

György Pálfi'nin Taxidermia Filminde Beden Kullanımı

Melike Mühür¹

Öz

György Pálfi, *Taxidermia* (2006) filminde, Macaristan tarihinin yüz yılı aşkın bir süreyi kapsayan üç siyasi dönemini, birbirini takip eden üç nesil erkek karakter ile anlatmaktadır. Anlatı, bu karakterlerin, iktidarın şekillendirdiği bedenleri üzerinden kurulmuştur. Yönetmen, film boyunca insan bedenini, hayvan bedenini ve bu bedenlerin bir parçası gibi görünen mekanları, anlam yaratmada çok çeşitli biçimlerde kullanır. Çalışma, bu çeşitliliği ortaya koyarak, sinemada beden kullanımına iyi bir örnek sunduğu düşünülen filmin detaylı bir çözümlemesini yapmayı amaçlamıştır. Farklı siyasi dönemlerin görünür hale geldiği bedenlerin hem içsel çelişkileri, hem diğer insan ve hayvan bedenleri ile kurdukları ilişkiler, hem de mekansal varoluşları arasında izlenebilen paralellikler, dönemler başka olsa da iktidarın beden üzerindeki belirleyiciliğini göstermektedir. İktidarın bu görülebilir hale gelen, gündelik hayatın tamamına sinmiş etkin rolü, filmin anlatısı için olanak olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada, beden araştırmalarından da faydalanarak filmin analizi yapılacak, katmanlı anlatımı ideolojik okumalar ve biçimsel incelemeler ile çözümlenecektir. Böylelikle, hem iktidarın beden üzerinden anlatımının, hem de sinema diliyle bunun nasıl gerçekleştiğinin bir örneğini görmek mümkün olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Taxidermia, Politik Sinema, Sinemada Beden Kullanımı, Sinemada Anlam Yaratma, Beden Politikaları

Analysis Of Body Usage In György Pálfi's Taxidermia

Abstract

György Pálfi, in his film *Taxidermia* (2006), narrates three main political period of Hungary covering more than a hundred year through the story of a family's three male generations. The narrative is built on the bodies of these characters which are shaped by dominant political ideologies. Throughout the movie, the director uses human bodies, animal bodies and places that appear as parts of those bodies in various ways. Putting forth these various usages, the study aims to make a detailed analysis of the movie which is considered presenting a good example of body usage for meaning making in cinema. Three political eras become apparent in the bodies of the three generations. Throughout the movie, director makes analogies between these bodies many times symbolizing three diverse political periods by showing their inner contradictions, their existence in places and relationships with other bodies. These analogies prove that all political systems and ideologies have similar dominant and

¹ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Endüstri Ürünleri Tasarımı Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi

decisive roles on human body. The active role of political power in everyday life, which becomes visible in different bodies throughout the movie, holds a significant position in the film narrative. In this study, the movie and its layered structure will be analysed by referring to some body studies, and the help of ideological readings and formal examinations. Thus, it will be possible to see an example of power narrative built on the body and its cinematic language.

Keywords: Taxidermia, Politic Cinema, Body Usage in Cinema, Meaning-making in Cinema, Body Politics

Giriş

Macar yönetmen György Pálfi, ikinci uzun metraj filmi 2006 yapımı Taxidermia ile, Macaristan'ın yüz yılı aşkın politik tarihini üç döneme bölerek anlatırken; art arda gelen siyasi dönemlerin atmosferiyle şekillenmiş bedenlere sahip ve aynı neslin devamı gibi görünen üç erkek kahraman kullanır. Aynı nesli temsil etmekten çok, siyasi tarihin vücuda gelmiş hali gibi görünen erkeklerin bedenleri ve diğer bedenler ile ilişkileri, yönetmene, iktidarın nüfusunu ve dönemin atmosferini, iktidara dair doğrudan söz söylemeden anlatma imkanı vermektedir.

Filmdeki hikayelerde seçilen karakterlerin duygu düşünce dünyaları ile toplumsal konumları, hikayelerin geçtiği mekanlar ve diyaloglar Macaristan tarihindeki üç döneme işaret eder. Bunlar sırasıyla; ikinci dünya savaşı yılları, sovyetler etkisindeki sosyalist dönem ve sosyalizmin çözülüşü sonrasındaki kapitalist, neoliberal dönemdir. Bu siyasi dönemlerin hepsiyle bir hesaplama biçiminde okunabilecek olan film, her dönemi hem kendi içindeki dinamiklerle, hem de birbiriyle karşılaştırmalı olarak ele almaktadır. Bir politik sinema örneği olan filmin analizinde yöntem olarak ideolojik okumalardan faydalanılacaktır.

Çalışmada, Taxidermia filmi özelinde, sinemada anlam yaratmada beden kullanımının incelenmesi amaçlanmaktadır. Filmin anlatısı üç erkek bedeni üzerine kurulduğundan, filmin beden üzerinden anlam yaratma konusu için ideal bir araştırma alanı sunduğu düşünülmektedir. Buradan hareketle, film boyunca yaratılan karakterler ile bedenleri arasında ve tüm bunlarla genel anlatı arasındaki ilişkinin incelenmesi, anlam okumaları yapılması ve böylece anlatının üzerinde yükseldiği bağlantıların açığa çıkarılması hedeflenmektedir.

Çalışma, filmin çok kısa bir özeti, üzerine kurulduğu yapının incelenmesi ve bu yapıyı oluşturan üç hikayenin birbiriyle nasıl ilişkilendirildiğinin analizi ile başlamaktadır. İnsan ile Hayvan Bedeninin Birlikteliği başlığını taşıyan ikinci bölümde, çeşitli beden çalışmalarından ve bunların ortaya koyduğu kavramlardan faydalanılarak analizler gerçekleştirilmiş; bedenlerin doğa ile ilişkileri ve hayvan bedenleri ile kurulan analogilerin anlamsal karşılıkları üzerinde durulmuştur. Hem ikinci bölüm hem de Bedenin Sınırları başlıklı üçüncü bölüm, iktidarın beden üzerindeki tahakküm stratejilerine yönelik bir inceleme sunmaktadır. Son bölüm olan Anıtsal Beden, Parçalı Beden ise filmin etkileyici finalini konu almakta, bu bölümde modernizm ve parçalılık üzerine yapılan okumalar ile son karakterin metalaştırdığı bedeni ile yaratılmak istenen duyguyu anlamaya yönelik bir çaba güdülmektedir.

