

T.C.
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**SİNEMADA ESTETİK BİR TUTUM
OLARAK İĞRENÇLİK**

ÇAĞIL ERDOĞAN

**DANIŞMAN
PROF. DR. A. ŞEFİK GÜNGÖR**

İZMİR, 2013

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans/Doktora Tezi olarak sunduğum

“Sinemada Estetik Bir Tutum Olarak İğrençlik” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../2013

Çağıl Erdoğan



T.C. YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZLİ YÜKSEK LİSANS
TEZ JÜRİ SINAV TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN		
Adı, Soyadı	:	
Öğrenci No	:	
Anabilim Dalı	:	
Programı	:	
Tez Sınav Tarihi	:/...../20.....	Sınav Saati :
Tezin Başlığı:		
.....		
Adayın kişisel çalışmasına dayanan tezini dakikalık süre içinde savunmasından sonra jüri üyelerince gerek çalışma konusu gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin,		
<input type="checkbox"/> BAŞARILI olduğuna (S) <input type="checkbox"/> OY BİRLİĞİ <input checked="" type="checkbox"/> EKSİK sayılması gerektiğine (I) <input type="checkbox"/> OY ÇOKLUĞU ile karar verilmiştir. <input type="checkbox"/> BAŞARISIZ sayılmasına (F)		
2 <input type="checkbox"/> Jüri toplanamadığı için sınav yapılamamıştır. 3 <input type="checkbox"/> Öğrenci sınava gelmemiştir.		
<input type="checkbox"/> Başarılı (S) <input type="checkbox"/> Eksik (I) <input type="checkbox"/> Başarısız (F) Üye : İmza :	<input type="checkbox"/> Başarılı (S) <input type="checkbox"/> Eksik (I) <input type="checkbox"/> Başarısız (F) Üye : İmza :	<input type="checkbox"/> Başarılı (S) <input type="checkbox"/> Eksik (I) <input type="checkbox"/> Başarısız (F) Üye : İmza :

1 Bu halde adaya 3 ay süre verilir.

2 Bu halde sınav için yeni bir tarih belirlenir.

3 Bu halde varsa öğrencinin mazeret belgesi Enstitü Yönetim Kurulunda görüşülür. Öğrencinin geçerli mazeretinin olmaması halinde başarısız sayılır. Mazereti geçerli sayıldığında yeni bir sınav tarihi belirlenir.

ÖZET

Yüksek Lisans

SİNEMADA ESTETİK BİR TUTUM OLARAK İĞRENÇLİK

Çağl ERDOĞAN

Yaşar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Yüksek Lisans Programı

Kapitalist sistemin ve değerler bütünüünün yarattığı kültürel, ekonomik ve siyasal ideallerde yaşanan çöküş, modernitenin kuşku ile karşılanmasına, sorgulanmasına ve ciddi biçimde eleştirilmesine neden olmuştur. Sanat bu konuda öncü görevi üstlenmiş, yaşanan değer kaybı sanatsal karşılığını burjuva değerleriyle özdeşleşmiş olan “güzel” niteliğinin yerle bir edilmesinde bulmuştur. “Güzel” sanatın odağı olmaktan çıkmış; çirkin, grotesk ya da iğrenç gibi estetik kategoriler sanata eklenerek toplumsal gerçekliğin temsilinde önemli bir yere sahip olmuştur.

Günümüz çağdaş sanatında karşımıza çıkan iğrençlik temsilleri sinema alanında da ifade olanağı bulmuş ve iğrençlik estetik bir kategori olarak sinema araştırmalarına dahil edilmiştir. Buna rağmen iğrencin sinemada kullanımını üzerine yeterli incelemede bulunulmamış, yapılan çalışmalar sistematik bir yaklaşımdan uzak kalmıştır.

Bu çalışma sinema araştırmalarında önemli bir eksiklik olarak görülen iğrencin estetik sunumlarını sınıflandırmayı; ana akım ve bağımsız sinema örneklerinde nasıl ve ne amaçlarla kullanıldığını saptamayı hedeflemiştir. Çalışmanın ileri sürdüğü sınıflandırmalar doğrultusunda sinemada iğrençlik kullanımının etkili bir

örneği olan Taxidermia filmi ierik analizi yöntemiyle incelemeye alınmış ve iğrencin filmin söylemiyle olan ilişkisi analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İğrenlik estetiği, iğren, sinema, Taxidermia



ABSTRACT

Master Thesis

DISGUST AS AN AESTHETIC CONDITION IN CINEMA

Çağl ERDOĞAN

Yaşar University

Institute of Social Sciences

Communication Sciences

For centuries art and aesthetics has focused on the concept of beauty. However, the changing social, economic and political structures, caused the search of art's essence out of beauty and led the articulation of ugly, disgusting or grotesque to the aesthetic categories.

Encountered in today's contemporary art, the ability to express the enormity representations found in the field of cinema and theater research have been included as a category of disgust aesthetics. However, sufficient examination on the use of disgusting in cinema has been away from a systematic approach.

The research of aesthetic presentation of disgust in film studies has been a major shortcoming, so this study aims to classify the aesthetic presentation of disgust and to determine how and to what purposes it is used in cinema. Thus by the examination of the film *Taxidermia*, which is a good example of effective use of cinematic disgust, the suggested classifications of the study would be explained.

Keywords: Disgust aesthetics, disgust, cinema, *Taxidermia*

İÇİNDEKİLER

SİNEMADA ESTETİK BİR TUTUM OLARAK İĞRENÇLİK

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

<i>İĞRENCİN YAPISI</i>	5
1.1.İĞRENÇ KAVRAMI VE İĞRENME DUYGUSU	5
1.1.2.İğrenme Ediminin Yapısı	7
1.1.2.1. Temasa Duyarlılık	7
1.1.2.2. Duyu Temellilik	8
1.1.2.3. İticilik ve Çekicilik	8
1.1.2.4. Ben ve Öteki Ayrımı	9
1.1.2.5. Organik Maddelere Yönelme	9
1.1.2.6. Çocuk ve Hayvanlarda Muafiyet	9
1.1.2.7. Engellenemezlik	10
1.1.2.8. Komiklik ve Gülünçlük	10

1.2.İĞRENMENİN UYARANLARI	11
1.2.1.Çürüme	12
1.2.2. Atık Maddeler	14
1.2.3.Şekil Bozukluğu	15
1.2.4. İç Organlar	16
1.2.5.Hayvanlar	16
1.2.6. Bitkiler	17
1.2.7. Kir	18
1.2.8. Davranış Biçimleri	19
1.2.9. Ahlaki ve Entelektüel İğrenme	20
1.3.İĞRENCİN TEORİLERİ	20
1.3.1.Tat ve Zehir Kuramı	20
1.3.2.Kötü Koku Kuramı	21
1.3.3.Hayvansal Miras Kuramı	22
1.3.4.Yaşam Süreci Kuramı	23
1.3.5.Ölüm Kuramı	24
1.3.6.Yaşamdaki Ölüm Kuramı	25
1.3.7.Ahlaki-Yasal Kuram	26
1.3.8.Sosyal-Yapısalcı Kuram	26
1.3.9.Psikanalitik Kuram	27
1.4.İĞRENCİN İŞLEVİ	27

1.5.İĞRENÇ VE SINIRLAR	28
1.6.ETİK YARGIDA İĞRENMENİN ROLÜ	31

İKİNCİ BÖLÜM

<i>SANAT VE İĞRENÇ İLİŞKİSİ</i>	33
2.1.SANATTA ESTETİK BİR NİTELİK OLARAK GÜZEL	33
2.1.1.Doğal ve Sanatsal Güzellik Arasında Kurulan İlişki	41
2.1.2.Güzel, Etik ve Tanrısal Arasındaki İlişki	43
2.2.SANATTA ESTETİK BİR NİTELİK OLARAK İĞRENÇ	45
2.2.1. Sanatsal Bir Kategori Olarak İğrencin Ortaya Çıkışı	45
2.2.2.Modern Sanatta Güzelin Sorgulanması ve İğrenç Üzerine Düşünceler	52
2.2.3.Çağdaş Sanat Anlayışında İğrenç Kavramı	61
2.2.2.1. Egemen İdeolojik Yapıya Tepki Olarak Çağdaş Sanatta İğrencin Kullanımı	70
2.2.4.Sanatta İğrencin Deneyimlenmesi Ve Estetik Haz	71

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

<i>SİNEMADA İĞRENCİN KULLANIMI</i>	79
3.1. FİLMSEL İĞRENMEYİ MÜMKÜN KILAN ETMENLER	79
3.1.1.İğrenme Duygusunun Doğası	80
3.1.2.Çağrışımlı Düşünce Yetisi	81
3.1.3. Sinemasal Anlatımdan Kaynaklanan Olanaklar	82
3.1.4.Filmsel Gerçeklik	83

3.1.5. İzleyicinin Karakterle Özdeşleşme Becerisi	84
3.2. SİNEMADA İĞRENCİN İŞLEVİ	86
3.2.1. Sanat Filmleri ve Underground Filmlerde İğrencin Kullanımı	88
3.2.2. Ana Akım Sinemada İğrencin Kullanımı	94
3.3. FİLMDE İĞRENME DUYGUSU UYANDIRMAK İÇİN KULLANILAN SANATSAL SEÇENEKLER	97
3.3.1. Zamansallık: Ani ve Öncelenmiş İğrenme	97
3.3.1.1. Ani İğrenme	97
3.3.1.2. Öncelenmiş İğrenme	98
3.3.2. Karakterle İzleyici Arasında Kurulan İlişki	99
3.3.2.1. Empati	99
3.3.2.2. Sempati	100
3.3.2.3. Özdeşleşme	100
3.3.2.4. Yabancılaşma	101
3.3.3. Sinemasal Sinestezi	102
3.3.4. İğrenç ve Diğer Duyguların Etkili Birlikteliği	102
3.3.5. Sinemanın Dilsel Özellikleri	103
3.3.5.1. Ses, Diyalog ve Müzik	103
3.3.5.2. Çekim Teknikleri	104
3.3.6. İğrenç Özne, Nesne ya da Durumların Temsili ve Düzenlenmesi	105

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

<i>TAXIDERMIA FİLMİNİN SİNEMADA İĞRENÇLİK ESTETİĞİNİN KULLANIMI AÇISINDAN İNCELENMESİ</i>	107
4.1.ARAŞTIRMA VE YÖNTEM	107
4.1.1.Araştırmanın Amacı ve Önemi	107
4.1.2.Araştırmanın Konusu	107
4.1.3.Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları	108
4.1.4.Araştırmanın Evreni ve Örneklemi	108
4.1.5.Araştırmanın Yöntemi	109
4.2.TAXIDERMIA FİLMİNİN YAPIM BİLGİLERİ	109
4.3.SİNOPSİS	110
4.4.TAKSİDERMİNİN TANIMI	111
4.5.FİLMİN ÖYKÜSÜ	111
4.6.TAXIDERMIA FİLMİNİN İĞRENME DUYGUSU OLUŞTURMAK İÇİN KULLANILAN SANATSAL SEÇENEKLER AÇISINDAN İNCELENMESİ	123
4.6.1.Zamansallık: Ani ve Öncelenmiş İğrenme	124
4.6.2.Karakterle İzleyici Arasında Kurulan İlişki	128
4.6.3.Sinemasal Sinestezi	132
4.6.4. İğrenç ve Diğer Duyguların Etkili Birlikteliği	134
4.6.5. Sinemanın Dilsel Özellikleri	135
4.6.5.1. Ses, Diyalog ve Müzik	135
4.6.5.2. ÇekimTeknikleri	136
4.6.6. İğrenç Özne, Nesne ya da Durumların Temsili ve Düzenlenmesi	139

SONUÇ

145

KAYNAKÇA

150



ŞEKİLLER LİSTESİ

Fotoğraflar	Sayfa
Fotoğraf 1. M.Duchamp, L. H.O.O.Q	58
Fotoğraf 2. Andy Warhol, “Brillo Soap Pad Boxes” Enstelasyonu	60
Fotoğraf 3. Andres Serrano, Immersion (Piss Christ)	63
Fotoğraf 4. Mike Kelley & Paul McCarthy, Secession	66
Fotoğraf 5. Chapman Kardeşler, Great Deeds Against The Dead	67
Fotoğraf 6. Cindy Sherman, Untitled #175	67
Fotoğraf 7. Cindy Sherman, Untitled #250	68
Fotoğraf 8. Herman Nitsch, Das Orgien Mysterien Theater çalışması	69
Fotoğraf 9. Herman Nitsch, 6-dp-1998	69
Fotoğraf 10. Piero Manzoni, Sanatçının Dışkısı (Merda d'artista)	77
Resimler	
Resim 1. Henri Matisse, Blue Nude (Memories of Biskra)	63
Resim 2. Francisco Goya, Disaster of War, Plate 39: Grande hazaña	66
Görüntüler	
Görüntü 1. John Waters, Pembe Flamingolar (Pink Flamingos)	85
Görüntü 2. Ridley Scott, Hannibal	85
Görüntü 3. Ted Browning, Ucubeler (Freaks)	87
Görüntü 4. Herschell Gordon Lewis, Blood Feast	95
Görüntü 5. Teğmen ve Morosgovanyi	112
Görüntü 6. Morosgovanyi el arabasını sürer	113
Görüntü 7. Morosgovanyi	113
Görüntü 8. Morosgovanyi'nin cinsel fantezileri	114
Görüntü 9. Morosgovanyi kulübenin deliğinden kızları gözetler	114
Görüntü 10. Kalman	115
Görüntü 11. Sovyet Rusya Hızlı Yemek Yeme Olimpiyatları	115
Görüntü 12. Kalman ve Bela'ya el sallayan Gizi	116

Görüntü 13. Kalman ve Bela kusma molasında	116
Görüntü 14. Kalman'ın yere düşüşü	117
Görüntü 15. Kalman ve Gizi doktorun odasında	117
Görüntü 16. Kalman ve Gizi	118
Görüntü 17. Taksidermi dükkanında Lajos	119
Görüntü 18. Kalman	119
Görüntü 19. Kalman'ın kedileri	120
Görüntü 20. Lajos kedilerin kafesinde	120
Görüntü 21. Taksidermi makinasına bağlanmış halde Lajos	121
Görüntü 22. Dükkana siparişini almak için gelen sanatçı	122
Görüntü 23. Kalman'ın taksidermi uygulanmış bedeni	122
Görüntü 24. Lajos'un torsosu	123
Görüntü 25. Cenin anahtarlık	138
Görüntü 26. Kusma sahnesinde kameranın çevrinme hareketine başladığı kare	138
Görüntü 27. Morosgovanyi ekmek teknesine eğilir	143
Görüntü 28. Teğmen'in karısı ekmek yoğururken	143
Görüntü 29. Teğmen'in karısı ekmek teknesinde yıkanırken	143

GİRİŞ

Güzelin ne olduğu ve güzelin özüne dair düşünceler, Antik Çağ felsefi geleneği içerisinde oluşmaya başlamış; fakat Aydınlanma Çağı'na kadar sanatta güzel üzerine düşünceler yeterince gelişmemiş ve güzel felsefi bir kuram çerçevesinde sistemleştirilmemiştir. Güzellik ve sanatın özünü ilintili düşünceler ancak 18.yüzyılın ortalarında gelişmeye başlamış ve sanat felsefesi kendi araştırma alanına kavuşarak bilimsel bir disiplin haline gelmiştir. Alman filozof A.G.Baumgarten'ın "estetik" adını verdiği bu disiplin, sadece güzel olanı değil, tüm diğer estetik biçimleri araştırma konusu edinmeyi amaçlamıştır; fakat güzel'in gerçek hayat ve sanat alanında sahip olduğu etkinlik, zaman içerisinde estetik ile özdeşleştirilmesine yol açmıştır. Estetik biliminin güzel olanın felsefesine indirgenmesi, diğer sanatsal niteliklerin varlık alanını kısıtlamış; karşıt estetik niteliklerin diyalektik birlikteliğini bozarak sanatsal temsili toplumsal gerçeklikten koparmıştır.

Güzel olan ile "olumsuz" estetik nitelikler arasındaki diyalektik ilişki, yaklaşık iki yüzyıldır süren modernlik serüveninin tarihsel, toplumsal, ekonomik ve kültürel anlamda iflas etmesinin yarattığı değer karmaşası sayesinde yeniden alevlenmiştir. Modern dönemde yaşanan çözülme çağı gerçeklik anlayışını değiştirerek, eski ideallerin geçerliliğini yitirdiği bir toplumda yeni değerlerin tanımlanmasına neden olmuştur. Sanatın varlık nedeni olarak addedilen güzel kategorisi, kaotik gerçekliği yansıtamaz hale gelmiş, sorgulanmaya başlanmış ve sanatın özü olmaktan çıkmıştır. Çirkin, iğrenç, grotesk gibi olumsuz estetik nitelikler, burjuva estetik değerleri arasında yer alan güzel, yüce, ilginç, komik gibi olumlu estetik niteliklere eklenerek yüzyıllardır sanatın ana konusu olan güzelin sahip olduğu yeri sarsmıştır.

20.yüzyıldan itibaren sanat akımlarında yer alan çirkin, absürd, iğrenç ya da tiksindirici temsiller, genellikle modern söylemi ve burjuva yaşam biçimini eleştiren ideolojik öğeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemden itibaren görülen "olumsuz" estetik eğilimler, etik, iyi ve güzel olanı sorgulamakta, yıpratmakta hatta kendi karşıtı olan çirkin ya da iğrence dönüştürmektedir. Günümüz sanatı siyasal, kültürel ve toplumsal yapılarda karşılaşılan postmodern

belirsizliğin temsilinde, “olumsuz” sanatsal nitelikleri önemli bir ifade olanağı olarak kullanılmaktadır. Sanatta güzelin yerini büyük ölçüde sarsan bu estetik kategoriler sanat ve toplum arasındaki diyalektik ilişki düşünüldüğünde, yerleşik düzene karşı alternatif bakış açıları yaratmada büyük önem taşımaktadır.

Estetik bir nitelik olarak iğrenç, insanlar üzerinde fiziksel ve zihinsel olarak yarattığı güçlü, tepkisel ve karmaşık etkiler nedeniyle “olumsuz” sanatsal kategoriler arasında ayrı bir yere sahiptir. Bu özelliği postmodern ve avangard sanat hareketlerinin yanı sıra ana akım sanat temsillerinde de sıklıkla kullanılmasına neden olmuştur. İğrencin onu deneyimleyen kişide yarattığı şok, şaşkınlık, merak, çekim, tikslenme, reddetme, inkar, yüzleşme, yadsıma gibi birbirini tamamlayan ya da eksilten unsurlar iktidar ilişkilerinin, cinsiyet sunumlarının, ben ve öteki ayrımının sorgulanmasında işlev kazanmıştır. İğrenç olan, sanatın toplumsal gerçeklikle olan ilişkisi bağlamında farkındalık yaratan önemli bir öge olarak karşımızda durmaktadır.

Günümüzde görsel, işitsel ve haptik duyularla ilişki içindeki sinema, gerçeklik temsiline oldukça yakın bir sanat dalı olması nedeniyle, sanatta iğrencin kullanımıyla arzulanan zihinsel dönüşümü yaratabilecek etkili araçlardan biri olarak görünmektedir. Bu nedenle sinema alanında iğrençlik temsili üzerine yapılacak çalışmaların, plastik sanatlarda olduğu gibi desteklenmesi ve çeşitlendirilmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Türk ve dünya literatüründe sinemada iğrençlik üzerine yapılan incelemelerin niteliksel ve niceliksel eksikliği, bu araştırmanın yapılmasına neden olan ana unsurlardan birini oluşturmaktadır. Çalışma iğrenç kavramının ideolojik, toplumsal, kültürel ve ekonomik yapılarla olan bağı çerçevesinde; sinema sanatında nasıl ifade olanağı bulduğunu, bu ifadenin hangi amaca hizmet ettiğini, iğrencin izleyici ve yapıt arasında ne tür etkileşimler yarattığını, bu ilişkinin filmin söylemi ile nasıl ilintilendirildiğini ve izleyicide düşünsel dönüşümler yaratıp yaratamayacağını araştırmıştır.

Çalışma genelden özele doğru yol alan dört ana bölüme ayrılmıştır; öncelikle iğrencin kavramsal açıklamasına yer verilmiş, ardından sanat ve iğrenç ilişkisi incelenmiş, araştırma daha da derinleştirilerek sinemada iğrenç kullanımlarına geçilmiş ve örnek film çözümlemesine gidilmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde iğrencin kavramsal bir tanımlaması yapılmış, iğrenme duygusunun yapısı, bu duygunun neden kaynaklandığı ve nasıl oluştuğu ortaya konmuştur. Daha sonra iğrenmeyi uyaran ana unsurlar başlıklar halinde sıralanmış ve buradan hareketle iğrenme üzerine geliştirilen biyolojik, sosyal, psikolojik ve psikanalitik kuramlar açıklanmıştır. Bölüm sonunda, iğrencin sosyal, kültürel ve politik işlevi toplumsal düzen ve sınırlar çevresinde incelemiş; tezin ilerleyen safhalarında sanat ve sinemada iğrenç kullanımının kavranmasına dair bir ön hazırlık yapılmıştır.

İkinci bölümde sanat ve iğrenç ilişkisi inceleme altına alınmış; fakat iğrencin estetik bir kategori olarak ortaya çıkışından bahsedilmeden önce, yüzyıllardır sanatın özü olarak kabul edilen güzel olgusunun tarihsel açıdan araştırılması gerekli görülmüş ve güzel'in temsil ettiği sosyal, politik ve ahlaki doğrular ortaya konmuştur. Sanatta güzelin ne olduğu, hangi zihinsel ve ideolojik yapılarla iç içe geçtiği, ne tür toplumsal, politik ve kültürel dönüşümlerden sonra yerini iğrence bıraktığı gibi sorular cevaplandıktan sonra sanat ve iğrenç ilişkisine geçilmiş; iğrencin estetik bir kategori olarak nasıl ortaya çıktığı, sanattaki işlevi ve izleyici ile sanat eseri arasında oluşturduğu ilişki ortaya konmuştur.

Çalışmanın üçüncü bölümünde sinemada iğrencin kullanımı araştırılmış, sinema sanatının doğasından kaynaklı olarak filmsel iğrenmeyi mümkün kılan etmenler açıklanmıştır. Bu sınıflandırma her sanat dalının kendi ifade olanakları çerçevesinde farklılık gösterebileceği halde, sinemanın diğer sanat dallarına oranla gerçeklikle olan bağı doğrultusunda iğrençlik temsilinde sahip olduğu etkiyi vurgulamak açısından önemli görülmüştür. Ardından ana akım ve bağımsız sinema örneklerinden hareketle genel olarak sinemada iğrencin işlevi üzerinde durulmuş; iğrenme duygusunun itici olduğu kadar çekici yapısının, filmin ideolojik görüş açısı ve retorik sistemi içerisinde üstlendiği rol ortaya konmuştur. Son olarak filmsel iğrenmeyi mümkün kılan sanatsal seçenekler sıralanmış ve film içinde bu yöntemle yaratılan iğrenmenin ne amaçla kullanıldığı araştırılmıştır. Bununla birlikte bölüm içerisinde sinemada iğrenç öğesinin tarihsel olarak ortaya çıkışına yer verilmemiş; tarihsel inceleme yapmanın çalışmanın hedeflemiş olduğu

muhalif söylem ve iğrençlik arasındaki ilişkiyi açıklamada işlevi olduğu düşünülmemiştir.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, üçüncü bölümde bahsedilen filmsel iğrenmeyi mümkün kılan sanatsal seçenekler doğrultusunda, sinemada iğrençlik kullanımının etkili örneklerinden biri olan György Palfi'nin Taxidermia (2006) adlı filmi incelemeye alınmıştır. Film, sinemada iğrençlik temsilinin toplumsal ve siyasal bir eleştiri aracı olarak kullanımına iyi bir örnek olduğu için seçilmiştir. İğrençliğin filmin biçimsel olanaklarıyla nasıl oluşturulduğu ve bu oluşumun filmin bakış açısıyla ne şekilde örtüştüğü niteliksel içerik çözümlemesi yoluyla ortaya konmuştur. Çözümlemenin asıl amacı iğrencin filmin söylemini ne doğrultuda etkilediği, bu amaçla izleyici üzerinde nasıl bir etki yaptığının saptanmasıdır. Film incelemesi sırasında iğrençlik kullanımının izleyicinin deneyimi doğrultusunda filmsel anlatıya ne kattığı, izleyiciyi ne yönde etkilediği ve filmin olaylara bakış açısını nasıl desteklediği araştırılmıştır. Filmde iğrenme unsuru oluşturan karakterler, nesnelere ve olaylar saptanarak niteliksel olarak çözümlenmiş, filmin anlatı yapısı içerisinde sahip oldukları işlev açıklanmış, bu işlevin filmin eleştirel yapısıyla kurduğu ilişki incelenmiştir.

Çalışma egemen toplumsal, kültürel ve ekonomik yapılar ve değerler sisteminin, eleştirel iğrençlik temsilleriyle nasıl sorgulanabileceğini ortaya koyarak, film incelemesi aracılığıyla sinemada iğrenç öğesinin kullanımının egemen iktidar yapılarına karşı muhalif tutumun desteklenmesini nasıl sağlanacağını göstermeyi amaçlamıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.İĞRENCİN YAPISI

İğrenmenin neden, nasıl ve ne koşullar altında ortaya çıktığı yüzyıllardır araştırılan bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde iğrenmenin bedeni nasıl etkilediği, beden üzerinde nasıl işlev gördüğü, zihinde ne gibi düşüncelere neden olduğu, insanın hayal gücüyle nasıl bir ilişki içine girdiği gibi sorular birçok araştırmacının aklını kurcalamaya devam etmektedir. Çalışmanın bu bölümü belirtilen sorulardan hareketle, ilerleyen bölümlerde bahsi geçecek konulara ışık tutmak açısından iğrenmenin tanımlamasını içermekte ve yapısal olarak sahip olduğu özellikleri açıklamaya çalışmaktadır.

1.1.İĞRENÇ KAVRAMI VE İĞRENME DUYGUSU

İğrenç kelime olarak Fransızca “degout” ve İtalyanca “disgusto” yani “tatsız,” “tattan yoksun” anlamına gelmektedir (Wilson2002:5). İngilizce’de “disgust” olarak geçen kelime “tat alma duyusu”yla aynı köke sahip olup “tat olarak kötü” olanı ifade etmektedir. Oxford İngilizce Sözlüğü’ne göre iğrenç sözcüğü tat alma duyusunu ilgilendiren “mide bulanması”yla eşanlamlı olarak kullanılmaktadır. Oysa Almanca’da “ekel” anlamına gelen iğrenç kelimesi tam olarak tada yönelik bir gönderme içermemektedir. Alman yazarların, iğrenmeyi tatla ilişkilendiren Darwin’in iğrenme kuramını takip etmemelerinin bununla ilgisi olduğu düşünülebilir (McGinn,2011:67,68). Türkçe’de iğrenç kelimesi pek çok dilde kullanıldığı gibi tatsız ve “mide bulandırıcı” anlamlarına gelmektedir. Yani orijinal olarak iğrenme tatsız ya da tattan mahrum, daha da genişletirsek tadı önleyen ya da onu ortadan kaldıran şeyle aynı anlamı taşımaktadır (Wilson,2002:5). Tüm bu örnekler iğrenme duygusunun kökeninin tat ile ilintilendirilmiş olduğunu göstermek açısından önemlidir fakat iğrenmek yalnızca “mideye ait” bir duygu değildir, ya da en azından, midemizle olan bağlantımız doğrudan değildir (Ahmed,2004:83). Fiziksel olarak bize iğrendirici gelen şeyler, içinde bulunduğumuz sosyokültürel ortam ve deneyimlerimiz sonucunda oluşan düşünceler tarafından şekillenmektedir. Yani iğrenme duygusu mide ve genel olarak iç organlarla ilgili olsa da aynı zamanda psikolojik yani “psiko-bedensel”

bir duygulanımdır. Darwin'in, elleri temiz olsa da, çıplak bir yerlinin yediği yemeğe dokunması sonrasında duyduğu iğrenme duygusu örneğinde olduğu gibi iğrenme, onu uyaran en öncelikli maddeler ağza girmeden ve tatma edimi gerçekleşmeden önce de başka kategoriler tarafından gerçekleşebilmektedir (Miller,1997:3). Sosyo-psikolojik açıdan bakıldığında iğrenme çocukluk çağlarında temellenmiş sosyal kodların dışına çıkan nesne ve durumlara verilen etkili ve ani bir tepkidir. Nussbaum'un da belirttiği gibi iğrencin içine dahil edildiği bu tür yargılar ancak ilgili kanaatlerin geliştirilmesiyle elde edilmektedir (Deigh:389). Bu durumda iğrenme öğrenilebilir ya da bazı bilim insanlarının tersini iddia etmesine rağmen vazgeçilebilir bir duygudur (Wilson,2002:98). Birey büyüdükçe, olgunlaştıkça, farklı kültürel ve sosyal deneyimler edindikçe, onda mevcut olan iğrenme duygusu değişime uğramaktadır. Bu duygu katı, değişmez ya da psikolojik olarak sabit değildir (Wilson,2002:15). Aynı zamanda belli düşünce yapılarını ya da tepkileri değiştirip dönüştürmek açısından stratejik olarak da düzenlenebilir.

İğrenme duygusu ve uyaranlarının genel olarak tüm coğrafya ve kültürlerde karşımıza çıkan bazı karakteristik özellikleri bulunmaktadır. Paul Rozin ve April E. Fallon iğrenme deneyiminin tipik özelliklerini dört ana unsurla açıklamışlardır (Rozin ve Fallon'dan aktaran Ahmed,2004:84):

1. Karakteristik bir yüz ifadesi: İğrenme sırasında dudaklar geriye ve aşağı doğru çekilir, burun kırışır ve gözler kısılır, bunu mide bulantısı hatta daha ileri düzeyde kusma izler. Öte yandan nabız ve kan basıncında düşme gözlemlenir ve bilinç düzeyinde fark edilemeyecek psikolojik değişimler oluşur. (Korsmeyer,2012:755)
2. Özne kendini iğrendiren nesneden uzak tutma ve geri çekme hareketinde bulunur.
3. Kusma isteği, bulantı gibi ayırıcı psikolojik bir göstergeler gözlemlenir.
4. Alışılmış bir duygu durumu olan tiksinti hissedilir.

İğrenme her zaman bir nesneye karşı yönelmiştir. Kişi soyut olarak değil, onda nefret uyandıran şey karşısında iğrenme hisseder. Ya da William Ian Miller'ın ortaya koyduğu gibi "iğrenme bir şey hakkında ve bir şeye karşılık olarak verdiğimiz bir duygudur, sadece ham, bağımsız bir duygu değildir"

(Ahmed,2004:85). İğrenç olarak addedilen şey aynı zamanda bize bulaşma, hasta etme ya da sahip olduğu yakınlık sayesinde kirletme gücüne sahip olduğu için tehlikeli olarak görülür ve güçlü bir tiksinti duygusu yaratır (Miller,1997:2). İğrenç hem tanımsal hem değişmeceli olarak birçok kullanıma sahip bir kelimedir, fiziksel kullanımları kadar onun değişmeceli kullanımı, kirlenmeye olan dönüşümü, ahlaki ve estetik yargıların içine sızması üzerinde durulması gereken önemli konulardır (Wilson,2002:6).

Cultural Politics of Emotion(2004) adlı kitabında Sara Ahmed'in ortaya koyduğu gibi iğrenç ne taarruza uğrayan insanın, ne de taarruz eden nesne, beden, görüntü ya da olayın bir özelliği değildir. Ama bu ikisi arasındaki karşılaşma ve etkileşimdir. Bu karşılaşma hem duygusaldır hem de fiziksel olarak deneyimlenmektedir. İğrenmeyi birbirine temas etmek istemeyen iki şeyin karşılaşması olarak ifade etmek kolay olduğu halde Ahmed bu iki şey arasındaki zaman ve mekana dikkat çekmiştir. İğrenme bizi "içten dışa" çevirdiği gibi "dıştan içe" de çevirmektedir, böylece özne ve nesne arasındaki sınırın kendisi bir nesneye dönüşmektedir. Beden iğrendiren nesne tarafından bir kez ele geçirildi mi, bu nesneyle temasın süresi uzadıkça tekrar tekrar aynı duyguyu yaşamaktadır. Nesnenin dokusu, şekli, hareketinin zamansal olarak daha uzun deneyimlenmesi öznedeki öyle bir duyusal yakınlık hissettirir ki, nesne daha da saldırgan hale gelir. Böylece bedeni tekrar ele geçirir ve hasta eder (Barker,2011:71).

1.1.2.İğrenme Ediminin Yapısı

1.1.2.1.Temasa Duyarlılık

İğrenme "temasa duyarlı"dır. Kişiyi iğrendiren nesne, onun dokunmak istemediği şeydir. Çünkü dokunmak yakınlığın en güçlü şeklidir ve iğrenilen bir nesneye yaklaşmamak için ona dokunmaktan sakınılır. Oysa birebir temas gerçekleşirse de koku ve tat alma duyuları da taktile(dokunmayı) uyaran duyulardır. Tatma duyusu bir şeyle direk temasa geçmeden gerçekleşemediği için teması gerekli kılar. Aynı şekilde koklama da temasla yani nesnenin öznenin bedenine burun yoluyla girmesiyle oluşur (McGinn,2011:41,42).

İğrenme tepkisinin yoğunluğu özne ve nesnenin arasındaki mesafeye bağlıdır. Nesne yaklaşırsa iğrenme de artacaktır. McGinn'in (2011:43) de verdiği örnekteki gibi bir cesedi teleskoptan görmek onu yakından tüm detaylarıyla görmekten, onu solumak, onun yakınlığını hissetmekten daha az iğrenme uyandıracaktır. Çünkü iğrenç nesne üzerimizde izini bırakıp bizi etkileme özelliğine sahiptir. Biz iğrençliğin bulaşıcı olduğunu ve iğrenç nesneye dokunursak bizim de iğrenç olmaya doğru değişeceğimize inanmakta ve nesneyle mesafemizi koruyarak bu değişimin önüne geçmeye çalışmaktayızdır. Yakınlık fiili bir temas olsun olmasın, bu ilişki içerisinde önemli rol oynamaktadır. İğrendiren nesnenin yakınlığı yani öznenin alanını ihlal etmesi iğrendiren durumun kendisiymiş gibi, bedensel alana yapılan bir saldırı olarak görülebilir. İğrenme sonucunda nesneden geri çekilen bedenler kendilerini hasta edecek kadar yaklaşan iğrenç nesneye karşı belli bir kızgınlığı içlerinde taşımaktadır. Kısacası iğrenme için temas gerekli değildir, korunan yakınlığın ihlal edilmesi yeterli olmaktadır (Barker,2011,71).

1.1.2.2.Duyu Temellilik

İğrenme “duyu temelli” bir duygudur. Gördüğümüz, tattığımız, kokladığımız, dokunduğumuz ve diğer duyularla birleştiği sürece kulağımızla duyduğumuz nesne ya da olaylarla ilgili iğrenme yaşarız. Burada iğrendiren nesnenin zihinsel bir görüntüsünü oluşturmaya çalışırken kullandığımız duysal hayal gücünün etkisini de unutmamak gerekmektedir (McGinn,2011:44).

1.1.2.3.İticilik ve Çekicilik

İğrenme hem itici hem de çekici bir duygudur (McGinn,2011:46). İğrendiren şeyde heyecan verici bir yan vardır çünkü kafa karıştırıcı ve bir o kadar da canlıdır. Ne kadar tiksindirici olursa etkisi o kadar artar ve hafızaya kazınır. İğrenç nesnenin olumsuz bir cazibesi, insanı onu keşfetmeye iten dayanılmaz bir çekiliği vardır. Hastalık, yaralanma, bedenin belirli yerlerinin kopması, ölüm vb. iğrendiren durumlar insanlarda mide bulantısına neden olsa bile iğrence olan merak, ona bakma isteği uyandırır (McGinn,2011:47,48). Nekrofil(ölü sevicilik),

coprophilia(dışkıya karşı anormal bir ilgi duyma, dışkısını yapan bir kişiyi görmekten cinsel zevk alma eğilimi)ve fetişizm gibi belirli sapkınlıkların nedeni de bu çekim ve merakın önüne geçememekten kaynaklanmaktadır. Bu hastalıkların birçok türünde tiksinti çekicilikle yer değiştirmekte, iğrenç olan kutsal ve cazip hale gelmektedir (McGinn,2011:49).

1.1.2.4.Ben ve Öteki Ayrımı

İğrenme ben ve öteki ayrımı yapmaktadır. Ben kendimde katlandığım şeylere başkalarında katlanamam ve doğal olarak başkalarından kendimden olduğumdan daha çok iğrenirim (McGinn,2011:50). Çünkü benim bedenimden çıkan şeyler benimdir, beni oluşturur. Başkaları ise öteki olduğu ölçüde, onlardan çıkan şeyler katlanılmaz hale gelmektedir.

1.1.2.5.Organik Maddelere Yönelme

İğrenmenin odağında bitkisel, hayvansal ya da insana ait organik maddeler yatmaktadır. İnorganik maddeler doğaları gereği iğrendirici değildir, bu göreceli yani öznel değil, nesnel bir özelliktir. McGinn(2011:62) insanların dışkıyı iğrenç bulurken kristalleri iğrendirici bulmadığından bahsetmiştir. Aynı şey makineler ya da çoğu eşya için de geçerlidir. Çünkü dışkıda iğrenme duygusunu haklı çıkaran bir yan vardır ama kristallerde ya da makinelerde bununla karşılaşmayız. İnorganik şeylere karşı iğrenme duygusu geliştirmemiz ancak o nesnenin organik olana yaptığı gönderme sonucunda gerçekleşebilir (McGinn,2011:53). Kısacası iğrenme dürtüsünde mutlaka yaşamsal madde izlenimi olmalıdır.

1.1.2.6.Çocuk ve Hayvanlarda Muafiyet

İğrenme duygusu erken yaştaki çocuklarda ve hayvanlarda görülmemektedir. Çocuklarda genellikle 7 yaş ve üzerinde belli bilişsel ve duygusal yetilerin gelişimine bağlı olarak ortaya belirmektedir. Göz kırpma, acı tat veren bir şeyi tükürme gibi motor tepkilerden farklı olarak iğrenme belirli bir

kavramsallaştırmaya ihtiyaç duymaktadır (McGinn,2011:56). Aslında insanların iğrenme tepkileri göstermeleri için açık biyolojik gerekçeleri bulunmamaktadır fakat iğrenme duygusu bizim dünyayı nasıl algıladığımız, dünya üzerindeki yerimiz ve nasıl biri olduğumuzla ilintili olduğu ölçüde oldukça yaşamsal bir işleve sahip olduğu görünmektedir (McGinn,2011:58). Tüm bu saptamalar doğal olarak iğrenmenin genetik değil öğrenilmiş bir duygu olduğu algısını yaratmaktadır. Oysa bu konuda kesinleşmiş bilimsel çalışmalar bulunmadığı gibi, insanların dil yetisi gibi doğuştan gelen bazı yeteneklerinin belirli bir fiziksel gelişimden sonra ortaya çıkmış olması da muhtemeldir (McGinn,2011:55).

1.1.2.7. Engellenemezlik

İğrenme tepkisi istek ve bilişsellikle değiştirilemez. Yani iğrenmeye ya da iğrenmemeye biz karar veremeyiz ve bizi iğrendiren şeyin önüne geçilemez. Paul Rozin'in deneylerinden hareketle aktardığına göre plastik dışkı ya da arındırılmış hamamböcekleri dahi iğrenme duygusunun önüne geçmekte etkili değildir. Bu durumda iğrenmenin reflekslere dayalı ve otomatik bir tepki olduğunu söylemek mümkündür. Elbette iğrenme duygusunun önüne geçildiği bazı vakalar vardır ama bunlar nadirdir ve özel terapi gerektirmektedir (McGinn,2011:60).

1.1.2.8. Komiklik ve Gülünçlük

İğrenç bize bazen komik ve gülünç gelmektedir. Bizi iğrendiren şeylere gülme eğilimi taşımamızın mahcubiyet duygusuyla belli bir ilişkisi vardır çünkü genelde iğrenç şeyler mahcup edici ve utanç vericidir. Bir şakanın içinde iğrenç bir şey ya da durum geçtiğinde onu utanç verici bulup ondan rahatsızlık duymamıza rağmen gülebiliriz. Çünkü McGinn'in(2011:63) de bahsettiği gibi psikanalitik açıdan bakıldığında gülmece bastırılmış duyguların açığa çıktığı bir alandır ve iğrenme duygusu da reddetmek istediğimiz bazı durumların üstesinden gelebilmemiz için bizde gülme uyandırmaktadır.

1.2.İĞRENMENİN UYARANLARI

Ampirik psikologlar iğrenç nesne ya da olayların ortak özelliklerine dayanarak iğrenmenin ve iğrenç nesnelerin evrenselliğinden bahsetmektedir (Wilson,2002:91). Zararlı ya da zehirli yiyecekler gibi belli öğeler kültürden kültüre çeşitlilik gösterse de genel olarak iğrenme uyaranlarının sınıflandırması kültürler arası benzerlikler göstermektedir. İğrendiren nesnelere genellikle kötü kokular, görüntüleri tiksindiricidir, onlara dokunmak ya da onlara dokunulduğunun düşünülmesi bile mide bulantısı ve kusma gibi ani fiziksel tepkiler yaratabilir (Korsmeyer,2012:754). Bu nesnelerin sağlık açısından zararlı olup olmaması önemli değildir. Paul Rozin de iğrendiren nesnenin illa kirli veya bulaşıcı olması gerekmediğini belirtmiştir. Genellikle bunun düşüncesi bile iğrenmek için yeterli olmaktadır. Ona göre iğrenme nesnenin duyuşal özelliklerinden önce zihinde onunla ilgili oluşun düşüncelerde tetiklenmektedir (Kuplen:2011). İğrenmenin işlevi üzerine yapılan çalışmaların, onun kirlenme ya da zehirlenmeye karşı bedeni koruyucu bir tepki olarak çalışmadığı konusunda yoğunlaşması bu görüşle paralellik taşımaktadır (Korsmeyer,2012:754).

İğrendiren nesne ya da durumlar kültürden kültüre durağan kalmayıp değişebildikleri gibi aynı kültür içerisinde zamandan zamana hatta kişiden kişiye de değişebilmektedirler (Wilson,2002:xiv). İğrenmenin deneyimlenmesi sırasında bir kişinin iğrendiren nesneye verdiği tepkiyle diğerinin aynı nesneye verdiği tepkinin arasında büyük farklar olabilmektedir. Buradan hareketle iğrendiren nesnelerin sınıflandırmasının genel geçer olamayacağı görülse de, iğrenme üzerine kuram üretmek ve geliştirebilmek için hayati önem taşıdığı açıktır.

Korsmeyer'in aktardığına göre hemen hemen tüm kültürlerde genel olarak kabul görmüş iğrenç nesnelere dışkı, regl kanı, iltihap gibi bedensel atık maddeler; hayvan eti gibi çürümüş ya da bozulmuş organik maddeler; iltihap ve bozulmalar dahil olmak üzere, bedenin dışında deneyimlenen organlar ve üzerlerinde pıhtılaşmış kan; böcek sürüleri, kurtçuklar ve fareler şeklinde sıralayabilmekteyizdir (Korsmeyer,2012:754). Bu sıralamada yer alan öğelerin hepsinin iğrenme yaratmadaki ortak nedenleri bedene karşı yapılmış bir saldırı, bir bozulma, bir aksaklık, daha da kötüsü ölüm tehdidi olarak algılanmalarıdır. Beden

iğrenç nesne ile karşılaştığında saldırıya uğradığını, bütünlüğünün bozulduğunu ve kirletilmiş olduğunu düşünmektedir. Bu nesnelerin deneyimi zihninde ölüm düşüncesini dolaysız bir şekilde açığa çıkarmamaktadır fakat zihnin dışına çıkıp onun bedenle olan bağlantısı fark edildiği an ölümün olabilirliği algılanmaya başlanmaktadır (McGinn,2011:176). Zihin ölmenin gerekmediğini düşünse de ölümün bedene yaptığı tacizleri fark etmekte ve ondan ürkmektedir.

Kristeva'ya göre bedene yapılan en büyük taciz, o bedeni yaratan anne ve babadan kaynaklanmaktadır. Anne ve babanın arzusu "ben"i ölümle tehdit eder ve "ben" kendim olmadığım sürece kendimden de tiksiniyorum. Kristeva iğrenme ve ölüm temasını Freudyen bir bakış açısıyla birleştirerek ikisi arasındaki ilişkiyi şu sözlerle açıklamaktadır:

"İğrenmenin belki de en arkaik biçimini yiyecekten tiksime oluşturur...Bulantı, gözleri karartan baş dönmesiyle beni sütün kaymağı karşısında iki büklüm geriye iter ve onu bana sunan anne ve babadan beni ayırır. "Ben" onların arzusunun göstergesi olan bu öğeyi istemem, "ben" onun hakkında bir şey bilmeyi reddederim, "ben" onu özümsemem,"ben"onu dışarı atarım...Ama bu besin anne ve babanın arzusundan başka bir yerde var olamayan "ben"im için bir öteki de olmadığından kendimi oluşturmaya çalıştığım aynı edimle aslında kendimi dışarı atarım, kendimi tükürürüm, kendimden tiksiniyorum" (Kristeva,2004:15).

İğrenmenin uyarılarını daha ayrıntılı incelemek ve iğrenme duygusunu oluşturan nesnelere özne arasında neden sonuç ilişkisini anlamlandırabilmek için bunları belli başlıklar altında açıklamak uygun olacaktır.

1.2.1.Çürüme

Bütünlüğü bozulmamış ve yeni ölmüş bir beden onu deneyimleyen kişide iğrenme uyandırmaz fakat çürüyen insan ya da hayvan cesedi, ama özellikle de insan cesedi önemli bir iğrenme uyarandır. Çünkü çürümeye ve kokuşmaya başlamış etin dokusunda, kokusunda ve rengindeki değişimler onun bir zamanlar yaşayan bir beden olduğu düşüncesini akla getirmektedir (McGinn,2011:13). Kristeva'ya göre kadavra kirlenmenin temelidir. "Ruhsuz bir beden, olmayan bir

beden, ne olduğu belli olmayan bir madde”dir (Kristeva,2004:147). Kokuşmaya başlamış bir cesetle temas etmek, onun kokusunu duymak hatta onu görmek bile mide bulantısı ve kusma gibi tepkiler yaratabilmektedir. Dini bir ayin biçimine bürünmüş olan ölü bedenleri gömme ya da yakma işinin bu türden bir iğrenme duygusunu ortadan kaldırmakla önemli bir ilişkisi olduğu gözden kaçmamalıdır (McGinn,2011:14). Grek-Roma dünyasından Hinduizm’e ölü yakma törenleri, Müslümanlıkta ölünün yıkanarak hem bedenen hem de ruhen temizliği simgeleyen beyaz kefene sarılması, Hıristiyan cenazelerinde ölü bedeninin yaşamaya devam ediyormuşçasına giydirilip, tenin solukluğunun makyajla renklendirilmesi ve bedeninin simgesel olarak canlandırılması bunun örnekleridir. Tüm bu geleneklerin nedeni bedeninin beden olmaya devam ediyor olduğu yanılsamasını oluşturmaktır. Kristeva’ya göre bu anlaşılır ve anlamlandırılabilir bir durumdur:

“Engellenemeyen çürüme, iğrenç ve ölü şey olarak ceset, onunla kırılğan ve yanıltıcı bir rastlantıyla karşı karşıyaymışçasına yüz yüze gelen kişinin kimliğini daha şiddetli bir şekilde alt üst eder....Anlamlandırılmış bir ölümü anlayabilir onu kabul edebilirim ama makyajsız ve maskesiz bir gerçek tiyatro misali atık ve ceset bana yaşayabilmem için durmaksızın uzaklaştığım şeyi gösterir....Ölümlerle karşı karşıya kaldığımda, yaşayan varlık olma halimin sınırlarında yer alırım....Bu atıklar yaşayabilmem için atılır, bu atılma atıla atıla bana geriye hiçbir şeyin kalmadığı ve bedenimin tamamen sınır ötesine geçtiği, ölüye, cesede dönüştüğü ana kadar devam eder. Eğer pislik, olmadığım sınırın öte yanı anlamına geliyorsa ve bana var olma imkanı tanıyorsa, atıkların en tiksindiricisi olan ceset, her şeyi kuşatan bir sınırdır.” demiştir (Kristeva,2004:16).

McGinn cesedin insanda yarattığı iğrenmenin bedeninin parçalarında görülen bozulmalar için de geçerli olduğunu söylemiştir. Ona göre beden bütünsel olarak sağlam olsa da bedeninin diğer parçalarında oluşan kangren, burnun kesilmesi, kanserli bir göğsün alınması hatta sünnet ya da hadım edilmek gibi bedeninin bütünlüğünü ve birliğini bozan her şey kişiye mide bulandırıcı gelebilmektedir (McGinn,2011:15,16). Fakat ölüm ya da ona benzer bir deneyim sırasında karşılaşılan görüntü ne kadar iğrendirici olsa da, insanın çözümleyemediği ve merak ettiği şeyle yüz yüze gelmek, ona daha yakından bakmak isteğini arttırmaktadır. Bir trafik kazasında arabanın başına toplanan insan kalabalığını

harekete geçiren duygu bununla ilintilidir. Kısacası iğrenmeyi ortaya çıkaran dürtülerin onu itici olduğu kadar çekici bir duygu yaptığı açıkça görülmektedir.

Bedenin ölümü ve iğrenme konusunda iskeletin iğrenme yaratmayan ayrıcalıklı bir durumu bulunmaktadır. İskelet insana iğrendirici gelmez, kemikler mide bulandırmaktan uzaktır. Tersine iskelet bize “temiz” görünür, beyaz, kuru ve serttir. Oysa iskeletin üzerinde biraz et görmek mide bulandırıcı gelecektir (McGinn,2011:17).

1.2.2. Atık Maddeler

İğrenme uyaranları içerisindeki ikinci ana kategori bedenın “atık maddeleri” diye de tanımlanabilen dışkı, sidik, regl kanı, sümük, kusmuk, kulak kiri, tükürük, meni, deri döküntüsü, kötü ağız kokusu, ter, iltihap, doğum sıvıları, kepek gibi bedensel maddelerdir (McGinn,2011:18). Bu maddeler bedenın içinde görevlerini yerine getirdikleri sırada iğrendirici değillerdir fakat McGinn’in ileri sürdüğü gibi bedenın dışına çıktıkları anda ölümün faaliyet alanına girerler ve böylece iğrendirme fonksiyonları başlamış olur.

