



Kitle Süsü Kavramı Üzerine Toplumsal Cinsiyet Perspektifinden Eleştirel Bir Okuma

A Critical Reading of the Mass Ornament from the Gender Perspective

Derya Ülker¹ 



ÖZ

Fordist çağın yüzeysel bir dışavurumu olan kitle süsü, hem üreticisini hem de tüketicisini nesneleştiren bir fenomendir. Tek boyutlu insanın oluşumuna hizmet eden bu propaganda aracı, anonimleştirme ve cinsiyetsizleştirme yoluyla, insanı mekanize ederek öznenin özgünlüğünü yok eder. Yaygın olarak Avrupa ve ABD'deki kültür ve cinsiyet politikaları doğrultusunda üretilen seri kadın birleşimleri, toplumsal bir fanteziyi üretirken modern hayattaki yeni kadının statüsünü de belirler. Kültür endüstrisi özellikle kadınları nesneleştirir ve onların üzerindeki denetimi erkeklere devreder. Bu denetim, aynı zamanda toplumdaki arzu ekonomisinin ve erotizmin sınırlarının belirlenmesini amaçlar. Sosyolog ve kültürel eleştirmen Siegfried Kracauer, *Kitle Süsü* (1963) çalışmasında, on dokuzuncu yüzyılın sonunda dünya çapında bir estetik refleks haline gelmiş olan, senkronize beden hareketleriyle bir değer üretmesizin hep-yeni olanı fetişleştiren Taylorist baleyi inceler. Toplumun ürettiği estetik imgelerin anlamlarına odaklanan Kracauer, çalışma hayatı ve seri üretim ile eğlence kültüründeki yapıların bağlantısını kurarak, kitle kültürüne eleştirel bir bakış açısı geliştirerek kültür endüstrisine işaret etmiştir. Bu makale, 1920'lerde modern kültür yapısını toplumsal cinsiyet açısından ele alarak kitle süsü kavramı üzerine feminist bir okuma sunuyor. Çalışma, Kracauer'in kitle süsü eleştirisine bir katman daha ekleyip onu tartışmaya açarak, estetik ve politik olan arasındaki geçişliliğe vurgu yapıyor.

Anahtar Kelimeler: Kitle süsü, feminizm, kültür endüstrisi, Weimar, cinsiyet

ABSTRACT

As an unconscious surface-level expression of the Fordist era, the mass ornament is a phenomenon that objectifies both its producer and consumer. By mechanizing the human through anonymization and asexualization, this propaganda instrument that serves the construction of one-dimensional man diminishes the subject's originality. The serial combinations of women produced by the culture and gender policy widely in Europe and the USA determine the status of the "new woman" in modern life while producing a social fantasy. The culture industry especially objectifies women and transfers control over them to men. This supervision also aims to determine the limits of the economy of desire and eroticism in society. Sociologist and cultural critic Siegfried Kracauer, in his *Mass Ornament* (1963), examines the Taylorist ballet, which became a worldwide aesthetic reflex at the end of the nineteenth century, fetishizing the ever-new without producing a new value with synchronized body movements. Kracauer, who explored the meanings of the aesthetic images produced by the society pointed to the culture industry by developing a critical perspective on mass culture by establishing the connection between working life and mass

¹Doktor Öğretim Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: D.Ü. 0000-0002-2156-8530

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Derya Ülker,
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü,
İstanbul, Türkiye
E-mail: deryaulker79@gmail.com

Başvuru/Submitted: 02.02.2022

Revizyon Talebi/Revision Requested: 07.02.2022

Son Revizyon/Last Revision Received: 23.02.2022

Kabul/Accepted: 23.02.2022

Online Yayın/Published Online: 03.03.2022

Atf/Citation: Ülker, D. (2021). Kitle süsü kavramı üzerine toplumsal cinsiyet perspektifinden eleştirel bir okuma. *Istanbul Anthropological Review - İstanbul Antropoloji Dergisi*, 1, 101-124.
<https://doi.org/10.26650/IAR2021-0303>



production and the structures in entertainment culture. This article offers a feminist reading on the concept of mass ornament by considering the modern culture of the 1920s from a gender perspective. It adds another layer to Kracauer's critique of mass ornament and opens it up for discussion, emphasizing the transitivity between the aesthetic and the political.

Keywords: Mass ornament, feminism, culture industry, Weimar, gender

Extended Abstract

This article examines the modern culture of the 1920s from a gender perspective, offering a feminist interpretation of the concept of mass ornament. It focuses on female movement choirs, which are also the topic of entertainment studies and comprise of female bodies standing side by side. The article adds another layer to Kracauer's critique of mass ornament and opens it up for discussion, emphasizing the transitivity between the aesthetic and the political.

Sigfried Kracauer criticizes in *Mass Ornament* (1963) the Taylorist ballet, which fetishizes the all-new without producing a new value, creates a pure ornament by synchronous body movements, massifies its spectators, and mesmerizes them with mechanical movements. Mass ornament becomes a worldwide aesthetic reflex at the end of the nineteenth century. Here the product of the entertainment factory is not the bodies of individual women, but the combinations which contain the flow of the all-new within. Regular repetitions of the movement in these choirs reveal the technological rationalization of the 1920s with geometric compositions and interlocking similar units/parts of bodies.

Tiller Girls is one of the examples of mass ornament. This massive machine movement of human bodies is the reflection of the superficial expressions of the culture and aesthetics of that age. Kracauer, who explores the meaning of aesthetic images produced by society with a critical sociological method based on observing social practices, by linking the appearances in working life and the structures in entertainment, points to the concept of culture industry at an early stage. As an unconscious surface-level expression of the Fordist era, the mass ornament is a phenomenon that objectifies both its producer and consumer. The term "mass culture" refers to the individuals who watch it, and because mass images are only shown to themselves, the mass watches itself for no other reason. The issue of everything being for itself, as Marcuse claims, is one-dimensionality. Mass is a propaganda instrument for the formation of one-dimensional man since it is primarily displayed for its own sake. Anonymization and asexualization destroy the originality of the subject by mechanizing the human. The serial combinations of women produced by culture and gender policies determine the status of the "new woman" in modern life while producing a social fantasy. The "new woman" emerges as an image and at the same time as a product of the culture industry. The culture industry objectifies all individuals in the mass, particularly women compared to men, and hands their control over to men. The monitoring of the female body in the mass ornament seeks to define the borders of eroticism as well as the economy of desire in society. Since the advent of modernism, authentic culture has been identified with men, while mass culture

has been linked with women. Women were regarded as the “other” but with the Industrial Revolution and cultural modernization, their exclusion from culture took on new significance. The mass ornament emerged in politics and entertainment culture at the same time. In public space and political life, the mass ornament consists of bodies that are genderless, anonymous, and homogeneous. However, the mass ornament in entertainment life generally consists of combinations of female bodies.

The mass ornament consists of thousands of androgynous, gender-neutralized, or sexually controlled bodies according to Kracauer. Contrary to Kracauer’s claim, Joan Ockman argues that it is not gender-neutralized; erotic elements are still hidden and implied in the content of the shows. The mass ornament is an indicator of both the objectification of women who are the “others” of the male-nominated modern culture and the industrialization of gender by controlling it. As a matter of fact, the sexual liberation movement that rises in Weimar is a response to these practices and grows as a reaction to the fantasies, which are imposed by the culture industry. The movement affects the art of the era and gender codes during the Weimar period.

Kracauer underlines deep social realities by considering together two different disciplines: Taylorism, which is a mode of reproduction, and mass ornament, which is a way of representation. Taylorization is the paradox of the subject who is trying to reach infinity but instead loses its identity, the feeling of existence, and becomes alienated. People should first notice the social reality underneath the superficial phenomenon to build their identity and to reconnect the human body with nature, starting with observing daily life and social practices. In this respect, the deconstructive, semiotic, and critical method that Kracauer applied in the 1920s offers a broad perspective that can be used even today in the feminist analysis of the representations.

Giriş

Bir çağın düşünüş biçimi ve bir toplumun kültürel yapısı, o zaman ve mekânda konumlanan insanların estetik nesneye yaklaşımını etkiler. Sanatın anlamı, dolaşımında olduğu toplumsal, kültürel alana göre tayin edilir. Ancak bu anlam, zamanla, toplumsal cinsiyet normları gibi çağdaş tartışmalarla değişmeye açıktır. Bu yazıda 1920’lerde modern kültür yapısı ile toplumsal cinsiyet kavramı karşılıklı ele alınarak kitle süsüne yeni bir perspektifle bakılmaya çalışılmıştır.

Birinci Dünya Savaşı ile aşırı uçtaki Nasyonal Sosyalist Parti’nin iktidara gelmesi arasındaki süre içerisinde (1919-1933 yıllarında) Weimar Cumhuriyeti kültürel gelişmelere sahne olmuştur. Alman toplumunda savaş ve sonrası yaşantıların etkisiyle sanatçılarla düşünürlerin gerçeği algılama ve temsil biçimleri değişmiştir. Değişen sanat, toplumsal dönüşümün de bir parçası, hatta öncüsüdür. Bu dönemde kitlelerin ortaya koyduğu desenler hem eğlence hayatında hem de siyasi gösterilerde yaygın olarak uygulanır. Bireylerin kitleler içinde eriyeceğini ve kitlelerin siyasete dahil olacağını haber vericesine uygulanan bu kalıbın karşısında bireysel özgürlüklerini ortaya koyan sanatçılar vardır. 1929’daki büyük ekonomik krizden etkilenerek şiddet olaylarına sahne oluncaya dek Weimar, demokratik ilkelere bağlı olarak yönetilir. Bugün dahi bir özgürlükler ve deneySELLİKLER dönemi olarak bilinir.

On dokuzuncu yüzyılın sonunda dünya çapında bir estetik refleks haline gelen Taylorist bale, senkronize beden hareketleriyle bir değer üretmeksizin hep-yeni olanı fetişleştirmiştir. Frankfurt Okulu düşünürlerinden Siegfried Kracauer, Weimar’da kaleme aldığı *Kitle Süsü* (1963) adlı çalışmasında bu anlayışı eleştirir ve “kitle süsü” kavramını literatüre kazandırır. Kitle süsü, 1920’lerde endüstriyel üretimin hız kazanmasıyla fotoğraftan sinemaya, stadyumlardan kabarelere kadar birçok alanda hâkim estetik anlayış olmuştur. Meydanlarda sergilenen resmi geçit törenlerinde ve eğlence kültüründe sergilenen bedenler, geometrik motifler oluşturur, kitle içinde birer unsur olarak yer alırlar. Bu yazının odaklandığı kitle süsü, eğlence incelemelerine konu olan yan yana duran kadın bedenlerinden oluşan hareket korolarıdır.

