

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TOPLUMSAL CİNSİYET KURGUSUNDA
PERFORMANS OLARAK RİTÜELLERİN
SANATA VE TOPLUMSAL BELLEĞE ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Esmâ Hilâl KARAMAN

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

Tez Danışmanı: Dr. Öğr Üyesi Burak Delier

Mayıs -2019

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

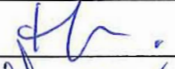
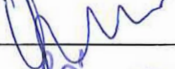

TOPLUMSAL CİNSİYET KURGUSUNDA
PERFORMANS OLARAK RİTÜELLERİN
SANATA VE TOPLUMSAL BELLEĞE ETKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Esmâ Hilal KARAMAN

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

“Bu tez 24.05/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Dr. Öğr. Üyesi BURAK DEVER	BAŞARILI	
Prof. Dr. Ferhat Özgür	Başarılıdır	
Prof. Ferhat Özgür	Başarılı	



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	Esma Hilal KARAMAN
Öğrenci Numarası	:	166017008
Enstitü Anabilim Dalı	:	RESİM
Enstitü Bilim Dalı	:	RESİM
Programı	:	<input checked="" type="checkbox"/> YÜKSEK LİSANS <input type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı	:	Toplumsal Cinsiyet Kurgusunda Performans Olarak Ritüellerin Sanat ve Toplumsal Belleğe Etkisi
Benzerlik Oranı	:	% 15

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

18.06.2019
Öğrenci İmza

Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciyi ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

...../...../20.....
Öğrenci İmza

Uygundur

Danışman
Unvanı / Adı-Soyadı: Dr. Öğr. Uğur BURAK DEVEN
Tarih: 18.06.2019
İmza:

KABUL EDİLMİŞTİR

REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

ÖNSÖZ

Bu tez, Türkiye’de kadına yönelik şiddet eylemlerinin durdurulmasında girişilen her çabanın karşılığını bulduğu günlere özlemle, erkek şiddetiyle yaşam hakları ellerinden alınmış kadınlara ithafen yazılmıştır. Çalışma süresi boyunca, desteğini esirgemeyen başta ailem, sevgili arkadaşlarım ve değerli hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim. Tezin yazılmasında, güven ve nezaket ile değerli bilgilerini benimle paylaşan, kıymetli zamanını ayırıp, sabır ve ilgiyle katkılarını esirgemeyen kıymetli tez danışmanım Dr. Öğr Üyesi Burak Delier’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
RESİM LİSTESİ	iii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: KÜLTÜR, RİTÜEL, MEKAN İLİŞKİSİNDE HATIRLAMA	
KÜLTÜRÜ VE KINA RİTÜELİ.....	5
1.1. Kültürel Süreçlerde Kına ve Anlam Üretimi	5
1.2. Kültürün Tanımı.....	7
1.3. Kültürel Sistemler İçinde Ritüel	8
1.4. Geçiş Ritüellerinin İşlevi Ve Kına Gecesi	10
1.5. Kurban Ritüeli.....	11
BÖLÜM 2: BİREYSEL BELLEKTEN TOPLUMSAL BELLEĞE GEÇİŞTE	
HATIRLAMA KÜLTÜRÜ VE MEKAN İLİŞKİSİ	13
2.1. Bireysel Bellek'ten Toplumsal Belleğe Hatırlama Kültürü	13
2.2. Hatırlama Kültürü	14
2.3. Bireysel Bellekten Toplumal Belleğe Kına Ritüelinde Mekansal Düzenleme	14
2.4. Hatırlama Kültürü Ve Kolektif Bellek.....	15
BÖLÜM 3: KINA GECESİ BAĞLAMINDA RİTÜEL, OYUN VE SEMBOLİK	
ŞİDDET İLİŞKİSİ	17
3.1. Oyunsal Kutsal Eylem (Ritüel)	17
3.2. Kutsal Temsil Olarak Ritüelin Oyun ile ilişkisi ve Kına Temsili	17
3.3. Kutsal Temsillerde Kostümlerin İşlevsel Benzerliği	19
3.3.1. Peruka, Gelinlik, Duvak, Kına.....	20
3.4. Bir İstisna Hali Olarak Kına Gecesi.....	22
3.5. Kına Gecesi ve Sembolik Şiddet.....	25
BÖLÜM 4: PERFORMANS SANATINDA EDİMSELLİK VE RİTÜEL	
İLİŞKİSİ	28
4.1. Performans	28
4.2. Performans Olarak Sanat	28

4.3. Edimsellik ve Performans Olarak Ritüel	32
---	----

BÖLÜM 5: FEMİNİST SANAT İZLEĞİNDE 1960 SONRASI TÜRKİYE VE DÜNYADAN ÖRNEKLERDE SANATTA KİMLİK TEMSİLLERİ..... 35

5.1. Sanatta Feminizm.....	35
5.2. Türkiye Çağdaş Sanatında Kimlik Temsilleri.....	42
5.2.1. Erinç Seymen “Bir Paşanın Portresi”	42
5.2.2. Neriman Polat, Canan İnci Furni “Şapkasız”	43
5.2.3. İpek Duben “ Onlar”	44
5.2.4. Gülçin Aksoy “Cumhuriyet Kadını Ben”	46
5.2.5. Gülsün Karamustafa “Çifte Hakikat”	47
5.3. Amerika Çağdaş Sanatında Kadın Temsil Biçimleri	48
5.4. Shirin Neşat Köken Ergün İzleğinde Sanatta Kadın ve Erkek Temsili	51

BÖLÜM 6: NORM OLARAK TOPLUMSAL CİNSİYET KURAMININ İKTİDAR BEDEN VE SANATLA İLİŞKİSİ 56

6.1. Toplumsal Cinsiyet İnşasında Sanatın Durumu.....	56
6.2. Michel Foucault Düşüncesinde İktidarın Beden ile İlişkisi	57
6.3. Judith Butler ve Norm Olarak Toplumsal Cinsiyet.....	58

BÖLÜM 7: BİREYSEL PROJE 60

7.1. Döngü.....	60
-----------------	----

SONUÇ..... 71

KAYNAKÇA 73

ÖZGEÇMİŞ..... 75

RESİM LİSTESİ

Resim 3.1 : Kına Gecesi Görseli	19
Resim 3.2 : Kına Gecesi Görseli	21
Resim 4.1 : Marina Abramović performing "Lips of Thomas" (1965).....	30
Resim 4.2 : James Luna, The Artifact Piece, 1987.	31
Resim 4.3 : Kına Gecesi Görseli	33
Resim 5.1 : Judy Chicago “Yemek Daveti”, 1974-79, ahşap, seramik, kumaş, metal, boya, 1463x1280x91.9cm.....	36
Resim 5.2 : The Feminization of Poverty (53,5x 47,6) 1987.....	38
Resim 5.3 : May Stevens, <i>Big Daddy with Hats</i> , 1971, silkscreen, 55.8 x 53.6 cm, 22 x 21 inç.....	39
Resim 5.4 : Miriam Schapiro, <i>Wonderland</i> , (228.6 x367 cm) 1983, fabric and plastic beads on canvas	40
Resim 5.5 : Mary Beth Edelson, <i>Bazı Yaşayan Amerikan Kadın Sanatçıları / Son Akşam Yemeği</i> , 1972.....	41
Resim 5.6 : Erinç Seymen – Bir Paşanın Portresi	42
Resim 5.7 : Şapkasız, Neriman Polat, Canan ve İnci Furni Adnan Çoker sergisinde performans, 2009	43
Resim 5.8 : İpek Duben They /Onlar 2015 video enstelasyon.....	45
Resim 5.9 : Cumhuriyet Kadını Ben, 2014 ,Gülçin Aksoy	46
Resim 5.10 : Gülsün Karamustafa, Çifte Hakikat 1987	47
Resim 5.11 : Womanhouse,1972.....	48
Resim 5.12 : Womenhouse,1972.....	49
Resim 5.13 : İsyancı Sessizlik (1994). B&W RC baskı ve mürekkep, Cynthia Preston fotoğraf.....	51
Resim 5.14 : A chador, a rifle, hands and a poem-a typical shot from Neshat's series Women of Allah from 1996.....	52
Resim 5.15 : Ben Askerim (I, Soldier), 2005	53
Resim 7.1 : “İsmi belirlenmemiş”, 65x35, Karışık Malzeme, 2019.....	61
Resim 7.2 : “İsmi belirlenmemiş”, 65x35, Karışık Malzeme, 2019.....	62
Resim 7.3 : “İsmi belirlenmemiş”, 2019.....	63
Resim 7.4 : “İsimi belirlenmemiş” , 14,5 x 20 29,5 cm, ahşap, kına, kumaş, 2017.....	64

Resim 7.5 : “İsimi belirlenmemiş”, 26 x51x 120 cm, ahşap, iplik, kına, 2017.....	65
Resim 7.6 : ” Döngü”, çap 90 cm, kına ahşap, kanvas dijital baskı, 2019.....	69
Resim 7.7 : “İsimi belirlenmemiş” ,80 x90 cm, ahşap, kına, kumaş, 2017.....	67
Resim 7.8 : “İsimi belirlenmemiş” ,80 x90 cm, ahşap, kına, kumaş, 2017.....	67
Resim 7.9 : “Döngü”, HD video 20’ 19’’ loop, 2017.....	71
Resim 7.10 :..... “İsmi belirlenmemiş”, Karışık Malzeme, 32x32 pleksi glass, plastik satranç taşları,kına, 2017	69
Resim 7.11 : “İsmi belirlenmemiş”, Karışık Malzeme, 32x32 pleksi glass, plastik satranç taşları,kına, 2017	70
Resim 7.12 : “İsmi belirlenmemiş” çap 37 cm.porselen, kına, plastic, seramik, 2017..	71

Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	x	Doktora	
Tezin Başlığı: Toplumsal Cinsiyet Kurgusunda Performans Olarak Ritüellerin Sanata Ve Toplumsal Belleğe Etkisi			
Tezin Yazarı: Esmâ Hilal Karaman		Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Burak Delier	
Kabul Tarihi: 21/05/2019		Sayfa Sayısı: vi (ön kısım) +76	
Anasanat Dalı: Resim			
<p>Bu çalışmada, dünyada ve ülkemizde kadınlar üzerinde artarak devam eden ekonomik, sosyal, kültürel ve cinsel tahakküm biçimlerinin, yol açtığı şiddetin, son yıllarda artması ve fütursuzca sergilenmesinin altında yatan toplumsal nedenler, toplumun her kesimi tarafından kabul görmüş, temelde kadın bedenini işaretleyerek, işlevini tamamlayan kına gecesi ritüeli üzerinden irdelenmiştir.</p> <p>Çalışmanın ilk bölümünde, ritüellerin kültür içindeki yeri ve önemi üzerinde durulmuş, ritüellerin toplumsal işlevi üzerinde ilk kez duran Emile Durkheim'ın çalışmalarından yararlanılmıştır. Ritüellerin, kültürel sistemler içerisinde, toplumsal belleğe etkisi Jan Assman'ın <i>Kültürel Bellek</i> kitabı üzerinden, hatırlama kültürü ve Mourice Halbwach'ın geliştirdiği kolektif bellek kavramıyla açıklanmaya çalışılmıştır.</p> <p>Kına gecesi ritüelini, Huizinga'nın oyun kuramıyla ilişkilendirdiğimiz üçüncü bölümde, kutsal temsil biçimleri ile oyun ilişkisi kostümlerin işlevselliği üzerinden incelenerek farklı kültürlerle ait farklı ritüellerin benzerlikleri ele alınıp tartışılmıştır. Bir eşik ve geçiş ritüeli olan, kına gecesi ritüelini, Giorgio Agamben'in istisna hali kavramıyla ilişkilendirilerek, kuşaktan kuşağa aktarılan sistematik öğretilerin ve teolojik düzenlemelerin erkek egemen söylem alanında nasıl kurulduğunu ve nasıl devamlılık sağladığı araştırılmıştır.</p> <p>Dördüncü bölümde, performans ve performans sanatı tanımlanarak, performans olarak kına ritüeli ele alınmış, edimsellik kavramıyla ilişkilendirilerek, ritüel ve sanat ilişkisi incelenmiştir. Sanatçılar'ın çalışmalarından örnekler verilerek, çalışmaları irdelenmiştir. Erika Fisher-Lichte'nin <i>Performatif Estetik</i> adlı kitabında performatif yaratımın, ritüelle ilişkisi tartışılmıştır. Karşıtlıkları ve benzerlikleri, oyuncuların ve seyircilerin, bedensel bir aradalığı üzerinden anlaşılmasına çalışılacaktır. Performans sanatı örneklerini yedi başlık altında belirlenmiş, "ritualist ve aşkinci beden", "kimliği sahneyen beden" üzerinden irdelenmiştir. Performans sanatı bağlamında kına ritüeli ele alınmıştır.</p> <p>Beşinci bölümde, feminist sanat izleğinde, 1960 sonrası Türkiye ve dünyadan sanatçıların çalışmaları, sanatta kimlik meselesi ve toplumsal cinsiyet inşası izleğinde ele alınmıştır. Shirin Neshat ve Köken Ergun'un çalışmaları üzerinden, sanatta kadın ve erkek temsil biçimleri tartışılmıştır.</p> <p>Altıncı bölümde, norm olarak toplumsal cinsiyet inşasının kuramsal yönü, sanatla bağlantılı olarak ele alınmıştır. Michel Foucault düşüncesinde iktidar beden ilişkisi, Judith Butler'ın sorunsallaştırdığı, bedenin maddesellik sorunsalı ve cinsiyetin performatifliği meselesi bedeni üreten ve düzenleyen pratikler üzerinden ele alınmıştır.</p> <p>Yedinci bölümde, yazarın sanat çalışmalarımızdan örnekler sunularak, daha önce çağdaş sanat alanında çalışılmamış ve tartışılmamış olan kına ritüelini sanat alanına dahil ederek gerçekleştirilen üretimler ve bağlamları tartışılmaya çalışılmıştır.</p>			
Anahtar Kelimeler: Ritüel, Kına, Performans, Sanat, Toplumsal Cinsiyet, Feminizm, Oyun			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	x	Ph.D.	
Title of Thesis: The Effect Of Rituals On Art And Social Memory As Performance In The Social Gender Fiction			
Author of Thesis: Esma Hilal Karaman		Supervisor: Dr.Öğr.Üyesi Burak Delier	
Accepted Dat: 21/ 05 /2019		Number of Pages: vi (ön kısım) +76	
Department: Painting.			
<p>In this study, the social reasons underlying the violence caused by the economic, cultural and sexual tyranny that women are subjected to and which are represented with impunity are examined based on the henna night ritual that fulfills its function by marking woman's body.</p> <p>In the first section of the study, the place and importance of the rituals is discussed, and the works of Emile Durkheim who highlighted the social function of rituals are used. The effect of rituals on social memory within cultural systems are discussed based on Jan Assman's book <i>Cultural Memory</i> and the concepts of "culture of remembering" and "collective memory" developed by Maurice Halbwach.</p> <p>In the third section, where we associate the henna night ritual with Huizinga's play theory, the relationship between sacred representation and play is examined through the functionality of costumes, and the similarities between different rituals from different cultures are discussed. The henna night ritual, which is a threshold and passage ritual, is associated with Giorgio Agamben's state of exception. And the method in which systematic teachings and theological arrangements that are passed from generation to generation and that are constructed in the male-dominant discourse are studied.</p> <p>In section four, performance and performance-art are defined, and the henna night ritual is discussed as a performance; it is associated with the concept of performativity, and the relationship between the ritual and art is studied. Examples from artists are provided, and their works are analyzed. The relationship between "performative creation" mentioned in Erika Fisher-Lichte's book <i>Performative Aesthetics</i> and the ritual is discussed. Their similarities and differences are examined based on the bodily co-existence of the actors and the viewers.</p> <p>In section five, the works of artists from Turkey and around the world since 1960 are discussed in relation to the problem of identity in art and social gender construct with a feminist art theme. Male and female representation forms in art are discussed based on the works of Shirin Neshat and Köken Ergun.</p> <p>In section six, the theoretical aspect of social gender construct as a norm is addressed in connection with art. The power and body relationship in Michel Foucault's philosophy, and the "materiality" problem of the body and gender's performativeness, which were problematized by Judith Butler are discussed based on practices that produce and regulate the body.</p> <p>In section seven, works of art produced accordingly are presented.</p>			
Keywords: Ritual, Henna, Performance, Art, Social Gender, Feminism, Play			

GİRİŞ

Philosophy in a New Key başlıklı kitabında Susanne Langer, belirli fikirlerin entelektüel alana inanılmaz bir güçle giriş yaptıklarını belirtir. Bir anda o kadar çok sayıda temel sorunu çözümler ki, sanki bütün temel sorunları çözümlenecekmiş, bütün bulanık konuları netleştirecekmiş gibi bir izlenim bırakırlar (Geertz,2010:17)

Sanat alanına belirli bir fikir ya da kavramla giriş yaptığımızda amacımız temel sorunları çözmek değil, bulanıklıkları netleştirmek, aynı zamanda netlikleri bulanıklaştırmak, düşündüğümüz kavramı sanat alanında görünür kılmak ya da görünür olanı kavramsallaştırmaktır.

Çalışmanın Konusu

İnsanoğlunun yarattığı ve ürettiği her türlü madde, maddi kültürü oluşturur. İnançlar, değerler, kurallar, kısaca gelenek ve görenek dediğimiz topluma biçim veren davranış biçimleri, kültürün manevi bölümüdür.

Kültürün içinde süreklilik arzeden davranış kalıplarını düşündüğümüzde, bunların aynı zamanda toplumsal kodu oluşturduğunu ve nesilden nesile aktarılırken biçimsel olarak değişiklik gösterse de, kavramsal olarak özünde değişikliğe tabi tutulmadığını düşünüyoruz; şüphesiz toplumun hemen her kesiminde, kına gecesi ritüelinin uygulaması farklılık gösterebilir, toplumsal sınıf farklılıklarını düşündüğümüzde bu doğal olarak böyledir, fakat asıl özün korunması yani bedene kınayı sürme davranışı sınıf farklılığı gözetmeksizin her kına gecesinde sabittir.

Kültürel olarak topluma, davranış kalıpları kazandırmış, bir anlam dünyası yaratmış olduğunu düşündüğümüz “kına gecesi” ritüelini çalışmalarımızda performans sanatı izleğinde kavramsal olarak irdeliyoruz. Kınayı, kültürel bir nesne olarak sanat üretimlerimizde sorunsallaştıracağız. Doğu kültürlerinde sıklıkla görülen bir ritüelin, toplumsal kod oluşumundaki etkisini, bireysel düşünme modellerine etkisini araştıracağız. Kadınlar özelinde düşündüğümüzde ise kadın kimliğine, atfedilen kurguyu, nesilden nesile yine kadın eliyle, imleyerek, kodlayarak, söyleyerek, işaretleyerek aktarırken , toplumda kadının olması ve olmaması gereken alanı belirleyip sabitlemek istediği anlama odaklanacağız.

Bu doğrultuda kına gecesinin toplumsal temelini ve anlamını düşündüğümüzde Clifford Geertz'in, *Kültürlerin Yorumlanması* adlı kitabına başvurabiliriz. Geertz, kültürün psikolojik yapılardan oluştuğundan ve bireylerin ya da birey gruplarının da davranışlarını buna göre yönlendirdiğinden bahseder. Ward Goodenough'tan yaptığı alıntısında, "Bir toplumun kültürü, bir kişinin o toplumun üyelerince kabul edilebilir bir tarzda davranabilmek için bilmesi ya da inanması gereken şeylerden oluşur." der. (Geertz,2010:26)

Bu doğrultuda "kültür" içinde kına yakma ritüelinin toplumsal temelini ve anlamını araştıracağız. Toplumsal cinsiyet inşasında ritüellerin önemini, toplumsal dilin oluşmasında etkisini görünür kılmaya çalışacağız. Ritüellerin kültür içindeki yerini tespit etmek için farklı araştırmacıların görüşlerine yer vereceğiz. Toplumun kabul ettiği davranış modellerinin, gerçekte hangi sorunların üretimine katkı sağladığına, sanat alanından bir izlek tayin edeceğiz.