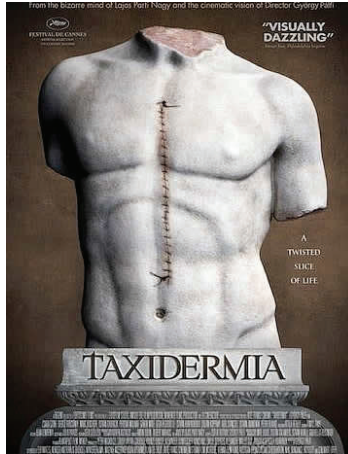
Çalışmada bir çok kez, kameranın farklı kullanımları, sahneler arasındaki geçişler, üst üste bindirilmiş görüntüler gibi biçimsel kararların anlam oluşturmada nasıl kullanıldığı üzerinde durulacaktır. Bu incelemeler hem anlam okumalarına yardımcı olacak hem de biçimsel kararların anlam üzerindeki işlevini açığa çıkarmaya yarayacaktır. Filmde beden kullanımının yanı sıra anlam yaratmada başvurulan çeşitliliğin incelenmesi sinema çalışmaları için önemli bulunmaktadır. Bu nedenle, Taxidermia filmi, hem bütün olarak ele alınmış, hem de her sahnesi incelenerek yer verilen bağlantılar çözümlenmiştir. Gerçekleştirilen anlam okumaları ideolojik okumalarla güçlendirilmiştir. Filmin analizine yönelik olarak, doğrudan filmle ilgili çalışmalar ile beden çalışmaları incelenmiş; ayrıca analiz modernizm okumalarından yapılan alıntılarla zenginleştirilmiştir.

Üç Hikaye ile Aktarılan Üç Siyasi Dönem

Film, zamansal olarak da art arda gelen üç hikayeden oluşmaktadır. Bu hikayeler sırasıyla büyükbaba, baba ve oğul olan erkek karakterlerin çevresinde kurulmuştur. İlk hikayenin kahramanı ikinci dünya savaşı sırasında komutanının çiftlik evinde, onun ve ailesinin tüm ayak işlerini yapmayı üstlenmiş emir eri Morosgoványi'dir. Fırsat bulduğu her an kurduğu düşlerde ateşle oynamakta ve insani ilişkilere uzak, soğuk dünyasında onu hayatta tutan fantezileri içinde yaşamaktadır. Filmde muğlak bir şekilde gösterilmiş olsa da komutanın karısını hamile bırakmış, hemen ertesinde ise domuz cesedi üzerinde mastürbasyon yaparken komutanı tarafından yakalanarak, oracıkta öldürülmüştür.

Sosyalist Macaristan'da geçen sonraki hikayenin kahramanı yemek yeme şampiyonu, milli sporcu Kálmán Balatony'dir. Komutanın evinde hayatına başlayan Kálmán, mesleği gereği sürekli yiyerek şişirdiği bedeninin sınırlarını zorlamakta, böylece toplumda saygın bir yer edinmeyi başarmış görünmektedir. Yarışlarda tanıştığı Gizi ile evlenecek, çocuk sahibi olacak ve boşanarak oğluyla birlikte son hikayedeki yerini alacaktır.

Son hikayenin kahramanı liberal kapitalizmin marketlerinde sonsuz seçenek ve özgürlüğün içinde kapana kısılmış, babasıyla tezat oluşturacak kadar çelimsiz bir vücuda sahip tahnit ustası Lajos'tur. Kahramanların birinin cinsellik, diğerinin başarı, üçüncünün ise ölümsüzlükle ilgili takıntısı bedenlerinde cisimleşmektedir. Film, ailenin son ferdi olan Lajos'un tasarladığı ölümsüzlük planını uygulaması ile sona erecektir. Babasının ve kendisinin içini dolduran tahnit ustası, böylece bedenlerini birer sergi nesnesine dönüştürecektir. Bu son karakterin metalaşmış bedeni filmin afişine de konu olmuştur.

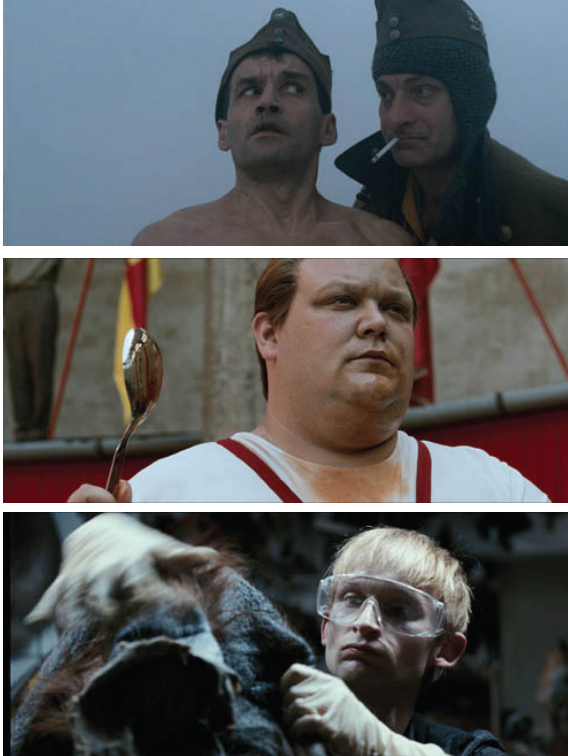


Görsel 1. Filmin Afişi.

Film post-sosyalist sinemaya örnek olarak gösterilirken, anlatısını iktidarın beden üzerinden okunabileceği tezi üzerinde yükseltmiş görünür. Filmde, iktidara sahip olan üç rejim de kendine özgü temsiller ile sunulur. Hem bireyin bedenini disipline

etmek açısından hem de genel bir beden politikası gütmek yönündeki belirgin tavırları okunabilmektedir. Her rejim erkekliği kendince tanımlar; hepsi de erkek bedenini kendi yöntemiyle parçalamış ve kalıplarla yeniden şekillendirerek onu kontrol altına almıştır. Film, bu rejimlerin kimliğini ortaya koyarken, güç ilişkilerinin de açıkça görülebildiği yerleşik bedensel pratikleri kullanmaktadır (Shaviro, 2012).

Michel Foucault'nun, iktidarın özne üzerindeki kurucu, dönüştürücü ve yıkıcı gücünü incelediği çalışmaları, iktidarın beden üzerindeki etkisini ortaya koymaktadır (Foucault, 2002: 245-271). Foucault (2005: 63), iktidar biçimlerinin bireyleri kategorize edip içine yerleştirdiği kimlik ile dayattığı bir "hakikat yasası" altında, birbirine bağımlı özneler haline getirdiğini, böylece gündelik yaşamlarını düzenleyebildiğini söylemektedir. 17. ve 18. yüzyılda bireyin bedeni üzerine odaklanmış iktidar tekniklerinin disiplinci özünden bahseden Foucault; 19. yüzyılda ise beden-insan yerine yaşamın tümüne odaklanarak tür-insanla ilgilenmeye başlayan ve böylece yığınlara yönelik biyo-politikalar üreten iktidarların ortaya çıktığından söz etmektedir (2002: 247-248). İktidarın tahakküm teknikleri yönetimlere bağlı olarak zaman içinde dönüşse de, her zaman özne ve beden üzerindeki dönüştürücü etkisinden bahsetmek mümkün olmaktadır. Yönetmen Pálfi'nin, filmde üç farklı ideolojik iktidarı anlatmak için bedenleri kullanması da Foucault'nun bu tezlerini akla getirmektedir. Buna göre, bedenlerin iktidarlar tarafından kurulmuş ve dönüşmüş olması, yönetmen tarafından tersine çevrilerek, iktidarların beden üzerinden anlatıldığı bir olay örgüsü tasarlanabilmiştir.