Taylorist etkinlik prensiplerine göre işleyen hareket koroları, 1920’lerin teknolojik rasyonalizasyonunu, geometrik kompozisyon, birbirine kenetlenmiş bedenler ve benzer birimler ile ortaya koyar. Düzenli tekrar, seri üretim sürecini, sanayileşme ile parçalanmış ve makineleşen emeği ve insan bedenini çağırıştırır. Görsel tekrar, bir süreklilik sözü verir, nicelik sonsuzluğuna vurgu yapar, tüketim arzusunu kamçılar. Bu hareket korolarından ve onların oluşturdukları kompozisyonlardan esinlenerek Moholy-Nagy’nin görsel sanatlarda kullandığı ve Lisa Jaye Young’ın (2011) “Tiller-effect”² olarak andığı tekrar ilkesi, sadece bir algı prensibini değil aynı zamanda onun yeşerdiği atmosferi, makineleşen bedeni ve Weimar’ın

2 “Tiller-effect” bir biçimin az bir aralıkla kaydırılarak ard arda çizimi olarak açıklanabilir. Bir yelpazeden veya açılmış bir deste kağıdın üst üste gelerek sıralanmış formları bitmek bilmeyen bir tekrar ve akış izlenimi uyandıran bir görsel etkidir.

cinsiyet politikalarını ifade eder. Batı kapitalizmi yayılırken sosyal alanda zincirleme bir reaksiyon gerçekleşir, yeniden üretici ve tüketici olarak, ürün ve imaj olarak, bir “yeni kadın” ortaya çıkar. Tekniğin bu özelliğini kullanarak öne çıkarılan “mode sisters”³ kavramı, yeni toplumdaki yeni kadını biçimlendiren bir örnek teşkil eder, bir fetiş olarak işlev görür.

Bu yazı, kitle süsünün örneklerinden yola çıkarak bu kavramın gelişimini, toplumsal işlev ve etkilerini, toplumsal cinsiyet perspektifinden inceleme amacındadır. Öncelikle kitle süsünün nerelerde görüldüğü, toplumdaki diğer süreçlerle nasıl paralellik sergilediği anlatılacaktır. Modern toplumdaki tek boyutluluk, yabancılaşma ve metalaşma atmosferinde, kitlenin salt kendisi için sergilenmesinin yarattığı etkilere, kitle ve propaganda olgusuna değinilecektir.

Kitle süsü, siyaset ve eğlence kültürü alanlarında karşımıza çıkar. Kamusal alanda görülen kitle süsü, cinsiyetsiz, anonim, homojen birer yapıtaşısı olan bedenlerden kurulur. Oysa eğlence alanında, kadın bedenlerinden oluşan birleşimler yer alır. Kültür endüstrisi, “ilkel” kitlelerde olduğu gibi kadına atfedilen özelliklerle anılır. Bunun kökleri, kitle korkusuna ve modernizmin öteki ilan ettiği kadın korkusuna dek uzanmaktadır. Hatta avangardın kimi örnekleri (Fütürizm gibi), kadını açıkça dışlar. Kadın kamusal alan yerine özel alana, çalışma zamanı yerine boş zamana dahil edilmeye çalışılır. Oysa bu ayrımlar toplumsal olarak üretilmiştir. Kültür endüstrisi, üretim sürecinin arttığı ve tamamlayıcısıdır.

Weimar Cumhuriyeti döneminde kozmopolit Almanya’da filizlenen cinsel özgürleşme hareketi, egemen kültür endüstrisine ve onun dayattığı fantezilere direnir. Frankfurt Okulunun diğer düşünürlerinden farklı bir biçimde, Siegfried Kracauer kadın ve kitle kültürü meselelerini birlikte ele almıştır ve dolayısıyla kitle süsü eleştirisini bu hareket bağlamında okumak yerinde olacaktır. Kracauer’in, söz konusu hareket ile etkileşim halinde olan, eleştirel, göstergebilimsel ve yapısökümcü metodu, temsillerin feminist analizinde bugün dahi kullanılabilir bir genişlikte bir bakış açısı sunmaktadır.

Tiller Girls ve Kitle Süsü

“Tek bir kadın gibi dans ediyorlar ama ne kadın!”⁴ Bu ifade *Tiller Girls* adlı grubun dansını niteler. İsmi 1854 İngiltere doğumlu koreograf John Tiller’dan alan grup, hareketlerin birden çok kadın tarafından eş zamanlı olarak yapılması esasına dayanır. John Tiller obsesif karakteri ile koro geçmişini birleştirerek bu birikimlerini senkronize beden hareketlerini geliştirmek için kullanmıştır. 1890’da birbirlerine benzer fiziksel özelliklere sahip dört genç öğrenciyi (Dolly Grey, Tessi Lomax, ikizler Cissy ve Lilly Smith) grubun

3 “Mode sisters” serializm anlayışının bir uzantısı olarak kadınların kız kardeş olarak yan yana gösterilen imgeleriyle ilgili, Weimar’a Amerika Birleşik Devletleri’nden gelmiş bir sözcüktür. Akraha olmadıkları, aynı anneden doğmadıkları halde kız kardeş olarak birbirlerine benzerlikleri seyredilen bu “kızlar” a “fashion sisters” da denir. Bkz. Young, L. J. (2011) *Girls and Goods: Amerikanismus and the Tiller-Effect*. In E. Otto & V. Rocco (Eds.), *The New Woman International: Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s*, <https://doi.org/10.3998/dcbooks.9475509.0001.001>.

4 <https://tillergirls.com/the-tiller-girls/>

ilk adımları için seçer. 1800'lerin sonunda topluluk iyice tanınır hale gelir. Çeşitli temalarla aksesuarlarla ve kostümlerle kısmen bedenlerini sergileyerek, eş zamanlı bacak hareketleri ve birbirlerinin bellerinde kenetlenen elleriyle aynı anda dans eden hareket korosu, yeni bir estetik anlayış üretir. *Tiller Girls* 1920'de dünya çapında turneler yapmış, neredeyse seksen ülkede izlenmiştir. Kadın bedenine dayalı bu kültürel anlayış, eğlence dünyasında yaygınlık kazanmış, 1935'te Busby Berkeley'in filme çektiği koreografiler ve özel kamera açılarıyla bu bedenler iyice soyutlanmış, bir arada hareket eden makine parçaları gibi algılanmışlardır.

Kracauer, geometrik kesinliğe dayanan performansları kitle halinde sergileyen bedenlere ait estetik yaklaşımı "kitle süsü" olarak isimlendirir. *Tiller Girls*, kitle süsünün örneklerinden biridir. Bu kitlesel makine hareketi, elbette sadece bir koreografin hayal gücünün ürünü değildir. Aksine, çağın genel geçer düşünüş biçiminin kültür alanına yansımadır. Seyircinin önünden sırayla akıp giderken gülümseyen hep-yeni kızların hareketleriyle oluşan kitlesel makine hareketi veya stadyumlarda devasa geometrik desenler üreten düzenli kitleler, Kracauer'in belirttiği gibi "çağın yüzeysel dışavurumlarıdır" bunlar "doğaları gereği bilinçsiz olduğu için mevcut durumun esas anlamına dolaysızca ulaşmayı sağlar" (2011, s. 49). Kracauer'in 1927'de *Frankfurter Zeitung*'da yayımlan *Kitle Süsü* adlı çalışmasında belirttiği gibi çağın estetik refleksi olan bu uygulamalar, o çağın fizyonomisinin kusursuz örneği ve yüzeysel bir fenomenidir (Kracauer, 2011, s. 52). Eğlence alanında ve stadyumlarda çizgisel ve alansal ölçeklerde üretilen geometrik kesinlik, bedensel örüntülerdeki düzenlilik, Kracauer'e göre "mayo giymiş binlerce cinsiyetsiz bedenden" oluşan bir süs teşkil eder (Kracauer, 2011, s. 50). Bu süslerin taşıyıcısı topluluğun mensubu olan insanlar, kendilerine has kişilikleri olan bireyler değil, bir kitlenin yapıtaşlarıdır. Tarihten, cinsiyetten, ilişkilerden yoksunlaştırılan bu bedenler, kitle süsünün unsurları olarak işlev görür, anonimleşir ve soyut, parçalı biçimler ortaya koyarlar. Bu düzenli kitleler, eğlence veya gösteri alanına dahil olmalarına karşın, Elias Canetti'nin şölen kitleleri olarak ele aldığı haz odaklı, insan çeşitliliğine dayalı, bir gevşeme atmosferi içindeki törensel kitlelerden ayrılırlar (Canetti, 2017, s. 66). Bunun yerine kendini amaçlayan ve sonuçsuz, çiçeksi bir hareket akışı kitle süsüne karakterini verir.

Dönemin seri üretim tekniğine öykünerek Taylorist bale olarak da adlandırılan kitle süsü, tek tek özneler yerine birleşik bedenleri veya beden parçalarını öne çıkarır. Kitlenin süs haline gelmesi ve bedeninin makineleşmesi, ekonomik modele atıf yapar. Susan Buck-Morss'un Mark Seltzer'den aktardığı gibi, parçalanmış bedenler Henry Ford'un kitlesel üretim hakkında söylediklerinden bağımsız düşünülemez:

Model T'nin üretiminde ayrı ayrı 7882 işlem yapılması gerekiyordu, ama Ford [1923 tarihli otobiyografisinde] bu işlemlerin sadece %12'sinin güçlü, sağlam vücutlu ve fiziksel bakımdan kusursuz adamlar gerektirdiğini belirtiyordu. Geri kalan işlemler arasında, ki bunu kendi üretim yönteminin en önemli başarısı olarak gördüğü kesindi, 670 tanesi bacakları olmayanlar, 2637'si tek bacaklı olanlar, ikisi kolsuzlar, 715'i tek kollular, onu da körler tarafından yapılabiliyordu (Buck-Morss, 2004, s. 117).