Çalışmanın Amacı

Türkiye'de son 17 yılda 15 bin 34 kadın öldürülmüştür, son 7 yılda kadın cinayetleri oranı yüzde 1400 oranında artmıştır, kadına şiddet davaları yüzde 366, cinsel taciz yüzde 449, kadın cinayetleri yüzde 566 arttı. (<https://www.kamupersoneli.net/2019>)

Bu çalışmada, Türkiye'de kadınlar üzerinde artarak devam eden ekonomik, sosyal, kültürel ve cinsel tahakküm biçimlerinin yol açtığı şiddeti, toplumsal belleğin etnografik çözümlemesini yaparak görünür kılmayı hedefledik. Kına ritüelini toplumsal cinsiyeti üreten pratiklerden biri olarak belirledik. Kına ritüelini toplumsal cinsiyet inşası ile ilişkilendirerek, cinsler arasında tesis edilen farkın ve bireylere atfedilen rollerin bu ritüelde oluşturulduğunu, sürdürüldüğünü tezimizde ve sanat üretimlerimizde görünür kılmayı amaçladık. Kadın kimliğine atfedilen, kadının öznelliğini sekteye uğratan erkek egemen söylem alanını, feminist sanat izleğinde irdelemeyi amaçladık. Kına ritüelinin özünden hiçbir şey kaybetmeden erkek egemen söyleme eklemlenmesinde, egemen olanın politik argümanları kullanarak kendi varlığını kurması ve sürdürmesinin olanaklarını açıklamaya çalıştık. Kına ritüeli, üzerine yeni düşünme biçimlerini, sanat çalışmalarıyla birleştirerek, kamusal alanda hali hazırda geçerli olan ilksel ataerkil sözleşmeyi geçersiz kılmayı hedefledik. Kültürel sistemler içinde ritüellerin ilksel ve kökensel yerini irdeledik. Tanrısal bir buyruk olmayan, çoğu zaman egemen söylemin diliyle iktidar aygıtı olarak kullanılan eyleme biçimlerinin büyüsunü bozmak ve çağdaş

sanat, kına ritüeli ve performans ilişkisinin literatürdeki boşluğuna katkı sağlamak amaç edinilmiştir

Çalışmanın Önemi

Çağdaş sanat alanında, kavramsal ya da etnografik olarak sorunsallaştırılmamış olan kına ritüelini çağdaş sanat mecrasında ilk olarak tartışmaya açıyoruz. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezinde, sanat alanında kına ritüeli ile ilgili bir çalışma bulunmamaktadır. (<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/giris.jsp2019>) Bu alanda belirlemiş olduğumuz boşluğa sağladığımız katkıyı önemsiyoruz. Türkiye Çağdaş Sanat disiplini, güncel pratiklerle ilgili ve ilişkili olmasına rağmen bu alanda üretim vermemiştir. Bunun nedeni, sınıfsal katmanlara hapsolmuş toplumsal yapıların birbiriyle ilişkisizliği olabilir. Bu ise çağdaş sanatın kendi pratikleri açısından ontolojik olarak sorunlu bir durumdur. Toplumun her kesimi tarafından uygulanan bu ritüel hakkında hemen herkesin ufak da olsa bir fikri vardır, üzerine düşünülüp tartışılması o ritüelin öznesi olmaması halinden kaynaklanabilir ya da çağdaş sanat dünyasının kültürel politikaları, yerel, toplumsal dinamikleri algılamak ve kavramsallaştırmakta yetersiz kalıyor olabilir. Şunu da göz ardı etmemek gerekir ki, bizim bu ritüele mesafemiz dışardan değil içeridendir. Bu ritüele birçok kez iştirak ederek, göstergelerini kavramaya çalıştık. Sosyal bilimlerde kına ritüeli çalışmaları folklorik alanda üretim vermiştir ancak bu çalışmalarda bizim açılanmaya çalıştığımız biçimde kına ritüelinin kavramsal yönü ele alınmamıştır. Bu durumda, kına ritüelinin toplumsal kodu oluşturmadaki ve toplumsal algıda karşılık geldiğini düşündüğümüz kurban olma- adanmışlık kavramlarının işlevi üzerine yeni çalışmalara ihtiyaç vardır.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışma boyunca, konu ile ilgili kültür tarihi, felsefe ve sanat gibi farklı disiplinlerden literatür taraması yapılmıştır.

Çalışma içerisinde, ritüellerin kültür içindeki yeri ve önemi saptanmaya çalışılarak toplumsal kod oluşumunda kına ritüelinin yeri irdelenmiştir. Toplumsal cinsiyet inşasında, kına ritüelinin işlevselliği toplumsal bellek ve hatırlama kültürü üzerinden okunarak kolektif bellek ve bireysel bellek oluşumundaki etkisine yer verilmiştir. Kutsal temsil olarak ritüellerin oyun ile ilişkisi kına ritüeli ile açılanmaya çalışılmıştır.

Toplumsal cinsiyet kuramından faydanılarak, iktidar beden ilişkisi ve norm olarak toplumsal cinsiyet Judith Butler ve Michel Foucault'nun çalışmaları ile aımlanmaya çalışılmıştır. Çalışmada, performans sanatı ve feminist sanat izleēinde, sanatçıların üretimleri üzerinden sanatta kadın /erkek temsil biçimleri tartışılmıştır. Kına ritüeli ile ilgili sanat üretimleri “bireysel proje” bařlıēı altında ortaya konulmuştur.

BÖLÜM 1: KÜLTÜR, RİTÜEL, MEKAN İLİŞKİSİNDE HATIRLAMA KÜLTÜRÜ VE KINA RİTÜELİ

Ritüellerin toplumsal yaşamdaki yerini anlamak için kısaca “Kültür’ün” ne olduğunu anlamaya çalışarak kültürün içinde ritüellerin işlevlerine odaklanacağız.

1.1. Kültürel Süreçlerde Kına ve Anlam Üretimi

Kına yakma geleneği, Türk kültüründe ve Türk toplumsal belleğinde yer etmiş önemli bir uygulamadır. Günümüz sosyal yaşamında, toplumun hemen her kesimi tarafından kabul görmüş çeşitli uygulama biçimleri ve farklı pratikleriyle önem arz etmeye devam etmektedir. Kültürdeki önemi adanmışlığı sembolize eden bir pratiğe dönüşmesindedir.

Kına, Arapça *hına* sözünün dilimize kına olarak geçmiş biçimidir. Kına, iki çeneklilerden kına ağacı denilen bir bitkinin kurutulmuş yapraklarının tozudur. En çok Afrika, Mısır, İran ve Hindistan’da yetişir. Yurdumuzda da İçel, Adana, Antalya yöresinde yetiştirilmektedir.

Kına, birçok kültürde renk verici özelliğinden dolayı süs unsuru olarak kullanılırken, kötülüklerden korunmak amacıyla şans, bereket tılsımı olarak ve sakinleştirici etkisinden dolayı tedavi edici bir madde olarak kullanılmıştır.

Toz halindeki şekliyle yeşil, yakıldıktan sonra ise al olan kına, her iki renginde de kültürümüzde taşıdığı değeri temsil eder niteliktedir. Yeşil rengin değeri, köken itibarıyla Tanrı Ülgen’in ¹ koruyucu ruh olarak kabul edilen yedi oğlundan, bitkilerin büyüüp yetişmesini düzenlediğine inanılan Yaşıl’a bağlanmaktadır. Ayrıca Şaman törenlerinde Şaman’a gök yolunu gösterdiğine inanılan bir ipin üzerindeki yeşil, kırmızı, sarı ve beyaz bezlerden yeşil olanın Doğu’nun sembolü olarak kullanıldığı ifade edilmektedir. Sonraki süreçte Göktürkler’de hâkimiyet sembolü olan bu renk, İslamiyetle birlikte Hz. Muhammed’in üç sancağından birinin rengi olarak manevi bir anlam da kazanmıştır. Ateş kültü ile bağlantısına işaret edilen al ise koruyucu ruhla ilişkilendirilmiş, hâkimiyet, güç ve otoriteyi temsil etmiştir. (G.Tanrıbuyurdu:2016)

“Ataların takdisine dayanan atalar kültüründe de atanın öldükten sonra ruhunun birtakım üstün güçlerle donanacağı ve bu sayede geride kalanlara yardım edeceği inancından

¹ Tanrı Ülgen Türk mitolojisinde en büyük tanrılardan biridir verimli yağmuru sembolize eder

hareketle, ataların eşyaları ve mezarları kutsal kabul edilip ruhlarına kurbanlar sunulmuştur. Gök Tanrı'ya kurban sunma ritüeli de evrensel harmoniyi korumak için yapılmış, kozmosla insanlar, Tanrı ile yaratılanlar arasındaki mevcut bağı pekiştirmiş, toplum Tanrı ile tatminkâr ilişkilerini korumayı, sürdürmeyi hedeflemiştir. Ayrıca bu dinî-ritüel içerikli tören, toplumun mevcudluğunun garantisi fonksiyonunu da üstlenmiştir.” (Bayat, 2007: 234).

Eski Türklerde, kurban miti bozulan evrensel harmoniyi kaybetmemek ya da korumak için devrededir. Sunulan kurban gerçekleşmesi istenen bir kopuş değil Tanrı ile yaratılanlar arasındaki bağı simgeler. Adanmış olan, bir geçişte ikame eder, bozulan düzeni koruduğuna inanılan bir aralıktadır.

Kına yakma adetinin İbrahim Peygamber'in oğlu İsmail'i kurban ederken bir kınalı koçun gelmesi, Allah tarafından İsmail'in yerine bu koçun kurban edilmesinin istenmesi nedeniyle adak için kurban kesimi geleneği doğmuştur. İbrahim Peygamber'in oğlu İsmail'i kurban için süsleyip sürmelemesi gibi gelen koçun da süslenmiş, boyanmış olması rivayetinden dolayı kurbanlıkların süslenmesi ve kırmızı boya sürülmesi gelenek haline gelmiştir.

Türk halk kültüründe kına üç şey için yakılır.

1. Kesilecek kurbanı kına yakılır. Allah yoluna kurban edildiği için.
2. Askere giden delikanlıya kına yakılır. Bu uygulama gelenek ve göreneklerimizin yanında delikanlının bir nevi vatana kurban olduğunu ifade etme amacı güder.
3. Gelinlere kına yakılmasıdır. Çünkü gelinin ailesi kızını gelenek ve göreneklere göre baba ocağından başka bir eve göndermekte, kocasına ve yeni evine kurban etmektedir.

Kına yakmak, Türk inançlarında seçilmiş, adak edilmiş olanı gösterir. İnanca göre, o işareti taşıyan canlı ve cansız varlıkların mukaddesliğine inanılır ve onlara dokunulmaz. Bu niteliği taşıyan nesne ve şeylere dokunmak, onlara saygısızlık göstermek, uğursuzluk ve felaket getirir inancı ile adanmışlar koruma altına alınmış olurdu. (Kalafat:1990)

Kına gecesi ritüelinde söylenen maniler ve türküler gelini hüznülendirerek ağlatmak amacıyla söylenir. “Kına yakma” deyimini de ağıt yakma gibi türkü yakma sözüne dayalı olarak oluşmuş bir söz kalıbıdır. Kına gecesi söylenen kına ağıtları tıpkı ölüm ağıtları gibi belli bir tören unsuru taşıyan ağıtlardır. Kına ağıtlarının tamamı anonimdir. Sadece

kadınlar tarafından, gelin kıza kına yakılırken genellikle sazsız, çalgısız söylenir. (Yardımcı :2009)

1.2. Kültürün Tanımı

Türk Dil Kurumu'nun resmi web sayfasında, kültür için önerdiği ilk tanım: “Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin.” dir.

(http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=1)2019

“Bir toplumu öteki toplumlardan ayıran o toplumun kendine özgü kültürüdür. Bir kültürü özgün kılan, o kültürü oluşturan öğelerin kültür bütünü içindeki yerleri ve öteki öğelerle olan ilişkileridir.” (Malinowski,1990:37)

Terry Eagleton ise *Kültür Yorumları* adlı kitabında, kültürün etimolojik açıdan doğadan türemiş bir kavram olduğundan bahseder, Eagleton'a göre özgün anlamlarından biri “çiftçilik” ya da doğal gelişme eğilimidir. “Kültür” ile aynı kökten gelen “*coulter*”, sabah demirinin ağzı demektir. İnsan faaliyetlerinin en inceliklisine işaret eden kelimemizi emek ve tarımdan (agriculture), gelişim (cultivation) ve üründen (crops) alırız. (Eagleton,2016:9)

Clyde Kluckhohn *Mirror for Man* adlı eserinde, kavrama ilişkin bölümünün neredeyse yirmi sayfalık bölümünde, kültürü şu biçimlerde tanımlamayı başardı; (1) “bir halkın yaşam biçiminin tamamı”, (2) “bireyin kendi grubundan elde ettiği toplumsal kalıt” (3) “bir düşünme, hissetme ve inanma yolu” (4) “davranıştan bir soyutlama”, (5) “antropolog açısından bir grup insanın gerçekte davranış biçimleri konusunda bir kuram” (6) “toplu halde öğrenme için bir depo”, (7) “yeniden su yüzüne çıkan sorunlar karşısında bir ölçünleştirilmiş yönelimler seti”,(8) “öğrenilmiş davranış”, (9) “davranışın düzgüsel düzenlenişi için bir mekanizma”, (10) “hem dış çevreye hem de diğer insanlara uyum sağlamak için bir teknikler seti”, (11) “bir tarih çökeltisi.” (Geertz, 2010: 18)

Bozkurt Güvenç *İnsan ve Kültür* adlı kitabında, Kültür'ün toplumsal yönüne vurgu yapar. Güvenç'e göre, kültürel sistemin öğrettikleri sadece zamansal boyutta değildir aynı zamanda toplumsaldır. Öğrenilenler, toplumlarda yaşayan insanlarca yaratılır ve

müşterek paylaşılır. “Sosyal bir grubun ortaklaştığı veya paylaştığı alışkanlıklar, ister aile, ister bir köy veya sınıf, ister bir oymak veya ulus düzeyinde olsun, bir kültür ya da “alt-kültür”dür.” (Bozkurt,1979:104)

Güvenç’e göre, kültür ağırlıklı olarak ideal kural ve davranışlardan oluşsa da, bireylerin davranış ve tutumları genel olarak ideal olandan ayılır. Ancak kültürün üyesi olan her birey, kültürel kurala aykırı davranışları ve kültürel kuralı hemen tanır. İdeal, olması gerektirir. Ancak aynı toplumun ve kültürün üyesi bulunduğu halde, bireyler kültürel ideale göre davranışlarını belirlemezler çünkü, tüm davranışlar ideal ya da kültürel değildir. Kültürlerin idealleştirilmiş değerleri işlevsel ve düşünsel olarak evrensel idealler ile benzerlikler göstermelidir.

Şimdiye kadar olan kültür tanımlarına baktığımızda şunu söyleyebiliriz ki, kültür tarihin katmanlarını kuşaktan kuşağa aktararak mevcuda taşır ve mevcutta geleceğe dair değişmemesi gerekenleri öngörür. Bu işlevselliği gelenek ve ritüeller ile sağlar. Kültürel süreçlerde geleceğe aktarılması gereken şey asıl olarak ideal olan davranışlardır. Toplumunu oluşturan bireylerin çoğu davranışlarını, ideale uygun olarak belirlemezler ise ideal olan davranış kültürel sistemler içinde sürekliliğini sağlama imkanını kaybeder. İdeal olmayan davranış ve tutumlar ile idari teamüller şekil alır ideal olan gelenekleri kendi söylem alanına dahil ederek etkisiz bırakabilir ya da yeniden anlamlandırarak kültürel süreçlerde devamlılığını sağlar.

1.3.Kültürel Sistemler İçinde Ritüel

Metin And’ın *Türk Kültüründe Oyun Kavramı: Oyun ve Bügü* adlı kitabında, ritüele odaklandığı uzunca bir bölüm vardır. Ritüeli bu kapsamlı kitaptan alıntılarla irdedeceğiz. And’a göre ritüel kısaca kalıplaşmış davranışlar ve töreler bütünüdür. (And: 2016)

And kitabında, ritüellerin toplumsal işlevleri üzerinde ilk kez duran, Fransız toplum bilimcisi Emile Durkheim’dan alıntı yapar. Durkheim’ın saptadığı işlevleri özetlersek, dört asal işlev buluruz. And’a göre Durkheim’dan sonra budunbilimin çok ilerlemiş olmasına rağmen Durkheim’ın saptadığı işlevlerde büyük bir değişiklik olmamıştır. Durkheim’ın saptadığı işlevleri şöyle özetler:

1. Ritüel, bireyi toplumda yaşamak için toplumun gerektirdiği düzen bağının sıklığına, acı çekmeye hazırlar, bu yolda onu eğitir.

2. Ritüel, bireyleri bir araya getirir, bireyler arasındaki toplumsal bağları güçlendirir, ortaklığı pekiştirir.
3. Ritüelin toplumda canlandırıcı bir işlevi vardır. Toplumun ilişkilerini kalıtlarının bilincine vardırır; geleneklerin sürmesi, inançların tazelenmesi, değer yargılarının, törelerin kökleşmesine yardım ederek toplumu canlı bir biçimde ayakta tutar.
4. Mutluluk verici işlev: Toplumun bir üyesi olmanın getirdiği, mutluluk duygusunu verir.

Durkheim, ritüellein, mutluluk verici işleve sahip olduğunu, özellikle toplumun bunalımlı dönemlerinde bireylerin coşku ve duygularını beraber dile getirmelerine olanak tanıyarak toplumsal bağı güçlendirdiğini düşünür. Durkheim'a göre toplumlar, ritüellerin bu gibi işlevlerine birtakım gereksinmeler duyar, bu gereksinmeler de çeşitli toplumlarda, ortaklıklar gösterir. Toplu gösteri ve törenler ile gerçekler canlandırılır. Ritüeller de toplu halde, bir arada yapılan gösterilerdir. Katılanların duyguları canlandırılır, korunur, tekrar edilerek üretilir. Bireylerin kutsal olgular ve olaylar karşısında nasıl davranacağını öğretir. Törenlerin nitelikleri ve amaçları ne olursa olsun hepsinin ortak özelliği bireyleri bir araya getirmek, toplumsal bağları güçlendirmek, yeni bağlar oluşturmak, toplumun ortak bilincine ulaşmasını sağlamaktır. Bireyler toplum içindeki yerlerini ve bireysel olarak kimliklerini yenilemiş olurlar.

And'ın saptamasına göre ritüel ile mitos ayrımının yapılabildiği bir görüş birliği yoktur. Ona göre mitos, ritüelin duygu ve eyleminin söze dönüşümüdür. Sözlü gelenekler, masallar, söylenceler, maniler ve destanlar hep mitos olarak düşünülse bile mitos, halk masalı ve ritüel aynı şeyleri söylemenin farklı yollarıdır. And'a göre mitos, söz simgeleriyken; ritüel, nesne ve eylem simgeleridir. Her ikisi de aynı türden durumlarda simgesel süreçlerle ilgilidir.

Bizim tezimizin mevzusu olan “kına yakma” ritüelini bu noktada mitosla ilişkilendirilebiliriz. Çünkü ritüelin nesnesi olan kınanın, simgesel olarak kullanımı kavramsallaştırılmıştır. Biz ise nesneye yüklenmiş bu kavramsallaştırmayı bu tez vasıtası ile açıklamak, tartışmak ve üreteceğimiz sanat eserleriyle de bozmak istiyoruz. Nesnenin simgesel değeri ile nesnel değeri arasında bir bağ kurmak imkansızdır, bu ilişkiyi irdeleyeceğimiz yer toplumsal ve kültürel süreçler olacaktır.

1.3. Geçiş Ritüellerinin İşlevi ve Kına Gecesi

“Ritüelleri türlerine göre ayırarak inceleyen Arnold Van Gennep’e göre, geçiş ritüelleri ya da törenleri adını verdiği bir türe, bir toplumun bireylerinin yaşamı bir çağdan ötekine, bir uğraştan bir başkasına geçişler dizisidir. Bu çağ ve uğraşlarda belirli bir ayırım olduğu zamanlarda bu geçişler erişirme törenleri ile olur, sözgelimi doğum, sünnet, erginlik çağına erişme, evlenme, baba olma, daha üst bir sınıfa erişme, uğraşlarla ilgili geçişler yükselmeler ve ölümle ilgili törenler. Geçiş törenleri, törenin daha çok bir durumdan ötekine geçişte, bir başka deyişle ‘eşikte’ yapılmış olmasıyla dikkat çekerler. Aday bu aşamada (eşikte) ne birincinin ne de yeni durumun ilişkinidir. İşte ritüel bu aşamada yapılmakta ve geçişi kolaylaştırmaktadır. Böylece toplum içinde belirli bir düzen korunur.” (And, 2016: 308-309)

Türkiye toplumunda uygulanması itibari ile kına ritüeli, geçiş ritüeli özelliklerini taşımaktadır. Bedene uygulanan bu işaret ile adeta kınanın simgesel işlevi bedenle bütünleştirilmek istenir. İlkel kabilelerde, Yunan, Mısır, Anadolu mitolojilerinde, modern toplumlarda devamlılık arz eden, sünnet ritüelinin toplumumuzda uygulanışı, bir gece öncesinde eşikte iken, kına gecesinde kına yakılmasıyla başlar. Erkeklik algısı ve inşasıyla ilgili çalışmalar da sünnet kavramı büyük önem arzeder. Sünnete, dünyanın birçok yerinde hemen her kültürde ve dinde rastlanır. Sağlık gerekçesiyle, geleneğin devamı veya dini bir gereklilik olarak birçok toplumda kendine yer bulur. Türkiye’deki toplumsal algı içerisinde, erkek çocuğun artık sadece erkek olarak adlandırılmasının ilk durağıdır. Buna atfedilen önem o kadar büyüktür ki düğünler, dernekler yapılır. Erkek çocukların, erkeklik inşa sürecinde, ilk ama en temel durağı olan sünnet törenin en önemli ögesi kına ritüelidir.