Görsel 2. Morosgoványi, Kálmán ve Lajos.

Filmdeki her üç bölüm de, ülkede kurulan politik yapının zirvede olduğu ve bu nedenle de çelişkilerin ayyuka çıktığı ve düzenin kırılganlığının arttığı dönemlerden birer kesit sunmaktadır. Büyükbaba, baba ve oğul üzerinden işlenir gibi görünen anlatıda her seferinde bir aldatma şüphesi yaratılarak üç dönemin birbirinin ürünü olması meselesi muğlak bırakılmıştır. Üç ayrı hikaye birbirine yumuşak bir geçişle bağlanıyor olsa da, filmde doğrusal devam eden bir anlatı tercih edilmemiş, bunun yerine sıçramalar ile her üç kahramanın da hayatından kesitler gösterilmiştir. Böylece bedenler, birbiriyle hesaplaşma içindeki üç dönemi ve politik atmosferi en iyi yansıtan halleriyle seyirciye sunulmuştur.

Siyasi dönemlerin sonuna ve kırılganlığa doğan bebekler, bedenleriyle de değişimin ve yeni dönemin habercisi olarak varlık göstermektedirler. Sosyalizmi bedeninde taşıyacak olan Kálmán'ın domuz kuyruğu, babasının grotesk bedeninin ve doğayla ilişkisinin izini taşıdığına işaret etse de, bu pembe yanaklı tombul bebek sosyalizmin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Yeme şampiyonu tombul çift Kálmán ve Gizi'nin oğulları ise prematüre doğduğundan çelimsizliğiyle anne ve babasını hayal kırıklığına uğratmıştır. Oysa ki o sahip olduğu zayıf bedeni ile, global kapitalizmin marketlerinde görünmez hale gelecek olan erişkinliğinin sinyallerini verir gibidir.



Görsel 3. Bebek Kálmán ve Bebek Lajos.

İnsan ile Hayvan Bedeninin Birlikteliği

Filmdeki ilk hikayenin kahramanı Morosgóványi, grotesk bedeniyle, insanlardan çok hayvanlar ve doğa ile birliktedir. Tavşan dudağıyla ve sürekli komutanının itaati altında disipline edilmesi gereken varlığıyla tekinsizdir. Freud'un kavramı olan ve Ancet (2008: 92) tarafından "aşına olunan yabancılık" olarak açıklanan tekinsiz (uncanny) tanımını hak etmektedir; çünkü evin işleyişinin içinde ve eve ait olduğu halde evdekiler için yabancıdır. Ahırın yanında bulunan kulübesi, onu evin dışına itmekte ve kişisel anlarını hayvanlarla paylaşmaya mecbur bırakmaktadır. Öte yandan kulübe, ona,

kendine özgü tecrübelerine izin veren bir alan sağlamakta; yaratıcı cinsel fantezileri ile özgün mastürbasyon denemelerinin bir parçası olan evren ile sahip olduğu sıkı bağın mekansal karşılığı gibi görünmektedir.

Morosgoványi barındığı soğuk kulübenin aksine evi ve eve ait olan erişemediği kadınları sıcaklık ile ilişkilendirdiğinden olsa gerek, cinsel fantezilerinde ateş ile oynamaktadır. Bu maceraları sırasında kamera, bu anti kahramanı bütünlüklü olarak ele almaktansa, bedeninde gezinmeyi ve ateşle canlanan parçalarının tuhaflığını sergilemeyi tercih etmektedir. Morosgoványi'nin penisinin alev almasıyla veya spermelerinin yıldızlara dönüşmesiyle sonuçlanan görkemli orgazmları evrenle buluşmasının temsili gibidir. Bu buluşmalar, iktidarca disipline edilmiş bedenin evrene açılarak direniş sergilediği görkemli olaylar olarak yorumlanmıştır. Çünkü, komuta altındaki emir eri Morosgoványi, komutanının görmediği zamanlarda disiplin altındaki bedenini harekete geçirmekte ve bedeninin tanımlı sınırlarını ihlal etmektedir. Bu bedensel açılmaları, evren ile etkileşime girerek sonlanması nedeniyle, evle ilişkili olan iktidara karşı bir direniş anlamında okumak mümkün görünmektedir.

Shavro (2012), Morosgoványi'nin bedenini grotesk ve iğrenç (abject) olarak tanımlamıştır. Rabelais'in ünlü romanına da adını veren karakteri Gargantua, grotesk bedenin en bilinen örneklerindedir. Dev bir çocuk olan Gargantua'nın da sahip olduğu grotesk beden, sınırları olmayan, kendi içine sığmayan, kendinden taşan, geçirgen ve açık bir beden olarak tanımlanmaktadır (Bakhtin, 1984: 26-27). Bu beden bugünkü norma girmiş kapalı bedenin aksine tamamlanmamış ve sabitlenmemiştir; hareket halindedir; geçirgen yapısı dış dünya ile bağlantısını sağlayan bütün deliklerinden vücut sıvıları taşmasına izin verir, böylece doğa ile sürekli alışveriş içindedir. Buradan hareketle Morosgoványi'nin bedeninin de grotesk bir beden olduğunu söylemek mümkün olmaktadır. Çünkü sahip olduğu tavşan dudağının yanı sıra pedofil ve zoofil fantezileriyle daha ilk bakışta normun dışındadır. Ateş ile yaşadığı deneyim kapalı bir bedenin uzak duracağı cinsten bir düşkünlüktür. Mastürbasyon sahnelerinin coşkulu kapanışları spermelerinin yıldızlara dönüşmesiyle doruğa ulaşacaktır. Evin dışında tanımlanan tekinsiz varlığını, vücut sıvılarının etrafa saçılmasıyla taçlanan doğa buluşmaları pekiştirmektedir.

