

KAYGININ SANATSAL TEMSİLLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Engin ÜMER*

ÖZET

Bu çalışma kaygı olgusunun sanattaki temsil edilmesi hakkındadır. Çalışmada üç kültürel evre örnek alınarak gerçekleştirilmiştir: (1) Romantik, (2) modern ve (3) çağdaş kültür. Bu evrelerde kaygının sanatsal temsilinin nasıl kurulduğu gösterilmiştir. Bunun için de dönemlerin kendine özgü özellikleri, diğer alanlardan kaygı tanımları ve kültürel olgular üzerine düşünceler sanat yapıtlarıyla ilişkili şekilde düşünülmüştür. Çalışmada kaygının salt psikolojik tanımlarının sanatsal betimlenmesine değil, sanatçıların kaygı durumunu veya ona benzer bir benlik kırılmasının estetik açıdan ifade betimlenmelerinin konu edilmektedir. Kaygının sanat yapıtlarında sanatsal ifade yoluyla gösterildiğinin ele alındığı çalışma literatür tarama ile gerçekleştirilmiştir. Çalışmanın vardığı sonuç ise birey ve kültür geriliminde kaygının benlik kaybı, benliğin tazelenmesi ya da kinik bir tavır şeklinde gerçekleştirildiğidir. Bunların da kültürel evrelerin gerçekliği algılaması ve üretmesi ile ilişkili düşünülmesi gerektiği çalışmanın temel önermesidir.

Anahtar Kelimeler: Temsil, Kaygı, Çağdaş Sanat, Modern Sanat, Görsel Kültür

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 yeterlik çalışmasının literatür tarama kısmından hareketle yazılmıştır.

**Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ordu / TÜRKİYE, umerengin@gmail.com*

ARTISTIC REPRESENTATIONS OF ANXIETY

Assist. Prof. Engin ÜMER*

ABSTRACT

This study is about the representation of anxiety, as a concept, in art. The study has been conducted by considering three cultural stages: (1) Romantic, (2) modern and (3) contemporary culture. This study reveals the way in which the artistic representation of anxiety is formed. While doing so, the unique characteristics of these cultural stages, the definitions of anxiety in other fields and ideas on cultural concepts, are addressed in relation to works of art. This study does not focus on the artistic portrayal of psychological definitions of anxiety, but addresses the way in which anxiety is expressed by artists and likewise, the aesthetic expression of the fractured self. In this study, a literature review has been made showing how anxiety is expressed in artistic work. Findings show that anxiety, in a clash of individuals and cultures, is reflected in art through the loss of identity, the revival of identity, or through a cynical attitude. Primarily, this study suggests that these findings should be considered in relation to the perception and production of reality by cultural stages.

Key Words: Representations, Anxiety, Contemporary Art, Modern Art, Visual Culture

This article has been written based on the literature review of a proficiency in art dissertation titled “‘The Uncanny Object’ as Image of Contemporary Art” and supervised by Prof. Dr. E. Yıldız Doyran , Graduate School of Fine Arts, Yıldız Technical University, 2014.

**Ordu University, Fine Arts Faculty, Painting Department, Ordu / TURKEY, umerengin@gmail.com*

1. GİRİŞ

Bir duygunun tarihi üzerine çalışmak, onun işaretlerini aramak ve bu işaretlerle bir zamanın bilme şeklinin, duygularının ve deneyimlerinin neler olduğu üzerine düşünmek ne kadar mümkündür? Tarih disiplini seçmiş olduğu olguların açık ve net bilgisini çıkarmayı amaçlamaktadır. Seçilen olgunun etki gücünün yüksek olması yöntemin de geçerliliği sağlamaktadır. Duygular ise bu olgulardan değildir. Onlar savaşlar, siyasi ve ekonomik çalkantılar gibi köklü ve güçlü toplumsal dönüşümleri anlamak adına kullanışlı da değildirler. Çünkü kişiseldirler. Kitlesel özellikler gösterebilirler bile geçicidirler. Duygular, tarihin olguları kadar görünür ve maddi de değildirler. Korku, felaketler karşısında ve kıyımların gölgesinde tedirginlik ve dehşet içinde olma, çaresizlik, dilsiz kalmış şekilde anlamın yokluğuyla yaşantının işlemediği bir an veya ilkel silahlardan günümüzün tek bir tuşa basıldığında oluşabilecek toplu kıyımlara kadar hepsinde hissedilecek duygular aynı özellikleri göstermektedirler.

Duyguların aynılığı, beden aynılığıyla hormonların, kan basıncının, kasların kasılmasının ve beyin uyarılara verdiği diğer tepkilerin maddi boyutuyla farklılıkları aza indirgeyen bir kader varlığına sahiptir. Ancak duyguların ifadesi, dilsel düzeyden, görüntülere, olaylara dair özel kelimelere ve işaretlere kadar kitlesel veya bireysel düzeylerde farklı şekillere kadar mümkün olmaktadır. Duyguların görünümünün, ifade düzlemlerindeki şekillenmelerinin ve bunların diğer anlam düzenekleri içindeki var olma nedenlerinin ve etkilerinin neler olduğunu düşünerek duyguların tarihini yapmanın mümkün olduğu söylenebilir. Bu çalışmada da buna benzer bir şekilde bir duygu durumunun belli bir kültürel evre içinde görünümü araştırılacak onun sanat eserlerinde nasıl ifadelendirdiği araştırılacaktır.

Sanat bir perdeleme olduğu kadar görmenin veya karşılaşmanın üretimi veya kendisidir. Sanat diğer ifade tarzları gibi şeyleri düzenlemekte ve onlara anlam vererek sahnelemektedir. Sanatın gerçekliği taklit ettiğini söylemek bu yüzden ona haksızlık etmektir. Platon felsefesinden bu yana sanatın kopya usulünden bir taklit değil, gerçekliğe karşı bir yorum olduğu söylene gelmektedir (Farago, 2006, 42).

Gerçeklik, ona karşı bakışın ürettiği bir perspektifin ürünü, onun yorumlanması olarak da bir düzen meydana getirmektir. Buna bir örnek vermek gerekirse Gustav Courbet'in gerçekçiliğinin yeni bir düzen meydana getirme sürecinin söyledikleridir. Courbet gerçekçiliği şunu söyler: Bir melek ya da dini bir figür değil de sıradan insanların, işçilerin ve çiftçilerin sanatın konusu olması, onların koşullarını yansıtır şekilde resmedilmesi nasıl mümkündür? Cevap olarak da bunun mümkün olması için aristokrasiye ait estetik bakışı kesmenin iyi bir başlangıç olduğu görülür. Yüzeyde birden melekler değil gündelik hayatın figürleri, sıradan olanlar görünmeye başlar. Bakış sıradan olanlar ile karşılaşır ve ilk başta şaşırır. Ancak bu yadırgatıcı yeni bakış bir süre sonra alışkanlık haline gelerek bir perdelemeyi, düzeni meydana getirecektir. Mesela Courbet'in gerçekçi tutumunun klasist mimesis kategorisine göre güncel olduğunu söyleyebiliriz. Günümüz gerçekçiliğinde, sıradan olanın politik bir amaç ve içerik içermeden de olsa resme girmesi, Courbet'in gerçekçi vizyonunun başarısıdır. Yaşamın ta kendisi artık idealize edilmiş klasist bakış ile değil sıradan olanın gündeliğinin kendisi olarak anlam kazanmıştır.

Aynı zamanda bu bakış yeni bir perdeleme ile sahnede gerçekliğin nasıl görünmesi gerektiğini üretmiştir, ona anlam vermiştir.

Bu çalışma bu değişim anlarından önce kalıplaşmış kabul görmüş anlar içerisinde örneklerini seçmektedir. Eserlerdeki sahnemelerin incelenmesi her bir yapıtın tek tek ele alınması değil de bir zaman ait gösterim tarzlarına bakılması duyguların veya duygu durumlarının sanatsal açıdan nasıl ele alındığını gösterebilmektedir. Çünkü sanatın perdelemesi, akışkan bir şimdiki zamanın düzenlenmesi bir bilincin ürünü olarak bir dönemin bakışı konusunda bize fikir vermektedir.

Sanat tarihçisi Michael Baxandall'a ait olan 'dönem gözü' ifadesi bu çalışma için ideal bir örnek, fikir verici bir kavram olarak önerilebilir. 'Dönem gözü', sanat eserlerinde saklı olan bakışı ifade etmek için kullanılmaktadır. Burada bakış ifadesi salt sanat eserine dair de değildir. Bakış çok yönlü olarak farklı alanlarda kendisini göstermektedir. Baxandall, çok yönlü ve katmanlı bir ifade ile dönem gözünün meydana geldiğini, sanatın düşünülen sınırları içinde değil topyekun bir kültür içinde nasıl meydana geldiğini ifade ederken, eserler kadar onu saran ve var eden olgulara bakmayı önerir (Baxandall, 2015, 53-173).

Bu çalışmada ise dönem gözü ifadesinde olduğu gibi kaygı fenomenini sanat eserlerinde nasıl ele alındığı incelenecektir. Bunun için üç dönem veya kültürel ufuk esas alınmıştır. (1) Romantik evre olarak adlandırılması uygun olan on dokuzuncu yüzyıl Batı sanatı. (2) Modern sanat ve (3) çağdaş sanat. Bu üç evrede kimi üretimlerin kaygı fenomenini nasıl biçimlendirdiği ve gösterdiği araştırılırken bu evrelere ait özellikler ve olaylar, düşünceler ve tartışmalar göz önünde tutularak dönem ruhunun onlarda nasıl varlık gösterdiği üzerine düşünülmüştür.