Çiğdem Akgül, *Militarizmin Cinsiyetçi Suretleri* adlı kitabında militarizmin toplumsal cinsiyetle olan yakını ilişkisi üzerinde durur. Askerliği, “kendi işlevine uygun ve işleyişini kolaylaştıracak hegemonik erkekliği, hizmete alınan erkeklerde inşa etme pratiği” olarak tanımlar. (Akgül, 2011:76-7) Türkiye Toplumunda birçok kimlik inşa etme pratiğinde olduğu gibi bu pratikte bir geçiş –eşik ritüelinde gerçekleşir.

Türkiye Cumhuriyeti yasalarına göre, Türkiye toplumunda, belli özelliklere sahip olan genç erkeklerin, askerlik kurumunda belli bir süre görev almaları gerekir. Asker ocağı, halk arasında peygamber ocağı olarak anılır. Vatana atfedilen kutsallık ve oluşturulan militarist söylem gereği, asker ocağına uğurlanan gence de teslim olmadan bir gece önce

kına yakılır. Bu da bir geçiş ritüelidir. Orduda görev alacak bireyin varlık amacı artık parçası olduğu kurumun söylemlerine üzerinden işleyecektir. Kına, asker olacak gencin parmaklarına, saçlarına veya avuç içine yakılır, bunun nedeni ise silahı ateşlerken kurban olması gereken vatan toprağını hatırlayıp, tereddüte düşmemesidir. (<https://www.canakkalesehitlik.net/kinali-hasan-hikayesi.html/2019>). Devletlerin kendilerini ayakta tutabilmeleri için kurbanlara ihtiyaçları vardır. Bazıları bu kurbanlara şehit der, ama bu kurban oldukları gerçeğini değiştirmez.

Kına ritüeli, askerlik kurumu özelinde sembolik alandan ayrı olarak düşünülebilir mi? Bu sorunun cevabı kişiden kişiye farklılık gösterebilir, fakat mesaj çok nettir. Milliyetçi ve militarist söylemlerle şekillenmiş bireylerin bu soruya verdikleri cevap şu söylemde birleştirilebilir “Vatan için ölünür de, öldürülür de”. Bu düşünce ve yaklaşım biçimi toplumların belleğinde kayıtlıdır ve kuşaktan kuşağa aktarılır.

1.4. Kurban Ritüeli

Kına ritüelini kurban ve adanmışlık meselesinden ilerleteceğimiz için kurban ritüeline ve kınayla olan ilişkisine yakından bakacağız. Kurban, genel olarak, bir dileğin gerçekleşmesi amacıyla kutsallık atfedilen bir güce yönelerek niyette bulunmak ya da kutsal sayılan bir şey uğruna kendini veya başka bir canlıyı feda etmek anlamında düşünülebilir. Bu düşüncenin temelinde, ruhun öldükten sonra var olduğu düşüncesi yatar. Ruhun öldükten sonra var olacağı düşüncesiyle, insanlar inandıkları tanrıları memnun etmek için kurbanlar kesip adaklar adamaya başlamışlardır.

Ferit Devellioğlu, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat'te kurban tanımı şöyle geçer:

1. Allah'ın rızasını kazanmaya vesile olan şey.
2. Eti fukaraya parasız olarak dağıtılmak niyetiyle kesilen (koyun, keçi, sığır, deve...gibi) hayvan.
3. Bir gaye uğruna feda olma. etmiştir.

(<https://www.pdfdrive.com/osmanli%C4%B1ca-t%C3%BCrk%C3%A7eansiklopedik-lugat-e18723173.html>).2019

Türk Dil Kurumu hazırladığı Türkçe Sözlük'te Kurban için beş tanım önerir :

1. Dinin bir buyruğunu veya bir adağı yerine getirmek için kesilen hayvan.
2. Müslümanlarda kurban bayramı.

3.mec. Bir ülkü uğrunda feda edilen veya kendini feda eden kimse.

4.mec.Bir kazada veya felakette ölen kimse.

5.ünl.hlk.Bazı bölgelerde seslenme sözü olarak kullanılır.

(http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=1)2019

Türk Mitolojisi'nde Kurban adlı makalesinde Selahaddin Bekki Manas Destanı'nda Manas'ın ölümü üzerine yapılan cenaze törenlerinden bahseder: “Kurban edilen atlar çeşitli renklerde. Bunların başında ak, boz, sarı renkler gelmektedir. Beyaz renkteki kurbanlar iyi ruhlara/tanrılara sunulurdu. Hıtaylar'da beyaz ata binerek, beyaz tilki avlama merasimleri, beyaz atla beyaz öküzün Gök Tanrısı'na kurban edilmesi, bir şehir zaptedildikten sonra, yine beyaz atla koyunların kurbanı, çok eski Türk-Moğol adetlerinin bize gelen akisleridir.”

Sarı at kurbanı kurbanları şöyle geçer : Sarı at veya sarı inekle sarı devenin kesilmesi de Türk mitolojisinin motiflerinden biridir. Sarı renkte hayvanların etlerinin daha iyi vasıfta olduğundan mı; yoksa altın gibi sarı renklerin kutsal oluşundan veya soylu tabakayı gösterdiğinden dolayı mı, büyük saygı ziyafetlerinde sarı hayvanların kesildiğini biliyoruz”. Eski Türklerde kurbanların renkleri hususunda gösterilen hassasiyet, günümüzde kurbanlıkların süslenmesi, kınalanması şeklinde kendini göstermektedir. (BEKKİ :1996)

Kurban edilecek hayvanın kına yakılarak, süslenmesinin tarihsel olarak Eski Türkler'e dayandığını artık biliyoruz. Altın rengi veya sarı renkte hayvanların kutsal olduğu inancı, kınanın tarihsel olarak kınayla nasıl bağdaştırıldığını gösteriyor. Eski Türkler'de kınanın kullanım amacı süsleme ve renklendirme olmasına rağmen, günümüzde sürekliliğini sembolik değeri üzerinden sağlamaktadır. Yani aslında ideal olan davranış, kültürel süreçte ideal olana uymayan bireylerin tutumları sayesinde, kökeniyle bağını koparmış ve yeni bir anlamlandırmaya tabi kılınmış olarak uygulanmaya devam etmektedir. Günümüz Türkiye'si'nde kınanın sembolik anlamının oluşturulduğu dil nasıl kurulmuştur. Eski Türkler'de rastlanmayan insan adama ve kurban etme, yirmi birinci yüzyıl Türkiye'si'nde simgesel bir kurban etme ritüeline dönüşmüş olabilir mi ?

BÖLÜM 2: BİREYSEL BELLEKTEN TOPLUMSAL BELLEĞE GEÇİŞTE HATIRLAMA KÜLTÜRÜ ve MEKAN İLİŞKİSİ

2.1. Bireysel Bellek'ten Toplumsal Belleğe Hatırlama Kültürü

Bellek sanatı kavramını milattan önce altıncı yüzyılda yaşamış olan Yunan şair Simonides ortaya atmıştır. “Romalılar bu sanatı beş retorik sanattan biri olarak kabul edip, Rönesans’a kadar getirmişlerdir. Bellek sanatı, teknik olarak şöyle işler: Belli mekanlar seçiliyor ve bilince yerleşmesi istenen şeylerin hayali görüntüleri yaratılıyor, sonra da bu görüntüler belli mekanlarla ilişkiye sokuluyor. Böylece bu mekanların sıralı bütünü, olguların düzenini koruyor ve şeylerin görüntüsünü ve aynı zamanda kendilerini tanımlıyor.” (Assmann, 2015:38)

Geçmişten şimdiye, şimdiden geleceğe taşınan bir anlatıdan bahsediyorsak mitostan bahsediyoruz demektir. Geçmiş, belleğimizde taşıdığımız, hatırlayarak şimdiyi oluşturduğumuz bir anlatıdır. Bu anlatıyı şimdi de oluştururken, gayemize hizmet eden bir anlamı ya da kavramı bu anlatıya dahil etmek tamamen keyfiyete kalmış bir durumdur. Neyi hatırlayıp neyi unutmamız gerektiğine karar veren söylem alanı aslında egemen dilin söylemidir. Birçok ideolojik söylem, bu şekilde tarihsellik kazanmış olabilir. Kına ritüelinin tarihselliğinde adak olan hayvanların rengini değiştirip kültürel olarak daha değerli hale getirmek amaç iken, bu ritüel tarihin hangi anında evlilik ritüeline adanmışlık kavramıyla girmiştir?

Geleneklerin, onları gelenek kılan en önemli ayırt edici özelliği; örf, adet, görenek inanç gibi olguları, kuşaktan kuşağa aktarak oluşturduğu toplumsal bilgidir. Şüphesiz, bizden önceki kuşaklardan öğrendiğimiz her şeyi gelenek olarak devralıp tekrarlamayız, devraldıklarımızı da mevcut koşullara göre şekillendirerek uygulamaya koyarız. Gelenekler en başından itibaren bir seçime tabi tutularak devamlılığını sağlar. Tekrarlanan her öğretisi gelenek sayılmaz. Devingen bir yapıya sahip olan geleneklerin bu yapıyı devam ettirebilmelerindeki etken değer yargısı içermeleridir. Böylelikle belleklere yerleşip toplumsal bilgi aktarımını beden aracılığıyla gerçekleştirirler. Toplumsal bellek geçmişe dair oluşturulan ortaklıklardan ziyade birlikte hatırlayarak, birlikte eyleyerek oluşur. Ritüeller toplumsal bir işlevi yerine getirirken toplumsal bir amaca hizmet ederler.

2.2. Hatırlama Kültürü

Jan Assman, *Kültürel Bellek* adlı kitabında hatırlama kültürü ile geçmiş ilişkisini irdelenmiştir. Bellek sanatı ve mekan ilişkisini, hatırlama kültürü ve zaman ilişkisiyle özdeşleştirir. Bellek sanatının öğrenmedeki işlevini, hatırlama kültürünün, sosyal ve zamansal ufkun geliştirilmesindeki işlevsellikle bağdaştırır. Fakat geçmiş, ancak kendisiyle ilişki içinde olunması halinde ortaya çıkar. Toplumlar bu durum karşısında birbirinden farklı tutumlar alabilirler, ama tek bir toplum içinde tutumlar nadiren değişikliğe uğrar hatta uğramaz. “Geçmiş hatırlanarak yeniden kurulur. Geçmiş ile ilişki içinde olmak için, geçmişin ‘geçmiş’ olarak bilincimize yerleşmesi gerekir. Bunun için iki koşulun yerine gelmesi zorunludur.

a) Geçmiş tamamen kaybolmamalı ve geride kalmış bazı deliller olmalıdır.

b) Bu deliller “bugün”e göre karakteristik bir farklılık göstermelidir”.

(Assman,2015:40).

Yani geçmiş, şimdiden geriye bakılarak kurulur, geçmişin oluşmasına yardımcı olan şey gelenekten kopuş ve yeni bir başlangıç evresidir.

Geçiş ve erginlenme törenlerinde uygulanan kına ritüelini, ‘bellek sanatı’ kavramıyla düşündüğümüzde, belli bir mekana değil, belli bir mekansal düzenlemeye odaklanıyoruz. Çünkü bellek mekansallaştırma eğilimi içindedir, düşünce soyut bir eylemdir fakat hatırlama somut verilere ihtiyaç duyar.

2.3. Bireysel Bellekten Toplumal Belleğe Kına Ritüelinde Mekansal Düzenleme

Kına ritüelinde belleğe yerleşmiş olan mekansal düzenleme şöyle işler; kına yakılacak olan birey mekanın ortasına alınır, ellerindeki mumla karanlığı aydınlatan genç kızlar ve kadınlar merkezde olan bireyin etrafını daire biçimde sararak ritüel boyunca ağıtlar yakıp, maniler söylerler. Bu uygulama kuşaktan kuşağa aktarılarak süregelen bir düzenleme şeklinde hiç değişmeden bize ulaşmıştır. Yalnız başına, karanlıkta merkezde konumlandırılmış bireyin çevresini kuşatmış olan başka bireyler ağıtlar söyler. Bu an, herkesin, ritüeli hüznle izlediği andır. Mekan değişebilir ama düzenleme sabittir. Assman, bellek sanatının bireyleri ilgilendirdiğini ve onlara belleklerini geliştirme imkanı verdiğini söyler. Bireysel belleklerin bir araya gelerek toplumsal belleği oluşturduğunu düşünüyoruz. Toplumsal olarak belleği aktarmak için gerekli olan söylem

alanı gelenek ve ritüeller aracılığıyla kuruluyor ve süreklilik sağlanıyor. Kına ritüelinde yalnızca mekansal düzenlenmenin yapısı hatırlanmıyor, bu düzenlemeyle oluşturulan anlam dünyası her tekrarda yeniden üretiliyor, hem toplumsal hem bireysel belleğe yerleştiriliyor.

2.4. Hatırlama Kültürü ve Kolektif Bellek

Burada geçmişin hafızasını taşıyan bireysel ve toplumsal bellekten bahis açarken, ileride üzerinde duracağımız erkek egemen söylemi hatırlamakta fayda var. Kolektif hafızanın, erkek egemen söylemi kuşaktan kuşağa aktarmasından bahsediyoruz, nasıl oluyor da kadınlar, bu ataerkil sözleşmenin dışında kalıyor? Tarihin hangi anında bu durum geçerlilik kazanmış olabilir? Toplumun ortak deneyimleri sonucunda oluşan kültürel bellek, o toplumun ortak bilincini ve birikimini içerir. Yazılı bir metine dayanmadan, kültürel olarak öğrenilmiş davranışları hatırlıyoruz. Fakat bir yandan da hayatı öğrendiğimiz ilk yer toplumun en küçük birimini oluşturan aile ve ilk öğretmenimiz annemizdir. Bu durumda nasıl oluyor da erkek egemen söylem, güçlenerek söylem alanını her geçen gün daha da genişletebiliyor?

Bu soruları, Maurice Halbwachs'ın geliştirdiği "kolektif bellek" kavramını ele alarak açıklamaya çalışalım. Halbwach belleği biyolojik açıdan ele almaz bireysel bir belleğin oluşması ve korunması için şart olarak sosyal çevreyi koyar. Halbwach'a göre yaşayan insanların hatıralarını sabitleştirecekleri bellek, sosyal çevrede oluşur. Mutlak bir yalnızlık içinde büyüyen bir bireyin belleği olamayacağından bahseder. Bellek insanın sosyalizasyon sürecinde oluşur. Bellek her zaman bireye ait olsa da toplumsal olarak belirlenir. Bu yüzden toplumsal bellek mecazi bir ifade olarak algılanmaz. Toplumlar üyelerinin belleğini belirler. Halbwachs, en kişisel anıların bile sadece sosyal grupların iletişiminin ve etkileşiminin üzerinden oluşacağını söyler. Sadece başkalarından öğrendiklerimizi değil aynı zamanda onların anlattıklarını, anlamlı diye vurguladıklarını ve yansıttıklarını da hatırlarız. Toplum tarafından sosyal açıdan belirlenmiş anlamların farkındayızdır. Bu bağlamları algılarız, farkındalık geliştiririz ki bu olmadan hatırlamak mümkün değildir. "İnsan sadece alışveriş içinde olduğu ve ortak belleğin çerçevesi içine yerleştirebildiği şeyleri hatırlar". (Assman,2015:45).

Kına ritüeliyle ilişki içinde olan, bu ritüele tanıklık ve şahitlik eden tüm bireyler ortak bir belleğe sahiptir. Bu bellek belli bir mekansal düzenlemeyle oluşturulmuştur. Kına ritüelinin, gerçekleştiği mekanın hiçbir önemi yoktur. Mekan seçimi kültürel ve ekonomik olarak değişiklik gösterebilir. Örneğin, sokakta ya da lüks bir otelin terasında yapılabilir. Önemli olan ve her ritüelde sabit kalan mekansal düzenlemedir.

“Kendini grup olarak sağlamlaştırmak isteyen her topluluk, sadece içsel iletişim biçimlerinin sahnesi olarak değil, aynı zamanda kimliklerinin sembolü ve hatıralarının dayanak noktası olarak bu tür mekanları yaratmak ve garanti altına almak ister.”(Assman,2015:47). Ritüellerin en önemli işlevi, ataerkil sözleşmeyi her tekrar edilmesinde önümüze sunması ve toplumun da her defasında belki de hipnotik bir etkiyle istemsiz olarak kabul etmesidir. Kınanın kültürümüzdeki önemi, büyük ölçüde, adanmışlığı ifade eden sembolik bir vasıf kazanmasından ileri gelmektedir. Toplumsal belleğimizde adanmışlığı kabul etmiş görünüyoruz. Dini olarak bize yabancı olmayan kurban miti hemen her toplumda karşılaştığımız bir gerçekliktir.

BÖLÜM 3: KINA GECESİ BAĞLAMINDA RİTÜEL, OYUN ve SEMBOLİK ŞİDDET İLİŞKİSİ

3.1. Oyunsal Kutsal Eylem Ritüel

Johan Huizinga, *Homo Ludens* adlı kitabında “oyun” kavramının kültür içindeki yerini çok kapsamlı bir biçimde incelemiştir. Huizinga, kitabında oyunun kültürün yaratıcı işlevine odaklanarak hukukta, savaşta, şiirde, felsefede, sanatta, gündelik hayatta, kutsal temsillerde ve kültürel hayatın hemen her yerinde olan oyun unsurunu gözler önüne serer. (Huizinga:2017)

Huizinga, oyunu biçim açısından kısaca şöyle tanımlar; olağan hayatın dışında yer aldığı hissedilen, özgür ve kurmaca ama yine de oyuncuyu tamamen içine çekme yeteğine sahip bir eylem, oyun her türlü maddi çıkar ve yarardan arınmış bir eylemdir. Bu eylem bilhassa sınırlandırılmış bir zaman ve mekanda gerçekleşmekte, belirli kurallara uygun olarak, düzen içinde cereyan etmekte ve kendilerini gönüllü olarak bir esrar havasıyla çevreleyen alışılmış dünyaya yabancı olduklarını kılık değiştirerek vurgulayan grup ilişkileri doğurmaktadır. (Huizinga,2017:33)

Huizinga’ya göre; kutsal temsil bir görünüşün gerçekleştirilmesinden de, simgesel bir gerçekleştirilmeden de daha fazlasıdır. Ona göre kutsal eylem, mistik bir gerçekleştirilmedir. Görünemeyen ve sözle ifade edilmesi olanaksız olan şey burada hakiki, güzel ve kutsal biçime bürünmektedir.