Evensel bir iğrenme nesnesi olarak dışkının, yaşam ve ölüm arasında kalan durumu da buna benzemektedir. Dışkının yapısı organiktir yani yaşamdan kaynaklanmaktadır ve başka organizmalar için yaşam anlamı taşımaktadır. Ama bir yandan da ölüdür, hareket edemez ve büyüyemez (McGinn,2011:102).

Kristeva’ya göre psikanaliz anal atıkların insan tarafından denetlenebilir ilk maddi ayrılma olduğunu tespit edilmiştir. Ona göre beden dışkının temsil ettiği çürüme ve bozulmayı kendi dışına atmayı istemektedir çünkü yalnızca bu kaybetme pahasına temiz hale gelebilecektir. Kristeva(2004:146) bedenın yaşayabilmek için bu maddelerden ayrılmak isteğinin altını çizmiş ve onları “...kendisini kat eden karışımlardan, başkalaşımlardan ve çürüyen şeylerden özerk ve ayrı hale gelebilmek için sürekli bir şeyleri kaybetme hali içinde olan bir bedenden ayrılmaya durmadan devam eden şey anlamına gelirler.” şeklinde tanımlamıştır.

Kristeva(2004:102) kirleten nesnelere, dışkısal-akıntısız nesnelere ve aybaşı kanıyla bağlantılı nesnelere olmak üzere ikiye ayırmıştır: “Dışkılar-akıntılar ve dışkıya-akıntıya benzeyen şeyler(çürüme, iltihap, 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 etmektedir. Bu kan bir yandan toplumsal bir bütündeki cinsler arası ilişkiyi; öte yandan her cinsin kimliğindeki cinsel farklılığı tehdit etmektedir.

Bununla birlikte bedenden dışarı atılan tüm maddelerin iğrendirici olduğunu söylemek doğru değildir. McGinn’in(2011:19) de aktardığı gibi gözyaşı, taze ter, ya da nemlendirilmiş dudaklardaki tükürük iğrenç değildir. Tüm bunların suya benzer bir yapısı vardır ki su da zaten iğrendirmekten uzak bir maddedir. Aynı zamanda yeni oluşan ter kokusuzdur ve dudaktaki ıslaklığa neden olan tükürük de iğrenç olmaktan çok çekicidir. Buna ek olarak gözyaşı ona neden olan duygulara duyulan sempati nedeniyle iğrendirmeden uzaktır (McGinn2011:104).

1.2.3.Şekil Bozukluğu

Bedenin düzgünlüğünü ve şeklini bozan, bedenle birlikte ya da onun içinde büyüyen maddeler önemli iğrenme uyarınlardır. Çiller, sivilceler, siğiller, yaralar, yanıklar, tümörler, doğum lekeleri, yanlış yerlerde tüylenme, obezite, sarkık deri, kırışıklıklar, selülit, varis damarları, derideki renk değişiklikleri, yumrular, şişlikler, kistler, benler, çıbanlar, katlar, ürtiker ve tüm kabarıklıkları bunların arasında sayabiliriz (McGinn,2011:20). Bu türden doğal ya da doğal olmayan tüm şekil bozuklukları insanda bedenin ölümlülüğü düşüncesini akla getirmekte ve bu nedenle kişide onu yadsıyan bir iğrenme duygusu uyandırmaktadır. Tenin ve etin bize ihanet ederek bozulduğu düşüncesi, yaşlılığın getirdiği kırışıklık, deri sarkması, dökülmüş saçlar gibi doğal belirtilerin bile olgunluk göstergeleri olmaktan ziyade iğrenme öğeleri olarak algılanmasına sebep olmaktadır (McGinn,2011:21).

Kristeva’ya(2004:139,140) göre de biçim bozukluğu, kirliliğin kimliğin tehdit edilmesi olarak kavranmasında olduğunu gibi, bedensel bir kimliğe uygunsuzluk

teşkil etmekte ve bu nedenle özellikle bedenin kendinde değil de başkalarında rastlandığı zaman dışlanması ve uzak durulması gereken bir durum oluşturmaktadır.

1.2.4. İç Organlar

Ciğerler, kalp, böbrekler, beyin gibi iç organlar olmaları gerektiği yerde yani beden içinde kaldıkları sürece sorun teşkil etmemektedirler ama beden ameliyat ya da travma sonucu açılmasının hatta organların bedenden çıkartılmasının deneyimlenmesi iğrenmenin açığa çıkmasına neden olmaktadır (McGinn,2011:24).

Bu kategori altında cinsel organların ilginç bir yeri bulunmaktadır. Vajina yapısı gereği beden içinde açılmış bir yarayı andırmakta, üstelik işlevi gereği yara gibi kanamaktadır. Aynı şekilde penis de beden dışında oluşmuş bir tümörü andırmaktadır. İkisi de beden yuvarlak hatlı çizgiselliğine ve pürüzsüz yapısına terslik teşkil etmekte ve bu nedenle iğrendirici bulunabilmektedir (McGinn,2011:111,112).

1.2.5.Hayvanlar

Batı kültüründe genel olarak böcekler(özellikle hamamböcekleri), sinekler, yarasalar, domuzlar, fareler, kurtçuklar, sümüklü böcekler, solucanlar, küf şeklindeki bakteriler vb. insanlara iğrendirici gelmektedir (McGinn,2011:27). Bu hayvanların bazıları sağlık açısından zararlı oldukları için onlara karşı hissedilen iğrenmenin yaşamsal olarak mantıklı bir açıklaması bulunmaktadır. Buna rağmen bu hayvanlardan çoğu yaşamı tehdit etmemekte hatta bazıları yenebildikleri halde, onlarla temas halinde olmak istenmemektedir (McGinn,2011:28). Bu hayvan türlerinden iğrenmek neredeyse doğal hale gelmiştir. McGinn insanlar için açıkça ölüm tehdidi oluşturmamalarına rağmen iğrenme duygusu yaratan bu hayvanların insan hayvanın- çürüyen ceset, beden içi, kan, dışkı, çöp- iğrendiren yanlarını bize yansıladıkları ve anımsattıkları için iğrenç olarak duyumsandıklarını söylemiştir (McGinn,2011:113). Sümüklü böceğin yapışkan, sıvımsı, ıslak yapısının beden içini, solucan, kurtçukların ve bakterilerin çürümeyi ve cesedi,

böceklerin daha gelişmiş türler için yaşamın bütünlüğüne sahip olmayıp yaşama ölüm arasında kalmaları, kısacası hepsinin ölümü hatırlatmaları iğrenç olmalarının en büyük nedeni olarak açıklanmaktadır.

Angyal iğrenme üzerine yazdığı 1941 tarihli makalede iğrenmenin hayvanlar ya da hayvansal atık maddeler üzerinde odaklandığını söylemiştir. Rozin ve Fallon (1980; Fallon & Rozin, 1983) da bu kanıyı onaylayacak şekilde Amerikalılar için hayvanlar(ki buna insanlar da dahil), hayvan parçaları, hayvansal atık maddeler ya da bunları hatırlatan herhangi bir şey ya da bu şeylerle ilişkide olmanın önemli iğrenme uyarıları arasına girdiğini belirtmiştir. Fakat onlar bu nesnelere temas geçmekten sakınmayı kişinin hayatını tehdit edebilecek mikrop ya da parazitlerin bulaşmasına duyulan korkuya bağlamış ve bu nedenle iğrenmenin sadece insanlar tarafından geliştirilen benzersiz bir duygu olduğu ve doğal seçimle ilgili olabileceği gerçeğine vurgu yapmışlardır (Maiddt, Wozw, McCauley, Imada,1997:110).

1.2.6. Bitkiler

Hayvanlar gibi mantar veya yosun gibi bitkiler de insanlarda iğrenme yaratabilmektedir. Özellikle yenecek olduklarında insanlar için oluşturdukları iğrenme duygusu daha hissedilir olmaktadır (McGinn,2011:29). Bitkinin yiyecek olarak yarattığı iğrenmeyi Ahmed'in yemeğin iğrendiriciliği üzerine görüşleriyle birleştirmek konuya açıklık getirmek açısından yararlı olacaktır. Ahmed'e göre yiyeceğin insana iğrendirici gelmesi onun "içe alınıyor" olmasından ileri gelmektedir. Yaşamak bedenimizin içine ihtiyacı olan şeyleri almakla mümkün olmaktadır. Bu durumda hayatta kalmak için bedenimizi dışarıdan gelecek maddelere, yemek de bunlar arasındadır, açmaktayızdır (Ahmed,2004:83). Fakat bu maddeler hoşumuza gitmediği anda, bizim dışımızda oldukları ve onları bir kez içimize aldık mı kolayca dışımıza çıkaramayacağımız bilgisi ve duygusu bizde bedeni korumaya dayalı bir iğrenme uyandırmaktadır.

Çürümüş sebzeler de önemli iğrenme uyarıları arasında sıralanmaktadır. Bir zamanlar yaşayan bir canlının şimdi çürüme ve bozulma durumuna geçmesi iğrendirici olmaktadır. Ayrıca insan bedeninde yaşayan ayak mantarı gibi

canlılarda iğrençtir. Ama genelde bitkiler hayvanlarla karşılaştırıldığında daha az iğrenme yaratmaktadırlar (McGinn,2011:29,30).

1.2.7. Kir

Bir şeyin kir olarak adlandırılması için illa organik olması değil (kimyasal kirlilik, çevre kirliliği gibi) ama silinme isteği ve tiksinti yaratması gerekmektedir. Kir iğrençtir; tipik olarak bedenin rengini değiştirir, kötü kokmasına neden olur ve kötü bir tada sahiptir. Bu nedenle içimizden çıkan, ter, dışkı, sidik, kulak kiri vb. şeylerin neden olduğu kiri ortadan kaldırmaya ve kendimizi temizlemeye çalışırız. Yalnızca bedenimizde değil çevremizde ve evimizde de kirden sakınıyoruz (McGinn,2011:30,31,32). Hayatın devam edebilmesi için canlıların hastalık getiren ve ölümlle ilişkilendirilen kirden hem fiziksel hem de simgesel anlamda arınmaları gerekmektedir.

Kir yaşanmışlık sonucu oluştuğu için yaşamla ve yaşamı sonlandırma tehlikesi yarattığı için de ölümlle yakından ilgilidir. Bu nedenle günlük yaşam ve dinsel pratiklerde önemli bir yere sahiptir. Kristeva *Eski Ahit*'teki kirlilik fikrinin murdarlık geleneğinden derinden etkilendiğini ortaya koymuştur. Kristeva'nın(2004:128) aktardığına göre;

“Buradaki kirlilik Yüce kerteyi tehdit etme olasılığı taşıyan özerk bir güce işaret etmektedir. Bu güç tarihsel olarak(dinler tarihinde)ve öznel olarak(öznenin kimliğinin yapılaşmasında)annelik işlevine (anneye, kadınlara, türün yeniden üretimine)yatırım yapılmasından kök salmıştır. Levililer'in kutsal yasa'nın temsil ettiği sınıflandırmaya uygun olmayan yiyeceklerle bağlantılandığı kirlilik ve murdarlık terimleri, artık anneye ve genel anlamda da kadınlara atfedilmeye başlar. Yiyeceklerin yarattığı tiksinti böylece döllenebilir ve doğurgan dışıl bedenden duyulan(adet kanamalarından, doğurmadan duyulan)tiksintide kendi koşutuna kavuşur.”(Kristeva,2004:138).

Kir aynı zamanda insan ve hayvan arasında kurulmaya çalışılan ikilikte ayırıcı bir nokta olarak karşımıza çıkmaktadır. Kristeva'ya göre kendisine öldürme izni ancak Tufan'dan sonra verilen insan için öldürmek yani kan dökmek her şeye

rağmen suçlayıcı bir anlam taşımaktadır: “...çünkü adamın yüreğinin tasavvuru gençliğinden beri kötüdür.”(Tekvin,8,21’den aktaran Kristeva,2004).

Kristeva’ya göre “Kirliliğe işaret eden kan, önceki karşıtlığın “hayvani” göstergesini ve insanın kendisini arındırması gereken katletme eğilimini içermeye başlar. Ama yaşamsal unsur olan kan aynı zamanda kadınlara, üretkenliğe, doğurganlık vaadine gönderme yapar. Böylece kan, *ölümün ve dişillığın, katletmenin ve döllemenin, yaşamın son bulmasının ve yaşamın* birbiriyle buluşluğu büyüleyici bir kavşağa dönüşür, iğrenme için elverişli bir yer haline gelir” (Kristeva,2004:134).

1.2.8. Davranış Biçimleri

Davranış biçimleri de iğrendirici olabilir. Ahlaki iğrenmeyi yaratan şeyleri sınıflandırmak zordur çünkü bunlar soyuttur, algıdan ziyade kavrayışa bağlıdır. Burada bahsi geçenler genelde çoğu insan için iğrendiricidir: masturbasyon, Fransız öpücüğü, oral seks, anal seks, pedofili, türler arası seks, homoseksüellik ya da üremek için değil seks için seks gibi. Çoğu durumda iğrenmeye ahlaki bir değerlendirme eşlik etmektedir. Ama bazı şeyler fena halde iğrenç bulunabilecekleri halde ahlaki açıdan onlara söylenecek bir şey olmayabilir. Mesela bir heteroseksüel homoseksüel ilişkiyi iğrendirici bulabilir ama bu da ahlaki açıdan yargılanabilir. Bu açıdan iğrenme tepkisi kültürden kültüre, zamandan zamana kişiden kişiye değişmektedir (McGinn,2011:35,36).

Korsmeyer’in(2012:754) aktardığına göre Kolnai, Nussbaum ve Kelly gibi bazı teorisyenler etik davranışın ihlali sonucunda oluşan ahlaki iğrenme sınıflandırmasını iğrenmenin uyarıları arasına koymaktadır. Beden iğfalleri, bedenin kötüye kullanımı ya da işkence bedene yapılan zulümlerin fiziksel iğrendiriciliğinin yanında asıl daha baskın şekilde etik olarak iğrenme yaratmaktadırlar.

1.2.9. Ahlaki ve Entelektüel İğrenme

İsa “Ağza giren şey insanı kirletmez; fakat ağızdan çıkan şeydir ki, insanı kirletir” (Matta 15,11) ve “İnsanın dışından kendisine girip onu kirletebilecek bir şey yoktur; fakat insanı kirleten insandan çıkan şeylerdir”(Markos 7,15) demiştir (Kristeva,2004:158). Batının ahlaki geleneğini ifade eden bu açıklamada olduğu gibi dünya üzerindeki pek çok kültürde aldatma, yolsuzluk, kabalık, bencillik, ikiyüzlülük, zalimlik; şapşallık, yanıltıcılık, yapmacıklık, tembellik, anlaşılmazlık, muğlaklık, intihal gibi durumlar duyumsal temel öğelere göre ikincil ve karakter olarak da metaforiktir fakat iğrenmenin önemli uyarıları arasında yer almaktadırlar (McGinn,2011:37).

1.3.İĞRENCİN TEORİLERİ

Bu bölümde iğrencin ve iğrenmenin teorileri belli başlıklar altında sınıflandırılmış olsa da iğrenme üzerine yapılmış tüm araştırmaları kapsadığı iddiasını taşımamaktadır. Fakat burada belirtilen modeller iğrenme konusunda sürdürülen tartışmaların ana merkezinde yer aldığı ölçüde geçerli ve önemlidir. Tek bir teorinin açıklayıcı olarak görülmesi yerine iğrenme üzerine çalışma yaparken tüm teorilerin ortaya attığı düşünceleri değerlendirmekte yarar bulunmaktadır. Menninghaus’un(2003:78) da ifade ettiği gibi bu teorilerin bir bileşimi iğrenmenin neden ve nasıl ortaya çıktığını, fiziksel ve sosyal yararlarını, hayatımızı nasıl şekillendirdiğini cevaplamaya yarayacaktır.

1.3.1.Tat ve Zehir Kuramı

Bu kuram esasen ilk Darwin tarafından ortaya atılmıştır. Darwin *The Expression of Emotions in Man and Animals* (1890) adlı kitabında iğrenme kavramının en basit anlamıyla tada taarruz eden, tadı ortadan kaldıran anlamına geldiğini söylemiştir. Ona göre alışıldık olanın dışındaki görüntü, koku ya da yemeğin nasıl bu duyguyu uyandırdığı merak vericidir. Çünkü bir adamın bıyığındaki çorba kalıntısı çorbanın kendisi iğrenç olmasa bile insana iğrendirici gelmektedir. Darwin’e göre bizde iğrenme yaratan şeyin aslı adamın sakalına bulaşmış çorbayı yiyeceğimiz düşüncesidir. Burada iğrendirme yaratan şey tam olarak tatla ilintili

görülmektedir. Darwin'e göre tatsız ya da zehirli olduğunu düşündüğümüz nesneyi sindirme fikri iğrenme duygusunun temelidir. Görsel iğrenme de tat olarak iğrenmeden ileri gelmektedir. Darwin'e göre iğrenme duygusu insanlarda doğal seçim sonucunda oluşmuştur. Bu açıdan bakıldığında iğrenmenin zehirli yiyeceklere karşı kalkan oluşturan koruyucu bir görevi olduğu ortaya çıkmaktadır. Buna rağmen Darwin'in sakal örneği kendi genel iğrenme kuramıyla çok uyuşmamaktadır. Çünkü sakal açıkçası çorbayı zehirli hale getirmemektedir (McGinn,2011:66,67). Darwin'in iğrenmeyi insan türünün hayatta kalmasında önemli role sahip bir tepki olarak görmesi İngiliz araştırmacı Val Curtis tarafından da benimsenmiştir. Curtis iğrenmenin bizi hastalık ya da tehdit oluşturabilecek belirtilerden koruyan bir davranış biçimi olduğunu ve kadınların çocuk doğurma ve bakma özelliklerinden dolayı iğrenme konusunda erkeklere nazaran daha hassas olduklarını iddia etmiştir. Bununla ilişkili olarak da yaşlılıkta iğrenme duygularının gençlere oranla çok azaldığını ileri sürmüştür (Plantinga,2009:204). Rozin de iğrenmeyi yalnızca tatma duygusunun neden açtığı bir duygu olarak görmediği halde, onun tatma duygusundan temellendiği görüşünü desteklemektedir.

Darwin'in iğrenme duygusunun doğal seçilimin bir getirisi olarak zehirli ve bedene zararlı yiyeceklerden türün devamını koruduğu düşüncesi, iğrenmenin çocuk ve hayvanlarda gelişmemiş olmasıyla çelişmektedir (McGinn,2011:69). Buna rağmen çocuk ve hayvanlar da hoşlanmadıkları yemeği dışları çıkarırlar ama bunun iğrenmeyle ilgisi yoktur

1.3.2. Kötü Koku Kuramı

Tat-zehir kuramında iğrendiren nesnenin öznenin ağızına girme durumu ya da özne tarafından tüketilme riski olmadığı halde iğrendirmeye devam etmesi paradoksunu kötü-koku kuramı ortadan kaldırmaktadır. Kolnai kokuyu "iğrenmenin gerçek merkezi" olarak adlandırmıştır. Ona göre koklama yoluyla iğrendiren nesne öznenin içine nüfuz etmiş olmakta ve böylelikle çok yakın bir temas gerçekleşmektedir. İşte bu yakın temas iğrenmenin en büyük uyarandır. Burada bahsedilen koklamayla ortaya çıkan yakınlık, kokunun taktil duyuları uyarmasıyla pekişmektedir (McGinn,2011:69,70).

Bununla birlikte hardal gazı, klor gibi kötü koktuğu halde insanda iğrenme yaratmayan kokular da bulunmaktadır (McGinn,2011:71). Ayrıca insanın iğrenme duygusu olduğu halde burnunun olmayışı ya da hayvanların güçlü koku alma duyuları olduğu halde iğrenme hissetmemeleri gibi gerçekler de vardır. Bu durumda iğrenmenin bilişsel yapıyla ilintili olduğu açıkça görülmektedir.

1.3.3. Hayvansal Miras Kuramı

Psikolog Paul Rozin iğrenme üzerine yaptığı çalışmalarda, Darwin'den etkilenerek iğrenme duygusunun yemeğin reddiyle ortaya çıktığını kabul etmiş ama bununla sınırlanamayacak kadar karmaşık bir duygu olduğunu ifade etmiştir. Rozin iğrenme duygusunun dayandığı temelleri yemekten bedensel maddelere, hayvanlara, onların dışkılarına ve bununla birlikte seks, sağlığa uygunluk, bedensel bütünlüğün yitirilmesi ve sosyo-ahlaki ihlaller olarak genişletmeyi uygun görmüştür. Ona göre tüm bu öğelerin insanda iğrenme uyandırması ona hayvani doğasını hatırlatmasından ileri gelmektedir (Miller,1997:6). Rozin'in iğrenme üzerine oluşturduğu bu kurama göre bütünsel olarak varlığımızı düşündüğümüzde hayvani doğamızdan kaçamamaktayız; biz de hayvanlar gibi ölüme ve çürümeye mahkûmuz, biz de onlar gibi yemek yemeli, sindirmeli ve dışkılamalıyız. Bedenimiz iğrenmenin mekanı olarak büyük biyolojik bir makinedir. Biz daha çok tanrısal yanımıza odaklanmaktayız ama biyolojik yanımız sürekli kendini gösterip durmaktadır. Hayvanlardan çok da farklı olmadığımızı bilmek bize aşağılayıcı gelmekte bu nedenle hayvani doğamızla ontolojik olarak mesafe yaratmaya çalışmakta ve ruhani tarafımıza yönelmekteyizdir (McGinn,2011:73,74). Bu durumda iğrencin biyolojik köklerimizi bize hatırlattığı düşünülebilir. İğrenmenin ana nesnelere bize biyolojik dünyayla olan akrabalığımızı hatırlatmakta, insan bedeninden iğrenmek asli doğamızı, kirli hayvanlar olduğumuz gerçeğini anımsatmaktadır. Yani iğrenme doğamızın bizi tanrısal olmaktan alıkoyan yönüne duyduğumuz tepkiden kaynaklanmaktadır (McGinn,2011:74). Bizler de hayvanlar gibi kırılğan bir yapıya sahip olduğumuzu, derimizde ya da bedenimizde yaralar oluştuğunu, yaşlandığımızı ve kanadığımızı deneyimleriz. Bedende meydana gelen bozulmalar ve ölüm hayvanlarla ne kadar benzerlik taşıdığımız gerçeğini yüzümüze vurmaktadır (McGinn,2011:75). Aynı zamanda bedenin korunması ve

doğru işlemedi için gerekli olan sağlık kuralları ve bunlara uymamak ya da bu standartların altında kalmak da bizi hayvanileştirmektedir. Çünkü hayvanlar genellikle kirli ve hijyenden uzak olarak görölmekte ve hayvanlar gibi davranan insanlar da insan ve hayvan arasındaki ayrımı bulanıklaştırdıkları ölçüde iğrenme yaratmaktadırlar (McGinn,2011:76). Paul Rozin iğrenme uyarılarının yedisinin insanların hayvani bedenlerini “insanlaştırma” işlevi gördüğünü söylemiştir. İnsanlar da hayvanlar gibi yemeli, dışkı yapmalı ve üremelidir. Ama her kültürün bunları uygulayış biçimleri farklı olmasına rağmen, belli hayvanları yememek ya da hayvanlar ve belli insanlarla seks yapmamak gibi örnekler de yer almaktadır. Her kültür kendi içinde bu tür kurallara uymayan insanları iğrendirici ve hayvani olarak tanımlamakta ve dışlamaktadır.

Elbette burada bize hayvani doğamızı hatırlatan her şey iğrendirici mi bulunuyor diye bir soruyla karşılaşabiliriz. Bu durumda Darwin'in hayvanlardan evirildiğimizi anlatan kitabı da iğrendirici bulunacaktır (McGinn,2011:76). Aslında bu da ahlaki iğrenmeyle ilişkilendirilebilir. Hala bu konuyla ilgili kesin sonuçlara varılamamaktadır.

1.3.4.Yaşam Süreci Kuramı

Bu kurama göre ölüm süreklilik arz eden yaşam sürecinin sadece bir bölümüdür. Çürüyen cesetteki kurtçuklar ya da bakteriler bize çürümenin bile yaşamsal bir süreç olduğunu göstermektedir. William Ian Miller *The Anatomy of Disgust* adlı kitabında iğrendiren şeyin hayat kapasitesi olduğunu; çürüyen etin kokusu ve görüntüsünden korkmamız ya da iğrenmemizin onun yaşam sürecinin sonu değil, sonsuz bir yinleme devrinin parçası olmasından kaynaklandığını söylemiştir (Miller,1997:40,41).

McGinn'e göre yaşam süreçleri ve iğrenme duyguları birbiriyle yakından ilişkilidir. Bunların arasında başı sindirme ve üreme gibi üretici yaşam süreçleri çekmektedir. Bu süreçlere onları meydana getiren organlar ve sıvılar da dahildir. Bu noktada kuramın bazı açıkları gözden kaçmamaktadır. Çünkü hareket, bunun içine koşmak, yüzmek vs.de girmektedir, ya da zihin de birer üretici süreç olarak karşımıza çıkmaktadır fakat bunlardan hiçbiri iğrendiren etkenler arasında sayılamazlar (McGinn,2011:81).

1.3.5.Ölüm Kuramı

Ölüm ve iğrenme arasında kurulan ilişki iğrenme üzerine yazılan şeylerin ortak çekincesi olmuştur. McGinn'in Ernest Becker'ın *The Denial of Death* adlı kitabından aktardığına göre Becker insanın kendi bedenine duyduğu tiksintiyi ölecek olmasını bilmesine dayandırmaktadır. Becker'a göre insanı çelişkiye düşüren sorun, yaşam türleri arasında en gelişmiş ve benzersiz olan insanın öldükten sonra diğer canlılar gibi toprağın altında çürüyüp yiterek olmasıdır. Bu kurama göre bedenimizden iğrenmekteyiz çünkü o, ölümümüzü kaçınılmaz kılan şeyin ta kendisidir. Ölümsüz olmayışımızın verdiği iğrenme hissini bedenimize yöneltmekte ve bedenimizden yani kendimizden tiksintmekteyizdir (McGinn,2011:82,83). Beden ölümü engelleyemediği için nefret, tiksinti ve iğrenmenin yönelebileceği yegane hedef olarak karşımızda durmaktadır. Bir bakıma ölüm karşısındaki çaresizliği ve kızgınlığı bedeni suçlayarak ve ondan iğrenerek çıkarmaktayız. Deigh'in(Deigh:390) aktardığına göre Nussbaum da iğrenmeyi çürüme karşısındaki çaresizlik olarak nitelemektedir. İğrenme bütünlüğü zaman içersinde zayıflayacak, bozulacak ve sonunda yıkılacak olan hayvani bedenin hatırlatıcısıdır. Nussbaum'un iğrenme üzerine düşünceleri Rozin'in iğrenmeyi, insana kendi hayvani doğasını, en uç noktada da ölümlülüğü hatırlatan şeylere karşı duyduğu bir tiksinti olarak tanımlayan görüşüyle benzerlik taşımaktadır.

Ölüm kuramına göre erken yaştaki çocuklar ve hayvanlarda iğrenme duygusunun olmayışı, onların ölüm düşüncesine sahip olmamasından kaynaklanmaktadır. Fakat gelecekte karşılaşılabilecek olan ölümü hatırlattığı için yara, daha önce ölmüş bir canlıyı gösterdiği için ceset, geçmişin yaşayanı ve şu anın ölüsü olarak dışkı iğrenme duygusu yaratan etmenlerin başında gelmektedir (McGinn,2011:85). Çünkü iğrendiren nesneden kaçınmamızın nedeni ölümden kaçınmamızla ilişkilidir. Onu göz önünden uzak tutabilir ya da yok edebilirsek, yaşamımızı koruyabileceğimiz düşüncesine kapılırız. Böylece ölüm ve ölümü hatırlatan her şeye karşı hissettiğimiz iğrenme duygusu bizi onlardan ayırır. Yaşamsal bir dürtüyle iğrenir ve iğrendiğimiz şeyden bedenimizi uzaklaştırırız.

Kuramın buraya kadar mantıklı bir çerçevede ilerlediği düşünülse de McGinn(2011:87) iskelet veya farklı kimyasallarla mumyalanmış ve korunmuş

bedenlerin ölüm düşüncesini hatırlatsalar da neden iğrenme duygusu yaratmadıkları sorusunu sorarak iğrenmenin ölüm farkındalığından daha öte bir işleve sahip olabileceğini göstermiştir. Kısacası ölüm iğrenmeyi tetiklemekte ama onu betimlemeye yetmemektedir.

1.3.6.Yaşamdaki Ölüm Kuramı

Yaşamdaki Ölüm Kuramı'nın Ölüm Kuramı'ndan farkı, ölümün ancak yaşayan bir dokuda meydana geldiğinde iğrendirici bulunmasından ileri gelmektedir. Ancak yaşamın çerçevesi içindeki, yaşamla iç içe geçmiş ölüm iğrendiricidir. McGinn(2011:90) iğrenmenin yaşam ve ölüm arasındaki bölgede yani iki durumun aynı anda var olduğu zamanda gerçekleştiğini söylemiştir. Sadece yaşam ya da sadece ölüm değil, fakat bu ikisinin etkili birlikteliği iğrenmeyi tetiklemektedir. Bu açıdan bakıldığında yaşam özelliklerini tamamen kaybetmiş olan iskelet ya da insan küllerinin neden iğrenme duygusu uyandırmadığını, buna rağmen cesedin hala bir bakıma içinde yaşamı yani eti ve kanı barındırdığı için neden iğrendirici geldiğini açıklayabilmekteyiz.

Tüm iğrenme yaratan durumlarda ölüm ve yaşam arasında gerçekleşen bir başkalaşım sürecinden söz edilmektedir. Aurel Kolnai *On Disgust* adlı kitabında iğrenmeyi, çürüme ve çürümeyle ilişkili olan birçok fenomene bağlamaktadır. Bunların içinde yaşayan bedenin bütünlüğünün bozulması, çözülmesi, parçalanması, cesedin kokusu, kısacası yaşayan bedenin ölüme doğru gerçekleştirdiği dönüşüm yer almaktadır.

McGinn'e(2011:94) göre iğrenmenin bir ayağı yaşam ve yaşayan canlıda, diğer bir ayağı da ölüm ve ölmekte olandadır, yani yaşayan ölüde. Bu iki özellik birleştiğinde iğrenmenin meydana gelmesi için gerekli koşullar oluşturulmuş olur. Çürüyen cesette bir zamanlar bilince sahip olmuş bir yaşamın yok olduğunu gözlemleriz, organik olarak ölüm gerçekleşmiş olsa da bilinçli yaşam hala gözlerimizin önündedir. Aynı şekilde dışkıyla karşılaştığımızda bir zamanlar yemek olarak yaşamış organizmaların ölümünü görür ve bu ölümün içinde hayat bulan başka organizmaların yaşamına tanıklık ederiz.

1.3.7.Ahlaki-Yasal Kuram

Bu modele göre iğrenme evrenseldir ve evrensel ahlakın bekçiliğini yapan pek çok duygudan biridir. Miller iğrenmenin insan toplumunda birçok işlevi olduğunu fakat bunların başında ahlaki bir silah olma özelliğinin geldiğini söylemiştir. İğrenmenin ifade edilmesi, iğrenme duygusu uyandıran kişiyi azarlama, paylama ya da iğrendirici durumu dışlama ve reddetmeyle sonuçlanmaktadır. En önemlisi de ortaya konan durum ya da davranışın toplum tarafından kabul görmüş olan kurallar ve standartların altında olduğunun ve onları ihlal ettiğinin iğrenmeyle ifade edilmesidir. Bu durumda Wilson'a(2002:51) göre iğrenme, toplumda hoş görülmeeyen birey ya da davranışları yargılamak, onları düzeltmek ve değiştirmek amacıyla kullanılmaktadır. Ahlaki-yasal kuramın gücünü toplum içerisinde insanların nasıl davranmaları gerektiği ve birlikte nasıl en iyi şekilde yaşayabilecekleri üzerine hesaplar yapmasından almaktadır. Fakat kuram estetik soruları cevapsız bırakmakta ve etikle karmaşık bir ilişki içerisinde görülen sanat ve edebiyatı göz ardı etmektedir. Ayrıca ahlaki yargılar yaratmada iğrenmenin rolünü aydınlatığı halde, iğrencin sanattaki temsil sorununa değinmemektedir (Wilson,2002:54).

1.3.8. Sosyal-Yapısalcı Kuram

İğrenmeyi arzu gibi belli bir sosyokültürel bağlam içerisinde, toplumsallaşma süreci boyunca oluşan bir yapı olarak görmek mümkündür. Çünkü bir kültürün değerleri kendilerini bireyde tekrar etmektedir. Kültürel değerler hukuk, eğitim ve din gibi şekillendirici kurumlarda yeniden kodlanmakta ve emirleri şifrelemek gibi bir işlev üstlenmektedir (Wilson,2002:54). İğrenme toplumsal yapının ayakta kalabilmesi için gerekli kuralların uygulanması aşamasında insanları birleştirici bir rol oynamaktadır. William Ian Miller ve John Kekes'in de aktardığı gibi iğrenme duygusu kişilerin sosyal baskıyı kabul etmelerine ve uygarlık adına onu ihlal etmemelerine neden olmaktadır. Toplumun bütünlüğü ve mutluluğu için bireysel arzuların arınmalı ve bunların ortaya çıkmaları halinde iğrenme gibi bekçiliğimizi yapan duygular geliştirilmelidir.

1.3.9.Psikanalitik Kuram

Psikanalitik kuram iğrenmeyi bireyin psikolojisi üzerinden açıklamaya çalışmaktadır. İğrenmenin bir etki oluşturma olarak analiz edildiği bu kuram, uygarlığın bireysel ve toplumsal olarak içgüdüsel zevklerin bastırılmasıyla oluştuğunu ileri süren Freudyan mitte temellenmektedir. Tüm psikanalist kuramlara göre iğrenme toplumu ya da bireyi hizaya sokan bir “etik duygu” etkisi yapmaktadır. Kristeva'nın Lacancı terimlerle açıkladığı üzere iğrenme sembolik düzenin bir ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. İğrenme, iğrenç olanı betimlemek için kurallar koyan Baba'nın sesinin yumuşatılmış halidir (Wilson,2002:63). Kral Oedipus Freud'a ve izleyicilerine ensest arzusunun ve babanın ölümü arzusunun gücünü göstermiştir. Bireyin ve toplumun bütünlüğünü tehdit eden bu arzular ne kadar iğrenç olursa olsunlar, tüm iğrençliklerine rağmen egemenliği ellerinde tutarlar: İşte bu Oedipus'un ardından Freud'un bizi gözlerimizi kör etmeden kendimizi iğrençlikte tanımaya davet ederek iğrençlik hakkında dile getirdiği kör edici açıklıktır (Kristeva,2004:121). Freud'un iğrenme kuramı; anal tutku, kokusal zevk ve cinsel organların iğrenç olarak görülmesini, uygarlaşma süreci içindeki gidişat ve dönüşümle açıklamaktadır. İğrenmenin oluşturduğu duvarlar bastırılmış libidinal dürtüleri betimlemektedir. Freud'a göre libido iğrenme duygusu içerisinde kodlanmış olan dizginlemelere karşı tekrar ve tekrar başarı kazanmak zorundadır. Ve bunu “sapkın” deneyimler biçiminde gerçekleştirmek zorunda kalır (Menninghaus,2003:9). İğrenme cinsel sapkınlıkları kontrol etme işini yerine getirmektedir. Öğrenilen bir duygu olan iğrençlik sayesinde dışkı kire, anüs yasaklı alana, çoğu cinsel dürtü de sapkınlığa dönüşebilmektedir.

1.4.İĞRENCİN İŞLEVI

İğrencin biyolojik işlevlerine dair pek çok görüş ortaya atılmışsa da daha önceki bölümlerde bu görüşlerin tam bir kesinliğe ulaşmadığı ortaya konmuştur. O nedenle burada iğrenmenin biyolojik yanını bir taraf bırakıp insan psikolojisi ve insanlar arası ilişkilerde ne tür bir işleve sahip olduğundan bahsedilecektir.

Miller'a(1997:18) göre iğrenme duygusu var olunan düzen içerisinde ahlaki, sosyal ve politik olana karşı aldığımız tavırları içselleştirmemiz ve

düzenlememizde önemli bir işleve sahiptir. Çünkü Douglas'ın(2011:99) da belirttiği gibi düzensizlik belirlenen sınırları ve kalıpları bozmakta ve bir tekinsizlik duygusu açığa çıkarmaktadır. Oysa düzenin getirdiği kısıtlamalar bazı şeyleri içine alıp bazı şeyleri dışarıda bırakarak insanın kendine bir sınır çizmesine ve bir kalıp oluşturmasına olanak sağlamaktadır. Düzensizlik ise sonsuz ve belirsizdir; hiçbir kalıba sığamaz. İnsanlardaki düzen arayışının nedeni de buradan yani belirlilik ve güven arayışından kaynaklanmaktadır. Düzensizlik var olan kalıpların yıkımı olduğu için güçlü bir tehlike olarak görülmektedir. İğrenme insanların bu tehlike karşısında oluşturdukları duygular içerisinde önemli bir yere sahiptir. İğrenme duygusu sınır ihlallerini önleyerek düzenin bekçisi görevini görür. Miller'ın(1997:109,113) aktardığına göre Freud iğrencin işlevini bilinçsiz arzuyu dizginlemek olarak açıklamıştır. İğrenme utanç ve ahlakla birleşerek cinsel içgüdüyü bastırmaktadır. Başkalarının cinsel organlarının kötü kokması ya da kötü görünmesi hep bu bastırılmaya çalışılan cinsellikle ilişkilidir. Freud iğrenme ve ona benzer duyguların yalnızca arzuyu engellemedikleri aynı zamanda onu öncelikledikleri ve oluşması için gerekli durumları yarattıklarından da bahsetmiştir. Kanlı bir araba kazasına bakmak istemek ya da bir korku filmi izleyebilmek bununla ilişkilidir.

1.5.İĞRENÇ VE SINIRLAR

İğrenme her zaman bir sınır sorunuyla iç içe geçmiştir. Her birey kendi varoluşunu duygusal ve fiziksel sınırlarla tanımlamaktadır. Clifford Geertz yabancılık ve ötekilik hissinin insanın derisinin hemen dışında başladığını söylemiştir (Wilson,2002:11). Bir sınır belirlemek demek sınırın dışını da tanımlamak anlamına gelmektedir. Yani “ben”i etle tanımlayıp deriyle sınırlamak, derinin dışında yer alan her şeyi “ben olmayan” yani öteki yapmak demektir. Georges Bataille'in düşüncelerinden etkilenen Julia Kristeva iğrencin (abject) öznellik ve benlik oluşumunda ve onun geliştirilmesinde önemli bir işleve sahip olduğunu söylemektedir. Bir çocuğun kendini bağımsız bir varlık olarak tanımlayabilmesi için benliğini anneden ayırabilmesi gerekmektedir. Çocuklar yaklaşık altı aydan itibaren kendilerini aynadaki yansımalarıyla özdeşleştirebilmekte ve anneye bir ve bütün olmadıklarını, ayrı bir varlık

olduklarını anlayabilmektedirler. Lacan'ın ayna kuramı olarak ortaya attığı bu görüşten hareketle Kristeva, çocuğun kendiyile özdeşleşmesinin annenin bedeninin kaybıyla aynı anlama geldiğini ve bu hissin, tikslenme ve iğrenme yarattığını ortaya atmıştır (Mey,2007:34). Burada iğrenme duygusunun işlevi “ben”i “öteki”nden ayırmaktır. Kendini ancak diğeriyle arasında oluşan farkla tanımlayabilen birey bu anlamda sınırlara ihtiyaç duymaktadır. O nedenle nesnelere ya da durumlar bireysel kimliğin sınırlarını ihlal etmeye başladığı an kişiye iğrendirici gelmektedir. Bu durumlarda iğrendiren nesne ya da durumlar tene temas edecek, onu kirletecek ve çözecek, bedenin bütünlüğünün bozulmasına neden olacak tehditler gibi görülmektedir (Wilson,2002:11). Kristeva'ya(2004:14) göre iğrenç dışarıdır, oyun kurallarını kabul etmiyor gibi gözüktüğü bütünün dışında yer almaktadır. Gelgelelim iğrenç, sürgün edildiği yerden efendisine meydan okumaya devam etmektedir. Kristeva ben ve öteki arasındaki ayrımı içerisi ve dışarıları arasındaki ayrıma benzetmektedir:

“İğrenç yani fobi ve benlik bölünmesi durumlarında ortaya çıkan temel karşıtlık sanki Ben ile Öteki arasındaki, hatta daha arkaik bir karşıtlık olan İçerisi ile Dışarıları arasındaki bir karşıtlık gibidir. Sanki bu karşıtlık nevrotik durumlarda ortaya çıkan Bilinç ve Bilinçdışı arasındaki karşıtlığın yerine geçmektedir.” (2004:20)

İğrenme ben ve öteki ayrımı yaparken, “öteki” içinde de “yabancı” ve “tanıdık” ayrımı yapılması işlevini yerine getirmekte, neyin tanıdık ve neyin yabancı olduğuna dair sınırları belirlemektedir. Örneğin bir restoranda gidip tabakta bırakılmış artık bir yemeği gördüğünüzde bunun kirli olduğunu düşünürsünüz, buna rağmen bir arkadaşın yemeğinden bir ısırık alabilir ya da içtiği sudan bir yudum içebilirsiniz. Çünkü temizliğin anlamı ve uygulamaları içerisi ve dışarıları arasındaki sınırla tanımlanmaktadır. Bu sınır birinin içeriye neyi aldığı ve neyi dışarıda bıraktığını belirlemektedir (Delaney'den aktaran Ger, Yenicioğlu 2004:4). Başka bir deyişle öznenin karşı karşıya kaldığı kirlenme tehlikesi, bir ayrımlar ve farklılıklar sistemi olan simgesel sistemin sürekli hissettiği bir tehlikedir. Bu tehlike iç ve dış sınırları inşa eden yasaklardan ve tehditlerden kaynaklanmaktadır. Konuşan varlık bu sınırların içinde ve sınırlar aracılığıyla oluşmaktadır (Kristeva,2004:100). Kristeva(2004:115) temiz kirli ikililiğini bir ilk örnek olarak değil, konuşan öznenin konuşan özne olarak farklılaşmasının bir kodlaması,

öznenin özerkleşebilmek için ötekenden tiksınmesinin bir kodlaması olarak ele almıştır. Ona göre “Temiz/kirli ikiliği bir kimlik ve farklılık arayışını temsil etmekte ve bu ikilik, bizzat simgesel işleve özgü (kurban eden/kurban/Tanrı: özne/şey/anlam)ayırıcı değer işlevi görmektedir. Kurban etmenin içerdığı şiddetin yerine arınma ritüelini koymaktadır”.

Özne ve nesne arasındaki sınırın mesafesi iğrenme edimi açısından önem arz etmektedir. İğrenç nesnenin dokunulabilecek bir mesafede olması nesneyle belirli bir yakınlığın kurulmasına neden olmakta ve bu yakınlık öznenin sınırlarının ihlali anlamına gelebilmektedir. Nesne kendi başına belli bir mesafede durduğu zaman tehlike arz etmediği ve iğrendirmediği halde özneye arasındaki mesafe ya da sınırlar aşıldığı zaman iğrenme duygusu ortaya çıkabilmektedir. Paul Rozin “iğrenme bir nesne, bir olay ya da bir durumun yadsınması olarak izah edilebilir.”derken iğrenç nesnenin yaklaşmasını bedeninin sahip olduğu alana yapılmış bir saldırı olarak yorumlanmıştır İğrenmek yadsınan şeyin, onu yadsıyan kişinin sınırlarını aşıp etkilemesi anlamına gelmektedir (Ahmed,2004:85,86). İğrenç nesneye dokunmak ya da dokunacak kadar yaklaşmak elbette iğrenme duygusu uyandırmakta etkilidir fakat Ahmed’in(2004:87) aktardığına göre iğrenmenin özne ve nesne arasındaki belirli bir geçmişe dayandığını da hesaba katmak gerekmektedir. Ahmed’e göre bir nesne sadece onunla temasa geçileceğinin bilinmesi ya da algılanması durumunda değil, temastan çok önce kendi gibi iğrendirici nesnelere olan ilişkisi öznenin zihninde oluştuğu anda iğrendirici olmaya başlamaktadır.

İster fiziksel ister düşünsel olsun, iğrenmenin ana teması istenmeyen yakınlıktan kaynaklanmaktadır. Belki de bu nedenle çağdaş dünyada profesyonel ve özel ilişkilerin karakteri bedensel yaklaşma deneyimlerini gittikçe daha da asgariye indirmektedir (Menninghaus,2003:14). Yaşlı ya da hastaların bakımı, sokakta ya da özellikle toplu taşıma araçlarında kaçınılan bedensel temaslar, aşk da dahil olmak üzere bunun simgesel olarak tüm kişisel ilişkilerde açığa çıkması, hep bu yakınlığın getirebileceği tehditte çekinme, karşısındakine güven duymama, onu dışarı atıp uzaklaştırmak için ondan iğrenmeye kadar varmaktadır. Buna rağmen Menninghaus(2003:14) özne ve onu tehdit eden nesnenin tam olarak birbirinden ayrılmadığını söylemektedir. Onları bir arada tutan bu birliktelik çağdaş sanattaki ve görsel işitsel medyada karşılaştığımız iğrencin deneyimlenmesinden

alınan zevkte kendini göstermektedir. Öznenin bilinçaltında sahip olmak istediklerinden duyduğu utanç onun iğrenmeyle silahlanmasına ve iğrenme yoluyla arzusunu reddetmesine neden olmaktadır. Kristeva'ya(2004:19) göre “Fobik kişinin tiksintiden başka nesnesi yoktur.” “Dolayısıyla tikslenme, bir tür narsistik krizdir” (Kristeva,2004:29). Kristeva'ya göre söz konusu olan haz öznenin iğrencin içinde yitip gitmesine neden olmaktadır. Fakat öznenin duygusu ötekinin tiksiniçliğinin fark edilmesiyle birlikte onu rüyasından uyandırır ve aldığı hazı engeller. “İğrenme kuşkusuz sınırdır, ama özellikle muğlaklıktır. Çünkü iğrenme, özneyi, onu tehdit eden şeyden ayırsa bile, bunu radikal bir şekilde yapmaz; tersine onun sürekli tehdit altında olduğunu itiraf eder” (Kristeva,2004:23). Öznenin iğrendirici nesneye ya da durumlara karşı bu tepkisi onu kendi dışında başka bir şey olmaya, kendinin içine sızıp, onu iğrendiği şeye dönüştüreceği korkusunda yatmaktadır.

İğrenme deneyimiyle elde edilen sadece benliğin fiziksel ve kavramsal sınırlarının keşfi değil aynı zamanda kendini aşmak, sosyal olarak kodlanmış kuralların ötesine geçip yeni ve henüz hayal edilmemiş olanın alanına geçmektir. Bu Bataille ve ondan önce de Sade ve Nietzsche'nin vurguladığı bir konudur. Wilson'm(2002:31) da aktardığı gibi iğrencin yasaklı alanında bulunan bir şeyin ihlali, yeni bir davranış biçimi ya da yeni bir kişilik potansiyeli ve yeni bir kavramsal modelin keşfedilmesine olanak sağlayabilmektedir.

1.6.ETİK YARGIDA İĞRENMENİN ROLÜ

Deigh'in Rozin'den aktardığına göre ahlaki iğrenme iğrenmenin “özel olarak öğrenilmiş” şeklidir. (Deigh:399) İğrenme nesne veya durumları fiziksel olarak itici ya da tiksindirici olarak tanımlamanın yanında kınama ve tasvip etmeme duyguları yarattığı için ahlaki bir terim olarak da karşımıza çıkmaktadır. Basit fiziksel iğrenme ve ahlaki iğrenme arasındaki açık farklılık ikincisinin içinde suçlama barındırmasıdır (McGinn,2011:38). William Ian Miller'a göre “iğrenç güzellik ve çirkinliği ahlakın konusu haline getirir.” Çünkü Miller'ın da ortaya koyduğu gibi bir şeyi iğrenç bulmak aynı zamanda kişinin kendi ve iğrenç bulduğu şey arasında bir ayırım yapması ve iğrendiği şeyden farklı olduğunu ortaya koyması anlamına gelmektedir (Wilson,2002:5). Bu durumda kişi karşısındaki

şeyden kendini ayırabilmek için onu suçlar ve utanç duyar. Böylece onun hakkında ahlaki bir yargıya varmış olur. Smith'in(2006:259) Kolnai'den aktardığına göre iğrenmenin kendisi, etik yargılar alanını oluşturan şeylere benzer olarak, negatif yargı oluşturmada kendi kendine yetmektedir. İğrenme duygusu hissetmenin kapasitesi, yalnızca duyusal anlamda çürüme ya da kirlenmeye karşı hissedilen insanı bir tepki olmanın yanında, ahlaki çürüme ve kirliliğe karşı da hissedilen bir şeydir.

