

KLEINCI PSİKANALİZ ZEMİNİNDE ÇAĞDAŞ SANATTA ÇİRKİNLİK VE TEZAHÜRLERİ

Arş. Gör. Gamze BOZ SÜLÜŞOĞLU*

Özet: Çağdaş sanatta giderek artan çirkinlik enformasyonunun bilinç dışı köklerini açığa çıkarmak için Melanie Klein ve onun psikanalitik teorisi, bu araştırmaya rehberlik eden başlıca alandır. Bunun sebebi, Klein'in psikanalitik teorisinin bilinç dışı düşlem ve sembolleştirme çalışmalarına, ölüm dürtülerine verdiği önem ve kuramının temel söylemlerinden olan paranoid-şizoid ve depresif konum kavramları olarak düşünülebilir. Sanatta çirkinlik ve ölüm dürtüleri arasındaki ilişki ilk olarak yaratıcılığın en önemli basamağı olan düşlem ve simgeleştirme ile ölüm dürtüleri arasındaki bağın incelenmesiyle ortaya çıkar. Bu nedenle araştırma, öncelikle Klein'in düşlem ile ilgili görüşlerine yer verir. Daha sonra ise bir karşı estetik olarak çirkinliğin, ölüm dürtüleri ve bu dürtülerin kendini gösterdiği sadizm-mazoşizm ikilisini açıklayarak ve sanat yapıtlarında kendilerini gösterme biçimlerini irdeleyerek ortaya çıkarır. Bunun yanı sıra, hem çirkinlikle olan bağları hem de ölüm dürtüleri ile olan ilişkileri bakımından tekinsizlik ve *abject* kavramları da çirkinliğin bir tezahürü olarak araştırmada yer bulmuştur. Bu araştırma, yukarıda sözü edilen tüm içeriklerin birbirleri ile olan ilişkilerini Klein psikanalizi zemininde açıklamaya girişirken bu kavramlar ile ilgili ve konunun derinleşmesine katkı sağlayacağı düşünülen, literatürde önemli yeri olan Freud, Hanna Segal ve Julia Kristeva gibi isimlerin fikirleri de konunun derinleştirilmesi için önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Melanie Klein, Çirkinlik, Tekinsizlik-tuhafılık, Ölüm dürtüleri, Sanat.

Geliş Tarihi: 04.06.2021

Kabul Tarihi: 16.06.2022

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*A. Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Gölbaşı Kampüsü, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Seramik Tasarımı Bölümü, gamzesulusoglu@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6224-4009

UGLINESS AND ITS MANIFESTATIONS IN CONTEMPORARY ART ON THE GROUND OF KLEINIAN PSYCHOANALYSIS

Res. Asst. Gamze BOZ SÜLÜŞOĞLU*

Abstract: Melanie Klein and her psychoanalytic theory are the main areas guiding this research to uncover the unconscious roots of the growing ugliness information in contemporary art. It can be thought that this is due to the unconscious phantasy and symbolization studies of Klein's psychoanalytic theory, emphasis on death instincts and the concepts of paranoid-schizoid and depressive position, which are the basic discourses of her theory. The relationship between ugliness and death instincts in art first emerges by examining the connection between phantasy and symbolization, which is the most important step of creativity, and death instincts. For this reason, the research primarily includes Klein's views on phantasy then, as a counter-aesthetic, she explains the ugliness, death drives and the sadism-masochism dualism in which these impulses manifest themselves and reveals the ways of showing themselves in works of art by examining them. In addition, the concepts of uncanny and abject also took place in the research as a manifestation of ugliness, in terms of both its ties with ugliness and its relations with the death instincts. This research has attempted to explain the relations of all the above-mentioned contents with each other on the basis of Klein psychoanalysis. In this context, the ideas of Freud, Hanna Segal and Julia Kristeva, who have an important place in the literature, are thought to contribute to the deepening of the subject.

Keywords: Melanie Klein, Ugliness, Uncanny, Death instincts, Art.

Received Date: 04.06.2021

Accepted Date: 16.06.2022

Article Types: Research Article

*A. Hacı Bayram Veli University, Gölbaşı Campus, Faculty of Art and Design, Department of Ceramic Design, gamzesulusoglu@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6224-4009

1. GİRİŞ

Çağın ya da zamanın ruhu diye adlandırılan kavram, toplumsal, ulusal ve evrensel düzeyde okunabilecek geniş bir alanı ifade eder. Bu okumaları; tarih, siyasal bilgiler, sosyoloji, antropoloji, psikoloji gibi merkezinde insan olan, sosyal bilimlere kapsayan bu araştırma alanları ile yapabilmekteyiz. Bu noktada psikoloji bilimi, insanı, bireyden topluma uzanan daha ayrıntılı ve bütünsel bir biçimde ele alması bakımından önemlidir. Özellikle toplum ve bireyin her tür hareket ve faaliyetindeki genel motivasyon ile ilgili olarak psikoloji biliminin kurduğu ilişkiler, çağdaş sanatın yeni estetiği olarak çirkinliğin inceleneceği bu çalışma için de önemlidir. Bu çağın yarattığı sanatın ortaya koyduğu birçok zorlayıcı yapıtın, izleyiciye estetiğin geleneksel tanımlarının aksine, çirkinlik ve çirkin bir gerçeklik sunduğu söylenebilir.

Bu yapıtlar, görüldüğünden daha derin psikolojik köklere uzanmaktadır. Sanatçıyı böylesine bir çirkinliği sergilemeye iten motivasyonu ve yapıtın yaydığı çağrışımların psikoloji biliminin yardımıyla açıklanması, bu araştırmanın başlıca inceleme alanıdır. Bu amaç doğrultusunda Melanie Klein ve onun araştırmaları konuya açıklık getirmek için rehber olmuştur. Klein kuramının, sanatta çirkinliği açıklamakta yol gösterici olmasının en önemli sebebi, onun ölüm dürtülerine ve bu dürtülerin açığa çıkardıklarına atfettiği önemdir. Onda bulduğu hem yıkıcı hem de onarıcı özelliklerin ne kadar üretken ve özgün olabileceğini göstermesidir. Yapıtta çirkinliğin; yıkıcılık, şiddet, tuhaflık ve irite duygusu gibi ifade edilebilecek özelliklerinin ölüm dürtüsü ile olan paralelliği de dikkate değerdir. Bu araştırma, yöntem olarak bu paralellikten yararlanmakta ve bu içerikler, sanatta çirkinliği açıklamak üzere bu incelemede bir araya getirilmektedir. Çeşitli yapıt okumaları ile örneklendirilirken, bu türden sanat yapıtları için Klein kuramı ışığında alternatif bir okuma önerisi de sunulmaktadır. İnceleme dört

bölümden oluşmaktadır. İkinci bölüm Klein kuramının genel çerçevesini ortaya koyarken üçüncü bölüm ise yine Klein kuramında ölüm dürtülerinin önemini açıklanması üzerine kurulmuştur. Son iki bölüm ise; çirkinlik ile Klein psikanalizin ilişkileştirilmesi ve sanatta çirkinliğin birer tezahürü olarak düşünülmüş sadizm-mazoşizm, tekinsizlik ve *abject*¹ kavramlarının hem Klein'in ölüm dürtüsü ile olan ilişkisini hem de çirkinlik ile olan bağlarını ortaya koymaktadır.

2. KLEIN PSİKANALİZİNDE DÜŞLEM, PARANOİD-ŞİZOID VE DEPRESİF KONUM

Kendisi de Freud ekolu bir psikanalist olan Klein'in psikanalizinde düşlemin önemini açıklamadan önce düşlemler ile ilgili olarak Freud metinleri ile başlamak doğru olacaktır. *Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri* çalışmasında Freud, sanatçıyı bir gündüz düşçüsüne benzetir. Gündüz düşünün çocuk oyunlarında başladığından söz eder ve sanatçı ile çocuğun oyunu arasındaki farkın, çocuğun gerçeklikle olan bağının kopmaması olduğunu söyler. Fakat yetişkinliğe geçişin oyun oynamaktan vazgeçmek olmadığını, aksine biçim değiştirerek düşlem ile devam ettiğini ifade eder (Freud, 1999, s. 125-127). Dolayısıyla düşlemin, yetişkin bireyin iç dünyasını nasıl da zenginleştirdiğini anlamak güç değildir. Gerçekten de zengin bir iç dünya birey için zaman zaman gerçekliğin ağırlığını hafifletirken gerçeklikten çekilerek kurduğumuz düşlemler, yaratıcı bir edime dönüşebilir ve hem bireyin ruhsallığında meydana gelen içsel sıkıntıları bir doyuma ulaştırır hem de bireyde memnuniyetsizlik yaratan tatsız gerçeklikte yaratıcı bir değişiklik ile sonuçlanabilir. Sanat yapmak bunun en iyi yollarından biridir ve tabii ki bunları söyleyebilmek için ilk referansı Freud verse de düşlem ve düşlemin yaratıcılıkla olan ilişkisi bakımından daha farklı bir bakış açısına ihtiyaç vardır. Düşlem ve yaratıcılık ilişkisini

¹"Abject kelime olarak tiksinti, iğrençlik, zillet veya atık kelimelerinin karşılığı olarak kullanılmaktadır" (Akyol, 2018, s. 1352). Makalede iğrençlik ile çirkinlik arasında kurulan ilişki bağlamında bu kavrama yer verilmiş ve kavramın orijinal yazımı kullanılmıştır.

kurmak adına Melanie Klein'in çalışmaları ve Klein üzerine yaptığı önemli incelemeler ile Hanna Segal, incelemenin çatısını oluşturmak adına önemli görünür.

