

TEKİNSİZİN ESTETİĞİ ve SANAT YAPITI¹

AESTHETICS OF THE UNCANNY and ARTWORK

Engin Ümer²

ÖZ

Sigmund Freud'un "Tekinsiz" makalesi estetik ve sanat felsefesi açısından da ilham vermiş bir çalışmadır. Tekinsiz, tedirgin edici bir duygudur. Ruhsal anlamda öznenin dehşete düşmesi ve kontrolünü anlık olsa bile kaybetmesidir. Ancak bu kavram sanatlar tarafından ilgi gördüğü gibi estetik açıdan da düşünülebilir. Tekinsizin estetik açıdan ne olduğuna bakıldığında onun yüce ile ilişkilendirilebileceği görülür. Modern estetiğin temel kategorilerinden birisi olan yüce ile tekinsiz arasında görünür bir ilişki söz konusudur. Komedinin dehşet duygusunu nasıl bertaraf ettiği tekinsiz ile ilişkisi açısından komediye düşünme imkanı sunmaktadır. Son olarak da tekinsizin iğrenç ile ilişkisi bir başka estetik ilgi olarak ele alınmıştır. Çalışma estetik kategoriler etrafında düşünceler sunma amacındayken sanat felsefesi açısından da tekinsizin eserlerde nasıl gösterildiği üzerine de düşünmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tekinsiz, Yüce, Komedi, İğrenç, Güncel Sanat.

ABSTRACT

Sigmund Freud's article "The Uncanny" has been a source of inspiration in the fields of aesthetics and the philosophy of art. "Uncanny" refers to an unsettling feeling. In psychic terms, the term "uncanny" refers a feeling of terror and a sense of loss of control, even for a moment, although this concept can also be thought of in terms of aesthetics, and so can be of interest to the arts. When viewed from the perspective of aesthetics, it is seen that the uncanny is related to the sublime. A visible relationship exists between the sublime, as one of the fundamental categories of modern aesthetics, and the uncanny. The way comedy can fend off feelings of terror can offer an opportunity to think about comedy in terms of its relationship with the uncanny. Finally, the relationship between the uncanny and the abject is another field of aesthetics. This study, which offers thoughts on different categories of aesthetics, also focuses on representations of the uncanny in art and its influence on the philosophy of art.

Keywords: The Uncanny, Sublime, Comedy, Disgust, Contemporary Art.

¹ Başvuru tarihi: 19.04.2017 - Kabul tarihi: 13.06.2017.

Bu makale "Güncel Sanat İmgesi Olarak "Tekinsiz" Nesne" isimli, Prof. Dr. E. Yıldız Doyran danışmanlığında Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'ne 2014 tarihinde sunulan sanatta yeterli çalışmasının literatür tarama kısmından hareketle yazılmıştır.

² Yrd. Doç., Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, umerengin@gmail.com.

1.Giriş

Modern düşünmede psikanaliz kültürü yorumlamanın yollarından birisi olmuştur. Psikanalizin kültür üzerine düşünmesi onun inceleme alanını genişletmesi olarak görülmemelidir. Psikanalizin temel önermesi bilincin meydana gelmesinde geçmişten gelen etkiler ve kültürün birey üzerindeki etkilerinin ne olduğu olmuştur. Bu yüzden kültür üzerine düşünme, aynı zamanda ruhsal aygıtın tanınmasının yolu olmuştur. Kitleler ve bireyin ruhsallığına dair akıl yürüten psikanalizin elbette sanat ve estetik için de bir şeyler söylemesi beklenmelidir.

Psikanalizin güzel konusunda söyleyeceği pek az şey olduğunu düşünen Sigmund Freud'un sanat ve kültür üzerine yazıları psikanalitik bir estetik için çıkış noktası olduğu gibi ilham verici de olmuştur. Freud'un ellerinde psikanalitik bir estetik daha çok sanatçıların yaşantıları özelinden yaratıcılık ve ruhsal süreç, izleyici üzerinden özdeşleşme ve yüceltim, eser açısından da karakterin psikopatolojisini yapmasıyla şekillenmiştir. Freud, Da Vinci, Goethe ve Dostoyevski gibi sanatçılar üzerine "patografi"ler olarak adlandırdığı incelemeler yazmış (Freud, 1999:208), çocukluk evrelerinden kaynaklı semptomlarının etkilerini çözümlenmiştir. Psikanalizi bu açıdan ele almak, onu sadece sanatçının ruhsal süreçlerinin ve esere etkilerini anlamak için kullanmak bazı yönlerden eksik ve sıkıntılı olarak görülebilir³.

Psikanaliz, kültür ve estetik üçlüsünün söyleyeceği pek çok şey vardır. Duygular ve bunların meydana gelmesinde etkili olan gizil ya da belirgin süreçler ve kültürün üretiminde nasıl bir temsil ilişkisinin olduğu bunlardan bazılarıdır. Duyguların kökenselliğinden çok onların nasıl gösterildiği ve nasıl

³ Sanatçı merkezli bir düşünmenin örneği olarak psikanaliz sadece sanatçı mitini besleyen bir kaynağa dönüşme tehlikesiyle yüz yüze gelebilmektedir. Bu ise sanatçıya odaklanan bir biyografi çalışması demektir. Bu konuda sanat tarihinde sanatçı mitinin oluşması üzerine bkz. Kris E. ve Kurz O., (2016). Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü, (çev.) Sabri Gürses, İthaki Yayınlar, İstanbul, s. 21-69.

ifade edildiğini, yani psikanalizin temel sorunlarından bir başkasını sormanın kültür konusunda çok şey söylediği görülür (Zizek, 2002:28).

Bu çalışma bu sorun etrafında hareket edecektir. Araştırma Freud'un her çalışması gibi üzerine düşünülmüş, ilham vermiş olan bir yazısı etrafında şekillenecektir. Bu yazı 1919 tarihli "Tekinsiz"dir. "Tekinsiz", estetik üzerinden bir değerlendirme ile ele alınacak ve tekinsizin yüce kategorisiyle benzerliklerinden bahsedilecektir. Devam eden kısımlarda bedensel bir estetizm ile estetik deneyimin komik ve iğrenç olanla kazandığı kaba görüntünün tekinsiz ile olan benzerliklerinden söz edilecektir. Böylelikle Freud'un estetik düşüncesine bedensel açıdan bakmaya çalışılacak, aynı zamanda temsil üzerinden bu kavramın neler söylediği üzerine düşünülmüş olacaktır.

2. Tekinsiz

"Tekinsiz", sadece Freud'un külliyatında değil, sanat üzerine yazdıkları arasında merkezi önemi olmasa da ilginç bir tınıya sahiptir. İlginçtir; bu çalışmada bir duygunun üzerine düşünme ve onu özelleştirme gibi bir amaç karşımıza çıkar. Tekinsizin karşılığı bir tür korku ve kaygı benzeri bir duygunun deneyimlenmesine karşılık gelmektedir. Freud'da böyle bir duygunun anlamını ve düzenini ele alma amacındadır. Diğer taraftan bu yazının ilgi çekici bir başka nedeni, Freud'un tekinsiz duygusu üzerine düşünürken estetik ve psikanalizi yaklaştırmış olmasıdır ⁴.

Gündelik bir olay, içerisinde kişinin korku duygusuna kapılmasına neden olan bir nesne bir söz veya bir başka etki barındırmaktadır. Bu sesler veya başka şeyler korkunun varlık göstermesi ve yükselmesine neden olmaktadır. Özne buna karşılık korkunun nedenlerini anlama çabasına girişir. Kişi korkunun nedenini, diyelim ki bu bir köpek olsun, farkındadır ve telkin yoluyla kendisini

⁴ Freud'un estetik, sanat ve duygular üzerine düşüncelerine çalışmanın kapsamı düşünülerek girilmemiş, bu konu bir başka çalışmaya bırakılmıştır.

rahatlatmaya çalışacaktır. Bedensel kilitlenmeler, terlemeler, panik halinin dindirme yollarını arayacak ve korku nedenini mantıksallaştırarak bertaraf etmeye bir başka durumla yer değiştirmeye çalışacaktır. Ancak korku benzeri bir duygu olan kaygının nesne ile olan ilişkisi bu kadar net değildir. Kaygı nesnesizdir ve öznenin kendisine dairdir. Burada özne anlamlandırma imkanlarını yitirir. Ket vurmalar, seğirmeler, dilsizlik özneyi yemeye başlar. Tekinsiz türden bir duygu da kaygıya daha yakındır ve dehşet duygusuyla da ilgilidir. Kaygının yavaşça gelmesi ve özneyi çökertmesine eş olarak dehşetin anidenliği özneyi kilitlemektedir.

"Dehşet" (Schreck), "korku" (Furcht) ve "anksiyete" (Angst) yanlış biçimde eşanlamlı ifadeler olarak kullanılır; aslında tehlikeyle ilişkiler açısından net bir ayırım yapılabilir. "Anksiyete" [kaygı] bilinmeyen biri de olsa belli bir tehlikeyi bekleme ya da ona hazırlanma durumunu tanımlar. "Korku" korkulacak belli bir nesneyi gerektirir. Ancak "dehşet" bir insanın hazırlıklı olmadan tehlikeye daldığında içinde bulunduğu duruma verdiği addır; sürpriz etmenini vurgular (Freud, 2002:271).