Wilson(2002:96) etik yargı oluşturma sırasında, iğrenme ve utanmanın birbirini etkileyen bir ortaklık şeklinde var olduğunu ortaya koymuştur. Genelde kişinin kendinden iğrenmesi tarafından eşlik edilen utanma, kişinin bireysel ya da kolektif kimliği toplumsal kuralların kendinden beklediğinin altına düştüğünde ya da kültürel bir yaptırımla karşı karşıya kaldığında oluşmaktadır. Bu durumda kişi kendini alçak hissetmekte, kendini suçlamakta ve kendinden utanç duymaktadır. Toplumsal baskı nedeniyle iğrenç bulunan durum ya da nesnenin iğrendirici özelliklerini kendine yansıtarak, kendinden iğrenecektir. Böylece ihlal ettiği düzen tarafından tekrar hizaya sokulacaktır. Wilson'ın(2002:52) Miller'dan aktardığına göre iğrenmenin varlığı bize ihlal edilmesine şahit olduğumuz ya da bunu hayal ettiğimiz kuralın tesiri altında olduğumuzun bilincine vardırmaktadır. Birinin iğrenme duygusunun ortaya çıkması tercih sonucu meydana gelmemekte, eğer lafın gelişi bir şeyden iğrendiğimizi söylüyorsak bile aslında iğrenmenin dışa vurulmasıyla ortaya konan kuralların bizi sınırlayacağı inancına bir empati beslediğimizi göstermektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

2.SANAT VE İĞRENÇ İLİŞKİSİ

2.1.SANATTA ESTETİK BİR NİTELİK OLARAK GÜZEL

Güzelin ne olduğu ve güzelin özüne dair nitelikler Antik Çağ filozoflarından itibaren felsefenin konusu içerisinde yer almıştır. Fakat sanat konusunda güzel üzerine düşüncelere yeterince yer verilmemiş ve “güzel” estetik bir kuram çerçevesinde sistemleştirilmemiştir. Sanatta ayrı bir güzellik felsefesine ihtiyaç duyulmamış, sanat güzelle içgüdüsel olarak ilişkilendirilmiştir. Sanatın konusu güzeli yeniden üretmek ya da doğadaki ve insandaki güzeli taklit etmek olarak görülmüştür (Bachmetjevas,2007:29). Dönemin önemli filozoflarından Aristoteles (M.Ö.384-322) sanat eserinin tabiatın eksik bıraktığı şeyleri sanatçının tamlamasıyla orantılı olarak güzel olduğunu söylemiş ve sanat eserinde doğadaki gibi uyum ve bütünlüğü güzelliğin şartı olarak görmüştür (Sena,1972:23). Ona göre güzel olan nesnenin biçiminde bütünlük vardır. Bu bütünlük, nesneyi kendi ve kendi olmayanla, kendi içinde ve kendi içinde olmayanla kesin biçimde ayırır. Nesne kendi içinde bütünlük gösterirken, kendi ve kendi dışında olanla arasında belli bir sınır çizer. Bu mükemmeliyet ve güzel nesnenin ideası arasında bir ilişki kurar (Cousins,1994:61). Aristoteles güzel hakkındaki düşüncelerini bugün ne yazık ki elimize ulaşamayan *Güzel Üzerine* adlı yapıtında dile getirmiş. Bununla birlikte *Felsefe*'sinin üçüncü bölümü olan *Poetika*'da güzelin karakterini tanımlamaya çalışmış ve bunları düzenlilik, bakışım (cymétrie), belginlik (précision) gibi üç niteliğe ayırmıştır. Fakat sanat ve güzeli doğal olarak ilintili düşündüğünden, sanatta güzel konusunda sistemli bir çalışma gerçekleştirilmemiştir (Sena,1972:23). Eski Yunan'da güzel, doğru ve gerçekle ayrıcalıksız bir ilişki içinde algılanmış ve bu nedenle bağımsız bir bilim olarak düşünülmemiştir. Antikite filozoflarının eserlerinde güzel hakkındaki fikirler ahlak ve politika üzerine düşüncelerle birlikte ifade edilmiştir. Plato güzel teorisinin esaslarını ortaya koymaya çalışırken, güzelin kaynağını ebedi ve tanrısal karakterinde bulmuş ve güzelin doğru ve iyi fikirleriyle olan ilişkisini vurgulamıştır. O güzelin iyiyle özdeş olduğunu savunmuş ve böylelikle sanatın bağımsız amacını kavrayamamıştır (Sena,1972:11). Bu iki yunan filozofundan sonra antikitede güzel konusuna sadece Plotinos ile Saint-Augustin'in yazılarında rastlamaktayız. Saint-

Augustin, güzel hakkında bir eser yazmışsa da kaybolmuştur fakat bu konudaki düşünceleri *Traité sur la Musique* adıyla Fransızcaya çevrilmiş olan bir eserindedir. Ona göre, güzelliğin asıl karakteri, parçaların birlik ve uyumudur (Sena,1972:12). Saint-Augustin(354-430)'e göre insanda güzeli ve iyiyi kavramaya hizmet eden ilkel bir duygu vardır. Yani biz doğuştan mutluluk fikrine malikiz. “Evvela sanat, doğuştan malik olduğumuz güzel ve ahenk fikrine dayanır. Sanatçının ruhunda başlayıp içinde meydana gelen güzel kavramı, kaynağını bütün ruhların üstünde bulunan bir güzellik kavramından alır....Tanrısal ahenk, Tanrısal bilgidir gelmiştir” (Sena,1972:24).

İskenderiye filozoflarının üstadı Plotinos(202-270) da ahlaksal güzelliği duyulur(sensible)güzellikten üstün saymış; sanatı tabiatın taklidi olarak nitelemiş, fakat sanatın amacı tanrısal fikirlerin taklidinden ibarettir fikrini savunmuştur (Sena,1972:12). Ona göre “Güzel kendiliğinden güzeldir....Güzel şey yalnız duygularımızın etkisiyle değil, kendi ruhumuzla özel bir benzerliği olduğu için güzeldir....Çekici olan şey, yani güzel bizdedir, bizimdir ve bizdendir....Güzel karşısında duyduğumuz dalınç,sarhoşluk kendinden geçme zevki, birliğe dönüştür” (Sena,1972:25). Plotinos'a göre dışarıda güzeli meydana getiren her orantı, her ahenk, ruhumuzda içkin bulunan kendi güzelliğimizi bize ihtar eden beden ruh sayesinde güzel olur, güzelin esas şeklidir. “Ruhumuz akıl sayesinde güzeldir, akıl da güzelliğin kendisidir. Bunun üstünde iyi vardır. Güzel bize kendisine karşı bir tutkunluk verir ve akli iyiye götürür” demiştir (Sena,1972:26).

Buradan anlaşılacağı gibi Yunan kültürünün yaymış olduğu paganizma döneminin Akdeniz dünyasında bir bilim olarak estetikle uğraşılmamış fakat sanata fazlasıyla önem verilmiş, ruhunun güzellik ve sanat eserleri karşısındaki duyguları metafizik ve mistik karmaşı bir görüşle açıklanmaya çalışılmıştır (Sena,1972:25). Sanatta güzellik kategorisi ve güzel nesnelere alanı ilk olarak Rönesans'da oluşturulmuştur (Habermas,1987:9). 17.yüzyıl filozofları sanat ve güzel konusyla daha ciddi uğraşmışlardır. Bacon güzel sanatları gayesi eğlence ve oyalanma olan bilimlere arasına koymuştur. Leibniz ve Wolf Okulu, estetiği felsefi bilimlerden ayırma şerefini kazandırmışlarsa da, bu bilimi kurmuş değillerdir (Sena,1972:12). René Descartes'ın 17.yüzyılda dünya ve düşünen bir özne olarak kendi üzerine de düşünebilen bir öznenin varlığına ilişkin başlattığı tartışma(Jimenez,2008:39) estetik özerkliğin oluşumunda etkili olmuştur. Ona

göre akıl gerçek bilgiye açılır. Yani Descartes güzel olanı bireysel duyguyla ilişkilendirir ve özneyi bu düşüncenin merkezine yerleştirir (Jimenez,2008:42). Brunelleschi'nin çalışmalarını Alberti'nin matematiksel bir biçimde kurduğu perspektifçi betimleme tarzına dayandırması sanatsal güzelin insan bilgeliğine ve akla yapmış olduğu övgünün en iyi örneklerinden biridir. Bu övgünün asıl nedeni insan aklının bilim ve matematik sayesinde gerçeğe ulaşma yetkinliğinden geçmektedir (Jimenez,2008:36). Descartes'ın düşünceleri Fransa'nın o dönemde güçlü bir merkeziyetçilik, düzen, denge ve hukuk üzerine kurulmak istenen toplumsal, siyasal ve ideolojik koşullarının bir ürünüdür (Jimenez,2008:46). 18.yüzyılın ortasından başlayarak aklın tek, mutlak ve bilginin de biricik kaynağı olmadığı kuşkusu belirir (Jimenez,2008:13). Ruhbilimci Christian Wolf'un öğrencisi Alman Filozof Baumgarten(1714-1762), kendinden bir asır önce gerçeği algılamada duyarlılığın önemini "Gerçeği yalnızca akıl yoluyla değil kalben de biliriz" şeklinde vurgulayan Pascal'ın izinden gider (Sasaki,2011). Baumgarten güzeli bulanık bir algı ve duygu saymıştır çünkü ona göre, açıklık yalnız mantıki fikirlerde bulunmaktadır (Sena,1972:13). Wolf'un ruhbiliminin etkisinde kalan Baumgarten'e göre güzel heyecanlandırıcı şeydir."Güzel düşünce" güzel sanatların seyredilmesinden doğar; dünyada ve doğada egemenliğini sürdüren uyumu sezinlemeyi ve dolayısıyla bu uyumda yatan kutsal kusursuzluğu görmeyi sağlar (Menninghaus,2003:88). Baumgarten'in ele aldığı üç motif duyarlılık, güzel ve sanat dönemin güncel problemleri arasında yer almaktadır. Özellikle duyarlılık üzerine eğilen Baumgarten sanatı seyirlik değil aynı zamanda düşünsel bir çaba olarak algılamış ve bu düşünceden hareketle estetik analiz ve sentezin ulaşamayacağı bilişler olduğunu ortaya koymuştur (Sasaki,2011). Baumgarten güzel üzerine yaptığı çalışmaların sonucunda güzeli bağımsız bir bilim olarak niteler ve ona estetik adını verir. Estetik sözcüğü Yunanca duyum anlamına gelen aestesis sözcüğünden alınmıştır. Aslında Kant *Salt Aklın Eleştirimi*(Critique de la Raison Pure) adlı eserinde estetik sözcüğünü kullanan ilk kişidir. Fakat burada estetik sözcüğü duyarlılığı(sensibilite) ve duyuları(sens) incelemek için genel bir terim olarak kullanılmıştır (Sena,1972:9). Onun sanat ve güzel konularını inceleyen özel bir bilim olarak felsefeye girişi Baumgarten'in 1750 yılında basılan ve sanat ve güzel kavramlarını ana konu olarak ele alan *Aesthetica* adlı yapıtıyla olur (Sasaki,2011). Baumgarten burada güzeli doğru ve iyi gibi yetkinliklerden ayırır. Çünkü doğru saf bilginin, iyi ise ahlakın konusudur. Oysa güzel duyularla

kavranabilir. Aralarındaki özdeşlik güzel ve iyinin zihne doğru biçimde gözükmesi, güzel ve doğrunun da irademize iyi izlenim ve etkisini yapmasıdır. Ona göre bir nesnenin güzelliği “kendini meydana getiren kısımlarla beraber göstermiş olduğu ahenkten ibarettir”. Leibniz’in savunmuş olduğu gibi madde ve ruh arasındaki şeyin nesnel bir görüntüsü olduğu için tabiat en yüce yetkinliktir. Bu itibarla sanatın ve sanatçının amacı tabiatı taklit etmek olmalıdır. Ona göre çirkin şeyler, güzel ve güzel şeyler çirkin şeylermiş gibi düşünülebilir. Çünkü duyulur bilgi, maddelerin ve nesnelere algısından elde edilir. Seçiklik, yani zihne uygunluk şiiiri ilgilendirmez, bireyler, hayaller ve duyularla ilgili olan her şey, şiiiri ilgilileyebilir. Bunların yargısına da zevk denilir (Croce’den aktaran Sena,1972:28). Baumgarten’in düşünceleri geniş bir kitleyi etkisi altına alır ve böylelikle estetik yeni bir dal olarak felsefeye katılır. Plato ve Aristoteles’ten beri güzel üzerine ortaya atılan genel felsefi düşünceler sanatta güzel olgusu üzerine ayrı bir disiplin haline gelir. Bazı düşünürlerin erken estetik dönemin Baumgarten’den sonra ortaya çıktığını ileri sürmeleri buradan temellenmektedir. Çünkü güzel ve sanat üzerine düşünceler ancak onun estetiği geliştirmesiyle önemli hale gelmiştir. Fakat bununla estetiğin belli bir tarihsel geçmişe dayandığını yadsımak yanlış bir düşüncedir (Sasaki,2011). Ancak görüldüğü gibi 18.yüzyılda estetik bir özerkliğin kurulması tümüyle başka bir anlam taşımaktadır (Jimenez,2008:63). Bunun yanında estetiğin kurulmasının bir anda antik dönemden gelen bütün eski bağları dağıttığı, güzel’in kesin bir biçimde İyi’den ayrıldığı düşünülmemelidir (Menninghaus,2003:64,65). Nitekim Baumgarten’in estetik üzerine düşünceleri Mendelssohn, Sulzer ve Eberhard, gibi Alman düşünürler tarafından daha sonra bazı değişikliklere uğramış, güzel fikri soyut bir kavram olarak tasarlanarak iyi kavramıyla özdeş tutulmuştur. Modern Alman filozofları arasında önemli bir yere sahip olan Herder(1744-1803) hoş olarak duyumsananın, “doğru ve iyinin birbirine katılması”yla ortaya çıktığına inanmış; hoş, doğru, güzel ve iyinin bir tek olgu olduğunu ileri sürmüştür (Sena,1972:37). Felsefi romanlarıyla ün kazanmış olan Reichter de(1763-1825) *Estetiğe Giriş* adlı eserinde insan ruhunda erdemlik, hakikat ve güzelliğin bir arada bulunduğunu ifade etmiş, estetiği bir güzel teorisi ve güzelin ifade şekli saymıştır (Sena,1972:39).

Aynı dönemde İngiltere’de Shaftesbury ve Hogard gibi duyumcular da Baumgarten’in tersine güzel fikrine idealist bir biçimde yaklaşarak onu bireysel

duyumdan ayırıp özünde nesnel iyiyle eş saymışlardır (Sena,1972:13). Shaftesbury'ye göre dünya yalnızca ekonomik ya da akılcı değil aynı zamanda iyidir ki buradan ilginç bir şekilde dünya ekonomisinin de güzel olarak algılandığı sonucu çıkmaktadır. Ona göre güzel yargısı kişisel önyargı ya da keyfi zevklerden etkilenmemekte, tüm bunlarla ilgisiz kalmaktadır. Erken modern estetiğin “Dünyanın iyiliğini onun güzelliğiyle fark etmek“ üzerinde temellenen söylemi, modernitenin başlangıç döneminde yaşanan ekonomik, toplumsal ve kültürel değişimleri yeni değerlerle anlamlandırma çabasına karşılık gelmektedir. Modernitenin rasyonel aklı güzeli yaratan hakiki güç olarak görülmüştür. Güzel olan dünyanın iyiliğine işaret ettiği ölçüde, dünyanın iyiliği güzelde ortaya çıkmaktadır. Shaftesbury güzeli dünyanın akılcılığının kanıtı olarak ortaya sürerek insanın doğal olarak erdemli olduğu düşüncesini ortaya atmıştır. Bu nedenle eski düzen yıkılsa bile insan toplumu akli ve erdemi sayesinde daha güzel bir dünyada yaşamaya devam edecektir. Bu düşünce modernitenin erken dönemlerinde oldukça yaygındır (Sasaki,2011). Brunelleschi'nin çalışmalarını Alberti'nin matematiksel bir biçimde kurduğu perspektifçi betimleme tarzına dayandırması sanatsal güzelin insan bilgeliğine ve akla yapmış olduğu övgünün en iyi örneklerinden biridir. Bu övgünün asıl nedeni insan aklının bilim ve matematik sayesinde gerçeğe ulaşma yetkinliğinden geçmektedir (Jimenez,2008:36).

Shaftesbury'yle aynı dönemlerde İngiliz düşünür Edmund Burke(1729-1797) bugün hala birçok bilim insanı tarafından önemli bir kaynak olarak yararlanılan *Yüce ve Güzel Fikrinin Kaynağına Dair Araştırmalar* adlı kitabını yayınlamıştır. Edmund Burk burada Shaftesbury'den farklı olarak güzeli doğal bir nedenin işleyişi olarak değil alışıldık olan ortak biçim ya da durumların bir sonucu olarak ele almıştır: Eğer orantı güzelliğin bileşenlerinden biri olsaydı bu etkisini ya belli ölçülerde içsel olarak bulunan ve mekanik olarak işleyen doğal özelliklerden, alışkanlığın etkisinden ya da bazı ölçülerin elverişliliğinin bazı belirli amaçlarına cevap vermesi gerektiği anlamına gelen uygunluktan alıyor olması gerekirdi (Burke,2008:97). Birbirinden çok farklı hatta birbirine zıt biçimler ve tertiplerin güzellikle uyumlu olduğunun kabul edilmesinin doğal bir ilkeye dayanan hiçbir kesin ölçünün güzellik için gerekli olmadığını kabulü anlamına geldiğine inanıyorum (Burke,2008:100). Parçaların birbirine orantısını göz önünde

bulundurmamızı sağlayan da bu ortak biçimdir(türün ortak biçimi) yoksa herhangi doğal bir nedenin işleyişi değil (Burke,2008:103).

18.yüzyılda güzel ve sanat üzerine ileri sürülen düşünceler Almanya ve İngiltere’de olduğu gibi Fransa’da da birçok filozofu bu konuyla ilgilenmeye itmiştir. Bunlar içinde önemli bir yere sahip olan Jouffroy, *Estetik Dersleri* (Cours d’Esthetique) adlı yapıtında güzelin ve sanatın prensibi olarak ifade teorisi üzerinde durmuş ve bunu ilgilendiren psikolojik olayları tasvir etmiştir. Yine Fransız filozoflarından V.Cousin *Doğru, Güzel ve İyi Hakkında* (Du Vrai, du Beau et de Bien) adında önemli bir eser ortaya koymuş, Diderot ve genel olarak tüm ansiklopediciler gibi sanatta güzelin ahlaksal amaçlarının önemini vurgulamıştır (Sena,1972:13,15). Aynı şekilde Winckelmann güzel, iyi ve ahlak arasında bağlantı kurmuş, Yunan sanatı üzerine geleneksel yargıları geride bırakarak antikitede güzel fikrinin tanrıdan kaynaklandığını ve ondan duyulur eşyaya yayıldığını ileri sürmüştür. Yani güzel Tanrının eşyada belirmesidir, ancak bu düşünceden hareketle sanatın Tanrısal yönü yakalanmış olur (Sena,1972:27). Winckelmann gibi Leibniz’de güzel’i aklıyla kavranan bilgiden ayırarak, onu bulanık tasarımlara dayandırmış yani güzelden aldığımız hazzı, aklımıza değil ruhumuza bağlamıştır (Sena,1972:28). Buna karşılık estetiğe gerçek anlamını kazandıran Schelling(1775-1854) felsefesi güzele; akıl ve duyu, nesne ve özne, tanrısal ve insani, sonlu ve sonsuzu birbirine kaynaştırarak ulaşılabileceğini öne sürmüştür. Onda ülküsel gerçekselleşen, sonluyla sonsuz farkları kaybolur ve ahenkli bir birlik teşkil ederler (Sena,1972:14). Ülküsel gerçekselleşen, fatalizmle özgürlüğün karşıtlığı, bunları uzlaştıran ve kaynaştıran sanatta kaybolur. Güzel sonluyla sonsuzun uzlaşıp kaynaşmasından doğan birliktir (Sena,1972:15). Sonsuzun sonlu bir şekilde hissedilmesidir. Güzellik evrensel gerçeğin yetkinliğidir. Schelling’in sanatta güzel niteliğini, dünyanın gerçekliğinde varoluşsal bir yere koyması, zorunlu olarak çirkin ya da iğrenç olanın gerçekliğin inkarı olduğu düşüncesini akla getirmektedir. Oysa çirkinlik ne kadar idealize edilirse edilsin hayatın gerçekliğine içkindir yani hayata aittir (Cousins,1994:61).

Schelling’in estetik düşüncesine getirdiği önemli yaklaşımlar Kant’ın(1724-1804) *Güzel ve Yüce Duygularına Dair Gözlemler ve Yargının Eleştirisi* adlı eserlerinde güzel üzerine yaptığı incelemelerle devam etmiştir. Kant kendi içinde güzelle değil de beğeniyle ya da daha doğrusu doğal ve sanatsal güzele uygulanan

değerlendirme yargısıyla ilgilenmiştir (Menninghaus,2003:89). Kant'a göre bir şeyi güzel bulmak basit anlamda onu deneyimlemekten zevk almak değildir çünkü güzel evrensel ve herkes için geçerlidir. Kant'a göre güzel ve zevk yargısının arasındaki ilişki, temelinde hiçbir gaye bulunmayan gaye şekli, yani ereksiz erekliliktir (Sena,1972:31). İlgisizlik(disinterestedness) olarak adlandırılan bu kavram güzelin kişisel ilgiden bağımsız olması anlamına gelmektedir (Sasaki,2011). Kant "Konudan bağımsız olan güzel, evrensel tatminin nesnesi haline gelir." demiştir (Danto,1924:109). Altuğ Kant'ın bu konuyla ilgili görüşlerini şöyle yorumlamıştır:

"...Nitekim estetik yargıda anlama yetisi belirleyici bir işlevde bulunsaydı eğer yani hayal gücü tarafından birleştirilmiş tasarıma kavram aracılığıyla bir birlik vermiş olsaydı; deneyime onun saflığını bozan bir öge eklenmiş olacak ve böylece de deneyimin "ne ise o" olma özgürlüğüne izin vermeyecekti. Güzel, kavramsal bir belirleme'den oluşmaz; nesnelere kavramlara göre yargıladığımız her durumda, tüm güzel tasarımı ortadan kalkar. Güzel hoşlanma duygusunun ortaya çıkmasından oluşur. Bu nedenle, güzel üzerine her yargı kavramı değil duygu'yu ön gerektirir" (2007:78).

Kant'ın güzeli, sanat eserinin konusundan ayırarak bağımsız kılması aslında sanat eserinin varlık nedenini ve onun toplumsal, kültürel ve politik işlevini reddetmesi anlamına gelmektedir. Kant nesnelere işlevselliklerinden ya da yetkinliklerinden dolayı güzel sayılabileceğini fakat bu türden bir güzelliğin belli hiçbir koşula bağlı olmadığı için bulanık bir güzellik olduğunu iddia etmektedir. Ona göre estetik güzellik yani bir nesnenin güzelliği üzerine yapılan yargı, nesnenin doğasından ötürü, onda oluşan özel koşullara bağlı olarak ortaya çıkmalı, ona yapışık olmalıdır (Sena,1972:32). Bulanık ve yapışık güzellik arasında bu tür bir ayırım yapan Kant onları birbirinden ayırdıktan sonra aralarında bazı ilişkiler kurarak tekrar birleştirir ve güzelliğin ahlaki doğruluğunun sembolü olduğunu ileri sürer (Sena,1972:33). Kant'a göre bizim dışımızda güzel yoktur, sanat eserlerine güzel sıfatını veren bizim kendi güzelliğimiz yani ahlaklılığımızdır. Kant'ın ahlak ve estetik arasında kurduğu bu sistematik ilişkiden hareketle güzel sanatların amacının bizde zaten var olan gerçek güzelliği bize yeniden bahşetmek olduğu ortaya çıkmaktadır. Böylece biz maddi küçüklüğümüz önündeki ahlaksal büyüklüğümüzü hisseder, gelişmiş bir vicdan özgürlüğüyle ahlaklılığımızın

mutlak değerine sahip oluruz (Sena,1972:34). Kant'tan sonra onun fikirlerinden oldukça etkilenmiş olan Hegel(1770-1831) gerçekliğin sanatta belirlediğini ileri sürmüştü ve sanata din ve felsefenin yanında yüksek bir yer vermiştir. Estetiği toptan ele alan ve onu geniş bir plan içerisinde inceleyen ilk filozof olan Hegel gerçeklik ve sanat arasında bağ kurarak, sanatta güzel kavramını tarihsel olarak açıklamaya yönelmiştir (Sena,1972:15). Yani güzeli tarihsellik içerisinde kavramaya çalışmıştır. Çünkü ona göre güzellikle hakikat aynı şeydir. Zira güzel, fikrin duyulur tarzda görünüşüdür (Sena,1972: 43).

Kant'la benzer düşüncelere sahip Jonas Cohn adında başka bir Alman filozofu da estetik ve sanat tarihinin amacını, değerleri eleştirmekten ibaret olan bilimler olarak görmüş ve bu konu üzerine çalışmalar yapmıştır. Bir bakıma Kant gibi düşünen Cohn eserinde estetik değerlerin alan ve kapsamını belirlemeye çalışmıştır. Ona göre, estetik yargının konusu, dolaysız sezgiyle kavranılan bir olgudur. Bu itibarla sanat değeri içgüdüsel, yani biz konuyu bize hizmetine göre değil kendi kendine neyse ona göre dikkate alırız (Sena,1972:16). İlerleyen dönemde Alman estetikçilerinden biri olan Gotthold Ephraim Lessing(1729-1881) *Lacoon* adlı küçük eserinde güzelliğin kaynağı üzerine çıkarımlarda bulunmuş, bu kaynağı taklitte temellendirerek sanatı bir eğlenceden ibaret saymıştır. Ona göre Yunanlılar'a haz veren "eserin kendisi değil, konusunun yetkinliğidir", yani eserin konusuna benzetilebilen ustalıktır. Bunun içindir ki "resimden her hoş olmayanı ve şekli bozuk olanı çıkarmalıdır" (Sena,1972:34). Aynı dönemlerde deneysel estetiğin kurucusu olarak kabul edilen Fechner'de (1801-1887) Lessing gibi güzeli nesnel olarak haz verene indirgemıştır (Sena,1972:47). Fakat bu hazza ulaşabilmek için belli bir estetik eğitimden felsefeye kadar türlü bilimlerin kültürüyle bezenmiş bir öğrenimin gerekliliği üzerinde durmuştur (Sena,1972:48). Bununla birlikte estetik üzerine tartışmalar yalnız güzel ve güzel yargısı üzerinden ilerlememiş özellikle Eduard Von Hartman(1842-1906) ya da Max Schasler(1874-1928) gibi düşünürlerin çalışmalarında çirkin güzelin değerlendirilmesine yarayan bir kıstas olarak sıkça yer almıştır. Hartmann çirkin üzerinde fazla durmuş, aşağı şekilden yukarı şekle ancak çirkinin aracılığıyla geçildiğini ileri sürmüştür. Ona göre her yüksek dereceli güzellik bir aşağı çirkinlik üzerine kurulmuştur. Çirkinin en büyüğü, şekil çirkinliğiyle kapsam çirkinliğinin kaynaşmasından türer ki bu estetiğin şeytanıdır. Schasler'e göre sanat güzelle olduğu kadar çirkinle ilişkisi bağlamında

ele alınmalıdır. Çünkü çirkinlik olmasaydı güzellik de var olmayacaktır. Zira der çirkin boş ve soyut güzeli kışkırtmak suretiyle güzeli kendisiyle savaşmaya sürüklemektedir (Sena,1972:51).

Estetiğin başlıca problemlerini gruplandırma şerefi B.Croce ile Yrjö Hirn'indir. Sena'nın(1972:17) aktardığına göre Croce estetikle dilbilimi birbirine bağlamıştır. "Ona göre sanat ifadedir yani faaliyet olgusudur....Pratik faaliyetten farklı olarak teorik bir faaliyettir. estetik bireyselin mantık tümelin bilgisidir....Nihayet ona göre sanat ahlaka da bağımlı değildir". Croce estetiğe çok önemli fikirler getirmiş açıkça sanattan ahlakçılığı uzaklaştırmıştır.

2.1.1. Doğal ve Sanatsal Güzellik Arasında Kurulan İlişki

Aristoteles'ten beri sanatın görevi doğayı taklit etmek olarak düşünülmüştür (Bachmetjevas,2007:30). Rönesans döneminde doğaya öykünme egemen estetik ilkeyi oluşturmaktadır. Sanatın amacı doğayı yansıtmak olmuş ve 15.yüzyılda matematik, geometri, aritmetikte elde edilen ilerlemeler bu ilkeyi uygulamanın aracını oluşturmuştur. Hatta bu dönemde "sanatın matematikleşmesinden" söz etmek mümkün hale gelmiştir. Kendini insanda temellendiren Rönesans döneminin estetik görüşlerinde öne çıkan şey hem doğa ve sanat arasındaki yorumcu sanatçı, hem de resim ve heykelde betimlendiği biçimde nesne olarak yaratıcı eylemi gerçekleştiren insan olagelmıştır (Jimenez,2008:35). Sanatçının doğaya öykünerek eserler vermesinin dayandığı temel nokta doğayı yansıtılarak tanrıya ulaşmak fikrine dayanmaktadır. Doğaya ve insana öykünmek onu yaratan tanrıyı anmak ve böylece güzele ulaşmaya çalışmak anlamına gelmiştir (Jimenez,2008:35). Rönesans döneminde doğaya ve insan tarihine öykünme ilkesi 19.yüzyıl öncü sanatçılarına değin yürürlükte kalmıştır fakat insanın kendini diğer canlılardan ayıran yaratıcı eylemi, onun yavaş yavaş tanrının durumuna geçirmeye başlamıştır (Jimenez,2008:37). 19.yüzyıl estetiği imge ve imgelemeyi yücelterek modernizmin insan merkezçiliğini içinde barındırmaya devam etmesini sağlamıştır. Bunu Kant'ın *Yargının Eleştirisi*'ndeki estetik anlayışında görmek mümkündür. Burada kullanılan anlamıyla estetik önemli biçimde doğanın estetiğidir fakat kendini insan ruhunun yüceliğinde bulur (Sasaki,2011). Aslında ona göre doğanın kendi değil asıl yüce olan yargının gücüdür. Shaftesbury'nin

güzel teorisine göre de güzel üzerine yöneltilen her soru aslında doğa üzerine yöneltilmektedir. Shaftesbury'nin *Salons* adlı kitabında şaheser olarak tanımladığı eserler, bize kendilerinin tablo olduğunu unutturan ve bizi bambaşka bir resimli dünyaya davet eden nesnelere dir. Yani sanat eseri doğal güzelliğe yaklaştığı ve onu izleyiciyi içine çekecek kadar iyi betimlediği sürece eşsiz sayılmıştır (Sasaki,2011).Sanatın esinini doğadan aldığı doğrudur ama bir manzara resmini kağıda çizen birinin sadece doğayı taklit etmiş olmaz ama aynı zamanda yeni bir öz yarattığı dikkate alınmalıdır. Sanatsal esin, ilgisini belli bir nesneye yönelterek onu doğadan alıp tamamen başka bir estetik alanın içine koyar. Hayatın kurallarının otomatik olarak sanatın kurallarına uyarlamak, sanatın özü olan özgür hayal kurma ve oyun özelliklerini anlamının elden yitmesidir. Kutsal Meryem'in kiliselerde satılan kitsch resimleri karakterin ona atfedilen güzelliğini yeniden yakalar fakat bu resmin kendini güzel yapmaz (Bachmetjevas,2007:30). Başka bir deyişle doğal güzellik sanatsal güzelliğin zorunlu koşulu değildir.

Doğaya öykünmenin sanatçı sıfatını almaya yetmeyeceğinin benimsenmesi için 18. Yüzyılı beklemek gerekmiştir (Jimenez,2008:26). Hegel estetiğine baktığımızda modern estetiğin doğal güzelliği yüzüstü bırakıp sanatsal güzellik üstüne yoğunlaştığını görülmüştür. Öznenin doğal güzellikten sanatsal güzelliğe kayması da estetiğin odağında bir kayma yaratmış ve ilgi varlıktan imgeye yönelmiştir (Sasaki,20011). Zaten kendi doğasına karşı yarattığı ikinci bir doğa olarak sanat, her şeyden önce insanın doğal olarak var olana karşı çıkışı, varlığa bir meydan okumasıdır. Doğal gerçekliğin, görünen gerçekliğin ötesindeki gerçekliği yakalama ya da yeni bir gerçeklik yaratma olan sanat, düşünle gerçek arasında kurulan bir köprüdür, ussal ve usdışı, düşünle ile gerçek, imgeler ile nesnelere arasında bir bağ kurma etkinliğidir (Bağlı,2010:95).

Estetik ancak sanayi devrimi çağı olan 19.yüzyılda özerk niteliğini belirginleştirmeye başlamıştır. Doğaya öykünmek sanatsal zorunluluk olmaktan çıkmış, sanat artık din, metafizik, aktöre gibi kendi dışında var olan kurallara boyun eğmemeye başlamıştır. Fakat burada estetik özerklik diye bahsedilmek istenen estetiğin evrimindeki bir ana yönelime gönderme yapılmak amaçlıdır. Yoksa gerçek anlamda sanatın özerkliğinden bahsetmek doğru olmayacaktır (Menninghaus,2003:89). Zaten sanat ancak sosyal, ekonomik, kültürel ve politik olanla ilişkisi çerçevesinde anlam yaratmakta ve anlam kazanmaktadır. Buradan

anlaşılacağı üzere doğal güzellik fikrinin yerini alan sanatsal güzellik “düşünce”ye gönderme yapmaktadır. Bu sanat eserinin yarattığı anlamın önemli bir parçasıdır. Doğal güzellikte güzel düşünceye aşkındır ama sanatta güzel sanat eserine içkindir (Danto,2004:101). Buna sanatın “otonomluğu” denilmektedir. Sanat 20.yüzyılın başlangıcıyla birlikte daha çok kendine referans etmeye başlamıştır.

2.1.2.Güzel, Etik ve Tanrısal Arasındaki İlişki

Güzellik kavramının erdeme uygulanabilirliği nesnelere hakkındaki kavramlarımızı karıştırmaya çok yatkındır (Burke,2008:115). Güzel olanla ahlakın birlikte anılması, ahlakı usumuz, bağıntılarımız ve zorunluluklarımızda oluşan temelinden uzaklaştırarak tamamen hayali ve gerçekdışı üzerinde konumlanmaya teşvik etmiştir (Burke,2008:116). Sanat ve ahlak ilişkisinde ortaya atılan düşünceler birbirinden farklı iki ana eksenle ele alınmaktadır. Bunlardan biri sanatın, insanı değer bağımlı bir konumdan koparıp tanrısallığı yadsıyan bir duruşa sürüklediğini ve bu yüzden ahlakın sekülerleşmesine neden olduğunu ileri sürmektedir (Bağlı,2010:72). Sanat ve ahlakın ilişkilendirilmesinden hoşnutsuzluk duyan Aziz Agustin’e göre sanat insanlara Tanrının ihtişamını gösterecek yerde onları dünyanın ihtişamına kapılmaya sürüklemektedir. Buna benzer bir yaklaşıma sanatçıları tanrıya rakip gören Platon’da da rastlamak mümkündür. Platon’a göre sanatçıları sahip oldukları devrimci ruh nedeniyle ahlakdışı bozgunculardan başka bir şey değildir (Bağlı,2010:74) Öte yandan diğer görüşe göre etik ve estetik birdir, yani sanat insanın toplumsal yaşamının gerektirdikleri doğrultusunda sosyalleşmesini ve bir bilinç kazanmasını sağlayan önemli bir ruh terbiyesidir. Çünkü iç duyu, harmoni duygusu, moral duyu, güzellik duygusu, beğeni yetisi, oran duygusu ve bunlara bağlı olarak “hakikat, beğeni, güzellik ve iyilik nihai olarak bir ve aynı şeydir: harmoniye sahip olan hakikidir, hakiki olan güzeldir, hem hakiki hem de güzel olan hoş ve iyidir, hoş ve iyi olan orantılı olandır, orantılı olan moral olandır, moral olan harmoniye sahiptir” (Bağlı,2010:72). Etik ve estetiği birbiriyle kurdukları diyalektik ilişki içerisinde duyumsayan Alman filozof Schiller(1759-1805) bu noktadan hareketle güzellik ve ahlaksal eylemler arasında belli bir bağlılık kurmuştur (Sena,1972:38). Aynı şekilde Kant, daha önce de bahsedilmiş olduğu gibi güzel ve ahlaki iyi arasında bir analogi göstererek güzelin estetiğine

ahlaki değer bahşetmiş ve ona antropolojik bir fonksiyon atfetmiştir (Grabes,2008:159). Onun felsefesini izleyen Robert von Zimmermann(1824-1898)da *Şekil Bilimi Olarak Estetik* adlı eserinde estetiğin güzelle alakalı olduğu kadar ahlakla da ilgili olduğundan söz etmiş ve estetiğin şekillerinin tabiata uygulanmasıyla güzel bir tabiata, tasarıma uygulanmasıyla güzel bir ruha ve İradeye uygulanmasıyla da erdeme ulaşılacağını ileri sürmüştür. Ona göre tasarımın güzelliğinde hem estetik hem de ahlak saklıdır (Sena,1972:50). Günümüzde etik ve estetik kavramları halen bir ve iç içe algılanmakta, sanat eserine güzel ve yüce duygular uyandırarak Tanrıdan geçici olarak dışlanan insanı yeniden Tanrı'ya geri döndürmek gibi bir görev atfedilmektedir (Maiddt, Wozw, McCauley, Mawr, Imada,1997:112,113). Bundan elli yıl öncesine kadar sanat galerilerinin tanımlarken “içinde Tanrıların konuştuğu yer” cümlesinin kullanılması bu görüşü desteklemektedir (Richter'den aktaran Humble:2002).

Oysa İtalyan filozof ve estetikçi Benedetto Croce'ye (1886-1952) göre ahlaklılık ya da ahlaksızlık insani bir ifadeden kaynaklanmaktadır ve doğanın özelliklerinin içinde bulunamaz. Kısacası doğa ne ahlaklı ne de ahlaksızdır. Ona bu ifadeyi veren insan zihnidir. Aynı şekilde sanatçı da bilgin ya da filozof olmadığından yani mantıksal olmadığından ne ahlaklı ne de ahlakdışıdır, sanatçı insan olduğu için kınanabilir ama sanatçı olarak kınanamaz (Sena,1972:67). Bu ayırım görülemeyince sanat ahlaksal bir eğitim eseri ve dolayısıyla yasamacının emri altında kalan bir bilinmedik olmaktan kurtulamaz (Sena,1972:11). Bu durumda sanat eserinin ahlaklı ya da ahlaksız olduğundan bahsedilemez sonucu çıkmaktadır. Bu da sanatı belli zorunluluklardan özgür kılan önemli bir ifade olarak karşımıza çıkmaktadır. 20.yüzyıl estetiğinde karşımıza çıkan sanatın otonomluğu fikri bu temellere dayanmaktadır. Kısaca etik ve estetik iki ayrı alandır. Estetiğin iyi ve kötü ile ödev ve sorumluluk ile yani etik ile hiçbir bağlantısı yoktur. “Etik geneldir ve sonuç olarak soyuttur. Etik, tüm soyutluğu içinde daima yasakları içermektedir.”Oysa estetik haz demektir ve “estetik, var oluşun en güzel anlatımını onun an içinde olup bitmesidir (Kierkegaard'dan aktaran Bağlı, 2010:77).

2.2.SANATTA ESTETİK BİR NİTELİK OLARAK İĞRENÇ

2.2.1. Sanatsal Bir Kategori Olarak İğrencin Ortaya Çıkışı

Antik ritüellerde kullanılan korkutucu maskelerden, ortaçağdaki cehennem çizimlerine, gotik heykellerden, vanitaslara, Vincent Van Gogh'un kirli botları ve güneşe bakanlarından, Joseph Beuys'un enstelasyonlarına, Krzysztof Penderecki'nin kompozisyonlarına varana değin sanat tarihi güzelle birlikte çirkinliğin ve iğrencin de hikayesini anlatmaktadır (Bachmetjevas,2007:30). İğrenç olan tarih içinde birçok sanat yapıtında varlık göstermiş olsa da, sanatsal güzellik içinde kendine yer bulamamış, sanatçılar ve düşünürler tarafından dikkate alınan tek estetik nitelik uzun süre boyunca güzel olarak kalmıştır. Estetik kuramcılar tarafından geleneksel olarak iyi sanatın yaratacağı etkilerin dışında yer alan iğrenç; güzel, yüce, trajik gibi estetik kategoriler arasına sokulmamış, iğrenç olan şey sadece "iğrenç" olarak görülmüştür (Korsmeyer,2012:755). Oysa iğrencin sanatsal kullanımı, bir anlatıyı şekillendirme, bir görüntünün etkisini güçlendirme karmaşık ve zor anlamlar üretebilme gibi güçlü etkilere neden olmaktadır. Onun yeri korku, üzüntü, melankoli, merhamet, üzüntü gibi bizde trajedi yaşatan duygularla birlikte. Sorun belli biçimde zor ve külfetli sanat yapıtlarının deneyiminden belli bir zevk almanın nasıl biçimlendirildiğidir. Estetik iğrençlik reddetme ya da onaylamama işaretinden çok anlama ve takdir etme özelliğidir. Diğer duygular gibi bir yapıtın anlamlandırılmasında rol oynayabilmektedir (Robinson'dan aktaran Korsmeyer, 2012:753).

İğrenç üzerine gerçek anlamda ilk teorik tartışmalar 1760'lı yıllarda Alman felsefi geleneği içinde başlamıştır. İngiliz ya da Fransız düşünürler arasında Addison'ın ya da Diderot'nun birkaç pasajı dışında, iğrenç üzerine sistematik bir çalışmayla karşılaşmamaktadır (Menninghaus,2003:26). Alman geleneği içerisinde iğrenç üzerine ilk kapsamlı düşünceleri dile getiren ve onu sanattan dışlayan en büyük ses Kant'tır. Kant *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde(1790; 1793) iğrencin estetik bir kategori olarak düşünülmemeyeceğini ortaya atar çünkü resmedilen iğrenç bir nesnenin, eserin kendisini de iğrenç yapacağını düşünmektedir. İğrencin mantıktan ziyade duylara dayanan doğasının temsil sayesinde yumuşatılamayacağına inanmıştır:

“Güzel sanat doğada çirkin olan ya da hoş gitmeyen şeyleri güzel olarak betimlemesinde üstünlüğünü gösterir. Furiler, hastalıklar, savaşın yıkımları vb. (kötülükler olarak) çok güzel yollarda betimlenebilirler, giderek tablolarla bile sunulabilirler; tüm estetik hoşlanmayı, dolayısıyla sanatsal güzelliği yok etmeksizin doğaya uygun olarak temsil edilemeyecek tek bir çirkinlik vardır ve bu *tiksinti* verendir. Çünkü yalnızca imgelem üzerine dayanan bu tuhaf duyguda nesne tüm gücümüzle ona karşı çabalarken bir bakıma sanki kendini hazzımız üzerine dayatıyor olarak temsil edilir ve nesnenin sanatsal tasarımı duygumuzda bu nesnenin kendisinin doğasından ayırt edilemez olur ve o zaman nesnenin güzel sayılması olanaksızlaşır” (Kant,2011:182).

Kant’ın dediği gibi "Bir nesnenin sanatsal tasviri artık onun kendi doğasından ayrılamaz". Başka bir deyişle sanat tarafından uyarılan çoğu duygu, gerçeğin kendi tarafından değil ama gerçeğin tasviri tarafından tetiklenmiştir. Yani ilgi gerçeğin kendinde değil de taklidindedir (Korsmeyer,2012:756). Diğer bir nedene göre sanat iğrenç olmamalıdır çünkü iğrencin aktif bir biçimde kullanıldığı sanat eseri izleyicinin ona sırt çevirmesine ya da eseri yok etmesine neden olabilmektedir. Bu reddetmenin bu tepkisel biçiminin pozitif bir estetik etki yaratabileceği ya da nasıl “zevk” verebileceği Kant tarafından kuşkuyla karşılanmıştır. Kant gibi Mendelssohn, Lessing ve diğer pek çok düşünür de iğrencin pozitif estetik durum yaratmadaki başarısızlığı üzerinde ısrar etmişlerdir (Korsmeyer,2012:754). Fakat bu doğada iğrenç olarak kabul edilen nesnelerin sanat eserlerinde betimlenemeyeceği anlamına gelmemektedir. Sanattın hedefini güzelle ilişkilendirip, sanatta iğrencin oynadığı önemli rolü yadsıyan 18.yüzyıl filozofları, iğrencin başarılı kullanımlarını yok sayamamışlardır. Aslına bakılırsa Yunan trajedileri Lessing’in kafasını fazlasıyla doldurmuştur ama iğrenci estetik bir kategori olarak göremeyeceği için, bu kullanımlarla ortaya çıkan duyguyu başka bir kategoriyle, grotesk yani yüceyle açıklamaya çalışmıştır. Korsmeyer’in(2012:756,757) aktardığına göre o ve onun gibi düşünürler, iğrenç nesne ya da olaylar yeterli sanatsal yetenekle oluşturulursa, grotesk ya da trajik gibi başka estetik kategoriler ortaya çıkabilmektedir. Çünkü tasvirlerle birlikte tasvirlerle verilen tepkiler de sanatsal oluşum içinde iğrenç doğalarını kaybetmektedirler.

Çirkinliğin estetik açıdan derinlemesine ele alındığı başka bir örnek daha önce de bahsi geçmiş olan Lessing'in *Lacoon*(1766) adlı eseridir. Lessing bu eserinde çirkinliğin çeşitli sanatlardaki ifadelerini analiz ederek ve iğrenç olanın sanatsal temsilini yapmanın zorlukları üzerine düşünmüş ve çirkinliğin karmaşık bir fenomenolojisini çıkarmıştır (Eco,2009:271). Eco'nun Lessing'den aktardığına göre çirkinlik gözümüzü rahatsız etmekte, düzen ve uyum seven zevkimizle çatışmaktadır. Çirkin, algıladığımız nesnenin gerçek varlığını dikkate almadan bakan kişide tikslenme uyandırmakta ve bunun önüne sanatsal temsille de geçilememektedir. Bu nedenle çirkinlik kendi başına güzel sanatlar dalı olarak resmin konusu olamaz, diğer duyguları kuvvetlendirmek açısından resim ve hatta şiir için kullanışlı olup olmadığı da sorgulanmaya devam edilmelidir:

“Resim, komik ve kötüyü elde etmek için çirkin biçimleri kullanabilir mi? Buna hemen hayır diyerek risk almak istemiyorum. Zararsız çirkinliğin, özellikle sahte bir zarafet ve saygı havasıyla birleştirildiğinde, resimde de komik olabileceği inkar edilemez. Ancak zararlı çirkinliğin de, bir resimde dahi, doğada olduğu gibi dehşet uyandıracığı ve zaten karmaşık duygular olan o vahşetin taklit sayesinde yeni bir etki ve zevk mertebesi kazanacağı da aynı şekilde inkar edilemez.

Yine de, buna rağmen, resmin şiirle hiç de aynı durumda olmadığını belirtmek durumundayım. Daha önce ifade ettiğim gibi, şiirde biçimin çirkinliği, sabit kısımlarının ilerleyen kısımlara dönüşmesiyle tiksindirici etkisini neredeyse tamamen kaybeder” (Eco,2009:272).

Friedrich Schlegel, Charles Batteux'nun *Les beaux arts réduits en un même* (1751; 2.basım1759) adlı kısa denemelerine yaptığı çevirinin girişinde “iğrenç”i ilk kez bütün, sistematik bir kesinlik içinde estetiğin dış limiti olarak ifade etmiştir (Menninghaus,2003:25). Schegel *Yunan Şiiri Üzerine*(1795) adlı eserinde kimsenin klasik ile modern dünya arasındaki boşluğu anlamak için gerekli olan bir çirkinlik teorisi oluşturmaya çalışmadığından şikayet etmiştir. Klasik sanatın tarafını tutarak çirkinini “kötü olanın rahatsız edici hissedilir biçimi” olarak gören modern eğilimden yakınmıştır (Eco,2009:278). McGinn'in de aktardığı gibi klasik bir çıplak heykel hiçbir zaman irinli veya yaralı değildir, hatta kirli ya da terli bile olmamıştır. Buna rağmen pürüzsüz ve her zaman idealize edilmiş haldedir. Hatta

ağız bile tükürüklü içinin ya da yılanımsı dilinin gösterilmesine izin vermez. Bu şekliyle izleyiciyi yabancılaştırma ve sanatı amacından uzaklaştırma riski taşımaz, izleyiciyi kendine hayran bırakır. Oysa sanat klasik şekilde anlaşıldığı gibi mümkün değildir: birbirine karşıt eğilimleri içermektedir (McGinn,2011:202).

Schegel ilginç ve özgün olanın düzensiz ve biçimsiz ihtiyacı olduğunu hatırlatmış ve erken Alman Romantizmi'nde sanat için iğrençliği serbest kılmak için çabalamıştır. Sanatın garip olana-dehanın göstergesi olarak- duyduğu yakınlığı sanatın iğrençliğe dönüşünün doğal bir yatkınlığı olarak görmüştür (Menninghaus,2003:8). Eco'ya(2009:279) göre “aksi takdirde güzelliği ve çirkinliği, saf güzelliklerin hiçbir zaman katışıklıktan uzak olmadığı doğada olduğu gibi harmanlayan; eserleri ve karakterleri bu katışıklıkları bolca içeren Shakespeare'e, 'modern şiirin mutlak zirvesi' gibi ifadelerin neden yakıştırıldığını anlayamazdık. Shakespeare'de ya da onun gibi pek çok yazarda iğrençlikten çok nadir söz edildiği ya da ona direk vurgu yapılmadığı halde iğrençlik açıkça hissedilmektedir. Wilson(2002:8) “Shakespeare'den iki yüzyıl ya da daha sonra yazılmış bir romanla karşı karşıya kaldığınızda iğrenç sözcüğü defalarca karşınıza çıkabilir, ama bu nadiren fiziksel bir tiksintiyi işaret edecektir” demiştir. Çünkü burada düşünce ve davranışlarda görülen kavramsal biri iğrenmeden söz etmek daha doğru olacaktır. Genelde edebiyattaki iğrençlik kullanımları anlatıyı entelektüel olarak canlandırma, karakter yaratma ya da farklı bir tematik hava yaratma için kullanılmaktadır (Wilson,2002:14).

Klasik doktrine göre iğrenç dışındaki diğer “onaylanmayan duygular” estetik uyarımları yükseltmekte ve sanat yapıtının vermek istediği etkiye katkıda bulunmaktadır. Bu tür duygular sanatın depresif nesnelere zevk nesnelere dönüşürme gücünün kanıtıdır. Korkudan alınan bu zevk, iğrenç olan her şeye yerleştirilen tabuda kendini oluşturan estetik, daha sonraki teorisyenlere etkinin estetik dönüşümü konusunda model oluşturmuştur. Bu anlamda tiksintinin çekiciliği konusunda Freud'u, Bataille ve Kristeva'yı etkilemiştir. Freud'a göre ensestten alınan zevk ya da eşin ya da annenin katledilmesinin sanatta temsili, izleyicide canlı bir kendini-algılamının yükselmesine neden olmaktadır. İzleyicinin “ruhu” böylelikle günlük yaşamın estetikten uzak durumu ve sıkıcılığı karşısında kendini “canlı” hissedecektir. Çünkü güçlü duygular muazzam duygusal genişlemenin yarattığı güçlü duygular tarafından uyarılmış olacaktır.

Buradan onaylanmayan duyguların kendilerine rağmen “onaylanan” ve zevk veren duygular olabilecekleri gerçeği ortaya çıkmaktadır (Menninghaus,2003:8).