Resim 1. Radio Keith Orpheum stüdyolarında Mary Read ve *Tiller Girls*, <https://tillergirls.com/forums/topic/mary-read/>, Erişim Tarihi: 08.08.2019

Kracauer'in Eleştirel Metodu

Kitle süsünde insanların birleştiği doğrudur, ancak sadece birer eleman, birer piksel olarak yer tutarlar ve bireysel özellikleri bu yapıda yer almaz. Kitle süsü “[s]tadyum deseninde olduğu gibi, düzen kitleyi aşar; yaratıcısı tarafından taşıyıcılarının gözünden uzak tutulan, yaratıcısının bile zar zor gözleyebildiği azman bir figürdür” (Kracauer, 2011, s. 52). Paralel bacaklar veya binlerce kişiden oluşan bir yıldız içinde organik bir varlık olarak insan, yani özne yok olur. Kitlenin bir unsuru olarak nesneleşen insan, bant sisteminde çalışmaya, homojenleşerek dünyanın her yerinde ve her koşulda çalışmaya, sınırsız kâr uğruna sürekli kendi payına düşen birimi üretmeye ve tüketmeye uygun hale gelir. Kitle süsünün seyircisi, sürekli çalışan bir makinenin karşısındaymişçasına, sürekli ve uyumlu hareketin büyümesine kapılırken hep-yeni olanın tekrarından kaynaklanan bir bıkkınlık ve yabancılaşmadan kaçamaz. Marshall Berman bu duyguyu “günü yakalamak için yanıp tutuşan bir arzu” olarak niteler (Berman, 1994, s. 53). Berman’ın ifadesiyle:

[k]apitalizmin sorunu, her şeyde olduğu gibi burada da, yarattığı insanî olanakları yoketmesindedir. Herkesin kendini geliştirmesini teşvik eder, hatta bunu zorlar. Ama insanlar ancak sınırlı ve çarpıtılmış şekillerde gelişebilirler. Piyasanın kullanabileceği özellik, güdü ve yetenekler (çoğu zaman yeterince olgunlaşmaya

fırsat bulamadan) gelişmeye itelenir ve geride hiçbir şey kalmaya değin sıkılır, suyu çıkarılır. Bunun dışında, içimizde pazarlanması mümkün olmayan ne varsa ya zorbaca bastırılır, ya kullanılmamaktan körelir ya da hayata geçecek fırsatı bile bulamaz (Berman, 1994, s. 136-137).

Kracauer, 1920'lerin sonlarında kentlerde yaşayan kalabalıklar için inşa edilen yapılarda süs yerini işlevselliğe bırakırken, süsün kitlenin kendisi aracılığıyla varlığını sürdürdüğüne işaret eder. Kitle iletişim araçları marifetiyle toplum bütünleştirilir, homojenleştirilir. Öte yandan, aynı yıllarda ekonomik buhranın etkisiyle meta anlayışı da giderek gelişir, kimlikler meta tarafından yaratılır. Beyaz yakalı çalışanlar giderek birbirine daha benzer hayatlar yaşarken belli meslek gruplarına ait stereotipler ortaya çıkar. Bu tektipleşme, kimlikler kadar görünüşlere de yansır. Richard Sennett'in belirttiği gibi sokaklarda "giderek daha homojen ve tek renk kostümlere bürünmüş kişilere" rastlamak mümkündür (2002, s. 214). Buna rağmen devam eden bir arzu olarak bir kişi hakkında onun dış görünüşünden bilgi edinmek, yani bedeni sokakta deşifre etmek, bu nötrleşme sonucu zorlaşır. Giyinme ile makine arasında kurulan ilişki dendiğinde akla ilk olarak 1825'te bulunan dikiş makinesi ile belli giysilerin seri üretimle yayılması arasındaki koşutluk gelir; ancak bu ilişki, gündelik görünüşler ile sahnedeki görünüşler arasında veya itkiler ile dış görünüşler arasında da kolaylıkla kurulabilir (Sennett, 2002, s. 215).

Toplum sürekli kendi kendini izler. Kitle estetik bir nesne, bir süs veya etkili bir imge olarak kendi kendisine sunulur, kendi varlığını görmeye zorlanır. Kitle imgeleri kendisinden başka bir amaç gütmeksizin, salt kendisi için sergilenir. Hem müdahale ile geometrik olarak şehirlerin düzleştirilmesi hem de kitleleri kendi varlıklarını izlemeye zorlama çağın düşüncesine dair tutumu açık eder: her şeyin kendisi için olması meselesi, tek boyutluluktur. Berman'a göre:

1960'ların sonunda Herbert Marcuse'nin "Tek Boyutlu İnsan"ının eleştirel düşüncede egemen paradigma olmasına değin, [...] [s]adece sınıfsal ve toplumsal mücadeleler değil, psikolojik çatışma ve çelişkiler bile "toptan yönetim" devletince ortadan kaldırılmıştır. Kitlelerin egoları, idleri yoktur, ruhları iç gerilim ve dinamizmden yoksundur: Düşünceleri, ihtiyaçları, hatta düşleri "kendilerine ait değildir"; içsel yaşantıları, ancak ve ancak toplumsal sistemin karşılayabileceği arzuları üretecek şekilde "toptan olarak yönetilmekte", "programlanmaktadır". "İnsanlar kendilerini metallerde tanırlar; ruhlarını otomobillerinde, müzik setlerinde, dubleks evlerinde, mutfak araç gereçlerinde bulurlar" (Berman, 1994, s. 46).

Modern ekonomik hayat, sürekli büyüme ve ilerleme kaygısıyla, insan ve doğa üzerine bir baskı kurar, etik sınırlar ve emek üzerine yıpratıcı gerilimler yaratır. Değerler aşınır ve metalaşamayan her şey yok edilir. Berman buna modernizmin "kendi öz yıkımından beslenebilme kapasitesi" der (Berman, 1994, s.169). Yine kendi ifadeleriyle,

O halde modernizm, saf, kendine gönderme yapan bir sanat öznesi arayışında idi. Ve hepsi bundan ibaretti: modern sanatın modern toplumsal yaşamla kurabileceği tek uygun ilişki, hiçbir ilişki kurmamasıydı. Barthes bu yokluğu olumlu, hatta yüceltici bir ışıkla koyuyordu: Modern yazar topluma sırtını döner ve tarihin ya da toplumsal hayatın süreçlerinden geçmeksizin karşılaşır nesnelere dünyasıyla (Berman, 1994, s. 48).

Sırtını topluma dönen yazar, imgelerle karşılaştığında onların aslında derin toplumsal gerçeklerin yüzeysel görünüşleri olduğunu bilirse, onun analizini yapabilir. İşte Siegfried Kracauer'ın yaptığı da budur: bir üretim tarzı olan Taylorizm ile temsil ilişkisi olan kitle süsünü bir arada düşünerek derin toplumsal olanın altını çizer. Kültür endüstrisinin davranış kalıpları üretmesi ve bunları sürekli tekrar etmesi, hem kültür hem de bireyler üzerinde yıkıcı etkilere yol açar. İnsanın “Taylorlaşması,” sonsuza ulaşmak isterken akıp giden zamana yenilen, hep-yeni olanın içinde yabancılaşan öznenin paradoksudur. Salt “hep-yeni” olanı deneyimlemek, toplumsal ilişkileri de hep aynı şekilde üretir. Bu yeni düzende ortaya çıkan şehir gezgini, flâneur, şehirde bir rüya alemi içindeymişçesine dolaşan yeni özne ve sanatçı için tipik örnektir. Fantasmagoria içinde şehri izleyen yeni öznelerin bakışıyla görme biçimleri de değişmektedir. Yeni görme rejimi ve hızlanan hayat ritmi, imgeleri parçalar, fragmanlara böler ve yeni teknolojilere uygun hale getirir. Sinema öncesi seyirlikler olarak adlandırdığı bu yeni teknolojilere Ali Artun, Baudelaire'in *Modern Hayatın Ressamı* kitabının sunuşunda minyatür bir film setine benzeyen, ışık ve renk koşullarına göre değişiklik gösteren sahneler ortaya koyan modeller olan dioramalar ile dönen diskler üzerindeki ardışık imgeler sayesinde hareket yanılması oluşturan phenakistoscope'u örnek verir (Baudelaire, 2004, s. 40). Bu bacak veya başka vücut parçalarından oluşan birleşimler seyirci için tekrar eden parçalanmış görüntülerden, fragmanlardan oluşan bir fantezi sunar. Sinema seyircisi de flâneur gibi bu hayat fenomenlerini rüya izlercesine seyrederek.

Kracauer çalışan bireyler ile kitle kültürü arasındaki ilişkiyi inceler ve 1936 yılında Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü için *Kitle ve Propaganda* yazısını kaleme alır. David Frisby'nin *Modernlik Fragmanları*'nda aktardığı gibi Kracauer bu yazısında, kitle ile ona varlık kazandıran propaganda olgusu arasındaki ilişkinin üç önemli formüle dayandığını açıklar (Frisby, 2012, s. 219): Kitle kendi varlığını görmeye zorlanır, estetik bir nesne, bir süs veya etkili bir imge olarak kendisinden başka bir amaç gütmeksizin, salt kendisi için sergilenir.

Kracauer, Frisby'e göre *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin habercisidir. O, doğal koşullardan iyice bağımsızlaşmış kapitalizmin, yapaylaşmış, yüzeyselleşmiş kitle süsü ile ifadesini bulduğunu, insanları ve doğayı dışlayan soyut ve rasyonel bir sistemce inşa edilmiş bir mitolojik düşüncenin hâkim olmaya başladığını, Adorno ve Horkheimer'dan yirmi yıl önce fark etmiştir. Modern bir kâbus olan seferber kitleler üzerine yaptığı bu çalışmasını Adorno ve Horkheimer'in eleştirmesi sonucu geri çekmiş, hatta Adorno'ya yazdığı 20 Ağustos 1938 tarihli mektubunda “Gerçekte benim taslağımı elden geçirmeyip yeni bir çalışmanın dayanağı olarak kullanmışsınız.” diyerek sitem etmiştir (Frisby, 2012, s. 220).

Kracauer'ın kitle ile ilgili uyarıları yerindedir: 1947'da yayınlanan *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabının müsveddelerinde yer alan "kitle kültürü" ifadesi sonradan Adorno ve Horkheimer tarafından "kültür endüstrisi" olarak değiştirilmiştir. *Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış* başlıklı yazısında Adorno, kitle kültürü ifadesinin neden sorunlu olduğunu açıklar: kitle kültürü, halk sanatı deyişinde olduğu gibi kültür kitleden kaynaklanıyormuş gibi bir izlenimi doğurur, oysa kültür kitlenin içinde bulunmaz, tam tersine kitlelerin tüketimine sunulmak üzere dışarıdan ve belli bir plan dahilinde üretilir (Adorno, 2009, s. 109-110). Bu nedenle kitle kültürünün, kültür endüstrisi ifadesi ile değiştirilmesi gerekir. Kitle bu vasat kültürün müşterisidir.⁵ Üstelik bu müşteri kitlesinin tek tip bireylerden oluştuğu kabul edilir. Kitle ve kültür birer meta haline gelmişlerdir, dolayısıyla sanat eserinin özgünlüğü, özerkliği ortadan kalktığından, onu alımlayanın estetik deneyimi de metalaşmaktadır. Besim Dellaloğlu'nun da belirttiği gibi, kültür endüstrisi kitleleri "ikna aracı" olarak kullanır (Dellaloğlu, 2014, s. 107). Kitle süsünün seyircisi konumunda olan bireyler de kitleleşmiş, dolayısıyla nesneleşmiştir. Kalabalıkları eğlendiren şeyler aslında kalabalıkların oyalanması anlamına gelmektedir. Adorno'ya göre "[e]ğlence geç kapitalizm koşullarında çalışmanın uzantısıdır" (Adorno, 2009, s. 68).