Tekinsiz dehşet veren bir haldir. Freud'a göre tekinsiz, estetik disiplininin alanına giren duygulardan da birisidir. Freud'un ilgisi de böyle bir duygunun "çekirdeğinin" ne olduğunu soruşturmak olmuştur (Freud, 1999:325). Freud, geç dönem Alman romantik yazar E. T. A. Hoffmann'ın "Kum Adam" öyküsünü yorumlayarak bu duygunun içeriği ve temelinde yer alan, onu var eden durumlar üzerine düşünür. Eserin uzun bir yorum kısmından sonra Freud, tekinsizlik duygusunun çocukluk anılarıyla ilgili olduğunu yazar. Bu anılar kişiye özgü olduğu kadar insan soyuna aittirler. Böylelikle kaçınılmaz olan bir yazgı olarak tekinsizlik duygusuna neden olan her şeyin ortaklıkları ve belli kökenleri mevcut olarak önerilmiş olur.

Tekinsizin işleyiş şekli bastırılmış olanın geri dönmesi, tanıdık olanın yabancı hale gelmesi, onun farklı tezahürlerle kendisini göstermesidir. Hoffmann'ın öyküsündeki bazı temalar da bu geri dönüşü anlamak adına fikir vericidir. Öykünün kahramanı Nathanael öykü boyunca göz kaybı korkusu yaşamakta ve kendisine musallat olan Kum Adam karakteri tarafından sürekli

rahatsız edilmektedir. Göz kaybı, iğdiş edilme ile ilgilidir (Freud, 1999:337). Göz kaybının olması, kişinin ve benliğin konumunu kaybetmesidir. Kayıp ile benlik, anlamlandırma açısından hem dünyayı hem de kendi bilincinde olma halini yitirmektedir. Bu yüzden de tekinsizlik duygusu, kaygı içeriğiyle öznenin kendisine kapanmasına neden olan güçlü ve olumsuz bir duyguyla sarsılması, öznenin yaralanması veya sekteye uğratması olarak görülmektedir. Freud'un Hoffmann'ın öyküsünden hareketle sıraya koyduğu temalar da bu açıdan anlam kazanır. İkiz teması, canlı ile cansız karıştırma, kem göz, öznenin kendi bilincinde olmasını sarsan ve onun kurallarını ihlal eden tetikleyicilerdir.

İkiz teması kişinin kendisine benzer veya başka bir tanıdığına benzer birisini karşısında bulmasının şaşırtıcı ve rahatsız edici bir durum meydana getirmesidir (Freud, 1999:341). Canlı ile cansızın karıştırılması, ölü'nün dirilmesi veya bir nesnenin canlanma düşüncesi sınır ihlali olarak tekinsiz bir etki meydana getirmektedir (Freud, 1999:339). Kem gözün, bir başkasının bakışının, kişiye yönelen işaretlerin onu sakatlaması, eski toplumlara özgü büyüsellik özelliği gösteren uğursuzluk düşüncesi de diğerleri gibi öznenin varoluşuna karşı onu sardığında kitlenmesine neden olan diğer etkilere (Freud, 1999:346).

Tüm bu tekinsiz repertuarına daha fazlası eklenebilir. Ancak hemen hepsinin dayanak noktası bunların etkisinin öznenin anlam dünyasında yalnız ve çaresiz kalmasına neden olmalarıdır. Bu açıdan negatif bir duygu olarak tekinsiz, sanatsal estetiğin konusu olmasıyla ne kadar anlam kazanabilir? Bu soruya Freud'un bakışı ile romantik sanattan günümüze sanatsal estetiğin felsefi olduğu kadar tarihsel sürecindeki üretimler ile farklı cevaplar vermek mümkündür.

Masallar ve diğer sanatsal üretimlerde uzuv kopmaları, canlı ile cansızın karışması, ölü bir karakterin dirilmesi gibi olaylar sergilenmektedir (Freud, 1999:356-359). Bunlar tekinsizin sanatlar tarafından kullanılan bir dizi motif,

metafor, tema veya kimi türler (fantastik, gerçeküstü, korku gibi) ile karşılaşılmasıdır. Ancak bunlar tekinsizlik duygusunun gündelik olan ile sanatsal kullanımı arasındaki farkı görmeye engel olmamalıdır. Freud, “gerçekten yaşanmış tekinsiz ile yalnızca izlediğimiz ve okuduğumuz tekinsiz arasında ayırım” yapılmalıdır diyerek bu farkı vurgular (Freud, 1999:354). Ayırım, kurgu ile gerçek arasında olduğu gibi sanatsal estetik duygu ile ruhsal süreçler içinde yaşanan duygular arasındaki farka dayalıdır. Sanat eserleri duygusal güçlü etkiler meydana getirebilirler. Sanat eserleri, yaşanması imkansız ya da zor, yaşandığı zaman hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığı durumları izleyicisine onun bir benzerini meydana getirerek yaşatabildiğinden izleyiciler de çoğu zaman bu gibi etkiler için sanat eserleriyle olan ilgilerini korumayı tercih etmektedirler. Sanatın duyguları insana güven verici bir noktadan gündelik yaşamdan uzaklaşma imkanını sağlamaktadır. Sanat eserinin mesafelendirici ve izleyiciye bir bakış sunarak onu güvenli yere alması, estetik deneyimin ve duyguların ruhsal süreçlerde yaşananlardan oldukça farklı olması anlamına gelmektedir. Bu noktada sanatların deneyimlerin sınırlarıyla oynama isteğinde oldukları da göz ardı edilmemelidir. Özellikle günümüzde. Estetik deneyimi, güzellik deneyiminin düzenine karşılık geliştirilen belirsiz ve sınır deneyimi şeklinde düşünen estetik düşüncesi günümüzde sanatın etkileri üzerine yeniden düşünmeyi şart koşar gibidir⁵.

Yirminci yüzyıl sanatı sanatın sınırlarının ne kadar genişleyebileceğini göstermiştir. Malzeme ve teknik anlamda olduğu gibi anlatım açısından da sanatsal dil, zamanın ruhunu biçimlendirmeye devam etmiştir. Bu biçimlendirme izleyicisine eserin gösterdiği dünyanın bir başka dünya olmasını önermektedir. Bu başka dünya, popüler ürünlerin hayal sahnesindeki gibi gündelik gerçeklikten uzaklaştırıcı bir büyüleyicilik özelliği de göstermektedir.

⁵ Bu çalışma daha çok estetik ve sanatsal kategoriler ile tekinsiz arasında ilişki, benzerlik ve farklar üzerine olduğundan sanat yapıtı özelinden bir dizi örnekleme yer vermiyor. Bunun için bkz. Engin Ümer (2014), Güncel Sanat İmgesi Olarak "Tekinsiz" Nesne", (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış, Ankara.

Diğer taraftan bu başka dünya, yaşantının büyülenmişliğini silmek ve bir başka gerçekliği gösterme amacıyla yabancılaştırıcı ve şoke edici etkiler, harikulade düşüncesi, sınır deneyimleriyle sanat, izleyicideki hazır temsilleri bozan bir başkalık meydana getirmeye de çalışmaktadır. Huzursuz edici bu etkinin dehşet estetiğiyle⁶. Romantizmden bu yana sanatların üretmeyi amaçladıkları huzursuzluğun dilsizlik ile bir ketleme ile ilgili olduğunu göstermektedir. Bu da bizi modern estetiğin ana ilgilerinden birisine yüce soruna yöneltmektedir.

3.Tekinsiz ve Yüce

Dilsizlik anlamın yitirilişi ile kalakalmak değildir. Dilsizlik yeni anlam olanaklarına doğru hareket ederken kendi konumunun yetersizliğini de fark etmektir. Dilsizlik, sözün bittiği anın büyüleyici etkisi, şoke edici ve yabancılaştırıcı olmasıyla karşılanabilir. Bu yüzden yüce kategorisi böyle bir estetiği anlamada fikir verici perspektifler sunacaktır. Her ikisinin özünde meydan getirdiği etkinin benzerliği, yani bir yönüyle yıkıcı ancak bir başka açıdan yenileyici olması, bu anlam genişlemesinde ikisini yan yana getirmeye asıl neden olmaktadır.

Modern estetikte yüceye olan ilginin pek çok nedeni vardır. Bunlardan bir tanesi sanatların bilgilenme ve değer üretme anlamında güzel ile ilişkisini değiştirmek amacıyla olmalarıdır. Sanki güzel, herkesin bildiği ancak bu bilgiyle bir şeyleri öğrenmedikleri bir kelime, bir kabuk halini almış gibidir. Sanatlar için böyle bir güzel (1) genel beğeniye işaret etmesiyle (2) formüllerden ibaret olmasıyla (3) özel bir duygu ve değere karşılık gelmesi oldukça güç gibi görünmektedir. Güzel, biçimsel bir düzeni olan ve

⁶ Dehşet estetiğini bilerek kullanıyoruz. Romantik sanatın ve beraberinde gotik edebiyatın arzuladığı böyle bir duygunun, açıkçası şeyleşmiş ve günümüz görsel kültüründe tüketilmiş olduğu iddia edilebilir. Ancak bu estetiğin sınırları zorlayıcı skandal etkilerinden çok insan varlığı hakkında bir şeyler söylemesiyle ilgi çekici olduğu söylenebilir. Konunun kapsamını genişletmemek adına dehşet estetiğinin kökensel anılar ve insan soyuna özgü güçlü bir bağa sahip olduğu iddia edilebilir.

çözümlemiş, modern kapitalist düzenin ürettiği kültürde şeyleşmiş gibidir. Bu yüzden sanatsal beğenin güzel ile ilişkisinde güzelin salt seyirlik bir durumun ifadesi olarak görülmesi, çözülmüş bir dilin kendisiyle karşı karşıya olunması anlamına gelmektedir.