2. KAYGILI BİR ÇAĞ

Renata Salecl, "Kaygı Üzerine" adlı kitabına "kaygı çağında yaşadığımızı işitiyoruz sık sık" diye başlamaktadır (2014, 11). Bir duygunun işitilmesi, birileri tarafından onun kelimelere dökülmesi kulaktan kulağa bir fısıltının sanki büyüyen bir yanlış anlama gibi her yeri sarması, bir şeylerin ters gittiğine dalalet olduğu kadar, fısıltının yanlış anlaşılması anlamına da gelebilir. Kaygı gibi bir kelime de sadece öznenin çıktığı bir anın karşılığı değil, onun varoluşunun bir parçası olarak görülmelidir. Ancak Salecl'in ifadesini izlersek günümüz kültürünün özelliklerinden bir tanesinin kaygılı bir kültür olduğu ve kendisini var ederken meydana getirdiği paradokslarla bunu gerçekleştirdiği söylenebilir.

Modern hayat, kökten değişimler ve dönüşümler ile özellikle geleneksel yaşantının yok olmasıyla anlamını kazanmıştır (Berman, 2003, 30). Modern hayat, teknolojik ilerlemenin, demokrasinin ve bilimselciliğin, kent mekanı içinde yeni bir yaşantının üretildiği ancak garip bir şekilde uzaklık kültürünün, mesafeli bir yakınlığın olduğu bir duruma karşılık gelmektedir. Böyle bir hayatın duygusal üretiminin sakin olmasını beklemenin zor olduğu görülebilir. Modernite ve modernleşmenin anahtar kelimelerinin ilerleme, bilim, aydınlanma olduğu kadar kriz kelimesinin de bunlar eklenebileceği görülür (Megill, 1998, 47). Modern olmak, yıkımın içinde geleceği tahayyül etmek, ileriye dönük bir projenin içinde olmak ancak geçmişin yükünün ya anlam değiştirdiği ya da ağırlığının hissedilmesinin azaldığı bir yeni duygu durumunda

olmaktır. Sadece batılı anlamda değil, dünya genelinde modernlik projelerinin bu tür bir duygu içinde meydana geldiği görülebilir.¹

Dingin ve zarif bir duygu halinin yanında yerini alan hastalıklı ruh halleri, sınır deneyimleri garip bir haklılık talebiyle, gerilerde kalmış bir yaşantıdan kalma bir şeylerin unutulmasına karşı bir ağıt görevini görmektedir. Modern insan tahayyülünün ilk tipi olarak bilimselci ve girişimci tipe karşılık romantik tipinin ortaya çıkmasının böyle bir ruh durumuyla ilgisi vardır.

Çok yönlü bir akım olarak Romantizmin tek bir biçiminin olmaması (Megill, 1998, 33) onun çok yönlü karakterinin anlaşılmasında geniş bir bakış açısı gerektirdiği gibi tarihçe araştırması açısından da kimi zorluklar çıkartmaktadır.² Romantizmin salt sanatsal ve felsefi bir eğilim ve tarz olmasının önüne geçen bu durum, modern sanata sinmiş olan ve belki de onun özelliklerinden bir tanesi olmasıyla kayda değerdir (Baudelaire, 2003, 150). Romantik ruh halinin kültürün düzeni dışında ya da kıyılarında gezinen özelliği, bir başkalık olarak modern “normal” bireyin karşısına çıkartılan bir ârazdır. Bu özelliğiyle benlik bir başkalık içinde nesnesi karşısında kendisini kaybederek onunla bütünleşebilecektir. Bu yüzden romantik ruh halinin melankoli ile birlikteliği onun hastalıklı olarak görülmesine neden olmuştur. Ancak romantik kişilik melankolik olmasıyla zayıf yaradılışlı bir varoluş sergilemez. Romantik kişiliğin “çoğu zaman, tek düze, minör bir tonalitenin seçimi, belirsiz bir saatin, alacakaranlığın seçimi, ölmekte olan bir yaşam duygusunu güçlendirir” (Claudon, 2006: 16). Romantik kişilik için tekinsiz bir duygu yenilenme, kendini kaybetme imkanındır. Birey olma tarifsiz, tek tip olan bir şey değildir (Safranski, 2013, 64). Bu yüzden kaygılı varoluş olağan seyrinde öznenin nesnesine dalması, onda kendisini kaybetmesidir.

Romantik korku ve dehşet duygusu bitimsiz bir kaygılı bekleyişi göstermektedir. Kafka'ya kadar uzanan bu kaygılı bekleyiş³ romantik yazının vazgeçilmez teması olmuştur. Her şeyiyle güzel giden bir yaşantının birden bozulması, dışarıdan gelen bir şeyin neden olduğu dehşet ile her şeyin değişmesi bu temayı özetlemektedir (Berlin, 2004, 132). Romantik dehşet imgesinin kaygı vericiliğini anlamak adına gotik edebiyatının örneklerinden hareketle söylemek gerekirse onun kendisini dışarıda dolanan bir varlık şeklinde gösterdiği görülür. Ancak bu varlık, benliğin ötekisi olarak anlamlandırılmaya müsaittir. Böyle bir imge, modern düşünmede dışarıda kol gezen kaygı nesnesinin içeriye, özneye ait bir parça olmaya doğru gidişinin bir basamağıdır (Taburoğlu, 1996, 59).

Amerikalı yazar Edgar Allan Poe, “William Wilson” (1839) adlı öyküsünde musallat ikizin nasıl tedirginlik yarattığını ve nasıl vicdan görevini oynadığını anlatırken bir tarafta büyüsel bir ikiz düşüncesine diğer taraftan modern karakter bölünmesine dair imgeler sunar.

¹Bu konuda Türkiye'de modernleşme olgusuna örnek olabilecek araştırmaları anmak gerekmektedir. Bunlardan bir tanesi Nurdan Gürbilek'in "Kör Ayna Kayıp Şark" (2012) kitabıdır. Gürbilek, modern Türkiye edebiyatından bir dizi ismin yeni bir yazın meydana getirirken nasıl batı karşısında bir şeyleri kaybetme endişesinde olduğunu anlatmaktadır. Modernleşmenin bir şeyleri kaybetmek olduğu, sürekli kaygılı bir duruma dönüşebileceği konusunda Gürbilek'in çalışması değerlidir.

²Bu çalışmada Romantizm tarihine detaylı girilmesini engelleyen de bu zorluktur. Ancak bu tarihçe için tarihsel dönüşüm anlarıyla Rudiger Safranski'nin "Romantik" (2013) kitabına bakılabilir.

³Bu konuda Sigmund Freud "Tekinsiz" (1919) isimli kısa makalesinde bu bekleyişin psikanalitik anlamda ne olduğu açıklar. Özellikle Freud'un bu yorumlamasının ilham vericiliği, kelimenin modern kültür ve günümüzde de çok yönlü anlamda kültürü ele almanın anahtarı olma imkanı olduğunu göstermektedir. Estetik, sanat ve temsil açısından bir araştırma için bkz. Engin Ümer "Güncel Sanat İmgesi Olarak "Tekinsiz" Nesne" (2014). Ayrıca tekinsizin estetik açıdan ele alındığı başka bir çalışma için bkz. Engin Ümer "Tekinsizin Estetiği ve Sanat Yapıtı" (2017b).

Öykünün kahramanı Wilson, gençliğinde okulda karşılaştığı, kendisiyle aynı isme sahip olan ikiziyle karşılaşır. Hiçbir akrabalığı olmayan bu kişi Wilson'u ürkütür. Wilson'un ürkme nedeni karşılaştığı kişinin sadece kendisiyle aynı gün doğmuş olması ve aynı isme sahip olması değildir. Wilson'un gördüğü kişinin şaşırtıcı derecede kendisine benzemesidir. Aynı boyda, vücut ve yüz hatları aynı olan bu ikiz sanki Wilson'nun aynadaki yansımasıdır.

Beni kusursuzca taklit etme işini hem sözlerle, hem hareketlerle yapıyordu. Rolünün son derece iyi oynuyordu. Giyiniş tarzımı taklit etmek kolaydı. Yürüyüşümü ve genel tavırlarımı da güçlük çekmeden taklit ediyordu. Fiziksel rahatsızlığına karşın sesimi bile taklit ediyordu. Yüksek sesli konuşma tarzlarımı taklide yeltenmiyordu tabii, ama genel tarzımı aynen kopyalıyordu; o tuhaf fısıltısı benimkinin aynısıydı (Poe, 2007: 356).