Bizans döneminde Çarmıha Gerilmiş İsa’yı Rönesans dönemindeki gibi güzelleştirmek yerine acı ve ıstırapı içinde betimleme eğilimi bu düşünceye uygun düşmektedir. Joseph Koerner’in Hegel’den aktardığına göre, sanat tarihçisi Count von Rumohr eski bir Bizans geleneğinden bahsederken Hıristiyan ve Romantik sanatın iğrenç ayrıcalıklı bir nesne olarak ele aldığından bahsetmiştir. Count von Rumohr’ın aktardığına göre Bizanslılar, Çarmıha Gerilmiş İsa’yı bedeninin bütün ağırlığıyla haçta asılmış, alt bölümü şişirilmiş, dizler kırılmış ve sola doğru eğrilmiş, eğilmiş boynu korkunç bir ölümün ıstırapıyla mücadele ederken kısacası gerçekçi haliyle resmetmişlerdir. Resmedilen özne fiziksel olarak acı çeken bir bedendir (Danto,2004:57). İsa’nın kendini feda etmesinden Tanrı’ya ulaşmanın bir yolunu bulmuşlardır, yani onun acılarıyla iyilik ya da zevke varmaya çalışmışlardır. Oysa onların tersine İtalyanlar Çarmıha Gerilmiş İsa’nın yüzüne avutucu bir görünüm vermeyi tercih etmişlerdir çünkü Bizanslılar gibi bedenin yenilişi değil ruhun zaferi düşüncesini takip etmişlerdir.

Modernliğin bastırma, kaçınma ve gizleme eğiliminde olduğu iğrençlik, analitik bakış açısının benimsenmesiyle birlikte temel bir nitelik kazanmıştır (Kristeva,2004:42). Böylece iğrençlik “şok edici” modern estetiğin sıra dışı bir alttürü olmuş ve 1798 yılıyla birlikte neredeyse kaçınılmaz bir kaybolma noktası, modern sanatın dürtüleri kurutmaya çalışan negatif kalkanı olarak görülmüştür (Menninghaus,2003:8). Dönemin felsefecilerinden olan Hegel saflık olmayanı ideal bilince dışsal bir şey olarak görüp mahkum etmemiştir. Kristeva’nın(2004:45) aktardığına göre Hegel daha derin ve ayrıca daha sinsi bir şekilde, saf-olmayan tarihsel-toplumsal edimde kendiliğinden ortadan kalktığını ve kalkması gerektiğini düşünmüştür. Bu açıdan Kant’tan farklılaşsa bile, Kant’ın (cinsel)kirlenmişliği mahkum etmesine katılmış, Kant’ın bilinci kirlenmişlikten uzaklaştırma girişiminde ona yakın durmuş, ama diyalektik olarak bilinci oluşturanın da kirlenmişlik olduğunu ileri sürmüştür.

Aynı dönemlerde Weiss *Estetik Sistemi*(1839) adlı eserinde çirkinliği güzelliğin ayrılmaz bir parçası olarak görmüştür (Eco,2009:279), fakat çirkinlik üzerine en ateşli övgü *Cromwell*(1827) adlı oyunun önsözünde Victor Hugo’dan gelmiştir.

Eco(2009:280) “Hugo’nun yeni estetiğe özgü olarak gördüğü çirkinlik, doğanın sanatsal üretimin hizmetine sunduğu kaynakların en verimli olanı grotesktir.... Hugo’da grotesk XVIII.yüzyıl sonlarından günümüze kadar, şeytani veya üzücü şekilde güzellikten yoksun olmalarıyla damgalanmış gibi görünen bir karakterler galerisini açıklayan, müjdeleyen ve kısmen destekleyen bir kategori haline gelir. Bodei’nin belirttiği gibi, Hugo “güzelliğe tam bir daire çizdirerek, çirkinlikle çakışmasını sağlar” demiştir. Yine Eco’nun aktardığına göre Hugo *Cromwell*’de;

“...Güzelliğin sadece bir türü vardır, çirkinliğin ise binlerce.(...)İnsan bakışıyla güzellik kendisinin en temel ilişkilerinde, en katıksız simetrisinde ve organizmamızla en derin uyum içinde görünen biçiminden başka bir şey değildir. Diğer yandan çirkin dediğimiz şey, kaçırdığımız büyük bütündeki bir detaydır ve sadece insanla değil, tüm yaradılışla da pek uyum içinde değildir. Bu yüzden çirkinlik sürekli yeni, ama tamamlanmamış yönlerini açığa çıkarır” demiştir (Eco,2009:281).

Hegel’i takip eden sonraki dönemlerde Solger, Wischer, Ruge, Fischer ve özellikle Karl Rosenkranz gibi başka yazarlar da çirkinlikle ilgilenmişlerdir. Karl Rosenkranz sanatta çirkinlik problemini sistematik biçimde inceleyen ilk kişi olmuştur (Bachmetjevas,2007:30). *Çirkinliğin Estetiği* (Die Aesthetische den Haflichen, 1853) adlı kitabında Rosenkranz güzel ve sanat arasındaki birliği onaylamış fakat çirkinliği sanattan dışlamamış tersine göze çarpan bir role sahip olabileceğini söylemiştir. Rosenkranz’a göre çirkin sanatta güzelin tamamlayıcısıdır; ona tezat ve simetri sağlamak için vardır. Ona göre çirkin güzel kavramından ayrılamaz çünkü gelişimi süresince güzel çirkin bir şeyden çok fazla ya da çok az olarak doğru yoldan ayrılmış kendinden bir sapma olarak taşımaktadır. Çirkinlik güzelle diyalektik bir ilişki içindedir. Her kavramın kendi negatifi yine kendi içindedir. Böylece güzelin içinde kendine negatif olanı yani çirkinini içermesinin doğasından kaynaklandığı ortaya çıkmaktadır (Bachmetjevas,2007:31). Rosenkranz’a göre çirkin nesnelere sadece güzel nesnelere güzelliğini yükseltmek için vardır. Çirkinlik hiçbir zaman amaç olmamıştır. Elbette ona göre güzeli ortaya çıkarmak için illa çirkinin kullanımı şart değildir, çünkü zaten güzel olanın güzelliği ortadadır. Güzel kendi dışında bir şeyi gerektirmemektedir, kendi karşıtlığını yaratmak için her şeye sahiptir. Ama eğer güzel sadece tek yönlü bir deneyim vermek istemiyorsa çirkinini bunun için

saklayabilir (Rosenkranz,1968, aktaran Bachmetjevas,2007:31). Rosenkranz çirkinden alınan zevki sağlıklı ve patolojik olarak ikiye ayırmıştır. Bu da onun çirkinliğin yalnızca güzelden estetik bir zevk alındığı sürece kullanılabileceği düşüncesini doğrulamaktadır. Eğer çirkinlik bir düşüncenin olumsuz anını temsil etmek ya da ona karşıtlık oluşturmak için kullanılırsa o zaman ondan zevk alınabilir ve kişiyi yüksek duygulara ulaştırabilir. Ama eğer çirkinliğin kullanımı çirkinlik içinse o zaman ondan alınan zevk patolojiktir (Bachmetjevas'a(2007:32). Mey'in(2007:42) yine Rosenkranz'dan aktardığına göre bir biçimin çözümlenmesinden duyulan tiksinti kişinin estetik duygusunu zedelemektedir. İğrenme ve tiksinti güzel olan biçimi 'biçimsiz'(no-form) olarak olumsuzlamakta, bu da fiziksel ya da ahlaki çürüme/bozulma meydana getirmektedir.

İğrençliğin sanattaki benzer rolü Bernard Bosanquet tarafından da işlenmiştir. *Three Lectures on Aesthetics* adlı kitabında Bosanquet estetik güzelliği açık şekilde diğer güzel biçimlerinden ayırmıştır. Bachmetjevas'ın(2007:32) Bosanquet'den(1963) aktardığına göre estetik güzellik estetik olarak mükemmel ve zevk veren bir şeyi tanımlamak için kullanılmaktadır. Sanat bir ifade biçimidir öyleyse estetik bir değer sahibi olmak ve çirkin üzerinde etkili olmak için, belirli bir anlamlı biçim sahibi olmalıdır. Estetik olarak yargılanabilmek için, çirkinliğin sanat eserinde belli bir yerinin olması gerekmektedir. Eğer çirkin hiçbir anlamlı biçime sahip değilse estetik için hiçbir değeri yoktur. Eğer varsa da güzel'e aittir. Rosenkranz'ın hatası estetiğin estetik standartlarla yargılanması gerekirken onun dışında kalan güzelin de estetik yargıdan bağımsız olacağını vurgulamamasıdır. Diğer bir deyişle Bosanquet sanatın otonomluğunu kurarcasına doğa ve sanat arasındaki ayrımı meşrulaştırmıştır. Çirkinlik zorunlu olarak kendinden başka bir şeyi, çirkin olmayan şeyi imlemektedir. Bu açıdan bakıldığında çirkinlik güzelliğin anlamını açıklayabilecektir. Bosanquet burada Rosenkranz'la aynı fikre sahiptir hatta onun teorisini aşmaktadır. Rosenkranz çirkinin sanatta ancak güzele karşıtlık oluşturduğu sürece var olabileceğine izin verirken, Bosanquet çirkin obje sanatta ona zıtlık oluşturmadan da temsil edilebilir, hatta hemen yanındaki güzel nesneyle birlikte var olabilir demiştir. Bosanquet'ye göre çirkin nesne güzeli kendi içinde taşımaktadır (Bachmetjevas,2007:32).

Oysa Theodore Adorno'nun tarihsel yaklaşımında artık güzel değişmez bir evrensel kavram olmaktan çıkıp insanlık tarihinin bir parçası olarak algılanacaktır. Ona göre güzel ve çirkinliğin sanattaki görünüşleri ve birinin diğeri üzerindeki baskınlığı söz konusu tarihsel dönemdeki sosyal ve kültürel şartlarla açıklanabilmektedir. Bachmetjevas'ın(2007:33) da aktardığı gibi bu diyalektik anlayış nedeniyle güzelin görünüşü aydınlanma hareketi boyunca değişmeye devam etmiştir. Güzel anlayışı Adorno tarafından arkaik ve ilkelden daha aydınlanmış kültürel bir düzene geçiş olarak tasarlanmıştır. Bu bağlamda çirkin aydınlanmacı gücün kaçmaya çalıştığı arkaik ve ilkel olanla anlamdaştır. Buna rağmen çirkin, estetik biçimin ölümüne karşı kendini yaşam gücüyle eklemlenmiştir. Zaten Adorno'ya göre sanat tarihi modern ve arkaik olanı diyalektik bir birbirine geçişidir. Sanat tarihi kült ögesini gerekli bir etmen olarak tüm aşamalarında saklamaktadır. Sanatta temsil edilen çirkin, sanat eserinin statükoya karşıtlığını ve kritik etkisini arttırmaktadır. Böyle bir karşıtlık özellikle modern sanatta önemli bir rol oynamaktadır. Çirkin, sanat yapıtının hem içeriğini hem de biçimini belirlemektedir. Modern sanat yapıtının eleştirel işlevi, statükoya karşıtlık oluşturmastır; bunu da ancak çirkinin sunumunun desteklenmesi ve arttırılmasıyla sağlayabilecektir (Bachmetjevas,2007:34). Frankfurt Okulu düşünürlerinin birçoğu yüksek sanatın egemen ideoloji karşısında yıkıcı bir güce sahip olduğunu düşünmüşlerdir. Oysa bu düşünce günümüzde çoğu çağdaş sanat eleştirmeni tarafından geçersiz sayılmaktadır. Hal Foster Postmodern kültür üzerine birçok makaleden oluşan *The Anti-Aesthetic*(2004) adlı kitabında estetiğe yüklenen böyle bir negatif kategorinin ötesine geçmek gerektiğinden bahsetmektedir. Çünkü Modleski'nin(1984:2) de aktardığına göre estetiğin yıkıcı bir güç olarak görevinin eleştirel önemi "büyük oranda illüzyondur".

2.2.2.Modern Sanatta Güzelin Sorgulanması ve İğrenç Üzerine Düşünceler

Modernitenin güzel kavramı, Kant'ın onu, iyi ve ahlaklı olanla zorunlu olarak ilişkilendirmesinden temellenmiştir. 18.yüzyıldan itibaren sanat üretimi ve felsefesi açısından, sanatsal iyiliğin koşulu olarak kalmış olan güzel, kültürel modernlikle birlikte yerini "kötü zevk"e bırakmaya başlar. Kötü zevk ya da iğrençten alınan haz modern döneme içkin bir estetik anlayış olması ilk bakışta yanlış bir tanımlama gibi gelmektedir çünkü sanat eserinin kötü, çirkin ve iğrenç

olanı estetik bir değer olarak ortaya koyması kabul edilebilir bir durum değildir. Buna rağmen modernitenin erken dönemlerinde ekonomik, sosyal ya da politik unsurlarından oluşan burjuva değerler sistemi, demokratik anlayış ve teknolojik gelişmeler dönemin estetik beğenisini değiştirmiştir. Avrupa'da 19.yüzyıldan başlayarak gittikçe güçlenen kapitalist ekonomi, kişinin kendi emeğine yabancılaşmasına, sınıflar arası ekonomik farkların oluşmasına, sosyal ve kültürel yaşamda önemli değişimlerin gerçekleşmesine neden olmuştur. Burjuva değerler sisteminin emek de dahil olmak üzere, her şeyi alım-satım nesnesine yani metaya dönüştürdüğü bir dünyada, Beech'e (2007:8) göre güzelin kendisi de aklın ve eşyanın değiş tokuşunun öznesi haline gelmiştir. Güzel; tasarım, stil ve pazarlamaya bağlanarak masumluğunu yitirmiş ve saldırganlaşmıştır. Gillo Dorfles (1968) *Kitsch: An Anthology of Bad Taste* adlı kitabında moderniteyi estetik değerlerde bir kırılma noktası olarak ele almıştır. Ona göre estetik bir değer olarak kötü zevk moderniteden önceki bir zamanla ilişkilendirilemez (Çelikel,2007:8). Çünkü moderniteden önce dinsel, ahlaksal veya politik olanı konu edinen sanat eserleri bu kavramların tartışılmazlığı nedeniyle estetik anlamda belirli değerlendirmelere tabi tutulamazdı. İsa'nın resmedildiği bir tablo ya da Fransa kralının portresi mutlak doğruya, değişmez ve sonsuz olana gönderme yaptığı için eleştirilemezdi. Modernitenin araçsal aklı idealizmi ortadan kaldırmayı amaçladığı ölçüde demokratiktir fakat daha sonra bu anlayıştan uzaklaşarak onun gibi elitist ve dışlayıcı bir tavır takınmıştır; beğeni ya da zevki sınıflandırarak estetik bir hiyerarşi oluşturmuştur.

Habermas'ın aktardığına göre 19. yüzyılın ortalarında resim ve edebiyatta, Octavio Paz'ın Baudelaire'de örneğini bulduğu bir hareket başlamıştır. Renk, çizgi, ses ve hareketlerin temsil amacına hizmet etmesi gerekliliği son bulmuş; dışavurum araçları ve üretim tekniklerinin kendileri estetik nesne durumuna gelmişlerdir. Baudelaire'in yapıtlarında çizilmeye başlanan estetik modernlik ruhu ve disiplini, insanlık idealinin tutsaklaştırdığı bütünün, sanat aracılığıyla kendini özgürleştirme anlamını taşımıştır. Modernlik, geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı baş kaldırmış, normatif olan her şeye karşı isyan başlatmıştır. Bu başkaldırı, ahlakilik ve yararlık standartlarını etkisiz hale getirmenin bir yoludur (Habermas,1987:3,4). Kısacası sanat kendini ahlaki değerler, toplumsal yararlılık, sanat piyasasından, sanatsal ve maddi anlamda

bağımsızlaştırarak, otonomluğunu ilan etmiş; kendi dışında bir şeye referansta bulunma zorunluluğundan kendini kurtarmıştır. Greenberg 1939 yılında yayımlanan *Avangart ve Kitsch* adlı makalesinde sanat ve işe yararlılık arasındaki karşıtlığı sanatın endüstriyel kapitalizmin ticari kültürüne olan karşıtlığıyla paralel görmüş ve Adorno bu düşünceyi sanatın otonomluğu, bağımsızlığı, onun kendi tarihsel ilkelerine sahip olması açısından Kant estetiğine kadar temellendirmiştir (Mattick,2003:121).

Kültürel modernlik anlayışı kendinden sonra gelen çeşitli avangart hareketler tarafından da devam ettirilmiştir. Özellikle Birinci Dünya Savaşı sonunda tüm Avrupa’da yaşanan yıkım ve sefalet modernitenin ileri sürdüğü rasyonel akıl ve insani erdem hayallerinin sorgulanmasına; toplumsal, kültürel ve ekonomik anlamda yaşanan yozlaşmalar ve değer kayıplarının, sanatsal temsillerde daha sert eleştirilerle ifade bulmasına neden olmuştur. Böylece 1900’lerin başlarından itibaren sanatta önemli bir değer kategorisi oluşturan güzel kavramı politikleştirilmeye başlanmıştır. Çünkü Beech’in de aktardığına göre güzel öznel hissettirdiğinden dolayı değil ama tam olarak öznel hissettirdiği için politiktir. Güzel bizi kendimizi kolayda hissettiğimiz anda karmaşa, tartışma ve uyuşmazlığın dünyasına sokmaktadır (Beech,2007:9). Modernizmde güzel artık kaotik, rastlantısal, sefil, harap ve tartışmalı görünmektedir. Güzel evrensel değil, bölünmüştür. “Güzel hakkındaki hiçbir yargı farklı cins, ırk ya da kültürden insanların yaptıkları eşit yargılarla karşılaştırılmadan yapılamaz. Güzelin akılcılaştırılması geriye çevrilmez ve gerekli olarak güzelin politikleştirilmesiyle aynı anlama gelir” (Beech,2007:8). Burjuva değerlerin içinde güzelin takdir edildiği bir topluma karşı duyulan ahlaki tiksindenin ifadesi olarak, sanatçılar arasında avangart bir hareket ortaya çıktı. Habermas avangart sanatla ilgili olarak:

“Avangart ani, beklenmedik karşılaşmaların tehlikelerine atılarak, bilinmeyen bir bölgeye sefere çıkmak, henüz bilinmeyen bir geleceği fethetmek olarak görür kendini. Avangart, önünde uzanan ve henüz kimse tarafından gidilmemiş gibi görünen bölgede bir yön bulmak zorundadır. Bu “çöküş”ün barbar, vahşi ve ilkel olanda kendisini bulduğu bir anlayıştır. Tarihin sürekliliğini havaya uçurmak isteyen anarşist bir niyeti gözlemliyoruz;

bu niyeti de, yeni estetik bilincin yıkıcı gücü bağlamında değerlendirebiliriz” demiştir (Habermas,1987:3).

Avangart sanatçılar güzeli sanattan ayırmanın projesi başlatırlar. 1918’de Dada manifestosuyla birlikte güzel ve sanatın, güzel ve iyiliğin birbiriyle zorunlu olarak ilintilendirilmesine karşı bir tutum alınır. Danto bu dönemde “güzelin alaya alınması”nın sanatçıların topluma duydukları tepkinin bir aracı haline geldiğini belirtmiştir (Danto,2004:48). Güzeli karşısında duyulan direnç burjuva kültürüne karşı genel olarak duyulan direncin bir parçası olmuştur. Dada’nın amacı Birinci Dünya Savaşı’ndan sorumlu olanların estetik duyarlılıklarını memnun etmeye karşı çıkmak ve onların güzel olarak nitelendiklerini inciterek yüce gördükleri tüm değerlerin anlamsızlığını “sanatı alaya alarak” yüzlerine vurmaktır (Danto,2004:57). Dadaistler, rasyonel aklın Birinci Dünya Savaşı gibi bir cinnete neden olmasından hareketle, sanatlarında irrasyonelliği, gelişigüzel ve rastlantısal olanı benimsemişlerdir. Max Ernst genel olarak Dadaist akımın düşüncesini şöyle açıklamıştır:

“Bize göre Dada ahlaki bir tepkiden fazlasıdır. Nefretimiz bütünlükle bir alt üst etmeyi amaçlamaktadır. Korkunç bir savaş varlığımızın yaşayan yıllarını bizden çaldı. Bize doğru ve güzel olarak sunulan her şeyin aptal ve utanç verici olana dönüştüğünü deneyimledik. Benim o dönemdeki işlerim insanların ilgisini çekmek değil onları bağtırmaktır” (Danto,2004:48).

Tristan Tzara’nın, neredeyse her şeyi kapsayan tinsel bir iğrençlik olarak tanımladığı (Simon, 2008) Dadaist put kırıcılık tüm 19. ve 20.yüzyıl avangart hareketlerinde olduğu gibi güzel bulunmayı reddeder ve estetik anlayışı kırarak toplumsal ahlak anlayışına eleştiride bulunur. Tristan Tzara 1918 yılında kaleme aldığı Dada manifestosunda “Herkes bağtırsın: yapmamız gereken yıkıcı, olumsuz bir iş var. Süpürmek, temizlemek (Tzara,2005:29)...Felsefi düşüncenin fabrikalarından çıkan çürümüş bir güneşin belsoğukluğuna karşı evrensel yeteneklerin karşıtlığını, zorlu savaşı, tüm araçlarıyla, Dadaist tiksinti’yi haykırıyorum. Aileyi yadsıyan her türlü tiksinti ürünü dada’dır” demiştir (Tzara,2005:30). Dada’nın önemli temsilcilerinden Hans Arp Dadaist söylemin amacını, “İnsanları günümüzün öfkeli çılgınlığından kurtarmak için sade, basit bir sanat arayışına girdik” şeklinde açıklamıştır (Danto, 2004:49).

Modernist sanat, ahlakilik ya da işe yararlılıkla birlikte sanatın yetki alanında bulunan zevk olgusuna da saldırmıştır. Modleski'nin sanat eleştirmeni Lionel Trilling'in 1963 tarihli *The Fate of Pleasure* adlı yapıtından aktardığına göre, sanatın kendini zevke saldırmaya adanmasının nedeni modernist sanatçıların zevki "aldatıcı iyi" ile bir görmesinden kaynaklanmaktadır. Bu aldatıcı iyi içerisinde burjuva alışkanlıkları, tavırları ve ahlaki değerleri bulunmaktadır. Ona göre "aldatıcı iyi olarak görülen şeylerin yapı bozumu çağımızın başta gelen girişimidir (Modleski,1984:3). Marcel Duchamp'ın 1912'den sonraki işlerinde yer alan mekanik teknikler ve hazır nesnelere kullanmasını, zevkin hükümdarlığından kurtulmak için gösterilmiş bir çaba olarak görmek mümkündür. Duchamp "Eğer bir kez sanatçı tarafından seçilen herhangi bir nesne sanat olabiliyorsa, yani algısal özellikleri nedeniyle etkiliyse, sanat artık estetik değildir." demiştir. Duchamp işlerinde hazır nesnelere kullanmasını estetik zevkle ilgisi olmadığını bu seçimin iyi ya da kötü zevkin yokluğu ve görsel farksızlığının tepkisinde temellendiğini söylemiştir (Mattick,2003:124). Buna rağmen Duchamp'ın R.Mutt olarak imzaladığı baş aşağı duran bir pisuardan oluşan *Çeşme*(Fountain,1917) adlı ünlü hazır nesnesini sanatsal zevkin ağır bir eleştirisi olarak görmek gerekmektedir. Duchamp'ın hazır nesnelere yapmak istediği zevk olgusuna tamamen tiksindirici nesnelere üreterek saldırmak, izleyiciyi şok etmek, iğrendirmek ve onda nefret uyandırmaktır.

Sasaki'ye göre bu eser otonom bir kurum olarak sanatın paradoksunu açığa vurmaktadır (Sasaki,2011). Duchamp modernizmin başlangıcında demokratik bir gereklilik olarak ortaya çıkan fakat zamanla toplumsal olandan kopup elitist bir pozisyon alan sanatın otonomluğunun ironik bir eleştirisini yapmıştır. Fransız muhafazakar sanat eleştirmeni, Jean Claire, Duchamp'ın pisuarının iğrencin estetik bir kategori olarak yerleşmesinde önemli bir yeri olduğundan bahsetmiştir. Duchamp sanata tikslenme, korku, iğrenç ve abject gibi "yeni estetik kategoriler" girmesine neden olmuştur. Fakat Clair'e göre bu durum son birkaç yüzyıldır devam eden sanatın inkarından başka bir şey değildir, "zevkten...iğrençliğe geçtik" açıklamasında bulunmuştur (Danto,2004:52). Joseph Kosuth'a göre sanat bir zamanlar dekoratif bir fonksiyona sahip olduğu için, felsefenin "güzel"le ilgilenen herhangi bir dalı, daha doğrusu zevk, kaçınılmaz olarak sanatı tartışmak için bir gerekli bir kategori olarak karşımıza çıkıyordu. Ona göre gelenekten sanat

ve estetik arasında kavramsal bir bağ olduğu kuralı ortaya çıkmıştır ki bu doğru değildir. Bu nedenle Joseph Kosuth'un *Art After Philosophy* adlı yazısında belirttiği gibi "estetiği sanattan ayırmak gereklidir" (Mattick,2003:124).

Thierry de Duve da karşı sanatı zevksizlikle karakterize etmiş ve iğrençe saçmayı, ki Kant'a göre bunlar zevkle karşılaştırılmazlar ve estetik deneyimin bir parçası da olmazlar, nasıl tipik olarak provoke ettiğinden bahsetmiştir (Humble,2002:250). Robert Hughes'a göre de 20.yüzyıl sanatında hakim olan itici güç "yeninin şoku"dur. Grabes'e göre "arzulanan ötekilik "yeni"de karşımıza çıkmaktadır:

"Bir yüzyıldan fazla, modernizmin icadından sonra, yaşamlarımız gariplikle büyüyen ilişkimiz sonucunda yabancılaşma duygusuyla şekillenmeye başladı...Bazen ötekinin deneyimi rahatsız edici bir ötekilik olarak zevk alındı,genelde korkuldu ya da uzun vadede basitçe kabul edildi. Bu güvensizlik yalnızca reddetme değil aynı zamanda kızgınlık olarak kendini dışa vurdu. Eğer sanat artık güzelin estetiğinin kurallarının içini dolduramıyorsa bu, yabancılaşmanın nedenidir.... Modernist ve Postmodern görsel sanatlar ve edebiyat artık güzel değil çünkü neden oldukları yabancılaşma Kant'ın deyişiyle "dolayimsız olarak yaşamın ilerlediğinin duygusunu" açığa çıkarmaz" (Grabes,2008:1,2,3).

Artık tüm sanatın güzel olarak görülmesi sanatın kaderi olmaktan çıkmıştır, güzel sanatın ne tanımı ne de özünü oluşturmaz. Ama bu estetiğin sanatın tanımına ya da özüne ait olmadığı anlamına gelmemektedir. Olan şey daha önce estetiğin güzelle sınırlandırılması şimdi ise bu sınırların ortadan kalkmasıdır (Danto,2004:59). Sanat güzel kategorisine saplanıp kalmadığında sanatta estetik niteliklerden bahsetmeye devam edebiliriz. Hatta estetik sanat felsefesi olarak algılandığı ölçüde sanatı estetikten ayıramayız. Danto'nun aktardığına göre modern anlayışta sanat, felsefi açıdan estetiğe ihtiyaç duymaktadır. Burada sanatın estetik olarak deneyimlenmesi değil, onun felsefi fikir yürütmeleri kışkırtması gerekliliğinden bahsedilmektedir, kendinin felsefi olmasından değil. Örneğin Pop Art toplumun eleştirel bir görünümünü barındırdığı için değil, günümüzün toplumsal yapısını en iyi örnekleyen şey olduğu için "felsefi"dir. "Bir sanat yapıtının güzelliği ona içsel olmalıdır çünkü o sanat yapıtının anlamını oluşturan şeyin bir parçasıdır...

Duchamp'ın *Çeşme*'si gibi kavramsal bir işte olduğu gibi” (Danto,2004:13). 20.yüzyıl sanat felsefesinin en büyük kavramsal açıklıklarından biri bir şeyin güzel olmasa da iyi sanat olabileceğidir. Sanatın güzel olmak dışında başka birçok estetik olasılığı içinde barındırdığının ortaya konması, kendine eleştirel ve özgürleştirici bir rol atfeden sanatın özülle uyum içindedir (Danto,2004:58,59). Çünkü 20.yüzyılda iğrençlik geleneksel olarak kaçınılan belli içeriklere uygun bir duygu iken, güzel sanat için neredeyse sanatın kendiliğinden durumuydu. Bu kendinden durum, kaçınılmaz olarak sanatın içeriğinin ne olması gerektiğini kısıtladı (Danto,2004:120).

Güzelin yerinden edilmesi aslında dönemin güzel yargısını oluşturan ahlaki kuralların yerle bir edilmesidir. Duchamp bunun için Avrupa sanatının şaheserlerinden Leonardo Da Vinci'nin ünlü tablosu *Mona Lisa*'nın (La Gioconda,1503-1507) reproduksiyonuna sakal ve bıyık ekleyerek eserin altına Fransızca "kızın yakıcı kalçaları var" anlamına gelen *L.H.O.O.Q* (1919) kısaltmasını koymuştur.



Fotoğraf 1. M.Duchamp *L. H.O.O.Q.*,1919

Mona Lisa, Duchamp için geleneksel burjuva değerlerinin bir sembolüdür ve *Mona Lisa* imgesini alaya almak aslında bu değerlere yapılan açık bir saldırıdır. L. H.O.O.Q.(1919) *Çeşme*'yle karşılaştırıldığında geleneksel değerlere karşı daha ağır bir saldırı niteliği taşımaktadır. Bu açıdan bakılırsa hazır nesne, *Mona Lisa*'yla sıkı sıkıya birleştirilmiş burjuva değerlerini reddetmekte ve onu müstehcen bir imgeye çevirerek estetik tevekkülü imkansız kılmaktadır (Humble,2002:247).

“Güzel olduğu için iğrenç” düşüncesinden hareket eden Dada'nın sanat felsefesine büyük katkısı estetik kategorilerin ne kadar geniş ve çeşitli olduğunun üstünü örten sanat ve güzel arasındaki kavramsal ilişkiyi ortadan kaldırmasıdır. Böylece iğrenç gibi diğer estetik kategoriler sanatsal sınıflandırmanın içerisine giriş yapabilmiştir (Danto,2004). Wilson'a göre sanat üzerine gelmiş geçmiş kabul gören tüm düşünceleri reddeden Dadaist sanatçılar dünyayı değiştirmek istiyorlardı ve alışıldık olana yaptıkları saldırı, rahata alışmış izleyiciyi, alışılmış estetik kurallar ve algısal adetleri yıkarak zihinsel açıdan zorlamaktaydı (Wilson,2002:18).

Dada'nın sanata bıraktığı gelenek kendinden sonra gelen Yeni Dalga Gerçekçilik, Fluxus ve kavramsal sanat akımları, op art, pop art, happening, hazır nesne(ready made), aksiyon resim, body art gibi sanatsal ekoller tarafından devam ettirilmiştir (Humble,2002:246). 1960'lı yıllarla birlikte geç-kapitalizm dönemi Avrupası'nda, modernliğin baskıcı, totaliter tutumuna karşı yüksek değerlerin varlığına inanmayan postmodern bir toplum oluşmuştur. Yaşanan ekonomik ve sosyal değişim, toplumsal değerlerde inançsızlıkla sonuçlanmış, yüceliğe ve ussallığa dayanan düşünceler yerini, her şeyi alaya alan, kimsenin kimseyi ciddiye almadığı sosyal bir ortama bırakmıştır. Toplumda yaşanan değişimin sanatsal alana yansması sanatçıların bir ifade aracı olarak, Dada'nın anti-kapitalist, alaycı, put kırıcı ve nihilist yöntemlerine tekrar yönelmelerine neden olmuştur. Böylece hemen hemen hiçbir şeyin güzel olmadığı, ve hemen her şeyin sanat eseri olabildiği bir dönemde var olmaya devam edemeyen güzel kavramı, yalnız sanattan değil aynı zamanda sanat felsefesinden de yok olmuştur (Danto,2004:25). İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan Fluxus hareketi Dadaizm'le birlikte gündeme gelen düşünceleri uzunca bir süre unutulmuş olsalar da yeniden ortaya çıkarır. Grubun isim babası ve önemli temsilcisi George Maciunas gerçeğin yüceltilmesini önerir ve devrimlerle birlikte tüm toplumsal,

politik, kültürel yapıların, eylemleri ortak olan bir işbirliği içinde olmaları gerektiğini öngörür. Bu bağlamda Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra burjuva değerlerine karşı sanat ve politikada Dada'nın başlattığı mücadele, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Fluxus hareketi tarafından devam ettirilir. Duchamp'ın yerini bu kez Beuys almıştır (Şahiner). Bu sanatsal mücadelenin kurumsal teorisi 1964 yılında Arthur Danto tarafından yazılır. Mattick'in belirttiği üzere Danto, Duchamp ve Pop-Art akımının temsilcisi Andy Warhol'un Stable Gallery'deki gösterisinden etkilenerek *The Artworld* adlı makalesini yayınlar (Mattick,2003:120). Onu *Paragraphs on*



Fotoğraf 2. Andy Warhol, “Brillo Soap Pad Boxes” Enstelasyonu, 1964, Stable Galleri, NY

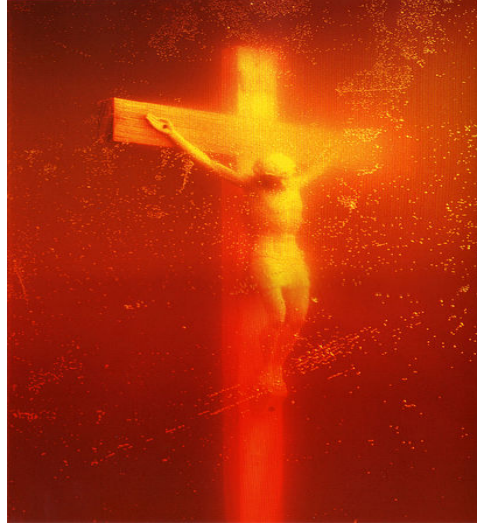
Conceptual Art(1967) adlı makalesiyle Sol LeWitt izlemiştir. LeWitt makalesinde “sanat yapıtının neye benzediği önemli değildir, önemli olan onun ‘bir düşünce’ ile başlamasıdır” sözleriyle yeni sanat anlayışının çerçevesini çizmiş olur (Mattick,2003:126).

2.2.3.Çağdaş Sanat Anlayışında İğrenç Kavramı

1960’larda başlayan Vietnam Savaşı’nın Amerika ve Avrupa toplumlarında yarattığı politik etki 1968 Mayıs’ında Fransa’da öğrencilerin eğitim-öğretim sistemine karşı oluşturdukları protestolarla devam etmiş ve sonunda dokuz milyon fabrika işçisinin genel grev yaptığı büyük bir harekete dönüşerek bütün dünyayı etkisi altına almıştır (Şahmaran:2006). Üniversitelerden fabrikalara yayılan ve evrensel bir devrim gözüyle bakılan öğrenci olayları 1960 ve 1970’ler boyunca Avrupa sanatını önemli ölçüde etkilemiştir. Yaşanan büyük toplumsal olaylar sosyal rollerin sorgulanmaya başlanmasına neden olmuş, toplumsal ilişkilerin değişmesini, seçkin ve sıradan olan ayırımın ortadan kalkmasını sağlamıştır. Sanatçılar burjuva devriminin kötü sonuçlarını yeni bir dünya görüşü ve başkaldırı olgusuyla sanatsal ifadelerinde biçimlendirmeye başlamışlardır. Avrupa sanatının önemli özelliklerini ihlal ederek, geleneğin parçalanmasını ileri boyutlara vardırılmışlardır. Mattick’e göre 1960’lar ve 1970’lerde etkili olan kavramsal sanat hareketine göre sanatta artık nesneye ihtiyaç kalmamıştır (Mattick,2003:25). Dönemin sanatçıları performans, beden sanatı, hatta bazen geçirdikleri deneyimlerin sadece fotografik ve yazınsal belgelenmesiyle ya da ortaya koydukları işleri imha ederek sanatta nesne yerine düşüncenin egemenliğini ilan etmişlerdir (Fahy:79). Fahy’in aktardığına göre “Bir nesne üzerine odaklanıp onu güzel, tam, bütün ve eşsiz olarak fetişleştirmekten ziyade, nesnelerin yerine düşünceleri, tamamlanma yerine süreci, kişiselik veya benzersizlik yerine tekrarlamayı ve sahiplenmeyi, bütünlük yerine parçalamayı” koymuşlardır (Fahy:75).

Modernizm sanat eserlerinin ne olması gerektiğine dair yargıyı değiştirmiştir. Artık çoğu sanat eseri güzel değildir ya da üretim amacı güzel olmak değildir (Danto,2004:88,89). Fakat modernin içinde barınan paradokslara dikkat çekmek için güzelden soyutlanan şeyleri “güzelleştirmek” gibi bir işleve sahiptir. Dışlanan, kabul görmeyen, sınır dışına itilen, öteki ve iğrenç olanı sanat yoluyla “saflaştırarak” yani bir bakıma estetize ederek yeniden güzelin sınırları içine çekmektedir (Mey,2007:36). Duruma başka bir açıdan yorum getiren modernist ressam ve sanat eleştirmeni Roger Fry’a göre bir nesnenin iğrenç karakterinden sıyrılıp güzel olarak adlandırılması için anlaşılır olması çok önemlidir. İğrenç olarak adlandırılan sanat yapıtları izleyici tarafından anlaşılır hale geldikleri zaman estetik olarak güzelleşebilmektedir. Bu insanın kolayca anlamlandırabildiği sanat işlerini, kendisine aşına olduğu ve yakınlık

duyduğu için güzel, bir türlü anlamlandıramadığı ve bütünleşemediğı işleri ise çirkin olarak nitelendirme eğiliminden kaynaklanmaktadır. Fry'a göre sorun yarısı boş olan bardağı yarısı dolu olarak görebilmekte yani sanat eserine nasıl bakıldığına yatmaktadır (Danto,2004:34). Kısacası izleyiciler eğitilmiş olurlarsa ve sanat eserine salt biçimsel yaklaşmak yerine onunla düşünsel bir bağ kurabilirlerse çirkin gördüklerinin aslında güzel olduğunu anlayabileceklerdir. Reber, Schwartz ve Winkielman(2004) da Fry gibi izleyicilerin, iğrenci estetik biçim olarak seçmiş bir sanat eserini kavramsal olarak algılayabildikleri ölçüde ona yaklaşacak ve onu güzel bulacaklarını söylemiştir (Silvia&Brown,2006:5). Andres Serrano'nun *Immersion* (Piss Christ,1987) adlı çarmlıha gerilmiş İsa ikonunun sanatçının idrarının içine konarak çekilmiş fotoğrafı bu görüşü açıklayabilmek için iyi bir örnek oluşturmaktadır. Çalışma dönemin sanat camiasında büyük tartışmalara neden olmuş ve birçok kişi tarafından hem fiziksel hem de dini-ahlaki açıdan iğrendirici olarak tanımlanmıştır. Elbette fotoğraf çekiminde kullanılan idrarın güzel olduğunu söylemek mümkün değildir. İsa'nın çarmlıha gerilmiş ikonunun idrar içindeki görüntüsü de aynı şekilde güzellik ve hoşaya gitme açısından bir şey ifade etmemekte, hatta dini inançları olan kişilere tiksindirici gelebilmektedir. Ama eser ahlaki ya da fiziksel olarak iğrenme duygusu yaratsa da sanatsal başarısının inkar edilemeyeceği düşünülmektedir. Çünkü çalışma basitçe idrar ve İsa ikonu birleşkesinden öte, çağdaş kültürde Hıristiyan ikonlarının basitleştirilmesi ve metalaşmasına yönelik göndermelere sahip yan anlamlar içermektedir. Bu açıdan bakıldığında Serrano'nun çalışmasının Southeastern Center for Contemporary Art tarafından düzenlenen "Görsel Sanatlar Ödülü"nü almaya hak kazanmış olması doğal görünmektedir (http://en.wikipedia.org/wiki/Piss_Christ).



Fotoğraf 3. Andres Serrano, *Immersion (Piss Christ)*,1987

İğrenmenin sanatı, iğrenmenin anlamını ve onun tarafından tetiklenen varlıkbilimsel, felsefi ve sosyal sorunları incelemektedir. Kuplen'e(2011) göre iğrençlik bizim duyuşal deneyimimizin içine işledikçe, iğrençliğin özü üzerine bilişsel bir sorgulamaya girişmekteyizdir. Sanatı değerli kılan ve bir derece zevkli kılan, bu zevk alma estetik olmaktan çok bilişseldir. İğrençliğin ya da çirkinliğin sunumu olumlu estetik amaçlar taşımasa da, sanat eserinin estetik işlevini ortadan kaldırmamaktadır. Örneğin Henri Matisse'in *Blue Nude (Memories of Biskra)*,1907) tablosunda gördüğümüz kadın figürü çekici ya da arzu uyandırıcı bir biçimde resmedilmemiştir. Tablodaki kadının güzel olduğunu söylemek pek mümkün değildir ama buna rağmen tablo sanatsal açıdan güzeldir. Matisse'in tablosunun bize zevk veren yanı resmin ifade ettiği güçlü duygulardır yoksa resmedilen kadının güzelliği değildir (Danto,2004:89).



Resim 1. Henri Matisse, *Blue Nude (Memories of Biskra)*,1907

Bazı sanat eleştirmenleri ve sanatçılar da, çirkin veya iğrenç olduğu halde sanatsal olarak mükemmelliğe erişen sanat yapıtları için “estetik olarak güzel” tanımlaması yapmanın, sanat yapıtının elde etmek istediği etkiyi hiçe saymak ve onu zorunlu olarak güzelleştirerek karşı çıktığı düzenin içine geri sokmak anlamını taşıdığını ileri sürmüşlerdir. Kuplen’e göre iğrencin pozitif estetiğinden söz etmek mümkün değildir çünkü anlamı gereği, iğrenç nesneye karşı yapılan estetik değerlendirme daha başlamadan nesneye tepki gösterilmesinden ötürü ortadan kalkmaktadır. İğrenç kendi mantığına göre estetik güzelliğe karşıttır çünkü onun önemli bir koşulu olan estetik anlayışı ihlal etmektedir (Kuplen,2011). İğrenç olan iğrenç olarak kalmalı, yani izleyiciye zevk vermemeli, izleyicinin onu güzel bulmasını engellemelidir (Danto,2004:53). Mükemmelliğin ifadesi estetik yargıda değişiklik yaratmamalı, eser güzel yerine çirkin kabul edilmelidir (Danto,2004:108). Bu fikirlerin ışığı altında Danto’nun çağdaş sanatın işlevini “güzelden soyutlanan şeyleri güzelleştirmek” olarak tanımlaması sorunlu bir saptama gibi görünmektedir. Oysa Danto bu ifadeyle aslında bilinçli bir şekilde ironiye başvurmuştur. Ona göre iğrenç öğeler taşıyan bir yapıta estetik olarak güzel demek, iğrencin estetik nitelikler arasında sayılmasının önüne geçmek değildir. Bağlı’nın(2010:98) ifade ettiğine göre Habermas bütün akılcı ölçütlerin yozlaştığını, geçersizleştğini göstermek için bile en azından akla dayalı bir ölçüt bulmak gerektiğini öne sürmüştür. İğrençlik de her ne kadar doğası gereği estetik güzelliğe aykırı olsa da; sanat yapıtında yargıyı oluşturabilmek için bu tür tanımlamalara ihtiyaç olduğu ortadadır. O halde iğrenci barındıran yapıtlara “estetik olarak güzel” tanımlaması yapmak yanlış olmayacaktır. Doğal güzellik ve sanatsal güzellik arasında oluşturulacak bir ayırım zihinsel karmaşayı ve yargının imkansızlığını zaten ortadan kaldıracaktır.

Çağdaş sanatın biçimi bir kenara bırakıp kavramsal içerikle ilgilenmesi bu düşünceyle bağlantılıdır (Wilson,2002:23). İğrencin günümüz çağdaş sanat yapıtlarında genel kullanımı moderne hakim olan karamsar, sefil, berbat olanın dolaylı anlatımı, imgelenmesidir. Buna Andres Serrano, Cindy Sherman, Piero Manzoni, Robert Mapplethorpe, Sue Williams, Joel-Peter Witkin, Hermann Nitsch ve Jo Spence’in işlerinde, Kiki Smith’in, Mark Quinn ya da Chapman Kardesler’in enstelasyonlarında, Jenny Saville’in tabloları ve Paul McCarthy’nin performans ve video işlerinde rastlamak mümkündür (Mey,2007:33). Bu

eserlerde karşımıza çıkan toplumsal eleştiri gücünü çoğunlukla iğrençlik, utanç ve utandırmadan almaktadır. İğrenme yaratan görüntüler baskın kültürü izole etmekte ve aynı zamanda yeninin üyeleri olarak iğrenç görüntüleri takdir eden ve onları üreten kişileri güçlendirmektedir. Bu amaçla tüm avangart sanat ve sert muhalefetlerde kullanılan şok etkisi diğer insanları küçük düşürmenin bir yandan da iğrendirmenin şaşmaz amacını yansıtmaktadır (Wilson,2002:15). Şok hareketinin işleyişinin en önemli etkenini iğrenme oluşturmaktadır. Wilson'a(2002:8) göre şok sanatı ufak çaplı bir devrim gibidir. İnsafsızca ilgiyi üstüne çeker, izleyici ya da okuyucunun kurulu değerlerini keskin bir şekilde keser, onları iğrendirir, onlarla alay eder ve onlara ihlalciler başka alternatifler sunar. Ana sorun ne kadar vahşice deneyimlenirse, yani ne kadar iğrenç ve ne kadar şok edici olursa, sanatsal temsile daha çok etki yapar, böylece izleyici onunla başa çıkmaya zorlanır. Antonin Artaud'ya göre tamamen güvenli bir dünya içerisinde olduğumuzu sanmamamız için sanatsal temsillerde karşımıza çıkan acımasız, iç yaralayıcı, bize çirkin ya da iğrenç gelen temsiller gereklidir (Aaltonen,2011:25).

Mike Kelley & Paul McCarthy'nin *Secession*'ı(1998) dışkının, Chapman Kardeşlerin *Great Deeds Against The Dead*'i(1994) parçalanmış beden, Cindy Sherman'ın *Untitled #175*'i(1987) kan, yemek ve kusmuk karışımının ve yine *Untitled #250*(1992) adlı işi plastik beden parçalarının sapkın cinsel kullanımlarının iğrenme yaratmak amacıyla nasıl bir araya getirildiklerini gösteren önemli çağdaş sanat çalışmalarıdır (Kuplen,2011).



Fotoğraf 4. Mike Kelley & Paul McCarthy, *Secession*, 1998



Resim 2. Francisco Goya, Disaster of War, Plate 39: *Grande hazaña!*(1810-1820)



Fotoğraf 5. Chapman Kardeşler, *Great Deeds Against The Dead*, 1994

Chapman Kardeşler'in yukarıda yer alan çalışması Francisco Goya'nın *Disaster of War* adlı 1808-1814 yılları arasında İspanya Fransız savaşında yaşanan vahşeti gözler önüne seren baskı resminden esinlenmiştir.



Fotoğraf 6. Cindy Sherman, *Untitled #175*, 1987



Fotoğraf 7. Cindy Sherman, *Untitled #250*, 1992

Cindy Sherman'ın yukarıda yer alan işleri izleyicide şaşkınlık ve iğrenme duygusunu yaratmaktadır. Özellikle *Untitled #250* adlı çalışması erkek egemen düzenin sembolik bir eleştirisini oluşturmaktadır. Erkeklik organı sucuk parçalarını anımsatan bir biçime sahip dışkıyla temsil edilmekte, kadının parça bedeni, yaşlı yüzü, saçlar arasında tüm bu iğrençliğe aldırmadan yatan keyfiliği ve izleyiciye dikilmiş gözleri ona bakan kişiyi rahatsız etmektedir. Mey'e(2007:44) göre Sherman bu çalışmada erkek ve kadın, zihin ve beden, sanat ve müstehcenlik, güzel ve yüce arasındaki karşıtlıkta beden bulan klasik estetik idealde dalga geçmektedir.

Performans sanatında iğrençlik estetiğinin daha sert ve uç sunumlarını görmek de mümkündür. Viennese Actionism akımının en önemli temsilcisi kabul edilen Avustralya'lı Herman Nitsch' in make-believe'leri aktüel yaşamı kopyalayarak onun yozlaşmış versiyonlarını yeniden üreterek bunun bir örneğini oluşturmaktadır (Wilson,2002:23). Nitsch 1965 yılında kurduğu *Das Orgien Mysterien Theater* (Gizemli Cümbüş Tiyatrosu) adlı grubuyla ortaya koyduğu çalışmalarında gerçek hayvan cesetleri, kesilmiş hayvan parçaları, kan ve çıplak bedenler kullanarak etkili yerleştirme ve performanslarla gerçekleştirmiş ve özellikle Hıristiyan kesim tarafından büyük tepkiyle karşılanmıştır (<http://www.nitsch.org/index-en.html>) .



**Fotoğraf 8. Herman Nitsch, *Das Orgien Mysterien Theater* çalışması, 2011, Fulya Galeri
Artist, İstanbul**



Fotoğraf 9. Herman Nitsch, *6-dp*, 1998

2.2.2.1.Egemen İdeolojik Yapıya Tepki Olarak Çağdaş Sanatta İğrencin Kullanımı

Sanat politik ve toplumsal değerleri, ahlaki normları sorgulamak ve dönüştürmek işlevine sahiptir. Ahlakın veya siyasal ve toplumsal kurumların oluşturdukları davranış ve tutumların “mutlak iyilik” veya “doğruluk” iddiasını çürüten eleştirel ve muhalif bir bakıştır (Bağlı,2010:94). Dadaizmin eleştirel ve devrimci bir hareket olarak belirmesi dönemin egemen ideolojik yapısına gösterilen sanatsal bir tepkiden ortaya çıkmıştır. Ger ve Yenicioğlu'nun(2004:2) aktardığına göre Dadaizm toplum içinde emeklerini kazanırken kirlenenlerle temiz ve üst sınıf insanların yani kirli ve temiz ayrımının bir eleştirisidir. “Dadaistler sosyal eleştiri sağlamak ve temiz ve kirli arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak üst ve alt sınıf arasındaki ayrımı yok etmeyi amaçlamışlardır. Sanat, dünyanın geri kalanından “daha temiz” ve “daha yüksek” olarak kabul edildiği için, Dadaistler sanatın da dünyanın geri kalanının olduğu gibi hatta ondan da daha fazla kirli olabileceğini göstermek istemişlerdir (Ger,Yenicioğlu,2004:2). Mattick'in(2003:127) Foster'dan aktardığına göre “Modernizm bugün egemen kültür olmasına rağmen burjuvazinin kültürel düzenini lekelemiştir”. Dada'nın burjuvaziye karşı aldığı tavır sanatın otonomluğu terk ederek politikleşmesiyle oluşmuştur. Sanatın politikleşmesi toplumun alt sınıfları gibi kirli, tiksindirici, ilkel, kaba ve iğrenç bir sanatsal temsili ortaya çıkarmıştır. Egemen ideolojinin sınıfsal çatışmalara dikkat çeken bu tür sanatsal temsilleri bir tehdit olarak algılanması uzun sürmemiştir. Amerika Michigan vekili olan George A. Dondero “Modern sanat komünisttir çünkü çarpıtılmış ve çirkindir, çünkü güzel ülkemizi neşeli ve gülümseyen insanlarımızı ve maddi ilerlememizi yüceltmez....Bu nedenle hükümetimize karşıdır ve onu yaratan ve finanse eden herkes bizim düşmanımızdır” şeklinde açıklamalar yaparken, medya patronu William Randolph Hearst de sanatsal radikalizmi komünizmle eşit saymış, gelenekselin dışında üretilen sanat eserlerinin komünist propagandaya hizmet ettiğini ileri sürmüştür (Danto,2004:26). Tüm karşıt görüşlere rağmen Danto'nun(2004, Vol.63:26) da aktardığına göre sanat toplumsal ve ahlaki çirkinliği yansıtmaya görevini üstlenmeye devam etmiş ve Dada'yla başlayan avangart hareket sosyal eleştirinin başını çekmiştir. Çağdaş sanat eleştirmeni Hal Foster'ın da dediği gibi çağdaş kültürde gerçek, hastalıklı, hasarlı

bedenlerde ve iğrenç nesnede kendini göstermektedir (Danto,2004:57). Kısacası sanatta iğrencin kullanımı gerçeğin önemli tanıklığından başka bir şey değildir.