Segal'in *Dream, Phantasy and Art* isimli çalışmasına göre Klein, özellikle Freud'un da yer yer söz ettiği gibi, düşlemin dürtüler ile olan ilişkisi üzerinden bu durumu çözümlenmeye girer. Freud'un aksine düşlemlerin çocukluğun geç bir dönemi olan oyunlarda ortaya çıktığı görüşü Klein psikanalizinde reddedilir. Klein, yaşamın başlangıcından beri dürtülerin düşleme yol açtığından, hatta düşlemin önce fiziksel deneyimden ortaya çıktığından söz etmektedir. Klein, bunu meme düşlemi ile açıklar. Bebeğin henüz anneden ayrılmadan önce anneyle olan bütünleşik ilişkinin bir temsili olarak meme, bebeğin açlık ya da tokluk ile ilgili, iyi veya kötü deneyimlerini gösterir ve bu deneyimler içe yansıtma ile birlikte ilk nesne ilişkileri düşlemini örnekler. Aynı zamanda Klein, bu deneyimler ile bebeğin yaşamının başlangıcından beri kaygıyı deneyimlediğini ve kaygıya yönelik savunmalar geliştirebilecek bir erken egoya sahip olduğunu da göstermiştir. En önemlisi Klein, erken egonun işlevini açıklarken bebeğin arzularının düşlem ile doyurulması gibi bir tanımlamanın ötesine geçerek kaygı ile baş gösteren ölüm dürtüsünün bebeğin ilk nesnelere nasıl yöneldiğine, bebeğin arzularını nasıl yönettiğine dikkat çekmiştir (Segal, 1991, s. 12-16). Segal, Klein'in ölüm dürtüsünün bebeğin nesnelere yansımalarının "(...) yok edilmiş ve yıkıcı bir nesnenin düşlemlerine yol" açtığından söz ederek yıkıcılığın sadece bebeğin yaşadığı ilk kaygılardan ibaret olmadığını ve düşleme dönüştürülerek ruhsallığımızdaki temsilinin sürdüğünü de gösterir (Segal, 1991, s. 16). Klein psikanalizi, bireyin yaşamının devamında bu yıkıcı ve saldırgan dürtü ve düşlemlerin sanat gibi bir insan eyleminde nasıl ortaya çıktığını gösterecektir. Bu da Klein'i bu çalışma için

değerli kılan, onun paranoid-şizoid ve depresif konum olarak adlandırdığı kavrayışları anlamaya yönelir.

Paranoid-şizoid konum, bebeğin henüz anneden ayrılmadığı ve onu kendinden ayrı bir bütün olarak konumlandıramadığı dönemi ifade ederken, ayrılmanın gerçekleşmesi ile başlayan zihin durumu da depresif konum olarak ifade edilmiştir (Segal, 1991, s. 20). Paranoid-şizoidde bölünme, idealleştirme, yansıtımlı özdeşleşme ve parçalanmanın hakim olması ile birlikte bebek zihninde, iç ve dış gerçekliğin bir ve bütünleştirilmiş olduğu görülür. Fakat nesne (anne) ile öznenin (bebek) giderek ayrılması, Lacancı yaklaşımla söylersek 'öteki'nin tanınması, Klein'e göre suçluluk ve kaybetme korkusu ile öznenin karşı karşıya kalması demektir. Bu iki duygu ile karşılaşma sembol oluşumu için oldukça önemlidir ve yaratıcılığın başlangıcını işaret eder. Paranoid-şizoidde öznenin, ilk nesneyi (meme) deneyimler ile iyi ve kötü, sevilen ve nefret edilen olarak hissetmesi, yerini parçalanmış nesnenin bütünleştirilmesine bırakır. Böylece depresif konuma adım atan öznde, yeni dürtüler gözlemlenir (Segal, 1991, s. 20-21). Klein bunları; "(...) kayıp nesneyi geri kazanma ve geri kazanma isteği- onarım," olarak ifade eder (Segal, 1991, s. 21).

Depresif konum ile birlikte nesneden ayrılmanın gerçekleşmesi, aynı zamanda içsel gerçeklikle dış gerçekliğin ayırına varmaktır. Yine burada nesnenin kendi bütününde bir gerçekliği olduğu ve bebeğin nesneye dair tüm sahiplenici ve kapsayıcı çabalarının geri çekildiği, yani nesneyi bir gerçek olarak kabulü söz konusudur. Sonrasında bebeğin mülkiyetinden vazgeçmesi nesneyi yitirmesi ile birlikte gelen içe yansıtma da nesnenin bilinç dışı düşlemini ortaya çıkarır. Segal'e göre düşlem ile gerçeklik arasındaki mesafenin büyümesi ile öznenin nesnesine yönelik tüm saldırgan dürtülerinden dolayı yaşadığı suçluluk, suçlulukla birlikte ortaya çıkan

savunmalar ve Klein'in onarım olarak aktardığı iç nesnelere verilen zararın telafisi söz konusu olur (Segal, 1991, s. 21). İşte burada bastırmadan ve dolayısı ile nesnenin bilinç dışı düşleminden söz edebiliriz. Sonuç olarak, kaybedilen nesne bilinç dışına itilir ve bu nesne yüceltmelerle yeniden ve yeniden kazanılmaya çalışılır.

Paranoid-şizoidde öznenin nesnesine yönelik saldırganlığı, depresif konumda ortaya çıkan geri kazanma isteği ve onarım dürtüleri ile birlikte dönüşmüştür. Kaybın ya da nesneye verilen zararın telafisi nesnenin bilinç dışı düşlemiyle, sembolle ve yüceltmeyle çözüme kavuşmaktadır. Bu nedenle yaratıcılığın başlangıcı olarak bebeklik travmaları görülebilir. Örneğin, Joyce McDougall da ısrarla yaratıcılığın temel unsuru olarak saldırganlık ve şiddetten bahseder ve sanatçının onu kolaylıkla ehlileştirdiğinden söz etmektedir (McDougall, 1995, s. 55). Burada McDougall'ın işaret ettiği yine bu bebeklik çağı travmalarıdır. Parman ise, Klein'in yaratıcılık ile ilgili görüşlerinden söz ederken yüceltmenin, parçalanmış nesnenin onarılması ve nesnenin yinelenmesi olduğunu belirtmiştir (Parman, 2005, s. 104). Buradan hareketle denilebilir ki, sevilen ve kaybedilen nesneyi yeniden bulma arzusu, sanat yapmada önemli bir teşvik edici güçtür. Arzu, ölüm dürtüsünün kaygıdan kurtularak kendini sembolleştirdiği şeydir ve yukarıda Klein'in ifade ettiği "nesneyi yeniden kazanma ve onarım", güdülerini de içermektedir (Kristeva, 2015). Böylece kayba karşı hissedilen yas, yüceltme olarak sanat yapıtıyla sağlanan onarıma denk gelir. Nesnenin düşlemini artık bilinç dışı düşlem olarak gördüğümüzde, tıpkı düşler gibi sanat yapıtını oluşturanın da bu bilinç dışı düşlem olduğunu söylemek için geçerli sebebimiz bulunur. Sanatı, sembollerle, imgelerle ya da düşlemlerle konuşan böyle bir yüceltme olarak düşündüğümüzde sanatçının, farkında olarak ya da olmayarak gelişimin bu ilk evrelerine döndüğü veya bu bilinç dışı malzemeyi kullanmayı

sıradan insanlara nazaran daha iyi becerdiği düşünülebilir. Sanat yapmak, vazgeçmek ve onu yeniden bulmak, yeniden yapıt ile inşa etmektir denilebilir. Böylelikle kayıp nesnenin düşlemi, sanat gibi bir yüceltmeyle yakalanmış olur.

Sanat, erken gelişim dönemlerinde bebeğin edindiği iç nesnelere dış dünyada simgeleştirmeyi kolaylıkla yapabildiği bir yüceltmedir. Segal'e göre Klein için sembolleştirmenin bir diğer anlamı, bu iç nesnelere duyulabilecek saldırganlığı da önlemek (Segal, 1991, s. 31) ise bazı çağdaş sanat yapıtlarında görülen saldırganlık nereden kaynaklanır? Neden sanat böylesine patolojik² bir durum yaratır? Bu gibi sorular, akla sembolleştirme ile ilgili olarak bir aksaklığı getirmektedir. Bu soruların daha açık cevapları için öncelikle Klein'in ölüm dürtüleri üzerine çalışmalarını incelemek gereklidir.