Wilson, ikizinin kendisinde uyandırdığı duyguyu “uzun bir süre önce- son derece eski bir zamanda tanımış” olarak ifade eder (Poe, 2007, 357). Ancak bu köken hakkında Wilson sadece iç sıkıntısına karışmış olan bu tahminde bulunabilir. Ancak Wilson'un bildiği bir şey varsa ikizinin kendisine musallat olduğu ve huzursuz bir duygu uyandırdığıdır. Öykünün son sahnesinde ise Wilson, kendi ikiziyle yine karşılaşır. Bu sefer onu öldürmek ister. İki karakterde düelloya tutuşurlar. Wilson hayatı boyunca kendisine musallat olan gizemli ikizini öldürür. Ancak öykünün son cümlelerinde ikizinin varlığının nedeni ortaya çıkar: “Sen kazandın. Boyun eğiyorum. Ama artık sen de ölüsün - dünya, cennet ve umut için ölüsün! Sen bende var oluyordun. Ben ölüirken bu görüntüye, kendi görüntüne bak ve kendini nasıl tamamen öldürdüğünü gör” (Poe, 2007, 365). Okuyucu, ikiz Wilson'un kökeni konusunda bu son cümlelerde fikir sahibi olur: İkizinin bu öyküdeki varlığı iyi bir insan olmak ve kendini bilmenin yolunun insanın içindeki kendisiyle yüzleşmesidir.

3. MODERN KÜLTÜRDE KAYGI

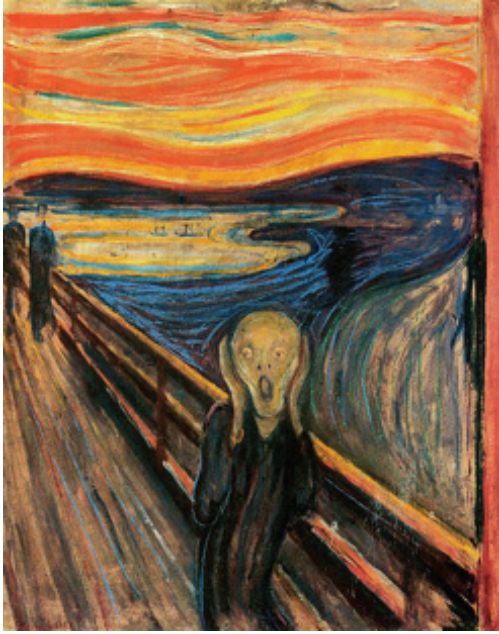
Modern psikolojinin insanı hayvan ile yaklaştıran modern bilimselcilik içerisinde zihinsel ve ruhsal işleyişin mekaniğini anlama çabası bir noktada yetersiz kalmış gibidir. Bu basit bir şekilde ruhsal süreçlerin mekanik düzenini anlama ve insan varoluşunu salt hesaplanabilir hale getirerek onun düzenine karışma imkanını beraberinde getirmiştir. Ancak kültürel bir olgu içerisinde sadece klinikle sınırlı kalmayarak kaygı üzerine düşünmenin bir başka yolu psikanalizdir. Sigmund Freud ve O'nu izleyenlerin, ruhsal süreçleri mekanistik düşünmenin yanında kültürel bir olgu haline getirerek işaretler dizgesi içerisinde ele alması kaygının kültürel anlamda ifadesinin belki de en değerli örneğidir. Dil, mitler ve rüyalar gibi oldukça sıradan görülebilecek olan olgular içerisinde ruhsal süreçlerin işleyişinin incelenmesi psikanalizin getirdiği yeniliğin önemli bir yönüdür. Freud'un böyle bir görüntü içerisinde yeri ise modern anlamda kaygı olgusunu anlamlandırmış olmasıdır.

Korku ve kaygı üzerine Freud'dan önce de tanımlar yapılmıştır (Parman, 2004, 64). Freud ile birlikte ise kaygı ve korku konusunda yenilikçi önermeler ve tanımlar ortaya çıkmıştır. Bu yenilik Freud'un aydınlanma geleneği içerisinde müphem görünen rolünün belirginleştirmektir:

Modern öncesi, tüm korku ve kaygılarına, tümdengelimle teşhis koyabiliyor ve aslen yaşadığının ne olduğunu, kendi paranoyasına hata payı tanımadan çıkarabiliyordu. Yani kaygının nesnesi tarihseldi ve indekslenmişti. Bazı belirtiler, ancak kaygıya yön veren bazı mitosların sonucu olabilirdi. Karanlık onlar için, ışığın bulunmayışından çok daha fazla anlama geliyordu ya da fırtınanın, atmosferdeki herhangi bir oyundan daha

fazla bir karşılığı vardı. Onları çevreleyen, maddesel olanla büyüdü olanın yarı yarıya harmanlaşmasıydı. Modern kaygı biçimleri ise nesnesinden kopartılmıştır (Taburoğlu, 1996, 62).

Modern düşünmede Descartes'in 'cogito' ile anlamlandırıldığı özne kavramı rüyalar ve duyguları bir kenarda bırakmıştır. Aydınlanmanın batıl olarak gördüklerini bir kenara itmesi, psikanalizin parçalı özne düşüncesinin rastlantısal olmadığını gösterir. Zaten modern özne bu haliyle parçalıdır. Freud'da bu durum karşısında öznenin nesnesiyle olan imkansız buluşmasından hareketle kaygı olgusunu tanımlamıştır. Freud'un bu ayrımının modern anlamda ilk olması açısından değerlidir. O'nun için kaygı, yani anksiyete, korku ve dehşet duygusundan farklıdır. Kaygı, nesnesizdir (korku değildir), dehşet ise "insanın hazırlıklı olmadan tehlikeye daldığında içinde bulunduğu" durumu işaret etmektedir. Kaygı ise "bilinmeyen biri de olsa belli bir tehlikeyi bekleme ya da ona hazırlanma durumunu tanımlar" (Freud, 2002, 271).



Görsel 1. Edward Munch, *Çılgılık*, (1893), 91x73,5 cm., Karton Üzr. Krş. Tkn, National Galeri, Oslo, Norveç



Görsel 2. Edward Munch, *Kaygı*, (1894), 94x74 cm., Tuval Üzr. Yağlı Boya, Munch Müzesi, Oslo, Norveç

Beklemek ve beklemekten kendini alamamak. Edward Munch'ün "Çılgılık" (1893) (Görsel 1) adlı modern sanatın ikonik tablosu bunu en iyi anlatan örneklerdendir. Bu ikonik eserin etrafında dolanan gizem ortadaki figürün kimliğidir. Kim bu figür ve neden arka plandaki silüetlere benzememektedir. Ya da neden onlarda ortadaki bu figür gibi resmedilmemiştir.

Aynı dönemlerde yapılmış "Kaygı" (Görsel 2) isimli çalışmayla "Çılgılık" arasında belirgin en önemli benzerliğin mekan olduğu görülür. Köprü ve arkasındaki manzara kesiti her iki resmi akraba kılar. İkisi arasındaki farklılık ise "Çılgılık"ta ki kimliksiz figüre karşılık "Kaygı"daki kitlenin kim olduklarının (cinsiyetleri, giyim kuşamlarıyla sıradan insan varlıkları oldukları) gösterilmesidir.

Munch'ün amacı insan duygularını göstermektir (Cassou, 1994, 116). Ressamın kendi yaşamındaki ruhsal çalkantısı, klinikte yatmış olması belki resimlerindeki temaların (ölüm, melankoli, yalnızlık gibi) arkasındaki yaratıcı sürecin işleyişi hakkında fikir verebilir. Munch'ün resimlerinde nedenleri belli olmayan duygu hallerine rastlanır. Bu iki resminde de kaygının nereden ve nasıl gelmekte olduğu belli değildir. Bu resimlerde kaygı bedeninin deformasyonunun nedenidir. Kaygı hali içinde kişinin ruhsal değişimi aynı zamanda bedensel bir değişime neden olur. Bu değişim bedeninin mekanla olan ilişkilerinin kaybolması, mekanın elden kaçmasıdır. Kaygı halinde “normalin üzerine çıkan adrenalin miktarı” gövdede değişimlere neden olur ve “kararlılığını (stability) yitirmiş gövde, yer değiştirmeye zorlanır ve durumunu (state) kaybeder” (Taburoğlu, 1996, 57). Munch'ün resmini de kaygının bu betiminin görselleştirilmesi olarak görebiliriz ve O'nun kendi zamanının bilimsel bakışının ve algılamasının içinde dolandığını söyleyebiliriz.

Modern insanın, aydınlanmacı düşünmenin açık ve net bilgi adına pozitivist uğraktaki açıklama gücüne karşılık hayaletler ve hortlaklar gündemde kalmaya devam etmiştir. Hortlaklar ve hayaletleri gösterme bir çaba halini almıştır. Modern insan hayaletler ve hortlaklarla barışık yaşamayı öğrendiği gibi, onların varlığını kanıtlama çabasına da girişmiştir. Bu çaba basitçe varlıklarına karşı duyulan derin ilginin pozitivist düşünmeye karşıt şekilde hayaletler için “işte varlar” demek değildir. Bu çaba artık onların çekiciliğinin insanların ya da kitlenin çekiciliğinden daha fazla olmasına işaret etmektedir. Amerikalı şair Emily Dickonson'un 1860 tarihli şiirlerinden birinde buna benzer bir durum görülür:

Bir oda olmak gerekmez- lanetlenmek için
Bir ev olmak gerekmez-
Beynin koridorları vardır- emsalsiz
Maddesel uzamı
Çok daha emniyetli, bir gece yarısı toplantısının
Harici hayaleti
Onun dahili denginden-
Daha soğuk kalabalık
Çok daha emniyetli, bir manastırın avlusunda,
Taşların kovalaması-
İnsan kendisiyle karşılaşmasından-
Silahsız, yapayalnız bir yerde-
Bir kendi aramızda, gizlenerek-
Esas bu ürkütmeli-
Odamızda saklanan katil
En az ürkütendir.
Beden- bir silah ödünç alır
Kapıyı kilitler-
Üstün bir hayalete göz yumarken,
Ya da daha fazlasına (akt. Hines, 2005: 357, 358).