Kitle Süsünün Tarihsel Arka Planı

1920'de Alman İşçi Partisi'nin adı Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi olarak değiştirilir ve Adolf Hitler Münih'te toplanmak üzere 2000 kişiyi meydana mitinge çağırır. Kitle sahneye davet edilmiştir. Kendini sergileyecek, kendi yansımasını görecektir ve bir estetik imge olarak tarihe geçecektir. Canetti, ulusların kitle simgeleri aracılığıyla kitlelerin kendilerini seyretme, bir imgeye kavuşma arzusunu giderdiklerine değinir; Almanlar için bu simge ormandır (Canetti, 2017, s. 193-197). "Ayağa kalkan orman" imgesi, Naziler tarafından *Versailles Diktesi* olarak sürekli hatırlatılan 1. Dünya Savaşı yenilgisiyle terhis edilmiş olan ordunun yerini almak üzere kullanılır. Boyun eğmeyen her Alman'ı ulusu için bir ağaç gibi dik durmaya, militarize olmaya çağıran Hitler, siyasi parti yoluyla orduyu yeniden kurmaya çalışır; böylece kapalı ve kurallara bağlı bir kitle, kitle kristalini subayların oluşturduğu tüm Alman halkını kapsayan açık bir kitleye dönüşür.

Dönemin fotoğraf ve film sektöründe kitle, kitlesel üretilen ürünlerin görünüşleri, makine bedenler sıklıkla yer alır. Bu anlamda Weimar, Andreas Huyssen'e göre bir medya eleştirisi dönemi olarak tanımlanır. Bu dönemde fotoğraf ve film teknolojilerinin geniş ölçekte toplumla olan ilişkisine ve topluma etkilerine odaklanılmıştır. Moholy-Nagy, Siegfried Kracauer, Béla Balasz, Rudolf Arnheim bu dönemde filizlenmeye başlayan medya teorisinin bugüne nazaran daha fazla sosyal ve politik teori ile ilgili kısmında yer alır, bu alanda eserler verirler. Yeniden üretilebilirlik ve modern medya ile ilgili umutlar, onun kültür üzerindeki olumsuz etkilerine duyulan kötümser bakış ile yan yana durur (Huyssen, 2015, s. 115). Kitlelerin tektipleştirilmesinin yol açacağı korkunç sonuçlar ancak 2. Dünya Savaşı'nda

5 Bu kültür ne yüksek kültürdür ne de alçak kültürün isyankâr niteliğini taşır. Bu nedenle vasat olarak nitelendirilir (Adorno, 2009, s. 109-110).

yaşanan felâketlerden sonra anlaşılacaktır. Bu dönemdeki genel düşünüş kitlelerin denetim altına alınması gereken nesnelere oldukları yönündedir.



Resim 2. “Don’t We Look Splendid Together? Mystical Compact, the powder foundation for the handbag,” Mystical Compacts için reklam, *Berliner Illustrierte Zeitung*, 1929 Mart. (Staatsbibliothek, Berlin.) https://quod.lib.umich.edu/d/dbooks/9475509.0001.001/--new-woman-international-representations-in-photography?g=dculture;trgt=pb_257;view=fulltext;xc=1, Erişim Tarihi: 10.08.2019

Eleştirel ve kültürel bir tarihsel materyalist olan Kracauer’ın, Weimar Almanyasıyla ve özellikle 1920-1930’lu yıllarda modernliğin şehri olan Berlin’le ilgili incelemeler yaparken bunun ötesine geçerek “kapitalizmin yükselişiyle temeli atılan toplumsal ve tarihsel varoluşa ilişkin yeni algı ve deneyim tarzlarıyla ilgilen[diğini]” belirten Frisby, onun toplumsal gerçekliğin fragmanlarından yola çıktığını söyler (Frisby, 2012, s. 14-16). Kracauer, Simmel’in sosyolojisinden farklı olarak deneyimlenmiş olguları soyutlaştırmadan, gündelik hayattan ve bireysel deneyimlerden yararlanarak kamusal alanda kendine daha fazla yer açan bir sosyolojik yaklaşımla hareket eder. “Kapitalist düşünme tarzının alametifarikası soyutluktur.” diyen Kracauer, içerikten yoksun soyutlamaların faydacı kullanımlara hizmet edebilecekleri konusunda bir uyarı yapar. Ona göre “[s]oyutluğun hüküm sürmesi maddenin arındırma sürecinin sona ermediğini gösterir” (Kracauer, 2011, s. 55). Benjamin’in Kracauer’i “paçavracı” diye nitelemesinin sebebi, Frisby’ye göre gündelik bakış açısından, görmezden gelinip yanından geçip gittiğimiz biçimlenimlerden tesadüfi imgeleri, “tesadüfi yaratılar”ı toplayan biri olmasıdır (Frisby, 2012, s. 338).

Kracauer, altyapıdaki durumu yansıtan bu estetik refleksi nasıl fark edebilmiştir? Yerleşik anlamlarla mesafelenmek ve mitleri yapısöküme uğratmak belli metotlar uygulamayı gerektirir. Kracauer birbiriyle bağlantılı olan toplumsal ve ekonomik sistemi karşılaştırır, bant üretim sistemi ile kitle süsünü özdeşleştirir. “Herkes yürüyen bandın başında kendi işini yapar; bütün hakkında bir şey bilmeden parça işlevini yerine getirir” (Kracauer, 2011, s. 52) cümlesinde, kitle süsündeki bireylerin mevcut durumu, kuruluşu ve rutinleri bozmama hallerinin gündelik hayattaki iş akışıyla bağlantısı açığa çıkar. Kracauer’e göre “kapitalist üretim süreci, ilkesi saf doğadan çıkmadığı için, kendisine hem araç olacak hem de karşı koyacak doğal organizmaları zorunlu olarak yok eder” (Kracauer, 2011, s. 51). Gerçekten de emeği, ilişkileri perdeleyen, sürekli mübadele, arz ve talep ilişkileri içinde hep-aynıyı fetişleştiren⁶ kapitalist süreci yani mevcut durumu yansıtan kitle süsü de yapay ve salt kendini amaçlayan kapalı bir sistemdir. Süs kendi kendinin amacıdır. Kendi kendinin amacı olan ve değer üretmeyen bir sistem, kitlelerin seferber edilmesi için neredeyse bir provadır. Kracauer’ın belirttiği gibi “[d]ekoratif figürlerin üretimi ve körü körüne tüketimi insanları mevcut düzeni değiştirme düşüncesinden uzaklaştırır” (Kracauer, 2011, s. 58). Kracauer, eleştirel bir gözle bakabildiği bu toplumda yabancılaşma hissiyle toplumsal eğilimleri deşifre etmektedir (Frisby, 2012, s. 143). Nazilerin iktidara gelmesiyle 1933’te Paris’e, ardından 1941’de ABD’ne iltica eder.

Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Kitle Süsü ve Weimar Androjenisi

Kitle korkusunun sonucunda, sokaklarda ve devletin içinde durmaksızın sorun çıkardıkları, duyarlıktan, maneviyattan, kişilikten yoksun oldukları düşünülen insanları, kitle insanları olarak nesneleştirme ve edilgenleştirme arzusu ortaya çıkar. Kitle hem bir korku kaynağı hem de iktidarı ayakta tutan yapı olarak işlev görür. 20. yüzyıl düşünürleri, kitlelerin kendilerini yönetme haklarının olup olmadığını tartışırken bu bakış açısının altını çizerler. Onlara göre kontrolsüz bir kitle korkunç olduğu kadar zayıf ve dayanıksızdır da. Modernizm öncesi kitleler ilkel ve dışıl olarak tanımlanmış, böylece korkutucu yönünden çok o dönemde kadına atfedilen zayıflık, tekinsizlik gibi özelliklere vurgu yapılmak istenmiştir. Huyssen, 1848 devrimi, 1870 Komünü, liberal düzeni tehdit eden gerici kitle hareketlerinin doğuşu gibi belirli tarihsel olayların yol açtığı her türden yansıtma, yer değiştirmiş korku ve kaygının içinde biriktiği bir kadın imgesinden söz eder (Huyssen, 2016, s. 268). Bu çağdaki kitle korkusu denetimden çıkmış öznenin duyulan korkudur. Denetimden çıkmış bu özne, doğayı, bilinçdışını, cinselliği temsil ettiği düşünülen kadın ile özdeşleşir. Bu aynı zamanda erkek egemen toplumda kimliğin ve egonun yitimi anlamlarına gelen kadın korkusudur.

Kadınlar, siyasi bir tehdit oluşturan başıboş kitlelerle ve onları oluşturan tekinsiz kimliklerle özdeşleştirilirler (Huyssen, 2016, s. 266). Gustave Le Bon’a göre “[k]itleler her yerde kadın gibidir, fakat bunların en kadın gibi olanı Lâtin kitleleridir. Onlara dayanan

6 Marx fetişizmi, “emek ürünleri mal olarak elde edilmeye başlanır başlanmaz, emek ürünlerine yapışan ve dolayısıyla da mal üretiminden ayrılmaz hale gelen” bir şey olarak tanımlar (Karl, M. [1974]. *Kapital*. Cilt 1-s.131. Ankara: Odak).

kimse az zamanda, çok yükseklere çıkabilir, fakat daima Tarpéinne kayasına sürülerek ve bir gün oradan aşağıya atılmak endişesiyle yükselir” (Le Bon, 2016, s. 29). Le Bon 1895’te *Kitleler Psikolojisi*’nde erkeğin kadın korkusu ile burjuvanın kitle korkusunu birlikte ele alır; ikisinde de erkeğin yutucu dişilik karşısındaki korkusu ile iktidarı kaybetme korkusunun ortaya çıktığını belirtir.

Kalabalığın şiddetli duygulara kapılması ve kolayca tesir altında kalması Gustave Le Bon’a göre kadınlara ve çocuklara özgü bir niteliktir. Bu düşünce, modern kültür endüstrisinin kadını olarak sınıflandırılmasıyla devam eder. Modernist tasarı içinde yer alan yüksek sanatın ve kültürün ötekisi de kitle kültürüdür; “onun peşini bırakmayan hayaleti”dir (Huysen, 2016, s. 273). Yine modern sanatın yaptığı yüksek ve alçak sanat ayrımlarında kadının yeri, kültür endüstrisinde tüketici özne ve hatta tüketilen nesne olarak belirlenmiştir. Yüksek kültür ise erkeklere özgülenmiştir. Kadın metalaşır ve bir nesne olarak sunulurken, bir yandan da, tarihin dışına atılmış her şey, kişisel ilişkiler, aşk, cinsellik, bakım emeği gibi konular, salt kadınların alanıymışçasına anılır ve bunları işleyen tefrika roman, popüler kültür, aileye yönelik dergiler, çok satan kitaplar ve romanlar, Huysen’in belirttiği gibi, alçak sanata dahil edilir (Huysen, 2016, s. 264).