Aynı gelenek postmodernizmde de karşımıza çıkmaktadır. Habermas egemen ideolojiye direnen bir postmodernizm pastiş olmaktan öte, geleneğin eleştirel yapı bozumuyla ilgilendiğini ortaya koymuştur. “Postmodernizm geleneğe yapılan bir eleştiridir, ona geri dönüş değildir. Kısacası, kültürel kodları sömürmek yerine onları sorgulamayı amaçlar. Sosyal ve politik kabullenişleri örtbas etmek yerine incelemeye alır” (Habermas,1987:xiii). Tüm bunları yaparken yine çirkin, iğrenç, öteki ve dışlanan nesne ya da durumları kullanmaktan kaçınmaz. Çünkü iğrencin varlığı içinde bulunduğumuz kuralların ihlalidir. Mey’in(2007:42) Kristeva’dan aktardığına göre iğrencin kullanımları kişiliğe dolayısıyla toplum ve onu yöneten ideolojik kurumlara karşı tehlike oluşturmaktadır. Ego ego olmayan, toplum kendinden olmayan, yaşam da kendi karşıtı ölüm tarafından tehlike altında görülmektedir. Oysa “var olan düzene estetik bakış, özgürlük kurgusunda da farklı bir parametrelerin kurulmasını sağlayabilir. Siyasi alanla birlikte var olabilen bir özgürlük, daha çok yöneten yönetilen ilişkisi çerçevesinde anlam kazanabilir fakat estetik ilişki temelli bir özgürlük var oluşun kurucu öğelerini de kapsayıcı olacaktır (Bağlı,2010:109,110). Sanat insanın doğa ve toplumla olan ilişkisinde egemen düzenden daha farklı ve daha demokratik seçeneklerin de olduğunu gösterecektir.

2.2.4.Sanatta İğrencin Deneyimlenmesi Ve Estetik Haz

Güzelden duyulan estetik hazzın yerini çirkin, garip, korkutucu ya da iğrenç olana bırakmasının kavramsal bir gereklilikten ziyade politik, kültürel ve ekonomik itkilerden kaynaklandığından önceki bölümlerde bahsetmiştik. Bir şeyden duyulan zevk tüketiciyi hüküm süren kültürel siyaset ve egemen ideolojiyle uzlaştırdığı ölçüde modern ya da post modern düşünürün düşmanı haline gelmiştir. Bugün kitle kültürü yanıltıcı iynin tarafındadır. Matei Calinescu’nun deyişiyle günümüzde, “ideolojik olarak idare edilen zevk ilüzyonu” yaşamaktayız. Bu da izleyicinin eşit derecede yanlış ve yavan zevklerden yanıltıcı bir memnuniyet duymasına neden olmaktadır (Modleski,1984:4). İşte iğrencin deneyimlenmesinin önemi bu noktada karşımıza çıkmaktadır.

İğrenç, olumlu estetik duyguların tersine, izleyicinin deneyimlediği şey karşısında duygusal yerine içgüdüsel tepkiler vermesine neden olmaktadır. Çünkü iğrenç diğer duygulardan farklı olarak kişiye doğrudan ve çok güçlü bir şekilde ulaşan yönlendirici bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Duyguların önüne geçen içgüdüsel tepkiler, izleyicinin sanat eserini, entelektüel, akılcı ve mantıklı olarak çözmesine olanak tanır (Smith,2006:274). İğrenç öğeler taşıyan sanat eserinin verdiği estetik rahatsızlık, duygusuzluk, hoşnutsuzluk ve bilinçli teatrallik izleyicinin deneyimlediği şeyle duygusal bağ kurması yerine düşünmesini sağlar. Tabi bu düşünme sürecinde izleyici başıboş bırakılmaz, anlatı yapısı ya da biçim tarafından yönlendirilmeye devam edilir (Smith,2006:271). Sanat eserinde iğrencin deneyimlenmesi, izleyiciyi zihinsel bir çabaya soktuğu gibi, etik anlayışın yolunu açarak onu ahlaki iğrenmeye hazırlar. İnsan yeme ritüelleri, bedensel uzuvların eksikliği, ceset veya çürüyen bedenler gibi iğrenme yaratan görüntüler, izleyicilerin duygularını ele geçirerek iğrenmenin etik anlamda sorgulanmasında ona yol gösterir. Örneğin Jakoben oyunlardan sayılan John Marston'un(1575–1634) *Antonio'nun İntikamı* adlı oyununda izleyicilerin insan bedeni üzerinden beslenme sahnesini izlerken verdikleri bedensel iğrenme tepkisi, izleyicinin oyun boyunca hissettiği genel rahatsızlıkla ilişkilidir. Çok az tahmin edilebilirlik, belirsiz nedenlilik, karakterlerin sorgulanabilir psikolojik motivasyonları ve trajikle komiğin rahatsız edici şekilde karışımı, Jakoben dönemdeki birçok oyunun akılsal olana inançsızlığını göstermektedir. İzleyicilere burada meydan okuyan şey akli es geçip içgüdüsel tepkilere dönmektir (Smith,2006:260). Smith'in aktardığına göre satirist Marston “amaç izleyicinin ahlaki, entelektüel ve estetik olarak huzurunu bozmak...İzleyici hiçbir zaman oyunda rahatlayamaz, dinlenemez, bir an için bile olsa asla oyunun herhangi bir elemanına uyum sağlayamaz” demiştir. İşte iğrençlik izleyicinin huzursuzluğunu arttıracak başka birçok etken yaratabilmektedir. Bunlar arasında, parçalanmış ceset görüntüleri, taze kanla kaplanmış katiller, pişirilip yemek için sunulan çocuk bedenleri, trajik sahnelerle uyumlu duygusal müzikler, şiddet eylemleri ve diyalogla uyumlu giden ritüelistik ses efektleri, mide bulandırıcı yemekler sayılabilmektedir (Smith,2006:270). Bu etmenler izleyicinin oyunun içine girebilmesine, oyunun içinde duygusal olarak kaybolmasına engel olmaktadır. Sanat eserlerinde nesne ya da nesnenin sunumu ya da her ikisi birden, dünyanın genel ve tanıdık deneyimleriyle ve bu deneyimleri yansıtan kültürel normlarla farklılık gösteriyor

ve güzelin geleneksel sınırları içine girmiyorsa izleyici deneyimlediği şeyle bağ kuramamakta, onu saflaştıramayıp, onun sayesinde arınmaya(katharsis) uğrayamamaktadır.

Sanat eserinin özündeki değişiklik, gariplik, rastlantısallık ya da anlamsızlık veya geleneksel ve sosyal kuralların sunumuna gösterilen saygısızlık izleyicide esere karşı az ya da çok bir yabancılaşma duygusu yaratmaktadır. Yabancılaşma duygusu izleyici deneyiminde önemli bir dönüştürücü potansiyele sahiptir çünkü izleyiciye farkındalık sağlayarak onu uyarma gücünü elinde tutmaktadır. Fakat izleyici ve sanatçının birbirleri arasında estetik öğrenlik yoluyla kurduğu iletişim her an kopmaya hazır ince bir iple birbirine bağlıdır. Çünkü daha büyük miktarda yaşanan yabancılaşma eserin inkarına hatta ona karşı hissedilen saldırganlık duygularına neden olabilmektedir. Oysa bunun belli sınırlar içersinde tutulması eser ve izleyici arasındaki dengenin doğru kurulmasına ve öğrenç olarak deneyimlenen şeyden zevk alınmasına yarayacaktır (Grabes,2008:145). İnsanların belli derecede garip ya da yabancı olana pozitif tepki gösterdiği, ama nesneyle uzaklığın derecesi arttıkça bu tepkinin saldırganlık ve dışlamaya dönüştüğü deneysel psikoloji tarafından da ortaya konmuştur. Bu da göstermektedir ki Modern ve postmodern sanatı anlamlandırabilmemiz ve eserlerle aramızda zihinsel bağ kurabilmemiz için teorik yorumlara, eleştiri ve kurama ihtiyacımız vardır. Çünkü toplumun büyük bir kesimi için ilk başta kolaylıkla anlaşılamayan eserlere duyulan yabancılık duygusu kuram ve eleştiri sayesinde anlam kazanmakta ve tatmin edici bir anlayışa neden olmaktadır (Grabes,2008:135,136). Elbette bu sanatçının, eserle karşı karşıya gelen izleyicide nasıl bir etki yaratmak istediğine bağlı olarak değişmektedir. Birçok Modernist ve Postmodern çalışmada olduğu gibi sanatçı izleyicinin eserle hiçbir bağ kurmayıp onu tamamen reddetmesini de isteyebilir. Bu akla sanat eserinin işlevi ve sorumluluğu konusunda çelişkili sorular getirebilmektedir ama sanatçının seçimi olduğu ölçüde reddedilemez. Sonuçta garip olanın estetiği izleyicide belli bir kültürel hazırlık dönemine, sanat ve edebiyatın ne olduğu ve nasıl bir gelişim evresi izlediği gibi açıklamalara ihtiyaç duymaktadır. Fakat izleyicinin algı sürecinde başarılı olabilmesi için yalnızca bu yabancılığa açık olması yeterli olmamakta, aynı zamanda zihinsel olarak onunla nasıl başa çıkmasını öğrenmek zorundadır (Grabes,2008:13). Sanatta öğrenç deneyimlenmesi Duchamp'ın hazır nesnelere

için kullandığı “resmi fiziksel görünüşten kurtarıp, tekrar zihnin hizmetine sokmak” cümlesiyle özdeş bir tutum sayesinde anlam kazanabilecektir (Mattick,2003:124,125). Çünkü iğrençten alınan zevk, güzelin estetiğinde olduğu gibi evrensel değildir. İzleyicinin bilgisine, alışkanlıklarına, onu o yapan özelliklere meydan okur ve izleyicinin buna karşılık vermesi için ondan belli bir zihinsel kavrayış ister (Grabes,2008:140). İzleyiciyi rahatsız etmeye, suçlamaya, korkutmaya, iğrendirmeye ve şaşırtmaya, kısacası izleyicinin memnuniyet alışkanlığını bozmaya çalışır. Fransız düşüncesi içerisinde alternatif geleneğin temsilcisi olan Georges Bataille’in tatmin edici şekilde açıkladığına göre iğrenmenin Sade’da görülen şekli, aslında bu Sade’dan Baudelaire, Huysmans ve Celine’e kadar gitmektedir, kişisel kendini bilme ve hatta kendini dönüştürme çabasıdır (Wilson,2002:xxi).

Kısacası iğrencin estetiğinde öne çıkan iki özellik vardır. Bunlardan biri iğrencin deneyiminden “zevk” alabilmek için izleyici ya da okuyucunun yaratıcılığını güçlendirmektir. Başta korkutucu, garip, uzak gelen şey ile hayal gücünün göreceli özgür ve yaratıcı yardımıyla daha sonra anlamlı bağlar kurabilmeyi sağlamaktadır (Grabes,2008:145). İkincisi ise hayal gücü ve kavramsal düşünce arasındaki oyundur. Bu olmadan iğrenç bir yapıt karşısında hissedilen ilk yabancılaşma estetik zevke dönüşmez. İzleyici ya da okuyucunun gerçek anlamda “alıcı” olduğu güzelin deneyimlenmesine karşıt olarak, yabancı olanın estetiği onu deneyimleyen kişiden hatırı sayılır derecede çaba göstermesini ister ve bu kişinin problemleri kendi başına çözmeye becerisini ve kendine olan güvenini güçlendirir. Fakat burada yücenin estetiğinde olanın tersine kişinin kendi becerilerini görmesi, ahlaki düşüncelerin anlık farkındalığı, akıllı varlıklar olarak insanların üstünlüğü gibi anlamlarla kazanılmamaktadır. Acayip olanın estetiğinde izleyici ya da okuyucuya çözmesi için bir problem verilir ve bununla başa çıkmak için kurama ihtiyaç duyar (Grabes,2008:15,16).

Georges Bataille'in yazıları iğrencin potansiyel kullanımı hakkında bize öngörü vermektedir. İğrenci deneyimlerken, sizi kızdıran bir şeyden zevk alabilirsiniz çünkü o an yaşam duyumunuzu genişletecektir, toplumsallığınızın sınırlarını geri çekecek ve hatta sizi dönüştürecektir. İğrenme ve tiksiniyle hatta cinayetle ilgili koyulan kuralların ihlali, zihni kültürel olarak oluşturulmuş baskılardan bağımsızlaştıracaktır (Wilson,2002:XXi). Kurbanlar ya da saldırganlar arasındaki

fark gölgelenince, her ikisi de sempatik olmayan bir şekilde sunulunca, izleyici açısından narsistik özdeşleşme Webster'ın oyunlarındaki karakterler gibi mümkün olamayacaktır. Bu karakterler izleyiciye kafa karıştırıcı ahlaki işaretler sunmaktadırlar, katil olabildikleri gibi aynı zamanda yiğit ve yürekli de olabilirler. Burada anlatılmak istenen karakterle izleyici arasında kurulan bu türden bir ilişkinin karakterler hakkında kolay ve çabuk ahlaki yargılarda bulunulmasını engellenmesidir. Aynı şekilde iğrencin deneyimlenmesi de biz de böyle bir etki yaratmaktadır (Smith,2006:265,266). Modernist ve Postmodern sanat bizi tanıdık olanın, “doğal” gelenin rahatlığından çıkarıp garip olanla yüzleştirerek bunu başarmaktadır (Wilson,2002:158). İğrencin estetik olarak saldırgan ve şok edici tavrı bizi deneyimin sınırlarının ötesine geçerek yeni düşünce yolları aramaya zorlamaktadır. Sanatı yabancılaştırmak sunum, tema, düşünce kalıpları ve değerler hiyerarşisine alternatifler sunabilmektedir (Grabes,2008:157). Yani iğrenç yalnızca sınırlar çizmeye veya tabu olan alanları belirlemeye değil aynı zamanda kişisel keşifler için sınırsız sayıda yollar açmaktadır (Wilson,2002:77).

Yeni görme biçimleri yaratma potansiyeline sahip sanat özünde devrimci bir nitelik barındırmaktadır. Özellikle edebiyat ve film, iğrencin metamorfik özelliklerinin kullanımı açısından uygunluk taşır. Samuel Beckett'in *Trioloji*'si (bunların içinde özellikle *The Unnamable*) ya da David Lynch'in 1977 yapımı *Eraserhead* filmi, yarattıkları soğuk, tatsız, kendi içine çekilmiş dünyalar, çorak araziler ve çöp alanlar ya da karakterlerin genel özellikleri sayesinde izleyicide sapkın bir iğrenme ve yabancılaşma yaratırlar. Bu tür temsillerde iğrenme motifleri karakterin yabancılaşma yani ait olmama duygusunu kurmak için çalışmaktadır (Wilson,2002:17).

Sanat şeylerin iğrenç özelliklerinin altını çizmekte, onların kusurlarını açığa çıkarmakta, sosyokültürel normlardan sapmaları kayıt altına almaktadır; ama aynı zamanda estetik olarak tatmin edici biçimleri de ortaya çıkarmaya yarar (Mey,2007:48). Örneğin Duyular Sineması akımı izleyicinin fiziksel tepkilerini uyarak onları duyumsal bir dünyanın içine çekmek ister. Bu akıma giren filmler geleneksel pasif izleyicilik yerine aktif deneysel bir katılımcılık imkanı sunmaktadır. İstismar ya da korku sinemasının aksine iğrenme korkudan farklı olarak bilişsel bir öğe olarak karşımıza çıkar. Çünkü korku gelecek tehlikenin endişesini yaratırken, iğrenç doğrudan etki gücüyle özneyi, nesnesinin kısmi

farkındalığına ulaştırır. Kısacası iğrenme bazı açıklayıcı, sezgisel güçleri bünyesinde taşımaktadır (Smith,2006:265).

Postmodern ve modernist sanat ve edebiyatta gariplik temasıyla birlikte giden estetik süreçle, yaşamın diğer alanlarında yabancılaşan Öteki'yle temasa geçme süreci arasında bir analogi vardır. Bu analogi garip olanın estetiğine sadece yaşamla başa çıkmak için pratik bir anlam vermekle kalmaz, çünkü anlayış ve takdir etme krizlerinin üstesinden gelmek için stratejiler geliştirilmesine yarar, aynı zamanda etik bir anlam da verir. Öteki olandan uzak durma, onu inkar etme hatta kızgın bastırıcı tavırlar takınmak yerine, kendi yeterliliklerini kullanabilmesi için ona meydan okumaya ve bize garip gelen her şeye tolere etmeye hazırlar. Hatta bu iki fonksiyondan daha da önemlisi kendi öznel pozisyonumuzun görecelik ve çeşitliliğine eşlik eden bir iç görü sağlamasıdır. Öteki olanın estetiği bize öteki tarafından oluşturulan yabancılaşmanın giderilebileceğini göstermektedir. Böylece öteki'ne göğüs geren özne, kendi entelektüel ve duygusal esnekliğini görmede başarı sağlar. Yabancılaşmaya neden olan şeyin yarattığı krizi inkâr etmek yerine göğüslemek onda bir zevk duygusu yaratır. Çabasının sonucunda kişi krizleri aşmada sahip olduğu yetenekten aldığı zevkin farkına vararak kendi sınırlarını ve bakış açılarını genişletebilir. Bu elbette hayatı tehdit eden anlarda tutum farklılığı yaşanacağı anlamına gelmemektedir. Ayrıca bu şekilde tatmin sağlamış birinin de hayatın diğer tüm aşamalarında korkusuzca davranması beklenemez (Grabes,2008:161,162). Buna rağmen iğrencin sanatta kullanımı sonucunda tek bir çözümün bulunduğu bir süreçten değil, ama anlamlandırmanın tüm olasılıklarının aktive edilmesinden bahsedildiği unutulmamalıdır.

İğrençliğin anti-estetik yönü hissettirdiği yakınlık duygusundan da kaynaklanmaktadır. İğrenç olarak deneyimlenen şey uyardığı fiziksel tepkiler nedeniyle duyumsal olarak algılanmakta ve izleyiciyle arasındaki uzaklığı ortadan kalkmaktadır. Sonuçta nesne, özne tarafından sanatsal bir sunum olarak algılanmaktan çıkmakta, nesnenin doğasıyla onun sanatsal temsili arasındaki ayırım ortadan kalkmaktadır. Piero Manzoni'nin beden tarafından üretilen şeyler ve sanatsal üretim arasındaki ilişkiyi keşfetmeyi amaçladığı *Sanatçının Dışkısı* (Merda d'artista,1961) adlı işi bu açıklama için iyi bir örnek oluşturmaktadır. Manzoni kendi dışkısını 90 adet 30 gramlık teneke kutulara koyup sanayi üretimi

bir nesneymişçesine üzerini etiketleyerek 1961 yılının altın fiyatı olan 37\$'a satışa çıkarmıştır (http://en.wikipedia.org/wiki/Artist's_shit).



Fotoğraf 10. Piero Manzoni, *Sanatçının Dışkı*, Merda d'artista,1961

Nesnenin kendi ve sanatsal temsili arasındaki ilişkiyi sorgulayan bu çalışma ikisi arasındaki belirsizliği yaratmak için iğrenme duygusunu kullanmıştır. Teneke kutuları gören ya da eline alan kişi sanatçının amaçladığı üzere ani duygusal bir iğrenme tepkisi verecektir. Bu tepkisel yaklaşım onun çalışmayla bağ kurabilmesinin ve onu bir sanat eseri olarak algılamasının önünü kesecektir. Geleneksel sanat eserinin vermesi beklenen yüce duygu yerini basit bir fiziksel ve ahlaki iğrenme duygusuna bırakacaktır. Oysa estetik düşünceler bu örnekte de görüldüğü gibi yalnızca biçimsel saf estetik hazdan oluşmamaktadır. İğrençlik ya da herhangi başka olumsuz bir tepkinin ortaya koyduğu hoşnutsuzluk da estetiğin alanına girmektedir.

Yalnız esere gösterilen iğrenme gibi ani duygusal tepkiler düşünsel çaba yaratmalarına rağmen, sürekli bir şekilde deneyimlenmeleri bir süre sonra düşünsel çabaya neden olmak bir kenara, onlara duygusal tepkiler verilmesine engel de olabilmektedir. Bir şeye fazlasıyla maruz kalma durumunda kişinin o nesne veya olaya karşı duyarsızlaşması olarak karşımıza çıkan bu durum, iğrenci ya da diğer olumsuz duyguların bir süre sonra tepkisizliğe neden olabileceği gerçeğini ortaya koymaktadır. Grabes'in(2008:126) aktardığına göre modernist sanat ve edebiyat eserlerinden Empresyonistlerin, Ekspresyonistlerin ve Kübist sanatçıların resimleri, Rimbaud ve Baudelaire'in şiirleri, Pound'un ve Eliot'ın erken dönem yazıları, Strindberg'in son dönem oyunları ve Alman Ekspresyonistlerinin sahneledikleri oyunlar, Gertrude Stein'in *The Making of American*(1925) ya da James Joyce'un *Ulysses*(1922) gibi romanları ilk başta inkar

edilemez derecede yabancılaşma duygusuna neden olmuşlardır. Fakat bu eserlerin sanat ve edebiyat alanında amaçladığı yabancılaştırma etkisi bir süre sonra daha “güzel” olmaya başlamış ve zamanla gerçek amacından ve uzantısından soyutlanmıştır. Yine de işlevlerini yerine getirerek genel zevkte bir değişime neden oldukları ortadadır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.SİNEMADA İĞRENCİN KULLANIMI

İğrençlik kavramı Kant'tan Nietzsche'ye, Sartre'dan Bataille'e, Freud'dan Kristeva'ya kadar pek çok Batılı düşünür için önemli bir araştırma konusu olmuştur. Oysa günümüze kadar sinema çalışmalarında iğrenme konusuyla fazla ilgilenilmemiş, korku ve fantastik filmlerden sanat filmlerine kadar geniş bir yelpazede karşımıza çıkan sinemasal iğrenme diğer sorunsallara oranla daha az incelenmiştir. Yine de sinema alanında iğrenme ve onunla ilişkilendirilebilecek çalışmaları göz ardı etmek mümkün değildir. Bu çalışmaların başında, Vivian Sobchack, Laura U. Marks ve Martine Beugnet'nin duyuların izleyicinin beden durumlarına yaptığı vurgu üzerine yönelen incelemeleri; Berys Gaut, Torben Grodal, Carl Plantinga'nın sinemasal duygular ve iğrencin paradoksu üzerine yaptığı araştırmaları; Sarah Cooper, Lisa Downing, Libby Saxton ve Michele Aaron'un zevksizliğin etik değeriyle birlikte izlemenin etiği gibi konuları yeniden popülerleştiren çalışmaları bulunmaktadır. Elbette Kendall ve Ruskin'in(2011:2) de belirttiği gibi iğrenme bilişsel ve kültürel olarak kodlanmış, öğrenilmiş ve geliştirilebilir bir tepki, ona bakma merakı uyandıran bir tikslenme ve çekim biçimi olarak sinema kuramları içerisinde daha etkili bir incelemeyi gerektirmektedir. Aşağıdaki alt başlıklarda buna yönelik olarak sinemasal iğrenme deneyiminin yapısı, iğrenmeyi ortaya çıkaran estetik stratejiler, iğrenmenin sahip olduğu estetik işlevler gibi konulara açıklık getirilmeye çalışılacaktır.

3.1. FİLMSEL İĞRENMEYİ MÜMKÜN KILAN ETMENLER

Sinema izleyicilerin inançlarını ve tepki verme şekillerini değiştirebildiği, doğru ya da yanlış bir bilinç oluşmasına katkı sağladığı ya da basitçe bir dünya görüşünü veya dünyada var olma biçimini ikna edici bir şekilde sunduğu için ideolojiktir. Retorik düzenlemeler olarak da görülebilecek filmler izleyiciler üzerinde ikna edici etkiler yaratmaktadır. Aristoteles Retorik adlı eserinde, "Eğer bir konuşmacı dinleyicide belirli duyguları uyandırıyorsa, onda kolaylıkla bir şeyle ilgili yargı oluşturabilir...İnsanlar yargılarda bulunurken duygularına dönerler ve bazen de kişisel duygusal tepkilerini sorgusuz kabul ederler....Etkili bir retorikçi

dinleyicinin duygularını onların yargılarını değiştirmek için idare edebilir” demiştir (Plantinga,2009:200,201). Sinemanın izleyici duyguları üzerinde yaptığı etki tam olarak budur, duygular sayesinde yargılar oluşturmak ve filmlerde karşımıza çıkan kurgusal hikayelerle gerçek dünyaya dair inançlarımızı ve tepkilerimizi değiştirmektir. Filmlere izleyiciler tarafından verilen tepkiler bir benzerlik taşıdığına göre inançlar, değerler ve düşünce şekillerinin filmler tarafından nasıl oluşturduğunu anlamak açısından film retoriğinin incelenmesi gerekli görünmektedir (Plantinga,2009:201).

Kendall ve Ruskin’in Plantinga’dan aktardığı gibi iğrenme “ağzın gardiyanı olarak ağızda başlamakta, “beden tapınağı”nı korumaya kadar ilerlemekte ve sonunda “sosyal düzen içerisinde insan haysiyeti”nin gardiyanı olmaktadır (Kendall&Ruskin,2011:2). Yani yalnız biyolojik değil ahlaki ve ideolojik bir işleve de sahiptir. Bu nedenle iğrencin sinemasal temsili yapısal olarak çözümlenmelidir. Fakat çözümlene safhasında, görme ve işitme duyularına hitap eden sinemanın, daha çok dokunma ve tatma tarafından uyarılan iğrenme duygusunu nasıl doğurabildiği ya da onu gerçek hayatta olduğu gibi deneyimlememizi nasıl sağlayabildiği gibi sorular da karşımıza çıkacaktır.

3.1.1.İğrenme Duygusunun Doğası

İğrenme çok güçlü bir duygusal tepkidir. İğrenç nesne yalnızca görüntüsel olarak algılanmış olsa da, onun güçlü duyumsal doğası bize onun çok yakın olduğu, onun tarafından tehdit edildiğimiz ve onu reddetmemiz gerektiği duygusu uyandırmaktadır (Kuplen,2011). Diğer duyumsal deneyimlere kıyasla mantıktan ziyade bedensel tepkilere dayandığı için haptik duyuma neden olmakta ve kendini izleyiciye dayatmaktadır. Film tarafından uyarılan duygular Plantiga’ya göre kabaca ikiye ayrılmaktadır. Bunlardan ilki sempatik duygulardır. Bu duygular izleyicinin filmdeki karakterin kişisel deneyimleriyle özdeşleşmesi ya da bu deneyimlere tepki vermesi sayesinde oluşmaktadır. Diğer bir duygulanma biçimi ise doğrudan duygulanmadır. Yani izleyici tarafından karakterle özdeşleşme gerçekleşmeden ortaya çıkan doğrudan tepkilerdir (Plantinga,2009:209). Erotik arzu ve korku doğrudan duygular arasında gösterilebilir. İzleyici film içindeki çekici bir karakteri cezp edici bulursa ona tepki verecek, kahraman ya da başka bir

kurmaca karakterin onu çekici bulup bulmamasını sorun etmeyecektir. İlgisi diğer etkenlere bakmaksızın doğrudan gelişecektir. Plantinga(2009:210) cinsel arzu ve korku gibi iğrencin de sempatik değil doğrudan bir duygu şekli olduğunu söylemiştir. Ona göre izlenen şeyin iğrendiriciliği; onu yakından görmek, koklamak ya da yanında bulunmak kadar gerçekçi ve güçlü bir duygu uyandırmakta ve izleyicinin iğrencin uyarılarına doğrudan maruz kalmasına neden olmaktadır. Hanich(2009:295) Mikhael Haneke'nin *The Piano Teacher*(2001) adlı filminin doğrudan ortaya çıkan iğrenme duygusuna örnek oluşturduğunu ortaya koymuştur. Filmin kadın kahraman Erika Kohut (Isabelle Huppert) cinsel sapkınlıkları olduğu halde görünürde saygın bir hayat yaşamakta olan bir piyano öğretmenidir. Karakterin film boyunca gösterdiği sapkın eğilimler ve kişilik bozukluğu izleyicinin karakterle yaklaşmasını engellemektedir. Buna rağmen Erika'nın çöpe atılmış spermle dolu bir mendili içine çekerek koklaması, izleyicide aniden hissedilen güçlü bir iğrenme duygusu uyandıracak ve bu duygunun gerçekliği nedeniyle izleyiciyi ona yakınlaştıracaktır.

3.1.2.Çağrışımlı Düşünce Yetisi

Soyut düşünmenin var olabilmesi ve sanatın işlevini yerine getirebilmesi için insanda çağrışım yapabilme yeteneğinin gelişmiş olması gerekmektedir. Çağrışım yapma konusunda görsel veriler işitsel, tatsal ya da kokusal olana göre daha etkindir çünkü insanın çevresini algılamada kullandığı en etkili organı gözüdür. Sinemanın da görsel ve işitsel bir sanat olduğu düşünülürse, çağrışımlı düşüncenin sinemada oynadığı önemli rol daha net anlaşılacaktır. Burada, sinemanın görüntü ve sesle kısıtlanan doğası, onu özgürleştiren bir nitelik olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü tüm diğer duyuları yalnızca görüntü ve sesle uyarma zorunluluğu, yönetmenleri farklı anlatı yolları denemeye zorlamış ve sinema sanatını imgesel anlamda zenginleştirmelerine olanak tanımıştır. Kolnai, görüntünün bir nesnenin ana hatlarını açıkça gösterdiği için, diğer tüm duyuların düşsel gücünü önümüze getirdiğinden bahsetmiştir. Ona göre bir nesnenin görüntüsünden etkilenerek onu iğrenç bulmak, onun aslında nasıl tat verdiği, dokununca ne hissettirdiği ve nasıl koktuğunun çağrışımlı düşünülmesine neden olmaktadır. Görsel vakalar diğer duyuların hayali olarak çalışmasını

gerektirmektedir. Örneğin dışkı şeklinde bir çikolatanın görüntüsü onun bir çikolata olduğunun bilincinde olursa da mide bulandırıcı gelecektir. Görsel biçim, dışkının kirli olduğunun çağrışımlı düşüncesiyle, bu nesnenin de kirli olduğunu yani iğrendirdiğini düşündürtecektir. Bunun tam tersi de mümkün görünmektedir; bir yiyecek göze güzel görünebildiği halde onun köpek etinden yapıldığını bilmek, özellikle belli kültürlerdeki insanlara iğrenç gelmesine neden olacaktır. Kısacası görsel iğrenme sadece bir şeyler öyle görüldüğü için değil, o nesnenin ne olduğunun veya neyi temsil ettiğinin bilinmesi nedeniyle de gerçekleşebilmektedir (Kuplen,2011).

3.1.3. Sinemasal Anlatımdan Kaynaklanan Olanaklar

Sinemanın hareketli görüntüler ve seslerden oluşan doğası gerçek hayatla benzerlikler taşımaktadır. Bu gerçeklik yanılması sinemasal iğrenmenin ortaya çıkardığı duyguların, gerçek hayatta gösterilen tepkilere çok yaklaşmasını sağlamaktadır.

Sinemanın doğasıyla birlikte temel estetik özellikleri de, izleyicide iğrenme duygusu yaratmak açısından önemlidir. Öykü, olay örgüsü, karakterler, ritim, kurgu, sahneleme, filmsel zaman, çekim açıları, çekim ölçekleri, kamera hareketleri, mekan, dekor ve kostüm gibi anlatı yapısını oluşturan etmenlerin etkili kullanımı iğrenme deneyimini şekillendirmektedir. Yönetmenler de izleyicide iğrenme etkisi yaratabilmek için bu biçimsel özellikleri bilinçli bir şekilde kullanmaktadır. Film sayesinde normalde durup bakmayacağımız, baksak da gözümüzü kaçıracağımız iğrenç görüntülerle yüzleşmek zorunda bırakılırız. Gerçek hayatta yemek yiyen bir grup insanın arasındaysak herkes masayı terk ettiği zaman biz de aralarına katılır ve masadan ayrılırız. Oysa filmde böyle bir sahnenin “dikizleyicisi” olmak bir izleyici olarak bizi zora sokabilmektedir. Çünkü yönetmenin seçimine göre kamera masadan kalkan grubu takip edebileceği gibi, masada yarı içilmiş bardaklar ya da kirletilip bırakılmış tabaklarda da kalabilir. Böylece gerçek hayatta arkamızda bırakıp gideceğimiz iştah kapatıcı ve tiksindirici görüntülerle baş başa kalırız.

Kracauer(1974) filmlerde bazen aklımızdan ziyade sağduyumuzla zaten bildiğimiz, bize tanıdık gelen bir şeyin yeniden gösterimiyle karşılaştığımızda

yaşadığımız ani farkındalıktan bahsetmiştir. Bir olay ya da nesnenin değişik açılardan yapılan çekimleri genelde daha önce hiç farkında olmadığımız bir şeyin keşfine neden olmaktadır. Çünkü sinema sadece olanı gösteren bir araç değildir. Kracauer'a göre filmler bir zamanlar gladyatör oyunlarının yerine getirdiği işlevi yapmanın ötesine geçmişlerdir. Film içsel galeyana doğru bastırılmış görüneni, başka bir şeye çevirmek konusunda ısrarcıdır. Elbette görüntünün ifşa ettiği gerçek, felaket ve korkutucu şeyler üzerine yönelecekse sinemasal bir yaklaşıma uygunluk taşımalıdır. Örneğin Roberto Rosellini ve Luis Bunuel filmlerinde sadist eğilimleri sıkça kullanan yönetmenlerdir. İzleyicinin gerçeğin iğrendiren ve yadsınan tarafıyla yüzleşmesini isterler ve kolayca ajite edilebilecek durumları kendilerine has sinemasal yaklaşımla bilinçli bir gözleme çevirirler. Soğukkanlı kamera çekimleriyle olan biteni göstermekten kaçınmazlar ve bu iğrençlik insana tokat gibi çarpar.

Film, doğasının el verdiği sanatsal seçenekler dahilinde bir nesne ya da duruma odaklanır. Kracauer'e(1974) göre bu, görüntülenen şeyin sınırsız durumlarını hayal etmemizi sağlar. *The Titan*(1962) filminde yönetmen Duccio Tessari, Michelangelo'nun bir heykeli üzerinde değişen ışıklar ve kamera açılarıyla o kadar çok dönüp dolanır ki, artık o heykeli olduğundan değişik bir şekilde, kendi sınırlarının dışında başka bir şey olarak algılamaya başlarız. Aynı teknik iğrendiren nesnelerin görüntüsünde de karşımıza çıkmaktadır.

3.1.4.Filmsel Gerçeklik

Sinema hareketli görüntüler ve sesler nedeniyle birebir yaşamla benzeşen yanıltıcı bir gerçekliğe sahiptir. Hissettirdiği psikolojik etkiler izleyiciye “hayat” olarak adlandırılabilir bir gerçeklik sunmaktadır. Filmde, fotoğrafın aksine hayatın akışı ya da hayatın devamına dair bir eğilim gözlenmektedir. Hayatın akışı duyguların, değerlerin ve düşüncelerin akışına karşılık gelmektedir (Kracauer,1974). Filmsel gerçeklik sinemada deneyimlenen duyguyla gerçekte yaşanan arasında belli benzerliklere neden olmaktadır. Kurgusal görüntülerin iğrenme yaratmadaki gücü, filmsel gerçeklikle birleşince, karşımıza fotoğraf, plastik sanatlar, performans sanatı veya resmin uyandırdığından daha etkili bir iğrenme duygusu çıkmaktadır. Elbette sinemada görülen imgeler nedeniyle

deneyimlenen iğrenme gerçek hayattaki iğrenmeyle etkisi açısından karşılaştırılabilir. Ama Kuplen bu farklılığın yalnızca iğrenme duygusunun derecesinde oluştuğunu ileri sürmüştür (Kuplen,2011). Ona göre iğrendiren nesneyi filmde deneyimlemek yani görmek ve duymak, sinema salonu dışında neden olduğu duyarlılıkla birbirine benzemektedir. Bu açıdan korku ve iğrenme arasında önemli bir fark bulunmaktadır. Gerçek bir canavardan korkmak kurgusal bir canavardan korkmaktan farklıdır, ama iğrenç nesnelerin fotografik temsilleri ya da gerçeklerine verdiğimiz tepki birbirine yakın görünmektedir (Plantinga,2009:210,211). Oysa Wilson, Kuplen ve Plantiga'nın korku ve iğrenmenin deneyimlenmesi hakkındaki görüşlerine şüpheyile yaklaşmaktadır. Wilson'a(2002:53) göre bir şeyin sunumuna, o şeyin kendisine olandan oldukça farklı bir tepki vermekteyizdir. Ona göre milyonlarca insan korku, macera hatta belgesel filmlerinde rahatsız edici olayları izlemekten keyif almaktadır ama bunların gerçekte yaşamayı asla istemeyeceklerdir.

3.1.5.İzleyicinin Karakterle Özdeşleşme Becerisi

Filmsel iğrenmenin etkisi ki bu sinemanın gerçekçilik duygusu, anlatı yapısı ve çekim ölçekleriyle de yakından ilintilidir, izleyicinin filmdeki karakterle yakınlaşma, kendini onun yerine koyma yani özdeşleşme duygusu tarafından desteklenmektedir. Örneğin tat olarak iğrenç bir şeyi yiyen kişinin izlenmesi izleyicinin farkında olmadan o kişiyle özdeşleşmesi nedeniyle iğrenmeyi provoke edebilir. Kant, iğrendirici şeylerden zevk alan bir kişinin görüntüsünün, ona şahit olan kişide sanki aynı zevki almaya zorlanıyormuş gibi kusma isteği uyandırabileceğini söylemiştir. Yani görsel iğrenme nesnenin kendi değil fakat onu tüketen kişinin görüntüsü nedeniyle iğrendirecektir. John Waters'ın kült filmi *Pembe Flamingolar*'da(Pink Flamingos,1972) kadın kahraman Divine'ın köpek pisliği yediği sahnenin izleyici de bu türden bir iğrenme yarattığı söylenebilir.



Görüntü 1. John Waters, *Pembe Flamingolar* (Pink Flamingos)1972

Köpek pisliğini yiyen kişi Divine'dır fakat izleyici her ne kadar bu anti kahramanla özdeşleşmek istemese de, onu izlemek zorunda olması ister istemez yaptığı şeylere tepki vermesine neden olmaktadır. Bu eyleme şahit olmak daha önce bahsedilen ani iğrenme tepkisini tetikleyecektir.

Ridley Scott'ın *Hannibal* (2001) filminde de özdeşleşme kaynaklı bir iğrenme duygusundan söz edilebilir. Filmin muhtemelen en tiksindirici sahnesi psikopat katil doktor Hannibal Lecter'in kurbanının kafatasını açıp beyninin bir parçasını kesmesidir.



Görüntü 2. Ridley Scott, *Hannibal*, 2001

Bu görüntünün kendi başına iğrendirici olduğu ortadadır, fakat izleyici Hannibal'la özdeşleşemeyeceği için görüntü onunla olan mesafesini koruyacaktır. Scott filmin bu noktasında izleyiciyi köşeye sıkıştırır. Lecter'ın bilinci açık kurbanına kendi beynini pişirip yedirmesiyle izleyicinin görüntüye olan uzaklığını kırar. İzleyici kurbanla arasında hissettiği yakınlık sayesinde bu iğrendirici durumdan etkilenmekten kaçınmaz. Scott burada iğrenmenin içgüdüsel olarak tatmayla olan bağından da yararlanmışır. Kuplen'in(2011) de belirttiği gibi, beden örtüsünün ihlal edilmesi oral tüketimle birleştiğinde izleyicinin iğrenme duygusu daha da artacaktır.

Sonuç olarak sinemanın tüm duylara seslenen yeteneği, insanın çağrışımsal düşünme gücü, sinemanın gerçekliğe benzer yapısı, güçlü tepkilere yol açan iğrenç ile birleştiğinde, ortaya karmaşık fakat yaratıcı bir algı süreci çıkarmaktadır. Duyumlar sineması, haptik sinema ya da sinemada sinestezi üzerine yapılan çalışmalar bu çok yönlü algı sürecinin önemini kanıtlamaktadır.

3.2.SİNEMADA İĞRENCİN İŞLEVİ

Filmde iğrençlik oldukça karmaşık işlevler üstlenmektedir. Tematik bir motif olarak sempati ve antipati yapılarına eklenmekte ve filmin ideolojik görüş açısını desteklemekte, filmin şiirsel ve retorik sistemi içerisinde merkezi bir rol oynayarak izleyicinin karakterlere ve anlatı yapısına karşı duruşunu manipüle etmektedir (Plantinga,2009:212). İğrenme doğası gereği reddetme tarafında yer aldığı için karakterlerin hareketlerine karşı ahlaki ve ideolojik antipati yaratmak için kullanılabilir.

Filmde iğrençlik aynı zamanda bir çekim işlevi de görebilmektedir. Bazı eleştirmenler seks, şiddet ve iğrenç görüntülerinin kullanımını şok taktikleriyle izleyici çekmeye indirgese de, bu şok tekniklerinin estetiğin alışıldık sınırlarını genişleterek yeni görme yolları açtığı ortadadır (Downing, 2004:25).

Elbette iğrencin kullanımı çekim işlevi kadar itici bir görev de üstlenmektedir. Sinema "saf olmayan"ın yarattığı fiziksel iğrenmeyi izleyiciyi rahatsız etmek ya da izleyicinin filme ya da karaktere yaklaşmasını engellemek için kullanabilmektedir. Ana akım sinemada anti karakterlerin genelde yara izi taşıyan,

piercing ve dövme yaptırmış kişiler olması buna örnek gösterilebilir. Plantinga'nın(2009:212) da belirttiği gibi birçok James Bond filminde kötü karakterlerin fiziksel deformasyon, engel ya da başka alışıldık olmayan şekilde sunumunun kötülüğün metaforu olarak kullanıldığı ortadadır. Aynı şekilde farklı ırkların, homoseksüellerin ve engellilerin ya da herhangi bir azınlığın sinemasal sunumları da geleneksel standartlara göre fiziksel ve ahlaken tiksindirici oldukları düşünülerek itme işlevi için kullanılabilir. Dolayısıyla fiziksel iğrenmenin sinemada sosyal ahlaki iğrenmeyle iç içe geçtiği gözlemlenebilir. Hatta birçok Western filminde iğrenme abartılarak düzenin yeniden kurulması için infaz ve öldürmeyle işbirliğine gitmiştir (Plantinga,2009:213).

Görüldüğü üzere insanlık tarihinin tüm ağırlığı ve biyoloji, sinemacıları iğrenci karaktere, olaylara ya da nesnelere karşı antipati uyandırmak amacıyla itici bir duygu olarak kullanmıştır. Oysa Plantinga'nın(2009:213) da belirttiği gibi bazı filmlerde geleneksel iğrendirici nesnelere temsili, iğrenç duygusunun oluşumunu minimize etme işlevi görmektedir. Bu filmler izleyiciyi karakterin fiziksel deformasyonu ya da groteskliğinin arkasında yatan tinselliğine ya da genel insani durumuna bakması için cesaretlendirmektedir. Ted Browning'in *Ucubeler* (Freaks,1932) adlı yapıtı bunun etkili bir örneğini oluşturmaktadır.



Görüntü 3. Ted Browning, *Ucubeler*(Freaks), 1932

Film sirkte çalışan sempatik ve bir o kadar da korkutucu ucubelerin hayatlarını anlatmaktadır. Filmin açılış sahnesinden önce perdeye yansıyan ve dış ses tarafından okunan yazı iğrencin burada bahsedilen farklı kullanımı açısından ilgi çekicidir:

“Antik dönemde normalden sapma olarak görülen her şey kötü şans ya da şeytanın temsilcisi olarak algılanmıştır... Olağandışı doğumlar utanç verici bir olay olarak görülmüş ve sakat çocuklar toplumdan dışlanarak ölmeye terk edilmiş ve olur da şans eseri yaşarlarsa da hep şüpheyle karşılanmışlardır.... Anormallikleri yüzünden toplum ve başlarına gelen lanetin utancıyla aileleri onlardan uzak durmuştur.... Bu insanlar başkalarının eğlencesi olup aşağılanmışlar ya da dilenmek zorunda kalmışlardır. Güzellik uygarlığın başlangıcından beri derinlere işlemiş bir dürtüdür. Oysa onlar da bizim gibi duyguları ve düşünceleri olan insanlardır. Modern bilim doğanın bu tür hatalarını çabucak bertaraf ettiği için böyle bir film tekrar çekilmeyecektir”.

Tahmin edilebileceği üzere Browning'in filminin 1932 Ocak ayında San Diego'da yapılan galası felakete sonuçlanmıştır. İnsanların sinemadan çıkmakla kalmayıp koşarak kaçtıkları kayıtlara geçmiştir. Hatta hamile bir kadının filmin yapım şirketi MGM'yi düşük yapmasına neden olduğu için suçladığı söylentisi bile çıkmıştır. Aslında tüm bu eleştiriler *Freaks* filminin izleyiciyi manipüle etmekte ne kadar etkili olduğunu göstermektedir. Film geç dönem Sürrealist sanatçılar arasında güçlü bir etki yapmış, Luis Bunuel filmdeki meşhur yemek sahnesinin bazı bölümlerini *Viridiana* (1961) filminde model olarak kullanmıştır. Edmund Goulding'in *Nightmare Alley* (1947), Federico Fellini'nin *La Strada* (1954) ve Jack Cardiff'in *The Mutations* (1974) gibi filmlerinde *Freaks*'in belirgin etkisini görmek mümkündür (Frank Miller, <http://www.tcm.com/tcmdb/title/163/Freaks/articles.html>).

3.2.1.Sanat Filmleri ve Underground Filmlerde İğrencin Kullanımı

Sanat filmleri ve underground filmlerde iğrencin kullanımı genel olarak filmin eleştirel söylemine eklenmiş bir alt yapı ya da filmin sadece belirli sahnelerinde yüzleştığımız sorgusal bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmen tarafından bu iki amaçtan hangisi seçilirse seçilsin, filmin iğrençlik kullanımının özünde izleyiciyi rahatsız ederek film üzerinden eleştirel bir bakış açısı kazanması amaçlanmaktadır. Filmin ana sorunuyla beraber iğrençliğin deneyimlenmesi, bu sorunun izleyicinin zihninde daha çok sorgulanmasına ve

izleyicinin onunla başa çıkmaya çabalamasına neden olmaktadır. Filmsel iğrençlik izleyicinin duysal deneyimlerine işledikçe, izleyici iğrençlik ve filmin özü üzerine bilişsel bir sorgulamaya girişmektedir. Kuplen'e(2011) göre sanatı bir derece zevkli, değerli ve anlamlı kılan, daha doğrusu onu o yapan şey buradan geçmektedir. Estetik olmaktan çok bilişsel olan sanat, olumlu estetik gayelerden mahrum olduğu için, iğrençliğin sunumu onun estetik işlevini ortadan kaldırmayacaktır tersine onu tamamlayacak, bu nedenle başarılı bir sanatsal temsil olmasına neden olacaktır.

Fransız avangart sinemasının öncülerinden Cermaine Dulac, Jean Epstein ve Luis Bunuel'in sinemada iğrenci estetik bir seçenek olarak kullanmaları iğrencin izleyici kışkırtan doğasından kaynaklanmaktadır (Beugnet,2007:22,23). Luis Bunuel *Bir Endülüs Köpeği*(Un Chien Andalou,1929) filminde kadın karakterin gözünün, keskinliğinin daha önce bilendiğinin görüldüğü bir usturayla kesilmesinin yakın çekim görüntüsü, erkek karakterin avuç içinde oluşan delikten karıncaların çıkması, kadının koltuk altı tüylerinin yakın çekiminden denizkestanesine bindirmeyle yapılan geçiş ve filmin sonunda bu tüylerin adamın ağız çevresini kaplaması, adamın piyanoyla birlikte çürümüş ölü bir eşeği sürüklemesi gibi görüntüler Bunuel'in filmde iğrenç öğesini izleyiciyi rahatsız etme amaçlı kullanmasının göstergeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Deleuze(1989:159) sanat başından itibaren zorunlu olarak şok ve sarsıntıyı dayatmış olsaydı, dünya çok önce değişir ve insanoğlu çok önceden düşünmeye başlardı demiş ve sinemanın öncü yönetmenler tarafından bu şekilde sunumu mutluluk verici olduğunu söylemiştir (Beugnet,2007:32).

Ana akım sinemaya uzak duran öncü yönetmenler geleneksel iğrendirici konu sorununun ön planında uzmanlaşmışlardır. Kanadalı David Cronenberg ve Amerikalı David Lynch ve underground yönetmenler John Waters ve Llyod Kaufman bunlar arasında akla ilk gelenlerdir. Plantinga'ya(2009:209) göre Cronenberg ve Lynch'in filmleri iğrenci seçkinleştirdikleri için estetik ve ideolojik anlamları açısından eleştirel bir incelemeye tabi tutulmalıdır. Birçok araştırmacı ve film kuramcısı bu yönetmenler üzerine yaptığı çalışmalar filmlerin psikolojik göstergelerini psikanalitik bir bakış açısıyla incelemekten öteye gitmemekte ve iğrencin psikolojisi üzerine dönen çağdaş tartışmalara fazla ilgi göstermemektedirler (Plantinga,2009:209).

Aaltonen'in Palmer'dan(Palmer,2006:172) aktardığına göre bu tür filmler izleyiciye karşı bir meydan okuma oluşturmakta, geleneksel pasif izleyicilik rollerini karşısına alarak onlardan bedensel tepkiler içeren deneysel bir katılım görmeyi beklemektedir. Böylece sinema sınırları aşan yeni teknikler ve görme biçimleri sağlayabileceklerdir (Aaltonen,2011:29).