3. KLEIN PSİKALİZİNDE ÖLÜM DÜRTÜSÜ

Freud'a göre dürtüler beden ve zihin arasındaki sınırda beliren ruhsal bir olgudur (Freud, 2019a, s.58). Ayrıca Freud'un bilinç dışı üzerine yaptığı çalışmalardan da bilindiği üzere, bu dürtüler bilinç dışı hareketliliği sağlamaktadır. Yani bilinç dışında doyum bekleyen her istem ya da her arzu, bu dürtülerle ifade edilebilir. Freud, önce dürtüleri cinsel ve saldırgan olmak üzere iki temelde gruplamaktadır. Fakat daha sonraları iki dürtü sınıfı olarak yaşam (Eros) ve ölüm (Thanatos) dürtülerinden söz eder. Klein ise kaygının bebek için doğumdan itibaren başladığından söz ederken bu kaygının bir korku konumundan yola çıktığını düşünmesi ve bunun bilinç dışında köklendiğini ortaya koyması bakımından ölüm dürtüsüne dair Freud kavrayışlarından ayrılmaktadır. Klein bunu açıkça şu sözleriyle ifade eder: "(...) analitik gözlemlerim bana bilinç dışında hayatın yok olmasından dolayı bir korkunun olduğunu göstermiştir" (Klein vd. 1978'den aktaran

²Terim, (...) psikiyatride ruhsal-zihinsel anormallikleri de kapsayacak şekilde kullanılmaktadır (Budak, 2009, s. 576).

Kristeva, 2015, s. 108). Klein burada, hayatın yok olması korkusunun yarattığı ölüm dürtüsünden söz ederken aynı korku karşı yönlü olarak da işlev görür ve Kristeva, Klein psikanalizi üzerine yaptığı çalışmada, bunu şöyle açıklar: “Ölüm dürtüsünün baskısı altında ruhsallık, hayat için korkuyu ifade eder. Hayat için, hayatın yok olması korkusuna tepki gösterecek araçları sunar. En derin mekanizmaları ise buna karşı ortaya çıkan savunmalardır. Ölüm dürtüsü yaşamın korunması olan olumlu biçimine, hemen ve diyalektik olarak geri çevrilmiştir” (Kristeva, 2015, s. 108). Kleinci kaygıda, kaygı uyandıran ölüm dürtüsü ve ölüme karşı kaygı duyan Eros, yani yaşam dürtüsü böylece ortaya çıkar.

Yine Kristeva'ya göre Klein'da ölüm dürtüsü, önce eksikliğe karşı tahammülün olmadığı sonsuz huzur arayışında bebeğin, memeye karşı duyduğu sadist ve parçalanmış nesne üzerinde toplanan, sevgi-nefret duyguları ile birlikte ortaya çıkan, ani ve kontrolsüz bir arzu olarak görülmektedir. Ölüm dürtüsü, onun paranoid-şizoidinde beliren sadizmle birlikte düşünülür. Bu, arkaik benliğin oral tüketme arzusu ile ilişkilendirilen sadizmdir ve açık bir şekilde Oidipus saldırganlığı ile ilişkilidir. Kline'in analizanlarından biri olan Peter'in hikayesinde, dış gerçekliğe yansıyan yön olarak oyuncakları parçalaması ve en iyi parça olarak gördüğü başları ayırarak saklaması, bilinç dışı sadizmin bir yansıması olarak görülür. Aynı anda hem iç hem de dış gerçeklikte duyurulur. Yani, dışa yansıyan bölünme, parçalanma aynı şekilde içsel olarak iyi/ kötü meme bölünmesini de örneklendirir. Bu bölünme bilinç dışı sadizmin bir savunmasıdır; çünkü kötü memeden ve ona yöneltilen şiddetin, misilleme olarak geri dönmesinden korkmak ve bundan dolayı hissedilen kaygı, iyi meme düşlemi ile kontrol altına alınmaktadır. Klein böylece yıkıcı ölüm dürtülerinden, yapıcı olanları kurmayı başarır. Klein, gelişimin bu ilk evrelerinde öne sürdüğü düşlem ile arzunun tüketici gücünü

onaylar ve iyi meme düşlemi ile benliğin özünü buradan kurmayı hedefler. Fakat yine de ölüm dürtüsü farklı şekillerde, yeniden ve yeniden ortaya çıkmaya devam edecektir (Kristeva, 2015, s. 110-113).

Peter'in hikayesi, büyük ölçüde ölüm dürtüleri ile ilgili olduğu düşünülen, sembolleştirme işlevinin sekteye uğradığı ya da sembolleştirmeden kaçabilen bir yön bulunduğunu da düşündürmektedir. Segal de bunu kendi analizanlarından verdiği örneklerle ifade etmek için “sembolik denklem” terimini kullanır. Segal, klinik deneyiminden elde ettiği tecrübeler ile sembolik işlevde iki tür sembol oluşumu saptadığından söz eder. Keman çalan bir müzisyenin, bu enstrümanı çalma konusunda yaşadığı engellemeler ve enstrüman ile sahip olduğu bir düşlem arasında nasıl bir somut sembolik ilişki bulunduğu üzerinden, “sembolik denklem” kavramını açıklar. Basitçe bu hasta masturbasyon yapmakla ilgili bir düşleme sahiptir ve bu onu oldukça rahatsız eder. Hastanın analizi esnasında, analistin ona yönelttiği “Neden keman çalmak istemiyorsun?” sorusuna şiddetle verdiği “Herkesin içinde masturbasyon yapmamı mı istiyorsun!” cevabı, hastanın keman ile penis arasında, yani sembol ile nesne arasında kurduğu eşitlemeyi gösterir (Segal, 1957, s. 395). Segal bunu şöyle açıklar: “(...) sembol sembolize edilen nesneyle o kadar eşittir ki ikisinin aynı olduğu hissedilir. Keman penistir; keman çalmak masturbasyon yapmaktır ve bu nedenle toplum içinde yapılmamalıdır” (Segal, 1991, s. 27). Buna en iyi örnek şizofreni hastalarıdır. Onlarda, somut simgeleştirme ile tam soyutlamalar arasında bir eşzamanlılık vardır. Bunun eski işlevlere bir gerileme olduğu düşünülebilir. İyi masallardan kötü masallara doğru bir gerilemeyle kâbusların aktarımlarının özneye somut işkenceler olarak acı vermesidir (Segal, 1991, s. 37). Bu örnek ile çağdaş sanatçı arasında bir ilişki kurmak

mümkün görünür. Çağdaş sanatçı da üretim stratejisini, somut simgeleştirme kapasitesine bir gerilemeyle hareket edip, acı gerçekliği, yasakları ve çatışmaları, bilinç dışı düşlemleri, sembolün nesneye eşitlendiği tüm bu acı verici psişik içeriği dışarı atma, vücuttan ve zihinden atma biçiminde gerçekleştiriyor olabilir. Sembolik kapasiteye ulaşımın aksaması olarak düşünülen bu türden bir somutlaştırma ile bilinç dışının ham gerçekliği dışarıya atılan olarak beliriverir. Örneğin Parman, Klein ile uzun yıllar birlikte çalışmış ve onun psikanaliz ile ilgili görüşlerinden oldukça etkilenmiş bir psikanalist olan Bion üzerine yaptığı çalışmasında alfa ve beta unsurlardan benzer şekilde söz eder. Alfa unsurlara dönüştürülemeyen beta unsurlar bilinç dışına bastırılmadığında bilinç ve bilinç dışı, iç ve dış gerçeklik arasındaki ayrım silikleşir (Parman, 2015, s. 16). Klein'in de en önemli keşiflerinden biri budur. Yani ölüm dürtülerinin ve onun uzantıları olan sadizm gibi yıkıcılık gibi dürtülerin gerçeklikle ilişkisi ve bir şekilde hep gerçekliğe bağlanması bebeklik dönemi zihinsel gelişimin en ilkel aşamalarına uzanmaktadır. Örneğin Kristeva, Stanley Kubrick'in *Otomatik Portakal* filmi üzerinden bunu şöyle açıklar: "Sahiden de sembolleştirmeye erişim eksik olduğunda Orestes'in³ karanlık tarafı ortaya çıkar (...) Özne bölünmeye, içinde psikozun nevrotik psikodramaya engel olduğu ruhun yıkımına tekrardan geri döner ve ruhsal alanı parçalara indirger. Oresteia'nın izlerini gösteren Klein'in hastaları, günümüzün keyfi katillerinin, ruhsuz makinelerin veya Otomatik Portakal'ın habercileri değil midir? Bugün parçalara bölünmüş bu kişiliklerin bazıları sanat sergilerinde ve diğer şizoid enstalasyonlarda kendilerine yer arıyor ve avangart olarak kabul edilen yayın evleri, bunların minimalist müstehcenliklerini bağrına basıyor" (Kristeva, 2015, s. 169-170).

Kristeva'nın bu tespiti Klein görüşleri ile sanat

yapıtlarındaki çirkinlik arasında kurmaya çalışılan ilişkiyi destekler. Görülüyor ki ölüm dürtülerine bağlanan tüm saldırganlık ve içerimleri, bebeğin ilk nesnelere duyduğu parçalanma, idealleştirme, içe yansıtma ile ilişkilendirilmektedir. Bu bebeklik çağı travmaları, saldırganlığın başlangıcı gibi düşünüldüğünde öznenin bu başlangıca her geri dönüşü, şiddetin ve yıkımın, parçalanmışlığın en ham biçimlerinin de yeniden ortaya çıkmasıdır. Sanatçının ise yapıtlarındaki parçalanmışlıkla ilişkilendirilebilecek şiddet ve yıkım temsillerinin, ruhsallığımızdaki saldırganlığın iki yönü olarak sadizm ve mazoşizm ile eşleştiği düşünülürken yapıtın çağrışımsal aurası, yarattığı duygularla, görünenden daha derin bilinç dışı köklere ulaşır.