Neticede yüksek modernizmin krizi, onu destekleyen ataerkil yapıların krizi olduğundan, avangardın kimi örneklerinin de kadın düşmanı olmasına şaşırılmak gerekir. Marinetti *Fütürist Manifesto*’da (Artun ve ark, 2010, s. 103) sakınmadan “kadının aşağılanmasını saygıyla anmak [istediğini]” söylerken aslında bu yeni düzende kadına atfedilen toplumsal cinsiyet özelliklerine hiç yer olmadığını ilan eder. Susan Buck-Morss’un aktarımıyla, Natan Altman’ın *Fütürizm ve Proleter Sanatı*’nda açıkça fütürizmin getirmek istediği yeni düzende tek boyutlu ve kitle içinde bütünleşmiş insanlara yer verileceği duyurulmuştur (Buck-Morss, 2004, s. 149):

Fütürist bir resmin her parçası ancak diğer bütün parçalarıyla etkileşimi sayesinde anlam kazanır, ancak onlarla yan yana durduğunda sanatçının ona yüklediği anlamı kazanır. Fütürist bir resim kolektif bir hayat sürer: Proletaryanın bütün yaratımının üzerinde inşa edildiği ilkeye dayanır. Bir proletarya yürüyüşünde tek bir kişinin yüzünü seçmeye çalışın bakalım. Onu tek tek insanlar olarak anlamaya çalışın bakalım -saçma bir şey olur. Onlar bütün güçlerini, bütün anlamlarını ancak bir aradayken kazanırlar.

Daha geniş bir perspektiften tercüme edersek, kitle toplumunda ve sınıfsal bölünmelere tabi tutulan şehir hayatının kimi alanlarında kadına yer yoktur.⁷ Burada gelinen nokta şudur: on dokuzuncu yüzyılda gerçek ya da sahici kültür erkeklerin ayrıcalığı olarak kalırken, kitle kültürü kadınla ilişkili sayılır. Kadınların yüksek sanat alanının dışında bırakılmaları elbette bu aşamada ortaya çıkmaz ama endüstri devrimi ve kültürel modernleşme ile bu durum yan anlamlar kazanır. Kitle kültürü ısrarla dişil olarak sınıflandırılır (Huysen, 2016,

7 Daha geniş bilgi için bkz. Pollock, 2010, s. 215.

s. 261). Adorno ve Horkheimer’ın ele aldıkları kültür endüstrisi kavramı, kitle kültürünün dişil yan anlamlarını tam olarak silemeye de aşındırır; Frankfurt Okulu, kitle kültürünü dişil olarak nitelendirmeyi büyük ölçüde bırakır. Bunun yerine, kitle kültürünün kendini sürekli yenileme, teknolojik yeniden üretim, yönetim gibi özellikleri, yani kadınlıktansa erkekliğin alanına atfedilen özellikleri vurgular. Siegfried Kracauer kitle süsü üzerine yeni ufuklar açan denemesinde -gerçi sonra daha çok aklileştirme ve standartlaştırma yönleri üzerinde duracaktır ama- okura Tiller kızların bacaklarını hatırlatarak tartışmayı açar. Bu tür örnekler, kitle kültürü kavramının üzerindeki, esas olarak on dokuzuncu yüzyıla ait dişilik kaydının, on dokuzuncu yılın kitle kültürünü kadın olarak mistikleştirilmesinin üstesinden gelmek için epey çalışan eleştirmenler arasında bile nüfuzunu yitirmediğini gösterir (Huysen, 2016, s. 263).

Kültür endüstrisi tüm bireyleri kitle içinde nesneleştirir, ancak denebilir ki hem çalışma ve kent hayatında hem de onun arttığı olan eğlence hayatında kadını erkeğe nazaran daha fazla nesneleştirir. Bunun sebebi en başından beri modernizmin erkek egemen biçimde tasarlanması ve kadının öteki olarak konumlandırılmasıdır. Kadın hem kalabalığın bir bireyi ve seyirci olarak konumlanır hem de seyredilir. Kitle kültüründeki kadınlık imgeleri, bir şeyleri ortaya koymaktan ziyade gizlerler (Williamson, 2016, s. 154). Bu durumun öncelikli sebebi, kitle kültürü içinde farklılıkların temsil edilmemesidir. Erkek egemen kültür, modernist tasarı ve kapitalizm, tek boyutlu insanı inşa edebilmek için bir öteki yaratır. Williamson (Williamson, 2016, s. 163) ve Huysen’in (Huysen, 2016, s. 273) belirttikleri gibi büyümek, beslenmek, yayılmak için ötekine muhtaçtırlar, onu hem kullanır hem de denetim altına alır. Örneğin Flaubert, *Madam Bovary* karakterinin kendisi olduğunu iddia eder; böylece edebiyat alanının dışına kadınları bir kez daha iter ve kendi hayal edilmiş kadınlığını onların anlatacaklarının yerine koyar (Huysen, 2016, s. 259).

“Kitle kültürünün büyük bölümü boş zaman, aile hayatı ya da özel hayat ve ev gibi ‘kadımsı’ alanlarda gerçekleşir ya da tüketilir; ayrıca temsillerin konusu olarak da yine bu alanlarda yoğunlaşır” (Williamson, 2016, s. 152). Ancak boş zaman ile çalışma zamanı ayrımı gerçekçi olmadığı gibi aile hayatı da kitle kültürünün dışında kalmamaktadır. Şu unutulmamalıdır ki kitle kültürü terimi, ürünlerin kendisini değil, onu izleyen insanları tarif eder.

Berger, “ideal seyircinin her zaman erkek olarak kabul edil[diğinin]” altını çizer (Berger, 2010, s. 64). Yine, Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*’nın *Kadınlar* başlıklı bölümünde, sokaklarda, tiyatrodada, parkta yürüyen ve elbisesiyle bütünleşmiş kadın imgesinin güzelliğini keyif duyarak seyreden erkek bakışından söz eder (Baudelaire, 2004, s. 238). Kadın kavramı, güzel bir imge üzerinden, erkek bakışının perspektifinden ve konumu modern kentin belli noktalarıyla sınırlı kalmak üzere inşa edilir. Griselda Pollock’a göre Baudelaire’in “flâneur”ü (sanatçısı) için kadınlar, spontan biçimde karşılaşılabilecek haritadaki nesnelere yer alırlar (Pollock, 2010, s.219). Pollock ise dönemin resimlerini, özellikle Berthe Morisot ile Mary Cassatt gibi empresyonist kadın ressamı inceler. Bu resimlerde görülen mekânlar ve onların

resmedilme biçimleri empresyonist erkek ressamlardan farklılaşır; kadının kent haritasındaki belirlenmiş konumunu gözler önüne serer.

Bu noktada kitlenin kendi yansımasıyla karşılaşması işlevini yerine getirmek üzere kullanılan kitle süsünün iki görünümüne yeniden değinmek gerekir: kitle süsü siyaset ve eğlence alanında iki farklı görünüm sergiler:

Eğlence alanındaki performanslarda seyircinin karşısındaki bedenler tek tek kadınlar değil, hareketleriyle matematiksel kanıtlamalar yapan ayrılmaz kadın birleşimleridir. ... Süsü vücuda getiren kitleler, süsün tasarımında yer almaz. ... Sırf doğrusallık adına figürün bağdaşıklığından ne kadar vazgeçilirse, figür kendisini oluşturanların içkin bilincinden o kadar uzaklaşır (Kracauer, 2011, s. 49-51).

Siyaset alanındaki kitle süsünde amaç, vatansever duyguları uyandırmaktır. “Askeri geçitler ne kadar muntazam olsalar da, bu muntazamlık amaca götüren araç olarak görülür” (Kracauer, 2011, s. 50). Kadın birleşimlerinden oluşan ve eğlence hayatında görülen kitle süsünde ise paralel çizgiler, kapalı ve büyük bir desen hâkimdir. Askeri resmi geçit törenleri kütsel bir görünüm sergilerken *Tiller Girls* lineer bir kompozisyon oluşturur. Bant üretimi mantığını çağrıştıran bu doğrusal dizilimin, Fordist üretim sistemine özellikle büyük ekonomik buhran döneminde, üretimle gelecek refahın umudunu kötüklercesine gönderme yapılması tesadüf değildir. Bu estetik uygulama Weimar Almanya’sından Amerika Birleşik Devletleri’ne kadar, toplumun bütünleşmesi rüyasını yayar. Ancak çok geçmeden aynı ritimde aynı düzende hareket eden kitlelerin yol açabileceği tehlike ve yıkıma bütün dünya tanık olacaktır. Resmi geçitlerin, dehşet, sağlamlık, totaliterlik üzerine biçimlenen, kadın bedenine tepki duyan, onun temsil ettiği değerlerin tam tersini gösteren törenler olduğunu söylemek yerindedir. Patriarkal düzene tehdit oluşturmadan denetim altında tutulan bir öteki olarak ortaya çıkan yeni kadın ise, düzenli, temiz, cinsiyetsizleştirilmiş veya cinselliği kontrol altına alınmış, kâr amaçlı düzenle birlikte yürüyebilecek, ona ayak uydurabilecek bir kadındır. Yeni bir ürün olarak tüketime sunulan bu modern kadınlık imajı *Tiller Girls*, *Hiller Girls*, *Pony Trot*, *Rockettes* gruplarının gösterilerinde, Busby Berkeley’in filmlerinde, Hitler’in film yapımcısı olarak bilinen Leni Riefenstahl tarafından propaganda amacıyla kullanılan görüntülerde, Paris Folies- Bergère’den Amerika Birleşik Devletleri’ne dek birçok yerde, kadın bedeninin soyut formlarla yeniden üretilmesiyle tekrar edilir.⁸

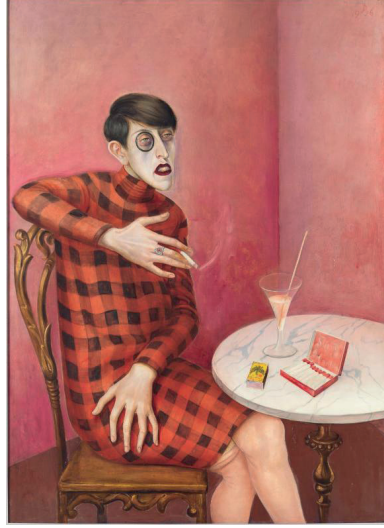
“Kızların kütsel hareketi boşlukta durur; artık hiçbir erotik anlam taşımayan, olsa olsa erotizmin yerini gösteren doğrusal bir sistemdir” (Kracauer, 2011, s. 50) diyen Kracauer’e göre kitle süsünde erotik bir ima, özellikle göz ardı edilir. Grupların “kadın”lar yerine “kız”lar olarak isimlendirilmelerinde bile bu tercihin etkisi olabilir. Cinsiyetten arındırma çalışmalarının en temelinde anonimleştirme güdüsü yatar. Bu güdüye ek olarak, endüstriyel toplumda cinsel özgürlüğün bir pazar değeri oluşu, bu sistemin doğası gereği libidonun da

8 Martine Delvaux, *Serial Girls From Barbie to Pussy Riot*’da (2016) “mode sisters” olarak adlandırılan bu birleşik bedenleri, totaliter bir hayal olan *Barbie*’leştirme rüyasının bir parçası olarak ele alır.