Dickonson'un bu şiiri, hayaletleri, hayaletli mekanları, onların ürkütücülüğünü, gizemli, doğa üstü olanın bilinmez, açıklanamaz korkutuculuklarının değişimini gösterir. Şiir, anlamı değişen mekanları (oda, ev, manastır avlusu), mekanlarda tekinsizlik yaratan etkileri anlatmaktadır. Ancak şiiri farklı kılan, doğaüstü ve onun korkutucu cazibesi karşısında bu cazibenin büyüünün yerini alan kitlelerin meydana getirdiği bireyi ve onun beyni içindeki tekinsiz hali betimlemesidir. Dickonson'da ikili durumlar (hayalet/kalabalık, taşların kovalaması/ kendi başınlık, katil/ kitle içinde saklanma) arasında emniyetli olma, ürkütme ve lanet ilgileriyle kurduğu ilişkiyle modern bireyin kaygılı halini göstermektedir. Modern birey kitle içinde yabancı kalarak içe dönüklüğüyle yaşadığı hayatı emniyetsiz, ürkütücü bulmaktadır. İnsanın kendisiyle karşılaşması bir başkası ile karşılaşması demektir. Dickonson, insanın kendi ikiziyle karşılaşmanın korkusunu gösterir. "Bir ev olmak gerekmez/Beynin koridorları vardır/emsalsiz" derken Dickonson, zihnin derinliklerinin karmaşasını, her an bir yerlerden çıkabilecek delilik halinin gücünü göstermiş olur. Bu şiir Freud'u önceler gibidir. İnsan ruhuna bakarken onun karmaşasını ifade eder. Modern insanın dünyeviliğinin ürkütücülüğü bastırmış olduklarıyla zihninin karanlıklarında karşılaşmasıdır.

Modern metinlerdeki felaket tellallığı Goethe'nin "Faust"u, Shelley'in "Frankenstein'i, Balzac'ın "Mutlak Peşinde" romanı ve diğerlerine kadar uzun bir gelenek kurmaktadır. Romantik duygu durumunun bitmeyen melankoli ve kaygı hali ekonomik bir belirlenimcilik ile aydınlanmacı teknik aklın çalışma sahasına bakılmasını önerir. Terry Eagleton, günümüz ekonomik düzeninin diğerlerinden farklı olduğunu şu şekilde ifade eder: "Kapitalizmi diğer tarihsel yaşam tarzlarından ayıran, onun doğrudan insan türünün istikrarsız, kendisiyle çelişen insan doğasına yönelmesidir" (Eagleton, 2011, 33). Ruhsal sürece dair kapitalist düzenin yönelimi onda arzular meydana getirmekte, kaygı, tedirginlikler ve tekinsiz etkiler oluşturmaktadır. En basitinden ekonomik krizlerin bir beklenti olarak anlam kazanması daha gerçekleşmeden kitlelerde tedirginlik meydana getirmesi buna en iyi örnektir.

Diğer taraftan istikrarsızlıkla buluşma modern kuşakların, avangardın meydana gelmesinde bir motivasyon olmuştur denilebilir. Bu üretici düzeyde kaygı ve dehşet duygusu ile buluşma aşlında modern kriz durumu karşısında onu kucaklamak olarak görülebilir. Bu konuda belki de en güçlü olgunun iki dünya savaşı arasında kalan kuşakların savaş istekleridir. Alman dışavurumcu sanatçıların savaşla buluşmaları, fütüristlerin kültürün yıkılması ve geleceğin kucaklanması adına savaş isteklerinde farklıdır. Modern kapitalizmin makine estetiğinin örneklerinde fütüristler, böyle bir estetik deneyim içinde ruhsal bir doyum elde edebileceğini önermekteydiler. Bu yeni deneyim durumu makineleşen bir kültürde meydana gelen köklü yıkım karşısında bir başka perde çekerek onu anlamak ve yorumlamak olarak görülmelidir. Marinetti, manifestosunda modern kültürün geldiği noktayı özetlerken diğer modern yazınlarda olduğu gibi köklü dönüşümleri güçlü bir retorikle ifade etmiştir (2003, 76). Dışavurumculuk ise romantikler ve Nietzsche gibi güçlü yazarların ürettiği algılamının içerisine varoluşsal bir başka durumu öne sürerken Fütürist duyarlılıktan farklı bir yön çizmekteydi. Andre Masson'un gerçeküstücülük ile dışavurumculuğu ayırmasındaki gibi, dışavurumculuk "kaygı" ve "insanlık dramı" ile kaderini kabul eder bir konumdaydı (Masson, 2003, 271). Gerçeküstücü mizah ve

alaya karşı bu tutumun varlığı kaygı ile algılanan bir gerçekliği daha doğrusu üretilen bir gerçeklik algısını göstermektedir.

Pek çok dışavurumcu sanatçının kaderini kabul etme tavrı savaşa katılmalarıyla anlam kazanır. Otto Dix'in iki portresi bu konuda bir şeyler söylemektedir.



GörSEL 3. Otto Dix, Otoportre (1913), 68x53.5 cm, Tuv. Üzr. Yağlıboya, Otto Dix Ffoundation, Valuz.



GörSEL 4. Otto Dix Asker Olarak Kendi Portresi (1914), 68x53.5 cm, Tuv. Üzr. Karışık Teknik Municipal Galeri, Stuttgart

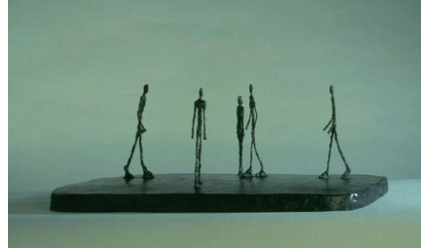
Yakın tarihli iki otoportre çalışması, güçlü duygusal durumun ifadesidir. Biçimsel olarak ilk portrenin (GörSEL 3) izleyiciye bakar şekilde, onun konumuna simetrik olması izleyicinin karşısında soğuk ve belirsiz bir mekan içinde Dix'i görmesini sağlamaktadır. Bakışın biçimsel eşleşmesi, gözlere karşı gözün, buruna karşı burunun, yüze karşı yüzün ve diğer uzuvların parça olarak ve bütünsel birlikliği izleyicisi için kolaylıkla anlaşılabilir bir ilişki kurmasını sağlamaktadır. Boyanın meydana getirdiği etki, tenin yorgun ve kırılğan olmasını karşılar gibidir. Bu kırılğanlığın bir yıl sonraki ikinci portrede (GörSEL 4) yerini bir başka şeye dönüşmeye bıraktığı görülür. Patlayan renkler, temsilin tamamen duygusal yönde çağrışımsal hale gelmesini sağlamaktadır. Güçlü kırmızı içerisinden çıkan kafa ve geriye doğru bakışı, ilk portreye göre insan varlığından çıkmış bir başka hale işaret etmektedir. Munch'te görülen bir ifadecilik ile bu portre savaşın ilk yıllarında resmedilen benzerleri gibi savaşın oluşturduğu dönüşümü göstermektedir. Kırılğan bir varoluş değil, savaşın meydana getirdiği kaygı ve travma ile yaşamayı kabul etmiş birisi izleyicinin karşısındadır.

Kaygının yıkıcılığı karşısında beden düzeninin bozulması, ketlemeye başlaması ve nedensiz işleyişi konusunda her halde Giacometti'nin çalışmaları iyi örnek olacaktırlar. Alberto Giacometti'nin son dönem çalışmalarındaki insan temsili, "kırılğanlık" ifadesiyle anlamlandırılabilir. Giacometti'nin figürleri dünyadan soyutlanmış ya da dünya ile iç içe geçmiş gibidir. Giacometti'nin gerçeküstücü dönemine özgü anıtsal çalışmalarının ardından gelen bu kırılğanlık, insan varoluşunun temsili olarak görülebilir. Fransız filozof ve yazar Jean Paul Sartre, bir yazısında Giacometti'nin heykellerini ve sanatını 'boşluk' ve 'uzaklık' ifadeleriyle ele alır. "Heykele doğru yaklaşma çabamın hiçbir yararı yok; uzaklık bir türlü aşılamıyor. Bu yalnız figürler, hiç

kimsenin cesaret edemediği bir açıklığın, yeni kesilmiş bir çimenliğin ya da bir odanın genişliğinin asla aşamayacağı gibi bir saplantıdan olsa gerek, bütün izleyicileri geri püskürtüyorlar” (Sartre, 2000, 68).

Sanatsal yaratıcılığın kaygı benzeri durumunu kaygı haliyle ilişkilendirmenin garip görüneceği düşünülebilir. Ancak kaygı salt bir kırılma olarak yok oluş anlamında düşünülmemelidir. Kaygı aynı zamanda öznenin kuruluşunda da pozitif bir öneme sahiptir⁴. Lacan kaygının bozguncu halinin yanında “ruhsal organizasyonun kurucu yapılarından” olma görevi olduğunu düşünür (Roudinesco, 2012, 65). Felsefi ve psikanalitik olumlu kaygı düşüncesinin yanında sanatsal üretim açısından kaygılı bekleyiş veya kaygının ürettiği duygu halleri özellikle modern sanatın psikolojist boyutunu gözlere getirmektedir. Bu açıdan modernist sanatın üretici gücünün ruhsal süreçler ile olan benzerliği, kimi zaman benliğin kendisini kaybettiği epifanik bir deneyim, psikotik veya şizoid benzeri bir ruhsallık ya da vizyoner bir dalış ile sınır akrabalığından söz etmek mümkündür⁵.