4. SANATTA ÇİRKİNLİK: SALDIRGANLIK, TEKİNSİZLİK VE ABJECT

Bu başlık altında sanatta çirkinlik ve onun tezahürleri olarak düşünülen sadizm, mazoşizm, tekinsizlik kavramları, Klein'in ölüm dürtülerine atfettiği önem ve onu kavrayış biçiminden hareketle açıklanacaktır. Çirkinlik denildiğinde onu yaratan unsurlar ve estetikte çirkin olanın yerinin ne olduğu ve çağdaş sanat bağlamı ele alınacak ve yukarıda sözü edilen psikoloji terimleri ile sanat arasındaki ilişki, örnekler ile ifade edilecektir. Ama tüm bunlara bir hazırlık olması açısından, saldırganlık kavramının psikolojideki yerine bakmak uygun olacaktır.

Buna göre, saldırganlığın kendini gösterme biçimi olarak öfke ilk göz çarpandır ve saldırganlığın farklı biçimleri olmakla birlikte öfkeyi tetikleyen düşmanlık, rekabet, engellenme, korku gibi duygulardan da söz edilir. Tüm bu saldırganlık tezahürleri kendini koruma dürtüsü ile birlikte hareket ederek saldırganlığa sebep olan karşı tarafa, fiziksel ya da ruhsal olarak zarar vermek, şiddet göstermek olarak görülür (Budak, 2009, s. 627-628). Burada, ölüm dürtülerine bağlı

³Klein, kendi teorisini aydınlatmak ve ana katlini açıklamak için kavramsallaştırdığı 'Orestes' mitini kullanmıştır. Annenin ölümü Orestes'e özürlüğün kapılarını açar. Klein buradan şu sonuçları çıkarır: "Ana katlinin Orestes'te suçluluk duygusunu beraberinde getirmesi; bununla birlikte çocuğun, bu davranışıyla olağanüstü özgürlük ve üstün bir sembolik kapasiteye sahip olmasıdır" (Kristeva, 2015, ss. 166-167).

olarak gelişen saldırganlığın, kaygıya eşlik eden korku ve bir tepki olarak kendini koruma dürtüsü ile ortaya çıktığını anlamakla birlikte, Klein'ın yaşam ve ölüm dürtüleri kavrayışları ile ilgili olarak nasıl paralellik içerdiğini de görüyoruz.

Benzer olarak saldırganlık türlerini göstermek için verilen örnekler de oldukça ilginçtir. Çünkü bu örnekler bize saldırganlığın dışı vurumu ile ilgili olarak akla ilk gelen şiddet davranışının tek olmadığını gösterir. “Örneğin hiciv ve eleştiri saldırganlık sayılabildiği gibi, pasif direniş, birisine yardım etmeyi reddetme de saldırganlık olarak değerlendirilebilir. Ancak bugün saldırganlık bu olumsuz anlamlarıyla değil, kendini ortaya koymak, kendi haklarını savunmak gibi olumlu anlamlarıyla da tanımlanmaktadır” (Budak, 2009, s. 628). Bu örnekler, sanatta saldırganlık ve şiddet gösteriminin provokatif bir yaklaşım olarak aşırılıklarla dikkat çekilmek istenilen düşüncenin daha akılda kalıcı ve vurucu olmasını sağlarken kökleşmiş düşünce biçimlerine saldırarak onları temelinden sarsmak gibi amaçları da yerine getirebilmektedir. Böylece hem Klein'ın tanımladığı ve hem de psikolojideki daha genel tanımlar doğrultusunda saldırganlık ve türlerinin, sanatta çirkinlik olgusu ile olan ilişkisinin bu biçimde ortaya çıktığı düşünülebilir. Çirkinliğin tanımları ve çirkinlik olgusunun estetikteki yeri ve ifade edilmiş biçimleri de kurmaya çalıştığımız ilişki açısından önemlidir.

Farsça kökenli olan çirkin kelimesi, TDK'nin Güncel Türkçe sözlüğünde: “Göze veya kulağa hoş gelmeyen, güzel karşıtı, hoş olmayan, yakışık almayan (davranış veya söz), karanlık, dalavereli, şüpheli” (http 1) olmak üzere üç anlamda açıklanmıştır. Tanımlar üzerinden ilerlersek çirkin, duyarların algılamaktan kaçındığı bir durum olarak algılamaktan zevk alınan güzelliğin tam karşısında olacak biçimde konumlanmıştır. Bu aynı zamanda geleneksel estetiğin de çirkin yorumunu belirtir. Geleneksel

estetik, çirkinliğin dışlanması üzerine kuruludur. Örneğin Ronald E. Roblin, estetik açıdan çirkinin karşı konumlanmasını, öncelikle güzeli sanatın temel bir ilkesi olarak birlik ile açıklarken, çirkinliğin birlikten ve düzenden yoksun olarak ifade etmektedir (Roblin, 1976, s. 101). Karanlık ve şüpheli olanla çirkinin özdeşleşmesi ise özellikle çirkin kavramının genişletilebilecek içeriğine dair ipuçları sağlarken sanatın hem biçimsel hem de içeriksel olarak güzeli ortaya koyması gerektiğine dair geleneksel estetik yargının da nasıl bu yönde değişime uğradığına dair ipuçlarını da gösterir. Yine Roblin görüşlerinde, modern sanatın estetiği nasıl dönüştürdüğüne dair sözleri dikkate değerdir: “Modern estetik ve sanat eleştirisindeki gelişmelerin teknik sanat teorisinin yerini aldığını gördük. Bu değişim, büyük ölçüde sanatçının izleyicisini artık memnun edemeyen konularla ilgilenmesinden kaynaklanıyor. Çirkinlik, geleneksel olarak estetiğin tam tersi olarak görülürken, güzellikle daha da özdeşleştirilen modern estetik, çirkinlere estetik kategorisi içinde meşru bir yer vermiştir. Çünkü geleneksel görüşe göre çirkin olma niyetiyle sanat eserlerinin yaratılması bir paradokstur” (Roblin, 1976, s. 106).

Buradan alıntılacağımız en önemli şey, geleneksel estetiğin aksine çirkinliğin sadece tanımlanan biçimsel güzelliğin bozulması değil, aynı zamanda içerik olarak da çirkin gerçeklerin ortaya koyulmasıdır. Roblin bunu, Picasso ve T.S. Eliot'ın eserleri üzerinden, “Picasso'nun *Guernica*'sının ya da T. S. Eliot'ın *The Waste Land*'inin sahip olduğu güzellik “zordur” çünkü belli bir miktar çirkinlikle karıştırılmıştır” (Roblin, 1976, s. 106) ifadesiyle örneklendirir. Verilen örnekler ve Roblin'in güzel ve çirkinin bir arada sunulduğunu ifade etmesi ilginçtir. Bu noktada şu soru ortaya çıkar: Bir miktar çirkinlik derken Roblin neyi kastetmiştir? Bu sorunun cevabını vermek için güzel ve çirkin kavramlarının psikanaliz için ne ifade ettiğine

bakmak gerekir.

Psikanalistler de güzel ve çirkin olanın doğasını tanımlamaya çalışmışlardır. Örneğin Segal, bu iki kavramı açıklamaya çalışırken Rickman ve Sharpe'in tanımlarından yararlanır. "Ella Sharpe için 'çirkin', yok edilmiş, aritmik ve acı verici gerilim ile bağlantılı anlamına gelir; güzelliği esasen ritim olarak görür ve bunu ritmik emme, tatmin edici dışkılama ve cinsel ilişkideki iyilik deneyimleriyle özdeşleştirir. Rickman, güzelliği tüm nesneye ve çirkin olanı parçalanmış, yok edilmiş olan nesneye eşitler ve çirkinlikten geri çekildiğimizi söyler" (Rickman, J. 1940, Sharpe, E. 1930'dan aktaran Segal, 1991, s. 69-70).

Bu tanımları kabul etmemiz halinde Roblin'in verdiği Picasso örneğindeki çirkinliği sanat olarak kabul etmemiz zordur ki Segal de Roblin gibi estetik deneyimin çirkin ve güzelin bir tür birleşimi olduğunu söyler (Segal, 1991, s. 70). O da konuyu Picasso üzerinden örneklendirir. Picasso'nun *Guernica*'da sunduğu parçalanmış figürler, şiddet ve vahşetin göstergeleridirler. Savaşın tüm acı verici gerçekleriyle yüzleşilir. Segal, resmin oldukça ayrıntılı bir analizini yapar ve resmin içeriğindeki şiddeti, resmi oluşturan öğeler üzerinden oral sadistik tüketmeyle ilişkilendirir (Segal, 1991, s. 61). Fakat Segal'in burada yakaladığı en önemli şey, sahnelenen çirkinliğe karşı güzelliği, yapıtın yarattığı çağrışımsal duygular aracılığıyla, psikolojik gerçeklikte bulmamızdır. Savaşın kaçınılmaz yıkıcılığı ve getirdiği ölümün gerçekliğinde... (Görsel 1) Segal şöyle diyor: "Yıkım güçlerinin gözü kara bir yüzü vardır; bu yıkıcı çatışma güçlerinin ve bunların kaçınılmaz sonuçlarının tasvirindeki iç tutarlılık duygusunda ve psikolojik gerçeklikte güzellik vardır. Şiddetin tam tersi olacak biçimde bir karşı dengelenme söz konusudur" (Segal, 1991, s. 70).