Virginie Despentes ve Coralie Trinh Thi'nin *Baise-Moi* (2000) ve Catherine Breillat'ın *Romance* (1999) adlı filmleri de sanat filmi ve porno film arasındaki sınırları bulanıklaştırarak alternatif görme biçimleri yaratmaktadır. Downing'in de belirttiği üzere bu filmler sinemada teşhir ve dikizleme arasındaki olağanlaşmış ilişkiyi yok etmeyi ya da parçalamayı hedeflemiştir. Postmodern ahlaki farksızlık içerisinde cinsellik ve öznellik konusunda devam eden tartışmalara sinemasal açıdan bir yanıt vermiş, heteronormal bir kültür eleştirisi oluşturmuşlardır. Bu filmler bizim günlük, alışıldık görüş açımızı dinamitlemek istemektedir (Downing 2004:279). Breillat'nin amacı cinselliğin görüntülerini pornografiden ayırmak ve kadın bedenini bireysel anlam yaratma ve öznel saygınlık perspektifinden yeniden sunmaktır (Downing 2004:273). Dumont'da Breillat gibi izleyiciyi rahatsız etmeyi amaçlamaktadır:

“İnsanlar uykudalar. Uyandırılmak zorundalar....Hiçbir zaman kesin olarak insan olduğunuzu söyleyemezsiniz, belirli aralıklarla bir şeylere göğüs germeniz gerekmektedir, bir insan olarak daha yapacak çok şeyiniz olduğunu size hatırlatması için uyandırılmanız gerekli” demiştir. (Quandt, 2006:130'dan aktaran Aaltonen,2011:27).

Downing'in aktardığı üzere 'izleyici' ve 'arzulanan görünüş' arasında yerleşmiş ilişkiyi yok etmeyi amaçlayan Breillat'ın *Baise-Moi* ve Gaspar Noe'nin *Dönüş Yok*(Irreversible,2006) filmlerinin zulümü acımasızca gösteren sahnelerindeki tavır, Antonin Artaud'nun “zulüm tiyatrosu” temasıyla uyuşmaktadır. Bu tiyatro izleyicinin acı kapasitesini sınımayı ve böylece izleyici ve izlediği şey arasındaki sınırı kaldırmayı hedeflemiştir (Aaltonen,2011:24). Artaud'nun “zulüm tiyatrosu” basitçe oyuncuların birbirlerine şiddet gösterdikleri ve zarar verdikleri temsillerden oluşmamaktadır. Aslına bakılırsa bundan daha sinir bozucu ve daha karmaşıktır bir acımasızlık söz konusudur. Artaud'ya göre “şeyler bizim

üzerimizde çok daha korkunç ve acımasız şeyler tatbik edebilirler. Biz özgür değiliz- Ve gökyüzü hala başımıza çökebilir. Ve tiyatro en başta bunun bize öğretmek için kurulmuştur” (Artaud,1998:256). Aaltonen’in(2011:25,26) aktardığına göre Artaud kendimizi asla güvenden hissetmemiz ve her zaman tetikte olmamızı öğütlemektedir. David Lynch ve David Cronenberg, Peter Greenaway (*Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı*, *The Cook, the Thief, His Wife, & Her Lover*,1989), Roman Polanski (*Tiksinti*, *Repulsion*,1965), Michael Haneke (*Piyano Öğretmeni*, *The Piano Teacher*,2001), Todd Solondz (*Mutluluk*, *Happiness*,1998), Pier Paolo Pasolini (*Salo ya da Sodom’un 120 Günü*, *Salo, or the 120 Days of Sodom*,1975), Chan-wook Park (*İhtiyar Delikanlı*, *Oldboy*) ve Takashi Miike (*Koroshiya 1*, *Ichi The Killer*,2001) filmleri Artaud’un bahsettiği tekin olmayan dünyayı izleyiciye fazlasıyla hissettirmektedir. Bu etkiyi hayal gücü ve yüz yüze gelmeye alışık olmadığımız şeylerin çıplak sunumuyla elde etmekte ve izleyiciyi dokunsal dünyaya çekerek uyandırmaktadırlar.

Pasolini'nin film tarihindeki en büyük skandallardan biri olarak görülen filmi *Salo ya da Sodom’un 120 Günü*'nün izleyiciyi Artaud'nun bahsettiği anlamda “uyandırdığı” ortadadır. Filmin 'Dışkı Halkası' adlı en sarsıcı bölümünde, faşist ve sadist “dük”(Paolo Bonacelli), gardiyanlar, faşistler ve seks kölelerinin çevresine dizilmiş olduğu büyük bir salonun ortasına dışkısını yapar ve seks kölesi kadınlardan birini bunu yemeye zorlar. Hatta kadına kaşık uzatarak ahlaksız bir davranışın hakim düzen tarafından görünürde kurallara uygun halle gelişinin ironisini oluşturur. Hanich'e(2009:306) göre filmin iğrenmeyle sağladığı güçlü bedensel deneyimler, filmdeki seks köleleriyle birlikte izleyicinin de aşağılanması ve küçük düşürülmesine neden olmaktadır. Pasolini izleyicinin sadece kavramsal olarak değil aynı zamanda bedensel olarak da serbest bırakılmış utanmaz ve arsız güç kullanımının sonuçlarını yaşayarak sarsılmasını ister. İzleyiciye dışkı yiyen karakterlerle bedensel empati kurdururken, iğrenme sonucunda görüntülerden kendilerini çekme ve uzaklaştırma isteği yaratır. Böylece izleyici ve film arasında bir yabancılaşmanın gerçekleşir. Hanich(2009:306) filmden uzaklaşıp, Pasolini'nin bize filmle ne anlatmak istediğini kavrayabilmek için zaten bu tür bir yabancılaşmaya ihtiyaç duyduğumuzu belirtmiştir. Yoksa ona göre filmde iğrencin kullanımı yalnızca kışkırtma amaçlı bir kışkırtmadan ibaret olacaktır. Böylece

iğrençlik, yetenekli bir yönetmenin elinde düşünceleri yönlendiren ve ayağa kaldırabilen bir araç olarak etiğe katkıda bulunmaktadır.

Hollywood tarzına ve yapaylığına ilgi duydukları halde, onu eleştirmekten geri durmayan “trash”(çöp) ya da “camp” filmler için de bu tanımlamayı yapmak mümkün görünmektedir. Camp ve trash filmler genel geçer toplumsal kuralların dışına itilen, iğrenç, tiksinti verici, uygunsuz, tuhaf ve acayip olarak adlandırılan ve göz önüne getirilmek istenmeyen şeyleri görünür kılma potansiyeline sahiptir. Bu filmlerde iğrenç bir nesne, durum ya da bir sahneyi değil filmin üzerine kurulduğu ahlaki yapıyı kapsamaktadır. Bu nedenle egemen düzene karşı sert bir eleştirel ve politik tavır takındıkları söylenebilir. Bu eleştirel tutum, acayıpliğin parodisi (queer parody) olarak da adlandırılmaktadır. Burada acayıplikten kast edilen şey egemen düşüncelere karşı varlıkbilimsel bir meydan okumadır (Meyer,1994:1). Acayıplik özelliğın ve sosyal kimliğın oluşturulmasında alternatif bir model olarak karşımızda durmaktadır. İlk başlarda gay ve lezbiyen orta sınıfı sindirmek için bir etiket olarak kullanılan kavram aslında heteroseksüel cinsel kimlikten ziyade genel burjuva kimlik modeline karşıt oluşturur. Cinsiyet ve cinsellik bunun sadece bir koludur. Burjuva kimliğı biriciklik, sabitlik ve devamlılık üzerine kuruludur. Oysa acayıplik kimliğı (queer identity) devamsızlık düşüncesiyle birlikte gösterisel (performative) doğaçlama ve tekrar edilen stilize davranışları kapsar (Meyer,1994:2).

Camp estetiğinin sinemadaki örnekleri John Waters, David Lynch, Russ Meyer, John Paizs ve Llyod Kaufman gibi yönetmenlerin filmlerinde görülmektedir. Özellikle John Waters’ın filmleri travestilik ve homoseksüellik gibi sınırları ihlal eden cinsel tercihlerin toplumda uyandırdığı iğrenme duygusu üzerinden tüm sistemle dalga geçmektedir. Fakat Lynch’in *Fil Adam* (The Elephant Man,1980) filminde yaptığı gibi izleyiciyi iğrenmenin üstesinden gelmek için cesaretlendirmemekte, iğrenç içinde eğlenmelerini, ondan zevk almalarını ve onu komik bulmalarını beklemektedir (Plantinga,2009:216).

Camp filmlerin babası olarak kabul edilen Waters’ın *Pembe Flamingolar* (Pink Flamingos,1972), *Polyester* (Polyster,1981), *Saç Spreyi* (Hairspray,1988) gibi kült haline gelmiş tüm filmlerinin ortak noktası yerleşik düzeni alaya almalarıdır. Waters’ın filmlerinde iğrençlik kullanımını bunun etkili araçlarından biri haline

gelmiştir. Daha önce filmin kahramanının köpek pisliği yediği ünlü sahneden kısaca bahsedilmiştir fakat *Pembe Flamingolar* filmi tek bir sahneyle değil genel tarzıyla sinemasal iğrençliğin kullanımının etkili bir örneğidir. Film iğrenç kategorisine sokulmak yerine iğrencin ta kendisi olarak tanımlanabilir. Filmin kahramanı Divine arsız, ahlaksız bir drag queen'dir (ki drag queen olması bile ortalama izleyiciye iğrendirici gelmektedir. Eski bir karavanda pislik içinde yaşayan Divine'ın çevresindeki tüm insanlar da kendi gibi toplum dışına itilmiş, zavallı ve tiksinti verici tiplerdir. Filmin belli bir konusu ya da senaryosu yoktur, filmde kullanılan sinemasal teknikler de basit, özensiz ve gelişigüze'dir. Elbette tüm bunlar Waters'ın bilinçli seçiminden oluşmuştur. Filmin içeriğindeki "çirkinlik", "iğrençlik" ve "uygunsuzluk" tekniğe de yansımıştır.

Waters'ın diğer bir filmi *Polyester* (1981) de iğrenme tepkisinin parodisinden haz alınmasını teşvik etmektedir. Waters izleyiciye kendi iğrenmelerine gülmelerini istemekte böylece ironik olarak iğrenmenin gücünü dağıtmak istemektedir. Plantinga(2009:217) filmde iğrendirici hareket ve nesnelere büyük bir abartısına şahit olduğunu, çünkü Waters'ın paradoyi orta sınıf kültürüne, bu kültürün düzgün kuralları ve temizliğine bir eleştiri olarak kullandığını belirtmiştir. Böylece film toplumun bazı üyelerini dışlamak gibi bir işleve sahip olan sosyo-ahlaki iğrenmeye gülmeyi cesaretlendirmektedir.

1970'lerin rock'n'roll jenerasyonunu en az Waters kadar etkileyen diğer isimler arasında sexplotation(seks istismarı) türünde teknik olarak trash filmler yapan *Beyond the Valley of the Dolls* (1970) ve *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1965) filmlerinin yönetmeni Russ Meyer, *The Toxic Avenger* (1986), *Tromeo and Juliet* ve *Terror Firmer* (1999) filmlerini yöneten Llyod Kaufman, *The Craven Sluck* (1967) gibi ucuz, iğrenç, zevksiz, abartılı ve saçma filmler yapan George ve Mike Kuchar kardeşler sayılabilir. Sinema tarihi içerisinde salt stilize edilmiş bir biçime sahip, içerikten yoksun olarak görülen bu "çöp" filmlerde iğrencin kullanımı filmin bütününe yayılmıştır, filmin iskeletinden ayrılamaz derece içine işlemiştir. Çünkü Moe Meyer'in(1994) de belirttiği gibi bu tarz esasen kitle kültürünün ironik bir eleştirisidir. Camp politiktir, değer kavramıyla kurduğu ilişki onu tüm bir sistem eleştirisine götürmektedir. Temsil ettiği kötü zevki, iyi zevk adına toplumsal kontrol mekanizmaları geliştiren güçlere karşı bir meydan okumadır.

3.2.2.Ana Akım Sinemada İğrencin Kullanımı

Ana akım sinemada iğrençliğin kullanımı bazı açılardan sanat filmlerindekiyle benzerlik göstermektedir. Bu iki yönelim arasındaki farkı ayırmak için kesin kural ve ölçütler bulunmamakla birlikte, ilkinde iğrenç kullanımına filmin geleneksel estetik “güzelliğini” bozmayacak kadar izin verildiği ortadadır.

Hem ana akım filmler hem de sanat filmlerinde iğrençlik aynı derecede rahatsız edici ve katlanılmaz temsillerle karşımıza çıkabilir. Fakat ilkinde amaçlanan izleyiciyi görüntülere yabancılaştırmak ya da eleştirel bir tutum edinmesini sağlamak değildir. Kleinhans’ın aktardığına göre bu filmlerde iğrendirici olan şey daha geniş bir anlatı yaratmak, etik öğeler uyandırmak ya da karakter ve öyküyü pekiştirmek amaçlı estetik bir amaca hizmet etmez. İğrencin görüntüsü sahne ya da anlatı için gerekli olmasa da, sadece o an izleyiciyi iğrendirmek için kullanılır. İstismar(explotation) filmleri(özellikle mondo filmler), slasher’lar(kesme-biçme filmleri), komedi filmleri(özellikle alt tür olarak gross-out komediler) ya da korku ve onun türevleri olan filmler daha önceki bölümlerde açıklandığı gibi iğrencin onu deneyimleyen kişide komik ya da çekici ve merak uyandıran bir unsur olarak işlev görmesinden yararlanmaktadır. Böylece kusma, meni yeme, insan parçalama, bedensel işkenceler ya da kan banyoları gibi sahneler içeren filmler, izleyicileri sinemadan kaçırmak yerine, hasılat rekorları kırmaktadır.

Barbara Creed *Horror and the Carnavalesque* (1995) adlı makalesinde Bakhtin’in ortaçağ karnavallarını betimlerken grotesk beden, mizah ve sınır ihlallerinin birbirine geçmiş yapısının modern korku sinemasında da görülebileceğinden bahsetmiştir. Creed’e göre tıpkı karnaval gibi modern korku sineması da temiz, düzgün ve bütünsel beden üstüne kurulu değerlerle birlikte, hukuk, kilise, aile ve yaşamın kutsallığıyla alay etmektedir (Mendik&Schneider,2002:209). Aynı şekilde Noël Carroll’da ‘art-horror’ adını verdiği korku ve iğrenci birleştiren film türünü açıklarken izleyiciyi korkutmakla birlikte ona kavramsal olarak “saf olmadığını” hatırlattığını söylemiştir (Mendik&Schneider,2002:207). Herschell Gordon Lewis’in *Blood Feast* (1963) adlı filmi Amerikan sinema tarihinde iğrenç ve korku birlikteliğinin bu amaçla kullanımının bilinen ilk filmidir. Lewis’in filminde iğrencin kullanımı anlık iğrendirmeyi ve izleyiciyi istismar ederek kendini izlenir kılmayı amaçlamaktadır.



Görüntü 4. Herschell Gordon Lewis, *Blood Feast*, 1963

Amerikan sinemasında iğrencin kullanımı bu döneme kadar argo konuşmalar ya da istisnai bazı cinsel konular dışında karşımıza çıkmamaktadır. Çünkü Hollywood Yapım Kod'una göre iğrenç olan saf, temiz ve beyaz ırktan vatandaşların ahlaki değerlerine ters düşmekte ve onları kirletmektedir. 1970'li yıllarda Yapım Kod'unun ortadan kalkmasıyla birlikte daha önce tabu olan seks, şiddet ve her türlü rahatsızlık veren, şok edici ve iğrendiren şey filmlerde büyük bir özgürlük içinde kullanılmaya başlanmıştır (Plantinga,2006:85).

Biçimsel olarak genellikle izleyiciyle karakterler arasında derin duygusal bağ kurulmasına izin vermeyen ve doğası gereği güzel olmak derdi taşımayan komedi filmlerinde iğrencin yaygın kullanımı da bu dönemlere denk gelmiştir (Korsmeyer,2012:757). Plantinga'ya(2009:204) göre komedi filmlerinde iğrençlik sunumları izleyicinin kibar kesimin kurallarına ergence bir başkaldırıda bulunmasını sağlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında geleneksel düzenle alay ederek sanat filmlerinde gördüğümüze benzer bir amaç taşımaktadır. Plantinga'nın görüşü daha çok durum komedisine indirgenmiş, sosyal konulara ancak ucundan kenarından dokunan Farrelly kardeşlerin *Salak ile Avanak* (Dumb & Dumber,1994), *Ah Mary Vah Mary* (There's Something about Mary,1998) ve *Alçak Adam* (Shallow Hal,2001), John Hamburg'un Polly Gelince (Along Came Polly,2004) ya da Amerikan Pay serisi gibi filmleri için geçerli olduğunu söylemek haksızlık olacaktır. Fakat Terry Jones ve Terry Gilliam'ın 1983 yapımı filmi *Monty Python'un Hayatın Anlamı* (Monty Python's The Meaning of Life) filminde iğrencin ironi ve mizah unsuru olarak aşırıya kaçan kullanımı yukarıda bahsedilen filmlerden farklılık taşımaktadır.

Filmin restoran sahnesinden yürümekte zorlanacak kadar şişman Bay Creosote çiçeği yakasında, takım elbisesini giymiş şekilde yemek yemek için çok pahalı ve saygın bir restorana girer. İçerisinin gösterişli dekoru müşterilerin şıklığıyla birleşmiştir. Başgarson onu saygıyla karşılar ve masasına oturtur. Bay Creosote oturur oturmaz bir kova ister. Başgarson hemen garsonlardan birine seslenir ve yanına hemen bir kova getirilir. Bay Creosote kovaya doğru şiddetli bir şekilde kusar. Başgarsonsa hiçbir tepki vermez, ortada iğrenç bir durum yokmuş gibi tüm nezaketiyle menüde olanları saymaktadır. Garsonlardan biri dolu kovayı boşaltmaya götürür. Bu sırada Bay Creosote kovayı beklemeden büyük bir rahatlıkla kendi üzerine ve yere kusar. Başgarson Bay Creosote'ye günün spesiyalini tavsiye eder ve menüyü önüne tutar. Bay Creosote menüye de kusar. Restorandaki diğer müşteriler durumdan rahatsız olurlar, kendi aralarında söylenirler ama yemeklerini yemeye devam ederler. Başgarson menüyü eliyle temizler ve Bay Creosote'ye gecenin en lezzetli yemeğini tavsiye etmeye devam eder. Temizlikçi kadın yerleri temizlemeye gelir ve Bay Creosote onun üzerinden kusar. Kusması yan masadakilere gelecek şekilde şiddetlidir. Masadaki kadınlardan biri erkek kardeşinin adet dönemi olduğu için kalkmaları gerektiğini söyler ve hepsi restoranı terk ederler. Tüm bunlar başgarson ve Bay Creosote'nin umurunda değildir. Her şey doğalmış gibi devam ederler. Sonunda başgarson siparişi alır. Zaman atlamasıyla Bay Creosote'un önünde yığılmış boş tabaklar ve şişeler görülür. Adamın üstü başı, ağzı yüzü yemek ve kusmuk içindedir. Başgarson ona son bir şeyi daha ısrarla ağzına sokarak yedirir. Başgarsonun Bay Creosote'a bilinçli olarak yedirdiği şey adamın şişmesine neden olur ve Bay Creosote şişerek patlar. Et ve yemek parçaları restorandaki herkesin üstüne yapışır. Bay Creosote sonunda ortadan ikiye ayrılmış kaburgalarının arasında atan kalbiyle içi boş bir ekmek gibi sandalyesinde kalakalır.

Filmin bu sahnesinde burjuva değerleriyle açıkça dalga geçilmektedir. Bay Creosote'nin şişmanlığı ve yemek konusundaki açgözlülüğü sahip olma ve tüketme konusunda sınır tanımayan burjuva kimliğini temsil etmektedir. Bay Creosote'nin modern ve saygın görünümü ve içinde bulunduğu şık ortam iğrenç olduğu gerçeğini değiştirmez. Filmin en etkili yanı ise bu iğrençliğin hem Bay Creosote, hem diğer müşteriler hem de başgarson tarafından doğal karşılanmasıdır. Başgarson var olan düzenin saçmalığını ve iğrençliğini görmesine rağmen buna

göz yuman, sessiz kalan çoğunluğu temsil etmektedir. Bu açıdan sahnenin sonunda Bay Creosote'ye zorla yedirdiği şey sayesinde patlamasına neden olması sonunda sömürülen çoğunluğun açıkça zaferi elde etmesi olarak anlaşılmaktadır.

3.3.FİLMDE İĞRENME DUYGUSU UYANDIRMAK İÇİN KULLANILAN SANATSAL SEÇENEKLER

Sinemada iğrenme duygusu oluşturmak basitçe iğrenç bir nesne bulup, onu yakın çekimde görüntüleyip yayınlamaktan ibaret değildir. Bu basit bir seçenek olarak her zaman etkili olsa da daha entelektüel ve yaratıcı kullanımların olmadığı ya da etkisinin az olduğu yargısını oluşturmamalıdır (Hanich,2011:12). Çünkü sinemada iğrençlik pek çok farklı sunumda karşımıza çıkabilmekte ve bir o kadar farklı izleyici tepkisine neden olabilmektedir. Bu çeşitliliğin sınırları ancak yaratıcılık ya da hayal gücüyle çizilmiş olsa da yönetmenlerin filmlerinde iğrençlik yaratabilmek için kullandıkları seçenekleri belli başlı kategoriler çerçevesinde sıralamak mümkündür.

3.3.1.Zamansallık: Ani ve Öncelenmiş İğrenme

Sinemasal iğrenmeyi kategorize edebileceğimiz yollardan biri zamansallıktır. Zamansallık ani iğrenme ve öncelenmiş iğrenme olarak ikiye ayrılmaktadır.

3.3.1.1.Ani İğrenme

Bu iğrenme şekli filmde iğrendiren nesneyle ani karşılaşma sonucunda oluşur. Gösterilen bu tepki hareketli görüntülerin ileri doğru devam eden akışını aniden duraklatır, sekteye uğratar ve böylece iğrenme izleyicinin şimdiki zamanla ilgili deneyiminin altını çizer.

Hanich(2011,14,15) ani iğrenmenin iki şekli olduğundan bahsetmiştir. İlkinde iğrenme ve şok birlikte görülmektedir. İğrenç bir nesneyle ya da olayla şimdi ve burada ani algısal karşılaşma sonucunda endişe verici bir patlama yaşanır. Şok duygusu iğrendirici nesne orada olmadan da yaşanabilir ama iğrenme tüm bu deneyime kendi duygusal etkisini katmaktadır. Örneğin Ridley Scott'ın *Yaratık*

(Alien,1979) filminde Nostromo adlı uzay gemisinin mürettebatından astronot Kane (John Hurt) gemide başka bir gezegenden gelen bir koza bulur. Kozanın aniden yırtılması ve içinden çıkan yaratığın astronotun başlığına atlaması o an bir şok etkisi yaratır. Fakat buradaki şok, yaratığın belirsiz şekli ve yapışkan yapısının getirdiği iğrenme duygusuyla birleşir. Şok ve iğrenme iç içe geçer.

Ani iğrenmenin ikinci şeklinde iğrenme şoktan bağımsız şekilde gelişir. Şokun yerini şaşkınlık ya da sürpriz alır, bu sahneler iğrendirici bir şekilde şaşırtıcıdır. Şok anları her zaman endişe verici olsa da, sürpriz böyle olmak zorunda değildir. William Friedkin'in *Şeytan* (The Exorcist,1973) filminin ünlü kusma sahnesi iğrenme-şaşırtma birlikteliğine örnek olarak verilebilir. İçine şeytan girmiş olan Regan (Linda Blair) yanına gelen Peder Karras'a (Jason Miller) bakar ve aniden yeşil iğrenç bir sıvıyı pedere doğru kusar. Burada deneyimlenen şey hareketin aniliğinin getirdiği sürpriz ve yeşil kusmuk sayesinde hissedilen iğrenmedir.

3.3.1.2.Öncelenmiş İğrenme

İğrenmenin kaynağı izleyiciyi tiksindirmek için görsel işitsel açıdan var olmak zorunda değildir. Nesne ya da olay zamansal olarak ortada yok olabilir ama buna rağmen içinde bulunulan an içinde kendini hissettirecektir. Yani izleyicinin güçlü beklentisi bir şekilde iğrendirici nesne ya da olayı geçici olarak yok ama var kılacaktır. İzleyicinin herhangi bir zamanda iğrenç bir nesne ya da durumla karşılaşacağını tahmin etmesi gelecek deneyimin beklentisiyle gerilmesine yol açacak ve iğrenme duygusunu iğrenç olanla karşılaşmadan önce başlatacaktır.

Hanich(2011:18) iğrendiren nesne ya da olayın mekansal olarak var olmak zorunda olmadığını söylemiştir. Ona göre iğrenme izleyicinin hayal gücünde var olacakmışçasına sahnenin bir bölümünde ya da onu uyaran şeyler bir biçimde sahnede var olduğu sürece tamamında açıkça yok olabilir.

Yönetmenler izleyicinin gelecek iğrenme beklentileriyle kolaylıkla oynayabilirler. Örneğin Danny Boyle'un *Trainspotting* (1996) filminde Renton'ın (Ewan McGregor) kullanacağı tuvaletin kapısındaki "İskoçya'daki en iğrenç tuvalet" uyarısı o girmeden izleyici tarafından okunması, izleyiciye öncelenmiş iğrenme duygusunu vermektedir (Hanich,2011:15). İzleyici Renton henüz daha

tuvalete girmeden içeride nelerle karşılaşacağını tahmin ederek kendini iğrendirici görüntülere çok önce hazırlar. Buradaki beklenti aynı zamanda önbilginin görüntülerle önceden verildiği anlatılardan da kaynaklanabilir. Öncelenmiş iğrenme geleceğe yöneltilmiş olsa da, beklenti deneyimi şu andaki zamanda etkilemektedir. İzleyici neler olacağını hayal ederken ne olacağını beklemeye başlar. Yani iğreneceği anı bekleyerek zaten belli bir dereceye kadar iğrenmiş olur (Hanich,2011:16).

Ani iğrenmeye nazaran öncelenmiş iğrenme sahneleri, tiksindirici nesne ya da olayla olan çarpışmayı anlık olarak ertelemektedir. Hanich'e(2011:17) göre güçlü şekilde beklenen karşılaşmanın zamansal gecikmesine bağlı olarak izleyici iğrenme için kararsızlık gibi tipik olan bir tutum sergileyecektir.

3.3.2.Karakterle İzleyici Arasında Kurulan İlişki

3.3.2.1.Empati

İzleyicide iğrenme tepkisi uyandırmak için karakterle kurulan bedensel empati önemlidir. İğrenme genelde izleyicinin tiksindirici nesneyle doğrudan ilişkisi sırasında gelişir fakat aynı zamanda bir şeyden iğrenmiş karakterle kurulan maksatlı ilgiyle de alakalıdır (Hanich,2009:302). Karakterin iğrendirici nesneyle teması sırasında verdiği tepki, iğrendirici nesnenin güçlü duyumsal etkisiyle birleşerek, izleyici ve karakter arasında empati kurulmasına neden olacaktır. Bazı durumlarda karakter maruz kaldığı iğrendirici nesnenin farkında olmasa da, izleyici onun yerine iğrenme duygusu geliştirmeye devam edecektir. Bunun örneği Todd Solondz'un *Happiness* (Mutluk,1998) adlı filminde görülebilir. Filmin genç oğlan karakteri (Rufus Read) havuz kenarında güneşlenirken gördüğü bir kadına bakarak balkonda mastürbasyon yapar; boşaldığında menisi balkon demirlerine sıçrar. O sırada yanına gelen evin köpeği, balkon demirlerine bulaşmış meniye yalar. Köpek gerçekleştirdiği eylem sırasında iğrenme yaşamaz, buna rağmen izleyici, kendi ve köpek arasında empati kurarak iğrenecektir. Buna sebep olan şey iğrendiren nesnenin sahip olduğu güçlü duyumsal etkidir.

3.3.2.2. Sempati

İğrenme genel olarak sempatik bir duygu değildir. Ama sinemada iğrencin kullanımı izleyici de bedensel sempati yani karakterin iğrenme karşısında hissettiği duygu ve düşüncelerle tamamen örtüşme hali yaratabilir.

Hanich'in(2009:303) *National Lampoon's Van Wilder* (Walt Becker,2002) filminden verdiği örnek bedensel sempatiyi açıklamak için uygundur. Filmde erkek kahraman Van Wilder arkadaşlarıyla birlikte Kolej'in zengin, kibirli ve popüler çocuğu Richard Bagg ve öğrenci birliği üyelerine içine köpek spermi doldurulmuş çörekler hazırlayıp gönderir. Richard ve arkadaşlarının yüzlerine meni bulaştırarak çörekleri afiyetle yemeleri yakın çekimlerle gösterilir. Çöreklerin içinde ne olduğunu önceden bilen izleyici için bu gerçekten mide bulandırıcı bir görüntüdür. Bu noktada menili çörekleri yiyen kişilere karşı empati geliştirilebilir. Oysa bu duygunun sempati haline dönüşmesi, film boyunca “kötü taraf”ı temsil eden karakterlerin çöreklerin bulunduğu sepetteki fotoğrafları görerek ne yediklerini fark etmeleriyle oluşacaktır. Van Wilder ve arkadaşlarının köpekten meni alırken çekilmiş fotoğraflarını gören Richard ve çevresindekiler öyle güçlü bir iğrenme duygusu ortaya koyacaklardır ki, hissettikleri duygu ve düşünceler izleyiciyle aralarında bedensel bir sempati oluşmasını sağlayacaktır. Karakterlerle aralarında bedensel sempati geliştiren izleyiciler çörekleri kendileri yemiş gibi dayanılmaz bir iğrenme hissedeceklerdir. Burada sempati duygusunun oluşmasında, iğrenmenin kişiden kişiye kolayca yayılan, etkili doğasının büyük etkisi vardır.

3.3.2.3. Özdeşleşme

Önceki bölümlerde izleyicinin “karakterle özdeşleşme becerisi” sinemanın gerçeklik yanılgısı nedeniyle filmsel iğrenmenin yapısı bağlamında ele alınmıştır. Bu bölümde özdeşlemeden tekrar bahsedilmesinin nedeni yönetmenler tarafından özellikle seçilen estetik nitelikler arasında yer almasından kaynaklanmaktadır. Burada bahsedildiği şekliyle özdeşleşme bilinçsizce gerçekleşen bir duygu durumu değil, izleyicinin karakterle ilişkisinde özellikle seçtiği bir tutumdur. Harbord'm(2002:126) Derrida'dan yaptığı alıntı bunu açıklayacak şekildedir.

Derrida bilinçli özdeşleşmenin bir savunma şekli olduğunu, farklılığı aynılığa dönüştürücü bir işlev gördüğünü söylemiştir. Özdeşleşme kişiliğin göstergesidir ve kişisel olanı onaylayan bir süreçtir. Sempatiden ayrılan noktası bu kişiselleştirme sürecinde yatmaktadır.

Özdeşleşme her ne kadar bir savunma şekli olsa da yönetmen bunu ters amaçlı kullanma olanağına sahiptir. Filmin başında izleyicinin yaratılan karakterle özdeşleşme imkanını açık bırakıp, ilerleyen bir noktada onu güçlü bir iğrenme duygusuna maruz bırakabilir. Çünkü filmin başında “her şeyden habersiz” özdeşleştiği karaktere kendini bırakmış olan izleyici yönetmen tarafından gelecek her türlü “saldırıya” artık açıktır. Özdeşleştiği karakterin maruz kaldığı iğrendiren nesne ya da olaydan kendini sıyrabilmesi zaman alacak, bu süre zarfında o ilk iğrenme anını güçlü bir şekilde deneyimlemekten kurtulamayacaktır.

3.3.2.4.Yabancılaşıma

Filme izleyici ve karakter arasında bilerek oluşturulan mesafe izleyicinin karakterle özdeşleşmemesine ve ona karşı yabancılik hissetmesine neden olacaktır. Bu yabancılik hissi filmin ilerleyen sahnelerinde karaktere yönelik iğrenme duygusunun önünün açılmasını sağlayacaktır.

İğrenme duygusu yabancılaşıma ile sağlanabildiği gibi, yabancılaşıma duygusu da iğrenmeyle oluşabilmektedir. Bazı durumlarda izleyici hoşlanmadığı veya onaylamadığı bir karakterle arasına mesafe koymak ve kesin sınırlar çizilebilmek için iğrenme duygusunu bizzat sahiplenebilmekte, onu özdeşleşmek istemediği karakterle arasında duran koruyucu bir kalkan gibi kullanabilmektedir. Böylece iğrendiği karakterle arasında kurulabilecek her türlü benzerliği bertaraf edecek ve ona tamamen yabancılaşılabilecektir. Plantinga'ya(2009:211) göre bu yabancılaşıma hissi iğrencin David Lynch'in filmlerinde olduğu gibi tekrarlar içinde verilmesi hatta filmin dünyaya bakışının önemli bir elemanı haline gelmesi sonucunda boyut olarak büyüyecektir.

3.3.3.Sinemasal Sinestezi

İğrendiren nesnelere izleyiciler arasındaki etkileşim sinemada yalnızca görme ve duyma duyularıyla gerçekleşmemektedir. Daha önce de bahsedildiği gibi sinema kendi tekniği gereği dokunsal, tatsal ya da kokusal duyular uyandırabilmektedir. Örneğin David Lynch'in *Mavi Kadife* (Blue Velvet,1986) filminde sürekli görüntülenen mavi kadife kumaşın akışkan ve parlak yüzeyinin yakın çekimlerle gösterilmesi izleyicinin dokunma duygusunu uyarmaktadır. Böylece filmin anlatısında önemli yere sahip olan cinsellik, sapkın hazlar ve şiddet gibi beden ve dokunmayla ilişkili öğeler görüntüde kullanılan kumaş ve çekim ölçekleri aracılığıyla pekiştirilmiş olmaktadır. Bu sinestezi kullanımına iğrençlik duygusunu görüntüsel olarak desteklemek için de başvurulabilmektedir.

Peter Greenaway *Aşçı, Hırsız, Karısı ve Aşığı* filminde görüntülerle Kant tarafından “yakın duyular” olarak adlandırılan koklama, tatma ve dokunma duyularını uyarmayı amaçlamıştır. Filmde polislerin kamyonun kapağını açıp içerisindeki balıkların karşılaştıkları sahne görünürde iğrendirici olmasa da, izleyicilerin balıkların kötü kokusu ve tadını sinestezi yoluyla duyumsamaları, onu iğrenç hale getirmiştir.

3.3.4. İğrenç ve Diğer Duyuların Etkili Birlikteliği

İğrencin iğrenmeyle birlikte uyandırdığı diğer duygular 18.yüzyıldan beri estetiğin araştırma konusu içerisine girmiştir. Berlyne geliştirdiği psikolojik modelde, sanat eserinin izleyicide yarattığı hislerin, pozitif estetik deneyimlerle birlikte aynı anda negatif deneyimleri sağladığını ortaya koymuştur (Silvia&Brown,2006:4). Diğer sanat disiplinleri gibi sinemada, negatif ve pozitif duyguların iç içe geçtiği bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Filozof ya da psikologların “karmaşık duygular” olarak adlandırdığı bir ya da birden fazla duygunun aynı anda deneyimlenmesi sinemada etkili ifadeler yaratmak için kullanılan estetik bir seçenek olarak görünmektedir. Wilson'a(2002:31) göre utanç, aşağılama, hor görme, ayıplama, endişe, tedirginlik, kızgınlık, dehşet ve korku sinemasal iğrenmenin el ele ilerlediği duygular arasındadır.

Yönetmenlerin iğrenme duygusuyla tipik olarak birleştirmeyi uygun bulduğu duygu korku ve şoktur. Bu karmaşık duyguların birlikteliği daha çok korku filmlerinde ya da Noel Carroll'ın 'art- horror' adını verdiği korku ve iğrencin bir bileşimi olan sinema filmlerinde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin korku filmlerinde karşımıza çıkan canavarlar yalnız korkutucu ya da yalnız tiksindirici olabilir ama her ikisini de taşıdıkları durumlarda daha etkili oldukları düşünülmektedir (Carroll,1990: 28,aktaran Hanich,2011:28).

3.3.5.Sinemanın Dilsel Özellikleri

3.3.5.1.Ses, Diyalog ve Müzik

İnsana yakın gelen sesler genel olarak, o seslerin ait olduğu görüntüleri, davranış biçimlerini ya da hareketleri içsel olarak akla getirirler. Bu şekilde görüntüler gibi bir işleve sahiptirler. Bununla birlikte belli bir şeye ya da yere atfedilen sesler sembolik anlamlar taşırlar. Ve eğer bir yönetmen anlatım olanakları doğrultusunda bu sembolik işlevden yararlanırsa, sözel ifadeler gibi bu sesler de zihinsel sürecin bileşenleri gibi işlevler yüklenirler (Kracauer,1974). Örneğin perdeye ya da ekrana yansımaya filmde duyulan kusma sesi, izleyicinin aklına kusma görüntüsünü getirmesine neden olacak ve böylece ses görsel olana yaptığı göndermeyle iğrenme etkisi yaratacaktır. Aynı şekilde filmde kullanılan diyaloglar hem fiziksel hem de ahlaki iğrenme yaratma amacıyla kullanılabilirler. Bu açıdan Türk sinemasında ender bir örnek olan *Gemide* (Serdar Akar,1998) filminden bahsetmek gerekmektedir. Filmde izleyicinin gemi tayfasına karşı hissettiği en büyük yabancılaşmanın sebebi kadın cinsel organları üzerinden ettikleri iğrendirici küfürlerdir. Sözcükler kişilikleriyle birleşir ve sözcükleri gibi iğrendirici olurlar.

Müzik de tek başına iğrendirici olmasa da, iğrenç görüntülerle birleştiği zaman bu görüntülerin etkisinin yarattığı rahatsızlığı pekiştirecektir. Örneğin Mikhael Haneke'nin *Ölümcül Oyunlar* (Funny Games,1997) filminde iki psikopat katilin cinayet görüntüleri üzerine düşen klasik müzik duruma tezatlık sağladığı ölçüde, katillerin soğukkanlılığını izleyiciye hissettirerek cinayetleri daha da iğrenç kılmaktadır.

3.3.5.2. Çekim Teknikleri

Sinemasal iğrenme, yakınlık hissiyle doğrudan bağlantılı olduğu için izleyiciyi görüntüye yakınlaştıracak çekim ölçekleri, kamera açıları ve hareketlerinin tümü çekim teknikleri başlığı altında incelenebilir. Bu teknikler arasında yakın çekim üzerine yapılacak ayrıntılı bir inceleme diğer tekniklerin iğrenme hissini nasıl uyarabildikleri konusunda gerekli olan bilgiyi verecektir.

Griffith'e göre yakın çekimler anlatımın ayrılmaz parçaları olmanın yanında fiziksel gerçekliğin yeni görünüşleridir. Sinemada yakın çekim, bir nesneyi ya da durumu ayrıntılı biçimde göstermek, onu vurgulamak, izleyicinin dikkatini o yöne çekmek ve filmsel dünyanın içine katılabilmesini sağlamak amacıyla kullanılmaktadır. Yönetmen yakın çekim sayesinde anlatı sürecini yavaşlatarak izleyicinin nesneye duygusal olarak çekilmesini sağlamakta; haptik, tatsal ya da kokusal uyarımlar duymasına neden olmaktadır (Hanich,2009:301). Bu durumda iğrenç bir nesnenin yakın çekimde gösterimi izleyicinin nesneyle yüz yüze gelmesi, nesnenin ayrıntılarına maruz kalması, nesneyi bir anlamda hücrelerine dek hissetmesiyle sonuçlanmaktadır.

Kracauer yakın çekimlerin geleneksel gerçeklik algısının sınırlarını zorladığını söylerken, gerçek hayatta karşılaşmak istemediğimiz, gördüğümüz anda kafamızı çevirdiğimiz iğrendirici nesnelere ya da uzak durmak istediğimiz iğrendirici durumların içine, yakın çekimler aracılığıyla çekildiğimizden bahsetmektedir. Çünkü iğrenme tepkisinin yoğunluğu özne ve nesne arasındaki mesafeye bağlıdır ve bu mesafe yakın çekimler aracılığıyla ihlal edilmektedir. McGinn'in(2011:43) belirttiği gibi bir nesne ne kadar yakınsa ona gösterilen iğrenme tepkisi o kadar büyük olacaktır. Bir cesedi teleskoptan görmek onu yanına gidip görmekten çok daha farklıdır; çünkü iğrenç nesneye yaklaştığınızda üzerinizde iz bırakır; sizi değiştirir ve dönüştürür. İğrençliğin bulaşıcı olduğu ve fiziksel temasla kişiden kişiye geçtiği düşüncesi onunla yakın ilişkiye girmeyi zorlaştırmaktadır. İğrencin yaratacağı değişimi önlemek için izleyici ondan uzak durmaya, onunla arasındaki mesafeyi korumaya çalışmaktadır; fakat yönetmenlerin filmde kullandıkları biçimsel dil buna engel olabilmektedir.

3.3.6. İğrenç Özne, Nesne ya da Durumların Temsili ve Düzenlenmesi

İğrenme deneyimi bir durum ya da bir nesne tarafından uyarıldığı için film içerisinde bu durumun oluşumu ya da nesnenin varlığı iğrençlik yaratımı açısından etkili olacaktır.

İğrenmenin yöneldiği durum ya da nesnelerin her kültür ve toplumda ve çoğu bireyde aşağı yukarı benzer özelliklere sahip olduğu bilinmektedir. Buradan hareketle yönetmen, iğrenme duygusunun evrensel uyarılarını kullanarak izleyicide nasıl bir tepki yaratacağını kestirebilmektedir. Çürüyen cesetler, kesilmiş beden parçaları, dışkı, kan, idrar, kusmuk vb. nesnelerin; insan yeme, tecavüz, cinayet ya da kusma gibi eylemlerin görüntülenmesinin izleyicinin büyük çoğunluğunda iğrenme duygusu oluşturacaktır. Fakat iğrendirici nesne ve durum seçimiyle birlikte bu öğelerin nasıl düzenlendiği ve nasıl sunulduğu da önemlidir.

Burada Pasolini'nin *Salo ya da Sodom'un 120 Günü* ve Noe'nin *Dönüş Yok* filmlerinin iki sahnesini karşılaştırmak açıklayıcı olacaktır. *Salo ya da Sodom'un 120 Günü*'ndeki sahne, bir burjuva malikanesinin yemek salonunda geçmektedir. U şeklinde dizili masalara oturmuş davetlilere evde seks kölesi olarak çalışan hizmetliler servis yapmaktadır. Büyük gümüş servis tabağının içi insan dışkısı doludur. Pasolini hizmetlilerin dışkıları tabaklara servis edişini, davetlilerin tabaklarına konan soslanmış dışkıyı, dışkının bölüp yenilmesini yakın çekimlerle göstermeyi seçer. Çünkü burada durumu iğrenç kılan şey nesnenin kendisidir. Tabaklara konan şeyin ne olduğu yakın çekimde gösterilmemiş olsa sahnede izleyiciye iğrendirici gelecek bir şey yoktur. Oysa Pasolini'nin aksine Noe'nin filmi iğrendirici olanı açıkça göstermekten çekinir. Daha doğrusu buna gerek duymaz. Filmde kadın kahraman Alex (Monica Bellucci) sevgilisiyle buluşmaya giderken bir alt geçitte tecavüze uğrar ve film Alex'in sevgilisi Marcus'un (Vincent Cassel) öcünü almak için çabalamasıyla devam eder. Noe geçitteki tecavüz sahnesini tek bir açı kullanarak ve gerçek zaman dilimi içerisinde göstermeyi tercih eder. Yakın çekimler, farklı kamera hareketleri, tecavüz sırasında görülebilecek beden sıvıları, cinsel organlar ya da karakterlerin yüz ifadeleri gibi izleyicinin iğrenme duygusunu yukarı taşıyacak görüntülere gerek duymaz. Kısacası iğrençliğin kullanımı açısından istismara açık bir sahneyi kelime yerindeyse "temiz" bir şekilde anlatmayı seçer. Çünkü sahnenin konusu ahlaki

açıdan zaten yeteri kadar iğrendiricidir. Pasolini'nin yemek sahnesinde olmazsa olmaz ayrıntı çekimlerle onu desteklemeye gerek yoktur.

Görüldüğü üzere sinemasal iğrenme yaratmanın seçenekleri iğrendirici nesne ya da durumlar kadar çeşitlidir. Bu yönetmenin onları nasıl kullandığı ve nasıl düzenlediğiyle değişecektir.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4.TAXIDERMIA FİLMİNİN SİNEMADA İĞRENÇLİK ESTETİĞİNİN KULLANIMI AÇISINDAN İNCELENMESİ

4.1.ARAŞTIRMA VE YÖNTEM

4.1.1.Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırmanın amacı sanatta iğrencin estetik bir kategori olarak varlığından hareketle, sinema çalışmalarının bu estetik kategori bağlamında ele alınarak geliştirilmesine öncülük etmektir. İğrençliğin egemen yapıya karşıt, eleştirel bir söylem geliştirmek adına sinemaya yeni anlatım olanakları katabileceği düşünüldüğünde, konunun film çalışmalarında daha etkili bir biçimde yer almasının gerekliliği görülmektedir.

4.1.2.Araştırmanın Konusu

Araştırma sanatta güzel kategorisinin toplumlarda yaşanan belli ekonomik ve sosyo-kültürel değişimler nedeniyle değer kaybetmesinden ve “olumsuz” estetik niteliklerin sanatsal temsillerde ortaya çıkışından hareket etmektedir. Çalışmaya göre bu “olumsuz” estetik nitelikler arasında izleyici deneyiminde oluşturduğu etki-tepki nedeniyle iğrenç kategorisi ayrı bir önem taşımaktadır. Çalışmada doğası gereği toplumsal ve estetik değerleri yıpratıcı bir öğe olarak görülen iğrençlik, iktidar ilişkileri çerçevesinde ele alınarak, sanatsal temsillerde nasıl bir eleştiri olanağı sunduğu araştırılmıştır. Son olarak sinema sanatında iğrençlik temsilini ana akım ve bağımsız filmler açısından inceleyen çalışma, bu kullanımların nasıl bir amaç taşıdığı, filmin iskeletine nasıl bağlandığı ve hangi sinemasal teknikler aracılığıyla oluşturulduğuna değinmiştir. Konuya açıklık getirmek amacıyla araştırmanın son bölümünde Györgi Palfi'nin iğrençlik unsurlarını etkili biçimde kullanan Taxidermia adlı filmi incelemeye alınmıştır.

4.1.3.Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

“Estetik” terimi birçok sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni tarafından genel olarak “güzelin felsefesi” ile eş anlamlı kullanılmaktadır. Oysa “estetik”i “sanat felsefesi” olarak tanımlamak daha doğru görünmektedir. Çalışmada “estetik” sözcüğü daha kapsayıcı olan “sanat felsefesi” anlamında kullanılmıştır.

Araştırmada yapılan bir başka sınırlama sinemada iğrençliği baskın bir estetik kategori olarak kullanan filmlerin incelenmesinde ortaya çıkmaktadır. Bu filmlerin sayısı genele oranla oldukça azdır; buna rağmen araştırmanın konusu içine tümünü dahil etmek mümkün olmamakla birlikte yöntemsel bir gereklilik taşımamaktadır. Çalışmada bahsi geçen filmler sinema tarihine adını yazdırmış ya da izleyici açısından bilinirliği fazla olan örneklerden seçilmiş, buna rağmen sinemada iğrençlik kullanımlarının sistematik biçimde incelenmesi, örnek olay çözümlemesi kapsamında tek bir filmle sınırlı tutulmuştur.

Çalışmanın sinemada estetik bir tutum olarak iğrençlik ögesini araştıran üçüncü bölümünde, iğrencin sinemada kullanımının tarihsel bir dökümünün yapılması tezin amacı açısından gerekli görülmemiştir. Bu nedenle bölümün ana hatları filmsel iğrenmeyi mümkün kılan etmenler, sinemada iğrencin işlevi ve izleyicide iğrenme duygusunu uyandırmak için kullanılan sanatsal seçenekler çerçevesinde sınırlandırılmıştır.

4.1.4.Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın evreni ve örnekleme Taxidermia filminin estetik açıdan iğrençliği kullanım şekli çerçevesinde şekillenmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde ortaya konan sinemada iğrençlik yaratmak amacıyla kullanılacak estetik seçenekler Taxidermia filminden hareketle sistematik bir şekilde örneklendirilmeye çalışılmıştır. Taksidermia filminin araştırmanın örnekleme olarak seçilmesinin nedeni, filmin iğrençliği kullanım amacında yatmaktadır. Film Macaristan toplumunda İkinci Dünya Savaşı’ndan beri süregelen iktidar yapılarını bireyler ve onların hikayeleri üzerinden geliştirdiği iğrençlik unsurlarıyla eleştirmeyi amaçlamaktadır. İğrençliğin filmin bütünü açısından taşıdığı önem, araştırmanın örnekleme olarak seçilmesinde etkili olmuştur.

4.1.5.Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada sinemada karşılaşılan iğrençlik temsilleri seçilen örnek filmler aracılığıyla tanımlanmıştır. Filmlerin seçimi, araştırmanın gidişatı doğrultusunda konuyu açıklamakta etkili olacak örnekler arasından yapılmış; seçilen filmler niteliksel içerik analizi yoluyla incelenmiştir.

Sinema ve iğrençlik ilişkisinde ayrıntılı bir araştırma gerçekleştirmek adına, çalışmanın son bölümünde yer alan çözümlene için tek bir film seçilmiş; bu doğrultuda György Pálfi'nin Taxidermia (2006) adlı filmi örnek olay olarak incelenmiştir. Sinemada iğrençliğin temsilinde kullanılan estetik seçenekler, örnek filme uygulanan nitelik çözümlenmesi yöntemiyle sınıflandırılmış ve filmin yaratmak istediği anlam çerçevesinde çözümlenmiştir.

4.2. TAXIDERMIA FİLMİNİN YAPIM BİLGİLERİ

Filmin Adı: Taxidermia

Yapım Yılı, Yeri ve Süresi: 2006/ Macaristan, Avusturya, Fransa ortak yapımı, 91 dk.