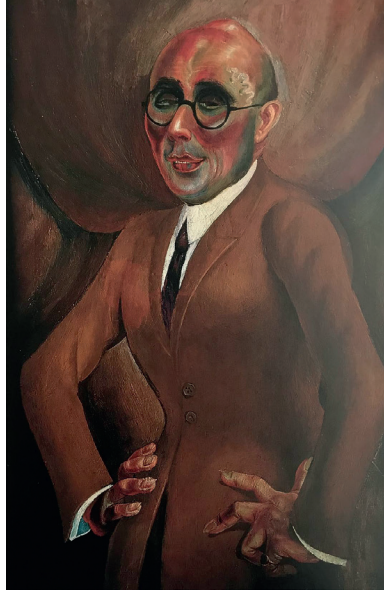
meta üretimi ve değişimine tabi oluşu gerçeği hesaba katıldığında cinsiyetin toplumdaki yeri ve işlevi apaçık görülür. Marcuse'nin "toplumun teknik süreci yönetme yeteneği, aynı zamanda bu içgüdüyü yönetme ve denetleme yeteneğini de artırır." (Marcuse, 1990, s. 119) sözü esasen yıkım içgüdüğü üzerine söylenmiştir, ancak cinsel dürtüler için de bu söz söylenebilir. Böylece, içgüdüler denetim altına alınır, bedenler terbiye edilirken libido seferber edilebilir, yönetilebilir, tatmin edilebilir bir girdi haline gelir. Herbert Marcuse'nin *Tek Boyutlu İnsan*'da belirttiği üzere, "mekanizasyon aynı zamanda, libido'dan yani yaşam içgüdüleri enerjisinden de artırım yapar. Bir başka deyişle bu enerjiyi, içgüdülerin eski gerçekleştirme biçimlerinden koparır. [...] Özü itibarıyla, gelişimin bir tarihsel gerekliliği olan bu ortamın (teknik öncesi dünyanın) ortadan kalkışıyla, insan etkenliği ve edilgenliğinin koskoca bir boyutu 'de-erotize' olmuştur" (Marcuse, 1990, s. 112).

Kracauer süsün esas olduğunu, bedenlerin cinsiyetsiz olduğunu söylese de Joan Ockman'a göre (2003) erotik unsurlar hâlâ gösterinin içeriğinde gizlidir. Bu erotik görüntüye kimi zaman daha yakından kimi zaman daha uzaktan, bir tepe noktasından bakılır. Her iki bakış açısında da rasyonel ve doğrusal geometrik bir biçim izlenir. Bu matematiksel doğrulamalar, izleyene bireylerin arzularının ancak kitlenin arzularıyla paralel olmak şartıyla ve belli bir denetim altında yaşanabileceğini hatırlatır. Kamusal alanın kitlesel yapısı ve bunun da üzerine eklenen tüketim toplumunun kolektifleştirilen arzuları, tekil bedenlerin ve arzuların ortaya çıkışını güçleştirir. Kendini yeniden üretemeyen özne, kitle içinde sadece sergilenir: sırayla, birer birer, bir birimin tekrarıymışçasına.

1920'lerde Almanya'da işsizlik oranları ve savaş sonrası toplumsal travmalar tırmanıştır. Birinci Dünya Savaşı'ndan dönen askerlere iş olanağının yaratılmaya çalışıldığı ekonomik ortamda, kadınların da sosyal haklarına ulaşmaları zorlaşır. "[S]osyal adaleti sağlama mücadelesi Weimar feminist hareketini doğurarak, kadınları geleneksel yapılarından çıkarmaya başlamıştır" (Ayan, 2010, s. 25). Artan işsizlik içinde özellikle genç ve evlenmemiş kadınların şehirlerde çalışma alanlarında göze çarpmasına neden olur. Bu kadınlar, cinsiyetin bir kader olmadığını altını çizmeye çalışmışlardır. Burjuva kadınları sınıfsal hiyerarşi, sosyalist kadınlar ise eşitlik dolayısıyla kadının bedeni üzerinde söz hakkının olduğunu savunmuşlardır. Ancak hem erkek egemen modernizm hem de Hitler'in tek bir vücut olarak gördüğü ulus kendine uymayan unsurları virüs olarak görmek eğilimindedir. Erkek eşcinselliği Ceza Kanunu'nun 175. maddesinde yasaklanmıştır; buna tepki olarak Berlin'in 1920'lerde eşcinsel hakları hareketinin merkezi haline geldiği ve toplanmaları için çok sayıda mekânın ortaya çıktığı görülür (Barron ve Eckmann, 2015, s. 23-24). Lezbiyenlik ve androjeni bir moda olarak kadınların arasında yükseliştir. Maria Makela'nın aktardığına göre o dönemdeki erkeklerin saç kesimini (Bob hair, Bubikopf) ve giyimlerini taklit eden kadınlar, feminen anneliğin antitezi olan profesyonel kadının bir portresini çizerler. Lezbiyenler için moda olan monokl gözlükleri diğer kadınlar da kullanırlar; smokin giymek yaygındır (Makela, 2015, s. 51- 53). Kadın bedeninin kıvrımlarını vurgulamayan günlük ve abiye giyim öne çıkar. Bu figür egemen soyut ve dışavurumcu figürlerden uzaklaşır.



Resim 3. Otto Dix, *Portrait of the Journalist Sylvia von Harden*, 1926, 122x89 cm., ahşap üzerine yağlıboya ve tempera, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/K0UjNMr>, Erişim Tarihi: 20.02.2022



Resim 4. Otto Dix, *Portrait of the Tje Jeweller Karl Krall* 1923, 90,5x60,5 cm., tuval üzerine yağlıboya, Kunst- und Museumsverein im Von der Heydt-Museum Wuppertal / Photo: Antjie Zeis-Loi, Medienzentrum-Wuppertal. Barron, S. & Eckmann, S. (Eds.), *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919-1933*, p. 23. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.

1920'lerin ortalarında yükselen bu yeni ve androjen kadın imgesi, geleneksel feminen kodlardan uzaklaşarak, kamusal alandaki yeni kadını, maskülen feminenliği tarif eder. Toplumsal cinsiyet rollerinin getirdiği bir beden formasyonu öngörülür (Makela, 2015, s. 56). En güzel beden ince, düz göğüslü, küçük kalçalı, yani kısaca maskülen beden sayılır. Bu androjen kadınların cinsiyet performanslarını sergilemekte başarılı olmayacağı düşünülür. Hatta bu bedene sahip kadınların doğurgan olamayacağı veya bebek emziremeyeceği gibi önyargılar yaygındır. Bu eşcinsel erkekler için de geçerlidir. Omuzlara göre kalçaların daha geniş olma eğilimi eşcinselliğe ilişkin yerleşik bir yargıdır. Otto Dix de portrelerinde bu cinsel çeşitliliği ele alır.

Savaş sonrası travmada, fiziksel olarak yara almaya daha fazla tahammülü kalmamış insanlardan oluşan Alman toplumunda cinsiyet rollerinin çeşitliliği büyük bir hoşgörü ile karşılanıyor; üstelik Alman ve Avusturyalı bilim insanlarının cinsiyet çeşitliliği araştırmalarının da hız kazanmasıyla alt kültürler zenginleşiyordu (Makela, 2015, s. 54). Dönemin endokrinologları ve cinsiyet bilimi ile uğraşanlar, eşcinselliğin bir tıbbi veya ahlaki durum olmadığını, ancak suçluluk duygusu gibi psikolojik kaynaklı bir sebeple ortaya çıkan bir yanlış yönelmenin sonucu olduğunu duyuran bilimsel araştırmalarla ceza kanununda yer alan düzenlemeyi ve toplumdaki ayrımcılığı sonlandırmayı amaçlamışlardır (Makela, 2015, s. 56). Yeni Nesnellik akımının sanatçıları ve ortamdaki eğilim ve tartışmalardan etkilenen Hannah Höch gibi fotomontaj tekniğini uygulayan sanatçılar hem sanatsal sınırları hem de ikili cinsiyet ayrımı sınırını aşmaktan söz ederler. Androjen ve hermafroditik bedenler, çoklu ve hareketli cinsiyet kişiliklerini ortaya koyar (Makela, 2015, s. 59). Böylece savaş sonrası Almanya'sında kısacık bir an da olsa cinsiyet tartışmalarının hüküm sürdüğü bir dönem yaşandı. Bu dönemde birçok endüstrileşen ülkede net cinsiyet sınırları erozyona uğruyordu ve görünür bir eşcinsel alt kültürler geliyordu. Maskülen kadınlar ve onun karşısında feminen erkekler artıyordu. Ancak Nazilerin 1930'da iktidara gelmesiyle alternatif cinsel kimlik ve eğilimlere ilişkin açıklamalar (oto)sansürlenmeye başlandı. Farklı cinsel eğilimlere, alt kültürlerle ilişkin her türlü uygulama *Entartete Kunst* (Dejenere Sanat) ilan edilecektir.