Burada bahsi geçen dengelenme sadece sanat yapıtının gerçekleştirebileceği bir ayrıcalığı ifade eder. Çirkinliğin estetik haz vasıtası

ile güzelliğe dönüştürülmesi söz konusudur. Burada yakalayacağımız diğer önemli şey de güzellik nasıl duygulara hitap ediyor ise çirkinlikte belirli türden bazı duyguları hissetmeye çağırır ve bu anlamda çirkin ve güzel arasında hiçbir fark yoktur. Allan Hepburn de çirkinlik üzerine yorumlarında benzer bir görüş sunar ve çirkinliğin bunu hangi yollarla ortaya konulduğunu ifade eder. Ona göre "çirkinlik, insan dürtüsünden kaynaklanır, nesnelere ve görüntüleri maddiliklerini aşan değerlerle kutsallaştırır. Bu nedenle ödün vermeyen maddi olan çirkinlik, kendini sanat eserlerinin parçalanması, kırılması, bozulması veya nesnelere önemini altını çizmesi ve bunlara aşırı değer vermesi yoluyla ortaya koyar" (Hepburn, 2010, s. 189). Hepburn'ün, çirkinliğin kaynağı olarak gördüğü bu dürtüler, daha anlaşılır söylersek ölüm dürtüleri ve onun tezahürleri ile çirkinliğin yakından akrabalığı bulunmaktadır. Yine Hepburn'ün çirkinliğin ve onun tezahürleri üzerine söyledikleri de bu dürtülerle olan akrabalığını ortaya koyar. "Çirkinlik, güzelliğin zıttı olmak yerine, çok çeşitli tanımlanmamış ve tanımlanamayan nitelikleri ifade eder. Çirkin, adlandırılmayan veya bilinmeyen şeyi ifade eder. Çirkinlik hiçbir sınırlama bilmez; sınırları aşar. Çirkinliği tanımlamanın zorluğu, karmaşıklığından ve çeşitliliğinden kaynaklanmaktadır (...) Çirkinlik, grotesk, canavarca, çirkin, deforme olmuş ve iğrenç olanla sınırları paylaşırken, kendine ait bir krallığa sahiptir: Hor görülenin, bilinmeyenin kayıtsızlığıdır. Çirkin, fark edildikten sonra duyuları rahatsız eder; çünkü duyular genellikle çirkinlikten uzak dururken çirkinlikle karşılaştığında irrite olur" (Hepburn, 2010, s. 188).

Bu pasajdan yakaladığımız önemli üç şey var. Birincisi tanımlanamayan olarak varlık göstermesi, ikinci olarak da rahatsızlık veren ve irrite eden yönleridir. Bu ilk iki yön çağdaş sanatın izleyici üzerinde yarattığı çarpıcı

etkiye bir örnektir. Sanatçı tarafından ortaya çıkarılmak istenilen duyguların, çirkinlik tarafından kışkırtılarak altının çizildiğini gösterir. En önemlisi de Roblin, Rickman, Sharpe ve Hepburn görüşlerinin ortak noktası olan parçalanmış veya yok edilmiş nesne ile çirkinliği ilişkilendirmeleridir. Buradan anlaşılıyor ki öncelikli olarak sanatta çirkinlik ve Klein'ın ölüm dürtüsü ve onun içerimleri arasında kurmaya çalıştığımız ilk ilişki yapıttaki parçalanmışlıkken, diğer önemli şey de sanatta çirkinlik üzerinden elde edilen her deneyimin, izleyici açısından da bebeğin ilk nesnelere yönelik sevgi-nefret bölünmesini içeren deneyimlerinin, bir tür tekrarının yaşanmasıdır. Bu zorlayıcı deneyimin, izleyiciye yapıta yönelik bir sevgi-nefret bölünmesi yaşattığı düşünülebilir. Yani çirkinliğin izleyicinin zihninde rahatsız ettiği ve harekete geçirdiği duygu ve izlenimlerin ulaştığı köklerden söz ediyoruz. Zaten burada deneyimin rahatsızlığının asıl sebebi maddi olarak çirkinlikle beraber, yukarıda da sözü edildiği gibi bu maddiliği aşan derin anlamlardır. Segal'in sözünü ettiği psikolojik gerçeklik ve deneyimin yaşattığı duyguların tanıdıklığı ve yine Freud'un sözünü ettiği sanatın güvenli alanı, çirkinlikten geri çekilmeden ondan haz almamızı sağlar. Böylece hem ölüm dürtüleri hem de çirkinlik bağlamında olumlu anlama dönüşümün bir haritası çizilmiş olur.

Yine Hepburn pasajından anladığımız üçüncü şey ise bize çirkinliğin paylaştığı sınırları yani onun tezahürlerini göstermesidir ki bunlar sanatta sadizm ve mazoşizm, tekinsizlik ve *abject* ile ilişkilendirilmektedir. Bazı çağdaş sanat yapıtlarında rastladığımız parçalanmış nesnelere yukarıda resmi çizilen bilinç dışı düşlemleri imlediğini söyleyebiliriz. Bu tür sanat pratikleri, sadizm ve mazoşizmin⁴ bilinç dışı köklerini görmeye çağırması bakımından önemlidir. Görsel 1-2 ve 3 de yer alan yapıtlara bakıldığında, saldırganlığın iki yönü olarak sanatta sadizm ve mazoşizmin örneklerini görürüz.



Görsel 1. Marina Abramovic, "Balkan Barok", 1997, Performans.

Abramovic'in Balkan Barok (Görsel 1) isimli performansı, Bosna'da yaşanan katliamlar ile ilgilidir. Savaş ve ölümün gerçekliği en açık haliyle sergilenir. Görselde sadece performansa ait tek bir anı görürüz ama bu an bile bizi bu dehşeti görmeye ve ona şahitlik etmeye çağırır. Abramovic, parçalanmış beden yığınları üzerinde beyaz elbisesiyle oturur ve kemikleri kan ve etten temizlemeye çalışır. Fakat kanın temizlenmesi mümkün değildir. Onun deyimiyle kemikleri yıkayarak kanın temizlenmesi imkânsızdır ve ne yaparsanız yapın kan elinize bulaşır (http 2). Abramovic bu yığınun üstünde beyazlar içinde bir aziz gibi oturmaktadır. Elleri kanlı bir aziz! Savaşın ve katliamı gerçekleştirenlerin tiranlıkları ve korkunçlukları bir tarafa, bütün dünyanın gözü önünde gerçekleşen katliama göz yumanlar, işte bu elleri kanlı azizlerdir. Performans süresince kullanılan etin, kanın ve kemiğin yavaş yavaş kokuşmaya başlaması, kurtlanması, savaşın acımasızlığına karşı kayıtsızlığa yönelik olarak dünyanın dört bir yanından yükselen kokuşmuşluğun kokusudur. Tüm bu dehşet verici çirkinlik, parçalanmışlık, performansı oluşturan sadistlik öğeler ve şiddet vurgusu öyle gerçektir ki, aksiyonun seyri izleyici için katlanılması zor bir haldir. Seyircinin bu çirkinliğe ilişkin psikolojik arka planı keşfi ise, onun için çirkinliği tahammül edilesi kılar.

Görsel 2 ve 3 ise mazoşist bir doyum vadederken saldırganlık bakımından iki yönde değerlendirilebilir. Birincisi, görüldüğü

⁴"Mazoşizm, kendi kendine acı çektirmekten veya başkaları tarafından fiziksel veya ruhsal acıya maruz kalmaktan alınan haz" (Budak, 2009, s.479) olarak, sadizm ise, "cinsel uyarımın ve hazzın, karşıdaki insana fiziksel veya ruhsal acı çektirmeye bağlı olduğu bir cinsel sapma" (Budak, 2009, s.625) olarak tanımlanır.



Görsel 2. Jessica Harison, "Alice", 2010, Porselen.



Görsel 3. Maria Rubinke, "Yürüyen Büfe" 2011, Porselen.

gibi mazoşist saldırganlığı açık bir şekilde göstermesi, ikincisi ise, fikir ve tutumlara yönelik saldırganlıktır.

Harison'ın çalışmasında yüzünü parçalamış ve elindeki parçalara bakan porselen bir figürün yer alır. Harison, burada figürün kendine yönelik saldırganlığının yanı sıra porselen biblo geleneğine ve geleneksel güzellik anlayışına saldırmaktadır. Bir biblodan beklenen fonksiyonu artık geri dönülemeyecek biçimde yok etmiştir. Rubinke ise kendini dilimleyen porselen bebeği, hiç de alışık olmadığımız kanlı bir sahnenin içine yerleştirir. Bebek masumiyeti ile bu bebeği konumlandığı sahne birbirine tam olarak karşıttır. Aşılmanın travmaların, nasıl karanlık ve tehlikeli bir şeye dönüştüğünü gösterir. Bunu bebekler üzerinden imlerken parçalanmış bu figürler masumiyetin de parçalanmasıdır ve

böylece masumiyet ile dehşet ve korku duyguları arasındaki sınır çizgileri muğlaklaşır (Schaitel, 2015). Gerçek hayatta asla yan yana koymaya veya görmeye tahammül edemeyeceğimiz bu çirkinlik ve saldırganlık yine yapıt vasıtasıyla, şok edici ve sarsıcı biçimde mesajlarını izleyiciye iletir.