Bilgiye dair tümüyle açık ve net olmayı becerebilen modern düşünmenin karşısına çıkartılan poetik bir düşünme belirsizliğe olan derin ilgisiyle deneyimi esas görüştür. Yücelik de böyle bir deneyimin ifadesi olarak karşımıza çıkar. Mesafe ve belirgin hatlar yoktur, tersine her şey silikleşmekte ve öznellik kesinliğini yitirmiş halde dolanımda olma imkanına sahip olmaktadır. Adem-i merkezi özne kendini kaybeden, akışkan bir öznelliğe yerini bırakmaktadır. Bu yüzden tekinsiz ve yüce arasında bir benzerlik düşüncesine gidilecekse öncelikle öznenin kendisini yitirmesi ve buna neden olan temsiliyetin bozulması gibi iki kilit durumu göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Yüce kavramı, Yunanlı düşünür Longinus'un olduğu düşünülen "Yüce Üzerine" (Peri Hupsos) adlı eserin on sekizinci yüzyıl batı kültüründe keşfedilmesiyle yeniden gündeme gelmiştir. Güzelin kesin ve belirlenmişliğine karşılık belirsiz olana ilgi on sekizinci yüzyıldan önce Fransa'da on yedinci yüzyılda tartışma konusu olmuştur (Ferry, 2012:49-102). Belirsizliğe olan ilgi, güç karşısında öznenin yıkımı ve bunun aynı zamanda bir yenilenme olarak deneyimlenmesi şeklinde ilk düşünceler silik de olsa bu tartışma içinde dolanıma girmiştir. Devam eden yüzyılda Burke ve Kantçı yücenin konumu ile Romantiklerin yüceye dair düşünceleri bu düşünmeye paralel ve geliştirici bir özellik sergilemektedir. Zamanın ruhu olan yücenin "modern insanın, tüm bilimsel gelişmelere karşın, duyduğu güvensizliği ve apokaliptik yaklaşımını" simgelemesi yüceye karşı olan ilgiyi açıklamaktadır (Erzen, 2011:70). Bu yüzden yüce üzerine düşünme, estetiğin esas konusu olan güzel üzerine düşünmenin karşısında yer almıştır. Sanatlarda güzel ve mimesis ilişkisine

karşılık yüce, kimi yazarlarca mimesis kategorisine karşıt olarak ona benzemeyen bir düzen şeklinde düşünülmüştür (Özkaracalar, 2005:14).

Addison (1672-1719) “İmgelemin Hazları” adlı eserinde görmenin yüceltildiği ve diğer duyu organlarına göre kişiye daha fazla haz verdiğini yazar ve hazzın üç kaynağı olduğunu belirtir: “... Büyük olan..Yeni olan..Kendi türlerimiz içinde ve genel olarak güzel olan ...” (Addison, akt. Arat, 2006:117). Addison’un bahsettiği yeni olan doğada alışkın olunmayan ‘şaşırtıcı öğeler’ ve ‘canavarlar gibi doğa kusurları’dır. Tanrı ise doğayı insanın güzel bulacağı şekilde, onun “öğrenme isteğine” göre şekillendirmiştir (Arat, 2006:118). Bu yüzden yüce bir kuraldışılık anlamına gelmektedir. Öğrenme arzusunu harekete geçiren bir yabancılik, içeri alınması zor olan dışarıda kalması gerektirir. İçeri alındığında, söz ve görüntülere döküldüğünde, anlamlandırıldığında ise her zaman bir şeylerin dışarıda kalacak olandır ⁷.

Edmund Burke “Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Bir Soruşturma” adlı eserinde yücenin kaynağını korkunç ve tehlikeli olanın dehşete benzeyen duygu uyandıran olduğu şeklinde anlatmaktadır (Burke, 2008:42). Acı deneyimi, “korkuların kralı olan ölümün ulağıdır” (Burke, 2008:43). Ölümle el ele giden acının haz vermesi ise belli bir mesafeyle mümkün olabilmektedir. Bu mesafesizlik hali ise akıl yürütmeyi engellemektedir:

Muazzam ve yüce nitelikte olanın neden olduğu tutku, bu nedenler en güçlü biçimde etki ettikleri zaman, şaşkınlıktır. Şaşkınlık, ruhun bütün hareketlerini geçici olarak durduğu, bir derece dehşet içeren, bir durumdur. Bu durumda zihin nesnesi ile öyle dolmuştur ki, ne başka bir şey düşünebilir, ne de dolayısıyla kendini meşgul eden o nesne üzerine uslamamada bulunabilir (Burke, 2008:61).

⁷ Derrida batı düşünmesinde içeri dahil etme ve yeme ilişkisi üzerine benzerlikler kurar (Derrida, 2013: 1-5). Yutma, yutulma korkusu benliğin kendi bilincinde olma halinin düzensizleşmesi olarak tekinsiz etkiye örnektir. Bu açıdan düşünme ve yutma, yeme, yamyamlık benzerliği başkalık düşüncesi açısından ötekinin tedirgin edici yabancı olma durumuna uymaktadır.

Burke'in yüce tanımı korkunun benliği nasıl sarstığı ve güçlerini nasıl elinden aldığını anlatmaktadır. İmmanuel Kant'ın ise yüce konusunda konumu bu açıdan anlam kazanır. Kant, Burke'un düşüncelerine aşınadır (Schaper, 2005:168) ve kimi yönleriyle O'nunla paralellikler gösterir:

... bizde Yücenin duygusunu uyandıran şey biçime göre hiç kuşkusuz yargı yetimiz için aykırı, sergileme yetimiz için uygunsuz, ve imgelem yetisi için bir bakıma zorbaca görünebilir; ve gene de salt bu nedenle daha da yüce olarak algılanır.... Yüce hiçbir duyusal biçimde kapsanamaz, ama yalnızca usun İdealarını ilgilendirir ki, bunlar için uygun hiçbir sergileme olanaklı olmasa da, tam bu duyusal sergilemeyi kabul edene yetersizlik yoluyla uyarılıp anlığa çağrılır (Kant, 2006:102-103).

Burke gibi Kant'ta yüce olanın insanın zihninde ifade edilemez bir etki meydana getirdiğini yazar. Bu yüzden yüce duygusuna neden olan olgular insana korku vermektedir (Altuğ, 2007:232-238). Yücenin güzelden farkı da bu yönüyle kendisini göstermektedir. Güzel ve yüce haz verici olsalar da (Kant, 2006:101) güzel, "haz verici bir dinginliğin" karşılığı olurken yüce, "acı verici bir yetersizlik duygusu" meydana getirmektedir (Altuğ, 2007:233). Kant'ın güzellik yargısı, anlama yetisiyle hayal gücü yetisinin bir arada işlemeyle varlık bulurken (Wood, 2009:196) yücelik deneyimi bu ikisinin arasında bir ilişkinin meydana gelememesiyle oluşmaktadır.

Öznenin anlama yetisi ile hayalgücü yetisi arasında işbirliğinin bozulması yücenin nesnesinin zihinsel açıdan bozucu gücüne işaret etmektedir. Duyusal açıdan da bu nesne, uygun ölçülere sahip değildir. Eğer duyusal açıdan yücenin nesnesi uygun bir ölçüye sahip olsaydı yücelik duygusu meydana gelmeyecektir. "Öyleyse duyuların bir nesnesi olabilen hiçbir şeye, bu temelde irdelendiğinde, yüce denemez" (Kant, 2006:108). Yücenin nesnesi biçimsel bir belirsizliğe sahiptir (Kant, 2006:101). Bu nedenle Kant'ın yüceyle ilgili incelemeleri insan duyularını aşan yapıları içerir.

Atılğan, öne çıkmış ve bir bakıma gözdağı veren kayalar, şimşekleriyle ve gümbürtüleriyle gökyüzüne yığılan fırtına bulutları, yokedici bütün bir şiddetleri içindeki volkanlar, geçtikleri her yeri altüst eden kasırgalar, kabarıp köpüren uçsuz bucaksız okyanuslar, güçlü bir ırmağın çağlayanları vb., tümü

de direnme yetimizi onların gücü ile karşılaştırıldığında önemsiz bir küçüklüğe indirgerler. Ama görünüşleri ne denli korkutucu ise o denli çekici olur (Kant, 2006:121).

İnsanın zihinsel aktivitelerini aşan bu olaylar bir anda kendi yaşamı için bir tehlikeyle karşı karşıya kalması nedeniyle korku vericidir. Kaygının ruhsal sarsıntısı da burada kendisini göstermektedir. Dev dalgalar tarafından yutulma korkusu, bedenin ortadan kalkması, öznenin zarar görmesi kaygıyı tetiklemektedir. Yüce ve tekinsiz, kaygı haliyle insanda panikleme ve dehşeti bu şekilde yaratmaktadır. Yaşama arzusunun devamlılığının kesintiye uğraması ve benliğin silinmesi.

Tekinsizde benliğin içinde varlık bulan kırılma ile yücenin deneyimlenmesinde meydana gelebilecek dehşet duygusu aynı düzeneğe sahiptir. Tekinsiz gibi yücelikte zihindedir (Wood, 2009:206). Ancak Kant, yücelik deneyimini kaygılı bir bekleyiş ve ruhsal bir süreçle açıklama yoluna gitmez. O'nun için korkutucu doğa olayları karşısında insan, kendisine güven verecek bir yerden bunlara bakarsa (Kant, 2006:121) bu korkusu dinginleşme imkanı bulur. Burada da yücelik deneyimi estetik bir hazza dönüşmeye başlar ve güzellik yargısından alınan hazla benzerlik gösterir (Schaper, 2005:170).