3.2. Kutsal Temsil Olarak Ritüelin Oyun ile ilişkisi ve Kına Temsili

“Kutsal eylem bir *dromenon*, yani kendi kendini yapan bir şeydir, temsil edilen şey bir drama, yani kendi kendini yapan bir şeyin bir gösteri veya yarış haline bürünmesidir. Eylem kozmik bir olayı, yalnızca temsil olarak değil, aynı zamanda özdeşleşme olarak da yeniden üretir. Bu olayı tekrarlar. İbadet, eylemde simgelenen etkiyi belirler. İşlevi basit bir taklit değil de, bir dahil olma ve katılımdır. Eylemin ortaya çıkmasını sağlayan (*Helping the action out*) bir faktördür.” (Huizinga, 2017:35)

Ritüellerin oyun ile ilişkisini Huizinga’nın oyun kavramı üzerinden düşündüğümüzde, oyunun biçimsel özellikleri arasında en önemli şeyin eylemin gündelik hayattan mekan olarak ayrılması olarak görürüz. Mekan gündelik çevreden maddi ya da düşünsel olarak soyutlanır. Kuralları belli olan bir akışta cereyan eder. Huizinga’ya göre, tahsis edilmiş

bir alanın sınırlandırılması, aynı zamanda her kutsal eylemin ilk özelliğidir. “İbadette, büyü ve hukuksal yaşamda dahil yer alan bu soyutlanma gereği, yerin ve zamanın bu basit kapsamını fazlasıyla aşmaktadır. Hemen hemen bütün rahipliğe atama ve yetişkinliğe kabul törenleri, din adamları ve adaylar için yapay tecrit halleri ve istisnai durumlar yaratma eğilimdedir. Adağın, bir tarikat veya bir loncaya kabulün, yemin etmenin veya gizli bir derneğin söz konusu olduğu her yerde, bütün bunların geçerli olduğu her yerde, bütün bunların geçerli olduğu benzeri bir çerçeve, her zaman şu veya bu şekilde bulunmaktadır.”(Huizinga, 2107: 41)

Huizinga’ya göre bu sınırlandırmanın yapıldığı yer, ister tenis kortu olsun, ister satranç tahtası biçimsel olarak hep aynı işleve sahiptir. Ona göre bu sınırlandırılmış alanların bütün dünyada birbirlerine çarpıcı bir biçimde benzemeleri bu uygulamaların köklerinin insan zihninin kökensel ve temel bir özelliğine bağlıdır. Oyunun ve ayinin temel olarak özdeş olduğunu düşündüğümüzde ritüele tahsis edilmiş mekan aslında oyunsal bir alandır.

Kutsanmış olan ve tehlikeli adledilen adanmış bireyi korumak, zararlı etkilerden ayırarak, uzak tutarak sınırlandırmak, mantıksal bir gerekçe gibi sunulur. Kültürler arasındaki bu benzerlik akılcı bir düşünceyle yarar anlayışını öne sürmek anlamına gelir.

“Buna karşılık, eğer oyunun ve ayinin temeldeki özdeşlikleri kabul edilir ve bunun sonucu olarak, kutsala tahsis edilen alanın aslında oyunsal bir mekan olduğu konusunda ikna olunursa ‘hangi amaçla? neden? Cinsinden hatalı sorular asla sorulma.” (Huizinga, 2017: 4).

Tüm bunları kına gecesi ritüeli özelinde düşündüğümüzde, alanı belirlenmiş ve sınırlandırılmış bir ritüel ile karşı karşıyayızdır. Kına gecesi ritüelinde, ritüelin gerçekleştirileceği mekanın bir önemi yoktur. Ritüel her yerde gerçekleştirilebilir, ihtiyaç olan tek ve önemli şey, mekansal düzenlenmeye tabi tutulmasıdır. Mekansal düzenleme şu şekilde gerçekleşir; kına yakılacak olan kadın (gelin), mekanın ortasına konumlanır, etrafı çevrelenerek ritüele uygun şarkılar eşliğinde toplum tarafından belirlenmiş roller, ruhani ya da mistik bir biçimde dayatılır. Kına bu rollerin sembolü olarak belli bir düzene uyarak bedene uygulanır.

Kına gecesi ritüelinden önce birey, farklı bir öznellik biçimine sahipken, ritüelin olduğu an başka bir alanda ikame eder, ritüel sonrasında (Simone de Beauvoir’a atıfla),

“mutlak başka” olma haline geçmiştir. Bu ‘başka halin’ kuralları ve normları geçmişten gelen kültürel yapılarla sabitleşmiş durumdadır. Beauvoir, kadının erkeğin “ötekisi” olarak kurulduğundan bahseder. (Beauvoir:1993) Kadınlar sanki doğal ya da biyolojik olarak erkekler için hazırlanmış roller için doğmuşlardır. Aslında doğal olarak bu rollerin kadınlarla hiç ilgisi yoktur, olması da gerekmez.

Resim 3.1:
Kına Gecesi Görseli



Kaynak 1: <http://dugunustasi.com/img/post/kina-gecesi.jpg,2019>.

3.3. Kutsal Temsillerde Kostümlerin İşlevsel Benzerliği

Huizinga adalet dağıtma işlemleri sırasında “olağan hayatın“ dışına çıkan İngiliz yargıçların taktıkları perukaların etnolojik anlamını araştırır: “ Peruka gerçekte coifin devamıdır; coif, başlangıçta kafaya yapışan beyaz bir başlıktı ki, bugün perukaların alt tarafındaki beyaz kenarlık bunu hatırlatmaktadır. Fakat yargıçların perukası, eski bir resmi adetin kalıntısından daha fazla bir şeydir. Bu perukanın işlevi, ilkel toplumların dans maskelerinin işlevine çok benzemektedir. Perukayı takan ‘başka bir varlık’ haline

gelmektedir. Britanya dünyası, kendine özgü gelenek saygısıyla, hukuk alanındaki çok eski bazı özellikleri de korumaktadır.” (Huizinga, 2017:114)

Her kültürün ve her coğrafyanın kendine has adet ve göreneklerinde, o kültüre ait bir çok farklı nesneye ve nesnelere yüklenen farklı anlamlara rastlayabiliriz. Huizinga'nın perukası buna iyi bir örnek teşkil eder. Peruka, hem Türkiye kültürünün hem de birçok farklı kültürün din adamlarının simgesi sayılan başlıklarla benzerlik gösterir. Bu nesnelere, aynı zamanda ait oldukları kültürün tarihselliğini de içinde barındırır. Kültür kendini sürekli olarak bu nesnelere üzerinden üretirken, içinde tarihsellik barındıran, kültürel nesnelere, aynı zamanda kültürü durağanlaştıran bir yapıya da sahiptir. Kültürel nesnelere, ait oldukları toplumu oluşturan bireylerinin imge dünyasında bir karşılığı vardır. Bizler kınaya baktığımızda, onu gördüğümüz şeyle değil bizdeki anlam dünyasıyla biliriz ya da bilmeyiz. Tıpkı İngilizlerin perukayı bildikleri gibi.

3.3.1. Peruka, Gelinlik, Duvak, Kına

Huizinga'nın bahsettiği İngiliz yargıçların taktıkları peruka ile başka bir varlık haline gelme durumundan şunu anlıyoruz ki, bu kültürel nesnelere, onları kullanan kişilere bir rol aktararak bir işlevsellik kazandırır. Biz bu işlevselliği, evlilik törenlerinde giyilen gelinliğin, kına yakılırken gelinin giydiği kırmızı kostüm ile üzerine örtülen kırmızı duanın ve işlevselliğiyle benzer buluyoruz. Tıpkı perukalar ya da maskeler gibi, kına gecelerinde giyilen kostümler ve kullanılan kına kişiye aktarılacak rol için kullanımdadır.

Mekansal düzenlemeye tabi olan kına gecesi ritüeli, kuralları belli olan bir akışta meydana gelir. Çember içine alınan kadın diğerlerinden ayrıdır. İngiliz yargıçlarına peruka ile gelen 'başka bir varlık olma' hali burada kınanın bedene uygulanması ve giyilen kostümler ile meydana gelir. Birey, an itibarı ile yasanın ve genel kuralların dışında farklı bir öznelliğe tabi tutulur. Ritüel esnasında kişiye atfedilen rol 'adanmış' olduğudur. Bu eline sürülen kına ile belirtilmiştir.

16. yüzyılda yaşamış divan şairi Nev'i'nin: "Hınna gecesi şem' tutup cariye-i mah. Tas-ı felek içre şafakı kıldı müheyya" dediği beyitini Gülçin Tanrıbuyurdu, *Klasik Türk Şiirinde Bir Sembol Dili Olarak "Kına"* adlı makalesinde şöyle yorumlar: "Okuyucuyu gökyüzünde bir kına gecesi tablosunun içerisine dâhil etmektedir. Şafağın, kızıl renginden dolayı kınalanmış bir gelin olarak düşünüldüğü tablonun figürleri ise ay ve felektir. Ay, felek taşı içinde kınasını karıp şafağı kınalayarak süslemiştir. Beyit, kına

gecelelerinde gelinin ortaya oturtulup etrafında ellerinde mum ve kına tasını taşıyıp dönen kızlar bulunması hayali üzerine kurgulanmıştır”. (Tanribuyurdu : 2016)

Nev’i şafağın kızıl rengini kıralanmış bir gelin olarak düşünür. Çünkü, şafak da güneş doğmadan önce beliren etkisi kısa sürecek olacak olan kızıl bir renge sahiptir, bu renk kına ile ilişkilendirilir. Şafak gece ile gündüz arasında bir geçiştir. Nev’i’nin tasvirinde, Ay felek tasının içinde kınayı karmış ve şafağı süslemiştir, tıpkı bir gelini süsler gibi. Geçiş ve eşik bu beyitte vurgulanır ki, kına gecesi ritüeli tam bu ana odaklanmış bir ritüeldir. Kına yakılacak gelinin etrafında dönüş, gök kubbenin dönüşü ile tasvir edilmiştir. Ay’ın hilal şekli kızların elinde tuttuğu mumun alevidir. Bu alev, kına merasimi bitene kadar etkisini kaybetmeyecektir ama kına yakıldıktan ve ışıklar açıldıktan sonra geçiş bitmiş yani gün doğmuş olacaktır. Şafak, zamansal olarak ne gündüze ne de geceye tabidir. Gelin ise, ne önceki hayatında ne de yeni hayatındadır, zamansal bir aralıkta, geçiştir. İstisnai bir alandır. Kınanın kızıl rengi gelinin beline bağlanan kuşak ya da yüzüne örtülen kırmızı örtü gibi gerek klâsik dönemde gerekse günümüzde bekâretin simgesi addedilmektedir. Adanacak olan her zaman Tanrı’nın lütfunu kazanmak için sunulur. Dolayısıyla en kıymetli, en temiz olan, Tanrı’ya layık olan sunulmalıdır.

Resim 3.2:
Kına Gecesi Görseli



Kaynak 2:Bireysel Çekim

3.4. Bir İstisna Hali Olarak Kına Gecesi

Giorgio Agamben, *Kutsal İnsan* adlı kitabında Kierkegaard'dan bahseder. Kierkegaard, kişi geneli araştırmak isterse öncelikle gerçek bir istisna aramalıdır der; istisna her şeyi genelin kendisinden çok daha iyi açıklar. İstisnalar açıklanmazsa genel de açıklanamaz, Kierkegaard şöyle devam eder; “Çoğunlukla buradaki zorluğun farkına varılmıyor; çünkü genel üzerinde tutkuyla değil, rahat bir bolluk içinde düşünülüyor. Halbuki istisna, geneli yoğun bir tutkuyla düşünüyor.” (Agamben,2017:27) Kierkegaard'ın bu tespiti bizim için çok önemli çünkü; kına gecesi ritüeline odaklanırken, geneli düşünüp anlamaya çalışarak başladık, an itibariyle bir istisna hali olarak kına gecesini açıklamaya çalışacağız, yani bir anlamda kendimize Kierkegaard'ı referans alıyoruz.

Kına gecesi ritüeli, adayın bir durumdan öteki duruma geçişini sağlayan önemli bir eşik ritüelidir. Aday bu aşamada ne önceki durumunun ne de yeni durumunun ilişkindir. Agamben'e atıfla istisnai durumdadır. “Hayatın kutsal olması, tam da hayatı din dışı/profan bağlamından koparmayı amaçlayan bir dizi ritual aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Beneviste'in sözleriyle ifade edecek olursak, kurbanı kutsal kılmak için ‘onu yaşayanların dünyasından ayırmak’ gerekiyor, iki dünyayı birbirinden ayıran eşikten atlamasını sağlamak gerekiyor; zaten öldürmekteki maksat da budur.” (Agamben,2017:85).

Agamben, belirsiz bir alan olan istisna halini ele alırken, hukuk ve siyaset arasındaki ilişkiyi göz önünde bulundurur. Egemenlik kavramı ile istisna halini bağıntılandırır ve egemenin iktidarının doğasını, istisna halinde açıklamaya çalışır. Agamben, öldürülen ancak kurban edilemeyen, dolayısıyla öldürülmesi ceza gerektirmeyen insanlar için Antik Yunan'da kullanılan "homo sacer" (Kutsal İnsan) kavramını yaşadığımız çağla ilişkilendirir. Agamben'e göre; bugün belirgin bir kutsal insan tipi yoksa, bunun nedeni hepimizin birer homines sacri olmamızdır.

Kına gecesi ritüelinin bir eşik ve geçiş ritüeli olduğunu biliyoruz. Bu ritüeli Agamben'in istisna hali kavramıyla açıklamak istiyoruz. Çünkü bu ritüel, tam da belirsizlik anında gerçekleşir. Birey tam anlamıyla bu ritüelde yerleştirilemeyendir, anne ve babasının himayesinden, anne ve baba evinin hukuksal düzeninden ayrılıp başka bir düzene girecek olandır, yani bir belirsizlik durumundadır. Türk toplumsal yapısının en küçük birimi olan aile ile en büyük yapısı olan devletin sosyal yapısı arasında hiyerarşik olarak bir aynılık vardır.

İbrahim Kafesoğlu *Türk Milli Kültürü* adlı kitabında eski Türk devlet yapısını iki sosyal birliğe dayandırır. Bunlar; aile ve ordudur. Batı medeniyetinde vatan için kullanılan “baba” tabiri eski Türk toplumunda devlet için kullanılmıştır. Günümüzde ise dilimize yerleşmiş olan “Devlet Baba” ifadesinin kökeni eski Türklerdedir. (Kafesoğlu, 1988:217) Bu durumda toplumun en küçük birimi ve en büyük birimi arasında karşılaştığımız iktidar mekanizması olan babayı, Agamben’in egemen kavramıyla özdeşleştirmek mümkün.

Agamben’e göre, modernliğin belirleyici unsurunu çıplak hayatın siyasallaşması oluşturmaktadır. Zoe, Yunancada hayat kelimesini karşılar, insanların bitki ve hayvanlarla paylaştıkları canlılık olgusunu ifade eder. Bios ise bir bireyin veya bir grubun yaşam tarzına işaret eder. Toplumsallıktan kaynaklanan haklar ve ödevler bios ile ilişkilidir. Her canlı bitki ve hayvan “hayat sahibi” olarak doğar fakat özde iyi bir hayat hedefi ile yaşamak insana özgüdür.

Michel Foucault’a göre insanoğlu, binlerce yıl öteki siyasal varoluş kapasitesine sahip olan bir hayvandı. Modern insan kendi siyasetini kendi varoluşunu sorgulayan bir hayvandı. Agamben’e göre ise siyasetin, çıplak hayatla kurduğu ilişki, ilişkilennemeye ilişkisidir. Siyaset toplumsallaşmayı mümkün kılan çıplak hayatın dışlanmasıyla kaynaklanır, tam da dışlanması üzerinden siyasete dahil olur. Agamben ‘kutsal insanın’ modern siyasetteki hayati işlevini ortaya koymaya çalışır. Toplama kamplarını, çıplak hayatın ortaya çıktığı yerleri betimlemek için kullanır. Çağımızda yürütülen yerleştirilemeyenlerin daimi ve göz önünde bir yerleştirme çabasının sonucu olarak toplama kampları ortaya çıkmıştır. Kamplar istisna mekanlarıdır, yerlerinden edilen ve bir yere yerleştirilemeyenler kamplarda toplumsal siyasi yaşamları ile biyolojik varoluşları arasında bir belirsizliğe mahkum edilmişlerdir. Ait oldukları vatanlarının hukuksal düzeninde bir hakları yoktur. Hukukun askıya alındığı, içtihadın kaybolduğu bu alanda bios geri çekilir ve insan çıplak hayatıyla başbaşa kalır.

Agamben istisna halini; siyasal belirsizlik veya nedeni ne olursa olsun bir kriz durumunda, siyasal düzenin devamının sağlanması adına hukukun kendini askıya alması olarak tanımlar. Onun için önemli olan istisna halini tanımlayan ve uygulayan gücün meşruiyetini nereden aldığıdır.

Agamben, yas ile yasadızlık arasında tarih boyunca süregelen bir ilişki olduğunu düşünür. İstisna halinin ortaya çıkması için mevcut yasaların işleyişini yitirmesi lazım gelmektedir. Mevcut yasa toplumun ihtiyaçlarını karşılayamadığında geçici süreliğine müdahale edilebilir, fakat bu sürekli kural haline getirildiğinde özgürlükler tehdit altına girer.

Agamben kutsal insandan bahsederken, gerçek ölümden bahseder. Bizim ise kına ve kurban ilişkisinde altını çizdiğimiz şey sembolik bir kurban etme durumudur, sembolik bile olsa o ana kadar yaşamış kişinin artık o kişiyi veya o özneliği yitirecek olduğudur. Artık yeni ve toplumun beklentilerini karşılayan bir öznellik biçimiyle doğacak olduğudur fakat bireysel hikayeler konu edilseydi ne kadar sembolik olup ne kadar olmadığı net bir şekilde görülebilirdi.

Agamben'e göre, istisna durumuna karar veren egemendir. Bu ritüeller özelinde bizim belirlediğimiz egemen, idari teamüllerdir (gelenek, örf, adet, anane). İdari teamüller egemendir. Çünkü toplumsal sistemde davranışları eyleyişleri onlar belirler. İdari teamüllerin o ana kadar belirlediği düzen bir süreliğine sekteye uğramıştır. Baba evi kavramı da koca evi kavramı da geleneksel toplum yapısının, yani idari teamüllerin belirlediği alanlardır. Bu alanların kuralları da onlar tarafından belirlenmiştir. Baba evinde evlenmeden önce geçirilecek olan son gecede teamüller yeniden devredir. Kına ritüeliyle koca evinde uygulanacak davranış biçimleri belirtilecektir. Kına yakma merasimi idari teamüllerin önemli bir mekanizmasıdır. Kına yakıldığı an istisna halinin yaratıldığı ve yok edildiği an olabilir, birey o an *homo sacer* dir. Belki de bu ülkede büyük bir çoğunluk kutsal insan olma haline yaratılan bu an ile yaklaşmıştır. Belki de daha büyük bir çoğunluk o anı tüm hayatına yaymış da farkında değildir.

Toplumumuzda sıkça görülen kadın cinayetlerini düşündüğümüzde kına ritüeli ile Agamben'in istisna hali arasında ve ölümlerle kurduğu ilişkide bir paralellik görmek mümkündür. Toplumsal bir sözleşmeyle kadının kutsandığı anlara odaklandık. Artık kuşaktan kuşağa aktarılan sistematik öğretilerin teolojik düzenlemelerin hepsinin erkek egemen söylem alanına sahip olduğunu biliyoruz. Ritüeller kuşaktan kuşağa aktarılan dili canlı tutmayı sağlar. Ritüelin anlamı aday istisnai alandayken adayın bedeninde zamana işlenir, aday normal hayatına, ayırıcı işareti elde etmiş olarak geri dönecektir.

Kendi cinsine uygun düşen pratikleri yapması ve uygunsuz davranışlardan kaçınması için toplumsal olarak o işareti almaya hak kazanmıştır "İstisna hali özel bir hukuk değildir

(savaş hukuku gibi), hukuk düzeninin kendisini askıya alınması olarak, hukukun eşiğini ya da sınır kavramını belirler.”(Agamben, 2006:13)

3.5. Kına Gecesi ve Sembolik Şiddet

Hannah Arendt *Şiddet Üzerine adlı kitabında*, şiddetin doğası gereği araçsal oluşundan, tüm diğer araçlar gibi daima amacın rehberliğine ve onunla meşrulaştırılmaya ihtiyaç duyduğundan bahseder. Arendt’e göre, başka bir şeyle meşrulaştırılma ihtiyacında olan bir şey de başka bir şeyin esası olamaz. (Arendt, 2003:64)

Sürekli değişime uğrayan toplumlarda neyin şiddet olarak tanımlanıp neyin tanımlanmadığı gibi şiddetin kendisinin de dönüşüme uğraması kaçınılmazdır. Şiddet, şiddet eylemini gerçekleştirenlere ait bir durum değildir, şiddete maruz kalan ya da tanık olan kişilere ait bir gerçekliktir. Neyin şiddet olup neyin şiddet olmadığı tanımını yapabilen tek güç iktidardır.