Saldırganlığın ve şiddet imgelerinin, hem sanatçı özelinde, hem de sanat olgusu bakımından tekrar tekrar gösterildiği görülmektedir. Sanatta sıklıkla bu tür imgelerle karşılaşmak bir tarafa, sanatçıların eserlerindeki saldırganlığın, bir sonraki yapıtlarında daha da artarak yapıtın kendi kendisini yok etmeye giriştiği, biçimin kendisine dönerek formsuzluğa kadar ulaştığı bile görülmektedir. Sanatın yaydığı saldırganlığın, izleyici aracılığıyla evrensel bir arka plana ulaştığını da unutmamak gerek. Bu yapıtlara Klein gözlüğüyle baktığımızda bu evrensel arka plana ulaşmak mümkün görünür. Klein'in açıkladığı gelişim evreleri aşılması, ilerlenmesi gereken bir evre olarak her özne için geçerlidir. Bu noktada sanat yapıtı kendi öz niteliklerini aşarak evrensel anlamda bastırılmış olan kendi içimizde yabancılaştığımız şeyi yeniden hatırlatır. Sonrasında izleyici, saldırganlığın da çirkinin de ortak bir niteliği olarak irite olma, rahatsızlık duyma gibi duygular ile baş başa bırakılır. İzleyici çoğu zaman bu rahatsızlığın sebebini anlayamaz ya da anlamlandırılmaz. İşte buradaki muğlaklığı açıklamak için yeni bir terim olarak tekinsizlik ortaya çıkar.

Çirkinlikle ilişkilendirdiğimiz tekinsizlik kavramının TDK'nin sözlülüğündeki anlamı ise şu şekildedir: "tekin olmayan, uğursuz. Güvenilir olmayan, muammalı (kişi, yer)" (http 3). Terimin tanımından bu hissin kendimizi güvende ve rahat hissetmediğimiz, sınırlarımızın ve konfor alanlarımızın dışında ve onları tehdit eden bir durum olduğunu ve bu hissi yaşatan şeylerin de bir kişi ya da bir yer olduğunu anlıyoruz. Kelimenin Almanca karşılığı da özellikle yer



Görsel 4. Gregor Schneider, "Ölü Ev-Odalar", Yerleştirme.

hatta ev üzerinden açıklanır. Örneğin aşağıda yer alan Schneider'ın yerleştirmeleri, ölümle ve ölüm dürtüleri ile ilişkilendirilebilecek tekinsiz yer ya da mekâna örnektir. Soldaki ve ortadaki ilk iki görsel, yeraltına inmek, yeraltında olmak gibi deneyimleri ortaya çıkarırken, mekânlardaki izbelik ve dramatik ışık, ölüm deneyimi ile ilişkilendirilmiştir ve mekânların rahatsız edici tekinsiz etkisi bu yöndedir. Son görselde ise diğer ikisinden farklı olarak hastane odasının yaydığı dayanılmaz yalnızlık hissi, bu kez yoğun beyaz ışık ve boş beyaz duvarlar ile vurgulanmıştır. Ölüm deneyiminin kimseyle paylaşamayacağı duygusu, izleyiciyi ölümün götürdüğü yalnızlıkla yüzleştirir.

Freud "Tekinsiz Üzerine" isimli çalışmasında kavramı ayrıntılı olarak açıklar. Freud metninde korkutucu, gizemli, kaygı verici, alışılmıştın dışında, bilgisine sahip olmadığımız ve farklı dillerde de garip, şeytani, tedirgin edici, tüyler ürperten gibi anlamlarına değinilmiş, gizli olan saklanan şey olarak ifade edilmiştir (Freud, 2019b, s. 33-36). Freud ayrıca Schelling'in tekinsiz tanımına da yer verir: "(...) sır olarak ya da gizli kalması gerektiği halde açığa çıkmış her şey tekinsizdir" (Freud, 2019b, s. 39). Bu tanımla birlikte, bir üst satırda geçen "bilgisine sahip olmadığımız" ve "tanıdık olmayan" diye ifade edilen tekinsiz tanımları hükümsüz kalır.

Yani denilebilir ki daha öncesinden bilgisine sahip olduğumuz ama kaygı uyandırması sebebiyle bastırılan ve daha sonra geri dönen şey tekinsizdir ve dolayısı ile aslında bir zamanlar tanıdık olan ama şimdi bize "yabancılaşmış" olan şeydir. Nicolette David de tekinsizi ortaya çıkaran koşulları geri dönen bastırılmışı atfeder ve bunu Klein'ın tekinsizi ile ilintili olarak görür. Ona göre bu tekrar Klein'nın ölüm dürtülerinden kaynaklanır (David, 2020, s. 57). Yukarıda Peter örneği üzerinden açıklanan nesnenin iyi- kötü bölünmesine eşlik eden kaygı ve korkudan bahsedilmiş ve bu kaygının sebebi olarak geri dönen kötü nesnenin misillemesi gösterilmişti. David'in sözünü ettiği şey, acı veren zulmeden kötü nesnenin geri dönüşüdür ve bu deneyim tekinsizde sürekli olarak tekrar eder. Yine Freud tekinsizlikle ilgili olarak hayal ile gerçeğin sınırlarının muğlak olduğundan söz eder (Freud, 2019b, s. 64). Klein'ın paranoid şizoid konumunda olduğu gibi ya da sembolleştirmenin eksik olduğu vakalardan öğrendiğimiz gibi iç ve dış gerçeklik arasındaki sınırların muğlaklaştığını ve bunun tekinsiz ile olan ilişkisini görmenin mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Donald Meltzer ise, tekinsizliğin bu yönüyle ilgili Klein'ın keşiflerini şöyle ilişkilendirir: "Zihin modeline devrim niteliğinde bir eklemeye yeni bir keşif yaptı; tek bir dünyada değil, iki



Görsel 5. Francesco Albano, "Ophelia", 2011, Polyester, Ahşap, 160x65x 60 cm.



Görsel 6. Patricia Piccinini, "İnşaatçı", 2018, Silikon, Fiberglass, Saç, 54x39,1x 72,1 cm.



Görsel 7. Patricia Piccinini, "Koruyucu Çiçek", 2015, Silikon, Fiberglass, Saç, 102.9x1000x 599.9 cm.

dünyada yaşıyoruz – dış dünya kadar gerçek bir iç dünyada yaşıyoruz. Psikik gerçeklik somut bir şekilde ele alınabilir” (Meltzer, 1981, s. 178). Böyle bir bakış açısıyla çağdaş sanatta hipergerçekçi heykellerin yeni bir tür gerçeküstü yaklaşımla birlikte sunulduğu örnekler tekinsizlik bakımından dikkate değer olmakla birlikte, (Görsel-5-6-7) bu örnekler, özellikle gerçek ile hayalin sınırlarının muğlaklaşması ile ortaya çıkan tekinsiz kaygıyı göstermesi bakımından önemlidir.

Tekinsiz kavramının sanatta çirkinlik olgusu ile olan ilişkisinin yanı sıra bu kavramı bu çalışma için değerli kılan bir diğer şey, bu kavramın yaşam ve ölüm dürtüleriyle olan ilişkisi ve en önemlisi de tekinsizliğin bu dürtülere bağlanış biçiminin yarattığı, anne cinsel organına yönelik korku, dehşet ve tiksintidir. Freud, tekinsizlik ve tuhaflığı ortaya çıkaran uygun ortamları örneklendirirken içimizdeki ölüm korkusundan bahseder ve ölüm ile yaşanan karşılaşmaların tekinsiz ve tuhaflık hissi yarattığını öne sürerken “diri diri gömülme” düşlemini örnek verir ve bu düşlemin anne karnı huzurunu hayal etmenin bir yansıması olarak ifade eder ve bu tanıdık yeri anne bedeni ya da cinsel organı olarak yorumlar (Freud, 2019b, s. 64-65).