Yönetmen, mastürbasyon sahnelerindeki yakın çekimlerle seyirciyi huzursuz eden bir kurgu kullanmaktadır. Parçalar arasındaki tekinsiz gezintiden sonra yaşanan orgazm anı bedenin tamamını göstermekte, ancak bedenin tamamı bu kez evren ile buluşarak onun bir parçası haline geldiğinden yine de bütün görülememektedir. Böylece film izleyiciyi sürekli olarak bütünün içindeki rahatsız edici parça ile karşı karşıya bırakmaktadır. Burada yaratılan duygu Freud'un daha önce bahsedilen tekinsiz kavramını yeniden akla getirmektedir. Bu sahnelerde bütün bilinse veya sezilse dahi, ona ait olan parça şaşırtıcı bir biçimde huzursuz edici ve tekinsiz gelmektedir. Freud'un kavramı, aynı zamanda Julia Kristeva'nın iğrenç (abject) kavramıyla kesişmektedir (Çolak, 2011). Kristeva (2014: 14-16) iğrenç kavramını, öznenin bir parçasıyken onun dışına atılmış, istenmeyen ancak atıldığı yerden de efendisine meydan okuyan olarak açıklamaktadır. İğrenç olan, beden içinden dışarı atılan bütün sıvı ve katılar, bütün kirlerdir. Beden bu boşalmayla kendini var edebilir. Dışarı iğrençtir, beden içindekileri dışarı çıkardıkça arınır ve gerçekleşir. Öznenin kendisine ait olan ama kabul etmek istemediği şey olan iğrenç, şaşırtıcı bir biçimde onun bir parçası olduğundan aynı zamanda tekinsizdir, yani bilinmesine rağmen yabancıdır, rahatsız edicidir, tikslenme

yaratmaktadır. Shaviro iğrenç kavramını Morosgoványi'nin bedeni için kullanırken, onun vücut sıvılarıyla birlikteliğinin ve evrene ait tekensiz varlığının yarattığı iğrenmeyi kastediyor olmalıdır. Bu durumu, normlara alışık dünyanın grotesk bedene verdiği tepki olarak okumak da mümkündür.



Görsel 4. Morosgoványi'nin evrenle birleşmesiyle tamamlanan görkemli orgazmları.

Orgazmlarında doğayı dost bilen Morosgoványi, teğmenin kızlarını dikizleyerek kulübeye açtığı oyukla tatmin olurken bir horoz tarafından gagalanarak ihanete uğramıştır. Ancak tam bu esnada çığlığı komutanın karısının sesine karışmış, böylece doğa ile çatıştığı anda, belki de yaşadıkları gayrimeşru ilişki nedeniyle, komutanın karısının desteğini yanında bulmuştur. Bu kurgu sayesinde filmin bu anına kadar birbirleriyle alakasız görünmekte olan iki kişinin sesleri üst üste bindirilerek benzeştirilmiştir. Böylece, daha sonra aralarında muğlak bırakılmış bir ilişki kurulacak olan iki karakterin birlikteliği hakkında önceden ipucu verilmiştir. Filmde buna benzer biçimde, ayrıksı görünen başka unsurların, görüntü, beden ve mekanların bir arada düşünülmesini sağlayan farklı sahneler de bulmak mümkündür. Örneğin komutanın evindeki küvetin bütün bir hayatı simgeleyecek kadar çok amaca hizmet ettiğini, farklı beden ve işlevlere ev sahipliği yaptığını gösterecek şekilde kurgulanmış olan sahne de böyledir.

Küvet, Morosgoványi için evi ve eve dair olan her şeyi temsil etmektedir. Bedenleri sadece muhafaza etmekle kalmaz; çeşitli işlevleri de üstlenerek gündelik yaşamı bedenler ile kaynaştırır. Bu nedenle Morosgoványi'nin imrenerek baktığı her şeyin vücut bulmuş hali gibidir. İlk bölümün sonunda kesilen ve küvete konulan domuz cesedi üzerinde mastürbasyon yapan Morosgoványi için domuzun bedeni/eti komutanın kızlarının ve karısının bedenleriyle benzeşmekte, iç içe geçmektedir. Filmin benimsediği birbirinden kopuk ve zamansız görüntüleri bir araya getiren montaj tarzı sayesinde imgesel olarak da domuz eti ile insan eti birbirine karışmış; benimsenen bu tarz aynı zamanda olay örgüsünde bir muğlaklık yaratılmasını da mümkün kılmıştır.



Görsel 5. Küvet sahnesinden.

Taxidermia filminde, insan bedeni; sperm, salya, kan gibi ürettiği sıvılar ile resmedilmiş, zaman zaman kullanılan yakın çekimlerde bütünlüğünü kaybedip parça et olarak veya deriden taşan organları ile ucube görüntüsü çizerek, yani en gerçek ve en iğrenç halleri ile kullanılmıştır. Bu nedenle Kristeva'nın, ilk hikaye için tartışılan iğrenç (abject) kavramının izini, yönetmenin filmin bütününde yaratmayı başardığı anlatım dilinde ve duyguda da sürmek mümkün olmaktadır. Film konu olarak insan bedenlerinin yanı sıra hayvan bedenlerini de kullanmaktadır. Örneğin komutanın evindeki küvette olduğu gibi, insan ve hayvan bedenlerinin farklı zamanlarda aynı mekanı kullanması ve görüntülerin birleştirilerek bedenlerin birbirine karışmasıyla insan ve hayvan bedeni arasında analogiler yapılmaktadır. Bu analogiler, Morosgoványi'nin hikayesinde, grotesk bedenin doğa ile ilişkisini gösterirken; domuz kuyruklu Kálmán için kurtulması gereken kalıtsal bir iz anlamına gelmektedir. Tolga Yalur (2009: 120) filmdeki insan ve hayvan bedenleri birlikteliğini, Macar sinemasını incelediği kitabında, "insanın hayvansallığı" başlığı altında ele almakta; Pálfi'nin, ilk uzun metraj filmi Hıçkırık'ta (Hukkle, 2002) yaptığı gibi Taxidermia'da da insanın bedenini, hayvansallığını ve çürüyüşünü anlattığını dile getirmektedir.

Devam eden üç nesilmiş gibi görünen kahramanlar filme bir zaman ve tarih bilinci katsa da, anlatım tarzı olarak filmde tarihsel bir ilerleme olmadığını söylemek mümkündür. Sıçramalarla ilerleyen anlatıda (kahramanların büyüme evreleri gibi) biyolojik gelişmelerin gösterilmesinden bilinçli bir tercihle kaçınılmıştır (Shaviro, 2012). Kahramanların bedenleri için de, birbirleriyle veya kendi geçmişleriyle kurdukları

organik bağlardan ziyade, sembolik anlatımlara yol açan izlerden bahsetmek mümkün olmaktadır. İkinci nesil olan Kálmán Balatony'nin domuz kuyruklu olarak doğması, babası Morosgoványi'nin domuz ile kurduğu ilişkinin bir izi gibi görünmektedir. Domuz kuyruklu olgusu, Gabriel García Márquez'in Yüzyıllık Yalnızlık romanında, akraba evliliğinden doğacak çocukların uğrayacakları bir "lanet" olarak işlenmiştir. Kálmán Balatony'nin sahip olduğu domuz kuyruğunun da yaşanan gayrimeşru ilişkiyi gösterdiğini iddia etmek mümkün görünmektedir. Öte yandan grotesk atanın mirası olan domuz kuyruğu, doğumdan hemen sonra kesilerek yeni neslin geçmişle bağı koparılır, ikinci kahramanın bedenine yapılan ilk müdahale de böylece gerçekleşmiş olmaktadır.