Biz, kına gecesi ritüelini sembolik şiddet alanında düşünüyoruz. Kına ritüeli tahakküm ilişkilerinin çok belirgin olduğu, bu tahakkümlerin tanımlandığı, tahakküm eden ile tahakküm edilenin, kınanın sembolik anlamı üzerinde gizli bir mutabakata varmış olduğu bir ritüeldir. Pierre Bourdieu’nun *Habitus* kavramı, insanların belirli kültürler veya alt kültür içerisinde yaşamaları sonucunda zihinlerinde sahip oldukları temel bilgi stoğunu anlatır. Bourdieu’ya göre, “sembolik şiddetin dayandığı temel kaynak olarak egemenlik altındakilerin habitusunu oluşturan yapılarla egemenlik ilişkilerinin yapısı arasındaki uyumdur. Toplumsal düzende kabul görmüş birbiriyle etkileşimi olan bir çok sosyal sisteme angaje olmuş (evlilik, sünnet vb.) bu ritüele bireyler, kendilerine dayatılan toplumsal normlar ile zaten hali hazırda bu kodla donatılmak istenmektedir. Kına ritüelinin göstergelerine duyarlıyız çünkü ortak kültür içinde bu anlamı hep beraber üretiyoruz. Semboller aracılığıyla bilince yansıyan anlamlar, aynı kültür içinde farklılık göstermez. Bu ritüele atanan kutsiyet nedeniyle, ritüeli düşünmekten ziyade onun mahiyetine girerek, toplumun ortak değerlerine eklemleniyoruz ve hatta benimsiyoruz. Oysa göstergelerde saklı olan, bütünü bulmaya yönelik mesajlar içeren kodlar gerçekte bağlantımızı sağlayacak tek şeydir.” (Bourdieu: 2016)

Pierre Bourdieu *Eril Tahakküm* adlı kitabında, ayrıcalıklı ve iyi muhafaza edilmiş erkek merkezli bir toplumun nesnel, bilişsel, ekonomik ve cinsel bölümün yapılarını ve buna tekabül eden bakış açılarının esaslarını sorguladığından bahseder. Doxanın paradoksu

olarak adlandırılabilen olan şey karşısında hiçbir zaman hayrete düşmeyi bırakmadan, en tahammül edilemez varoluş koşullarının çoğunlukla doğal olarak görülmesini bu itaatin mükemmel bir örneği olan eril tahakkümde, bunun dayatılış, buna katlanılış tarzlarında daima “sembolik şiddet” olarak adlandırdığı şeyin etkisini görmüştür: “Yumuşak, kurbanlarınca bile hissedilmeyen ve görülmeyen, çoğunlukla iletişimin ve tanınmanın veya daha kesin olarak tanımamanın, kabullenmenin hatta hissetmenin saf sembolik kanallarıyla uygulanan şiddet. Olağan dışı ölçüde olağan olan bu toplumsal ilişki böylece, tahakküm eden kadar edileninde tanıdığı ve kabullendiği bir sembolik ilke adına uygulanan tahakkümün mantığını yakalamamız için paha biçilemez bir fırsat sunmaktadır.” (Bourdieu,2016:11)

Pierre Bourdieu'nün sosyolojik yaklaşımında “sembolik formlar” hem toplumsal hiyerarşileri oluşturan hem de onları sürdüren kaynaklardır. Simgesel süreç ve sistemlerin temel mantığının, ikili karşıtlıklar biçiminde farklılıklar/ayrımalar inşa etmek olduğunu söyleyen Bourdieu için simgesel sistemler, içirme ve dışlama mantığı üzerine kurulu sınıflandırma sistemleridir: ender/yaygın; iyi/kötü; eril/dişil; seçkin/bayağı gibi. Bu temel ikili ayrımlar tüm bilişsel etkinliklerimizin kökeninde yatan “primitif sınıflandırmalar” olarak işlev görürler. Bourdieu'nün sözleriyle bu “karşıtlıklar ağı, kabul edile gelen tüm sıradanlıkların matrisidir, çünkü arkalarında toplumsal düzenin tamamı yatar” (Bourdieu, 1984:468)

Bourdieu'nün sosyolojik yaklaşımına referansla kına gecesi ritüeli içerisinde ikili karşıtlıklar biçiminde kurulan bir işleyiş vardır. En başta eril/dişil olarak belirlenmiş bir mekansal düzenlemeye sahiptir. Bu ritüel, kadınların kurucu ve belirleyici olduğu bir yapıya sahiptir. Mekansal düzenlemede, merkeze konumlanan gelinin etrafında ağıtlar yakarak dönen kadınlar ellerindeki mumlarla karanlık ortamda bir hüznü yaratma gayretindedirler. Gelin ağlatılmak istenir.

Kına yakan kimsenin çoğunlukla başı bütün olarak tanımlanan evli, mutlu ve ilk çocuğu hayatta olan bir kimse olmasına özen gösterilir. Bu tanımlama ile ‘tamam’ olan kadın tanımının altı çizilir -dolayısıyla bu niteliklere sahip olmayan kadında başı eksik olarak belirlenir- ve kına yakma görevi bu nitelikteki bir kadına “bahşedilir”. Gelinin avucuna, kına yakılmadan hemen önce kayın valide altın koyar, altın gücü temsil eder, gücün olduğu yerde bir iktidar alanı belirlenir, altın bu alanda sembolik bir form olarak işlev görür, sembolik değeri, işlevsel değerinden daha fazla anlama sahiptir.

Toplumsal düzende ki hiyerarşik yapı gereği kız kına yakıldıktan sonra kayınvalidesinin elini öper, otoritesini veya gücünü kabul etmiştir ve saygıyla önünde eğilir. Zaman içinde bu ritüelin akışının değişmemesi bize ne söylüyor? Bu ritüel son yıllarda, beş yıldızlı otellerin havuz başlarında gerçekleştiriliyor. Biçimsel olarak birçok revizyona uğramasına rağmen, içerik olarak neden hiç değişmiyor? Birçok gelenekten vazgeçtiğimiz bu zamanlarda neden kına yakmaktan vazgeçmiyoruz ?

BÖLÜM 4: PERFORMANS SANATINDA EDİMSELLİK VE RİTÜEL İLİŞKİSİ

4.1. Performans

Türk Dil Kurumu performans kelimesi için dört tanım önermiştir.

- 1.İsim. Elde edilen bir başarı.
 - 2.Herhangi bir olayı veya durumu başarma isteği ve gücü.
 - 3.Kişinin yapabileceği en iyi derece, performans.
 - 4.Herhangi bir eseri, oyunu, işi vb.ni ortaya koyarken gösterilen başarı.
- (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=12019)

Genel olarak performansı gündelik yaşamda, iş hayatında, sokakta, evde, sporda, eğlencede, dini ritüellerde, oyunlarda, yemek pişirmede, cinsellikte , dansta belli bir standartta yapmak, başarmak, en yüksek dereceye erişmek olarak tanımlayabiliriz. Kısaca en iyi şekilde eyleme hali de diyebiliriz. Ait olduğumuz topluma uygun kültürel davranışlarını öğrenmek için , bebeklik çocukluk hatta yetişkinlik çağında bir dizi prova ve eğitimden geçersiz. İnsan yaşamı boyunca, yapılan tüm eylemler performans olarak düşünülebilir. Performans, aynı zamanda sanat alanına dahil olmuş bir kavramdır. Bu alanda performans, başarı olarak performanstan ayrı düşünülmesi gereken bir kavramdır.

4.2. Performans Olarak Sanat

Performans sanatı kendinden sonra gelen sanatın gelişimini oldukça etkilemiş bir sanat yaklaşımıdır. Bin dokuz yüz altmışların sonuna doğru ortaya çıkmıştır. Performans sanatı izleyici ile sanatçı, toplum ile sanat arasındaki sınırları yok etmeyi hedeflemiştir. Kendilerinden önceki sanat anlayışına karşı çıkararak sanatta farklı yöntemler geliştirerek biçimciliği sorgulamışlardır. Farklı yöntem ve tekniklerle sanat yapma anlayışını benimsemişlerdir. Bedeni ve akla gelebilecek her çeşit malzemeyi sanata dahil ederek o ana kadar gelen sanat yapma anlayışını yıkmaya çalışmışlardır.

Antmen'e göre, o güne değin genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden, performansla birlikte başlı başına “sergilenen” bir sanatsal malzemeye dönüşmüştür. Kavramsal sanatın boya yerine kavramları ve dili kullanması gibi performans sanatı da malzeme olarak bedeni kullanmıştır.

Performans sanatının kökenlerini, 20. yüzyılda fütürist, dadaist ve sürrealist sanatçıların sahnelediği tiyatral gösterilere dayandırabiliriz. Bu akımlar karşılıklı etkileşim yaratarak sanatçı ve izleyici arasındaki sınırı eritmesini sağlayan kavramlardan faydalanır. “1950’li yıllarda bu tür etkileşimler, Allan Kaprow’un (1927-2006) New York’ta sahnelediği oyunlarla gelişmeye başlar. 1960’larda –sanatçıların gösterilerde vücutlarını bir araç olarak kullandıkları sanat çalışmalarını tanımlamak için- “Performans Sanatı” terimi kullanılır. Müzikten, şarkılardan ve danstan da faydalanılan çalışmalar farklı mekanlarda tekrar edilmektedir. 1960’ta, aralarında John Cage (1912-92), George Maciunas (1931-78), Yoko Ono (1933-) performans sanatının öncüsü bir grup uluslararası sanatçı, besteci ve tasarımcı Fluxus Kolektifi’ni kurar. Gruba daha sonra ünlü Alman sanatçı, Joseph Beuys (1921-86) gibi başka isimlerde katılır”. (Farthing, 2012:512)

Ahu Antmen *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* adlı kitabında 1970’lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilen performans sanatının disiplinler arası özelliğine dikkat çeker. Antmen’e göre, performans sanatı, beden sanatı, happening, aksiyon gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlara dahil edilerek uygulanmıştır.

“İzleyici önünde “sahnelenen” bir tür olması açısından tiyatroyla olan benzerliği ile gündeme gelen performans sanatının, özünde kavramsal sanatın bir kanadı olarak gelişme gösterdiğini, tiyatroyla olan ilişkisinin görsel sanatlarla olan ilişkisinden daha mesafeli olduğunu vurgulamak gerekir.” (Antmen, 2014:219)

1960’ların sonlarında performans sanatı giderek daha çok benimsenir ve taraftarları çoğalır. Sırp sanatçı Marina Abramovic (1946-), ilk kez 1973’te, Avusturya’nın Innsbruck şehrindeki Galerie Krinzinger’de düzenlenen *Thomas’ın Dudakları* adlı performansı gerçekleştirir. 2005’te, New York’taki R. Guggenheim Müzesi’nde tekrarladığı performans sırasında, Abramovic sahneye çıplak halde çıkar ve bal yiyip şarap içtikten sonra karnına çizilmiş yıldız resminin üzerinden jiletle geçer. Daha sonra asker botları giyip eline bir baston alarak hoparlörden yayılan Rusça bir şarkı eşliğinde ağlar.Şarkı sona erdikten sonra buzdan yapılmış haç şeklindeki yatağa yatar ve kendini kırbaçlamaya başlar. Bu eylemler birkaç saat boyunca tekrarlanır ve daha sonra kan bulaşmış beyaz bir mendil, bastonun üzerine bırakılır. Abramovic bu performansını, baskı altındaki Slav halklarının gösterdiği direnişin gücüne adanmıştır. 1970’lerde sanatçılar

performans sanatını, beden temsili sorununa gönderme yapmak için kullanırlar. (Farthing,2012:513)

Resim 4.1:
Marina Abramović performing "Lips of Thomas" (1965)



Kaynak 3: https://brooklynrail.org/article_image/image/931/Abramovic-exhF_ph019.jpg,2019

Marina Abramovic, bedeninin fiziksel ve zihinsel sınırlarını deneyimler. Performansta Hristiyanlar'ın, kutsal ayinlerinde kullandığı ikonik bir imge olan şarabı içer ve bal yer, performansa dahil olan izleyiciyi yarattığı bir çeşit ayinsel alanda konumlandırır. Slav halklarının gösterdiği direnişi kendi bedeninin sınırlarında deneyimlerken, izleyicileri bu direnişe sessiz kalan ya da görmezden gelen diğer insanlarla özdeşleştirmiş gibidir. Abramovic'in bu performansını, ritüellerin sanatla olan ilişkisi üzerinden değerlendirilebiliriz.

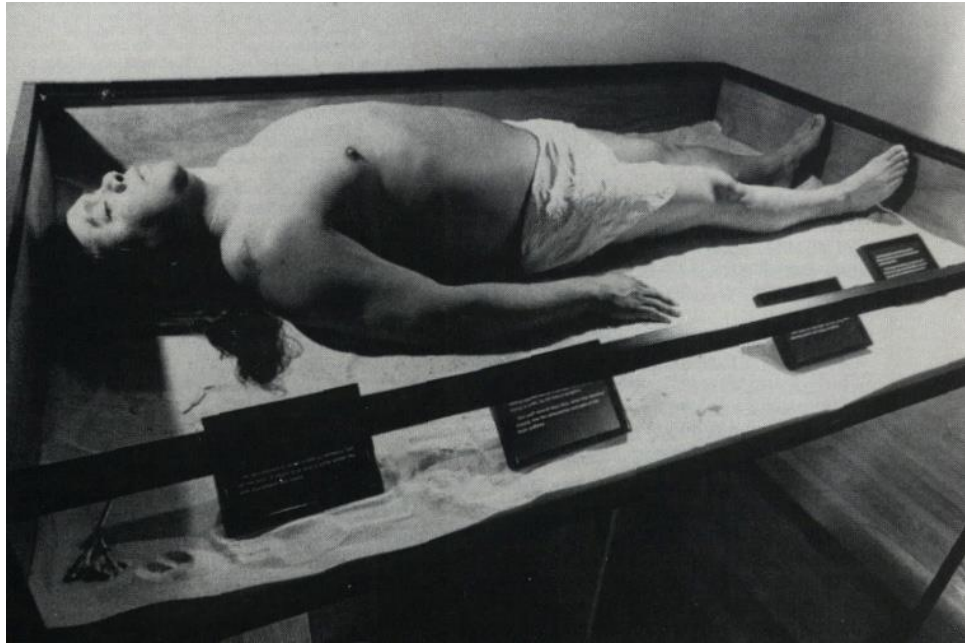
Sanatçının Bedeni adlı kitapta Tracey Warr ve Amelia Jones, yoğun bir çeşitlilik gösteren performans sanatı örneklerini yedi başlık halinde ele almışlardır. Bu sınıflandırmaya göre özellikle 1960'lardan itibaren gerçekleştirilen performanslar, 1-Tual bedenler 2- Eylemci Beden 3-Ritüalistik ve Aşkınıc Beden 4- Sınırları Aşan Beden 5 –Kimliği Sahneleyen Beden 6-Yok Beden 7- Teknolojik Beden gibi başlıklar altında irdelenmiştir.

Bizim konumuzla ilişkilendirdiğimiz, ritüalist ve aşkınıc beden ve kimliği sahneleyen beden başlığı altında ele alınabilecek performanslarda, galerilerden çıkıp, kamusal taşıyan mekanlara ve alternatif alanlara taşınan sanatın toplumu daha geniş çapta etkileyecek ve değiştirebilecek bir gücü olduğu düşüncesi hakimdir.

“Bu performanslarda birey toplum ilişkisi ve sanatçı ile izleyici arasındaki sınırlar deneyimlenir. Kızıl derili sanatçı James Luna kendi bedenini bir ‘kültürel nesne’ olarak San Diego müzesinde sergilemiştir. Bu bağlamda gerçekleştirilen performanslarda kimlik, ırk ve din, cinsiyet ve cinsel tercih gibi çeşitli toplumsal kodlar görünür hale gelirken, bu kodlara yönelik ön yargılar sorgulanır” .(Antmen ,2014:225)

Resim 4.2:

James Luna, The Artifact Piece, 1987.



Kaynak 4: http://www.yorku.ca/caitlin/1900/postcolonial/postcolonial_art_files/luna.jpg, 2019

James Luna, bu performansını, insanlığın uygarlaşma serüvenini anlatan bir müzede sunmuştur. Çıplak halde nesneleştirdiği bedenini, kendi etnik ve kültürel kimliğinden arındırırken, aynı anda görünür kılmıştır. Luna, batı sanat tarihinin kimlik politikaları ve stereotipik temsil biçimleriyle kendi bedeni üzerinden ironik bir biçimde hesaplaşır. Egemen kültüre, tabiyet olarak kurulan kimlik politikaları, farklı öznellik biçimlerine tahammülsüzdür, kurgulardan hoşlanır. Luna, bu şekilde bir temsil biçimiyle, sahneleyemediği kimliğini yok ederek gözler önüne serer.

Bu doğrultuda bu çalışmada sorunsallatırılan “kına ritüeli” performatif bir ritüel olarak değerlendirilebilir. Performansın ayinsel unsuru kına ve ritüel esnasında giyilen kostümlerdir. Bedeni toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin içinde konumlandırır. Bedene öznellik atfedilmez, aynı zamanda hali hazırda nesne olan ‘kınayı’ kavramsallaştırır; ritüel esnasında dil, kuşaktan kuşağa aktarılmış bir öznellik inşası için devrededir. Davranışı düzenleyen, bedeni üreten normlar akışa girmiştir.

4.3. Edimsellik ve Performans Olarak Ritüel

Performatiflik ya da edimsellik terimi yirminci yüzyılın önemli dil felsefecilerinden biri olan J. L. Austin'e aittir. Terim, icra etmek, gerçekleştirmek, sahnelemek gibi anlamlara gelen *to perform* fiilinden türetilmiştir. Austin'e göre performatif tümceler, bir şey "betimlemez" ya da "aktarmazlar", "doğru" ya da "yanlış" olmazlar; performatif bir tümceyi sözcülemek, eylemde bulunmaktır (Austin, 2009:42) Örneğin evlenirken, ad verirken, bahse girerken, dilin betimleme görevinin dışında bir söz ediminde bulunulur, bir şey yapılır.

Butler, Austin'den ödünç aldığı performatiflik kavramına, Derrida'nın yaptığı eleştirel ekler olarak yinelenebilirlik ve atıfsallık özelliklerini de katar. Buna göre performatiflik, tekil ve kasti olarak tek bir eylem değil; yinelenebilir (*iterability*) ve atıfsal (*referentiality*) bir pratiktir. "Performatiflik, her zaman için, kendisinden önce gelen bir norm veya normlar dizisine yapılan bir atıftan hareketle türetilmektedir". (Butler, 2014: 24)

Erika Fischer-Lichte'e Preformatif Estetik adlı kitabında, bedensel eylemler biçiminde gerçekleşen performatif edimler önceden verili bir şeyle, içsel bir durumla, tözle veya ifade etmeleri gereken bir varlıkla ilişkilendirilmedikleri sürece, "göndergesiz" olarak kavranmaları gerekliliğinden bahseder. Onların ifade edebilecekleri sabit ve değişmez bir kimlik yoktur. İfadesellik, edimsellik kavramıyla birbirine zıt düşer. Edimsel olarak adlandırılan bedensel hareketler kimliği gerçek anlamda yaratırlar. Hali hazırda var olan kimliği ifade etmezler.

Dramatik terimi yaratma sürecini kastetmektedir. Bu yaratım bedende belirli hareketlerin kendine özgü maddeselliğiyle ve eylemlerin tekrar edilmesiyle ortaya çıkar, bu eylemler ile bedenin, cinsel, etnik, kültürel veya bireysel, bir karakter kazanmasını sağlar. "Kimlik - bedensel ve sosyal gerçeklik olarak - daima performatif eylemlerle oluşturulur. Performatif olan gerçekliği oluşturmaktadır, öz gönderimseldir." (Fischer-Lichte, 2016: 40-41)

Bu tezde odaklandığımız kına gecesi ritüelinde sorunsallaştırdığımız şey tam olarak budur. Kına gecesi ritüelinde birey bir aralıktadır, eski kimliğinden arındırılması gerekir, kimliğinden arındırılırken kendinden önce gelen normlara tabi olmak durumundadır. Ritüelde bedenin bireysel, cinsel, etnik ve kültürel bir karakter kazanmasını sağlayan,

bedene kına yakma eylemidir. Bu eylemin ya da uygulamanın oluşturduğu bir gerçeklik vardır.

Resim 4.3:
Kına Gecesi Görseli



Kaynak 5: Bireysel Çekim

Erika Fisher-Lichte, Max Hermann'ın sahneleme kavramından bahseder. Hermann, tiyatroyu sanat olarak var eden şeyin edebiyat olmadığını daha çok sahneleme olduğunu vurgular ve tiyatroyu bir bilim dalı olarak düşünür, bu biliminin kurulması için ısrar eder. Lihte'e göre Hermann'ın metinler yerine sahnelemenin incelendiği yeni bir akademik alan oluşturmak için metin ve sahneleme konularını irdelemesi 20. yüzyılın başında kurulan "Ritüel Çalışmaları" adlı başka bir bilim dalıyla ilginç bir paralellik gösterir.