Kracauer'in Eleştirel Metodu ve Film Teorisi

Bilgi imajlar dolayısıyla elde edilir, yani görmek bilmenin kökenidir (Scott, 1991, s. 775-776). Toplumsal cinsiyet farkları da diğer kavramlar gibi göstergebilim yoluyla kurumsallaşır ve tarihsel olarak inşa edilir. Örneğin Rosemarie Buikema, pembe rengin 2. Dünya Savaşından önce maskülen ve güçlü bir renk olarak kabul edildiğini, mavinin ise yumuşak, tatlı ve feminen çağrışımları olduğunu, ancak günümüzde bu renklerin cinsiyetinin tamamen ters döndüğünü hatırlatır. Bu örnekten hareketle, "bir temsil onunla bağlantılı olan imaj veya metin yerine şu anda işlev gördüğü yer ile ilişkilendirilerek okunmaya çalışılırsa ortaya yeni olanaklar çıkarır mı?" diye sorar (Buikema, 2018, s. 90-91). Onun bu sorusu, Kracauer'in sorusuna benzer: seri üretim teknolojisinin eğlence kültüründe ve estetik alanda kitle süsü olarak temsili hangi işlevi yerine getirmektedir? Yerleşik anlamlarla mesafelenmek ve mitleri yapısöküme uğratmak için Kracauer'in izlediği metod, göstergebilimden yararlanmak;

gündelik hayattaki yüzeysel görünümünden, somut örnekler üzerinden toplumun genel yapısına varan gözlemler ve analizler yapmaktır. Temsillerin feminist analizi de bu ilişkileri çözümlenmek için göstergebilimi ve yapı-sökümü kullanır. Böylece anlamları yeni ilişkilerle açmaya, akışkan kılmaya çalışır.

Modernizmin üretim ve temsil ilişkileri birbiriyle bağlantılıdır. Modern kültürü oluşturan maddi yapılar ve süreçler, kültürün kırılma ve aşırılıklarının anlaşılmasını sağlar. Göstergebilim modern insanın düşünsel manzarasında, demiryolları üzerinde seyahatten, montaj hatlarına, renklere, kelimelere, jestlere kadar çağın türlü özelliklerinin karşılıklı ilişkilerini ortaya serer (Bader, 2015, s. 131). Yüzeysel etkileri, altta yatan soyutlamaların etkisiyle açıklayan fizyonomistlerin düşünceleri de bu yöndedir. Kracauer'a göre endüstriyel kapitalizm, totaliter ve soyutlaştırıcı olduğundan gerçekleri baskılayıcı bir işlev görür. Kitle süsü yüzeysel analizlerin çağı anlatmakta ne kadar etkili ve uygun olduğunu gösteren tipik bir örnektir. Kapitalist rasyonalizasyon insanı birey olarak ele almaktansa sayı olarak ele almaya başladıktan sonra soyut bir insan kavramı yerleşmeye başlar. Bu anlayış, totalitarizm ve militarizmle, kitlesel hareket ve kitlesel savaşlarla örtüşür. Alman faşizmi tarafından yaratılan bu estetik politik rejim sayesinde, Graham Bader'in Gerard Richter'den aktardığına göre seferber edilmiş kitleler kendi yansımalarını gördüklerin zaman kendi "yüz"lerine kavuşuyorlardı. Kracauer, Benjamin ve Brecht, film, fotoğraf ve ritüel aracılığıyla III. Reich'in kitlenin yansımından üretilmesiyle ilgileniyorlardı (Bader, 132, n23.)

Kracauer'e göre kendisi ve doğa arasında bağ kurma arzusuyla akla başvurmak yerine başka bir öze doğru geri çekilen insan, mitolojik anlam arayışına girer (Kracauer, 2011, s. 59). Böylece kamusal alanlarda ve kitle iletişim araçları yoluyla kamusal alana dönüşen özel alanlarda, modern ve içi boş bir mitolojik kült olarak kitle ortaya çıkar. Kitle sürekli kendisiyle karşılaşmalıdır. Sokakta geçit yapan kitleler siyasi anlamda kendini gerçekleştirilmektedir. Çalışma ve kent hayatından bir kaçışmış gibi sunulan boş zaman aktivitelerinde de aynı rasyonalite geçerlidir: "Fabrikada eller, *Tiller Girls*'de bacaklar" yoluyla görünür olan ayrıştırıcı, nesneleştirici, mekineleştirici Taylorist mantık ve senkronize koreografiler eğlence sektöründe de hakimdir.

Göstergebilim, görüntü ile anlam arasındaki ilişkinin doğasını sorgulayan Roland Barthes'ın (2017, s. 24-25) önerdiği anlamda "kasıt"ı arar. Bu tutum, imgelerin toplumsal pratiklerle doğrudan bağlantılı kültürel ve günlük anlamlarını kabul etmeyerek onları üretilen bir yapı olarak ele almak gerektiğini belirten Nermin Saybaşıllı'nın fikirleri ile de örtüşür (2017, s. 15).⁹ Saybaşıllı'ya göre fantezi özneliğin dünyasını arzular yoluyla açtığından sapkın ve kişisel değil, aksine toplumsaldır (Saybaşıllı, 2017, s. 85). Fantezi gerçek olan ile hayali olan arasındaki tüm sınırları ortadan kaldırdığı gibi, kişisel ve toplumsal olan yanıyla algımızın, inançlarımızın, davranışlarımızın ve eylemlerimizin merkezinde yer alan bir

9 Saybaşıllı'ya göre bakmanın ve göstermenin kültürel ve günlük üretimi üzerine düşünmek, görüntünün toplumsal üretiminin anlamları üzerine düşünmek için başta imge ya da nesneyi doğal kabul etmemek, onun öğrenilen, öğretilen, terbiye edilen, kültürel yapı olarak üretilen bir teknoloji olarak kabul etmek gerekir (Saybaşıllı, 2017, s.15).

yapıtaşdır. Bu yapıtaşları, bizim olduğu kadar başkalarının da fantezisi olarak kimlikleri ve giderek toplumu belirleyen özdeşleşmelere yol açarlar (Saybaşı, 2017, s. 87). Kitle süsünü oluşturan dizili kadın bedenleri, sürekli tekrar eden, yenilenen bir fanteziyi ortaya koyar.

1920’lerde kozmopolit bir merkez olan “Berlin kenti, sinemanın bir sektör olarak mekânı dönüştüren gücünü oldukça doğrudan deneyimlemektedir” (Şen ve Uzun, 2013, s. 45). Özellikle dışavurumcu Alman korku sineması, cinsel özgürleşme ve eğlence temaları, dönemin modern yaşamının korku ve hazlarını ortaya sermektedir. Bu nedenle Kracauer, toplumsal fantezileri görünür kılan film teorisine umut bağlar. Ona göre, “Film [...] herkesin erişiminde olduğu için bulunamayan bir dünyayı gözler önüne serer. Burada kastedilen elbette gündelik dünyanın bilimin kendi topraklarına kattığı genişlemeleri değil, alışıldık fiziksel çevremizin kendisidir” (Kracauer, 2015, s. 517). Filmler ifşa işlevini yerine getirirler: “genelde normalde görülmeyen şeyleri, bilinci afflatan fenomenleri, dış dünyanın “gerçekliğin özel tarzları” da denebilecek birtakım veçhelerini gözler önüne serer” (Kracauer, 2015, s. 131).

Laura Mulvey (1997) toplumsal olarak işlerlikte olan belli kalıpların film üzerindeki etkilerini psikanaliz kullanarak incelemiştir. Film, imgelere ve bakışa ilişkin cinsel farklılıkları ve yerleşik toplumsal anlamları açıkça ortaya koyar. Patriarkal kültürde erkek için kadın, öteki, gösteren, taşıyıcı, “sessiz bir imge” olarak var olabilir. Patriarkal düzen ve dil, erotik olanı da kodlar. Nesneleştirilen üzerindeki egemen bakış bir denetleme aracına dönüşür. Sinemada voyeuristik (dikizlemeci) ve skopofilik (gözetlemeci) eylemler, ötekine obje gibi bakmak, onu nesneleştirmek dolayımı ile seyircinin bakışla aldığı hazzı tanımlar. İzleyen, Lacan’ın ayna evresinde imgesini deneyimleyen ve böylece bir ego ideali ile özdeşleşmesinin yolu açılan öznesi olarak düşünülebilir. Erkek bakışın izleyici kitlesi ile özdeşleşmesi de bu yolla olur. Mulvey bu noktada izlenenin (kadının) imge kurucu işlevinden söz ederek nesneleştirilen ötekine bakmaktan alınan haz ile görülen imgeyle narsistik özdeşleşme hali arasında doğan çelişkiye dikkatimizi çeker. Bakışı erkek, bakılması olanı ise dişi olarak belirleyen geleneksel ayırımın erkek fantezisine uygun olduğunu ifade eden Mulvey, bu iddiayı pin-up, striptiz ve Busby Berkeley filmleri gibi örneklerle destekler. Mulvey’in imge olarak kadından söz ederken cinsel etkinin filmin zaman ve uzamının dışına çıktığı, parçalanmış beden imgesinin derinlik yanılmasıyla kurtularak bir “cut-out,” kolaj, veya ikona benzetilerek kesilip çıkarılmışlık hissi verdiği söylemi, Taylorist baledeki beden parçaları ve tek boyutlu insana ait estetik rejim ile uyum halindedir (Mulvey, 1997, s. 21). Sinema tıpkı eğlence sektöründeki kitle süsünde olduğu gibi egemen düzene göre düzenlenmiş bir temsiliyet sistemidir ve onun görme biçimini yansıtır.

20. yüzyılın hareketli gündelik dünyası, eğlence kültürü ve film teorisi ile doğrudan bağlantılıdır. “1926’da René Clair ekrandaki görüntüleri uykumuzu istila eden görümlere, seyirciyi de bu görümlerin çağrışımsal gücünün etkisi altında rüya gören birine benzetiyordu” (Kracauer, 2015, s. 272). Film dünyayı ardışık bir hareket halinde sunar ve yeni bir zaman algısı üretir. “Sinema seyircisi ekrana üşüşen uçucu gerçek hayat fenomenlerine duyarlılığı bakımından 19. yüzyıl *flaneur*’ünü andırır” (Kracauer, 2015, s. 290). Lunaçarski insanların

oluşturduğu renkli ve düzensiz akışın düzenleyici “ritme” ulaşmasını sağlayabilecek iki araç olduğunu söylüyordu: “Askeri emir-komuta ve sinema yönetmenliği. Çarpıcı bir biçimde bu ikisine aynı şeymiş gibi davranıyordu” (Buck-Morss, 2004, s. 158-159). Bu akış, seyircinin ilgisini sürekli talep ederek, duyu organları yoluyla onun psikolojik ve bedensel durumunu etkiler (Kracauer, 2015, s. 273). Seyirci filmlerin fiziksel bir gerçekliği kaydettiğini düşünür ancak hemen aynı anda gerçeklikle teması azalır; etrafı karanlık, bulunduğu mekân ve zamana dair bilinci geri çekilmiş, zihni uyuşmuştur (Kracauer, 2015, s. 275). Sinema seyircisinin hoşça vakit geçirmekten çok, zihninin askıya alındığı bu hafif durumu yaşamak arzusunda olduğu düşünülür. Bu durumda seyirci, zihninin boşluğunu istila eden çağrışımlara karşı koyamaz. Film emsalsiz bir propaganda aracına dönüşür. Lenin’in dediği gibi, “sinema bizim için bütün sanatlar içindeki en önemli araçtır” (Kracauer, 2015, s. 276). “1920’lerin Ruslarından öğrendiklerini kendi içgüdülerine duydukları güvenle birleştiren Nazi sinemacılar, aklın alacakaranlık kuşaklarını harekete geçirme sanatında ustaydılar” (Kracauer, 2015, s. 277). Filmi bir propaganda aracı olarak kullanmayı başarmışlardır.