Sartre, Giacometti’nin heykelleri için kullandığı uzaklık düşüncesini kendi başından geçen bir olayla anlatır. Bu olay Sartre’in bir zamanlar uzak kaldığı ve bir süre sonra içine döndüğü dünyanın kendisiyle buluşmasıdır: “Küçük burjuva sınıfına tekrar girmiştim ve “belli bir uzaklıkta kalarak” yaşamayı yeniden öğrenmeliydim” (Sartre, 2000, 69). Uzaklık Sartre için yabancı olduğu dünyayla karşılaştığı anda bir yıkıma uğraması değildir. Uzaklık, Sartre’in kendisine yeniden gelebilmesini sağlayan bir imkandır. Giacometti’nin heykelleri de Sartre için uzaklıklarıyla insanda bu duyguyu uyandırmaktadırlar. Ancak Giacometti’nin heykellerindeki bu yenilenme için, “duruma göre, bir kutlama ya da bir zamanlar başından geçmiş kötü koşulların anımsanması gibi zorunluluklar gerekebilir” (Sartre, 2000, 69).



Görsel 5. Alberto Giacometti, Şehir Meydanı, (1948), 21×62.5×42.8 cm., Bronz, Metropolitan Müzesi

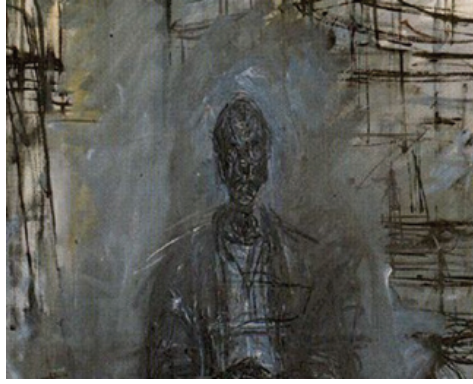
“Şehir Meydanı” (Görsel 5) adlı çalışmasında Giacometti, meydana getirdiği plastikte uzaklığı hissettirmektedir. Ortada bir şehir yoktur ve çalışmayla ilişki kurabilecek anımsatıcı imgeler görünmez. Birbirlerine benzeyen beş figür hareket halinde gibidirler. Giacometti’nin figürlerinin kırılğan yapısı onların canlı veya cansız halde düşünülmesine neden olmaktadır. Bu durum figürlerle özdeş olamamanın bir başka nedeni olarak düşünülebilir.

⁴Benzer bir düşünmeyi Alman filozof Martin Heidegger’de görürüz Kaygı Heidegger’de ontolojik anlamda kurucu bir özelliktir (Hühnerfeld, 1994:72).

⁵Bu konuda Louis A. Sass’ın “Modernlik ve Delilik” (2013) adlı kitabına bakılabilir. Sass kitabını modern sanatın yaratıcılığa yüklediği anlama onun işleyişinin klinik anlamda delilik ile benzerliğini detaylı bir şekilde araştırır. Sass’ın perspektifine ve kimi çözümlemelerine burada değinilmedi. Çünkü Sass sanatçının benliğini ele alırken eseri çoğu zaman geri plana bırakmaktadır. Elinizdeki çalışma ise eserdeki temsiliyet ve kaygılı duygu durumunun şekillenmesini ele almakta, sanatsal niyetlerin psikolojik boyutlarını öne çıkartma amacıyla değildir.



Görsel 6. Alberto Giacometti, Diego, (1953), 61x49,8 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya Guggenheim Müzesi, New York



Görsel 7. Alberto Giacometti, Diego, (Detay)

Sartre, Giacometti'nin resimlerini anlamada 'boşluk' unsurunu yardımcı olarak önermektedir. "İnsan, bir boşluğu nasıl boyayabilir ki? Görüldüğü kadarıyla, Giacometti'den önce hiç kimse bunu denememişti" (Sartre, 2000, 73). "Diego"da (Görsel 6) ilk görülenin hızlı fırça sürüşlerinin ve çizgilerinin birbirlerini kesmesiyle oluşturduğu şekillerdir. Sanki bir eskiz çalışması gibi hızla yapılmış ve bir süre sonra bir başka duruma dönüşmeyi bekler gibi duran Giacometti'nin resimleri, heykellerindeki gibi izleyicisine mesafeli bir bakış sunar. Uzaklık, fiziksel özelliğiyle "Diego" resmine bakan izleyiciye yakınlaşmasını ister. Yüzü görmek oldukça zordur (Görsel 7). Mimikleri, uzuvlar ve detayları görmek için yaklaşmak gerekecektir. Ancak yaklaştığında sanki taşıyıcı görevindeki bedenin üzerindeki daraltılmış kafa izleyiciden yeniden uzaklaşacakmış gibi durur. Uzaklık burada temsilin mimetik özelliğinin yerine çizgilerin bir arada olması ve dağılmasıyla kendini göstermektedir. Resimdeki biçim ancak ayna yansıması yerine geçen anımsatmayla anlaşılabilir. Sartre da "Diego" nun bir nesne gibi ele alındığını yazar (Sartre, 2000, 74). Boşluğun boyanması ve çizgilerle doldurulması yerine bir nesne olarak figürün çizgiler

ve renk lekeleri içinde sıkıştırılması boşlukla sarılması amaçlanır. Tüm bunlar yine Sartre için şunları ifade eder: “Her resmi eski metafiziksel soruyu gündeme getirir: bir şey yok değil de niçin vardır? Bu inatçı, sorgulanamaz ve aşırı derecede düşsel olan şey nedir? Resmedilmiş kişi, sorgulayıcı bir hayalet biçiminde sunulduğu için olsa gerek, izleyenler üzerinde sanrı yaratıyor” (Sartre, 2000, 74). Bu sanrının patolojik bir kaygının yeniden üretilmesinden ziyade varoluşsal türden bir kaygıyı izleyicide uyandırmak için şekil kazandığı söylenebilir. Giacometti’nin eserlerinde uzaklık ya da bir yere yabancılık duygusu yeniden benliğin tazelenmesi, benliğin kendisini fark edebilmesini sağlama görevindedir⁶.

4. BUGÜN KAYGI

Bugünün kültürü üzerine düşünceler, onu modern sonrası şekilde adlandırmayı veya anlatmayı tercih etmektedirler. Modernliğin garip bir ruh hali içinde kendisini yıkımın ortasında bulacağı endişesi karşısında postmodern bireyin kendi yokoluşunu tahayyül ettiği önerilmektedir. Postmodern kültürde bireyin ağırlıkları kalmamış gibidir. Daha doğrusu onun kurtarılma ya muhtaç bir yönü yoktur. O zaten kabul ettikleriyle hızla geçip giden zamanın içinde erimeyi göze almıştır. Geleceğe doğru atılacak bir projenin içerisinde tarihin faili olma arzusundan muaf şekildedir. Postmodern kültürün nihilist veya boş vermiş bir estetik tavrını ne kadar paylaştığı düşünülse bile ondan farklıdır. Modern dandy veya boheme göre postmodern tip bir şeyleri biriktirmek veya yıkımın üzerine düşünmek ve yeniden kurmak iddiasında değildir⁷.

...Kaygı ve yabancılaşma gibi kavramların (ve Çılgılık’ta olduğu gibi, bunlara tekabül eden deneyimlerin) artık postmodern dünyada yer almadıkları görüşünü düşündürüyor. Bizzat Marilyn ya da Edie Sedgewick gibi belli başlı Warhol figürleri, 1960’lı yılların sonlarında tükeniş ve kendi kendini yok etme ile ilgili kötü sonlu olaylar ve başat konumdaki uyuşturucu ve şizofreni deneyimlerinin, artık Freud’un kendi döneminin isterikli ve nevroitikleri ya da ileri modernizm çağında egemen olan o bilinen köktenci yalıtılmışlık ve yalnızlık, anomi, kişisel başkaldırının Van Goghvari çılgınlık deneyimleri ile herhangi bir ilgisi yokmuş gibi görünüyor. Kültürel patalojinin dinamiklerinde ortaya çıkan bu değişim, öznenin yabancılaşmasının, yerini öznenin fragmanlaşmasına bırakması şeklinde açıklanabilir (Jameson, 2011, 52).

Jameson’un postmodern anlatısı içinde modern çöküş (dekadans) duygusunun yerine boş vermişlik duygusu geçer. Devam eden kısımda Jameson, postmodern düşüncede görülen “öznenin ölümü” fikrinin postmodern fragman bireyin anlaşılmasında yardımcı olabileceğini yazar (Jameson, 2011: 52). Bu açıdan modern özne ile postmodern öznenin dağılması fikri, kaygı açısından göz önünde bulundurulabilir

Modern öznenin kaygılı hali sadece bir yıkımı değil, yeniden bir özne halini elde etme çabası olarak görülebilir. Modern özne için içsel dünyanın kaygılı, karmaşık ve karanlık halleri yaratıcılık için bir potansiyele dönüşme imkanı sağlamaktaydı. Akılcı özneye karşı modern düşünmenin içerisinde sürekli görülen duygusal yön, öznenin gerçekliği yorumlaması için çıkış noktası olmuştur. Sanatlardaki bu duygusal durum romantiklerle doruk noktasına ulaşırken, Jameson’un yukarıdaki pasajında da ismini zikrettiği Van Gogh gibi isimlerin ruhsal karmaşasıyla devam etmiştir.

