılında Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Tv-Sinema bölümünde tamamlamıştır. Aynı yıl Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Tv-Sinema Yüksek Lisans programına kaydolan Gürses, 2007 yılında aynı enstitüde doktora programına kabul edilmiştir. 2007 yılından itibaren Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo-Tv-Sinema Bölümü Fotoğraf ve Grafik Anabilimdalı'nda Araştırma Görevlisi olarak çalışmakta, eğitim müfredatında yer alan Fotoğrafçılıkla ilgili dersleri asiste etmektedir. Gürses'in fotoğraf alanında yayınlanmış ulusal ve uluslararası bildiri, makale ve kitap bölümleri bulunmaktadır.

## ÖZET

Beden, hem kültürel hem de doğal bir imgedir. Bakhtin ve Kristeva'nın da vurguladığı gibi, batılı beden, Aydınlanma'nın projesi olan bedendir. Böylece, Aydınlanma'nın tamamlanmış, çizgisel ve bütüncül bedeni, doğayla dikotomik bir ilişki içinde olan ve kültürel söylemin ta kendisi haline gelen Apollonik söylemin bir çıktısıdır. Bedenin, tüm grotesk ve abject halleri, doğanın bir metaforudurlar ve Aydınlanma'nın üretilmiş ve düzenlenmiş bedeninin sınırlarını ihlal ederler. Diğer bir ifade ile, grotesk ve abject beden imgeleri, kurgusal kültürel bedenin ötekisi olan trasngresif imgelerdir.

Çalışmada, görsel medya aracılığıyla sunulan Kültürel/Apollonik söylemin sınırlarını ihlal eden grotesk/transgresif beden imgeleri üzerinde durulacaktır. Witkin, Serrano, Mapplethorpe, Rancinan ve Sherman gibi fotoğrafçılardan fotoğraf örnekleri, metinlerarasılık ve medyalarasılık bağlamında analiz edilecektir.

## **ABSTRACT**

The body is a natural and cultural image at the same time. As Bakhtin and Kristeva emphasized the modern western body is the project of the Enlightenment Era. Thus, the complete, linear and unite body of the Enlightenment is an outcome of Apollonic discourse which is the cultural discourse itself and always in a dichotomic relationship with the Nature. All the grotesque and abject situations of the body is metaphore of the nature and they transgress the borders of the Enlightenment's organised and reproduced body. In other words, grotesque and abject body images are the transgressive ones which are the other of fictive cultural body.

In this study, will be focused on the grotesque/transgressive body images represented in the visual media to excess the borders of Cultural/Apollonic Discourse. Samples from photographers as Witkin, Serrano, Mapplethorpe, Rancinan and Sherman will be analyzed within the framework of Intertextuality and Intermediality.