Rüya âlemi kavramını Walter Benjamin’den ödünç aldığını belirten Susan Buck-Morss, dünyaya büyüünü yeniden veren modernliğin yarattığı kolektif zihinsel durumu ifade eden analitik bir kavram olarak onu kullanır. Ona göre, “bu terim, modern hayatın bünyesindeki geçiciliği teslim eder; modern hayatın sürekli değişen koşulları geleneksel kültürü olumlu bir anlamda tehlikeye düşürür, çünkü sürekli değişim geleceğin daha iyi olabileceği umuduna imkân verir” (Buck-Morss, 2004, s. 8). Sinemadaki potansiyel burada karşımıza çıkar. Buck-Morss, 1936 tarihli *Sirk* filmindeki süs-kitle olarak kullanılan kadın bedenlerinin cazibe erotikasının farklı üretildiğini, bu kadınların cinsellikten çok teatralliyi temsil ettiğini, yaşam enerjilerinin tüketici değil üretici olduğunu, farklı bir arzu ekonomisini ima ettiğini belirtir (Buck-Morss, 2004, s.173-175).

Sonuç

Kracauer’in kitle süsündeki bedenlerin cinsiyetsizleştirilmiş olduğu savının aksine Ockman kitle süsünde bir erotizmin ima edildiğini öne sürer. Düzenli bir kitlenin çiçeksi biçimlerde dalgalanmasında, bu örüntülerin tekrarında, soyut formlar aracılığıyla elde edilen plastik dokularda, su içinde yapılan gösterilerde cinselliğin gizlendiğini belirtir. Vodvil ile tiyatroyu da içeren, seyircinin konumunu belirsizleştiren bu teknik karmalardan oluşan sinemada tuhaf bir ruh hali öngörülür. Seyirci uyku ile uyanıklık arasındadır. Filme çekilmekte olan bedenler kitlenin bir parçası olurlar, soyutlaşır, bir birim haline dönüşür, kitle içerisinde çözünür ve bu çözünme deneyimini yaşamış olarak, mükemmel birleşme anının ardından bireyselliklerine geri dönerler. Ancak bu çözünüp birleşmeler, insan duygularını ve deneyimlerini yansıtmaktan uzaktır.

Kracauer, süslerin taşıyıcısı olan kitlelerin, halk kavramından ayırımına değinir. Ona göre bu figürler eğer halk gibi bir topluluğun içindeki insanlardan oluşsalardı havada kalmaz kök salar, organik hayat akımı içinde, aynı kaderi paylaştıkları diğer figürlerden yer yer ayrışır,

salt doğrusal bir yapıya indirgenemeyecek bir biçime ve rengârenk kompozisyonlarla yeniden ilişkilenebilirlerdi (Kracauer, 2011, s. 50). Merrifield'in belirttiği gibi kaleydoskopik bir kompozisyon sunabilir, karşılaşabilir, tartışabilir, ayrışabilir veya bir araya gelebilirlerdi. Bu nedenle Kracauer, kitle süsünden alınan meşru hazzı eleştirir; bunun doğaya dönüş ve aklın egemenliğiyle sonlanmasını temenni eder.

Kitle süsü, erkek egemen modern kültürün ötekisi olan kadının nesneleştirildiğinin ve cinsiyetin denetim altına alınarak endüstrileştirildiğinin bir göstergesidir. Nitekim Weimar döneminde bu uygulamalara ve daha genelinde toplumsal cinsiyet kodlarına tepki olarak cinsel özgürleşme hareketi hız kazanmıştır. Görsel sanatlarda ve filmlerde etkileri görülen bu hareket, düzenli ve homojen kitleler öngören Nazi Almanya'sında bastırılmıştır. Kitlelerin seferber edilmesiyle yürütülen siyasetin yol açtığı korkunç sonuçlar, kimlik ve beden politikalarının önemini göstermiştir. Yıllar sonra bile bu dönemde filizlenen özgürleşme hareketi ve karşısındaki totaliter tutumu sistemin kendi araçlarını yapısöküme uğratarak sorgulayan Kracauer'in metodu incelemeye değerdir. Estetik ve politik olan arasındaki geçişliliğe işaret eden bu metod, kitle süsünün işlevselliğine toplumsal cinsiyet perspektifinden odaklanarak geliştirilebilir. Öznenin kendini inşa edebilmesi, insan bedeniyle doğanın yeniden ilişkilenebilmesi için yapısökümcü ve eleştirel bir yaklaşıma ihtiyaç vardır. Feminizm bir tekillik ve kimlik sorununu ele aldığından, bu yaklaşımlardan biri olabilir. Kitle süsündeki kadınlarla ilgili bir şiirde¹⁰ dendiği gibi, "her biri bireysel bir bacak olarak kalmak istiyor" olamaz mı?

Teşekkür: Bu yazının düzeltilme ve yayınlanma aşamalarındaki önerileri ve değerli katkıları için Arda Kıpçak, Begüm Özden Fırat, Ceren Lordoğlu, Delta Meriç Candemir ve Ebru Aykut'a teşekkür ederim.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Acknowledgments: I would like to thank Arda Kıpçak, Begüm Özden Fırat, Ceren Lordoğlu, Delta Meriç Candemir, and Ebru Aykut for their suggestions and valuable contributions during the editing and publishing processes.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no grant support.

Kaynakça/References

Adorno, T. (2009). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, A. (Ed). (2010). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ayan, M. (2010). *Weimar Dönemi Kadın Devrimci Ruhu ile Käthe Kollwitz* (1. bs). İstanbul: Sone Yayınları.

10 https://quod.lib.umich.edu/d/dcbooks/9475509.0001.001/--new-woman-international-representations-in-photography?g=dculture;trgt=pb_257;view=fulltext;xc=1

- Bader, G. (2015). Life in the Democracy and the Aftermath of War. In Barron, S. & Eckmann, S. (Eds.), *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919-1933* (pp. 123-132). Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Barthes, R. (2017). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik* (A. Koş ve Ö. Albayrak, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudelaire, C. (2004). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktaş, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, J. (2010). *Görme Biçimleri* (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berman, M. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (Ü. Altuğ ve B. Peker Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Buck-Morss, S. (2004). *Rüya Âlemi ve Felaket, Doğuda ve Batıda Kitleleşen Ütopyanın Tarihe Karışması* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Buikema, R. (2018). The Arena of Imagings: Sarah Bartmann and the ethics of representation. In R.L. Buikema & I. van der Tuin (Eds.), *Doing Gender in Media, Art and Culture A Comprehensive Guide to Gender Studies* (pp. 81-93). New York, New York: Routledge.
- Canetti, E. (2017). *Kitle ve İktidar* (G. Aygen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dellaloğlu, B. (2014). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum* (5.bs). İstanbul: Say Yayınları.
- Delvaux, M. (2016). *Serial Girls From Barbie to Pussy Riot*. Toronto: Between the Lines.
- Frisby, D. (2012). *Modernlik Fragmanları Simmel, Kracauer ve Benjamin'in Eserlerinde Modernlik Teorileri* (A. Terzi, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Huyssen, A. (2016). Kadın Olarak Kitle Kültürü Modernizmin Ötekisi. T. Modleski (Ed.), *Eğlence İncelemeleri* içinde (s. 257-281). İstanbul: Metis Yayınları.
- Huyssen, A. (2015). Writing Photography. In Barron, S. & Eckmann, S. (Eds.), *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919-1933* (pp. 115-120). Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (Ö. Çelik, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kracauer, S. (2011). *Kitle Süsü* (O. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Le Bon, G. (2016). *Kitleler Psikolojisi* (A. Çalışkanlar, Çev.). İstanbul: Olympia Yayınları.
- Makela, M. (2015). New Women, New Men, New Objectivity. In Barron, S. & Eckmann, S. (Eds.), *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919-1933* (pp. 51-64). Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Marcuse, H. (1968). *Tek Boyutlu İnsan* (S. Çağan, Çev.). İstanbul: May Yayınları.
- Merrifield, A. (2011). Crowd Politics. *New Left Review*, 71, 103-114. Erişim adresi: <https://newleftreview.org/issues/II71/articles/andy-merrifield-crowd-politics-or-here-comes-everybuddy> (Erişim Tarihi: 21.10.2016)
- Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. 25. *Kare*, (21), 18-24. Çev. Nilgün Abisel. Erişim adresi: <https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/ahmet.oktan/131334/g%C3%B6rsel%20haz%20ve%20anlat%C4%B1%20sinemas%C4%B1.pdf>
- Ockman, J. (2003). Between Ornament and Monument, Sigfried Kracauer and the Architectural Implication of the Mass Ornament. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität*, 3, 74-91. Erişim adresi: https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/1240/file/oackman_pdfa.pdf (Erişim Tarihi: 03.08.2019)
- Pollock, G. (2010). Modernlik ve Kadınlığın Mekânları. A. Antmen (Ed.), *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* içinde (s. 187-252). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Rocco (Eds.), *The New Woman International: Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s*, <https://doi.org/10.3998/dcbooks.9475509.0001.001>.
- Saybaşı, N. (2017). *Sanat Sahada Görsel Kültür Çalışmalarında Etnografik Bilgi* (1. bs). İstanbul: Metis Yayınları.
- Scott, J. W. (1991). The Evidence of Experience. *Critical Inquiry*, 17(4), 773–797. <http://www.jstor.org/stable/1343743>
- Sennett, R. (2002). *Kamusal İnsanın Çöküşü* (S. Durak ve A. Yılmaz Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Şen, B. ve Uçun, K. (2013). Weimar Döneminin Çoklu Korkuları ve Alman Dışavurumcu Sinemasında Kent: Metropolis. Y. Dinçer (Ed.), *İsyan ve Devrim Filmleri* içinde (s. 37- 55). İstanbul: Yordam Kitap.
- Williamson, J. (2016). Kadın Bir Adadır Dışılık ve Sömürgecilik. T. Modleski (Ed.), *Eğlence İncelemeleri* içinde (s. 149-170). İstanbul: Metis Yayınları.
- Young, L. J. (2011). Girls and Goods: Amerikanismus and the Tiller-Effect. In E. Otto & V.