⁶Giacometti’nin modernist konumunu gösteren bu düşünme aynı zamanda diğer sanatsal eğilimlerde de görülebilir. Bu konuda bir inceleme için bkz. Christopher Norris “Modernizm” (2013: 72-99).

⁷Bu konuda Rainier Funk’un “Ben ve Biz / Postmodern İnsanın Psikanalizi” adlı çalışması önerilebilir. Funk postmodernizm ile ilgili düşüncelerden hareketle günümüz insanı üzerine bir denemede bulunur (2013).

Van Gogh ve benzeri çağdaşları ve Alman Dışavurumcuları, Fransız Gerçeküstüçüleri ve Da-daistleri gibi Avangard akımlarda devam eden kaygılı sanatçı, bireyin sadece bir yıkımla karşı karşıya olduğunu değil, bununla yaşamayı bilmesi ve bununla yeni den bir dünya tasarlayabilmesi düşüncesini sunmaktaydı. Onların “hastalıklı” halleri modern özneleşmede akılcı süreçler yerine, bastırılan unsurları özne olabilmede kullanmayı önermekteydiler. Özne üzerinden bu farklılık modern öznenin patalojisinin bir temsil önerisi sunduğu şekilde ele alınabilir. Postmodern öznenin fragmanlaşarak bu patolojiyi ortadan kaldırması, en azından modernist öncelleri gibi bir potansiyel olma özelliğinden ayıklayarak varlıklarını devam ettirmeleri her iki dönemin bu konuda farkını göstermektedir. Buna göre sanatsal potansiyel açısından kaygılı halin postmodern dönemde görülmeceğini öneren Jameson’un fikrini belki de güçlendiren iki durum vardır. Bir tanesi modern ütopyaların bitişi diğeri ise romantik ruh halinin melankolisinin gücünün azalmasıdır.

Jameson’un fragmanlaşmış postmodern öznesi derinlikleri ve ütopyaları çoktan gerilerde bırakmıştır. Tarihsel olarak 1945 tarihinin ardında yıkılmış Avrupa ile aynı tarihte atom bombasının Hiroşima ve Nagazaki’de kullanılması yükselen Amerika’nın karşısında bulunduğu Sovyet Rusya ile soğuk savaşa girmesi, 1955’te başlayan Vietnam Savaşı’na Amerika’nın 1963 tarihinde dahil olması, 1968 kuşağının sadece Amerika’da değil tüm dünyada yeni bir algılamayı sunması, o zamanlarda ortaya çıkan görünmeyen kimliklerin (eşcinsel, siyah...) görünme çabaları, ileri kapitalist toplumlardaki kent hayatına modern kentlerdeki gibi sürekli sermaye ve işgücünün akması öznenin modern öncüllerinin özelliklerinin farklılaştırdığı söylenebilir. Günümüz dünyasının belki de detaylı hatlarının atıldığı 1945 sonrasındaki bu gibi büyük ölçekli değişimler ve devamında 1990 sonrasında -özellikle bu tarihin batı dışı toplumlar için küreselleşme olgusuyla yakın olduğundan önemli görülebilir- dünyanın her anlamda modern gündelik hayatın içindeki modern karakterleri çoktan geride bıraktığı iddia edilebilir.

Jameson, düşüncelerinde tek başına değildir. 1980’li yıllarda Alman sosyolog Ulrich Beck günümüz toplumlarını tanımlamak için “Risk Toplumu” teorisini ortaya atar. Bir başka sosyolog Anthony Giddens’ta Beck’in fikirlerini izleyerek “Risk Toplumu” hakkında düşünceler geliştirir. İki sosyologun düşünceleri günümüz toplumlarını kaçınılmaz olarak saran küresel bir dünyanın anlatısı konusunda güçlü iddialar içermektedir.

Risk toplumu “giderek artan bir risk düşüncesini üretecek şekilde, gelecekle (ve güvenlikle) meşgul olan toplumdur” (Giddens, 2000, 222). Risk, gelmesi beklenendir. Çünkü toplum onu ürettiğinin ve üretildiğinin farkındadır. Teknoloji ve ekonomi, siyaset ve kültür sürekli olarak riski ürettiğini bilirken, riske karşı nasıl bir savunma olabileceğini kurgulamaktadır. Beck, “Risk Toplumu”nda “bilinmeyen ve kasıtsız sonuçların tarih ve toplumun baskın gücü haline” geldiğini yazar (Beck, 2011, 27). Belirsizliğin, bir yerden gelebilecek olan risklerin duygu hali ise “histeriden kayıtsızlığa ya da kayıtsızlıktan histeriye” şeklindedir (Beck, 2011, 50). Ekolojik bozulmanın medyadaki temsilinde etkisinin böyle bir etki olduğu düşünülebilir. Gün geçtikçe doğanın bozulması ve kirliliğin artması medyaların sıkça haber konuları arasında olurken, haberlerin etkisinin kitlesel şekilde eyleme geçirici olmadığı söylenebilir. Kaygılı bir felaket beklentisi bir süre sonra kayıtsız bir eylemsizliğe dönüşmektedir.

Riskler bir şekilde geleceği varsayılan özelliktedirler. Hesaplanabilir ve gelecekleri tarih bile verilebilmektedir. Küresel ekonomik kriz öngörülerini bunlara örnektir. Kimi zaman uzmanların küresel ölçekte bekledikleri finansal krizler, geleceği belli olan işsizlikleri, finansal açıkları doğru öngörülerle beklenir. Beck, bu açıdan risklerin meydana gelmemiş ama öngürülebilir tahribatlar olduğunu yazar (Beck, 2011, 45) ve riskin varlığının “esas olarak hem gerçek hem de gerçek dışı” olduğunu ifade eder:

Bir taraftan, pek çok tehlike ve tahribat bugün artık gerçektir: kirletilmiş ve ölmekte olan sular, ormanların yok edilmesi, yeni hastalık türleri vs. Diğer taraftan risk argümanının asıl sosyal gücü, geleceğin öngörülen tehlikelerinde yatmaktadır. Bu riskler meydana geldikleri yerlerde, sonrasında harekete geçmeyi fiilen imkansız kılabilecek tahribat anlamına gelirler ve böylece zaten caydırıcılık özelliğiyle aksini ispat edecek şekilde tanı, gelecek tehlikesi ve tahmin olarak edim önemine sahiptirler ve bu edim önemini gerçekleştirirler. Risk bilincinin merkezinde bugünde değil, bilakis gelecekte yatıyor. Risk toplumunda geçmiş, geleceği belirleme gücünden yoksun kalır. Bugünün yerini gelecek alır; böylece var olmayan, kurgulanmış ve hayali bir şey olarak, mevcut deneyimin ve edimin “nedeni” olur. Yarının ve yarından sonrasının sorunlarının ve krizlerini önlemek, hafifletmek ve önlemini almak için bugün harekete geçiyoruz ya da şimdi olduğu gibi harekete geçmiyoruz (Beck, 2011, 45,46).

Riskin kaygılı hal olarak sunumu konusunda Slovenyalı sosyolog Renata Salecl 1970’lerin sonuyla 1980’lerin başında kaygının insan bedeni içine girdiğini ve farklı bir görünüm kazandığını, kaygının hastalıklar ve ülke içinde sürekli düzeni bozan düşmanlara dönüştüğünü yazar (2014, 16). 80’lerden bu yana AIDS, ebola virüsü, kuş gribi gibi adları ve görünümleri değişen ama küresel ölçekte tüm insanlığı tehdit eden hastalıklar ile farklı görüşlerde olan muhalifler düşmana dair sınırların genişletilerek küresel ölçekte bir düşman imgesi meydana getirdiği göz önünde bulundurulursa Salecl’in önerisinde çokta haksız olmadığı görülebilir.

Salecl, Jameson, Beck ve Giddens gibi düşünürlerin betimlediği böyle bir dünya içinde kaygının gösterimi mizah ile düşünülebilir mi? Komedi kaygının yerini alabilir mi? Kaygılı hal hiçbir zaman patolojik özellikleriyle insan ruhsallığından ayrı kalmamıştır. Komedi ise kaygılı hali bertaraf edebilecek özelliğe sahiptir. Komedinin bir şeylerin üstünü örten gücü o şeylerin etkilerini azaltabilir ve görünümünü değiştirebilir. Komik olan karşısında gülmenin bir savunma olarak hiçlikle buluşma olmasından başka gülme de huzursuz bir etki meydana getirebilir. Gülmenin imgeleri bazen anlamın hiçliğe indirildiği anı işaret edebilir ve bunu kaygıyı savuşturmak ya da onu namevcut hale getirmek için kullanılabilir.

Tim Burton’un yönettiği “Batman” (1989) filmindeki karakterlerden “Joker”, huzursuz edici gülmeyle dair fikir vericidir. Ressam Bob Kane’nin 1939 tarihinde yarattığı çizgi roman karakteri “Batman”ın ezeli düşmanı Joker, terör ve dalga geçmenin sentezidir. Filmde Joker “...sürekli gülümseyin” (Görsel 8) sloganıyla insanların kullandıkları kozmetik ürünlerine kattığı ve kullanıldığından bir süre sonra onları gülme krizine sokan ve yüzlerindeki gülümsemeyle ölmelerine (Görsel 9) neden olan kimyasal bileşeniyle Gotham şehrini tehdit etmektedir.