Yüce kategorisi, modernist sanatta, kendini kaybeden bir deneyim ve sınırlarda dolanma ile karşılığını bulmaktadır. Gerçeküstücü harikuladelik düşüncesi gündelik sıradanlığın içinde kişinin kendisini bir başkalık içinde bulması ve epifani deneyimine benzer bir deneyim yaşamasıdır. Harikulade, "büyüsü bozulmuş dünyayı, acımasızca akılcı hale gelmiş kapitalist toplumu yeniden büyülemek"tir (Foster, 2011:48). Yeniden büyülemenin yolu ise gerçekliğin içindeki çelişkileri göstermekten geçmektedir (Foster, 2011:48). Böyle bir deneyimin gerçekleşebilmesini Hal Foster, Andre Breton'a atıf yaparak şu şekilde ifade eder:

İlk önce sarsıntılı güzellik olarak harikulade, canlı ve cansız durumların birbirine tekinsizce karışması olarak görülecek; sonra da nesnel rastlantı olarak harikulade, -ani karşılaşmalar ve buluntu nesnelere görüldüğü gibi- tekrara zorlanmanın tekinsiz hatırlatıcısı olarak ortaya çıkacaktır... Breton "Manifesto"da harikuladeyi, açıklama ya da resim vermeksizin şu iki örnek ile gösterir: Romantik harabeler ve modern mankenler. Bu ikisi de gerçeküstücülüğün değer verilen amblemleridir.... (Foster, 2011:50).

Breton'un sözünü ettiği deneyim, yabancı olunan bir kültürün sokaklarında, caddelerinde ve meydanlarında tüm bu mekanı saran meta düzeni içinde sadece keyifli seyre dalan modern bireyin kendisini yeniden bulmasının yollarındandır. Maddede tümüyle kavuşan ve bir uyarıcıyla bir başkalık içinde bireyin kendisini bulması, kendi benliğini var eden tüm noktaların titreşime geçmesiyle sarsılması gerçeküstücü deneyim düşüncesinin karşılıklarındandır. Burada kaygı ile ilham verici bir ilişki söz konusudur. Benzer şekilde soyut sanatın maddeyi aşan deneyimi, resmin yüzeyinde meydana gelen etkinin duygusal gücü, öznenin kendisini yitirmesine bir başka örnektir. Kandinsky ve kuşağının tinsellik savunusunun temel çıkış noktası materyalist kültür eleştirisidir (Kandinsky, 2001:36). Bu yüzden soyut sanatta maddenin aşıldığı tinsel deneyimi amaçlanmaktadır. Sonraları Barnett Newman'ın resimlerinde görüleceği gibi. Newman'ın resimlerinde dilsizleştirilen, tinsel deneyimle sarılmış, maddenin kuşatıcılığında bağımsızlaşmış bir deneyim imkanı olarak görülür (De Bolla, 2006:56).

Kantçı yüce kategorisi temsil edilemez olandan bahsetmektedir. O, öznenin yaşadığı Tanrısal olan ile canavarımsı olan arasında bir deneyimdir. Gücün karşısında tüm anlama yetilerinin ortadan kalkmasıdır. Bu yüzden deneyimin bu çifte duygusu, Tanrı ile canavarın "tarifsizliği" ve birbirine yansımali bir ilişkiselliği, birbirine bütünleşmiştir (Kearney, 2012:113). Bu yüzden eser Kant için, böyle bir etkinin nedeni olabilecek bir nesne olamayacaktır. Freud gibi Kant'da eserin sınırlı gücünü görmekte, sahnelemenin kaçınılmaz mesafesinin temsilin kaçınılmazlığının yüceyi sadece sahneleyebileceğini düşünmektedir.

Jean François Lyotard, Kant ekseninden meydana getirdiği güncelleştirici yorumlar ile yüceyi sanatlar ile birlikte düşünmeyi önermektedir. Lyotard'da yüce "duyulur olanın gücüne sahip olmak" demektir (Ranciere, 2012:90,91). Lyotard, estetik açıdan ele aldığı yüceyi kategoriler ötesinde bir kategori olarak, aklın yetemeyeceği, dolayısıyla temsil edilemez şeklinde tanımlamaktadır. Kantçı matematiksel güç ve gücün kendisi olarak nesnesiz duygu burada orantılar ve biçim üzerinden değil, anlam üzerinden karakterini kazanmaktadır.

Yücenin yarattığı his, çelişik ara bir his, bir gidiş geliş yönünde belirsiz, "haz ile acı, neşe ile kaygı, vecit ile depresyon" arasında bir duygudur (Lyotard'dan akt. Kearney, 2012:117). Bu postmodern sanatta da yüceliğe dair yorumun bir özetidir. Yüce, postmodern estetikte, sanatçının doğadan kopuk, ona zıt, imgelemin "biçim ile sunuma ilişkin gücünü akamete" (Kearney, 2012:117) uğratmasıdır. Burada temsil edilmezle uğraşan bir sanat karşımıza çıkmaktadır. Kantçı sanatçı, dehanın doğa ile ilişkisine Lyotard'ın sınır deneyimleriyle kendi kendini de bozguna uğratarak yüceyle karşılaşan sanatçısı karşılık gelmektedir (Kearney, 2012:118). Modern dehanın yaratıcılık sürecinin sınır deneyimine dönüştürme isteği, romantik yazarlardan gerçeküstücü sanatçılara kadar uzanan uzun bir listede bariz bir şekilde görünürdür.

Modern sanatta yüce, "gösterilemeze sadece namevcut bir içerik olarak atıfta bulunmaya imkan verir" (Lyotard, 1994:57). Soyut sanat ve belli bir biçimsel tanınabilirliğin olmadığı, derin sembolik ifadelerle örülmüş modernist sanat eserlerini temsil edilemez peşindedirler. Postmodern sanatta ise yüce, sanat eserinde imkansız gösteriminde modernist sanattaki nostalji duygusundan uzaktır:

Bu durumda postmodern, modernin içinde gösterilemezi, bizzat gösterimin kendinde öne çıkarandır; uygun formların tesellisi ile imkansızın nostaljisini hep birlikte yaşamaya elveren beğeni konsensusunu reddedendir; yeni

gösterimleri, tadını çıkartmak için değil, ama gösterilemez varolduğunu göstermek için araştırandır Dolayısıyla sanatçı ve yazar, kuralsız ve yapılmış olacak olanın kurallarını oluşturmak için çalışır. Bu yüzdendir ki, yapıt ve metin olay niteliğini taşırlar (Lyotard, 1994:57, 58).

Lyotard'ın yücesinde sanatçının genel beğenin dışında bir beğeni önermesi, "canavarca" ve "biçimsiz" bir dünyayı kültüre "paralel" hale getirmesidir (Lyotard'dan akt. Kearney, 2012:118). Yüce, duyulur olana yaklaşır, sanatçı, "temsil araçlarına başvurmaksızın mevcudiyeti" gösterme çabasına girer (Ranciere, 2012:91). İzleyici ise sanat yapıtının olay özelliğiyle özel bir anlam türüyle buluşmaya çalışsa bile bunu başaramayacaktır. Anlam yerine olay olarak eser, şoke edici bir durum içinde varlık bulacaktır⁸. İzleyici kendi gerçeğini sadece değiştiren değil, bundan da öte estetik deneyiminin işleyişini de değiştiren uç bir deneyim yaşayacak ve "dilsiz", hareketsiz ve bir ölüden farksız olacaktır (Lyotard'dan akt. Kearney, 2012:118).

Lyotard'ın modernist sanatı, gündelik hayatı yabancılaştırma, izleyende şok etkisi yapma amacına sahiptir. Ancak modernist sanatın bir öte dünya, gündelik sıradanlaşmış gerçeğin ötesinde bir ütopya önerisini sunan aynı zamanda da gündelik gerçekliğe dair yeniden bilinçlendirme arzusu karşısında postmodern sanat, bir yoksunluk amacına sahip gibidir. Postmodern sanat, yüce deneyimiyle büyük bir boşluk etkisi yaratır. Tekinsizin ise postmodern yüce açısından görünümü, dilsel ve anlam açısından bu yoksunluğu garanti etmesidir. Estetik hazzın seyirle kısıtlanmasını eleştiren modern sanatta olduğu gibi burada da eser karşısında bir suskunluk, anlamlandırma güçlerinin zorlanması ve hazzın tedirgin edici hale getirilme çabası söz konusudur:

Lyotard, sanatın bu olumsuz görevinin karşısına, bir uygarlığın yıkıntıya dönüşmüş ideallerinin kültür adı altında haz alan estetiğin pozitivist nihilizmini koyar. Ona göre estetik güzelliği benimseyen nihilizm ile yüceyi tanıklık eden

⁸ Bunun eserin performatifliğe dönüşmesi şeklinde düşünebiliriz. Özellikle 60'lı yıllarda sanatta ve sosyal bilimlerde ilgi gören bir durumdur performatiflik. Sanat açısından bu durum ontolojik anlamda eseri tek biçimli ve stilistik şekilde bir düzene oturtmanın karşıtlığı şeklinde düşünmek mümkündür. Konuyla ilgili detaylı bilgi için bkz. Erika Fischer-Lichte (2016). Performatif Estetik, (çev.) Tufan Acil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

sanat arasındaki mücadele, figürasyona geri dönen ya da soyut motiflere figüratif motifler katan trans-avangardizm ya da neo-ekspresyonizm gibi resim biçimlerinde örneklenir (Ranciere, 2012:90).

Lyotard'ın sanatlarda yücelik deneyiminin yaşanabileceği ve eserin kültürde anlam düzeni açısından onun sınırlarında dolaşması Lacancı yüceyle benzerdir. Bir başka psikanalist Rudolph Otto'nun büsbütün aşkın numenin bir göstergesi, "bambaşka bir alemden çıkıp gelen, bu diyarlarda eşi benzeri görülmemiş olan mysterium deneyimi" olarak (Kearney, 2012:13) tekinsiz deneyimiyle yücelik deneyimi arasında kurduğu ilişki Lacancı anlamda Gerçek'in⁹ geri dönmesini akla getirmektedir.