Bebeğe yapılan bu müdahale, yalnızca eski nesille kopan bağ anlamına gelmemektedir. Aynı zamanda, artık her alanda normların ve norm dışının konuşulmaya başlandığı, "normal" bedenin sınırlarını belirleyen ve bunun dışında kalanların suça eğilimli olduğu üzerine çalışmalar yapan fizyonomistlerin ortaya çıktığı bir dönemi, modernizmi haber vermektedir. Criminal Man kitabında suçluların doğuştan sahip olduğu ayırt edici fiziksel anomalilerden bahseden sosyal-Darwinci fizyonomist Cesare Lombroso'ya göre, suçlularda ortak olarak görülen normdan sapmalar, vahşi ve ilkel olana, atavistik kökenlere işaret etmekteydi (1911: 5-7). Lombroso, bu şekilde suçlunun doğası ile vahşi arasında benzerlik kurarken, suçlulardaki anomalileri sıraladığı örneklerinde hayvanlara ait özelliklere de yer vermektedir. Bu anlamda, Morosgoványi'nin tavanşan dudağı da, bebek Kálmán'ın domuz kuyruğu da hayvanlara ait özellikler olup, atavistik niteliktedir. Fizyonomistlerin, atanın yok olmuş biyolojik bir özelliğinin yeni nesilde beklenmedik bir biçimde belirmesi anlamında kullandığı atavistik kavramı, evrimsel olarak da bir gerilemeyi ifade etmektedir. Filmde, bebeğin kuyruğu doğumunun hemen ertesinde kesilerek daha baştan atavistik özelliklerinden koparılıp norma uydurulmuş, böylece ikinci neslin yani modernizmin kahramanının vücut bulması mümkün olmuştur. Modernizm, babasının aksine bu yeni bebeği daha doğumunda eve kabul ederek, iktidarın bedeni şekillendirmede nasıl strateji değiştirdiğinin işaretini vermektedir. Morosgoványi'nin bedeni iktidar tarafından disipline edilirken evin dışında tutulmakta, emir komuta zincirinde baskı ile yola getirilmektedir. İktidardan kaçabildiğini düşündüğü her an, bedeni zincirlerinden kopmuşçasına ortaya saçılmakta ve groteskleşmektedir. Modernizmin kucağına doğan Kálmán ise eve yerleşebilmiş, kadınlarla iletişime geçmeyi başarmış, çocukluktan itibaren toplumda yer edinebileceği bir meslek ile bedenini inşa etmiştir. Burada Foucault'nun daha önce bahsedilen tezi, doğrudan bireyin bedenini kontrol etmeye yönelik disiplini ve zor kullanmayı temel alan iktidar stratejisinden, yaşamı merkeze alan ve yığınlar üzerinde kontrolü sağlamaya yönelik biyopolitikalar üreten iktidar yönelimine geçişi okumamız mümkün olmaktadır. Yani, Morosgoványi'nin bedeni zor yoluyla disipline edilip şekillendirilirken, bedeni yine iktidar tarafından üretilen Kálmán'ın rızası alınmış gibi görünmektedir. Çünkü modernizm ürettiği ideal yaşam imgesiyle hedeflediği yığınları etkisi altına almakta, bu yığınların bir parçası olan Kálmán'ın bedeni de bu ideale olan inancın sağladığı rıza ile biçimlenmektedir.

Bedenin Sınırları

İkinci nesil kahraman Kálmán Balatony, sosyalist Macaristan'ı uluslararası yemek yeme müsabakalarında temsil eden bir sporcu olarak karşımıza çıkar. Daha çocukluktan itibaren fiziksel yapısına göre başarılı olacağı alana yönlendirilmiş ve bedeni bir

makine gibi ele alınarak en iyiyi yapabilmesi için terbiye edilmiştir. Filmdeki bir sahnede çocukluğuna ve yemek yeme konusunda ilk keşfedilişine tanıklık ederiz. Çocukların, sporcu olarak yetiştirildiği mekan bir fabrikaya benzemektedir. Yarışlara hazırlanan çocuklar, koç rehberliğindeki antrenmanlarında, yan yana dizilerek hayvanların su içtiği yalak benzeri bir yere, kadın bir operatörün kullandığı sanayi tipi bir araçtan dökülen yemekleri yiyerek yarıştıkları bir ortamda görüntülenirler. Mekanın fabrikaya benzemesinden operatörün kadın olmasına, bu sahnedeki her bir öge, sosyalizmin propaganda ettiği dünyayı simgeliyor gibidir.

Toplumdaki rolünün daha küçük yaşlarda belirlenerek, bedeninin buna göre eğitilmesi ile Kálmán, bir yetişkin olarak da saygın bir yer edinecek; babasının ve oğlunun hayal bile edemeyeceği klasik bir aile kurma becerisine sahip olacak ve karısıyla klişe mutluluk pozları verdiği bir balayı dönemi geçirecektir.



Görsel 6. Antrenman sahnesinden.

Öte yandan, Shaviro'nun (2012) da belirttiği üzere, filmin genelindeki en rahatsız edici görüntülerin bu bölümdeki yemek yeme ve kusma sahneleri olduğunu söylemek mümkündür. Bu sahneler yine insan bedeni ve ürettiği sıvılar ile, yemek olarak mide bulandırıcı bir görüntü oluşturan lapa halindeki hayvan bedenlerinin birbiri içine geçtiği görüntüler vermektedir. Filmin yemek yeme yarışması sahnelerindeki yarışmacılar, hızları ve yeme miktarları ile bedenlerinin sınırlarını zorlamakta; bu çabaları ile izleyicilerin ve iktidarın takdirini toplamaktadırlar. Bu kez kamera, kahramanı çevresiyle birlikte alarak izlemekte; onun ve diğer yarışmacıların hem yeme hünerlerini hem de kusuş tekniklerini ayrıntılı bir şekilde sergilemektedir.