Görsel 8. Tim Burton'un Batman (1989) Filminden Joker Karakterinin de Olduğu Bir Sahne



Görsel 9. Batman Filminden Bir Sahne, Joker'in İnsanları Öldüren Kimyasalını Kullanan Televizyon Spikeri Bir Süre Sonra Yüzündeki Gülümsemesiyle Ötür.

Kanunları hiçe sayan ve keyfi bir kötülüğü yaymak isteyen Joker karakterinin yüzünde bitmeyen bir gülme mimiği görülür. Yasayla dalga geçen Joker'in gülmesinin donuk imgesi, her sahneyi gülünç kılmayıp yaydığı tehdidin aniden ortaya çıkabileceğinin, hiçbir şeyin ona engel olamayacağını işaretidir. Amaçsız kötülük, gülme işaretiyle korkutucu bir hal almaktadır. Çin'li sanatçı Yang Shaobin'in "İsimsiz" (1995) (Görsel 10) adlı eserinde de benzer bir rahatsız edici kahrkaha izleyicinin karşısına çıkar.



Görsel 10. Yang Shaobin, İsimsiz, (1995), 200x300 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya, Özel Koleksiyon

“İsimsiz”de (1995) (Görsel 10) kakhahanın resmin güçlü unsuru olduğu görülür. Resimde izleyiciye doğrudan sunulan mizahi bir sahne yoktur. Kakhaha, izleyicinin bakışının resme girmesini sağlarken izleyende nerede ve hangi durumda olduğunu tam belli etmez. Mizah, burada nedeni bilinmeyen şekilde işlemektedir. Shaobin’in ilk dönem resimlerindeki izleyiciyi mizahın bu belirsiz yönüyle karşılaştıran sahnelemesinde amaçlanan mizahın hazzını yaşatmak olmadığı söylenebilir. Burada mizahın mantıkdışı işleyişindeki mantığı tersyüz etmesi ve hazza yönelik olması karşısında gerçek hayatın mizahi sahnesindeki görünümünün ve şiddetinin devreye girdiği görülür. Şiddet, resimde görüldüğü gibi devletin, iktidarın şiddetidir. Bu şiddet keyifli gücünü gösterirken (resimde şiddet sahnelerinin failleri keyif alır şekilde gösterilmektedir) izleyiciye keyif vermeyen bir sahne sunar.



Görsel 11. Zeng Fanzhi, Maske Serisi No: 6, (1996), 200x360 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya, Özel Koleksiyon

Çinli ressam Zeng Fanzhi'nin “Maske Serisi No: 6” (1996) (Görsel 11) adlı çalışmasında yüzün yerine geçen maskeler, resmin asıl unsurlarıdır. Yüz bireye özgü olan karakterin ifadesi, bireyin kişisel dünyasının yansıması ve diğer bireylerden kendisini ayıran kısımdır. Fanzhi ise bireyin bu kişisel özelliği her bir figürü diğerleriyle eşleştiren donuk ve nedensiz bir gülümsemeyle yorumlamaktadır. Maskelerdeki bu aynı ifade, figürün kendine özgü karakterini ve yüzdeki ifadenin, kişisel ruhsal halinin yansımasını kapatmaktadır. Maskeler, Fanzhi'nin resimlerinde sürekli gülen halleriyle izleyicisine mizahi bir gösterim sunarken bir süre sonra rahatsız edici donukluklarıyla da bunu bozmaktadırlar.

Maske yüzün yerine geçerken, kişisel olanla genel olan yer değiştirmiş olur. Yüz sürekli değişir. Yüzdeki mimikler, bakışlar, dudakların şekillenmesiyle sabitlenmezken maske kesin bir sabitlik meydana getirir. Maske burada egonun yerine geçer. Fanzhi'nin figürleri egolarından arındırılmış, özne halleri parçalanmıştır. Çin'in kendi tarihindeki siyasi yapılanmanın birey üzerindeki baskısı Fanzhi'nin resimlerinin arkasında yer alan düşüncedir. Maskeler, Çin'deki sıkı yönetimin bireyler üzerindeki baskılamasının metaforlarıdır (Riggs, 2012, 36-58). Fanzhi'nin maskelerinin meydana getirdiği donukluğun benzeri başka bir Çinli ressam Zhang Xiaogang'ın resimlerinde görülür.



Görsel 12. Zhang Xiaogang, *Büyük Aile*, (1995), 179x229 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya, Özel Koleksiyon

Zhang Xiaogang'ın "Büyük Aile" (1995) (Görsel 12) adlı resminde gri tonların hakimdir. Resimde belli bir mekan yoktur. Önde duran üç figürde gri, siyah ve beyaz renklerden meydana gelmiştir. Ortadaki çocuk figüründe ise yüzde ve kravatta kırmızı renk ve tonları görülür. Üç figürün yüzlerinde de beyaz lekeler ve aynı donuk ifade vardır. İzleyiciye bakan gözler, resimdeki nötr renk ve leke düzeninin hakimiyeti içinde varlık bulurken donuklukları bu düzenle daha da güçlenmektedir. Xiaogang'ın resimlerinin arka planında da Çin'deki kültürel değişimlerin izleri vardır. Ressamın figürleri itaat eden, sıkılgan ve bireyliklerini kaybetmişlerdir. Xiaogang'ın resimlerindeki aileler, geçmişte yaşamış ideal Çin düşüncesinin aktörleridir. Ancak bu itaat eden ve bireyliklerini kaybeden figürler, geçmişin Çin idealinin nostaljisini izleyiciye rahatsız edici şekilde sunulmaktadır (Riggs, 2012, 36-58). Fanzhi'nin resimlerindeki gibi Xiaogang'ında figürleri bireyliklerini yitirmiş, ruhsuzlaşmış haldedirler.

Kaygının karşısında bu gibi örnekler onun meydana getirdiği travmatik boyutu aza indirgelediği gibi askıya alma yönünde de etkili olan bir temsil örneği sunmaktadır. Bu askıya alma aslında huzur verici bir perdeleme kaygının nedeninin ortada kaldırma olarak görülemez. Tersine kaygının anlamsızlaştırıcı ve ketleyici yönünü yorumlanması açısından anlam kazanır.

SONUÇ

Kültürün şimdiki zamandaki düzeni üzerine düşünmek, eleştirel bir perspektifi şart koşar şekilde, temsiller ile onları üreten karmaşık söylem ağlarını belirginleştirmeyi gerekli kılmaktadır. Ancak bu basitçe saf ve temiz bir temsilin karşısına onu dönüştüren, şeyleştirilen bir kötücül söylemi koymak anlamına gelmemelidir. Saf bir temsilden, hakikate dair olmasından başka iyilik ve estetik deneyim açısından ideal olana dönük bir gösterimden bahsetmek oldukça zordur.

Bu çalışmada sanat yapıtları üzerinden kaygının nasıl temsil edildiği incelenmiştir. Modern benliğin otantik olana duyduğu derin özleme karşılık bitimsiz değişimler içinde sıkışması, bu değişimlerin çok yönlü ve yıkıcı etkiler üretmesi karşısında bireyin dağılma noktasına geldiği görülmektedir. Modern kültür, iki büyük dünya savaşının yaşandığı, kapitalist ekonominin pa-

lazlandığı bir evre olarak baskılarını birey üzerinde çok güçlü bir şekilde hissettirmiştir. Munch, Dickonson, Poe gibi isimlerin eserlerinde bu baskının, başkası ile karşılaşmanın tedirgin edici, tekinsiz yutulma korkusu⁸ kendisini göstermektedir. Giacometti gibi isimlerin eserleri savaş yaralarını derinlerde yaşayan Dix gibi sanatçılara göre bireyin kendiliğindelik deneyiminin kaygılı halini örneklemektedir. Dix'in savaşçı portresindeki dağılma Giacometti'nin portrelerindeki dağılma düşüncesinden farklıdır. İlkinde savaşın neden olduğu bir delilik hali ikincisinde ise benliğin sürekli sarsıntılı olduğu gösterilmektedir.⁹

Günümüze doğru gelindiğinde kinik bir tavrın sanatsal temsillerde kendisini gösterdiğinden bahsedilebilir. Bunun bir genelleme olarak itirazla karşılanması karşısında kültürel ufkun romantik ve modern evrelerdeki bir temsili günümüzde kullanamayacağı iddiasında bulunulabilir. Modern sanata ait temel dertlenmeler ve aruzlar günümüzde de kendisini gösterebilir de bugünün sanat sisteminin modern sanat ile eş olduğunu söylemek zordur¹⁰. Diğer taraftan resim sanatının günümüzdeki ufkunun Amerikan Soyut Dışavurumculuk ile tepe noktasına ulaşan modern sanatın tüm argümanlarını ters yüz eden Pop Sanat ve günümüz resmine etkilerinin meydana getirdiği görsel dilin bunun anlaşılmasında yeri olduğu söylenmelidir.¹¹ Dolayısıyla kinik tutumun yaygınlık kazandığı görsel rejimin sanatta yaygınlık gösterdiği söylenebilir. Gülmenin, mizahın nedensiz içi boş bitimsiz bir kahkaha olarak varlık bulmasının günümüzün kaygı temsilleri arasında anlamlı olduğu görülmektedir.