Kant'ta özne, düşünme prosedürlerinin arasındaki uyumsuzlukla nesneye yücelik değeri vermektedir. Lacan'da da her türlü anlam üretimini sağlayan düzenek içerisinde öznenin yetersizliği olarak yücelik deneyimi karşımıza çıkmaktadır. "Gerçek, rahatsız edici etkileri tuhaf beklenmeyen yerlerde, Lacangil Yüce'de hissedilen gerçeklik sezgimizin, varoluşumuzun gizli travmatik içyüzüdür" (Wieczorek, 2001:6). Burada ise canavarımsı olan şey aynı zamanda tiksinti vermesiyle, ufak ve basit, sıradan bir şey olsa bile huzursuz ediciliğiyle kendisini göstermektedir. Bu da güncel sanatta izleyiciyi iğrenç olan ile karşılaştırmayı, Gerçek'in bir parçasıyla yüz yüze getirme çabasını açıklama konusunda yardımcı olacaktır.

4. İğrenç Olan ve Tekinsiz

Eğer yapıt uyumlu bir estetik deneyim, güzellik yargısına neden olabilecek, teamüllere uygun bir temsil sunmuyorsa izleyicinin bakışını zedelemeye çalışır. Bu, eser ve izleyici arasındaki ilişkinin simetrisinin bozulmasıdır. Eserin anlaşılması, deneyimin dile kavuşturulmasıdır. Eserin içerdiği konunun bilinmesi anlamında değil, deneyimin ifade edilmesidir. Belirsizlik, duygunun kelimelere ve hatta jestlere mimiklere dökülmesinde

⁹ Lacan'ın kavramlarından Gerçek; sembolleştirmeye direnen, kısmen sembolün, basitçe anlamlandırma düzeninin içerisine girebilendir. Bu müdahalesiyle Gerçek ihlal olarak düşünülmesi gerektir (Evans, 1996:162).

kendisini göstermektedir. Bu basit bir ünlem ya da bir ifade olabilir ve kendisine özgü şekilde ya da gündelik bir gramer düzeninde şekillenebilir. Bu nedenle eserin konusu bir yüzeydir. İzleyicinin eseri tanimasının usullerindedir. Biçimsel açıdan esere bakmak gibi. Her ikisi de enformatik düzeydedir. Bilgiyi ve betimleyici bir dili devreye sokmaktadırlar. Eserdeki bu yüzeyler (biçim, içerik) deneyimlendikçe farklılaşır. İzleyici de deneyim ile edindiği hazzı ifadelendirmek ister. Eğer bu olmuyorsa estetik haz bir değere dönüşmez ya da haz olumsuz düzeyde olabilir. Ancak hazzın dereceleri içinde izleyici, kendisini kaçınılmaz olarak ifade düzleminde görmek ister. Böylelikle kendini güvene almış olur.

Sanat eseri arzuyu gideren ya da arzuyu ketleyen şekilde düşünülebilir. Lyotard'cı sanat eseri kültürün kurallarından kaçarken, Büyük Ötekiden¹⁰ veya yasadan kendisini kopartmış da olur. Böyle bir eser gündelik ahlakın kurallarını ya da hakim kültürel değerleri bozma potansiyelindedir. Lacan'cı yüceltimde Lyotard'ın sanat eseri, izleyicisi için arzulamanın yerine geçen sapkınlığın uyarıcısı, sapkınlığın tatmini görevine sahiptir. Performans sanatında bedenin yaralanması ve zarar görmesinin, dışkı, irin ve kan gibi nesnelere eserleşmesinin bir nesne olarak izleyicisine önerilen olağandışı bir seyir olurken, izleyici için bu durum dikizci, sapkın ve kültürel kodların sınırlarında olması anlamına gelebilmektedir. Bu nedenle izleyici böyle bir eseri nahoş, mide bulandırıcı ve iğrenç olan olarak tepki gösterebilir.

Estetik düzlemde eser, kurgusal alanın verdiği güvenle izleyici için ne kadar farklı ve zorlayıcı bir estetik deneyim sunsa da sınırlı olmasıyla estetik bir olağanlığı da beraberinde getirmektedir. İşte bu imkansız ilişkide sanat hayata benzemek değil, hayat kadar gerçek olduğunu, etkileme gücünün hayatın içindeki deneyimlenen gerçekliğin etkisine benzer olduğunu göstermektedir. Sanat ile hayat arasında sınır silikleşmesinin sanat adına bir

¹⁰ Lacancı Büyük Öteki, fantezi olarak kurulan ve simgesel evrenin tüm işaretlerinin düzeninin sağlayan güce karşılıktır (Evans, 1996:127,128).

genişleme olduğunun düşünülmesi ise estetize edişin bir başka karşılığı olmaktadır. Ancak burada şu ihtimal önemlidir: Dışkının veya benzeri bir nesnenin zorlayıcı sayılan bir edimin izleyiciye sunulmasında ilginç olan, onun sanat eseri statüsüne yükseltilmesi değildir. Onun hala dışkı olma potansiyelini elinde tutmasıdır¹¹. Böyle bir eserin izleyicisine sunabileceği bakış iğrenme ile ilgili olacaktır.

İğrenme konusunda Julia Kristeva'nın çözümlenmeleri, iğrençlik ve estetik konusunda yaygın literatürün algısını sunması açısından değerlidir. Kristeva, iğrenç olanın "varlığın kuralsız, zıvanadan çıkmış bir içeriden ya da dışarıdan kaynaklandığını sandığı, tahammül ve tahayyül edilebilir olasılığın dışında defedilmiş bir tehdide karşı o şiddetli, karanlık isyanlarından biridir" diye yazmaktadır (Kristeva, 2004:13).

İğrenme, nesneye ihtiyaç duyar bu açıdan nesnesiz kaygının karşılığına uymaz gibidir. İğrenme "özne-ben'in [je] karşıtı olma niteliğinde" (Kristeva, 2004:14) olarak da öznellik için geri itme içgüdüsünü onu bastırma isteğini uyandırır. Burada bastırılanlar, bir çöpün veya dışkının sadece fonksiyonel anlamda değerini yitirmesi olarak görülmemelidir. Bastırılanlar aynı zamanda varlığıyla mundar edici olmalıdır. Bastırılanlar, öznenin temel korkularıdır. Bastırılan iğrenç nesne "kültürüme doğru atılan ilk adımlar(ı)dır" (Kristeva, 2004:15). O halde iğrenme temelde insanın ruhsal süreçlerinde kaçınılmaz olarak var olan ve bastırılmasıyla da öznenin varlığını güvenceye aldığı, kaygı meydana getirme karakterine sahip olmalıdır. Basitçe iğrenç nesne dışarıda

¹¹ Piero Manzoni'nin "Sanatçının Dışkısı" adlı çalışması buna en iyi örnektir. Çalışmanın sanat piyasası ve kültürü üzerine parodik bir tavır gösterdiği söylenebilir. Ancak rivayet edilen konserve kutularında gerçekten dışkı olduğu düşüncesi eser statüsü kazanan bir nesnenin estetize edilmesi olarak görülemez. Duchamp'tan sonra olay haline gelen eserin belirli bağlamlar ile anlaşılması Manzoni'nin eserinin güvenli alanını oluşturmaktadır. Bakılan bir sanat nesnesidir. Ancak o hala bir dışkı olmasıyla da bağlamından uzaklaşabilmektedir. Geçenlerde bu çalışmadaki konservelelerde gerçekten dışkı olmadığı görülmüş olsa bile çalışmanın bağlamının müphemliği (sıradan nesnenin sanatsallaşması ile bu nesnenin yani dışkının iğrençliği) etkisinin sürdürmektedir. Bkz. N. G., Canclini, (2016). Sanatın Huzursuzluğu, <http://www.eskop.com/skopbulten/pasajlar-sanatin-huzursuzlugu/3085>. Erişim tarihi: 28.09.2016.

olması gereken faydasız bir nesne değildir. Dokunulmasıyla ve yaydıklarıyla tehlikeli olandır. Hatta bunu düşündürmesiyle namevcut varlığı ile bile huzursuzluk nedenidir. Bu açıdan iğrenme ve tekinsizin benzerlikler gösterdiği söylenebilir. Her ikisi de öznenin özneleşmesi hikayesinde hep vardılar. Tekinsiz, bir duygu olarak benliğe, öznellik haline karşı, onun bozan bir etkiye sahip olmasıyla iğrenç ile aynı yüzeyde buluşmaktadır.

İğrenme fizyolojik olarak bedene işaretlenmiştir.

Yiyecekten, kirden, atıktan, pislikten tikslenme. Beni koruyan spazmlar ve kusmalar. Beni kirden, dışkıdan, pislikten ayıran ve uzaklaştıran iğrenme ve mide bulantısı. Gizli anlaşmanın, aynı zamanda iki yanda birden olmanın, ihanetin alçaklığı. Beni bu alçaklığa yönelten ve bundan uzaklaştıran büyüleyici irkilme (Kristeva, 2004:15).

Kristeva'nın çözümlenmeleriyle öznenin bedensel anlamda kitlenen durumu dilsel açıdan da süreklilik göstermektedir. Bu yüzden iğrencin nesnesi bir yıkım anlamına sahiptir. Bu nesne, biçimselliğiyle küçük ve sıradan olmasıyla kolaylıkla defedilebilir. Ancak mevcudiyeti kadar dildeki yuvalanması duygusal açıdan bir işaretlemeyle iğrenç nesneyi hem bastırılması anlamında hem de kaçınılmaz meydana gelişle anlamlı görünmesine neden olur.