Tekinsizlikle ilgili Freud’un tespitlerinden biri

de tabudur. Toplumların tabu olarak gördüğü şeylerin en küçük iması bile tekinsizlik yaratmada yeterlidir. Freud bakirelik tabusunda bunu şöyle açıklar: “İlkel insan nereye bir tabu koysa orada bir tehlike beklentisi içindedir. Şurası inkâr edilemez ki bütün bu kaçınma talimatlarında, kadına yönelik temel bir korku açığa çıkmaktadır” (Freud, 2019b, s. 49). Bu tekinsizlik kaynağını Freud, anne cinsel organına yönelik rahatsızlık olarak yorumlamıştır. Kristeva ise anne karnı huzurunun biz de yarattığı sürekli bir çekimden bahseder ve anne cinsel organını, yaşam ve ölüm vadeden, son ve başlangıç olarak ifade etmektedir ve ona yönelik korkunun bir kırılma olarak ortaya çıktığından söz ederken de bu kırılmanın bir tekinsiz etki olduğunu ima eder (Kristeva, 1991, s. 185). Örneğin, aşağıda görselleri verilen iki çalışma (Görsel 8-9) için de tekinsizlik yaratanın kadın cinsel organına yönelik ima ve çağrışımlar olduğu görülür. Guber’in yapıtı, hem tinselliğin dişil ve eril öğelerinin göğüs ve tüylerle bir temsili hem de erojen bölgede yer alan delik ile de kadın cinsel organına yönelik bir göndermedir. Yapıtı oluşturan bu psikik öğeler ve malzemenin gerçekçi yapısı izleyiciyi tekinsizliğe sürükler. Aynı şey Briggs’in yapıtı için de geçerlidir. Çalışmanın merkezinde yer alan ıslak görünümlü delik ve yoğun cinsel gönderimler, tiksintmeye varan tekinsiz etkiler yaratmaktadır.



GörSEL 8. Robert Gober, "İsimsiz", 2002, Heykel, Balmumu, Metal, Sepet.



GörSEL 9. Jason Briggs, "Royal", 2020, Porselen, Sır, Saç, 15x15x15 cm.

Hem Freud, hem de Kristeva'nın bu yaklaşımlarından yola çıkarak içimizdeki ilk tekinsizlik, içselleştirdiğimiz ilk nesne, içimizdeki ilk yabancı ve atıp kurtulmak istediğimiz nesne olan annedir. Klein ise bu süreçte bebeğin, düşman olarak hissettiği nesnesini kendi dışkısına eşitleyerek onu dışarı attığını ve bunu, nesneye yönelik duyduğu misilleme korkusu altında bir savunma olarak gerçekleştirdiğinden söz eder. Yani bu iç nesnelere dış dünyaya yansıtılır (Klein 2015'den aktaran Kristeva, 2015, s. 128). Dışarı atılan bu nesne hem bizden hem de yabancı ve ötekidir. Atılmalı, parçalanmalı ve aşağılanmalıdır. Dışlanmış ve hatta dışkılanmış öteki, ancak çirkin ve iğrenç olanla açıklanır. Böylece çirkinlikle ilişkilendirilebilecek, tekinsiz olanın başka bir yönü olan ve tekinsizlikten çok daha şiddetli bir tikslenme duygusu yaratan Kristeva'ya ait *abject* (iğrenç) kavramı karşımıza çıkar.

Bu iğrenme anne bedenini dışlamaya ve dışarıya atma ve hor görme girişimine eşlik eder, çünkü ben olabilmek için, yaşamak için ondan olabildiğince uzaklaşmalıdır. Anne, baba ve çocuk üçgeninde babanın adı ile yaşanan özne/ nesne ayrışması, aynı zamanda hem öznenin hem de anne- nesnenin dışlanması olduğunu ortaya koyar. Bu da yine ölüm dürtülerine bağlanan sadizm- mazoşizm karşıt çiftine yönlendirir. Annenin aşağılanması ötekine yönelik bir şiddet olarak sadizme, benliğin aşağılanması ise kendine yönelik bir şiddet olarak mazoşizme götürür. Dışlanma ve ayrışma tüm olumsuz nitelere rağmen Kleinci psikanalizde olduğu gibi, benliğin inşa edilmesi için gereklidir. Özetle *abject* ben olabilmek için uzaklaşılması gerekli olan iğrençtir.

Dışlanan, aşağılanan, iğrenç olanla eş olan tinselliğimizin dişil unsurları, vaat edilen yeniden doğuşa hizmet için reddedilir ve öldürülür. Böylece *abject* de yaşam ve ölüm güdülerine bağlanır. Kristeva şöyle açıklar: "Ama makyajsız ve maskesiz bir gerçek tiyatro misali atık ve ceset, bana yaşayabilmem için durmaksızın uzaklaştığım şeyi gösterir. Bu sıvılar, bu kir, bu dışkı yaşamın zor katlandığı, ölüm sıkıntısıyla katlandığı şeylerdir. Ölümle karşı karşıya kaldığımda, yaşayan varlık olma sınırlarında yer alırım. Bedenim canlılığını bu sınırlardan alır. Bu atıklar yaşayabilmem için atılır, bu atılma atıla atıla bana geriye hiçbir şeyin kalmadığı ve bedenimin ötesine geçtiği, ölüye, cesede dönüştüğü ana kadar devam eder (Kristeva, 2018, s. 16).

Abject sanatta tam olarak bu alıntıda yer alan bir üretim stratejisini yansıtır. Tıpkı Klein'in dışkısı ile eşitlediği nesnesini dışarıya yansıtan bebek gibi tüm vücut sıvıları, tüm iğrençliği ile dışarı atılan olarak sergilenir. Bu anlamda beden ne kadar iğrenç ise, dışarıda artık bir iğrençlik alanıdır. Anneyi yok etmek konusuna geri dönersek aynı zamanda bu ona yönelik olan

arzunun da yok edilmesidir çünkü haz, iğrenç olandan, çirkin olandan kendini geri çeker, böylece onu arzulamak söz konusu olmaz, arzu ortadan kalkar. Yani iğrençlik ve çirkinlikle dolu olan yapıta yönelik arzu da ortadan kalkar. Haz tamamen zihinlerde inşa edilecek yeni düşünceye kaydırılır. Sergilenen beden atıkları ve her türden iğrençliğin dış gerçekliğe salıverilmesi bilinç ve bilinç dışı arasındaki ayrımı ortadan kaldırırlar. Yani yukarıda sözünü ettiğimiz hayal ile gerçek arasındaki sınırlar muğlaklaşır. Hem çirkin olana hem de iğrenç olana yönelik tiksinti ve tekensiz duygular gün yüzüne çıkar. Sembollerin değeri zayıflar, sembolleştirme de belirgin bir somutlaşma göze çapar. Bilinç dışı içerik bastırılmaz tüm şiddeti ve gerçekliği ile dışarıda sergilenir. Sanatçı, içerideki iğrencin tüm dehşetini açığa çıkarmanın hazzını, dışarıda olan bu yitiğin dışlanmış mekanı üzerinden yaşar ve yaşatır.



Görsel 10. Kiki Smith, "Dışkı Beden", 1992, Balmumu ve cam boncuk.

Sanatta abject bir strateji olarak tabulara ve kurallara meydan okur. Foster'a göre Kristeva, böyle bir sanatı tanımlar: "Kristeva günümüzle ilgili kültürel bir değişikliği ima eder. Esrarengiz bir biçimde 'ötekinin çıktığı bir dünyada'



Görsel 11. Robert Gober, "Kadının İçinden Çıkan Adam", 1993, Balmumu.

artık sanatçının görevinin iğrenci bastırmak değil; açığa çıkarmak, onun anlamını bulmaya çalışmak, 'ilk bastırmanın neden olduğu dipsiz önceliğin' içyüzünü anlamak olduğunu ifade eder" (Foster, 2017, s.206). Yukarıdaki iki görsel bu stratejiyi örneklendirmek için elverişlidir. Smith'in yapıtında dışkılayan bir kadın figürü göze çarpar. Figür dışkılayarak ilerlerken ardında dışkılarından oluşan bir yığın bırakır. Bu yığın, iğrenç olanı sergilerken, tiksiniyen benliğin dışarı atılmasıyla birlikte yeniden inşa edilecek olan için de bir içgörü sağlar. Gober'in çalışması ise açıkça *heim* (ev) olan anne bedenine bir gönderme olmakla birlikte, anne cinsel organından çıkan, yetişkin erkek bacağı ve bu bacağın ayağının çıplak olmayıp, klasik bir erkek ayakkabısı giyiyor oluşu, toplumdaki erkek tahakkümüne ve kadına yönelik korkuya da bir göndermedir. Burada gerçekleşen doğum hadisesi bile toplumda kadını teselli niyetine yüceltirken, aynı zamanda tiksiniyen, görülmesi abesle iştil bir olaydır. Dolayısıyla bu yapıt, iğrenç olanı abartma yolu ile eril tahakküme yönelik bir saldırı olarak düşünülebilir. Her ikisi de belirgin bir iğrençlik ve buna bağlı olarak çirkinlik içermekle birlikte kalıplaşmış fikirlere yönelik açık bir saldırdır. Gerçekle hayal, bilinç ve bilinç dışı arasındaki muğlaklaşan sınırlar, bilinç dışının dışarı atılan ham içeriği ve çirkin gerçekliğe yönelik harekete geçen tüm bu tekensizlik, izleyicide başa çıkılması zor duygular

yaratır. *Abject* stratejisiyle yol alan birçok sanatçının yapıtı, vücut sıvıları ve atıklarını sergiler, en iğrenç halleri ile gösterilen bedene saldırılır, aşağılanır ve parçalanılır, babanın adı ile bastırılan anne bedeni, bir araştırma sahası ve yeniden inşa edilen bedenlere benliklere dönüşür.