19. yüzyılın başında mitos ile ritüel arasındaki ilişkide, mitosun hiyerarşik bir şekilde öncelikli olduğu düşünülürken bu ilişki yüzyılın sonuna doğru tersine dönmüştür. Artık mitosun, sadece gerçekleşen bir ritüeli yorumlama işlevi gördüğünü ve bu yüzden ikincil bir değer taşıdığı savunulmuştur. "William Robertson Smith'e göre öncelikli olan ritüeldir. Mitoslar ritüel ve geleneklerin yorumlanması oldukları sürece onların değeri ikinci derecedendir ve neredeyse her durumda ritüelin mitostan değil, mitosun ritüelden türetildiği iddia edilebilir. Çünkü ritüel sabittir ve mitos değişkendir; ritüell tamamen dinsel zorunluluk iken mitler olan inanç ibadet edenlerin takdirine kalmıştır". (Fisher-Lichte, 2016:46)

Erika Fisher-Lichte'ye göre, tersine çevrilen hiyerarşik konumlar ile mitostan ritüel olana ve ebedi metinden tiyatro sahnelemesine geçilmiştir. Lichte Avrupa kültüründe yaşanan performatif dönemecin, ritüel ve tiyatro çalışmaları bölümlerinin kurulmasıyla birlikte performans kültüründen de önce ortaya çıktığını iddia eder.

Kına gecesinin dramaturjik çözümlemesini yaptığımızda bir ritüelle karşı karşıya olmamıza rağmen, kına gecesi aslında mitostur, Lichte'nin 'ritüel sabittir mitos değişkendir' söylemine karşı kına gecesi ritüeli de, kına mitosu da sabittir. Lichte'ye ritüelin dinsel zorunluluk olduğundan bahseder fakat kına gecesi ritüeli dinsel zorunluluk değildir. Hiçbir kutsal kitap ondan bahsetmemiştir, buna rağmen toplumun hemen her kesiminde rastlanması düşündürücüdür. Kurban mitosu ile kutsal söylem alanına yerleşmiş olduğunu düşünsek bile bu onun mitsel bir söylem olduğu anlamına gelir. Mitos ya da ritüel, kına gecesi ritüelinin toplumsal yaşantıya bir iz düşümü vardır. Sadece içi boş eğlence anlayışı ile gerçekleştirilen bir eylem değildir. Şimdilerde ciddi bir sektör haline gelmiş olsa bile özündeki anlam özenle korunur ve saklanır.

BÖLÜM 5: FEMİNİST SANAT İZLEĞİNDE 1960 SONRASI TÜRKİYE VE DÜNYADAN ÖRNEKLERDE SANATTA KİMLİK TEMSİLLERİ

Bu bölümde feminist perspektife dayalı sanat eleştirisine odaklanacağız. Kadın sanatçıların erkek egemen kültürün yarattığı tüm temsil alanlarında kendi pratikleriyle hesaplaşırken geliştirdikleri yöntemlerle ilgileneceğiz.

5.1. Sanatta Feminizm

Sanatta feminist hareket 1960'lı yılların sonlarında, aynı dönemlerde başlayan siyasi aktivizmin etkisiyle başlar. Feminist sanatçılardan bazıları, kurumsal cinsiyet ayrımcılığını eleştirerek, ekonomik eşitliği ve sergilerde eşit temsil haklarının kazanımını hedeflerken, bazı sanatçılar ise estetiğe ve kadın bilincine yönelik çalışmalar yaparlar.

Feminizmin ilk on yıllık döneminde en çok tartışılan konu, çağdaş sanatta anlatımını bulabilecek bir kadın duyarlılığı kavramının mümkün olup olmadığıdır. Birçok kadın sanatçıya göre kadın duyarlılığı kavramı sanatta özgürleştirici yeni eğilimler meydana getirmeyi başararak kadın sanatında yeni bir dönemin önünü açmıştır.

Ahu Antmen, *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri* adlı kitabında, 70'lerin başındaki Amerika'da aktif feminist harekete dahil olan kadın sanatçıların çalışmalarından bahseder. İlk kadın sanat örgütü olan Kadın Sanatçılar Devrimde 1969'da New York'ta, siyasi açıdan radikal olan ama kadın sorunlarıyla ilgilenmeyen Sanat Emekçileri Koalisyonu'nun parçası olarak kurulur. Galeri ve müze sergilerinden neredeyse tamamen dışlanmalarını protesto etmek için sonraki yıl Lucy Lippard öncülüğünde Kadın Sanatçılar Geçici Komitesini kurulur. Bu protestolar neticesinde Whitney Amerikan Sanatı Müzesi'nin yıllık sergisinde temsil edilen kadın sanatçıların oranı yüzde beş ile on arasında değişirken, 1970'te düzenlenen sergideki kadın sanatçılara ait olan eserlerin oranı yüzde yirmi ikiye yükselir.

Sanat tarihinin feminist bakış açısıyla sorgulanması 1971'de Linda Nochlin'in "*Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok ?*" başlıklı makalesiyle başlar. Nochlin, sanatın üstün güçlerle donanmış bir bireyin kendinden önceki sanatçılardan daha belirsiz, daha yüzeysel biçimde "toplumsal koşullar"dan etkilenerek ortaya koyduğu özgür ve özerk bir etkinlik olmadığını düşünür. Ona göre sanat yapmanın koşulları belli bir toplumsal

çevrede gelişir, bu toplumsal yapının ayrılmaz parçasıdır. İster sanat akademileri, ister himaye sistemleri, ister ölümsüz yaratıcı, üstün sanatçı insan ya da toplum dışı ilan edilen yalnız yaratıcı efsaneleri olsun, özgül tanımlanabilir toplumsal kurumların dolayımından geçtiğini ve belirlendiğini düşünür.

Nochlin'e göre Michelangelo ya da Manet düzeyinde kadın sanatçı çıkmamış olmasının nedeni deha, ustalık, yetenek gibi kavramların erkekler tarafından erkekler için belirlenmiş kavramlar olmasıdır. Kadınlar, kendi tarihsel süreçlerinde başta eğitim olmak üzere erkeklerle aynı haklara hiç bir zaman sahip değilerdi.

Ahu Antmen'e göre Nochlin'in makalesinden sonra 1960'lı yılların politik eylem ruhu ve kolektif bilinç anlayışından hareketle yeni stratejiler belirleyen kadınlar doğru ve gerekli sorular sormaya başlamışlardır: Kadın sanatçıları erkeklerden ayıran temel bir takım doğal, biyolojik farklardan söz etmek mümkün müdür? Kadınlara özgü el işine yönelik minör sanatlarla/zanaatle güzel sanatlar arasındaki ayırım, gerçektende o kadar keskin midir? Bu gibi ölçütleri kimler nasıl belirler? Antmen, bu ve benzeri sorularla kadınlar sanatı ve sanat tarihini yeni bir bilinçle irdelemeye başlamış özellikle 1950'lerde modernist sanata kadınlığını vurgulayan değil saklayan ya da cinsiyetinden arınmış bir tavırla sanat yapan birçok kadın sanatçının aksine, kadınlığını sanatının bağlamı ve içeriği haline getiren sanatçıların ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

Resim 5.1:

Judy Chicago "Yemek Daveti", 1974-79, ahşap, seramik, kumaş, metal, boya, 1463x1280x91.9cm



Kaynak 6: http://www.judychicago.com/wp-content/uploads/2016/01/TDP_overview.jpg,2019

Judy Chicago, çok sayıda kadın sanatçının kolektif çalışmasıyla meydana getirdiği anıtsal işinde, öteki haline getirilen kadınların, kadınlığı hakkında daha yüksek sesle konuşması gerektiğini ve bu şekilde kadına dair klişeleşmiş düşünceleri yok etmeyi hedeflemiştir. Erkek egemen ideolojinin, kadın algısına dair oluşturduğu görsel kodlarla oynamışlardır. Kadın cinsel organını, geleneksel seramik malzeme ve formuyla birleştirerek, alt metnini ikonografik ve mitolojik göndermelerle bezemişlerdir. Uzak ve yakın geçmişte erkeklere yemek masası hazırlamak durumunda olmuş kadınların bu alışılmadık temsil biçimi ile kadının tarihselliğine bir atıf yapılmıştır. Chicago'nun tarih yazımının dışında kalan sayısız kadından ilham alarak yarattığı bu çalışmada 'Miras Zemini' olarak adlandırdığı seramik zeminde 999 kadının sembolik imzası vardır. Masanın ilk kanadında ki davetliler dünyanın oluşumundan Roma İmparatorluğuna kadar devam eden döneme aittir. İkinci kanat, Hıristiyanlığın başından Reformasyona kadar uzanır. Üçüncü kanat ise 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar olan dönemi kapsar.

Nochlin'in makalesi amacına ulaşmış. Bu makaleden sonra 1970'lerden sonra sanat tarihinde kadın sanatçıların göz ardı edilmiş hayatları ve eserleri üzerinde çok kapsamlı araştırmalar yapılmıştır.

Antmen'e göre 1970'lerin ilk yarısındaki etkinlik gösteren feminist sanatçılar, bugün kültürümüzün dokusundaki apaçık çatlaklar ve uyumsuzluklar olarak niteleyebileceğimiz durumları teşhir ederler; ama sordukları sorular hala yanıtlanabilmiş değildir. Antmen'e göre femistlerin ürettikleri işler aracılığıyla gerçekleştirdikleri ilk ifşaatların en tipik olanları şunlardır: Nancy Spero ve May Stevens ataerkil baskıyı teşhir eder; Sylvia Sleigh, Joan Semmel ve Hannah Wilke kadın bedeninin manipülasyonunu ve değersizleştirilmesini ifşa eder, Miriam Schapiro, Joyce Kozloff ve Harmony Hammond, "güzel sanatlar"dan "zanaat"a doğru inen yanlış hiyerarşiyi bozmaya girişirler; Mary Beth Edelson, Büyük Tanrıça gibi beden arketiplerini derinlemesine inceler; Judy Chicago ve feminist sanat tarihçileri kadınların tarihini yeniden ele alırlar.

Resim 5.2:
The Feminization of Poverty (53,5x 47,6) 1987



Kaynak 7: <http://collectionimages.whitney.org/standard/113345/largepage.jpg>.2019

Nancy Spero, 1970'lerden beri feminist harekette ve sanatında, erkekler ve kadınların eşit haklara sahip olmamasını adaletsizlik meselesi üzerinden görünür kılmaya çalışmıştır. Tarihte kadınların yerini, metinler ve imgeler arasında dolaşarak, tarihsel olarak farklı zamanlarda ve farklı coğrafyalar arasında ataerkil söylemleri eklemleyerek kendi anlatısını oluşturmuştur.

Resim 5.3:

May Stevens, *Big Daddy with Hats*, 1971, silkscreen, 55.8 x 53.6 cm, 22 x 21 inç



Kaynak 8: <https://www.studiointernational.com/images/articles/a/american-dreams-2017/BigDaddy.jpg>,2019

Sanatçı ve activist May Stevens, 1970'lerin Feminist Sanat Hareketi'nde aktif rol oynamıştır. Resimlerinde, kadın tarihinin sosyal ve politik koşullarını görünür kılmaya çalışmıştır. Kadın sanatçıların yaşamlarını alternatif sanat tarihi olarak değerlendirdiği bireysel ve grup portrelerinde kullandı. Stevens, Big Daddy adını verdiği serisinde ataerkil gücü, ırkçılığı ve gereksiz şiddeti eleştirdi. Stevens resimlerinde gücü sembolize eden baba figürünü yalnızca kıyafetlerinden değil otoritesinden de arındırarak savunmasız bırakır. Baba figürünü ait olduğu tarihsellikten arındırıldığında ne baba figürünün ne de kıyafetlerinin, bireylerin imge dünyasında bir karşılığı yoktur. İngiliz yargıçların perukalarıyla baba figürünün çıkarılmış kıyafetleri aynı anlam dünyasından beslenmektedir.

Resim 5.4:

Miriam Schapiro, *Wonderland*, (228.6 x367 cm) 1983, fabric and plastic beads on canvas



Kaynak9:https://s3.amazonaws.com/assets.saam.media/files/styles/x_large/s3/files/images/1996/SAAM-1996.88_2.jpg?itok=TxMiis5h,2019.

Miriam Schapiro, kişisel sorun zannedilen çoğu meselenin, çoğunluğun problemi olduğu düşünmüştür, feminist sanat üretimlerini 'kişisel olan politiktir' anlayışıyla meydana getirmiştir. *Wonderland* adlı çalışmasıyla, kadın emeğinin sanat alanına dahil edilemeyeceğini savunan görüşe tepki olarak meydana getirmiştir. Kadınlar için belirlenmiş alana sabitlenmiş dikiş, nakış, yama teknikleriyle çerçevesini oluşturduğu büyük boyutlu işin, iç kısmına kadın üretimleri olan danteller, oyalar, mutfak önlükleri, tüller yerleştirmiştir. Çalışmanın ortasında "Welcome to our home" (Evimize Hoş Geldiniz) yazılı bir kâğıt yapıştırılmıştır. Schapiro, kadınlarla özdeşirilen malzeme ve teknikleri sanat çalışmasına dönüştürürken kolaj tekniğini kullanmıştır. Kadınların sanatını, erkeklerin sanatından ayıran temel bir takım biyolojik ya da doğal farklardan bahsetmek mümkün müdür ? sorularıyla yola çıkan kadın sanatçılar, kadınlara özgü eliğine yönelik minör sanatlarla güzel sanatlar arasındaki keskin ayrımı ortadan kaldırmayı başarmışlardır. Güzel sanatlardan zanaata doğru giden yanlış hiyerarşi bozulmuş olur.

Resim 5.5:

Mary Beth Edelson, *Bazı Yaşayan Amerikan Kadın Sanatçıları / Son Akşam Yemeği*, 1972



Kaynak10:<http://www.moma.org/media/W1siZiIsIjE3MDk0NSJdLFsicCIsmNvbnZlcnQiLCItcmVzaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAzZSJdXQ.jpg?sha=0bdf405a24be2b93>,2019.

Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* isimli eserindeki İsa ve havarilerinin yüzlerini çıkartarak onların yerine çağdaş kadın sanatçıların fotoğraflarını yerleştiren, 1950 ve 1960'larda sanat tarihinden neredeyse dışlanmış olan Mary Beth Edilson profesyonel kadın sanatçıları tarihin çok önemli bir tablosuna böyle girmişlerdir. Georgia O'keffe hem gerçek hem de yaşayan bir kadın sanatçı olarak merkezde konumlandırılmıştır. Dinin kadın rollerini dayatmasına eleştirel bir tavır olarak da okunabilecek bu poster güç otoritenin konumlandırılmasında erkek hiyerarşisinin kadınlara erişimin kasıtlı olarak engellenmek üzere kurulduğunu gözler önüne serer. Bu poster, birçok kadın sanatçının yüzünü nadiren ya da hiç görmeyen sanat dünyasına sunulmuştur. Feminist sanatçılar, kadınları izole eden toplumsal cinsiyet kurgusuyla sanat alanında mücadele vermiştir. Erkek egemen söylem her alanda olduğu gibi sanat alanında da kadınları izole etmeyi başarmışlardır.

5.2. Türkiye Çağdaş Sanatında Kimlik Temsilleri

Toplumsal cinsiyet Türk sanatında 1990’lardan itibaren sanatçıların yoğun biçimde üretim yaptıkları bir kavram haline gelmiştir. Sanatçılar üretimlerinde kimlik olgusunu, devlet şiddetini, milliyetçi ideoloji anlatısını, militarizm “öteki” kimliklere yönelik baskı politikalarını gündeme getirip görünür kılmaya çalışmışlardır. Kadınların yanı sıra eşcinsellerin de töre kisvesi altında öldürülebildiği toplumumuzda sanatçılar üretimlerini bu meselelere odaklanarak gerçekleştirmişlerdir.

5.2.1. Erinç Seymen “Bir Paşanın Portresi”

Erinç Seymen, Zeki Müren’e atıfta bulunduğu “Bir Paşanın Portresi” adlı işinde cinsel kimliklere yönelik ayrımcılıkları gün yüzüne çıkarır. Toplumsal olarak, eşcinsellere kullanılan nefret dili neticesinde, Türkiye’de bir çok LGBT birey hayatını çok zor şartlarda idame ettirirken, eşcinsel olan, halkın ‘paşa’ diyerek nitelendirdiği, Zeki Müren, bu nefret dilinden azad edilmiştir. Toplumsal olarak Zeki Müren’in durumu saygınlığından bir şey eksiltmemiştir.

Resim 5.6:
Erinç Seymen – Bir Paşanın Portresi



Kaynak11: <https://lh3.googleusercontent.com/IGR16AGaCmI/VatLDDZWxNI/AAAAAAAAAQkw/SBIZD6jWzQk/w530-h353-n-rw/1fdfe1c9-b650-4ae3-a6ce-49719089fc80,2019>

Foucault, normal ile anormal olan arasındaki sınırın normlar aracılığıyla çizildiğinde ortaya çıkan şeyin normalleşme olmadığını söyler. Ona göre bu bir normlaşmadır. Erinç Seymen bu işiyle normalleşme ile normlaşma kavramları arasında mekik dokur gibidir. Hangi normlarda, hangi normalizasyona tabi olunabilir? Normları etkileyen şey toplumsal gerçekler midir? Farklı normalliklerin arasındaki etkileşim nedir? Nasıl kurulur?

2.4.1. Neriman Polat, Canan, İnci Furni “Şapkasız”

Modernist resmin öncülerinden Adnan Çoker’in 2007’de açtığı sergisine Cumhuriyet değerlerinin bir simgesi olarak şapkasız gelinmemesi duyurusuna karşı sergiye türban takarak giden Neriman Polat, Canan ve İnci Furni’nin “kapanmayı” bir özgürleşme metaforu olarak kullandıkları performans gibi örnekler, Türkiye’de kadın haklarını savunmanın kompleks boyutunu ortaya koyar (User’s Manuel,2015:102)

Resim 5.7:

Şapkasız, Neriman Polat, Canan ve İnci Furni Adnan Çoker sergisinde performans, 2009



Kaynak 12: <http://www.nerimanpolat.com/works/2009/turbanlisergi.jpg>,2019

Canan bir röportajında bu çalışmayla ilgili şunları söyler: “Her birimizin farklı bakış açısı vardı ama sanırım hepimizin ortak paydası her türlü ayırımcılığa, ırk, dil, din, cinsiyet, milliyet, cinsel eğilim ve beden politikası yaklaşımlarıyla devletin ya da başka bir ideolojinin kadın bedeni, giyimi, sureti üzerinden politika yapmasına karşı olmaktı. Türkiye’deki laik- laiklik karşıtı siyaset nedeniyle, geçmişten gelen, suret üzerinden

politika yapma geleneği var. Haliyle sanatçı olunca, Adnan Çoker'in şapkasız bu sergiye girilemez demesi tam da böyle bir şeydi. Bu duruma duyarsız kalamazdım elbette".<http://www.sanataak.com/wp-content/uploads/old/canan-yillardir-tek-bir-performans-yapiyor-98669096093261672916.jpg>,2019.

Türkiye, modernleşme sürecini kadın bedeni üzerinden yaşamış hala tamamlayamamış bir ülkedir. Ülkede gericiğin de moderliğin de temsili kadın bedeni üzerinden yapılır. Sürekli temsil edilemez alanda olan kadın kamusal alandan kıyafet yönetmeliklerince dışlanmıştır. Her gelen ideolojinin resmi ya da gayri resmi kıyafet yönetmelikleri kadınlar üzerinde hükmetmeye devam etmektedir. Kadınların nasıl giyinmeleri ya da nasıl giyinmemelerini belirleyen söylem alanı her zaman erkeklerin hakimiyeti altındadır. Kadınlar ise bu duruma sessizlikleriyle rıza göstermektedirler. Kadın bedenini, tahakküm ilişkileri, güncel politikalar ve ucuz siyaset futursuzca kendine malzeme etmiştir, bu duruma duyarsız kalmayan kadın sanatçılar bu performansı gerçekleştirmişlerdir. Performanslarıyla, hangi ideolojiden gelirse gelsin kadınlara biçim ya da şekil vermek üzerinde temellenen her hangi bir düşünceyi reddetmişlerdir.

5.2.3. İpek Duben “ Onlar”

Sanatçı İpek Duben'in, 'öteki' kavramına odaklandığı çok kanallı video enstalasyonu *Onlar*, farklı etnik köken ve kültürden, farklı dil, inanç ve cinsel yönelimleri olan ve aile içi şiddete maruz kalmış, birbiriyle hiç iletişim kurma imkanı olmamış yirmi dört bireyin hikayelerini kendi anlatılarıyla bir araya getirdi. Türkiye'de toplumun çoğunun öteki olarak algıladıkları bireylerle bir müzakere olanağı sağlayan enstelasyon, birbirine söyleyecek çok şeyi olan ama hiç iletişim kurmamış ve sergi mekanı dışında kuramayacak kişileri ilişkilendirerek bunun toplumun geneline yayılabileceğine işaret eder.