İğrenmenin nesnesinin uyandırdığı büyüleyici irkilmenin yücedeki olumsuz dehşet verici duygu ile benzerliği yanında (Roudinesco, 2013:21) beden bu nesne karşısında aldığı savunma ondan kaçma veya uzaklaşmadır. "Eski bir düşlemden ibaret(tir)" (Başaran, 1997:49-64) olan insanın bedeninin dışına attığı ya da ürettiği atıkların geri döneceğini hayal etmesi iğrenç olana karşı bedensel tepkilerin sadece fizyolojik bir mekanizmanın ürünü sayılmaması gerektiğini söylemektedir. İğrenmenin nesnesinden kaçınmak onun öznedeyarattığı kökensel etkinin sonucudur. Bu yüzden iğrenç olan tamamen ortadan kalkamayacaktır. Onu kültürleştirmek gerekmektedir. Lacancı anlamda sembolik evren içerisinde iğrenç olanın yerinin konumlandırılması iğrenmenin nesnesinin de ortadan kalkmasına en

azından etkisinin yitmesine yardımcı olacaktır. Kristeva dışkı, çöp gibi ölü bedeni de bu konuda örnek olarak verir:

Engellenemeyen çürüme, iğrenç ve ölü şey olarak ceset ..., onunla kırılğan ve yanıltıcı bir rastlantıyla karşı karşıyaymışçasına yüz yüze gelen kişinin kimliğini daha şiddetli bir şekilde altüst eder Ölümle karşı karşıya kaldığımda, yaşayan varlık olma halimin sınırlarında yer alırım. Bedenim canlılığını bu sınırlardan alır. Bu atıklar yaşayabilmem için atılır, bu atılma atıla atıla bana geriye hiçbir şeyin kalmadığı ve bedenimin tamamen sınır ötesine geçtiği, ölüye, cesede dönüştüğü ana kadar devam eder Ceset, yaşamı yağmalayan ölümdür. İğrenç. Tıpkı ayırlamadığımız, kendimizi koruyamadığımız bir nesne gibi dışarı atılandır. Hayali tuhafılık ile gerçek tehlike bizi çağırır ve eninde sonunda bizi yutmaya başarır (Kristeva, 2004:16,17).

Cesede karşı yapılması gereken onun gömülmesidir. Bir artık olarak ceset çürümeden dualarla ve törenlerle defnedilmelidir. Kültür içerisinde cesedin iğrençlik vericiliğinin giderilmesi bu şekilde gerçekleşirken, beden ve benliğin huzuru devam etmiş olur.

Modern sanattan bu yana sanatın ruhsal süreçlerle ilgili yüceltimini iki yönlü şekilde işlediği konusunda bize fikir vermektedir. İlki nesnesiz şekilde, onu aşan bir yüceltim ikincisi ise bedensel ve maddesel olan içinden hareket eden yüceltim. İkincisinin tiksinti verici olan ile ilgisi bu anlamda kaçınılmazdır. Güncel sanatta seksenlerde görülen Abject Art akımı buna örnektir. Dışlanmış, göz ardı edilmesi gerekenlerin sahnelendiği iğrenmenin estetize edilmesiyle sahnelemeyi kuran bu yaklaşım güncel sanat pratiklerinde neredeyse anlatım tekniği olarak kabul görmüş gibidir. Bir hiçlik duygusunun melankolisinden çok parodik bir tavrı gösteren bu örnekler, tiksinti verici olma durumunu daha da güçlendiren bir estetik söylemi meydana getirmektedirler.



Görsel 1. Paul McCarthy, 1974, Sosisli Sandviç, Performans.

Paul McCarthy'in "Sosisli Sandviç" (1974) adlı performansı (Görsel 1) izleyicisi için seyredilmesi oldukça zorlayıcı olmuştur:

Sanatçının, iç çamaşırlarına kadar soyunup vücudunu tıraş etmesiyle başlıyordu.... penisini bir sandviç ekmeğinin arasında koyup yapıştırır, ardından kışını hardala bular... ketçap içerek ve ağzını sosislerle doldurarak... Başını gazlı bezle sararak ve daha çok sosis ekleyerek, sonunda şişmiş ağzını bantlayarak kapatır... Yalnız başına kendisiyle mücadele ederek, kendi kusma dürtüsünü engellemeye çalışarak durur (Smith, akt. Fineberg, 2014:478).

McCarthy, gösterisinde iğrenç olanı göze getirmektedir. Bedenin teşhiri, bedene yiyeceklerin bulaştırılması, ağza giren yiyeceklerin ağızdan çıkması ve ağza sürekli yiyecek girmesi, kusacakken kusmanın engellenmesi... McCarthy bunları yaparken garip sesler çıkartmakta, garip hareketler yapmaktadır. Gösteri boyunca grotesk bir beden oluşturmaktadır (Fineberg, 2014:478). Groteskleşmiş sahnelemenin gerçekliğin içinde olması, izleyicisi için sürekli olarak müstehcen ve iğrenç olanı karşısında bulması sonucunu verebilmektedir. Bedenin tersine işleyişi veya tedirgin edici işlevsiz hali, onu var eden tüm kurallardan sıyrılmış şekilde mekanikleştirmektedir. Tedirgin edici olan, bu sahnenin ne tür okumayla estetize edilirse edilsin ya da eserler arası ilişkilendirmelerle sanat tarihsel şekilde yorumlansın, tüm bu yorumların eksik kalacağı ve izleyicinin karşısında boşuna bir eylemi izlediği göz ardı edilemeyecektir. Belki de bu gibi sahnelemeleri gülünçlük ile yorumlamak ve karşılamak onlarla olan estetik mesafeyi daha net kılacaktır. Belki de komedi

tekinsiz olandan, onun hazzsızlığından kaçılabilir bir kaç durumdan bir tanesidir.

5. Komedi ve Tekinsiz

Freud, sanat eserinin izleyiciye bir düşlem sahnesi sunduğunu, böylelikle karakter ile özdeşleşme ile sağlanarak hazzın meydana geldiğini yazmıştır (Freud, 1999:114). Eser gösterdikleriyle fantezi sahnesi olarak ideal benliğe karşılık gelmekte, izleyici böylelikle güvenli olan bu alanda keyif almaktadır. Psikanalizin bundan başka eser üzerine yaptığı yorumun eserin bilinçdışı izler taşıdığı, yani eseri semptomlar birleşimi olarak okuyabileceğimiz olmuştur. Freud, bilinçdışının rüyalardan başka gündelik hayatta sıradan kimi durumlarda kendisini gösterdiğini öne sürmüştür (Freud, 1996). Şakaları, esprileri, oyunları ve mizahı, bilinçdışının etkilerinin kendisini gösterdiği durumlar olarak görmüştür. Bunlar Freud için "bastırılmışın geri dönme çabası", "yitirileni yeniden elde etmenin yöntemi"dir (Gürbilek, 1997:120). Komik olan ve mizahın keyfi, mantığın kısa devreye uğratılmasıyla kişinin çocukluk evresine dönüşü, "düşünce ve sözcüklerle oynamanın verdiği eski hazzı" yeniden yaşamasıdır (Gürbilek, 1997:120). Yani geçmişe dönme isteğiyle bastırılanın geri dönme isteği arasında bu bölge hem güvenli hem de tekinsiz türden bir duygunun alanıdır.

Komiğin estetiğine bakıldığında güzelin uyumluluğu ve ideal olanı göstermesine karşılık onun bu ideallerin dışında kaldığı görülür. Güzellik idealinin bir bilme türü olması, etik açıdan iyi ve mantık açısından doğru ile eşdeğerliliği Platon'dan bu yana önemli olmuştur. Yani güzel salt seyrin nesnesi değildir. Bir bilme hali olarak önemli ve sıradan olmayan, daha doğrusu sıradan olmaması gereken bir şeydir. Böyle bir güzel kategorisi ise bedensel olmayacaktır. Çünkü güzel, maddi boyuttan öte bir özdür. Komedi ve gülme toplumsal kuralların askıya alınması, onlarla dalga geçmesi ya da olağanlaştırılmış bir kabalığın değerli bulunmasıyla bedene işaret etmektedir.

Alenka Zupancic, komedi ve tekinsiz arasında benzerliklerin ve kimi açılardan bir ilişkinin olduğunu önermektedir. Zupancic'e göre komedi ve tekinsiz "estetik görüngüler olarak, Hiçlik'in (nothing) iki farklı konumlandırılışı"dır (Zupancic, 2011:63). Zupancic iki durum arasında ilişkinin ve benzerliklerin bu açıdan ele alınabileceğini yazar. Hiçlikle ilgisi açısından komedi hiçliği ciddiye alma yoludur (Zupancic, 2011:63). Bu ilgi hiçliğin gösterilme çabasıdır. Hiçlik bir eksik olarak komedide görünür (Zupancic, 2011:64). Zupancic'in kitabında verdiği örnek espri, komedi ve hiçlik arasındaki ilgileri anlamak açısından fikir vericidir: "Adamın biri bir restorana girer ve garsona şöyle der: "Kremasız kahve lütfen. "Garson yanıt verir: "Affedersiniz efendim, kremamız kalmamış, sütsüz olsa olur mu?" (Zupancic, 2011:64). Hiçlik mevcut olan nesneye (süte) kendini eklemeyerek, bu mizahi sahnenin işleyişini belirlemektedir. Kremanın olmaması, sütsüz bir kahveyi önermeyi şart koşmaz. Bu yokluk ve yokluğun hissedilmemesi için bir başkasının devreye sokulması, tüm bir işleyişin, sıradan bir kahve istemenin bile, dengesizleştirilmesi olarak mantığın hiç olan ile imtihana sokulmasıdır.

Zupancic için bir şeyin ortadan kaybolarak hiçlik meydana getirmesi bir başka komedi unsurudur. Zupancic, bunun için Sheakspeare'in "Kuru Gürültü" adlı eserinden bir sahneyi örnek verir:

Leonato

.... Senyör Bedenick ile Beatrice arasında keyifli bir kavgaya var: Hala bir araya gelemiyorlar, ama aralarında bir nükte savaşı var:

Beatrice

Yazık ki [Senyör Benedick'tin] kazandığı bir şey yok. Son çarpışmamızda beş nükteden dördü başını alıp gitti, koca adam bir tanesinin elinde kaldı

(1. Perde 1. Sahne) (Sheakspeare, akt. Zupancic, 2011:65).