SONUÇ

Çirkinliğin ve tezahürlerinin ölüm ve yıkım ile olan ilişkisi çağdaş yapıtta bir deva bulur. Sanat yapıtını ister saldırganlık, tekinsizlik, isterse *abject* üzerinden ele alalım, hepsinin de ortak noktası ölüm ve yıkımdır. Yıkımın, yine yıkımla yapıttaki temsili, kendi içinde bir çözüm ve onarım getirir. Onarım için saldırganlığın ve onun türevlerinin kabul edilmesi gerekir. Sanatçı bunu kabul eder ve onu tüm çirkin doğası ile olduğu gibi sergilemekten çekinmez. Gerçek dehşeti deneyimleyen, rahatı bozulan izleyici için de kabul, estetik hazzı yakalayabilmek için önemlidir.

Sanatçı bu dehşetli gerçeğin arasında, sanatı pahasına kendi ölümlerini gömen değil onları açık edendir. Açık etmekten utandığı bilinç dışını, toplumsal gerçeğin yükünü omuzlaması gerektiğini bile isteye tüm gerçekliği ile sunar. Tüm dehşeti izleyicinin üstüne atıp ondan kurtulurken, eskil bir çocukluk çatışmasından doğan, ıstırap veren bilinç dışı yıkıcılığı, şiddeti, parçalanmış ve nefret edilen nesneyi, içindeki tüm kötülere telafi eder. Sanat, izleyicide asla açmaya cesaret edemeyecekleri kapıları, yürümeye cesaret edemedikleri karanlık, engebeli yolları yürümelerini, onları tüm dehşetli duygularla karşı karşıya bırakarak sağlar. Bu duyguları sanatın güvenli alanında, yapıtın ortaya çıkardıklarına, çağrışımsal bir şahitlik ederek yaşar.

Sanatçı çirkinlikle dolu dehşet verici bir gerçeklik sunuyor olabilir, yapıt parçalanmış, bölünmüş bir nesnenin yıkıcılığını yayıyor olabilir. Tüm bunlar, sanat alanında hem sanatçının onarımı

psişik içsel gerçekliğinde bulması hem de izleyici açısından telafisi olmayan gerçeklere karşı, sanatın güvenli ve kapsayıcı alanıyla bunu yapabilmesi, her ikisi bakımından da çirkinliğe tahammül etmenin ötesinde ona egemen olmalarını sağlar. Çirkinlikten geri çekilmeden ve engellemeler olmaksızın yapıtla gerçekleşen yüzleşme ve dehşeti yaşatan duygulara egemen olma hali, aksiyon halindeki izleyicide yapıtla karşılaştığı an, onda meydana gelen çirkinliğe yönelik olumlu değişimdir.

Sanatla ilişkilendirilen Klein'ın psikanaliz çalışmaları göstermiştir ki çağdaş sanattaki yıkım, şiddet, parçalanmış beden imgeleri, iğrenç ve tekinsizlik, sanatçının kendi iç dünyasını, iç nesnelere, sembolün gerçek bir önem kazanarak, sembolize ettiği gerçekliğin tüm fonksiyonlarını ele almasıdır. Yani gösterenin parçalanarak onun yerini sembolleştirme olmaksızın, somut psişik gerçeğin aldığı, yeni bir tür gerçeklik ile yeniden yaratmasıdır. Sanatçı yapıt ile bu psişik gerçekliğe, dış gerçeklikte somut bir var oluş kazandırır. İç nesnelere somut temsilleri yaratıcılığın engellenmesi demek değildir. Sanat yapıtının psikotik içeriği, sanatçının oyun alanı olan hayal gücünü terk etmesi değil, oyun alanını izleyiciye bırakmasıdır.

Çirkinliğin yapıttaki içkinliği, güzelliğin temsilinden çok daha kalıcı bir etki yaratmaktadır. Beden, hafızasında acının ve eziyetin izlerini nasıl taşıyor ise, zihnin de tüm çirkinliklere yönelik böyle bir uyanıklık taşıdığı ve çirkinin içinde barındırdığı ölüm, acı ve ıstırapın zihin üzerinde güzellikten alınan hazdan çok daha güçlü bir zihinsel süreç yarattığı söylenebilir. Çağdaş sanatta çirkinlik, böyle bir hazzın, hem sanatçıya hem de izleyiciye sunduğu, sadist- mazoşist bir doyum vadeder.

KAYNAKLAR

- Akyol, N. (2018). *Abject Art Olarak Kadın Bedeni ve Performans Sanatındaki Kışkırtıcılığı*. *Ulakbilge*, 6(29), ss. 1349-1361. DOI:10.7816/ulakbilge-06-29-03.
- Budak, S. (2009). *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- David, N. (2020). *And the Dead Return: Klein and the Uncanny in Schmitzler's "Flowers" and "Dream Story."* *BIRON - Psyard*, 24, ss. 51-84.
- Foster, H. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*. (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat*. (E. Kapkın, A. Kapkın, Çev.). Ankara: Payel Yayınları.
- Freud, S. (2019a). *Bilinçdişi*. (E. Çaliner, Çev.). İstanbul: Olimpos Yayınları.
- Freud, S. (2019b). *Tekinsizlik Üzerine*. (H. Şahin, Çev.), D. Hezer (Ed.), *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine/Tekinsizlik Üzerine*, (ss. 33-76). İstanbul: Laputa Kitap.
- Hepburn, A. (2010). *Enchanted Object: Visual Art in Contemporary Fiction*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
- Klein 2015'den Aktaran Kristeva, J. (2015). *Melanie Klein: Delilik Yahut Acı ve Yaratıcılık Olarak Ana Katli* (A. Demir, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Klein vd. 1978'den Aktaran Kristeva, J. (2015). *Melani Klein: Delilik Yahut Acı ve Yaratıcılık Olarak Ana Katli* (A. Demir, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Kristeva, J. (1991). *Stranger to Ourselves*. Newyork: Columbia University Press.
- Kristeva, J. (2015). *Melani Klein: Delilik Yahut Acı ve Yaratıcılık Olarak Ana Katli*. (A. Demir, Çev.), İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Kristeva, J. (2018). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. (N. Tural, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- McDougall, J. (1995) *Sexuality and the Creative Process, The Many Faces of*.
- Eros, ss. 53-68. London: Free Associations.
- Meltzer, D. (1981). *The Kleinian Expansion of Freud's Metapsychology*. *The International Journal of Psycho-Analysis*, 62, ss. 177-185.
- Parman, T. (2005). *Sanatsal Yaratıcılık ve Psikanaliz*. *Psikanaliz Yazıları*, 10, ss. 99-111.
- Parman, T. (2015). *Yeniden Wilfred Ruprecht Bion*. *Psikanaliz Yazıları*, 30, ss. 11-20.
- Rickman, J. 1940, Sharpe, E. 1930'dan Aktaran Segal, H. (1991). *Dream, Phantasy and Art* (London). Association with the Institute of Psychoanalysis.
- Roblin, R. E. (1976). *On Beauty and Ugliness in Art*. *Journal of Thought*, 11(2), ss. 101-109.
- Schaitel, A. (2015). *Maria Rubinke: Figurines from Your Nightmares*. <https://beautifulbizarre.net/2015/04/07/maria-rubinke-figurines-from-your-nightmares/> (Erişim tarihi: 15.01.2022).
- Segal, H. (1957). *Notes Of Symbol Formation*. *International Journal of Psycho-Analysis*, 38, ss. 391-397.
- Segal, H. (1991). *Dream, Phantasy and Art*. London: Association with the Institute of Psychoanalysis.

İnternet Kaynakları

- http1. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 15.12.2021).
- http2. <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3126> (Erişim Tarihi: 11.01.2022).
- http3. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 15.12.2021).

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. <http://www.azizmsanat.org/2017/03/20/sinirsizligin-kesistigi-tabular-marina-abramovic-firat-tunabay/> (Erişim Tarihi: 28.05.2021).
- Görsel 2. <https://jessicaharrison.studio/products/p/broken-prints-alice> (Erişim Tarihi: 28.05.2021).
- Görsel 3. <https://beautifulbizarre.net/2015/04/07/maria-rubinke-figurines-from-your-nightmares/> (Erişim Tarihi: 28.05.2021).

- Görsel 4. <https://www.gregor-schneider.de/rooms.htm> (Erişim Tarihi: 28.05.2021).
- Görsel 5. <https://thereart.ro/francesco-albano/> (Erişim Tarihi: 28.05.2021).
- Görsel 6. <https://www.artsy.net/artwork/patricia-piccinini-the-builder/> (Erişim Tarihi: 05.06.2022).
- Görsel 7. <http://kolajart.com/wp/2015/08/23/piccinini-ve-bolin-eylulde-istanbulda/hosfelt-gallery-patricia-piccini-boot-flower-2015/> (Erişim Tarihi: 28.05.2021).
- Görsel 8. <https://authoringobjects.wordpress.com/desire-aject/#jp-carousel-429> (Erişim Tarihi: 28.05.2021).
- Görsel 9. <https://jasonbriggs.com/portfolio-landing/current-work/> (Erişim Tarihi: 28.05.2021).
- Görsel 10. http://www.artnet.com/magazine_pre2000/news/waltzer/5-6waltzer5.asp (Erişim Tarihi: 28.05.2021).
- Görsel 11. <https://www.elhombremartillo.com/la-nueva-carne-y-sus-manifestaciones/robert-gober-untitled-man-coming-out-of-woman-1993-1994/> (Erişim Tarihi: 28.05.2021).