Kristeva'nın daha önce bahsedilen iğrenç (abject) kavramı, filmin bu bölümünün anlamlandırılmasında da faydalı olacaktır. Kristeva (2014: 15-16) iğrenmenin en temel ve arkaik biçiminin yiyecekte tikslenme olduğunu söylemektedir. Yiyecek olarak ölü bir hayvan ile karşı karşıya gelmek, kişiyi yaşayan varlık olma halinin sınırlarına götürmektedir. Bedenin canlılığını devam ettirmeye yarayan ve yiyecek olarak

adlandırılan atıklar, beden ölene ve kendi bir atık halini alana kadar, atılmaya ve sofraya gelmeye devam etmektedir. Bununla karşılaşan kişi kendi yaşamının sınırlarına dayanırken, bir bakıma sınırın ardındaki kendi cesedine de yaklaşmış olacaktır. Yemek yeme müsabakaları da hiç durmadan ölü bedenleri yiyen ve böylece rakiplerinin önüne geçerek canlılığını sürdürebilen yarışmacı bedenler anlamına gelmektedir. Bu canlılık yarışındaki bedenlerin bir yandan da kusarak tamamen açık hale gelmesi ve groteskleşmesi bu sahnelere karşı duyulan iğrenme hissini kuvvetlendirmektedir. Bakhtin (2001) romanlarda izini sürdüğü karnaval meydanını, hiyerarşilerin ters yüz edilebildiği, davranış kalıplarının ve bedensel sınırların ihlal edildiği yer olarak tanımlamaktadır. Yemek yeme yarışmaları ise bir yanda sosyalist ideolojinin var ettiği düzen, diğer yanda vücut sınırları birbirine karışmış grotesk bedenlerin oluşturduğu karnaval havası ile kayda değer bir karşıtlığa sahne olmaktadır.

Yarışma sahnelerinde tercih edilen yatayda hareketli kamera kullanımı ve gösterinin bütün olarak sunulması, ilk bölümdeki mastürbasyon sahnelerinde tercih edilen kesik görüntüler ve yoğun montajdan oldukça farklı görünmektedir. Shaviro (2012) kamera kullanımındaki bu farklılığı açıklarken; Morosgoványi'nin kişisel ritüeller olarak gerçekleşen mastürbasyonlarını anlatabilmek amacıyla ihtiyaç duyulan metaforlar için montaj kullanıldığını, öte yandan Kálmán'ın fiziksel zorlanmaları zaten görünür olduğundan ve seyirci önünde gerçekleştirildiğinden dolayı böylece yoğunlukta bir montaja gerek duyulmadığını söylemektedir. Kálmán'ın, Gizi'nin ve diğer yarışmacıların bedenlerinin sınırlarını zorlayan pratikleri, görünür olmanın yanı sıra sahip oldukları toplumsal rol nedeniyle onaylanmakta ve teşvik edilmektedir.

Kálmán Balatony ve Küba'da şampiyonluk kazanmış olan müstakbel eşi Gizi, bolluk içinde görüntüsü veren besili bedenleri ile sosyalist Macaristan'ın propaganda dilidir. Strausz (2011) tarafından marazi olarak tanımlanan spor dalı, bedeni deformatsiyona uğratarak groteskleştirirken, zaman içinde onu bir direniş alanı haline de getirmektedir. Kálmán'ın bedeni, başta modernizm tarafından belirlenen toplumsal normlara göre biçimlenirken; filmin son bölümünde bu beden normun çizdiği sınırları aşarak, kendi dışına taşması iktidarın da kontrol alanından çıkması anlamına gelmektedir. Böylece Kálmán'ın bedeni işlevsizleşmesine rağmen yeni dönemde de yerini almayı başaracaktır. Yani bir bakıma, Kálmán bedeni üzerinde taşıdığı modernizmi geride bırakmış ve biçimsiz bir hale gelerek yeni dönemde suçlanacak bir geçmiş temsil eden pasif bir rol kazanmıştır. Strausz (2011), Morosgoványi ve Kálmán'ın grotesk bedenlerinde bir direniş ifadesi görünürken, son nesil olan Lajos'un bedeninin performansa dayalı bir kimlik yansıtma becerisinden yoksun olduğunu iddia etmektedir. Lajos'un kendi içini boşaltarak bir sergi nesnesi haline getirmesinin nedenini de bu eksikliğe bağlamaktadır.

Her bölüm, sürekli tekrar edilen, bedensel bir performans üzerine kuruludur ve üç kahraman da çeşitli şekillerde bedenlerinin sınırlarını zorlamaktadır. Bu zorlanmalar, bazen iktidarın baskısı altında biçimlenmeye çalışan bedenin içine düştüğü durumu ifade etmekte, bazen ise iktidara karşı bir direniş pratiği olarak gerçekleşmektedir. Bedenin iktidar tarafından biçimlendirilmesi konusu ele alınırken, bu zorlanmalar, karakterlerin durumla çatışma içinde olduğu anları gösterdiği için önem taşımaktadır. Kahramanların bedensel performanslarını; büyükbaba Morosgoványi için seksüel pratikler, baba Kálmán için yeme performansları, oğul Lajos için ise bedenlerin içini boşaltmak olarak sıralamak mümkündür. Kálmán (2014) sürekli yinelenen bu

performanslar yardımı ile her bölümün kendine özgü bir duygusal etki yarattığını dile getirmektedir. Böylece herhangi bir hikaye anlatımıyla elde edilemeyecek sinemasal anlam, filmde kullanılan bu fiziksel durumun yarattığı etki ile kurulabilmektedir.

Anıtsal Beden, Parçalı Beden

Son nesil olan oğul Lajos, prematüre doğmuş ve çelimsiz bedeniyle büyük bir tezat oluşturan annesinin devasa memelerini emerek hayata başlamıştır. Anne babası tarafından cılız bedeni beğenilmeyen Lajos da ataları gibi, babasının genlerini taşıdıktan çok, doğduğu siyasi rejimin biçtiği kalıbın içinde şekil almaktadır. Kapitalizmin tüketim katedralleri olan süpermarket raflarının sunduğu sonsuz seçeneğin önünde incecik bedeniyle görünmez olan Lajos, kadınlarla da burada ilişki kurmaya çalışmakta ancak ilişki tekliflerine cevap alamamakta, diğer insanlar tarafından adeta yok sayılmaktadır. Lajos, babasının kazandığı, toplumun yararlı bir üyesi olarak, mutlu bir aile kurma becerisini sürdürmeyi de başaramamaktadır.



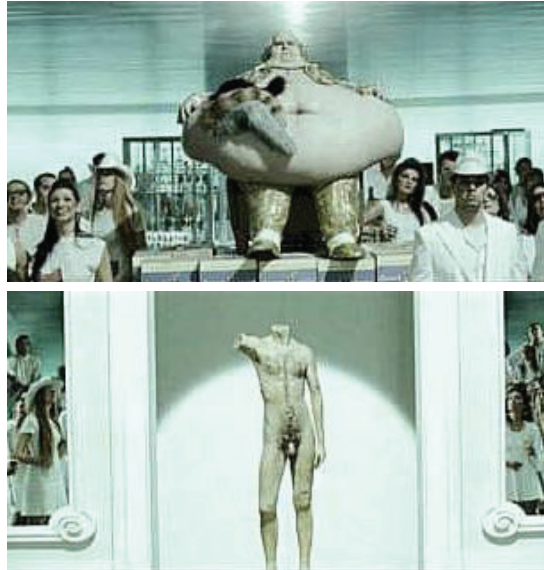
Görsel 7. Kálmán ve Gizi'nin mutluluk pozunu; Lajos'un süpermarket rafları önündeki sahnesi.