Nüktenin canlanması ve elden kaçması, karakterin nüktenin eline düşmesi, hiçliğin meydana çıkışı ve etkisini göstermektedir. Hiçliğin belirişi, geri gelmesi, kendini bir nesneye bağlaması ise tekinsizlikle olan bir benzerlik sunmaktadır. Hiçliğin görünmeyen, ortada olmayan haline karşılık kendisini

göstermesi (buradaki örnekleri düşünürsek sütte ve nüktede), onun bir şekilde geri dönebileceği anlamına gelmektedir.



Görsel 2. Eduard Manet, "İmparator Maximillian'ın İdamı", Tuval Üzerine Yağlıboya, 252 cm x 305 cm, Kunsthalle Mannheim.



Görsel 3. Yue Minjun, "İdam", 1995, Tuval Üzerine Yağlıboya, 150 cm x 300 cm, Özel Koleksiyon.

Yue Minjun'in Eduard Manet'in "İmparator Maximillian'ın İdamı" (1868-1869) çalışmasına (Görsel 2) atıf yapan "İdam" (1995) resmindeki (Görsel 3) gibi. Ölüm anının askıya alınması ve tüfeklerin patladığı anın ortada görünmemesi ile birden izleyicinin zihninde bu anın kendisini gösterme gücü bu askıya alma zamanını aza indirmektedir. Yokluk ve hatırlama veya tamamlama ile yerine koyma arasında gerilimli bir anlama süreci karşımızdadır. Sürekli tekrar eden sinir bozucu ve nedensiz kahkaha ise mizahi olmayan

şekilde idam sahnesinin ölüm anına işaret eden patlayan tüfekler ve geriye doğru savrulan kurbanın hareketini de hiçleştirir.

Resimdeki göndermenin meydana getirdiği anlamlandırma zincirinden çok bu kahkaha etkisi hiçleştirici gücün kaynağıdır. Yüzeyde olmayan silinmiş tüfekler yine de hatırlattığı idam sahnesiyle (ki bunu sadece Fransa'da yaşanan ve Manet'in konu aldığı idam olarak değil Çin'in gerilimli siyasi ve toplumsal tarihi ile ilişkilendirerek düşünmek mümkündür) kahkaha atan yüzlerin aynılıklarının bitimsiz görünmesi sahnedeki tüm anlamı silen bir hiçleştirme etkisini sunmaktadır. Bu komedinin nasıl tedirgin edici olduğunu, kaybedilmiş bir şeyin, bunu evrensel etik veya insan hakları denilsin, gülme ile nasıl perdelendiğini göstermektedir.

Komedinin bastırmanın karşısında geri dönen huzursuzluğu bertaraf etmeyi sağladığı söylenebilir. Tabu ve yasaklı gündelik durumlar düzeyinde gizli kalması gerekenlerin, ortaya çıkmasının haz ile sonuçlanması komedinin tekinsizin hazzız ve huzursuzluk etkisinden esas farkı olmaktadır. Siyasi mizahta ya da tabu konularla dalga geçen komedi eserlerde de bunlar görülmektedir. Siyasi konular mizahın içinde gösterildiğinde izleyicinin gülümsemesi tabunun ya da yasağın görünülerinin anlık kısa devreye girmesi, Bahtinci anlamda karnavalesk duygunun oluşmasıdır. Yine de yasanın anlık kısa devresi, esasta yasanın kesin olarak ihlali olamayacaktır. Yasa yine devam edecek ve etkisini gösterecektir. Bergson'da gülmenin töreleri düzelttiğini "nasıl olmamız gerekiyorsa hemen öyle çabaladığımızı" sağladığını söylerken komik olanın yasayla olan ilişkisindeki bu hale dikkat çekmek istemiştir (Bergson, 2011:19). Komedi, yasanın çiğnenmesini izleyiciyle buluştursa da yasaklar çiğnendiğinde oluşabilecek huzursuzluğu dindirme görevini sürdürmeye devam eder. Freud bunun için "mizahın özünün, insanın kendini durumun doğal olarak ortaya çıkaracağı duygulardan koruması ve bu

tür duygu anlatımı olasılıklarını bir jestle savuşturması olduğuna kuşku yoktur” diye yazmıştır (Freud, 1999:408).

Gülmenin huzuru, yasanın kısa devreye uğramasıyla oluşturduğu haz kadar onun huzursuz bir görünümü de bulunmaktadır. Gülmenin sinir bozucu anlara karşılık meydana gelmesi buna örnektir. Yine de gülme tekinsizde olduğu gibi bir kaygı haline bürünüp benliği zedelemeyebilir. Her iki durumda kaygıya karşı bir savunma kendisini göstermektedir. Tekinsizde benliği korumak adına huzursuzluk duygusundan kaçış veya onunla yüzleşme isteğinde olunması söz konusuysen komedide huzursuz ve sinir bozucu etkiden haz ile kaçılması vardır. Gülmenin koruyucu perdesi konusunda Mihail Bahtin, insan soyunun geçmişinden gelen korkularının gülme ile nasıl uzak tutulduğunu şu şekilde ifade eder:

Kozmik dehşetin, yani ölçsüz ve sonsuz derecede güçlü olana duyulan korkunun önemini göz önüne almalıyız. Yıldızlı gökyüzü, dağları oluşturan muazzam büyüklükteki kütleler, deniz, kozmik karışıklıklar, doğal kuvvetlerden doğan facialar... tüm bunlar, eski mitolojileri, felsefeleri, imge sistemlerini ve anlambilimsel yönüyle dilin ta kendisini istila eden dehşeti oluştururlar. Uzak geçmişteki kozmik düzensizliklerin puslu hatırası ile gelecekteki olacak faciaların karanlık dehşeti, insan düşüncesinin, konuşmasının ve imgelerinin tamda temelini oluşturur. Bu kozmik dehşet, kelimenin dar anlamıyla gizemli bir şey değildir; daha çok maddi anlamda devasa olan ve kaba kuvvetle alt edilemeyene duyulan korkudur (Bahtin, 2005:365-366).

“Kozmik dehşet” insanı sürekli izler. Kültür ise bunu içeri alır ve kullanır. Amaçlanan, korkuyu dizginlemek gibi korkuyu devam ettirme, bir ders gibi insanlara iletmedir (Bahtin, 2005:366). Buna karşılık dehşetin kökensel bir felaket kaygısı şeklindeki varlığının hissettirildiği ama bertaraf edildiği noktalardan birisi gülme olacaktır. Kaygı verici olan karşısında bir perde olarak gülme, Bahtin için bedensel alt bölgelerle temsil edilmesiyle bir itibarsızlaşma şeklinde gelişerek gerçekleşir (Bahtin, 2005:367). Bu ise öğrenmenin, bedensel olanın mundar etkisinin geri dönüşüdür.

Felaketin gücünün önüne geçilemeyip, huzursuz bir etki bırakmasının karşısında gülme, bunu yok sayma gücüne de sahiptir. Kökensele felaket korkusu karşısına gülme, bu korkunun güçlerini aza indirgeyen bir perdedir. Gülme, bireyi korku karşısında ondan uzak tutabilir. Yok olma korkusunun acı verici haline alıştırmayı ve yok oluşu kabul etmeyi sağlayabilir. Gülmenin araçlarından bir tanesi olarak grotesk ifade bunu göstermesi açısından önemlidir. Grotesk'in belirleyici, açık ve net olan sınıflandırmaların tersine bunları şişiren ve birbirlerinden uzak kalması gereken öğeleri ve düzenin olağan işleyişini aşırı hale getiren karakteri groteskin kozmik felaket korkusunun ürettiği dağılma, yok olma, yutulma korkusunun sahnelenmesinin bir yolu olduğunu göstermektedir¹².

Tekinsiz, gülme ve komedi basitçe bir analogik ilişkilendirmeden başka yapısal açıdan da birbirlerine benzerdirler. Robert Pfaller bu yapısal ilişkiyi şöyle açıklar: "Simgesel nedenselliğin ortaya çıkışı (bir oyun ya da bir numara olarak başlayan şeyin, üstünlüğü ele geçirip gerçekte işler hale gelişi), başarı (her şey başarıyla ulaştığı gibi, fazlasıyla, "niyet edilenden fazla" başarıya ulaşır), tekrar ve ikiz figürü" (Pfaller, akt. Zupancic, 2011:67). Pfaller'in öne sürdüğü ilk özellik gerçek ile kurmaca arasında deneyimlenenin kurmaca olduğunu bilirken birden gerçeğe karışmasının yani gerçek ile gerçek olmayan arasındaki sınır silikleşmesinin huzursuzluk meydana getirmesidir. Komedi tekrar, çokça kullanılan bir yöntemdir. Karakterin sakarlığının yinelenmesi, olay döngüsünde sürekli olarak aynı engellerin karşısına çıkmasıyla oluşan komik hal tekrar etkisinin basit örnekleridir. İkizin komedide görünümü, tıpkı tekinsiz etkide olduğu gibi kötücül ikizin asıl karakterin hayatına girmesidir. İkiz, asıl karakterin yerini alır ve onu elinde olanlardan mahrum bırakır. Buna karşılık karakterin ikizi karşısında mücadelesinin, asıl olanın kendisi olduğunu

¹² Bu konuda Bahtin'in kitabında Orta Çağ ve Rönesans sanat eserleri ve gündelik kültürel alışkanlıkları içerisinden aldığı grotesk bedeni örnek verir (Bahtin, 2005:367-383).

kanıtlanma çabasının güldürücü yönü komedi eserlerde izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Tekinsizde de 'tekrarlama' ve ikiz figürünün benliği tehdit eden düzensizliğe neden olması, benliğin kendi kontrolünü kaçırmaya neden olmaktadır. Olayların sürekli tekrar etmesi, zamansal ve mekansal açıdan bir sıkışmanın olduğunu gösterirken hikayedeki karakterin kendini kaybetmesine de nedendir.