Yönetmen: György Pálfi

Yapımcılar: Miskolczi Péter, Varadi Gabor, Gabrielle Kranzelbinder, Alexander Dumreicher-Iv Ancenau, Emilie Georges, Alexandre Mallet-Guy

Senaryo: Lajos Parti Nagy'nin kısa hikayelerinden hareketle György Pálfi, Zsófia Ruttká

Görüntü Yönetmeni: Gergely Pohárnok

Yapım Yönetmeni: Adrien Asztalos

Kurgu: Réka Lemhényi

Müzik: Albert Márkos, Amon Tobin

Prodüksiyon Şirketi: Eurofilm Stúdió, Amour Fou Filmproduktion, Memento Films Production, La Cinéfacture

Oyuncular: Morosgoványi Vendel (Csaba Czene), Balatony Kálmán (Trócsányi Gergő), Balatony Lajoska (Marc Bischoff), Aczél Gizi (Adél Stancel), Hadnagy (Piroska Molnár), Öreg Balatony Kálmán (Gábor Máté), Hadnagy (István Gyuricza).

Ödüller:

Fantasporto, İzleyici Jüri Ödülü, En İyi Uzun Metrajlı Film; Portekiz, 2007

Chicago Uluslararası Film Festivali, Silver Hugo Ödülü, En İyi Uzun Metrajlı Film; Amerika, 2006

Cottbus Film Festivali, Yeni Doğu Avrupa Sineması, Don Quixote Ödülü, György Pálfi; Almanya, 2006

Macar Film Haftası, "Gene Moskowitz" Eleştirmenler Ödülü, György Pálfi; En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, Csaba Czene; En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu, Adél Stancel; Büyük Ödül, György Pálfi; Macaristan, 2006

Tallinn Black Nights Film Festivali, Estonya Film Eleştirmenleri Ödülü, György Pálfi; Estonya, 2006

Transilvanya Uluslararası Film Festivali, En İyi Yönetmen, György Pálfi; Romanya, 2006

(<http://www.imdb.com/find?q=Taxidermia&s=all>)

4.3.SİNOPSİS

Film Macaristan'ın üç farklı döneminde geçmekte ve dededen toruna üç adamın hayatını anlatmaktadır. Bunlardan ilki bir Teğmen'in emir eri, ikincisi ünlü bir sporcu, üçüncüsü ise yetenekli bir taksidermisttir. Bunlar arasından büyükbabanın yaşamı boyunca arzuladığı tek şey aşk ve sevgidir. Oğlunun sahip olmak istediği başarı, torununki ise ölümsüzlüktür.

Büyükbaba fanteziler dünyasında yaşamaktadır ve soğuk kış gecelerinde kendini bu fantezilerin sıcaklığıyla ısıtır. Oğul kendini yemek yarışmalarına vermiştir ve dört yıl üst üste aldığı şampiyonluklarla başarılarına imza atmıştır; çikolatalı wafer

yeme konusunda 2.98 dakikalık bir rekora sahiptir. Torun ise babanın şişmanlığının aksine tam bir buçuk kilo ağırlığında doğmuştur. Filmin sonunda ise bir buçuk dakikadan az bir zaman içinde garip bir yöntemle kendini öldürecektir (Zsófia Ruttkay ve György Pálfi, <http://www.taxidermia.hu/sajtoen.htm>).

4.4.TAKSIDERMİNİN TANIMI

Taksidermi; hayvanların üç boyutlu gerçekçi temsillerinin üretimi için kullanılan birçok metodu tanımlayan genel bir terimdir. Terim, antik Yunanca hareket anlamına gelen “taxis” ve deri anlamına gelen “derma” kelimelerinin birleşiminden meydana gelmiştir. İki çeşit taksidermi bulunmaktadır. İlkinde örnek alınan hayvanın derisi, ya da tüy, kürk, gaga, boynuz, tırnak gibi gerçek beden parçaları yapay bir armatür üzerine monte edilmektedir. İkincisinde ise örnek tamamen yapay yollardan elde edilmekte yani insan eliyle yapılmaktadır. Örneğin bir geyik kafasının hazırlanmasında yalnızca boynuzlar ve deri gerçektir. Diğer tüm organlar ya da öğeler yapaydır. Gözler camdan, gözkapakları kilden ve burnun yumuşak bölgeleri de balmumundan yapılmıştır. Tüm bunlar yapay bir iskelet ve poligüretanik köpükten yapılmış beden üzerine inşa edilmektedir.

Modern taksidermi hem marangozluk, ağaç işçiliği, boyama, kalıplama ve biçim verme gibi el becerilerine hem de heykel ve çizim gibi sanatsal yeteneklere ihtiyaç duymaktadır. Taksidermistler bu nedenle yaptıkları işin basit bir hayvan doldurma olarak görülmesinden rahatsızlık duymaktadırlar. Onlar kendilerini vahşi doğa sanatçıları olarak tanımlamaktadırlar (<http://www.taxidermy.net/information/whatis.html>).

4.5.FİLMİN ÖYKÜSÜ

György Palfi'nin Taxidermia filmi 20. yüzyıl süresince Macaristan'da hüküm süren politik ve sosyal rejimlere getirilen sert bir eleştiri niteliğindedir. Film Macaristan'ın farklı rejimlerle yönetilen üç dönemini, bir ailenin büyükbaba, oğul ve torundan oluşan üç kuşağıyla anlatmaktadır. Bölümlerden ilki İkinci Dünya

Savaşı'nda Nazi Almanyası'yla işbirliği içindeki faşist rejim döneminde, ikincisi Sovyet Rusya Sosyalist Parti yönetiminde ve sonuncusu da kapitalist ekonomiyi benimsemiş Macaristan'da geçmektedir.

İlk bölüm İkinci Dünya Savaşı sırasında asker olarak görev yapan Vendel Morosgovanyi'nin öyküsünü anlatmaktadır. Morosgovanyi, kendini emir eri olarak kullanan Teğmen, onun karısı ve iki yetişkin kızıyla birlikte şehirden uzak bir bölgede yaşamaktadır. Teğmen ve ailesi iki katlı bir çiftlik evinde otururken Morosgovanyi'nin kaldığı yer bahçe tuvaletinin de uzağına kondurulmuş, ışığı ve ısıtması bulunmayan ufak bir kulübedir. Morosgovanyi'nin tek sırdaşı ona sarıldığı, şarkılar söylediği ve iyice büyümesi için beslediği ahırdaki domuzdur. Fakat kısa bir süre sonra Morosgovanyi'nin de yardımıyla Teğmen ve karısı tarafından kesilerek bir grup askerin katıldığı yemek davetinde yenir.

Morosgovanyi ve Teğmen arasında faşist denebilecek türde bir ilişki vardır.



Görüntü 5. Teğmen ve Morosgovanyi

Teğmen Morosgovanyi'ye kölesi gibi davranmakta ve ondan her gün emrettiği görevleri sırasını şaşırmadan yerine getirmesini beklemektedir. Bunların içinde odun kesmek, ahırını temizlemek, hayvanlara ot vermek, atış talimi yapmak, Teğmen'in düğmelerini parlatmak, kızlar için banyo suyu kaynatmak, kasabadan yapılan alışveriş sonrasında Teğmen'in bindiği bisikletin arkasından itmek gibi birçok ıstıraplı ve pis iş bulunmaktadır.



Görüntü 6. Morosgovanyi el arabasını sürer

Fakat Morosgovanyi yaptığı işler karşılığında yemek ve barınma ihtiyacı dışında fazla birşey elde etmemektedir. Arada Teğmen karanlık kulübesine mum getirerek onu ödüllendirir. Morosgovanyi derecenin sıfırın altında olduğu karlı gecelerde onu aydınlatıp ısıtan enerji kaynağını tamamen hissetmek için kendini yakmasına aldırmadan mumu vücuduna değdirir ve dudaklarıyla içine çekmeye çalışır.



Görüntü 7. Morogovanyi

Morosgovanyi'nin baskı altındaki hayatında özgür olabildiği tek yer cinsel fantezileridir. Bunlar arasında penisinin ucundan ateş çıkarmak, kendi gibi çaresiz gördüğü “Küçük Kibritçi Kız”la birlikte olmak ya da gökyüzüne fırlattığı menisinin yıldıza dönüşmesi gibi garip şeyler vardır.



Görüntü 8. Morosgovanyi'nin cinsel fantezileri

Teğmen tarafından kesinlikle yasak edilmiş olsa da arada kendini evin kızlarını gözetlemekten alıkoyamaz. Cinselliği o kadar bastırılmıştır ki, kulübeden kartopu oynayan kızları izlerken bile tahrik olur ve kulübenin tahtasındaki deliğe penisini sokarak mastürbasyon yapar.



Görüntü 9. Morosgovanyi kulübenin deliğinden kızları gözetler

Domuzun kesildiği akşam ziyafetten sonra Teğmen'nin karısı Morosgovanyi'nin kulübesine sevişmek için gelir. İçinde parçalanmış domuzun olduğu ekmek teknesinin üzerinde sevişirler. Sevişme boyunca Morosgovanyi'nin altında yatan kadın, Teğmen'in diğer kızları ve domuzun görüntüleriyle yer değiştirir. Kadının çıkardığı çirkin sesler, kızların tahrik edici konuşmaları ve domuzun bağırırları birbirine geçer. Sabah Teğmen kulübeye gelir, kapıyı açtığında Morosgovanyi hala ekmek teknesinin üzerindeki kesik domuz parçaları üzerinde yatmaktadır. Teğmen hiçbir şey demeden silahını çıkarır ve onu kafasından vurur.

Zaman atlamasıyla Teğmen'in karısının doğum anını görürüz. Morosgovanyi'den bir erkek çocuk doğurmuştur. Fakat bebeğin poposunda kuyruğu vardır. Teğmen içeri girip bebeği görür, arkasındaki kuyruğu keser ve bebeği kendi oğlu olarak kabul edip ona Kalman adını verir.

Filmin ikinci bölümü Morosgovanyi'nin oğlu hızlı yemek yeme yarışçısı Kalman Balatony'nin hikayesini anlatmaktadır. Kalman'ı gördüğümüz ilk sahne Sovyet Rusya Hızlı Yemek Yeme Olimpiyatları'dır.



Görüntü 10. Kalman

Olimpiyatlar Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nde büyük bir önem taşımakta ve rejimin propagandasının yapıldığı coşkulu bir tören havasında geçmektedir.



Görüntü 11. Sovyet Rusya Hızlı Yemek Yeme Olimpiyatları

Farklı ülkelerden birçok yarışının katıldığı yarışmada Macar takımını Kalman Balatony ve Bela Mislevyi temsil etmektedir. Yemek Olimpiyatları birkaç etaptan

oluşmaktadır. Her etapta farklı türden yiyecekler yarışmacıların önlerine getirilmekte ve en kısa sürede bunları bitirmeleri beklenmektedir. Etaplar arasında kuma molaları verilmekte ve yarışmacılar daha çok yiyebilmek için önceden yediklerini çıkarmaktadır. Kalman'la Bela izleyicilerin haykırıları ve protokol tribününde oturan eski şampiyonlardan Gizella'nın (Gizi) tezahüratları arasında ilk etabı tamamlarlar.



Görüntü 12. Kalman ve Bela'ya el sallayan Gizi

Kusma arasında Macar antrenör Kalman'ı dikkatini Gizi'ye değil önündeki yarışmaya vermesi gerektiğine dair uyarır. Kalman gibi Bela'nın gözü de Gizi'dedir. Kalman'a onu ancak bir şampiyonun elde edebileceğini söyler. Fakat Kalman ne olursa olsun onunla evleneceğine emindir.



Görüntü 13. Kalman ve Bela kusma molasında

Böylece ikili hem Gizi hem de şampiyonluk için birbirleriyle mücadele etmeye başlar. İkinci etap hayli zordur, Kalman tezahürlara rağmen yemeye dayanamaz ve olduğu yere yığılır.



Görüntü 14. Kalman'ın yere düşüşü

Şampiyon Bela olmuştur. Buna rağmen Kalman hastanede yatarken Gizi onu ziyarete gelir. Ardından hemen evlenirler. Evlendikleri gece Bela Gizi'yi onunla Norveç'teki olimpiyatlara kaçması için ikna etmeye çalışır. Düğün salonunun dışında Bela'yla sevişirken bile Gizi'nin gözü içeride şarkı söyleyen Kalman'dadır. Çift evlendikten kısa bir süre sonra Gizi hamile kalır.



Görüntü 15. Kalman ve Gizi doktorun odasında

İlerleyen zamanlarda şampiyonalardan uzak kalmaması için kadın doğum doktorundan kisti olduğuna dair bir belge alarak Kalman'la birlikte ufak bir tatile çıkarlar. Tatillerinin sonunda Kalman ve Gizi Macaristan'ın Sovyet Rusya'yla birleşmesinin 20.yılı şerefine teknede düzenlenen bir kutlamaya davet edilir. Kutlamaya Rusya'dan katılan siyasetçi, ikilinin 20 dakikada 45 kilo kırmızı havyar yiyerek o günü onurlandırmalarını ister. Böylece Gizi'ye Macaristan'ın geleneksel

kıyafetleri giydirilir ve ikili sosyalist rejimi simgeleyen kırmızı yıldız şeklindeki tabağa doldurulmuş 45 kilo kırmızı havyarı yemeye başlar.



Görüntü 16. Kalman ve Gizi

Yarışmadan sonra Rus siyasetçinin Macaristan'ın Sovyetler Birliği'ne katılmasının önemine dair yapacağı konuşma sırasında Gizi kendini kaybeder ve kafasını önündeki tabağa sert bir şekilde çarpmasıyla sahne son bulur. Bu hem metaforik hem de gerçek anlamında bir “son”dur. Çünkü bu düşüş sahneyi sonlandırdığı gibi oğulları Lajos'un yani, yeni bir dönemin de doğumunu imlemektedir. Bir sonraki sahnede Gizi ve Kalman hastanedeki camın arkasından yeni doğan bebeklerine bakmaktadır. Bebeklerin içinde en sessiz ve ufak olan onların bebeğidir. Kalman o kadar zayıf bir oğlu olduğu için kızgındır ama onu şişmanlatacaklarını konuşurlar. Kamera Lajos'un ağzına verilen memeden yanındaki buzlu cama zoom in yapar ve bir güvercinin poposundan geri açılır. Güvercinin yere pislemesiyle kamera onu takip ederek Lajos'un taksidermi dükkanına girer. Böylece sosyalist Macaristan'dan kapitalist Macaristan'a geçiş yapmış olunur.

Lajos taksidermi sanatıyla uğraştığı ve yarı atölye yarı dükkan olarak kullandığı bir yere sahiptir. Her akşam iş çıkışı babası Kalman ve kedilerinin ihtiyaçlarını karşılayabilmek için düzenli olarak süpermarkete gider. Kalman için çikolata, kediler için de margarin almaktır. Para ödemek için kasaya gittiği her seferde kasiyer kıza lolipop vermektedir. Kız bundan pek hoşnut değildir; çünkü Lajos anoreksiya hastası olabilecek kadar zayıf ve çirkindir.



Görüntü 17. Taksidermi dükkanında Lajos

Görüntüsündeki sevimsizlik, iletişim kurmadaki başarısızlığı, kullandığı taksidermi harikası bozuk para cüzdanının ürkütücülüğüyle birleşince kızıdan karşılık görmemesi olağandır.

Lajos günlük alışverişini bitirdikten sonra doğruca eve babası Kalman'ın yanına gitmektedir. Kalman yerinden hareket edemeyecek kadar şişmanlamıştır.



Görüntü 18. Kalman

Elinde geçmişte kırdığı rekorlardan ve şampiyonluklardan başka tutunabileceği bir şey kalmamıştır. Yerinden kalkamamasına rağmen halen kendini terk eden Gizi'nin antrenör olarak çalıştığı Amerikan Dünya Hızlı Yemek Yeme Şampiyonası'na yarışmacı olarak katılmanın hayalini kurmaktadır. Oysa tüm gün boyunca yapabildiği tek şey TV izleyip demir parmaklıklar ardında hızlı yemek yeme yarışmaları için margarinle beslediği kedilerle konuşmaktır.



Görüntü 19. Kalman'ın kedileri

Kediler margarin yemek yüzünden o kadar irileşmişlerdir ki, kafesin temizliğini yapmak zorunda kalan Lajos içeriye ucunda elektrik olan bir sopayla, kapının dışındaki elektronik kilidi açarak girmektedir.

Kalman ve Lajos arasında görünülerinden, düşünce yapılarına kadar büyük farklılıklar bulunmaktadır. Kalman kendine hiç benzemeyen oğlu Lajos'la anlaşamamakta; zayıflığından, işe yaramazlığından ve işinin anlamsızlığından bahsederek onu kızdırmaktadır. Oysa Lajos geçinmeleri için gerekli parayı kazanmaktan, Kalman için alışveriş yapmaya, altına koyulan sürgüyü değiştirmekten, kedileri besleyip kafeslerini temizlemeye kadar evle ilgili her türlü işin üstesinden gelmektedir.

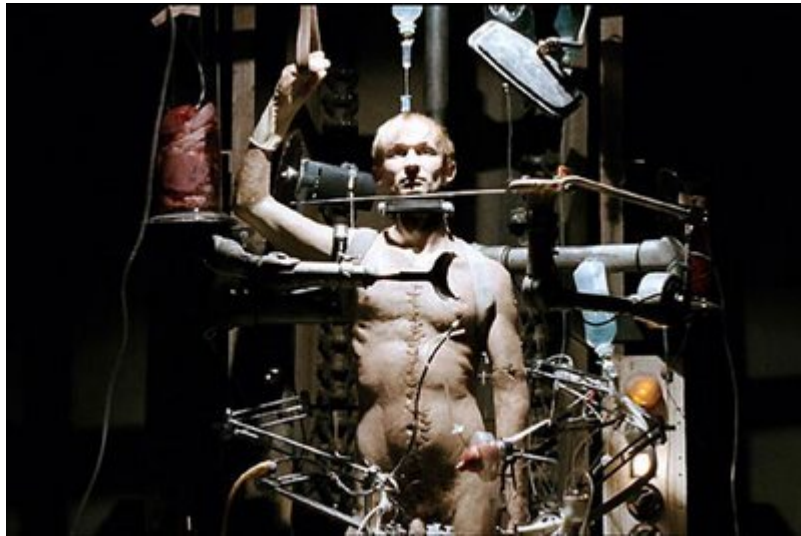


Görüntü 20. Lajos kedilerin kafesinde

Lajos ve Kalman'ın birbirine zıt karakterleri sürekli tartışmalarına neden olmaktadır. İkisinin de birbirlerini oldukları şey yüzünden suçladığı bir tartışma sonucunda Kalman ona "kist" diye bağıırır ve eskiye gönderme yaparak hakaret eder. Lajos sinirlenir, kapıyı tam kapatmadan kafesten çıkıp Kalman'ın üstüne yürür; yüzüne onsuz bir gün bile dayanamayacağını haykırarak eşyalarını alıp evden ayrılır.

Bir spor ve masaj merkezine giden Lajos babasının söylediklerinin acısını çıkarmak ister gibi kendini zorlayacak kadar kol hareketi çalışıp geceyi orada geçirir. Eve geri döndüğünde içeride bir terslik olduğunun farkına varır. Eline ucunda elektrik yüklü olan sopayı alarak içeriye doğru ilerler. Kalman'ı kediler tarafından karnı deşilmiş şekilde ölmüş bulur; etrafta dağılmış çikolata paketleri ve bağırsaklar vardır. Kafese doğru giden bağırsakları takip eder; kedilerden biri onu yemektedir. O sırada arkasında bir hırıltı duyar.

Diğer sahne sırtı kendine saldıran kedi yüzünden çizikler içindeki Lajos'un, Kalman'ın içini yeşil bir dolgu malzemesiyle doldurmasıyla açılır. Lajos hayvanlara yaptığı gibi Kalman'a da taksidermi uygulamaktadır. Bu ölümsüzleştirme işlemi, sürekli şampiyonalarda kazandığı başarılarından sonra unutulup gitmiş olmaktan yakınan Kalman için ironik bir son oluşturur. Lajos Kalman'a taksidermi uyguladıktan sonra, uzun zamandır planladığı işi yapmaya koyulur.



Görüntü 21. Taksidermi makinasına bağlanmış halde Lajos

Kendini isimsiz, arkaik bir torso haline getirerek ölümsüzleştirmek için özel bir makine icat etmiştir. Büyüteçli bir ayna yardımıyla kendi kendini keserek iç organlarını bir tarafa ayırır. Sonunda tüm iç organlarını boşaltıp kendini diker. Büyük bir soğukkanlılıkla makinenin bıçağını boynuna getirir ve makine kafasını başından, kolunu da omzundan ayırır.



Görüntü 22. Dükkana siparişini almak için gelen sanatçı

Lajos'a verdiği siparişi almak için dükkana gelen bir sanatçı Lajos ve Kalman'ı bulur. Onları bir çağdaş sanat galerisinde gerçekleştirilen sergiye yerleştirir. Son sahne, filmin başında da duymuş olduğumuz serginin açılış konuşmasıyla başlar. Beyazlar içindeki davetliler hareketsiz bir şekilde sergiyi düzenleyen sanatçıyı dinlemektedir.



Görüntü 23. Kalman'ın taksidermi uygulanmış bedeni

Bu insanlar çağdaş sanat anlayışının takipçileri olan yeni elit kesimi temsil etmektedir. Lajos'un torsosu ve Kalman'ın doldurulmuş bedenini büyük ilgiyle karşılarlar.



Görüntü 24. Lajos'un torsosu

Sanatçı konuşmasını bitirdikten sonra kamera Lajos'un torsosuna zoom in yapmaya başlar ve görüntü göbük deliğinin içinde kaybolana dek ilerler.

4.6.TAXIDERMIA FİLMİNİN İĞRENME DUYGUSU OLUŞTURMAK İÇİN KULLANILAN SANATSAL SEÇENEKLER AÇISINDAN İNCELENMESİ

Taxidermia filminde iğrenme duygusu uyandırmak için kullanılan sanatsal seçenekleri incelerken, daha önce yapılmış olan sınıflandırmadan yararlanılacaktır. Filmde iğrenmenin zamansallığı, iğrendiren nesnenin fiziki varlığı, iğrenmeyi yaşayan karakterle izleyici arasında kurulan ilişki, iğrenmenin diğer duygularla olan etkileşimi, sinemanın sahip olduğu biçimsel olanaklar, nesne ve durumlara göre iğrencin düzenlenmesi ve sinemasal sinestezi yoluyla gerçekleştirilebilecek olan iğrencin Taxidermia filminde nasıl kullanıldığı belirlenecektir.

4.6.1.Zamansallık: Ani ve Öncelenmiş İğrenme

Taxidermia filminde ani iğrenmeye sebep olacak durum veya nesnelere fazla rastlanmamaktadır. Filmde iğrenme genellikle bir sürpriz veya şaşkınlık ögesi olmaktan ziyade anlatı yapısına temellenmiş bir his olarak kullanılmıştır. Yönetmen aniden karşılaşılan iğrendirici görüntülerin yaratacağı duyguyu filmin içinde eriterek bütüne yaymıştır. Buna rağmen filmde ani ve öncelenmiş iğrenme uyaranlarının belli bir amaç çerçevesinde bilinçli olarak kullanımı görülmektedir.

Filmde karşılaşılan ani iğrenme ögesi izleyicide şaşkınlık ve şok etkisi yaratarak, iğrendiren nesne veya durum karşısında düşünsel yerine duygusal tepki vermesine neden olmaktadır. Bu, filmin bazı sahnelerinde uyandırdığı rahatsızlık hali nedeniyle işlevsel olsa da, etkisi kısa sürelidir. İzleyicinin bu rahatsızlık duygusunun bilincine varıp onun üzerine düşünmesine olanak tanımaz; birden gerçekleşir ve biter. Buna rağmen ani iğrenme ögesinin filmin söylemiyle kurduğu ilişki, onu karmaşık düşünsel çabaların tetikleyicisi yapar; yönetmenin film ve izleyici arasında yaratmak istediği etkileşimi karşıladığı ölçüde başarılı bir kullanım sağladığı söylenebilir.

Şok duygusu, izleyicinin filmle kurduğu ilişkiyi ani iğrenme anlarında kesintiye uğratarak izleyici ve film arasında yabancılaşma yaratılmasına neden olmaktadır. İzleyici ani iğrenme anında içine çekildiği öyküden sıyrılır; iğrenmenin yarattığı duygusal ve bedensel tepki, şimdiki zaman farkındalığı yaratarak onu gerçekliğe geri döndürmektedir. Filmsel akışta yaşanan kesinti, yabancılaşma unsuru olarak işlev görse de, anlatının geri kalanında başka sinemasal öğelerle desteklenip devam ettirilmediği zaman etkisi kısa süreli olacaktır. Oysa Taksidermia'da Macaristan'ın üç farklı döneminin eleştirisi iğrenme duygusu üzerinden yapıldığı için iğrençlik filmin bel kemiğine oturmuştur. Ani iğrenme anlarında uç noktaya erişir fakat filmin bütününe yayıldığı için kısa süreli olmaktan uzaktır.

Filmde zamansallık açısından yaratılan iğrenme duygusu daha çok öncelenmiş iğrenme şeklinde karşımıza çıkmaktadır. İğrençliğin film içerisinde öykü, karakter, dekor ve aksesuar yardımıyla oluşturuluyor olması, ani bir zamansallık şeklinde yaratılmasını gerektirmemekte; şok ve sürpriz anları ancak diğer iğrençlik öğelerini destekledikleri ölçüde kullanılmaktadır. Örneğin sürprizle gelen iğrenme duygusu şok durumunda olduğu gibi yabancılaşma etkisi taşımamakta ya da

öncelenmiş iğrenme de olduğu gibi izleyicinin sahneler arasında bağlantı kurup düşünmesini desteklememektedir. Buna rağmen filmsel anlatının tekdüzeliğini kırmakta, filme olan merakı uyanık tutmakta ve izleyiciyi tekinsizlik içinde bırakmaktadır. Ana akım sinemada sürprizle gelen iğrenme duygusunun, izleyiciyi filmin kurgusal dünyasına sokarak öznel yargıda bulunmasını engellediği iddia edilebilir; fakat Taksidermia gibi yapımlarda yönetmenin seçimi doğrultusunda düşünsel bir amaca hizmet ettiği açıktır.

Ani iğrenme unsurları olan şok ve sürpriz öğeleri izleyicide farklı etkiler yaratmaktadır. Şok, ani duygusal ya da bedensel tepki oluşturma açısından güçlü iken, sürpriz bu konuda görece zayıf kalmaktadır. Bu özellik, sürpriz anı ve sonrasında izleyicinin karşılaştığı iğrenç görüntü üzerine düşünmesine olanak tanıdığı için öncelenmiş iğrenme ile benzerlik taşımaktadır. Filmde Lajos'un marketten alışveriş yaptığı sahne, ani iğrenme öğesinin sürpriz görüntüler aracılığıyla yaratılmasına örnek teşkil etmektedir.

Market; beyaz ve griden oluşmuş soğuk dekoru, bembeyaz aydınlatması ve düzenlenmiş rafları ile filmin genel yapısında karşılaşılan mekanlardan hayli farklıdır. Duygudan, yaşanmışlıktan; yani düzensizlikten, karmaşadan, çirkin, iğrenç ve dolayısıyla gerçek olan ne varsa ondan uzaktır. Bir anlamda postmodern tüketim toplumunun aynası niteliği taşımaktadır. Lajos markette alışveriş yaparken içinde bulunduğu mekana uyum sağlamış görünmektedir. Fakat kasaya geldiğinde durum değişir. Lajos kasada çalışan kıza lolipop verdikten sonra kız ona para üstünü uzatır. Para üstünü alan Lajos küçük bir hayvana taksidermi uygulayarak yapmış olduğu cüzdani açar ve paralarını içine koyar. Yakın çekimde görüntülenen hayvanın gözleri ve ufak elleri açıkça seçilmektedir. Lajos'a ait bu tuhaf, ürkütücü ve iğrenç nesne izleyicide sürpriz etkisi yaratacak şekilde beklenmeden ortaya çıkmıştır. Marketin arınık ve duygusuz ortamından bir anda kişisel ve iğrendirici bir nesneye yapılan geçişle sağlanan ani iğrenme hem Lajos ve içinde bulunduğu ortama olan yabancılığını vurgulamak, hem de gerçek ve yapıntı arasındaki farkı izleyicinin yüzüne vurmak açısından önemlidir. Sürpriz öğesi burada izleyiciyi şaşkınlığa uğratar ve iki farklı gerçekliğin ayırdına varmasına neden olur. Buna rağmen ne izleyiciyi filminden kopartacak kadar güçlü ne de iğrenme yaratmayacak kadar etkisizdir. Karşılaşılan sürpriz iğrençlik,

izleyicinin kendi duygularına odaklanmak yerine filmin anlatı yapısı içerisinde kalmasına, filmi kesintiye uğramadan izlemesine el verir.

Şok duygusunun yarattığı yabancılaşma etkisi, sürpriz söz konusu olduğunda işlevini yitirmiştir; fakat bu sürprizin film içerisindeki değerini azaltmaz. Bertolt Brecht'in epik tiyatro çalışmalarında uyguladığı bir yöntem olarak ortaya çıkan yabancılaşma unsuru, film çalışmalarında genellikle izleyici ve film arasında mesafe yaratarak, izleyicinin kurgusal bir film izlediğinin farkına varmasına ve öykünün dışına çıkarak filmle arasında bilişsel bir ilişki kurmasına olanak tanıdığı için önemli bir yere sahiptir. İzleyici yabancılaşma unsuru sayesinde duygularından uzaklaşarak nesnel bir bakış açısıyla filmi değerlendirmeye ve filmin karşısında aktif bir tutum sergilemeye davet edilir; böylece gözlemci olmak yerine zihinsel yargıda bulunabilecektir. Sürpriz öğesi bahsedilen yabancılaşma unsuru içinde barındırmamakla birlikte, onun tam tersi bir kullanımı desteklemektedir. Sürpriz olayın ardından gelen görüntüler izleyicide merak uyandırarak izleyicinin filmin içine girmesini sağlar. Kısacası ani bir sürprizle gelen iğrenme öğesi izleyiciyi sahneye yabancılaştırır, onu filmin içine çeker. Buna rağmen iğrendirici görüntüler söz konusu olduğunda izleyici ve film arasında kurulan kesintisiz bağ, izleyiciyi iğrenme duygusunun içinde kalmasını sağlayarak olumlu bir görev üstlenecektir. Filmin market sahnesinde Lajos'un hayvandan yapılma cüzdanını takip eden görüntüler izleyicinin zihninde öyküyü kesintiye uğratmaz; anlatı süreklilik içinde devam eder. Bu akış yabancılaşma etkisinin önünü kestiği halde, içerdiği iğrençlik öğesi nedeniyle izleyicinin görüntüler karşısında tamamen pasif bir tutum sergilemesine izin vermez. Sürpriz şekilde karşılaşılan iğrençlik öğesi izleyiciyi duygusal ve düşünsel olarak uyarır; kendinden sonra gelen görüntülerle ilişki kurmasını ve sahneyi bu ilişki sayesinde anlamlandırmasını destekler.

Filmde sürpriz şeklinde karşılaşılan ani iğrenme öğelerinin yanı sıra şok etkisi yaratarak iğrendiren sahnelerden de söz edilebilir. Bunun en etkili örneği Teğmen'in Morosgovanyı'nın kulübesinin kapısını açar açmaz silahını çıkarıp onu kafasından vurmasıdır. Bu sahnenin hemen öncesinde Morosgovanyı Teğmen'in karısıyla birlikte olmuştur. Teğmen'in Morosgovanyı'nın kulübesine yürüdüğünün görüntülediği sahne, onun durumu öğrenmiş olup olamayacağına dair kuşku uyandırır. Fakat daha Morosgovanyı uyuduğu yerden kalkıp pantolonunu

çekmeden Teğmen'in kafasına ateş etmesi ve beyin parçalarının etrafa dağılması hiç beklenmedik bir durumdur. Burada kafasından vurulan Morosgovanyi'nin beyin parçalarının izleyiciye temas edecekmişcesine kameraya gelmesi şok etkisi yaratarak ani iğrenmeye neden olur. Şok unsuruyla yaratılan iğrenme duygusu sahnenin anlatımında önemli bir yer taşımaktadır. İkinci Dünya Savaşı sırasında Macaristan'ın faşist iktidar döneminin insanlıktan, hak ve hukuktan uzak katı yönetimi, Teğmen'in hiç çekinmeden yanında köle gibi çalıştırdığı Morosgovanyi'yi sorgusuz sualsiz, aniden vurmasında ifadesini bulur. Filmde katı kurallar koyan ve uymayanları yargılayıp cezalandıran faşist iktidarın karşılığı Teğmen karakterinde ortaya çıkmaktadır. Teğmen'in gözünü kırpmadan saf ve savunmasız itaatkarını kafasından vahşice vurması faşizmin karanlık yüzünü göstermekte; sahnedeki iğrençlik kullanımı ise izleyiciyi adeta sarsarak faşist iktidara karşı tepki duymasını tetiklemektedir.

Filmde ani iğrenme unsurları gibi öncelenmiş iğrenme kullanımlarına da rastlanmaktadır. Morosgovanyi'nin Küçük Kibritçi Kız'ı hayal ederek boşaldığı sahne buna örnek gösterilebilir. Morosgovanyi menisini yıldızlara doğru fişkırtırken çirkin sesiyle "Uçuyorum" diye bağırdığı anda, görüntünün üzerine domuzun çığlıkları düşer. Domuzun boğazlanırmışcasına attığı çığlıklar bir sonraki sahnede karnının deşildiği ve parçalara ayrıldığı görüntüleri öncelemektedir. İzleyici duyduğu rahatsız edici çığlık karşısında bir sonraki sahnede görebileceği iğrendirici olaya bir anlamda hazırlanmış olmaktadır. Bununla birlikte Morosgovanyi'nin boşalması üzerine düşen domuz çığlıkları yalnızca ardından gelen sahneyi öncelemekle kalmamakta, Morosgovanyi'ye karşı izleyicinin iğrenme duygusunu pekiştirmek gibi bilinçli bir amaca da hizmet etmektedir.

Başka bir öncelenmiş iğrenme ögesi Lajos'un babasıyla kavga ettikten sonra eve döndüğü sahnede ortaya çıkmaktadır. Lajos kapıyı açıp babasına seslenir ve ondan cevap alamayınca evde bir şeylerin ters gittiğini anlayarak eline elektroşok sopasını alır. Lajos'un kendini güvenceye alma ihtiyacı, ortalıkta dolaşan kedilerin çıkardığı tedirgin edici sesle birleştiğinde, içeride kötü bir görüntüyle karşılaşacağı tahmin edilir. Sahnenin başlangıcı filmin yarattığı genel iğrenme hissiyle birleştiğinde, izleyici Kalman'ı görmeden önce iğrenme duygusuna hazırlanır.

Sahnenin devamında Kalman'ın karnı deşilmiş ve bağırsakları ortalığa saçılmış haldeki görüntüsü, izleyicide ani iğrenmenin yarattığı şok etkisini oluşturmaz. İzleyici maruz kaldığı iğrençliğe önceden zihinsel olarak hazırlanmıştır. Bu nedenle ona ani tepki gösterip, kendini iğrendiren nesneden hemen uzaklaşmak yerine, nesneyle mesafesini bozmadan onu gözlemleyebilecektir. Bu izleyiciye görüntüler hakkında fikir yürütme ve yorum yapma özgürlüğünü getirir. Kalman'ın koca cüssesinin kediler tarafından parçalanmış görüntüsü Macaristan'da sosyalist rejimin çöküşüyle birlikte oluşan kapitalist tüketim toplumunun eleştirisi olarak okunabilir. Sadece tüketerek varlığını sürdüren, tükettikçe amacı doğrultusunda güçlendiğini düşünen ve yerinden hareket edemeyecek kadar genişlediğinde olduğu yere çakılıp kalan Kalman karakteri, kendini kapitale açmış modern Macaristan'ın durumuyla paralellik göstermektedir. Bu açıdan bakıldığında yönetmenin Kalman'ın deşilen karnını sürpriz ya da şok gibi ani iğrendirme öğeleri yerine öncelenmiş bir iğrenme anlatımıyla vermesi anlam kazanmaktadır; çünkü yönetmenin amacı izleyiciyi sakince sahneye hazırlayıp, karşılaştığı iğrenç görüntüye duygusal olandan çok zihinsel tepki vermesidir.

4.6.2.Karakterle İzleyici Arasında Kurulan İlişki

Taxidermia filminin en ilginç özelliklerinden biri izleyici ile filmde geçen karakterler arasında özdeşleşme duygusuna imkan tanınmamış olmasıdır. Filmin birbirini ardına takip eden üç bölümünün üç ana karakteri de iğrendiricidir. Bu karakterlerden ilki olan Morosgovanyi fiziksel olarak pis, zihinsel olarak yetersiz ve ahlaki olarak tiksindiricidir. İzleyicinin bu karaktere karşı sempati beslemesi ve onunla özdeşleşmesi neredeyse mümkün değildir. Tersine Morosgovanyi'ye yüklenen fiziksel ve ahlaki iğrençlik izleyicinin onunla arasına mesafe koymasına ve ona yabancılaşmasına neden olmaktadır. Bu yüzden karakterle izleyici arasında yaşanan empati, sempati ve özdeşleşme durumlarından yararlanılarak oluşturulan iğrenme duygusu filmin ilk bölümünde Morosgovanyi açısından fazla işlev görmemektedir. Buna rağmen Morosgovanyi ve izleyici arasında karakterin görünümü, akılsızlığı ve sapkın davranışları nedeniyle oluşan yabancılaşma hem iğrenme hissi yaratmakta hem de bu iğrenmeyi yeniden üretmektedir. İzleyici

Morosgovanyi'yle arasında mesafe koyarak onu ötekileştirmekte ve ötekileştirdiği karakterden yeterince uzaklaşabilmek için ondan daha da iğrenmektedir. Artık tarafsız bakışını kaybederek kendini “o olmayan”la tanımlayabilmek adına bu uçurumu karaktere yönelttiği güçlü iğrenme duygusuyla beslemektedir.

İzleyicinin Morosgovanyi'ye yönelttiği iğrenme duygusu Teğmen ve ailesi tarafından paylaşılmaktadır. Bu ortak hissiyat, izleyicinin onlarla empati/semptati ilişkisi geliştirmesinin yolunu açık tutmaktadır. İki taraf arasında kurulan duygusal yakınlığın en fazla hissedildiği yer, Morosgovanyi'nin bahçede kartopu oynayan kızları gözetlerken tahrik olup mastürbasyon yaptığı sahnedir. Bu sahnede Morosgovanyi'nin fiziksel iğrençliği, ahlaki iğrençliğiyle birleşir ve izleyici ile karakter arasındaki mesafe iyice açılır. İzleyici kendini, haz nesnesine dönüştürülen Teğmen'in kızlarının yerine koyarak onlarla belirgin bir semptati ilişkisi geliştirir. Bu duygu, ailenin Morosgovanyi'ye olan tutumunun haklı görülmesine ve iki taraf arasında empati ilişkisinin oluşmasına izin verecektir. Yine de filmin ilk bölümü boyunca Morosgovanyi'ye uygulanan zulmün içerdiği aşırılık, Teğmen ve ailesi ile izleyici arasında açık bir bağ kurulmasını engelleyecektir. Böylece her iki tarafa da mesafeli kalan izleyici, filmi rahatça izlemeye devam edebilmek için bir yöne eğilim yapmaya zorlanır. Bu durumda, Morosgovanyi'yi severse alışageldiği normal ve güzel ölçütleri bir yana bırakıp onu iğrendiren şeyden zevk almaya çalışacağı; sevemezse faşist Teğmen ve bencil ailesinin uyguladığı zulüm ve ayrımcılığı onaylayacağı bir ikilemin içine çekilir. Bu ikilem, yönetmen tarafından bilinçli olarak gerçekleştirilir; iğrençlik kullanımlarıyla birleşerek izleyiciyi zihinsel ve duygusal olarak zorlar.

İlk bölümde izleyicide iğrenme tepkisi oluşturan en etkili bedensel empati örneği Küçük Kibritçi Kız sahnesinde ortaya çıkmaktadır. Bu sahne Morosgovanyi'nin düşlerinde gerçekleşmektedir. Morosgovanyi soğuk ve karlı bir gecede evin merdivenlerinde oturan Küçük Kibritçi Kız'ın yanına gider. “Benden korkma”diyerek kızın yanına oturur. Bu ilk diyalog izleyicinin Andersen'in masalından tanıdığı Küçük Kibritçi Kız karakteri için endişe duymaya başlamasının ilk işaretidir. Yönetmen burada herhangi bir kız çocuğu yerine çok bilinen bir masal kahramanı olan Küçük Kibritçi Kız'ı kullanmayı tercih etmiştir; masalı bilen izleyicinin kıza karşı geliştireceği empati yardımıyla Morosgovanyi'ye karşı iğrenme duygusu oluşturmak istemektedir.

Morosgovanyi kıza “Sen titriyorsun” der ve kızın elini alarak nefesiyle ısıtmaya çalışır; kızla kurduğu bedensel temas izleyicinin kız için endişelenmesini arttırırken iğrenme duygusunu da beslemektedir. Morosgovanyi kıza “Senin için gökyüzündeki yıldızlara büyü yapayım mı?” diye sorar. Kız masumca “Evet” der. Morosgovanyi “Gerçekten yapmamı ister misin?” diye tekrar sorar. Kızın hiçbir şeyden habersiz Morosgovanyi’ye inanarak bakan masum yüzü onunla empati kuran izleyicide yeniden endişe ve rahatsızlık uyandırır. Morosgovanyi’nin niyetini şüphıyla karşılayan, belki de çoktan fark etmiş olan izleyici ahlaki iğrenme duygusu yaşamaya başlayacaktır. Morosgovanyi sapıkça imalarının sonunda kızın elini alıp parkasının içine sokar ve kıza penisini tutturarak titreyen bir sesle “Evet orada” der. Bu noktada küçük kızla empati kurmuş olan izleyicinin Morosgovanyi’nin penisine kendi dokunmuş gibi hissetmesi ve iğrenme duyması kaçınılmazdır. Buna sapkın bir durum olan pedofili de eklenince izleyici açısından hem fiziksel hem de ahlaki iğrenme iç içe geçecektir.

Yönetmenin ilk bölümde Morosgovanyi’ye ahlaki ve fiziksel olarak yüklediği iğrendirici özellikler, filmin anlatı yapısı içerisinde belirli bir amaca hizmet etmektedir. Morosgovanyi ve Teğmen arasındaki ilişki Macaristan’ın faşist iktidar döneminin ufak bir örneğini vermektedir. Bu açıdan bakıldığında Morosgovanyi baskıcı yönetim tarafından ezilen ve sömürülen halkı; Teğmen ise iktidarı temsil etmektedir. Morosgovanyi’ye yüklenen tüm iğrendirici özellikler izleyicinin onunla empati kurmasına ve Teğmen’e yani faşist iktidara karşı sorgulayıcı bir tavır takınmasına neden olmaktadır. Bununla birlikte Morosgovanyi’nin ahlaki olarak sapkın davranışları izleyici ile karakter arasındaki empati duygusunu zedelemeyi ve izleyicide yabancılaşma duygusu yaratmayı amaçlamaktadır. Yaratılan mesafe, izleyicinin karakterle özdeşleşmek yerine tarafsız bir bakış açısıyla olaylara tanık olmasını, filmin içine dalmak yerine düşünsel bir tavır takınmasını amaçlamakla birlikte, dönemin toplumsal ilişkilerini dramatize etmekten kaçınmanın yolu olarak kullanılmıştır.

Filmin ikinci bölümünde karşımıza çıkan Kalman karakteri de aynı Morosgovanyi gibi öncelikle fiziksel özellikleri, daha sonra da hayatını adadığı hızlı yemek yeme yarışmaları nedeniyle iğrendiricidir. Filmin başında poposundaki kesik domuz kuyruğunun gösterilerek, Morosgovanyi’nin oğlu olduğu gerçeğinin izleyiciye hatırlatılması Kalman’a karşı oluşturulacak

mesafenin ilk işaretini vermektedir. Kalman'ın yağlı iri bedeni, hızlı yemek yarışmasında iğrendirici biçimde yemek yemesi, molada kusması, üzerindeki beyaz tişörte bulaşmış yemek ve kustumuk artıkları bunu desteklemektedir. Bununla birlikte Sovyetler Birliği'nde düzenlenen hızlı yemek yeme olimpiyatlarının kazanan ülkelere itibar sağlayan önemli bir spor olması, filmin kendi gerçekliği içerisinde Kalman'ın kişisel çabasını rasyonelleştirmekte ve izleyicinin onun hakkında karmaşık duygular yaşamasına neden olmaktadır. Kalman'ın aklı başında tavırları, herkeste görülebilecek hırsları ve Gizi'yle yaşadığı aşk; karakterin sahip olduğu iğrendirici öğelere rağmen filmin bazı sahnelerinde izleyici ile arasında sempati ilişkisi kurulabilmesini sağlamaktadır. Öte yandan bu sempati duygusu karakterin daha sonra içinde yer aldığı iğrendirici durumlar nedeniyle kesintiye uğramakta ve iğrençlik yaratma amacı gütmemektedir. Sempati öğesinin iğrençlik yaratma amacıyla kullanılmaması, karakterin kendi içinde bulunduğu durumlara karşı iğrenme hissetmiyor olmasından kaynaklanmaktadır.

Bu bölümünde karakterlerden yalnızca biri görüntülenen iğrençlik karşısında doğal bir iğrenme tepkisi verir. Macaristan'ın Sovyetler Birliği'ne girmesinin yirminci yılının yirmi dakikada kırkbeş kilo kırmızı havyar yeme yarışıyla kutlandığı teknede çevirmen olarak görev alan kadın, Kalman ve Gizi'yi izlerken yüzünü buruşturarak iğrenme duygusunu ortaya koyar. Bu yan karakter izleyiciyi fazla etkilemekten uzaktır ama yüzünü buruşturacak kadar iğrenme duygusunu açığa vurması, onunla izleyici arasında bedensel sempati doğmasına, izleyicinin o görüntülere bire bir maruz kalmış gibi hissetmesine neden olmaktadır.

Filmin üçüncü bölümünde karşımıza çıkan Lajos, aşırı derecede şişman ve iğrenç görünen Kalman'ın oğlu olması başta gelmek üzere, çelimsiz görünümü, insanlarla ilişki kurmadaki başarısızlığı ve yapmaktan zevk aldığı taksidermi işi nedeniyle itici bir karakterdir. İzleyici Lajos'la kendini özdeşleştirmekte zorlanır. Bunu yaptığı farz edilse bile, Lajos kendinde ve çevresinde var olan iğrençlik unsurlarından rahatsız olmadığı ve iğrenme duymadığı için bu özdeşleşmenin sonucu iğrençlik duygusu yaratmada işe yaramayacaktır.

Filmde izleyicinin Lajos için hissedebileceği en yakın duygu; söz konusu karakterin kendine taksidermi uyguladığı sahnede gerçekleşir. İzleyici Lajos'un

kendini kestiği ve iç organlarını bir kenara ayırdığı görüntülere tepkisiz kalmaz. Görüntülerin yakın çekimlerle verilmesi izleyici ve Lajos arasındaki uzaklığı bertaraf eder. Böylece izleyici Lajos'un bedenini kendi bedeni gibi algılar ve kendi bedeni kesilmişçesine onunla bedensel sempati kurar. Bedenin kesilmesi ve iç organların bir tarafa ayrılmasının doğurduğu bedensel sempati, iğrençlik kuramları içerisinde yer alan yaşam içindeki ölüm düşüncesinde karşılığını bulur. Lajos'un bilinci yerindeyken bedenini kesmesi yaşarken ölümü deneyimlemekle aynı anlamı taşımaktadır. Bu durum izleyiciyi ölü bir bedenin kesilmesi görüntüsünden çok daha fazla iğrendirir ve bu duygunun güçlü yapısı karakterle kurulan bedensel sempatiyi destekler.

Yönetmen filmin genelinde ana karakterler ve izleyici arasında yabancılaşma hissi yaratmayı amaçlamıştır. Bu tutum filmin eleştirel söylemiyle uyum içerisindedir. İçinde buldukları iğrenç durumlar ve kendilerini çevreleyen iğrenç nesnelere etkilenmeyen karakterlerle özdeşleşemeyen izleyici, onlara karşı hissettiği tikslenme duygusuna tutunacaktır. Filmin bütününe yayılan iğrençlikten kendini uzak tuttuğu sürece filmin içine giremeyip her an tetikte bekleyecektir. Bu durum içinde bulunduğu yabancılaşmanın pekişmesine neden olacaktır. Böylece yabancılaşmanın filmde önemli bir farkındalık ve iğrenme unsuru olarak kullanıldığı belirlenmiştir.

4.6.3.Sinemasal Sinestezi

Filmde görüntü ve sesin dokunma, tatma ve koklama duyularını tetikleyerek sinemasal sinestezi yoluyla iğrenme yaratması, domuzun kesilme sahnesinde belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Sahne Morosgovanyi ve domuz arasında var olan yakın ilişki nedeniyle film içerisinde önemli bir yer taşır. Morosgovanyi'nin sınırlandırılmış yaşamında iletişim kurabildiği tek canlı domuzdur; onu dinler, ona dokunmasına ve onu sevmesine izin verir. Morosgovanyi ve domuz arasında bazı benzerlikler bulunmaktadır. İkisi de ev sakinleri tarafından hayvan olarak görüldükleri için horlanmakta; çiftlikte sadece işe yararlılıkları nedeniyle tutulmakta ve çiftlik evinden uzakta köhne, karanlık ve pis bir yerde yaşamaktadır. Morosgovanyi kendi kaderi ile domuzunki arasında ilişki kurarak, kendini hayvanın durumuyla özdeşleştirmektedir. Bu durum onu

okşarken söylediği şarkının sözlerinde açığa çıkar: “Zavallı öksüz kız onu sevecek bir annesi ve babası yok; bir arkadaşı var yalnızlık; kendi kıyafetlerini derede yıkıyor; sabah ve akşam; üvey annesi ona bağıırıp dövüyor; zavallı öksüz hayatı perişan”. Dolayısıyla Morosgovanyi'nin domuza mırıldandığı şarkıyla aslında kendi kendini avuttuğu görülmektedir.