Vasıf Kortun bu sergi hakkında şöyle yazar: "Bireyler, Duben'e hitap etmiyordu. Hayalî diyalog ve anlatılara ortak bir dikiş atılıyor; birbirleriyle göz göze gelmeyecek, gelemeyecek olan kişi, sınıf, kültür ve yönelimler bir arada anlatıyor ve dinliyordu. Kiminin hafızası örselenmişti, kimine kuşaktan kuşağa miras gibi ön yargılar aktarılmıştı ve her şeyden önce, lisanın bizzat kendisi 'öteki' korkusunu, ürkekliğini taşıyordu." Birey olmalarına ve kendi öznellik biçimleriyle var olmalarına fırsat verilmeden sürdürdükleri yaşamlarında gecikmiş bir aciliyet hissi ile tanınma, fark edilme ve temsile çıkma arzusuyla doğru bildikleri öğretileri sorgulayarak, içlerinden geldikleri gibi

konusuyorlardı. İçine doğdukları, seçtikleri, red ya da kabul ettikleri kimlik inşalarıyla; kadın, erkek, LGBT, örtülü, Kürt, Ermeni, Roman, Alevi, Sünni Müslüman, Yahudi, ateist, Hristiyan gibi türlü ara katmanlarla bir kimlik yegâneliğinden uzaklaşmaktaydılar. 2016 SALT/Garanti Kültür AŞ (İstanbul) ISBN: 978-9944-731-51-5.

Resim 5.8:
İpek Duben “They /Onlar” 2015 video enstelasyon



Kaynak 13: <http://www.saha.org.tr/images/content/f3dcacb89a5eeb2f85589d65524fed47.JPG>, 2019

5.2.4. Gülçin Aksoy “Cumhuriyet Kadını Ben”

Resim 5.9:
“Cumhuriyet Kadını Ben”, 2014 ,Gülçin Aksoy



Kaynak 14: https://payload.cargocollective.com/1/19/621744/10015882/20150303-cumhur-kadn-1_670_1_670.jpg,2019.

Gülçin Aksoy, akademik cübbe ve topla gerçekleştirdiği bu performansında akademideki cinsiyetçiliği sorunsallaştırmıştır. Akademinin katı, kuralcı erkek egemen yapısıyla, klasik müzik eşliğinde, topuklu ayakkabısını çıkarma gereği bile duymadan, erkek oyunu olan top sektirmece oynar. Bu gibi katı kuralcı yapılarda, kadınlar, erkek söylemine eklenmeden, oyunun içinde öznelliğini yitirmeden kendi dilini oluşturabildikleri, belirsiz ya da tanımsız alanlar açarlar. Erkeklerin oyununu görmek, bilmek, oynamak mümkündür, ama topuklu ayakkabıyla. Erkek söylem alanından beslenerek bu yapıyı güçlendiren kadınlar da olabilir. Bu kadınların dili erkek dilidir, kadınların üzerinde kurduğu tahakküm erkek egemenliğidir. Kurumsal yapılar içinde, kadınlar temsil edilemez alandadır, söylem alanı erkekler tarafından belirlenmiştir. Aksoy şöyle söyler: “Sanat tarihi, ‘çizgisel eril aklın ürünü olanı’ aslında bilindik bir hikayedir. Bu tarihte kadının yeri yoktur. Kadın, çoğunlukla görsel olanın nesnesi durumuna indirildiği için, sanat tarihini yıllardır erkek temsilin nesnesi olduğu örnekler üzerinden okumak kaçınılmazdır. Kadının sanat dünyasındaki dışlanmışlığı bir yana, kadın dışında inşa edilen bilgi, deneyim ve edinilmiş form bilgisinin yine kadın üzerinden inşa edilme

sürecini okumuş oluruz. Erkek merkezli düşünce sistemlerinde her zaman iki yüzlü bir ahlak düzeninin nesnesi olur kadın. Önceden yerleştirilmiş eril ve steril bir algılama biçimine göre değerlendirme yapılır.” (<http://gulcinaksoy.blogspot.com/2019>)

2.4.2. Gülsün Karamustafa “Çifte Hakikat”

Resim 5.10:
Gülsün Karamustafa, “Çifte Hakikat”1987



Kaynak15:https://66.media.tumblr.com/f2d8207a700dd713b5287ff59a9987cb/tumblr_inline_nb0qtiuQB G1sm5t9r.jpg,2019.

Gülsün Karamustafa, hamile elbisesi giyen, oje sürmüş erkek bir mankeni kullandığı çalışmasında, izleyiciyi cinsiyet kalıplarının belirsizleştiği, iç içe geçtiği, bulanıklaştığı bir dizi soruyla baş başa bırakır: Kadın mı? Erkek mi? Kadın değilse, ne? Erkekse o kıyafeti neden giymiş? Amacı, belirsiz alanlarda izleyiciyi anlam bulmaya zorlamak değil de, belirsiz alanlara izleyiciyi hapsedmek gibidir. Karamustafa kalıplaşmış cinsiyet

normlarının dışına çıkarak kadın ve erkek kimliklerini ve kimliklendirilme süreçlerini sorgular.

5.3. Amerika Çağdaş Sanatında Kadın Temsil Biçimleri

Miriam Schapiro ve Judy Chicago'nun California Sanat Enstitüsü'nde başlattıkları, Feminist Sanat Programı'nı oluşturan Kadın Evi Porjesi'nde tümüyle kadınlardan oluşan yirmi bir kişi bir araya gelerek kendi çağrışımlarının peşine düştüler. Yüzyıllar boyunca kadınla özdeşleştirilen mekana ve eve odaklanarak kendimizden başka kimseyi memnun etmeyecek bir ev yaratacak olsaydık nasıl bir ev olurdu? diye sordular.

Her biri, tümüyle kendi düşlerinden ve fantezilerinden yola çıkarak o evin bir odasını döşeyecek olsaydı, nasıl bir ev çıkardı ortaya? Sorusuyla üretimlerini gerçekleştirdiler. "Bilinç çalışmaları yaparken, motif olarak mutfak fikri belirdi. Evin bu odasıyla ilgili gerçek fikirlerimizi dile getirdiğimizde, mutfağın, kızların anneleriyle sevgi mücadeleleri verdikleri bir alan olduğu ortaya çıktı. Görünürde şefkatin fazla fazla aktığı bir yerdi ama gerçekte annenin hapsedildiği ama kaçamadığı, toplumsal anlamda kaçamaya teşvik edilmediği için hapsolüp kaldığı bir mekan olarak bütün acısını öfkeyle biriktirdiği yerdi." (Antmen,2014:248)

Resim 5.11:
Womanhouse,1972

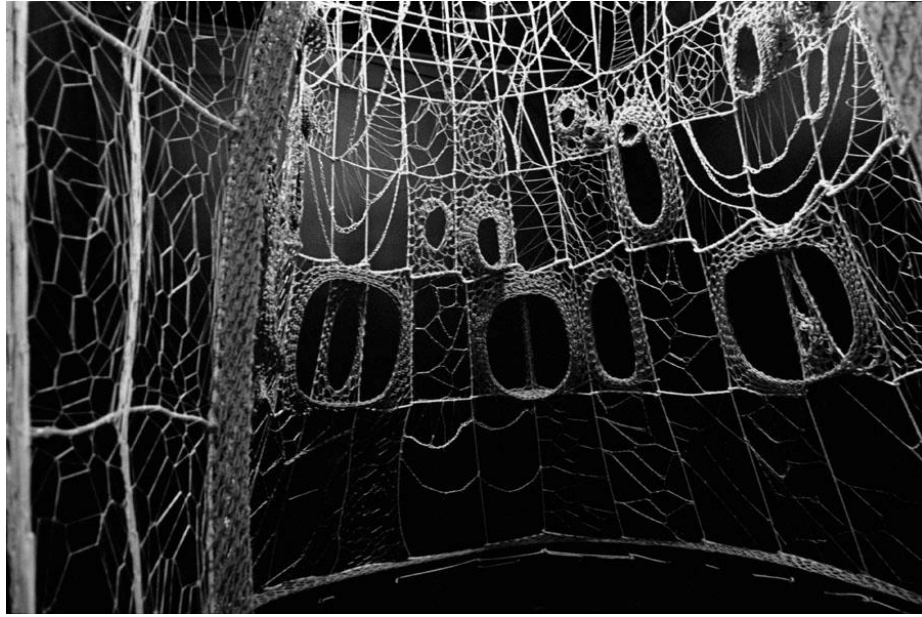


Kaynak 16 : <http://blog.calarts.edu/wp-content/gallery/womanhouse/womanhouse1.jpg>,2019

Kadın evinde kolektif bir çalışmayla mutfaktaki her şey pembeye boyandı. Çekmeceler uzak diyarların fotoğraflarıyla yapılmış kolajlarla kaplanmıştı, tavanda ve duvarlarda giderek göğüslere dönüşen kızarmış yumurtalar vardı. Sanatçılar kadınların gerçekliğini, kadınlık durumunu sanatsal pratiklerle buluşturmayı başarmıştı. Neyin sanata uygun bir konu olup, neyin olmayacağı sınırlandırmaları ortadan kaldırıldığında farklı ifade biçimlerine olanak sağlanmış oldu.

1960 sonrası, özellikle kadın sanatçılar, toplumsal cinsiyet inşası ile kendi pratikleri üzerinden hesaplaşmaya çalışmışlardır. Kadınlar hemen her toplumda, erkeklerle aynı hayatı, aynı toplumsal koşullar altında paylaşamamaktadır. Ata erkil söylem alanıyla belirlenmiş rollerin dışında kendi istemlerini hayata geçirmeyi kendi söylemsel alanlarını yaratmayı amaçlayan kadınlar için sanat, kendilerini temsil edecekleri bir zemin hazırlamıştır.

Resim 5.12:
Womenhouse,1972



Kaynak 17: <http://blog.calarts.edu/wpcontent/gallery/womanhouse/womanhouse4.jpg>,2019

Feminist sanatçılar, hem kadın hem de sanatçı olarak, hem kendilerinin hem de toplumun sınırlarını keşfetme imkanını bu projeye yakalamışlardı. Ocak 1972’de ilk kamu feminist sanat sergisi olarak kapılarını izleyicilerine açtıklarında yoğun medya ilgisi neticesinde her kesimden insana ulaşabilmeyi ve seslerini duyurmayı başarmışlardı.

Erkek egemen sanat tarihinde, o ana kadar yalnızca sanatın nesnesi olarak yer bulmuş kadınların, sanatın öznesi olarak kendi paradigmalarını temsil etmeye başlamış olması erkek egemen söylemin belirlediği geleneksel kodların yıkımı anlamına geliyordu. Mücadelerinin ardından, o ana kadar belirlenmiş kadın temsilleri tartışmaya açılmış oldu. Kadınlar, yıkılan kodların tekrar üretimini, toplumsal cinsiyet kurgusunda, gösteren gösterilen karşıtlığı üzerinden yapmışlardır. Kadınlar o ana kadar oluşturulmuş toplumsal kodları yıkarak, kendi sanat pratiklerinde tekrar üretmişlerdir.

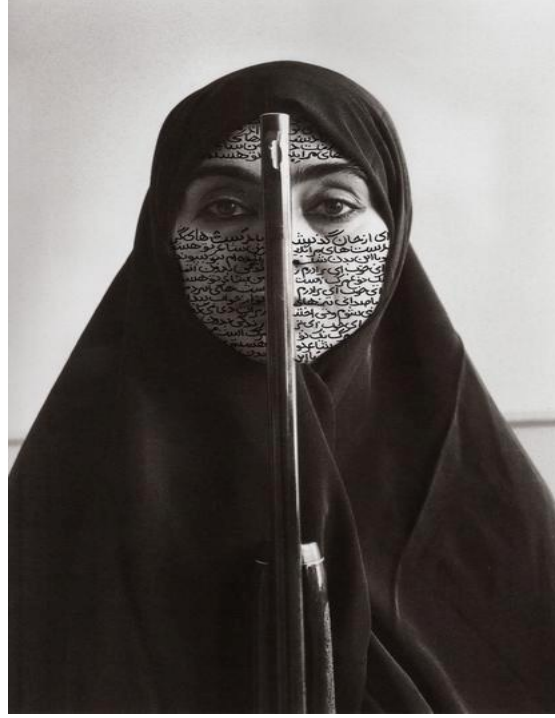
Sanat tarihinde kadın bedeninin seyirlik nesne olmasını eleştiren feministler, politik bir şekilde bedenlerinin kendilerine ait olduğunu söyleyerek sanatta temsil biçimlerine bedenlerini dahil etmişlerdir.

Amerikalı sanatçılar, kendi deneyimlerini ve pratiklerini sanatları üzerinden görünür kılmayı başarmışlardır. Shirin Neshat ise Ortadoğu'da, İran'lı kadınların içinde buldukları toplumsal durumunu sanatında formülize etmeye çalışmıştır. Shrin Neshat ve Köken Ergun'un çalışmalarını orta doğu ve militarist söylem bağlamına oturtarak kısaca tartışmaya çalışacağız.

5.4. Shirin Neshat Köken Ergun İzleğinde Sanatta Kadın ve Erkek Temsili

Resim 5.13:

İsyancı Sessizlik (1994). B&W RC baskı ve mürekkep, Cynthia Preston fotoğraf.



Kaynak18: <https://static1.squarespace.com/static/5423f995e4b01248b3c04a4a/t/54d2116de4b0c5d1fc390a22/1423053168381/?format=500,2019>

Shirin Neshat, 1979 İran İslam devrimi sırasında, kadınlara dayatılan toplumsal rollerin dönüşüme uğradığı bir ana odaklanır. Devrim sırasında, kadın savaşçıların değişen kimlikleri ve rolleri üzerine düşünen Neshat, bu olağanüstü savaş halinde, kadın savaşçıları ile ilgili kavramsal anlatımlar geliştirmiştir. *Allah'ın Kadınları* isimli siyah-beyaz seride, bedenine yazdığı Farsça metinlerde İranlı kadın şairlerin, kadınları, şehitliği ve savaşçı kadınların devrimdeki rolünü konu alan şiirleri vardır. Neshat, savaşçı kadınların ikonik portrelerini, kendi bedeninde üreterek, görünenin ardındaki çok daha karmaşık olan bir gerçeklik önerir. Sanatında, göstergeler üzerinden ürettiği başka bir gerçekliği gün yüzüne çıkarır. Toplumsal iktidarın dönüşümünde, egemen temsil biçimleri, temsil edilenin menfaatleri doğrultusunda dönüştürülebilir. Bu dönüşüm, hala eril iktidarın belirlediği temsillerdir, ata erkil toplumun inşasında kadın savaşçıları, toplumsal cinsiyette kendilerine atfedilen rolleri terketmiş, erkek egemen söylemin üretimi için mücadele vermişlerdir. Neshat vücudunun sınırlı bölgelerine, dinen görünmesinde sakınca olmayan el, yüz ve ayaklarına yazılar yazarak, kadınların, ancak dinin ve ya erkin izin verdiği ölçüde var olmaları gerekliliğini eleştirmiştir. Kadına

atfedilen toplumsal normlar, devletin yönetim biçimine ve ihtiyaçlarına göre değişkenlik gösterebilir.

Resim 5.14:

A chador, a rifle, hands and a poem-a typical shot from Neshat's series Women of Allah from 1996



Kaynak 19: https://www.dw.com/image/43166565_401.jpg,2019

Hepimiz, günlük hayatımızda bazen ızdırap verici, bazen de ayrıcalıklı bir biçimde katagoriler, normlar ve yapılarla karşılaşırız ve onlarla bir biçimde pazarlık etmek zorunda kalırız. Neshat fotoğraflarında bir şekilde bu pazarlığı görünür kılmıştır. Kendini toplumsal yaşamda temsil edemeyen kadın, vadedilen şehitlik mertebesi ile kendini adayın konumundadır. Dinsel söylemde adanmışlığının karşılığını fazlasıyla alacaktır. Bu anlamda Neshat'ın çalışmaları, bedene uygulanan bu yazılar, geleneksel düşünce biçimlerinin beden üzerindeki sembolik tahakküm araçları olarak da okunabilir. Toplumsal cinsiyet inşası, siyasal fikirler, ritüeller, yaygın inanış biçimleri olarak beden üzerinde ikamet etmeye çalışırlar, fakat bunlar her zaman, bireyin iradesi dışında, yapısal olarak işleyen mekanizmaların göstergeleridir.

Toplumsal gerçekliğimiz, feminist sanatçıların hesaplaştığı en önemli mesele olmuştur. Toplumsal gerçekliğimizi oluşturan şey, toplumsal gerçekliğimizi tanımlayan, erkek egemen söylemden başka birşey değildir. Patrikalyal düzen cinsiyet normlarını belirleyip bir düzene tabi tutmuştur, erkek imgesini de kadın imgesini de tanımlamış, sınırlarını

belirlemiştir. Feminist sanatçılar, gerçekliğin erkek egemen bir söylem tarafından oluşturulmuş, toplumsal bir inşa olduğunu biliyorlardı. Bu inşayı oluşturanların gerçeklerine karşı, yaşamın tüm alanlarında, toplumu erkek egemen değerlerden kurtarmak için, kendi gerçeklerini yansıtacakları sanatı, bir ifade biçimi olarak kullanmışlardır.

“*Ben Askerim*”, Köken Ergun’un, Türkiye Cumhuriyeti’nde kutlanan milli bayramlardaki devlet denetimli törenlere ilişkin gerçekleştirdiği video dizisinin ilk filmidir. Bu büyük ölçekli törenlere iliştilen milliyetçi simgeler, betimleyici olmayan ve neredeyse dikizci bir bakış açısıyla vurgulanır. *Ben Askerim*, 1919’da Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde Müttefik Kuvvetler’e karşı Türk halkının bağımsızlık savaşını başlattığı güne atfedilen Gençlik ve Spor Bayramı’nda çekildi. Bayram törenleri her kentten en büyük stadyumunda gerçekleştirilir, lise öğrencileri sosyalist-gerçekçi tarzda koreografisi yapılan danslar sergiler. Son on yıl içinde, danslara askeri marşlar yerine popüler şarkılar eşlik etmektedir. Bu videoda, askeri öğrenciler milliyetçi bir hip-hop şarkısı eşliğinde jimnastik gösterileri sergilerken, geri planda yüksek rütbeli bir subay “asker”in erdemleri hakkında haşin bir şiir okur.

Resim 5.15:
Ben Askerim (I, Soldier), 2005



Kaynak 20: http://videomedeja.org/wp-content/uploads/2014/11/koken_ergun_i_soldier.jpg, 2019

Devlet denetimli resmi törenler militarist söylemin en etkin biçimde oluşturulduğu, aktarıldığı alanlardır. Bu törenlerde bireylere önceden beri var oldukları özneler gibi hitap edilmez, birey yeni bir varoluşa çağırılır. Edimsel olarak adlandırılan beden, kimliğine bürünmeleri beklenir. Tıpkı askere gitmeden önce kına yakılarak bedene yüklenen anlam gibi. Önceden verili bir şey veya içsel bir durumla ilişkili olmayan eylemlerin tekrar edilmesiyle bir karakter kazanılması sağlanmak istenir.

Köken Ergun'un bu performansını, Shirin Neshat'ın *Allah'ın Kadınları* serisi ile yan yana düşündüğümüzde, militarist söylemin, birbirine çok benzer ve çok yakın iki coğrafyada nasıl farklı düzenlemelere tabi tutularak oluşturulabildiğini fark ederiz. Tüm toplumlarda, her şey değişime ve dönüşüme maruz bırakılabilir. Neyin, neye, nasıl, dönüşeceğini genel olarak egemen söyler belirler. Sanatçılar, temas ettikleri meselelerle, egemen söylem alanına müdahalede bulunurlar. Bu müdahaleler ile farklı söylem alanları kurulabileceğine işaret ederek egemen söylemi sekteye uğratırlar.