Komik ve tekinsizin sanatlardaki tür açısından aynı yönde ilerlemediği görülmelidir. Tekinsiz etkinin daha çok fantastik ve doğaüstü, gerilim etkisine sahiptir. Komedi ise bir tür olarak bunları kullansa bile bunları güldürme amacıyla dönüştürür. Tür farklarına karşılık komedinin ve tekinsizin temsillerindeki ortaklıklar o kadar güçlüdür ki neredeyse komik olanın eserlerdeki görünümünün yapısal düzeneği tekinsizinkiyle aynıdır denilebilir. Haz özelinden komik, hazzıza karşı çıkış, hazzızlık meydana getirenlerin göz ardı edilmesi, askıya alınmasıdır. Burada kaygı göstergeleri yerini keyfin sunumuna bırakır. Sanat eserlerindeki tekinsiz öğeler sahnelemenin içerisinde bir kurguyla izleyicinin merak ve gerilim duygularını doyururken, kökensel fanteziler, travmalar ve korkuları estetik düzeye getirerek yine hazz sağlanmış olunur.

6. Sonuç

Freud, makalesini estetiğe bir katkı olması adına yazmamıştır. Makale, bastırma ve bastırılanın geri dönüşü, aslında ruhsal sürecin her zaman düzenli olmadığını ve olamayacağını öne sürmekte, psikanalizin temel önermelerinden bir tanesini tekrar etmektedir: Benlik evinde rahat bir şekilde yaşayamaz. Çünkü onu var eden bir başkalık, bir zamanlar tanıdık olan yeniden geri dönecektir. Diğer taraftan bu konuyu alan temel metinlerin yanında, “Tekinsiz”in konumu Hoffmann’ın “Kum Adam” öyküsünün yorumlanmasından ibaret gibidir. Ancak her Freud düşüncesinde olduğu gibi “Tekinsiz”de yirminci yüzyıl düşüncesini etkilemiştir. Tekinsiz, Levinas’tan Derrida’ya ötekilik

üzerine düşünen düşünürlerin fikirlerinde farklı kılıklarla karşımıza çıkmaktadır (Masschelein, 2011). Sanatta zannedildiği gibi gerçeküstücülerle sınırlı kalan veya popüler Hollywood filmlerinin senaryo yapısı için ilham alınan bir psikanalizden başka yirminci yüzyıla yayılmış bir etki söz konusudur.

Bu çalışmada “Tekinsiz”in psikanalitik estetik için uygun bir giriş görevi gördüğü düşünülmektedir. Sanatçının yaratıcılığı ve ardında yatan süreçler, çocuklukla ilgili olaylar ve etkiler, izleyicinin eser karşısındaki durumu, psikodinamik süreçler açısından aktörlerin değerlendirmesinden ziyade temsil üzerine düşünme, eserin kendisine bakma imkanı vermesiyle “Tekinsiz”, fikir vericidir (Ümer, 2014).

Estetik açıdan tekinsizi benzerleriyle bir kullanmaktan çok bir zamanın üretimlerindeki bilinci anlamak adına da düşünebiliriz. Ancak Freud’un uyarısındaki gibi bu etki ruhsal süreçlerle doğrudan ilişkili değildir. Tekinsiz etki, estetik deneyimin sınır deneyimi, korkutucu ve huzursuz edici deneyimlerine benzerdir. Tekinsiz yücelik gibi dilsiz bırakma gücünü elinde tutmaktadır. Bu dilsizlik ise anlık ve kesintili bir deneyimdir. Böyle bir deneyim salt estetiğin sınırlarında kalmayan ve ifadenin gündelik boyutuna etkide bulunabilen güce sahiptir. Böylesi bir temsil ise kimi zaman nasıl bir gerçeklik gereklidir sorusuna fikir verebileceği gibi öznenin bir başkasıyla karşılaşma imkanı sunması olarak anlamlı görülmelidir.

Kaynakça

- Arat, N., (2006). **Etik ve Estetik Değerler**, Say Yayınları, İstanbul.
- Altuğ, T., (2007). **Kant Estetiği**, Payel Yayınları, İstanbul.
- Bahtin, M., (2005). **Rabelais ve Dünyası**, Çiçek Öztekin (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Başaran, M., (1997). “Tuhaflık Bir Cazibe Olarak Çöp”, **Defter**, Sayı: 31, s.49-64.

Bergson, H., (2011). **Gülme- Komiğin Anlamı Üzerine Deneme**, Yaşar Avunç (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Bolla, P., (2006). **Sanat ve Estetik**, Kubilay Koş (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Burke, E., (2008). **Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma**, M. Barış Gümüşbaş (çev.), BilgeSu Yayıncılık, Ankara.

Canclini, N. G., (2016). "Sanatın Huzursuzluğu", <http://www.eskop.com/skopbulten/pasajlar-sanatin-huzursuzlugu/3085>, Erişim tarihi: 28.09.2016.

Derrida, J., (2013). "Batı Düşüncesinde Yamyamlık Figürleri", [http://www.eskop.com/skopbulten/pasajlar-bati-dusuncesinde-yamyamlık-figürleri/1270](http://www.eskop.com/skopbulten/pasajlar-bati-dusuncesinde-yamyamlik-figurleri/1270), Erişim tarihi: 16.05.2013.

Erzen, J., (2011). **Çoğul Estetik**, Metis Yayıncılık, İstanbul.

Fineberg, J., (2014). **1940'tan Günümüze Sanat**, Göral Erinç Yılmaz (çev.), Karakalem Kitabevi Yayınları, İstanbul.

Ferry, L., (2012). **Homo Esteticus / Demokrasi Çağında Beğeninin İcadı**, Devrim Çetinkasap (çev.), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.

Foster, H., (2011). **Zoraki Güzellik**, Şebnem Kaptan (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Freud, S., (1996). **Gündelik Hayatın Psikopatolojisi**, Şemsi Yeğın (çev.), Payel Yayınları, İstanbul.

Freud, S., (1999). **Sanat ve Edebiyat**, Dr. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın (çev.), Payel Yayınları, İstanbul.

Freud, S., (2002). **Metapsikoloji**, Dr. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın (çev.), Payel Yayınları, İstanbul.

Gürbilek, N., (1997). "Oyun ve Adalet", **Defter**, Sayı: 31, s.120-134.

Kandinsky, W., (2001). **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, Gülin Ekinci (çev.), 6:45 Yayınları, İstanbul.

- Kant, İ., (2006), **Yargıgücünün Eleştirisi**, Aziz Yardımlı (çev.), İdea Yayınları, İstanbul.
- Kearney, R., (2012). **Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar**, Barış Özkul (çev.), Metis Yayıncılık, İstanbul.
- Kristeva, J., (2004). **Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Denemeler**, Nilgün Tural (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Kris E. ve Kurz O., (2016). **Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü**, Sabri Gürses (çev.), İthaki Yayınlar, İstanbul.
- Lichte, E. F., (2016). **Performatif Estetik**, Tufan Acil (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Liotard, J. F., (1994). "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap", Postmodernizm, Necmi Zeka (der.), Kıyı Yayınları, İstanbul.
- Masschelen, A., (2011). **The Unconcept- The Freudian Uncanny in Late- Twentieth- Century Theory**, 1. Baskı, Sunny Press: New York.
- Özkaracalar, K., (2005). **Gotik**, L ve M Yayınları, İstanbul.
- Ranciere, J., (2012). **Estetiğin Huzursuzluğu**, Aziz Ufuk Kılıç (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Roudinesco, E., (2013). **İçimizdeki Karanlık Yan**, Nami Başer (çev.), Say Yayınları, İstanbul.
- Schaper, E., (2005). "Beğeni, Yücelik ve Deha: Doğa ve Sanat Estetiği", **Cogito: Kant Özel Sayısı**, Sayı: 41- 42, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s.154-179.
- Ümer, E., (2014). **Güncel Sanat İmgesi Olarak "Tekinsiz" Nesne**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Wieczorek, M., (2001). **Slavoj Zizek'in Gülünç, Yüce Sanatı**, Savaş Kılıç (çev.), Slavoj Zizek Gülünç Yücenin Sanat: David Lynch'in Kayıp Otoban'ı Üzerine içinde, Om Yayınevi, İstanbul.
- Wood, A. W., (2009). **Kant**, Aliye Kovanlıkaya (çev.), Dost Kitabevi, Ankara.

Zizek, S., (2002). **İdeolojinin Yüce Nesnesi**, Tuncay Birkan (çev.), Metis Yayınları, İstanbul.

Zupancic, A., (2011). **Neden Psikanaliz? Üç Müdahale**, Barış Engin Aksoy (çev.), Metis Yayıncılık, İstanbul.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Paul McCarthy, 1974, Sosisli Sandviç, Performans.
<http://www.artnet.com/Magazine/features/drohojowska-philp/drohojowska-philp11-14-2.asp>, Erişim tarihi: 13.02.2017.

Görsel 2. Eduard Manet, “İmparator Maximilian'ın İdamı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, Kunsthalle Mannheim. <http://www.manet.org/the-execution-of-emperor-maximilian.jsp> Erişim tarihi: 13.02.2017.

Görsel 3. Yue Minjun, “İdam”, 1995, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon. <http://www.chinadebateblog.com/execution-by-yue-minjun-bought-for-5000-sold-for-5-9-million-why-is-that-man-smiling/> , Erişim tarihi: 13.02.2017.