Büyükbaba Morosgoványi, her ne kadar zamansız ve çevre ile bağı kopuk bir coğrafya gibi görünse de doğanın içinde, evrenle ilişki halinde bir hayat sürmüştür. Baba Kálmán ise, özellikle yaşadığı aşk sahnelerinde gördüğümüz üzere zaman ve mekan hissi açısından tanımlı bir coğrafya içinde varlık göstermeye en çok yaklaşan nesil olmuştur. Oğul Lajos'un, ikisinden de farklı olarak, doğayla ilişkisi tamamen kopmuştur; oğul, sonsuz görüldüğü için zaman kavramının kaybedildiği yapay mekanlarda varlık göstermekte, gerçek bir coğrafya ile bütünleşme şansı bulamamaktadır. Bu anlamda yönetmenin anlatıyı yaratırken, bedeni kullandığı gibi, onun mekan ile ilişkisinden de faydalandığını söylememiz mümkün olmaktadır.

Toplumdaki diğer bedenlerden yalıtılmış rutininde, kendi kişisel alanı tahnit (taxidermy) atölyesine hapsolmuş olan Lajos, bu klostrofobik mekanda sanatını uyguladığı ölü hayvan veya insan (cenin) bedenleriyle buluşmaktadır. Hayat belirtisine rastlanmayan bu tahnit atölyesi, yaşamla bağı kesilen ve ambalajlara dönüşen nesnelerin mekanı olan süpermarket ile yan yana getirilip benzeştirilerek, filmin bu üçüncü hikayesinde yaratılmak istenen ve filmi kesin bir sona götüren yalnızlık ve çaresizlik hissi mekanların etkisi ile güçlendirilmiştir. Lajos her gün atölyesindeki işlerini bitirip, rutin olarak bakımını yapmak üzere babasını ziyarete gitmektedir.

Canavarlaşmış bedeni ile baba Kálmán hala hayattadır; ancak artık eski güzel günlerinden eser kalmamıştır. En güçlü günlerinde sosyalizmi bedeninde taşıyan Kálmán, şimdi Gizi tarafından terk edilmiş, temsil edebileceği bir sosyalist düzenden mahrum kalmış, aşırı obezlikten dolayı hareket kabiliyetini yitirmiş bedeni ile yeni rejim ve bu rejimi bedeninde taşıyan oğlu için bir yük haline gelmiştir. Hala oğlunun çelimsiz bedenine laf etmekte ve evinde yemek yeme yarışları için hazırladığı devasa kediler beslemektedir. Bu sahnelerde, iktidarın Kálmán'ın bedenine uyguladığına benzer bir terbiyenin, kedilerde saldırgan bir doğaya neden olduğu görülmektedir.

Normalde kafeste tutulan kediler, kaçma fırsatı buldukları ilk gecede karnından parçalayarak, terbiyecileri Kálmán'ı öldürürler. Lajos, Kálmán'ın ölümünü fırsat bilerek, babası ve kendisini birer heykele dönüştürecek. İki adam yaşarken elde edemediği değer ve prestiji, heykele dönüşmüş bedenleriyle birer sanat objesi olarak edinmiş olurlar (Shaviro, 2012). Bir sanatçı olan Lajos da böylece ölümsüzlüğü elde edecek ve, başsız ve kimliksiz görünen bedeninde Yalur'un (2011:123) yorumuna göre bütün ailesinin hikayesini ve çürümüşlüğünü de gizleyebilmiş olacaktır.



Görsel 8. Kálmán ve Lajos'un heykelleri.

Sanatçı Lajos, babasının bedenini, onu karnından parçalayan kedilerinin bedenleri ile birleştirerek zaten ucube olan görüntüsünü daha da ihtişamlı hale getirmiştir. Kendisi ise yaşarken olduğu gibi, heykel olarak da babasının antitezidir. Aşırı obez babasının tersine, bedenlerin içini boşaltan çelimsiz bir oğul olan Lajos, tasarladığı mekanik bir düzene ile gerçekleştirdiği kendi heykelinde, kafasını vücudundan ayırarak isimsiz bir bedene dönüşmeyi tercih etmiştir. Bedenini Davut heykelini hatırlatan bir pozisyona sokarak ve tek kolunu keserek, yer aldığı postmodern sergide açılış konuşmasını yapan akademisyenin de dediği gibi, arkaik bir bedene dönüşmüştür.

Nochlin, resim sanatında parçalı beden kullanımları üzerinden modernite okuması yaptığı kitabında, insan bedeninin yalnızca arzu nesnesi olmadığını, aynı zamanda bir coğrafya olarak ızdırıp, acı ve ölümü barındırdığını yazar (Nochlin, 1994: 18). Öte yandan Lajos'un kendi heykeli için yarattığı kimi parçaları eksik beden imgesi, kesik başları, tablolarında, bir trajedi gibi değil de soğukkanlı bir his ile resmeden Gericault'u hatırlatmaktadır. Nochlin bu tablolarda, durumun korkunçluğunun değil de, konunun tuhaflığının ön planda görüldüğünü söylemektedir (Nochlin, 1994: 20). Benzer bir yorumu, Lajos'un kafası ortadan kaldırılarak kimliğinden tamamen arındırılmış ve böylece içinde her şeyi barındırabilecek hale gelmiş ama aslında içi boş olan heykeli için de yapmak mümkündür. Bu bedende Lajos'un çaresizliğinin ve ızdırabının saklı olduğunu bilsek de; izlemeye sunulan, yaşanan intiharın trajedisinden çok, heykele dönüşme biçiminin tuhaflığıdır. Lajos'un hayatına işleyen yabancılaşma, babasının aksine düzene bağlanmakta yaşadığı zorlukta veya ölü bedenler üzerindeki ustalığı ile insanlarla iletişim kurmakta yaşadığı başarısızlık arasındaki tezatta okunabilmektedir. Bu yabancılaşma, Lajos'un, heykelleşen bedeninde de varlık göstermeye devam edecektir.