Domuzun kesildiği sahne Morosgovanyi ve domuz arasında var olan ilişki açısından değerlendirildiğinde, yönetmenin sahne içinde kullandığı detay çekimlerle sinestezi duygusu yaratarak iğrenme oluşturması anlam kazanmaktadır. Sahne domuzun karnına saplanan bıçağı, kanının kovaya akıtılmasını ve bedeninin parçalara ayrılmasını yakın çekimler aracılığıyla gösterir. Morosgovanyi domuzun birbiri içine geçmiş, kaygan iç organlarını tutup ayrı bir yere koyar; elinden yere doğru yavaşça kayışları görüntülenir. Organların ancak dokunarak hissedilebilecek yumuşak, yapışkan, ıslak yapısı ve sahip olduğu ağırlık yakın çekimler aracılığıyla verilir. Kullanılan ölçek izleyiciyle görüntü arasındaki mesafeyi ortadan kaldırarak dokunsal duyumu tetikler ve sinestezi duygusu yaratır; böylece hayvanın iç organlarının görsel iğrençliği, yaratılan dokunsal duyum aracılığıyla desteklenmiş olur. Arka arkaya gelen yakın çekimler ise hissedilen iğrenme duygusunun yoğunluğunu fazlalaştırır. Böylece nesne seçimi, kamera ölçeği ve sinestezi duygusu aracılığıyla sahnede etkili bir iğrençlik yaratılmış olur. Bu öğelerin iğrenme duygusunu arttıracak şekilde birbirini destekleyerek kullanılması Morosgovanyi'yle domuz arasındaki ilişkide temellenir. Yönetmen kesim görüntülerinin iğrençlik duygusunu arttırarak izleyicinin Morosgovanyi ile duygusal benzerlik kurduğu domuzun kesilmesini, ev halkının yaşamlarını devam ettirmek için gerçekleştirdiği bir olaydan cinayete dönüştürür. Burada amaçlanan izleyici ve ev halkı arasında mesafe yaratarak, Morosgovanyi'ye karşı empati duygusu oluşturmaktır. Olay gerçekleşirken Morosgovanyi'nin üzgün yüzünün yakın çekimde verilmesi, Teğmen'in kızlarının domuzun kesik bacaklarıyla gülüşerek oyun oynamaları bu etkiyi destekler niteliktedir. Böylece ev halkının duygudan yoksun, acımasız tutumu Morosgovanyi'nin bölüm sonunda gerçekleşecek olan katline gönderme yapar.

4.6.4. İğrenme ve Diğer Duyguların Etkili Birlikteliği

Filmde iğrenme etkisi yaratabilmek veya bu etkiyi arttırmak için iğrenme ve diğer duyguların birlikte kullanımıyla karşılaşılmaktadır. Bu duyguların birlikte kullanımının yarattığı etkiyi açıklayabilmek için filmin iki yerinde şehvet, cinsel haz ve iğrenme duygusunun toplu deneyiminden örnek verilebilir. Bunu içeren sahnelerden biri Morosgovanyi ve Teğmen'in karısının parçalanmış domuz eti üzerinde sevişmeleridir. Bu sahnede, karakterlerden nesnelere, mekandan seslere kadar duyumsanan her şey iğrendirici olanla iç içe geçer ve izleyicide oluşabilecek cinsel arzuyu baltalar. Karakterlerin izleyicinin iğrenme duygusuna rağmen duydukları şehvet ise sahnenin iğrendirici etkisini artırır. Cinsel haz ve şehvetin iğrenmeyle bir arada kullanımı izleyiciyi Teğmen'in karısından iğrendirdiği gibi, Morosgovanyi'ye yüklenmiş olan iğrendirici özellikleri de desteklemektedir. Tüm bunlar Morosgovanyi'nin en çok arzuladığı cinselliği bile insanca yaşayamadığının göstergeleridir; iğrenme ve karaktere acımdan kaynaklanan empati iç içe geçerek Morosgovanyi'nin içinde yaşadığı düzen tarafından getirildiği insanlık dışı noktaya dikkat çeker. Sahnenin etkileyici iğrençliği izleyiciyi Morosgovanyi'nin yaşadıkları etrafında bir kez daha faşist iktidar ilişkilerini sorgulamaya yöneltir.

İğrenmenin şehvetle birlikte kullanıldığı ikinci yer, Gizi'nin kendi düğününden kaçıp, dışarıda Bela ile seviştiği sahnedir. İki iri, çirkin bedeninin romantizmden uzak cinsel birlikteliği ve Bela'nın ağzında yemek varken konuşarak sevişmesi, düğün salonunda Gizi için aşk şarkısı söyleyen Kalman'ın görüntüsüyle paralel kurguda verilir. Birbiriyle çatışan bu iki görüntü sayesinde sahnenin görsel olarak iğrendiren unsurları ahlaki iğrençlikle birleşir ve izleyicide yaratılan genel iğrenme duygusunun etkisi artar. Yönetmen Gizi ve Bela'yı ahlaki açıdan doğru olmayan bir davranışın içine sokarken ilk bölümde yapmış olduğu gibi, bu iki karakterle izleyici arasında mesafe yaratmayı amaçlar. Bu mesafe izleyiciden film karşısında takındığı düşünsel tutumu sürdürmesini beklediği gibi, özellikle Gizi ve Kalman arasındaki aşkın romantik özelliklerini yerle bir etmeyi hedefler. Macaristan'ın sosyalist rejim sırasında içinde bulunduğu ortamın bireyler üzerinden eleştirisi olan filmin ikinci bölümünde Gizi ve Kalman arasında varolan temelsiz ve güvenden uzak ilişki, dönemin toplumsal yapısının yansıması niteliğindedir.

4.6.5. Sinemanın Dilsel Özellikleri

4.6.5.1. Ses, Diyalog ve Müzik

Filmde ses ve diyalogun iğrenme duygusunu desteklemek üzere kullanımına pek çok sahnede rastlanmaktadır. Yönetmen bu iki öğeyi, ilgili oldukları görüntüleri destekleyen yardımcı unsurlar olarak kullanmakla birlikte, sahnenin anlamını tek başına inşa eden temel faktörler olarak yerleştirmekten de kaçınmamıştır. Morosgovanyi'nin kulübesinde beklediği gece sahnenin altına döşenen çiş sesleri bu kullanımın bir örneğini oluşturmaktadır. Sahnenin başında Morosgovanyi'nin herhangi bir edimi yoktur, kulübenin tahtasına yaslanmış olarak olduğu yerde durmaktadır. Kulübenin hemen yanında yer alan tuvaletten gelen idrar seslerinin duyulmasıyla birlikte, hem sahnenin hem de Morosgovanyi'nin sessiz duruşu farklı bir anlam kazanır. Morosgovanyi'nin görüntüsü üzerine düşen sesler, o ve evin sahipleri arasındaki sınırı yeniden çizerek, Morosgovanyi'yi ötekileştirir; çünkü idrarını yapan ve yapılan idrar sesine maruz kalan arasındaki fark, idrarın iğrendirici niteliğinden dolayı bir anda iktidar ilişkilerinin temsili haline gelir.

Filmde Morosgovanyi'nin görüntüsü gibi sesinin de çatal ve çirkin olmasına dikkat edilmiştir. Domuza şarkı söylediği sahne, ona sarılıp okşamasından ve söylediği şarkının sözlerinden öte, çirkin sesi nedeniyle rahatsız edicidir. Morosgovanyi “Zavallı öksüz kız, onu sevecek bir annesi ve babası yok. Bir arkadaşı var o da yalnızlık...” şeklinde ilerleyen şarkıyı söylerken sesinin tonu ve doygunluğu, karakterin çaresizliğini ve zavallılığını ortaya koymaktadır. Oysa bir hayli tok ve güzel bir ses tonuna sahip olsa, ne şarkının sözleri ne de şarkıyı söylerken yaptığı edim izleyiciye iğrendirici gelmeyecektir. Yönetmen bu nedenle sahnenin içeriğini biçimsel olarak korumaya dikkat göstermiş; sahnenin tüm bileşenlerini birbirleriyle uyum ve “iğrençlik” içinde verebilmeyi başarmıştır.

Film içerisinde iğrenme duygusunun diyaloglar aracılığıyla yaratılması ve desteklenmesinin en iyi örneklerinden biri, Teğmen'in Morosgovayni ile olan konuşmasını içeren odun kesme sahnesinde karşımıza çıkmaktadır. Morosgovanyi dışarıda odun kestiği sırada Teğmen yanına gelir ve kızların tasta kaynayan banyo suyu üzerine ellerini tutarak ısınmaya çalışır. Bu sırada yıkanan kızlara bakarak konuşmaya başlar:

“...Bir kadının amından daha güzel bir şey var mıdır? Çünkü sen ona ne istersen öyle de, am hala kullanılan en yaygın kelime, değil mi? Değilse güzel değildir yani çirkindir. Ben o kelimeyi kullandım ya da daha terbiyesizcesini. Ya da bir domuz gibi (Homurdanan domuz görüntüsü). Şairin aşk kadehi tasvirinin daha güzel olduğuna katılıyorum. Ya da buğulu bir nilüfer. Ya da şarkının sözlerindeki gibi; eğer sen bir gül goncasıysan, gül goncası, ben de arı olabilirim, üstünde vızıldırım. Ama bu sadece diğerlerinin nasıl söylediği. Kaba ya da kibar olduğunda da, hepsi gerçekten am diyor. Anladın mı? Am evet!” diye yüksek sesle bağırır. “Çünkü dinle Vendel, kendi teorim var. Am dünyanın etrafında dönmez, dünya amın etrafında döner”.

Teğmen’in konuşmasının içeriği düşünüldüğünde sahnenin bu bölümünden diyaloglar atılsa (Morosgovanyi konuşmanın bu safhasında sadece bir yerde “Evet Teğmen”der, geri kalan konuşma Teğmen’e aittir) ve geriye yalnızca görüntüler kalsa, sahnenin iğrendiriciliğinin olmayacağı açıktır. Burada iğrenme ögesinin oluşturan unsur tamamen diyaloglara bağlıdır. Teğmen’in kadın cinsel organından kabaca bir şekilde bahsettiği konuşma sırasında yıkanan kızların bedenlerinden detaylar, odun kesen Morosgovanyi ve Teğmen’in görüntüsü iğrendirici nitelikler taşımaz. Bununla birlikte sahnede bir olay ya da edim de gerçekleşmemektedir. Sahnenin tüm yükü diyalog üzerinden ilerlediği için iğrendirici öge de yine diyalog üzerinden verilmiştir.

Filmde müziğin iğrençlik ögesini destekleyecek şekilde kullanımı dikkat çekicidir. Müzik filmin sadece belirli sahnelerinde karşımıza çıksa da, sahnelerin içeriğine göre ürkütücü ve rahatsız edici kullanımı, verili iğrençlik unsurlarını desteklemekte, ya da o unsurlarla aynı işlevi yerine getirmektedir.

4.6.5.2. Çekim Teknikleri

Filmde kullanılan çekim ölçekleri ve kamera açıları izlenen sahnenin ya da çekimin iğrendirme duygusu yaratması açısından önem taşımaktadır. Kameranın bakışı tarafsız değildir; görüntüler bilinçli bir seçim sonucunda izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Özne ya da nesnelerin seçimi, ölçeklendirilmesi ve belli bir açıdan çekilmesi, bazı unsurların görüntüye dahil edilirken bazılarının görüntü dışı

kalmasını gerektirir; kısacası kameranın yani görüntü yönetmeninin ve/veya yönetmenin bakış açısı, görüntünün biçimini ve içeriğini sınırlar. Kadrajın içine neyin dahil edilip edilmeyeceği veya nasıl dahil edileceği bilişsel bir seçim sonrasında oluşur ve bu seçim sahnenin içeriğine göre değişiklik gösterir.

Çekim tekniklerinde ortaya konan seçimler Taksidermia filminde kullanılan iğrendirici öğelerin sahnenin amaçladığı şekilde ifade olanağı bulmasının önemli bir ayağını oluşturmaktadır. Yönetmen karakter, nesne ya da durumlara yüklediği iğrençliği çekimlerde kullanılan çerçeveleme, ölçekler ve kamera hareketleriyle desteklemektedir. Filmde bunun gerçekleştirme yollarından biri olan çerçeveleme(kadrajlama), normalde dikkatten kaçabilecek iğrenme unsurlarının çekim içerisinde izleyicinin bakışından kaçamayacak bir noktaya yerleştirilmesi anlamına gelmektedir. Morosgovanyi'nin gün içerisinde yapılacak işleri saydığı sahnede, sıra domuz ahırının temizlenmesine geldiğinde, görüntüye Morosgovanyi'nin kürekle kameranın tam önüne domuz pisliği yığılması gelir. Bu sahne farklı pek çok açıdan çekilebileceği halde, yönetmenin bilinçli seçimi doğrultusunda domuz pisliği yığını kameranın önüne yerleştirilmiştir; böylece izleyicinin Morosgovanyi'nin uğraştığı işin gücülüğüyle yüz yüze gelmesi ve empati kurması amaçlanmıştır.

İzleyicinin bakışını iğrenç nesneye hapseden ve ona bakmaya zorlayan başka bir yöntem yakın çekimlerdir. Yakın çekim, iğrenme teorilerinde ortaya konduğu gibi özne ve iğrendiren nesne arasındaki mesafeyi en aza indirdiği, iğrendiren nesnenin psikolojik olarak kendisine bulaşma ihtimalini yarattığı ve görülmek istenmeyen iğrendirici nesneyi bakışın odağına yerleştirdiği için iğrenme duygusu yaratan önemli çekim teknikleri arasında yer almaktadır. Filmin son bölümünde Lajos'un kendisi için hazırlamış olduğu siparişi almak için dükkana gelen sanatçının paketi açmasıyla birlikte taksidermi uygulanmış ceninden oluşan şeffaf anahtarlığın yakın çekimde görüntüye gelmesi, bunun etkili bir örneğini oluşturmaktadır. Şeffaf anahtarlığın içinde hapsolmuş ceninin yakın çekimdeki görüntüsü izleyicinin karşısına beklenmedik bir biçimde çıkar. Yönetmen burada yakın çekim yerine daha geniş bir ölçek kullanmış olsa, küçüklüğünden ve görüntüye giren başka öğelerin gözün dikkatini dağıtmasından ötürü iğrendirme etkisi neredeyse kaybolacak olan cenin, tüm çıplaklığıyla izleyicinin bakışına sunulur.



Görüntü 25. Cenin anahtarlık

Filmin bazı sahnelerinde kamera hareketlerinin sadece olanı görüntülemek ya da takip etmek değil, bilinçli olarak izleyicide iğrenme duygusu yaratmak amacıyla kullanımına rastlanmaktadır. Kalman'ın Sovyet Rusya Hızlı Yemek Yeme Şampiyonası'nda yarışmaya katılan tüm diğer sporcularla birlikte ortadaki havuza kustuğu sahne bunun bir örneğini teşkil etmektedir. Kalman'ın havuza kusmasıyla birlikte kamera hemen sağında kusmaya devam eden diğer sporculara döner ve 360 derecelik bir çevrinme hareketiyle kusan tüm sporcuları görüntüler. İzleyici çekim boyunca bitmek bilmeyen kusmuk görüntüsüne bakmaya zorlanır; çekim ölçeği bakışın kaçış olanağını ortadan kaldırdığı gibi, kamera hareketiyle sağlanan görüntü akışı, gözün bunu bilinçsizce takip etmesine neden olur. Böylece kesintiye



Görüntü 26. Kusma sahnesinde kameranın çevrinme hareketine başladığı kare

uğramayan kamera hareketi izleyicinin iğrenme deneyiminin çekim boyunca devam etmesini sağlar. Yaratılan iğrenme unsurunun kamera hareketleriyle abartılı sunumu, karakterlerin içinde buldukları iğrençlik durumunu olağan karşılamaları ile izleyicinin iğrenme duygusu arasında güçlü bir tezatlık oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu karşıtlık, sosyalist sistemin kendini

meşrulaştırdığı olimpiyat kutlamalarının absürlüğünü ortaya çıkarmak açısından işlev görmektedir.

4.6.6. İğrenç Özne, Nesne ya da Durumların Temsili ve Düzenlenmesi

Üç bölümde karşımıza çıkan ana karakterlerin hepsi ve yan karakterlerin büyük bir kısmı iğrendirici özelliklere sahiptir. Morosgovanyi'nin akli dengesi yitmiştir; ahlaki sapkınlıkları vardır; el ve ayak tırnakları pis, üstü başı kir içindedir; kendini suyla ya da mum aleviyle temizleme çabası sürekli kesintiye uğrar. Dudağından burnuna doğru çirkin bir yara izi vardır. Penisi erekte olduğunda morarmış ve iğrendirici bir görünüm alır. Sesi de oldukça çirkindir. Tüm bu özellikler, Teğmen'in üzerinde kurduğu faşist iktidara sorgulamadan itaat eden, iradesiz ve zavallı bir karakter yaratmak adına zekice birleştirilmiştir. Morosgovanyi'nin hayatı ve içinde bulunduğu durum, Macaristan'ın 1944 yılından sonra Nazi Almanyası tarafından işgalinin ardından gelen faşist yönetim günlerinin metaforu olarak kullanılmıştır. Daha önce de belirtildiği üzere Teğmen faşist devlet yönetimini, Morosgovanyi de bu yönetime boyun eğen sıradan halkı temsil etmektedir. Kir ve pislik içinde yalnız başına yaşamaya itilmiş Morosgovanyi'nin durumu, Teğmen ve ailesinin ona yaptırdığı tüm eziyet dolu pis işler, üzerinde uygulanan anlamsız yaptırımlar, izleyiciye iktidarın meşruluğunu sorgulatmak açısından önemlidir. Filmde iğrençlik ve Morosgovanyi arasında kurulan ilişki iktidar tarafından insanca yaşama hakkı elinden alınan Macar toplumunun geldiği noktayı sembolize eder. Morosgovanyi'ye yüklenen iğrençlik öğeleri, iktidarın halka yüklediği aşağılamanın simgesi olarak işlev görür ve Morosgovanyi'yle izleyici arasında filmin belirli yerlerinde empati kurulmasına izin verir. Buna rağmen izleyici iğrenme duygusunun yapısı itibarıyla karaktere fazla yaklaşamaz ve onu dışarıdan uyanık ve bilinçli bir şekilde gözlemlemeye devam eder. Bu bilinçlilik durumu iktidarın sorgulanması aşamasında yararlı olacaktır. Kısacası karaktere yüklenen ve karakterle çevresindeki olayları ifade eden iğrençlik unsurları iktidar ve güç ilişkilerini temsil etmekte ve izleyiciyi eleştiriye yöneltmektedir.

İkinci bölümde karşılaştığımız Kalman karakteri de Morosgovanyi gibi iğrendirici özelliklere sahiptir. Morosgovanyi'nin oğlu olması ve poposundaki

kesik domuz kuyruğu onu iğrenç kılan şeylerin başında gelir. Bu durum şişman bedeni, hayatını tiksindirici ve anlamsız görünen hızlı yemek yarışmalarına adanması, film boyunca iğrenç bir şekilde yemek yiyerek kusması, sonunda daha da şişmanlayarak tiksindirici bir görünüme sahip olması ile birleşir. Kalman'a çizilen karakter özellikleri Sovyet Rusya yönetimi altındaki Macaristan'ı simgelemektedir. Sosyalist sistemin güç ve büyüme konusundaki açgözlülüğü olimpiyatlar derecesine çıkan yemek yeme yarışmalarında görüntülenen iğrendirici unsurlar aracılığı ile absürdleştirilir ve sorgulanır.

Lajos'un yaşadığı dönem komünizm sonrası Macaristan'a denk gelmektedir. Lajos Kalman'ın tersine fazlasıyla zayıftır. İçe çökük yanakları, ince uzun elleri, biçimsiz yüzü, kemikli suratında ortaya çıkan büyük gözleri, önüne getirdiği saçlarıyla itici bir görünüme sahiptir. Tekdüze bir hayat ve sosyalleşme sorunları yaşadığı için filmde dükkan, market ve ev dışında çok fazla görüntülenmez. Onun yaşamı kapitalist ekonomiye açılmış Macaristan'da hızlanan yaşam ve yozlaşan insan ilişkilerinin temsilidir. Lajos içinde bulunduğu topluma yabancılaşmıştır. Sosyalleşme konusunda büyük sorunları vardır. Kadınlarla ilişki kurmasını beceremez; marketteki kasiyer kıza lolipop vererek yaklaşması, kıza bakış şekli ve görüşme teklif etmesi oldukça rahatsızlık vericidir. Aynı şekilde kendine sadece bir fincan kahve getiren garson kadına gülümsemesi ve giderken arkasından bakması, genel olarak insanlarla ve özelinde kadınlarla ilişki kurmayı beceremeyen biri olduğunun işaretlerini vermektedir.

Lajos'un yaptığı işin yaşadığı dönemle büyük bir ilişkisi vardır. Nesnelere, öznelerin ya da tüm değerlerin hızlı bir şekilde harcanıp yeni biçimler kazandığı kapitalist tüketim ilişkilerine tepki olarak hayvanlara taksidermi uygulayıp onları ölümsüzleştirmektedir. Filmin sonunda babasına ve kendine taksidermi uygulamasının nedeni burada yatmaktadır. Modern yaşamın hızı ve kapitalist ekonomik yapının toplumsal ilişkilerde yarattığı yozlaşma karşısında insanların birbirine olan ilgisizliği, birileri tarafından fark edilmeyi, önemsenmeyi ve sevilmeyi zorlaştırmıştır. Kendini ve babasını ölümsüzleştirerek bir hiç olmaktan kurtaracak ve bedeni birileri tarafından bulunduğu yaşarken sahip olamadığı ilgiye kavuşacaktır.

Filmde karakterlerin iğrendirici özellikleriyle yaratılmak istenen rahatsızlık, tekinsizlik ve ifade edilmek istenen toplumsal eleştiri, kullanılan iğrendirici nesnelere ve durumlar tarafından da sağlanmaktadır. Filmin ilk bölümünde yer alan en etkili nesnelere başında domuz gelmektedir. Herhangi bir hayvan yerine domuzun seçilmesinin film açısından bir anlamı vardır. Domuzun Macaristan’da kışa hazırlık olarak tütsülenip kesilmesi alışıldık bir olaydır; fakat domuz Macaristan’da olduğu gibi pek çok kültürde pislikle özdeşleşmiştir. Domuzun Morosgovanyi’nin en yakın arkadaşı olması, onunla fiziksel teması girmesi, domuzun kesilmesinin tüm ayrıntılarının gösterilmesi, domuz pisliğinin Morosgovanyi tarafından ahırdan çıkarılıp kürekle kameraya doğru atılması, Teğmen tarafından çirkin bir kadının cinsel organının domuzla benzetilmesi, Morosgovanyi’nin Teğmen’in karısıyla domuzun üzerinde seks yapması, boşaldığı anda kadının yerini domuzun alması, film içinde iğrenme etkisi yaratmak açısından domuzun sahip olduğu “kötü şöhretin” etkili kullanımına iyi örnekler oluşturmaktadır.

İlk bölümde domuzun yerine getirdiği işlevi, ikinci bölümde iğrendirici yemekler ve kusuk gerçekleştirir. Yönetmen ve senaristin bu bölümün ana konusu olarak hızlı yemek yeme yarışmalarını seçmesi ve bunu Sovyet Rusya’da olimpiyatlar düzeyinde gerçekleşen bir etkinlik olarak abartması tesadüf değildir. Komünist yönetimin her şeyi kapsayacak kadar büyüme isteği, sistemin meşruluğunu ve halkın sisteme olan inancını korumak adına gösterişli törenler ve konuşmalar düzenlemesi, olimpiyatlar ve olimpiyatların içeriğiyle uyum içindedir. Palfi; komünist sistem eleştirisini iğrenç görünen ya da amacı dışında yenmesi nedeniyle ister istemez iğrenç görünen yemek ve kusuk üzerinden yapmaktadır.

Üçüncü bölümün iğrendirici olabilecek ana nesnesi taksidermi uygulanmış hayvanlardır. Filmin sonunda bu nesnelere arasına Lajos ve Kalman da eklenecektir. Lajos’un yaptığı iş olarak taksiderminin seçilmesi, komünist dönem sonrası Macaristan’da yaşanan postmodern açmazlar, değer kaybı, geçici ve çabuk tüketilir nesnelere karşı eleştirel bir tutumu göstermektedir. Taksidermi uygulanan hayvanların hayattayken önemsiz olan varlıkları, öldüklerinde anlam kazanmaktadır. Artık ölümsüzleşmişler; yok olmaya ve harcanıp gitmeye karşı direnç kazanmışlardır.

Filmde nesnelere bağlantılı şekilde oluşmuş fiziksel ya da ahlaki olarak çirkin, kirli ve iğrenç durumlara da fazlasıyla rastlanmaktadır. İlk bölümde Morosgovanyi'nin tuvaleti ovması, Teğmen'in botlarını parlatması, kullandığı macunu kulübenin deliğine sürerek dışarıda kartopu oynayan kızları izleyip mastürbasyon yapması, Küçük Kibritçi Kız'ı taciz etmesi, domuza sarılıp onu okşaması bunlar arasında sayılabilir.

İğrendirici durumların temsiline filmin ikinci bölümünde de sıkça rastlanmaktadır. Hastanede Kalman'ın Gizi'nin tüylü koltuk altından akıp yüzüne damlayan teri yalaması; Bela'nın ağzında yemek varken onları etrafa saçarak konuşması; Gizi ve Bela'nın düğün sırasında dışarı kaçarak, sessizce otlayan öküzün görüntüye girdiği bir çerçevelenmede seks yapması; Kalman ve Gizi'nin tatil görüntülerinde sürekli bir şeyler atıştırması bu durumlara örnek oluşturmaktadır.

Filmde iğrenme duygusu yaratabilmek için iğrenç durum veya öğelerin kullanımının yanı sıra, bunların düzenlenmesi de büyük önem taşımaktadır. Bu düzenlemenin en etkili şekli, temiz/kirli, haz veren-güzel/iğrenç, yaşam/ölüm gibi karşıtlıklarının birbirinin içine geçmiş kullanımında karşımıza çıkmaktadır. Palfi filmin birçok yerinde iğrenç olanı, iğrenç olmayanla tezatlığı içerisinde tasvir ederek, iğrencin etkisini artırma yoluna gitmiştir.

Bu yöntem Teğmen'in kızlarının banyo yaptığı sahnenin paralel kurguyla Morosgovanyi'nin odun kesme sahnesine bağlandığı noktada etkin bir şekilde kullanılmıştır. Palfi kızların ekmek teknesinde yıkanmalarını yakın çekimlerle verir. Bedenlerinin pürüzsüzlüğü, yumuşaklığı, hassas göğüs uçları, suyun sırtlarından ve bacaklarından akıp gitmesi; Morosgovanyi'nin yırtık parmaklı eldiveninden görünen kirli tırnaklar, sert odunu tutup keskin baltayla ikiye ayırması ile iç içe geçerek paralel kurguda gösterilir. Kızların sahnesinde görüntüler aracılığıyla verilen yumuşaklık ve temizlik hissi, Morosgovanyi'nin görüntülerinde kirli eller, sert dokulu odun parçası ve kesici baltanın yarattığı dokunsal duyumla tezatlık oluşturur. Bu tezatlık Morosgovanyi karakterine duyulan yabancılaşma hissini tetikler; Morosgovanyi iyi ve güzel olmayan her şeyin simgesi haline getirilir. Karakterin temiz, hoş giden ve insanca olan her şeyden

soyutlanması, faşist iktidar ilişkileri içerisinde emeği sömürülen, aşağılanan ve hor görülen halkın ifadesidir.

Palfi'nin zıt öğeler arasında kurduğu ilişki başka bir sahnede tekrar karşımıza çıkmaktadır. Morosgovanyi kızların banyo yaptığı ekmek teknesini boşaltmak için teknenin yanına gider. Onların kokusunu duymak istercesine bulanık, kirli suya doğru eğilir.



Görüntü 27. Morosgovanyi ekmek teknesine eğilir

Bu sırada kamera zemine doğru pan hareketi yapar ve ekmek teknesini her gördüğümüzde karşımızda başka bir görüntü belirir.



Görüntü 28. Teğmen'in karısı ekmek yoğururken

Teknedeki görüntüler, ölüm töreni sırasında içine yatırılmış ölü, bezlerin içine yerleştirilmiş bir bebek, teknenin içinde unla yoğrulan ekmek, kesilmiş domuzun parçaları, şakalaşarak yıkanan kızlar ya da Teğmen'in şişman karısının sabunlanmasıyla kamera döndükçe değişir.



Görüntü 29. Teğmen'in karısı ekmek teknesinde yıkanırken

Palfi'nin filmin genel yapısı boyunca işlediği güzel ve çirkin, iğrenç birlikteliği bu sahnede sinematografik açıdan oldukça başarılı bir şekilde betimlenmiştir.

Farklı görüntülerin iğrençlik unsuru yaratmak amacıyla düzenlenmesi, Teğmen'in karısı ve Morosgovanyi'nin seks yaptığı sahnede de karşımıza çıkmaktadır. Şişman ve çirkin bir kadınla, yarım akıllı sapkın bir adamın cinsel ilişkisinin görüntülenmesi izleyici açısından rahatsızlık vericidir; fakat yönetmenin yaratmak istediği iğrençlik etkisi için yeterli değildir. Böylece Palfi sahnenin anlatısını desteklemek ve izleyicide güçlü iğrenme duygusu yaratmak adına cinsel birlikteliği domuz parçalarıyla dolu ekmek teknesinin üzerinde gerçekleştirir. Teğmen'in karısının elini ağzına şehvetle götürmesinin ardından domuz parçalarının yakın çekimleri araya girer. Bunu kadının tüylü cinsel organının yakın görüntüsü izler. İğrendirici ses ve konuşmalarla beslenen sahne sonunda, ekmek teknesinde uzanmış olan kadının görüntüsü yerini kesik domuz parçalarına bırakır ve Morosgovanyi domuzun üzerine boşalır. Hem sahnenin bitişi hem de Morosgovanyi'nin “Benim küçük domuzum” diye hitap ettiği kadının görüntülerinden sonra araya giren domuz parçalarının yakın çekimleri, izleyicinin zihninde kadın ve domuz, domuz ve seks ilişkisinin kurulmasına neden olarak güçlü bir iğrenme duygusu yaratır. Görüntülerin etkili bir şekilde düzenlenerek kurgulanması ikili arasındaki cinsel ilişkiyi tahammül sınırlarını zorlayacak kadar iğrendirici kılar. Oysa olayın temeline bakıldığında iki tarafın da istekli olduğu ve haz duyduğu bir cinsel birleşme görüntülenmektedir. Yönetmen hem karakterlere yüklediği fiziksel ve ahlaki iğrenme unsurlarıyla, hem de kurguladığı iğrenç görüntülerle olaya başka bir boyut katar. İzleyicinin hissettiği iğrenme duygusu içinde karakterlere ve sahneye tamamen yabancılaşmasını amaçlar; çünkü izleyicinin Morosgovanyi ve içinde yaşadığı dünyaya karşı hissettiği iğrenmenin dozu arttıkça, farkındalığı da artacak; hissettiği iğrenme izlediklerini sorgulamasına neden olacaktır.

SONUÇ

Sanat ve estetiğin toplumsal, ekonomik ve kültürel yapılarla ilişkisinin kavranması ve bu olguların arasındaki diyalektik bağların çözümlenmeye başlaması modern döneme denk gelmiştir. Sanatın toplumu dönüştürücü gücü modernitenin ilerlemecilik düşüncesi boyunca kullanılmış; fakat modern ideallerin çöküşe geçmesiyle birlikte, temelini yasladığı kapitalizm ve burjuvaziye ait toplumsal, kültürel yapılar sorgulanmaya başlanmıştır. Burjuva değerlerinin eleştiriye açılmasıyla birlikte bu değerlerin sanatsal yansıması olan klasik anlayış ve güzel olgusunun meşruluğu tartışma konusu haline gelmiştir. Estetik bir öge olarak güzel, toplumun içinde bulunduğu sınıfsal eşitsizliği, kültürel ve ahlaki yozlaşmayı yansıtmaktan uzak olduğu için sanatsal bir temsil olarak geçerliliğini yitirmiştir. Oluşmaya başlayan zihinsel yapıların, kendi sanatsal değerlerini yaratmaya başlaması uzun sürmemiş, böylece o güne kadar burjuva sanatının özü olarak kabullenilen güzel olgusu önemini kaybetmeye başlamıştır.

Yeni sanat felsefesi kendi estetik kategorilerini de beraberinde getirir. Bir zamanlar sanatta güzel olarak nitelendirilen şeyler eski düzenin artıkları olarak hor görülmeye başlanır. İğrenç, çirkin, grotesk gibi unutulmaya yüz tutmuş estetik kategoriler güzelin tahtına oturur. Modernitenin iyi, güzel ve yüce olarak addettiği her şey alaya alınır çünkü dünya modern idealin ortaya koyduğu gerçeklikten bambaşka bir noktaya sapmıştır. Böylece sanat acayıplıkların, çirkinliklerin ve iğrençliklerin ifade alanı haline gelir. İki dünya savaşının ardından insanlığın inandığı değerlerden geriye ne kaldıysa sanatsal değerlerde de kalan odur; artık “olumsuz” estetik kategoriler, olumlu kategorilere göre içinde yaşanan gerçekliği betimlemede daha etkili hale gelmiştir.

Postmodern dönemin toplumsal, kültürel ve ekonomik ilişkilerinden hareketle çağdaş sanatta güzelden daha çok temsil olanağı bulan “olumsuz” estetik kategoriler arasında iğrenç önemli bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle fotoğraf, resim ve performans sanatlarında giderek artan biçimde kullanılan iğrençlik unsurları, sanatın yönünü geri dönülemez biçimde güzelden çirkinine doğru çevirmiştir. İğrenç ve tüm diğer olumsuz estetik kategorilerin sanatsal temsillerde yarattığı dönüşüm ve ortaya koyduğu yeni değerler, sanatın içeriğini ve

biçimsel yapısını dönüşüme uğratmıştır. Bu nedenle içinde bulunduğumuz dönemle birlikte, sanat felsefesinin yüzyıllardır güzel üzerine yaptığı çalışmaların yerini çirkin ve iğrencin estetiğine bırakmaya başladığı söylenebilir. Plastik sanatlarda karşılaşılan bu yeni estetik temsiller, sanat dallarının sahip olduğu tarihsel geçmiş ve felsefi gelenekten beslenmektedir. Oysa henüz 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış olan sinema sanatı aynı derecede zengin ve kapsamlı bir geçmişe sahip değildir. Bu açıdan bakıldığında sinema alanında “olumsuz” estetik kategoriler üzerine geliştirilen felsefi tartışmaların azlığı anlaşılır olmakta; fakat daha büyük bir gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır.

Yapılan çalışma, sinemada olumsuz estetik kategoriler ve iğrençlik üzerine gerçekleştirilen araştırmaların sayıca azlığına dayanarak, bu konuda sistemli bir inceleme oluşturmak istemiş ve bu yönde geliştirdiği kategorik betimlemelerle sinema araştırmalarına örnek oluşturmayı hedeflemiştir. Bu alanda yapılacak çalışmalara ışık tutması amaçlanan araştırma, iğrencin kavramsal tanımlamasını yaparak, sanat ve iğrenci bireysel ve toplumsal iktidar ilişkileri içerisinde incelemiş, sinemada iğrencin işlevine değinerek bu işlevin yerine getirilmesini sağlayan sanatsal seçenekleri Taksidermia filmi üzerinden sınıflandırmaya gitmiştir. Bunu yaparken öncelikle sinemanın kendi doğasından kaynaklanan ve iğrenme duygusunun görsel olarak yaratılmasını mümkün kılan etmenleri incelemiş, sinemanın sahip olduğu anlatı olanakları doğrultusunda, iğrencin hangi duyu ve duyguları uyurabileceği, ne tür düşünsel farkındalıklar yaratabileceğini ortaya koymuştur.

Sinemada iğrençlik kullanımının izleyici deneyimi üzerinde yarattığı fiziksel ve psikolojik etki düşünüldüğünde film retoriği açısından önemli bir işleve sahip olduğu görülmektedir. İğrenme duygusunun izleyici üzerindeki etkisi iki yönlüdür; hem çekim hem de itim gücü bulunmaktadır. Sinema iğrencin yaratacağı etkileri kullanarak, izleyiciyi kendi bakış açısına göre yönlendirme olanağına sahiptir. Filmde belli özne, nesne ve olaylara karşı iğrenme duygusu yaratmak; filmin söylemi doğrultusunda nelerin olumlanacağı ve nelerin reddedileceğini gösteren bir liste oluşturmak gibidir. Genel olarak iğrendirici olan bir şeyin o yönde sunumu, ona yüklenen olumsuz özellikleri ve üzerinden geliştirilen dışlayıcı söylemi doğrulayacaktır; oysa aynı şeyin tam ters şekilde temsili izleyiciyi

iğrendirici olana yakınlaştıracak ve olumsuz söylemi olumluya çevirmek mümkün olacaktır.

Pek çok film genelde aynı olgular ya da olaylardan hareket ederek bambaşka sonuçlara ulaşmaktadır; bu farkın nedeni filmin bakış açısında yani ne söylemek istediğinde yatmaktadır. İğrençlik, filmin söyleyeceği sözün nasıl görüntüleneceği noktasından çok önce, filmin ne söylemek istediğine karar verildiği an biçimsel olarak çizilir. Eşcinsel bir cinsel ilişkiyi iki erkeğin olağan birlikteliği olarak gören söylem, bu ilişkiyi güzelin estetiği doğrultusunda tahrik edici, arzu uyandırıcı bir eylem olarak verecektir. Bu birlikteliği sapkınlık olarak gören, iğrendirici bulan ve onaylamayan bir söylem ise izleyiciye kendi bakış açısını kabul ettirmek amacıyla görüntülerle “ oynayacaktır”. Görüntülerle oynamak neyi görüntülemek ve nasıl görüntülemekle ilgili seçimi ortaya koymak demektir: pürüzsüz tenler, birbirine dokunan dudaklar, bedenlerin ritmik birlikteliği kısacası tüm bu “temiz” görüntüler ile tüylü bedenler, cinsel organlar, tükürük ve salyaların birbirine karıştığı öpüşmeler, ter ve meni gibi beden sıvılarının “kirliliği”, “iğrenç” görüntüleri arasında bir seçim yapmaktır. Film ne söylemek istiyorsa neyi nasıl görüntüleyeceğini seçecektir; iğrenç olanı iğrenç değilmiş gibi gösterecek, ya da tersine iğrendirici olmayan bir şeye karşı iğrenme yaratabilecektir.

İğrençliğin filmsel kullanımının yargıları değiştirebilme gücü, izleyicinin maruz kaldığı iğrençlik ile kendi arasında oluşturduğu sınır üzerinde temellenir. İzleyici iğrenç bulduğu karakter, nesne ya da durumlarla arasında mesafe oluşturarak “ben” ve “öteki” ayrımı gerçekleştirir. Bu ötekileştirme izleyici ve karakter arasındaki özdeşleşme, yabancılaşma, empati ve sempati ilişkilerini etkileyerek, izleyicinin filmin içine dahil olmasına yarayan süreçlere doğrudan müdahale edecektir. İğrençliğin öğrenilen veya tepkisel verilerle toplumsal, psikolojik ya da biyolojik olarak ben ve diğerleri arasında çizdiği sınır izleyicinin hem öykünün içinde hem de öyküye karşı “taraf” olmasına neden olacaktır. Bu nesnel tutum duyusal deneyimlere işledikçe, film üzerine bilişsel bir sorgulama yapmak mümkün hale gelecek ve film sanatsal işlevini yerine getirmiş olacaktır.

Filimde iğrençlik kullanımının sanatsal işlevi, ne amaçla kullanıldığıyla doğrudan ilişkilidir. İğrencin yalnızca iğrendirmiş olmak için değil, iğrenme aracılığıyla başka duygu ve düşünceleri uyarmak adına kullanılması önemlidir; yoksa

izleyiciyi istismar etmekten başka bir işe yaramayacaktır. Buradan iğrencin deneyimlendiği an itibariyle mutlaka düşünsel bir uyarımda bulunması gerektiği anlaşılmalıdır. İğrenç unsurlar taşıyan bir sahne kendi içinde sadece fizyolojik tepkiler yaratmakla kalsa bile önemi filmin bütününe kattığı anlam doğrultusunda değerlendirilmelidir. Burada yine filmin oluşma aşamasından itibaren sahip olduğu söylem etkili olacak, kullanılan iğrençlik öğeleri filmin genel söylemi aracılığıyla işlev kazanacaktır.

Ekonomik, toplumsal ve kültürel değerlerde yaşanan erozyonun sanatsal yansımaları belirsizlik, hızlı tüketim, tekinsizlik ve sonluluk gibi kavramlarda bulunduğu bir dönemde, sanatın işlevi üzerine ciddi tartışmalar yapılmaktadır. Plastik sanat çalışmaları ve estetik alanında sanatın sonu ve yeni temsil biçimleri hakkında kavramsal tartışmalar devam ederken, sinema alanında da farklı estetik kategorilerin işlevi üzerinden yeni anlatım olanaklarına yol açacak sistemli düşünceler geliştirilmelidir. Sinemasal çalışmalar artık “heryerde” ve tam da bu nedenle aslında “hiçbir yerde” olmadığı iddia edilen sanatın nasıl işlev göreceği ya da “yitirdiği” işlevi nasıl geri kazanacağı üzerine değerlendirme yapma gereği duymalıdır. “Uygarlığın ortadan kalkmasıyla” birlikte estetik düşüncenin yok olduğunu iddia etmek; estetik düşünceye ve sanata her zamankinden daha fazla görev düşüğünü kanıtlamakta; modernlik projesini yitirilmiş bir dava olarak gözden çıkarmak yerine, onun bıraktığı yerden yeni fikirlerle devam etmek gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu yeni fikirlerin ve bakış açılarının oluşmasında günümüz çağdaş sanatı önemli bir sorumluluk altındadır. İnsanlığın temel değerleri şüphe uyandırmaya başladığı hatta geçersiz kaldığında, yeni değerler yaratmanın en önemli yolunun estetik yargılardan geçtiği unutulmamalıdır. Bu nedenle sanat felsefesine ve özellikle de alışılanın dışında yeni sanatsal kategorilere her daim ihtiyaç duyulacağı ortadadır.

Geniş topluluklara hitap etme imkanı olan sinema sanatının toplumu değiştirme ve dönüştürme gücü yadsınamaz bir gerçektir. Bu nedenle sinemanın yarattığı duyuşsal olanaklar ve uyandırdığı güçlü duygular zorlanarak, öğrenilmiş geleneksel yöntemler yerine farklı bakış açıları geliştirilmeye çalışılmalıdır. İğrençlik estetiği ve iğrencin sinema alanında ya da sinema çalışmalarında bulunduğu temsil olanağı yeni bakış açılarının oluşmasında önemli bir boşluğu dolduracaktır. Yaratılacak

yeni görme biçimleri yeni değerlerin oluşmasını sağlayacak, yeni değerler ise yeni bir gerçekliğin kurulmasına olanak tanıyacaktır.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Altuğ, T. (2007). *Kant Estetiği*. (2.basım). İstanbul: Pavel Yayınevi
- Bağlı, M. (2010). *Modernizme Direnen Estetik*. (1.Basım). İstanbul: Kapı Yayınları
- Burke, E. (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*. (1.Baskı). (M. B.Gümüşbaş, Çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık
- Danto, A.C. (2004). *The Abuse of Beauty: aesthetics and the concept of art*. (2nd ed.). Illinois: Open Court Publishing
- Eco, U. (2009). *Çirkinliğin Tarihi*. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık
- Fahy, T. (Ed.). (2006). *Considering Alan Ball: essays on sexuality, death and America in the television and film writings*. North Carolina: McFarland Company Inc.
- Georges Vigarello, G. (1996). *Temiz ve Kirli: Ortaçağ'dan günümüze vücut bakımının tarihi*. (Z. İlkelen, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Habermas, J. (1987). *Modernity- An Incomplete Project*. H. Foster, (Ed.), *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture* (5th ed.). Washington: Bay Press
- Humble, P.N. (2002). *Anti-Art and the Concept of Art*. P. Smith ve C. Wilde (Ed.). *A Companion to Art Theory*. Chapter 19. London: Blackwell Publishers Ltd
- Jimenez, M. (2008). *Estetik Nedir?* İstanbul: Doruk Yayıncılık
- Kant, I. (2011). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. (2.Baskı). (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi
- Kracauer, S. (1974). *Theory of film, the redemption of physical reality*. London: Oxford University Press.
- Kristeva, J. (2004). *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme*. (N. Tural, Çev.). İstanbul: Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları.
- Mattick, P. (2003). *Art In Its Time: Theories and Practices of Modern Aesthetics*. NY: Routledge
- McGinn, C. (2011). *Meaning of Disgust*. NY: Oxford University Press

Menninghaus, W. (2003). *Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation*. NY: State University of New York Press

Mey, K. (2007). *Art&Obscenity*. NY: I.B.Tauris Et Co Ltd.

Miller, W. I. (1997). *The Anatomy of Disgust*. (2nd ed.) Cambridge: Harvard University Press

Smith, J. (2006). *Phenomenology of Emotions: Aurel Kolnai's On Disgust and Jacobean Drama*. A. Tmieniecka, (Ed.). Logos of Phenomenology and the Phenomenology of the Logos içinde (259). New Hampshire, USA: The World Institute for Advanced Phenomenological Research and Learning Press

Plantinga, C. (2009). *Moving viewers: American film and the spectator's experience*. California: The Regents of the University of California

Sena, C. (1972). *Estetik Sanat ve Güzelin Felsefesi*. (1.basım). Ankara: Remzi Kitabevi

Simon, A. (2008). *Anti-Art*. M. Kelly. (Ed.). Encyclopedia of Aesthetics. London: Oxford University Press

Wilson, R.R. (2002). *Hydra's Tale*. Canada: The University of Alberta Press

Çevrimiçi Kitaplar

Beugnet, M. (2007). *Cinema and sensation: French film and the art of transgression*. Retrieved November 2012,
http://books.google.com.tr/books?id=Tw-pPaESnhUC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Douglas, M. (2001). *Purity and Danger: An analysis of the concepts of pollution and taboo*. Retrieved November 2012,
<http://web.mit.edu/allanmc/www/douglas.powersdangers.pdf>

Mendik, X., Schneider, S.J. (2002). *Underground U.S.A.: filmmaking beyond the Hollywood canon*. Retrieved July 2012,
http://books.google.com.tr/books?id=LMpUWnhAy2gC&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Makaleler

- Bachmetjevas, V. (2007). *The Ugly in Art*. Zmogus ir zodis, filosofiniai tyrinejimai (IV),
- Barker, J.M. (2011). *Chew on This: Disgust, Delay, and the Documentary Image in Food, Inc*. Film-Philosophy, 2, (15), 70-89.
- Beech, D. (2007). *The Politics of Beauty*. Art Monthly, (5), 306.
- Brinkema, E. (2011). *Laura Dern's Vomit, or, Kant and Derrida in Oz*. Film-Philosophy, 2, (15), 51-69.
- Cousins, M. (1994). *The Ugly*. AA Files, (28), 61-64.
- Danto, A. C. , (2004). *Kalliphobia in Contemporary Art*. Art Journal, 2, (63), 24-35. Retrieved 15 June 2011, from jstor database
- Deigh, J. (2006). *The Politics of Disgust and Shame*. The Journal of Ethics, 4, (10), 383-418. Retrieved 12 February 2013, from Springer Link
- Ger, G. & Yencioğlu, B. (2004). *Clean and Dirty: Playing with Boundaries of Consumer's Safe Havens*. Retrieved September 2012 from <http://www.provost.bilkent.edu.tr/guliz/07.10.1Ger.pdf>
- Hanich, J. (2009). *Dis/liking disgust: the revulsion experience at the movies*. New Review of Film and Television Studies, 7, (3). Retrieved June 2012 from <http://julianhanich.de/wp-content/uploads/2012/05/Disliking-Disgust.pdf>
- Hanich, J. (2011). *Toward a Poetics of Cinematic Disgust*. Film-Philosophy, 2, (15), 11-35.
- Kendall, T. (2011). *Introduction: Tarrying with Disgust*. Film-Philosophy, 2, (15), 1-10.
- Keathley, E. (2005). *Taste, disgust, and feminist aesthetics*. Action, Criticism, and Theory for Music Education.5,(1), Retrieved 2013, http://act.maydaygroup.org/articles/Keathley5_1.pdf
- Korsmeyer, C. (2012) . *Disgust and Aesthetics*. Philosophy Compass 7,(11), 753-761. Retrieved January 2013, from Wiley Online Library
- Kosuth, J. (1969). *Art After Philosophy*. Retrieved February 11,2013 from <http://tallervi.pbworks.com/f/Art%20After%20Philosophy.pdf>

- Kleinhans, C. *Cross-Cultural Disgust: some problems in the analysis of contemporary horror cinema*. Jump Cut. Retrieved May 2012 from <http://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/crosscultHorror/index.html>
- Kuplen, M. (2011). *Disgust and Ugliness: a Kantian Perspective*. Contemporary Aesthetics Journal,9
- Maidt, J. , Wozw, P. , McCauley, C. ,Imada, S. (1997). *Body, Psyche, and Culture: The Relationship between Disgust and Morality*. Psychology and Developing Societies, 1, (9)
- Modleski, T.(1984). *The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory*, Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin Press--Milwaukee, 1984, no.8
- Miller, F. *Freaks (1932)*. Retrieved April 2013 from <http://www.tcm.com/tcmdb/title/163/Freaks/articles.html>
- Plantinga, C. (2006). *Disgusted at the Movies*. Film Studies, (8), 80-92.
- Sasaki, K.(2011). *Politics of Beauty*. Contemporary Aesthetics journal,(9). Retrieved December 2012, <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=620>
- Shaviro, S. (2011). *Body Horror and Post-Socialist Cinema: Gyorgi Palfi's Taxidermia*. Film-Philosophy, 2, (15), 90-105.
- Silvia, P.J. ve Brown, E. M. (2006). *Anger, Disgust, and the Negative Aesthetic Emotions: Expanding an Appraisal Model of Aesthetic Experience*. Retrieved January 2013 from http://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/p_silvia_anger_2007.pdf

Tezler

Aaltonen, M. (2011). *Touch, taste & devour: phenomenology of film and the film experiencer in the cinema of sensations*. MPhil(R) thesis. Retrieved May 2013, from <http://theses.gla.ac.uk/2666/>

Çelikel, S. B. (2007). *A research on the Possibility to Read Kitsch as Mediated Desire*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Bilim ve Teknoloji Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi

Şahmaran, G. (2006). *Postmodern Dönem Sanatında Şiddet ve İroni Kavramlarının Yarattığı Şizofrenik Açılım*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.

İnternet Yayınları

<http://venusenme.blogspot.com/2011/06/hermann-nitsch-das-orgien-mysterien.html>

<http://www.imdb.com/find?q=Taxidermia&s=all>

http://en.wikipedia.org/wiki/Piss_Christ

<http://www.taxidermia.hu/sajtoen.htm>

<http://www.taxidermy.net/information/whatis.html>

Fotoğraflar

<http://9to5.cc/vagrants/2012/02/21/witd2/>

<http://melonesoldmovie.blogspot.com/2010/06/taxidermia-2006-gyorgy-palfi.html>

<http://cinema.theiapolis.com/movie-2RZT/taxidermia/gallery/taxidermia-1019160.html>