Sanatsal temsiller, birer belirti yığını olarak kültürün durumu hakkında bir şeyler söyleme-
siyle değerlidirler. Günümüzün küresel kültüründe ortak bir duygu halinin betimini yapıtlarda
görebilmemiz onların evrensel değerlerin kendinde menkul¹² değil, dönemin şekillendirmele-
riyle ilgili olduğunu söyleyebilmemiz için bir nedendir.

Sanat yapıtı ise bir zamanın işaretleri olarak meydana getirdiği sahnelemeler ile kültürün
kırılğan ve sürekli değişken olmasına karşılık ona düzen vermeye devam edecektir.

⁸Lacan, "hadım etme, iktidarsızlaşma, yaralanma, uzuvların kopması, yerinden çıkması, bağırsakların deşilmesi, bedenin yutulması ve patlayarak içinin dışına çıkması imgeleri"nin kökensel bir endişe olduğunu bastrılmış olan bu duygunun sürekli geri dönüşünün tekinsiz etki meydana getirdiğini düşünür (akt. Bowie, 2007: 34).

⁹Sarsıntılı ifadesi gerçeküstücü estetiğe oldukça uygundur ve Giacometti'nin bir dönem gerçeküstüculüğü göz önüne alınırsa onun estetiğini de tanımlama konusunda göz önünde bulundurulmalıdır. Bunun için detaylı bir araştırma Hol Foster'ın "Zoraki Güzellik" (2011).

¹⁰Eşit olmadığı konusunda Peter Burger "Avangard Kuramı" (2003) eserinde iddia eder. Ancak Hal Foster ise "Gerçeğin Geri Dönüşünde" Burger'in yaklaşımını eleştirdiği gibi günümüz neo avangardın avangardın geri dönen devamcısı olarak görebileceğimizi önerir (2009: 25-63).

¹¹Ayrıca günümüz resminin Pop Sanatı ve yanlısıların iler düzeye götürüldüğü Hiper Gerçekçilik açısından düşünülebilir. Bu konuda Engin Ümer "Görsel Kültür ve Resim Sanatında İmge" (2017a) çalışmasına bakılabilir. Bu çalışmada temel argüman günümüz resim imgesinin Pop Sanat'tan sonra ciddi bir dönüşüme uğradığıdır.

¹²Kant "Yargıgücünün Eleştirisi"nde 'ortak duygu' ifadesiyle böyle bir durumu açıklamaya çalışır. Kant için evrensel bir beğeni hali hazırda öznenin beğenisinde kendisine ait yargısının bir köşesinde vardır. Bireyin kendi beğenisinin kendiliğinden diğerlerinin beğenisini dilendirdiği düşüncesi Kant'ın evrensel beğeni tanımıdır (2006: 65-68).

KAYNAKÇA

- Baxandall, M. (2015). 15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim. (Çeviren Zeynep Rona). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudelaire, C. (2003). Modern Hayatın Ressamı. (Çeviren Ali Berktaş). (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Beck, U. (2011). Risk Toplumu- Başka Bir Modernliğe Doğru. (Çeviren Kazım Özdoğan ve Bülent Doğan). (1. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Berlin, I. (2004). Romantikliğin Kökleri. (Çeviren Mete Tunçay). (1. Baskı). İstanbul: YKY.
- Berman, M. (2003). Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor. (Çeviren Ümit Altuğ ve Bülent Peker). (6. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bowie, M. (2007). Lacan. (Çeviren V. Pekel Şengel). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.
- Burger, P. (2003). Avangard Kuramı. (Çeviren Erol Özbek). (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınlar.
- Cassou, J. (1994). Sembolizm Ansiklopedisi. (Çeviren Özdemiş İnce ve İlhan Usmanbaş). (2.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Claudon, F. (2006).Romantizm Ansiklopedisi. (Çeviren Özdemiş İnce ve İlhan Usmanbaş). (4. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eagleton, T. (2011). Kötülük Üzerine Bir Deneme. (Çeviren Şenol Bezci). (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Farago, F. (2006). Sanat. (Çeviren Özcan Doğan). (1. Baskı). İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.
- Foster, H. (2009). Gerçeğin Geri Dönüşü. (Çeviren esin Hoşsucu). (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2011). Zoraki Güzellik. (Çeviren Şebnem Kaptan). (1. Baskı). İstanbul: AyrıntıYayınları.
- Freud, S. (2002). Metapsikoloji. (Çeviren Dr. Emre Kapkın ve Aysen Tekçen Kapkın). İstanbul: Payel Yayıncılık.
- Funk, R. (2013). Ben ve Biz / Postmodern İnsanın Psikanalizi. (Çeviren Çağlar Tanyeri). (1. Baskı). İstanbul: YKY
- Hines, R. D. (2005). Gotik- Aşırılık, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı. (Çeviren Hakan Gür).(1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.
- Giddens, A. (2000). Modernliği Anlamlandırmak. (Çeviren Serhat Uyrukulak ve Murat Sağlam). (1. Baskı). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Gürbilek, N. (2012). Kör Ayna Kayıp Şark. (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hühnerfeld, P. (1994). Heidegger Bir Filozof Bir Alman. (Çeviren Doğan Özlem). (1. Baskı). İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Jameson, F. (2011). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. (Çeviren Nuri Plümer ve Abdülkadir Gölcü). (1. Baskı). İstanbul: Nirengi Kitap.
- Kant, I. (2006). Yargı Gücünün Eleştirisi. (Çeviren Aziz Yardımlı). (2. Baskı). İstanbul: İdea Yayınları
- Megill, A. (1998). Aşırılığın Peygamberleri. (Çeviren Tuncay Birkan). (1. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Masson, A. (2003). "İstenmeyen Dışavurumculuk" Mu?. Enis Batur. (Editör). Modernizmin Serüveni. 1. Baskı. İstanbul. YKY, s. 271-272.
- Marinetti, F. T. (2003), Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler. Enis Batur. (Editör). Modernizmin Serüveni. 1. Baskı. İstanbul. YKY s. 75-82.
- Norris, C. (2013). Modernizm. (Çeviren Nursu Örgen). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.
- Parman, T. (2004). Fobi, Korku, Kaygı, Tekinsiz ve Ergenlik. Psikanaliz Yazıları.İlkbahar. Sayı: 8. İstanbul: Bağlam Yayınları. s. 63-73.
- Poe, E. A. (2007). Bütün Hikayeleri. (Çeviren Dost Körpe). (4. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Riggs, L. (2012). Picasso, Warhol, Çekilin Oradan, Zhang ve Zeng Geliyor... (1. Baskı). Artam. Sayı: 19. İstanbul. S. 36- 58.
- Roudinesco, E. (2012). Her Şeye ve Herkese Karşı Lacan. (Çeviren Nami Başer). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Salecl, R. (2014). Kaygı Üzerine. (Çeviren Barış Engin Aksoy) (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Safranski, R. (2013). Romantik- Bir Alman Sorunsalı. (Çeviren Ali Nalbant). (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

- Sartre, J. P. (2000). *Estetik Üzerine Denemeler*. (Çeviren Mehmet Yılmaz). (1. Baskı). Ankara: Doruk Yayınları.
- Sass, L.A. (2013). *Modernlik ve Delilik*. (Çeviren Ender Güreol). (1. Baskı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Taburoğlu, Ö. (1996). *Kaygının Yeraltına Çekilmiş Nesnesi*. (1. Baskı). Defter Dergisi. Sayı: 28. İstanbul: Metis Yayıncılık. s. 57-67.
- Ümer, E., (2014). *Güncel Sanat İmgesi Olarak "Tekinsiz" Nesne, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi*, Gazi Üniversitesi, Sos. Bil. Ens.,Ankara.
- Ümer, E., (2017a). *Görsel Kültür ve Resim Sanatında İmge. İdil Sanat ve Dil Dergisi, Yaz,Sayı: 33, Sanat ve Dil Araştırma Enstitüsü*, s.1535-1555.
- Ümer, E., (2017b). *Tekinsizin Estetiği ve Sanat Yapıtı*.SDÜ Art-E Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Mayıs-Haziran,Cilt: 10, Sayı: 19. Süleyman Demirel Üniversitesi ss. 96-126

GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 1. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Scream
- Görsel 2. [https://en.wikipedia.org/wiki/Anxiety_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Anxiety_(painting))
- Görsel 3. <http://www.ottodix.org/catalog-paintings/>
- Görsel 4. <http://www.ottodix.org/catalog-paintings/>
- Görsel 5. <https://www.moma.org/collection/works/81373?locale=en>
- Görsel 6. <https://www.guggenheim.org/artwork/1428>
- Görsel 7. <https://www.guggenheim.org/artwork/1428>
- Görsel 8. <https://www.youtube.com/watch?v=63iuB-cSY7Q>
- Görsel 9. <http://comicsalliance.com/files/2011/05/batmanf.jpg>
- Görsel10. http://sammlung-essl.at/jart/prj3/essl/main.jart?contentid=1363947043047&rel=de&article_id=1364903155047&reserve-mode=active
- Görsel 11. <http://artscurated.blogspot.com.tr/2012/04/unmasked-zeng-fanzhi.html>
- Görsel 12. http://www.saatchigallery.com/artists/zhang_xiaogang.htm