Lajos, hayatını anlamlandırabilmek için boşalttığı bedeni ile metaya dönüşerek kültürel kapitalizme teslim olmuştur. Francis Fukuyama'nın sosyalizmin çözümlüyle ilan ettiği ünlü "tarihin sonu" tezi şimdiye kadar bir çok düşünür tarafından tartışılmış ve kimilerince çürütülmüş olsa da (Shaviro, 2012); ailenin son üyesi Lajos'un, neslini devam ettirmemeyi seçerek gerçekleştirdiği intiharı, bu tezi, aile tarihi için doğrulamaktadır. Yaşananlar aile tarihinin sonunu haber vermektedir.

Sonuç

Taxidermia'nın son sahnesi Lajos'un ve babasının bedeninin sergilendiği salonda geçmektedir. Film, kameranın Lajos'un göbek deliğine doğru iyice yaklaşmasıyla son bulur. Filmde özellikle son hikaye oldukça karanlık ve çıkışsızdır, ki zaten final sahnesi neslin de sona erdiği bir umutsuzluğa işaret etmektedir. Öte yandan filmin, hayatın başladığı göbek deliğinde sona ermesi, umudun hala tükenmediğini mi göstermektedir? Filmin bitişiyle seyirciye kalan "sterilize edilerek ve pasif kılınarak, kültürel kapitalin güvenli figürlerine dönüştürülen beden imajlarına mahkumiyet" olmuştur (Shaviro, 2012). İktidar artık el değiştirmiştir. Sosyalizmde bolluğu gözümüze sokan yemek yarışmaları, şimdi kapitalist ABD'nin tüketim çılgını imajına eklenmiş ve televizyon şovlarına dönüşmüştür. Eskiden, Kálmán ve Gizi'nin özel bir yatta parti elitine yönelik gerçekleştirdiği performans sonrasında yapılan konuşmalar Rus yoldaşlar için Macarcadan Rusçaya çevrilmektedir. Şimdi ise final sahnesindeki sergide tanık olduğumuz üzere konuşmalar, Macarcadan İngilizceye çevrilmektedir. Balatony'ler ise bir zamanlar performanslarından sonra gerçekleştirilen yemekte konuk olarak sofraya

oturabiliyorken, şimdi ancak içi boşaltılmış ve doldurulmuş bedenleri ile sergi nesnesi olarak kendilerine yer bulabilmektedirler.

Yönetmen György Pálfi, buna benzer karşılaştırmaları film boyunca, farklı mekan ve beden kullanımlarıyla defalarca gerçekleştirmiştir. Taxidermia filmi, iktidarı anlatırken, durumu hikayelendirmektense, mekanların da yardımıyla, tamamen beden görüntüleri ve bedensel performanslardan yararlanmaktadır. Bir başka deyişle film, olay örgüsünün arka planda bırakarak ardı ardına durumlar, mekanlar ve bedenler gösteren bir izlek oluşturmaktadır. Her hikayede yaratılan özgün atmosfer, sahneler arasındaki biçimsel bağlantılar, bedenler üzerinden gerçekleştirilen metaforlar ve filmin bütününe yayılmış simgesel anlatımlar gibi çeşitli yollarla ulaşılan imgeler toplamı, filmin bütüncül bir söylem ile yüklenmesini sağlamaktadır. Buna göre her iktidar beden üzerinde cisimleşmektedir. Tahakküm altındaki beden, boyun eğişi ve direnişi de dahil her türlü dışavurumuyla iktidarın üzerinden okunabileceği bir anlatıya izin vermektedir. İktidarı içinde taşıdığı gibi ona karşı bir direniş de sergileyen erkek bedeni ve bu bedenin insan ya da hayvan diğer bedenlerle etkileşimi, filmin derdini anlatmasına yetecek dil kabiliyetini sağlamış görünmektedir.

Çalışmada gerçekleştirilen ideolojik okumalar ile, filmdeki bu iktidar beden ilişkisi açığa çıkarılmış; beden çalışmalarında öne sürülmüş çeşitli tezler ile paralellikleri ortaya konulmuştur. Çalışmada da yer verildiği üzere, beden çalışmalarını kaynak alan tezler ışığında okunması mümkün ve gerekli olan film, sahip olduğu çok katmanlı anlatım becerisiyle politik sinemanın iyi bir örneğini vermektedir. Ayrıca sinemada beden üzerinden anlam yaratma konusunda da yazıda incelenen farklı stratejileri ustalıkla kullanarak, izleyiciye özgün bir anlatı sunabilmeyi başarabilmiştir.

Kaynakça

Ancet, Pierre (2010). *Ucube Bedenleri Fenomenolojisi*. Çev. Ersel Topraktepe. İstanbul: YKY Yayınları Cogito 184.

Bakhtin, Mikhail (1984). *Rabelais and His World*. Translated By Helene Iswolski. Bloomington: Indiana University Press.

Bakhtin, Mikhail (2001). *Karnavaldan Romana*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çolak, Banu (2011). "Yapıt Okuma; Bedenin İçerisi-Dışarı; Kiki Simith'in Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection" *Fe Dergi* 3, Sayı 1, 38-46.

Foucault, Michel (2002). *Toplumu Savunmak Gerek*. Çev. Şehsuvar Aktaş. İstanbul YKY Yayınları Cogito 120.

Foucault, Michel (2005). *Özne ve İktidar*. Çev. Işık Ergüden- Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kalmár, György (2014). "Local Sensorium, Local Cinema: György Pálfi's Sensuous Body Politics." *Acta Universitatis Sapientiae Film and Media Studies* 8. 203–214. Erişim tarihi 12 Şubat 2016. doi: 10.2478/ausfm-2014-0034.

Kristeva, Julia (2014). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. Çev. Nilgün Tural. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, Sanat ve Kuram Dizisi.

Lombroso, Cesare (1911). *Criminal Man*. New York ve Londra: The Knickerbocker Press. 5-7. Erişim tarihi 13 Şubat 2016. <https://archive.org/stream/criminalmanaccor1911lomb#page/n11/mode/2up>

Márquez, Gabriel García (2005). *Yüzyıllık Yalnızlık*. İstanbul: Can Yayınları.

Nochlin, Linda (1994). *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. Londra: Thames & Hudson.

Rabelais, François (2006). *Gargantua*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, Vedat Günyol. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, Hasan Ali Yücel Klasikleri.

Shaviro, Steven (2012). "Body Horror and Post-Socialist Cinema: Györgi Pálfi's *Taxidermia*." *A Companion to Eastern European Cinemas*. Erişim tarihi 10 Şubat 2016. doi: 10.1002/9781118294376.ch2

Strausz, Laszlo (2011). "Archaeology of flesh: history and body-memory in *Taxidermia*." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* No. 53, summer 2011.

Yalur, Tolga (2009). *Devrimden Sonra Birinci Yüzyıl; Yönetmenlerin İzinde Macar Sineması*. Ankara: Phoneix Yayınevi.

*Kullanılan film afişi imdb.com internet sayfasından, diğer görseller filminden alınmıştır.