Foucault, iktidarın tepeden aşağıya doğru işlemediğini, her yerde olduğunu düşünür. "Bazı davranışları, kadın davranışı olarak adlandırırız ve bu şekilde adlandırılana mesafe almak, ondan ayrılmak, onu yadsımak için erkek kategorisi çıkar ortaya. Kadın olarak adlandırılarak var edilen bedenlere yasak bir erkeklik alanı, erkek olarak var edilen bedenlere de yasak bir kadınlık alanı oluşur böylece. Bu yasaklar kadın ve erkek varlıklarını düzenleyici ve kurucu bir biçimde işler. Her halükarda arzu, yasayla, yasakla karşılaşmaksızın dile gelmez." (Direk,2018:234)

Neshat, devrim neticesinde, daha önce kadınlara yasak olan erkeklik alanının kadınlara hangi düzenlemeler aracılığıyla açıldığını gözler önüne serer. Egemen söylemin buyurganlığıyla, kadınlar yine egemen söylemin belirlediği şekilde, erkeklik alanında eyleme durumunda kalırlar, egemenin söylemini bize hiç yabancı gelmeyen adanmışlık kavramıdır. Vatana kurban olacak evlatlar, bu kez erkek ya da kadın gibi ayrıma tabi tutulmaz. Neshat'ın çalışmaları adeta kınanın bedene yazı haline gelmesi gibi benzerlik gösterir.

Tüm bunları, kına gecesi odağında düşündüğümüzde kına gecesi ritüelinin, bir geçiş ritüeli olduğunu ve ağırlıkla kadınlar üzerindeki etkisinin daha fazla olduğunu biliyoruz. Fakat kına ritüeli erkekleri ilgilendiren geçiş ritüellerinde de bir iktidar aygıtı gibi çalışmaya devam eder. Kına erginlenme töreni olarak tanımlayabileceğimiz sünnet töreni ve asker olma nişanı olarak yine devrededir. Hegemonik erkeklik kurucusu, sünnet

törenlerinde bireyin hayatını etkisi almaya başlayacaktır. Butler'a atıfla çocuğa söylenecek şey artık "erkek" olduğudur ve toplumun "erkek" olarak adlandırılan eril bedenlere ayrılmış alanında varlığını idame ettirebilir. Kına gecesi ritüelinde bedene uygulanan her kına teması ile yüklenen bir anlam vardır. Olması gereken bir "erkek"lik normu, uyması gereken kadınlık normları, ölmesi gereken vatan severlik normları adeta bedene yüklenir. Kına ritüelini sadece 'kurum' olarak düşünmek yerine, kurucu niteliği olan kolektif bilinci kurgulayan, var olan bireyselliği önemsemeyen, göstermeyen olasılıklar sunmayan sadece egemen iktidar yapısını güçlendirmeye yönelik toplumsalın yeniden inşasına katkı sağlayan döngüsel bir pratik olarak düşünebiliriz.

BÖLÜM 6: NORM OLARAK TOPLUMSAL CİNSİYET KURAMININ İKTİDAR BEDEN VE SANATLA İLİŞKİSİ

6.1. Toplumsal Cinsiyet İnşasında Sanatın Durumu

Toplumsal cinsiyet kavramını Zeynep Direk, *Cinsel Farkın İnşası* adlı kitabında şöyle açıklamıştır: “Toplumsal cinsiyet kavramı cinsiyetin doğa tarafından belirlenmiş, aynı kalan, değişmez bir doğal özü olmadığını, toplumsal olarak ve iktidar ilişkileri içerisinde kurulduğunu savlar.”(Direk:2018) Toplumsal yapılar bireyleri, birden çok yapıda konumlandırarak başka kişilerin konumlarıyla bağlantılandırır. Toplumsal cinsiyet, tarihsel ve toplumsal olarak bu süreçler içinde insanlar arasındaki iktidar ve tahakküm ilişkilerini üretir. Erkek egemen söylem içinde oluşan ve gelişen bu yapıların içinde, kadınlar, dünyanın hemen her yerinde kendilerini cinsiyetlendirilmiş hiyerarşik yapılarla mücadele ederken bulurlar. Kadın olmak, toplumsal yapılar içinde, toplumsal yapılar tarafından inşa edilmiş, belirlenmiş bir dizi kültürel etkinliği sürekli yineleyerek tekrar etme etkinliğidir. Kına ritüeli bu yinelemeler için devrededir.

Luce Irigaray, cinsiyetin biyolojik veya toplumsal değil dilsel bir kategori olduğunu öne sürer. Irigaray’a göre dil, erkekler tarafından oluşturulmuş ve erkek cinsiyetine ayrıcalık tanıyan bir yapıya sahiptir ve hegemonik “Batı” temsili içinde, kadın, temsil edilemez olanı oluşturur. Bu önermeden yola çıkan Ceren Özpınar *Türkiyede Sanat Tarihi Yazımı* adlı kitabında, sanat tarihi yazımında, kadın öznelerin ideolojik ve toplumsal olarak inşa edilmiş güçler tarafından dil aracılığı temsili içinde, kadının, temsil edilemez olanı oluşturduğunu söyler.(Özpınar:2016)

Irigaray ve Özpınar, farklı coğrafya ve kültürlerden gelmiş olmalarına rağmen, kadını temsil edilemez alan içinde tespit etmişlerdir. Muhtemelen bu, tüm dünyada, aklımıza gelebilecek her alanda karşılaşıcağımız kaçınılmaz bir süreçtir. Her toplum ve kültür kendine has dinamiklere sahipken, kadınlar söz konusu olduğunda karşılaşılan tablo aynıdır. Irigaray, hayatın içinde kadının temsilini, Özpınar sanatın tarihselliğinde kadının temsilini ‘temsil edilemez’ olan alanda bulmuşlardır.

Bize göre ise belki de sorun sadece kadınları ilgilendiriyor olmayabilir. Kurumsal yapılar (okul, aile, devlet, müze, vb.) içerisinde en baştan itibaren oluşturulan söylem alanında kadınların ve kadın sanatçıların kendi öznellikleriyle var olup, bu öznellik biçimlerini temsil edebilecekleri bir zeminin baştan beri oluşturulmamıştır. Bourdieu’ya göre:

“Tarihte neyin ebedi nitelikte ortaya çıktığını göstermek sadece birbirleriyle bağlantılı kurumlarca (aile, klise, devlet ve eğitim sistemin yanı sıra spor ve gazetecilik düzeninde de) gerçekleştirilen bir ebedileştirme çalışmasının ve tarihe doğalcı ve indirgemeci bakışın onlardan aldığı cinsler arası ilişkiyi yeniden yerleştirmek, dolayısıyla da tarihsel eylemi eski haline getirmektir.” (Bourdieu, 2016: 22)

Antmen, *Kimlikli Bedenler* adlı kitabında Türkiyede sanatın, modernleşme sürecinde yeni cinsiyet rejiminin görsellik kazanmasında belki de farkında olduğumuzdan daha önemli bir işleve sahip olduğunu vurgular. Türkiye modernleşmeye dair tüm süreçlerini kadın bedeni üzerinden belirler. Antmen’e göre kültür en eşitlikçi ortamlarında dahi cinsiyetçidir. Sanat dünyasının kapıları da kadınlara her zaman ardına kadar açık olmuştur ama sanatçı birey, eril olarak kodlanmıştır.

Türkiye’de ressam erkektir, eğer kadınsa ve örneğin iyi bir ressamısa, o zaman da ressam Mehmet Gülerüz’ün halası Bedia Gülerüz için gururla söylediği gibi “kadın ressam ama ressam”dır. Türkiye’de “erkekler devlet, kadınlar aile kurar” ve bu rol dağılımı, sanat eğitim kurumlarında atölye hocalarının veya diğer kurumlarda yöneticilerin çoğunlukla erkek oluşu gibi, pek bir değişiklik olmadan devam eder.”(Antmen:2013) Erkek egemen söylem, Foucault’ya referansla, mikro iktidar alanında makro etkiler üretir.

6.2. Michel Foucault Düşüncesinde İktidarın Beden ile İlişkisi

Foucault’ya göre beden, iktidarın gözünde politik bir argümandır, iktidar beden üzerinde eyler. İktidar ilişkilerinin özneyi kurma, değiştirme ve dönüştürme eylemleri, bedenin ihlali anlamına gelmektedir. Foucault iktidarı yalnızca devlet aygıtlarının dışında daha küçük alanlarda işleyen bir mekanizma olarak düşünür, bireylerin bedenleri üzerinde işleyen kimliklerine nüfus eden mikro iktidarlardan bahseder. Toplumsal cinsiyet inşasında mikro iktidar alanlarında asıl kaynağını bulur. Toplumsal cinsiyet inşası kavramını bu teze dahil etmemizdeki amaç gelenek ve ritüelleri bu tez özelinde kına gecesi ritüelini mikro iktidar alanı olarak saptamamızdır. (Foucault:2015)

Foucault, 1975 -1976 yılları arasında *Collège de France*'ta verdiği derslerde, Modern toplumlarda egemenliğin yerini alan iktidar mekanizmalarından bahseder. Disipliner iktidarı, beden siyaseti olarak belirler. Disipliner iktidar egemenlik paradigmasından farklı işlemez. Hukuk belli davranışlara yasaklar getirirken, egemenlik belli davranışların kabulünü sağlar. İki iktidar biçimide bireylerin başına buyruk olmamaları

için sınırlar belirlerler. Foucault, sınırları belirlemek için kullanılan aygıtları tanımlamak için *Dispotif* terimini kullanır. Foucault'ya göre tüm mekan ve zamanlarda geçerli olabilecek tek bir evrensel gerçeklik yoktur, iktidar, bir gerçeği teşkil eden bir çok ögeyi başka öğelerle ilişkilendirerek kendi faydaları doğrultusunda, istediği gibi yönlendirebilir zararlı olan öğeleri sınırlandırarak yeniden anlamlandırabilir ve yok etmeye gerek kalmadan etkisiz kılabilir. (Foucault:2015)

Bu noktada Durkheim'in ritüellerin toplumsal işlevlerini saptadığı dört önemli maddeyi tekrar düşünebiliriz. "Ritüel bireyi toplumda yaşamak için toplumun gerektirdiği düzen bağının sıklığına acı çekmeye hazırlar ve onu bu yolda eğitir." diyordu . Foucault'nun "dispotif" olarak adlandırdığı somut düzenlemelerinde söylem alanına dahil edebileceğimiz ritüellerin oluşturduğu bir iktidar alanı tanımlayabilir miyiz? Foucault'ya göre söylemsel ve söylemsel olmayan pratikler bilgi ve iktidar eksenleriyle bir araya gelir. Bu pratikler yoluyla dispotifler bir takım deneyimler geliştirir. İnsanları bu deneyimlerin öznesi olarak tanıtarak onlara kendileriyle ilgili hakikatler dayatır. İktidarın şiddet kullanmadan bedeni kuşatmasını sağlar, onu itaatkar ve uysal hale getirir. Foucault'a referansla söylemek istediğimiz şey kına gecesi ritüeli önemli bir iktidar alanı oluşturur ya da tahakküm ilişkilerinin kurulduğu önemli bir toplumsal pratiktir.

Bedene uygulanan kınayı, kültürel anlaşılabilirlik alanı içerisinde düşündüğümüzde bireyi, hayatı boyunca niteleyecek olan normlardan biri olarak düşünebiliriz. Bu normun toplumun hemen her kesiminde aynı anlam dünyasına ait bir karşılığı vardır "adanmışlık" konuyla ilgili incelediğimiz birçok yayımda kına ritüelinin kültürümüze ait güzel bir gelenek olduğunun altı çizilmiş gelenek ve göreneklerin toplumdaki çözümleri önleyen, toplumu oluşturan bireylerin oluşturduğu ve bulunduğu ortak payda vurgulanarak bu değerlerin korunması gerektiğinin üzerinde durulmuştur. Kulağa hoş gelen bu patriyarkal söylemin yeniden düzenlenmesi gerekmektedir.

6.3. Judith Butler ve Norm Olarak Toplumsal Cinsiyet

Butler, *Bela Bedenler* adlı kitabında bedenin maddesellik sorunsalı ile toplumsal cinsiyetin performatifliği arasında bağ kurmanın bir yolu var mıdır? "Cinsiyet" kategorisi bu tip bir ilişkide nasıl vucut bulur? gibi soruların yanıtını arar. Performanslarında Canan, Neriman Polat ve İnci Furni kadına dayatılan normları ideolojik ayırım yapmadan eleştirirler. Toplumsal cinsiyet inşası, hangi ideolojiden gelirse gelsin, belli normlar

aracılığıyla kadın bedeni üzerinde, kendi pratiklerini oluşturmaya ve düzenlemeye çalışmıştır. (Butler:2014)

Cinsiyet kategorisi en başından beri normatiftir. Bu bağlamda, “cinsiyet” sadece bir norm olarak işlemez, yönettiği bedeni üreten düzenleyici pratiğin bir parçasıdır. Butler, bu durumu düzenleyici gücün kontrol ettiği tahakküm olarak açıklar. Butler’ın düşüncesiyle açıklamaya çalıştığımız şey, kına ritüelinin tam anlamıyla böyle bir düzenleyici pratik olduğudur. “Cinsiyet”, zaman boyunca maddeselleştirilmesi zorunlu olan bir düzenleyici idealdir ve bu maddeselleştirme ileri derecede düzene sokulmuş belli pratikler aracılığıyla vücut bulur ya da bulamaz. Her ideolojik söylem kendi düzenleyici ideallerini dayatır. Kendi tarihselliğinde kına ritüeli her ideolojik söyleme angaje olmuş ve olmaya devam etmektedir.

Judith Butler *Cinsiyet Belası* adlı kitabında “normatif” teriminin en az iki anlamı olduğunu söyler. O bu terimi çoğunlukla belli tür toplumsal cinsiyet ideallerinin olağan şiddetini betimlemek için kullanır. Normatif sözcüğünü toplumsal cinsiyeti idare eden normlara özgü anlamında kullanırken, “normatif” terimini etik gerekçelendirmeye dair, etik gerekçelendirmenin nasıl yapıldığını ve ne gibi somut sonuçlara varacağını anlatan bir terim olarak kullanır. Toplumsal cinsiyeti mümkün kılan koşulları incelerken “normatif” bir değerlendirme ise hangi toplumsal cinsiyet ifadelerinin makul olup hangilerinin olmadığı sorusunu cevaplamaya çalışır, bu tür ifadeler arasında ayırım yapabilmek için ikna edici sebepler sunar. (Butler:2014)

Kına ritüeli ile dayatılan normlar her bireye yapılan atıfla rol tayin ederler. Bu roller gereğince egemen söylem hayata yön vermek istemektedir. Toplumsal cinsiyet inşası devrededir.

“Fakat neyin “toplumsal cinsiyet” sayılacağı sorusu bile zaten iktidarın yaygın normative işleyişine işaret eden bir sorudur yani “durum ne olacak”ın, ”durum nedir” kisvesi altında kaçak işleyişine delil niteliğindedir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet alanının betimlenmesi hiçbir surette onun normative işleyişinden önce gelmez ve ondan ayrı tutulamaz.” (Butler,2018:26-27)

BÖLÜM 7: BİREYSEL PROJE

7.1. Döngü

Bu çalışma, kına ritüelinin kavramsal yönünü, sanat üretimlerimizde görünür kılmayı hedeflemiştir. Bir tahakküm aracı olarak kullanılan ve toplumsal cinsiyet inşa etme pratiklerinden biri olarak işlev gördüğünü düşündüğümüz kına ritüeliyle, toplumda kabul görmüş ve içselleştirilmiş şiddet olaylarının bağlantısını görünür kılmak için çeşitli malzemelerle üretimlerimizi gerçekleştirdik. Genel olarak her çalışmaya verilen bir isim olması gerekir. İsim verilmek istenmeyen üretimlere “isimsiz” isminin verilmesi sık rastlanan bir durumdur. Erkek şiddetiyle yaşam hakları ellerinden alınan bazı kadınların isimleri, kimlikleri tespit edilemediği için resmi kayıtlara “ismi belirlenmemiş” tanımlanmasıyla geçmiştir. Kendi pratiklerimizle anlamaya çalıştığımız bu ritüelin, toplumsal yönünü düşünürken yaptığımız şey, sabitleşmiş anlamları yıkıma uğratmaktır. Bu yıkıma ve her yıkımın ardından gerçekleşen inşa süresine eşlik eden bu üretimlere, isimleri belirlenmemiş kadınlara ithafen “isimsiz” demek istiyoruz.

Resim 7.1:
“İsmi belirlenmemiş”, 35x65, Karışık Malzeme, 2019



Resim 7.2:
“İsmi belirlenmemiş”, 35x65, Karışık Malzeme, 2019



Kına ritüeli, son zamanlarda tüketim kültürünün etkisi altındadır. Kültürel bir pratik olarak da düşünebileceğimiz kına gecesi ritüelleri için sektörel bir yapılanma ile organizasyon şirketler hizmet vermeye başlamıştır. (<https://armut.com/2019>) Popüler kültürün dayattığı, kitle iletişim araçlarının pompaladığı “fark yarat” motivasyonu ile gelen nokta, bireylerin fark peşinde koşarken birbirlerine daha çok benzediğidir. Son 10 yılda güç ve zenginliğin ön plana çıkartılarak uygulanan bu ritüelde, lüks tüketimin geleneği meşrulaştırmaya çalıştığı düşünülebilir ancak gelenek de lüks tüketimi meşrulaştırıyor olabilir. Fakat bu meşrulaştırmaların hiç biri kına ritüelini tezimizde ele aldığımız biçimiyle meşrulaştıramaz. Çalışmada, günümüzde uygulanan kına gecesi ritüellerinin içerdiği anlam ile uygulandığı yöntem arasındaki tutarsızlığa ve sahteliğe vurgu yapmak için bu *kitch* üretimi gerçekleştirdik.

Resim 7.3:
“İsimi belirlenmemiş” , ahşap, kina, kumaş, 2017



Kültürel bir nesne olarak tanımlayabileceğimiz “sandık” özellikle de çeyiz sandığı, farklı zamansal mevcudiyetlere işaret eder. Gaston Bachelard *Mekanın Poetikası* adlı kitabında sandığı, (mahfaza) açılan bir nesne olarak tanımlar; “mahfazanın için de unutulmaz şeyler vardır. Bizim için unutulmaz şeyler ama bunlar, hazinelerimizi sunacağımız kişiler içinde unutulmaz olacaktır. Geçmiş, şimdiki zaman ve bir gelecek yoğunlaşır orada. İşte bu nedenle, mahfaza da hatırlanamaz olanın (*immemorial*) hafızasıdır (*memoire*) .(Bachelard, 2017:118).

Sandık, zihinsel olarak farklı zaman ve mekan algısıyla oynayarak bir alana açılır. Anne, büyükanne ve anneannenin muhafaza ettiği eşyaların devam ettiği yolculuğunun, uğrak yeri yine bir kadının sandığı olacaktır. Bu yolculuk böyle devam eder. Devam eden bu yolculukta yaşantısal olarak somutlaşan meseleler vardır. Bu her ailenin aktarımına göre değişiklik gösterebilir. Kendi pratiğimde, evde açılan sandıktan yayılan naftalinin rahiyasıyla oluşan törensel bir ortamda, annem yada büyükanne, son derece titizlenerek içinden aldıkları eşyaları düzenler, yenilerle eskileri sadece mekansal olarak

değil, zamansal olarak da bir araya getirerek yeni bir düzenlemeyle muhafaza etmeye devam ederlerdi fakat kimin için?

Resim 7.4:
“İsmi belirlenmemiş”, 14,5 x 20x 29,5 cm, ahşap, kina, kumaş, 2017



Daha sonraları farkettiğim, toplumsal katmanlarda sandığa yüklenen, sandıkta muhafaza edilen bir ‘şey’ var. Bu anlam doğrultusunda sandığı, kadınsal bir nesne ya da eşya olarak düşünüyoruz, kadınların dünyasına ait unsurların muhafaza edildiği kültürel bir nesne... Yaşantısal alanda hiç kullanılmayan eşyaların nesilden nesile aktarımını sağlarken, muhafaza eden bir mekan... Belki; ortak hafızadaki en mutlu anlar için özenle hazırlanmış, örülmüş, dikilmiş, üretilmiş olabilir. Fakat, “o” an kendi yaşamında bir türlü gelmediği halde, gelmekte olduğu inancıyla muhafaza edilir, hafızada olan ama yaşanma olasılığını bulamamış “o” anın mutluluğunu devretmektedir. Sonuç itibariyle muhafaza edilen, korunan, saklanan şey kıymetlidir, kıymetli olana devredilir. Bazı kadınların, içsel bir boyut oluşturarak, umudunu, hüznünü sandıklara sakladığını düşünüyoruz ve bu nedenle zamansal olarak bir çeyiz sandığının dibine asla ulaşılamaz, umudun kökensele

bir araştırması yapılamaz. Kına yakılarak, baba evinden uğurlanan bir kadının sandığında nesilden nesile aktarılan en önemli Şey hüzünlü umutlardır. Bu nedenle bir çeyiz sandığının dibine asla ulaşılamaz, nesilden nesile aktarılan duygusal sermayenin kökensel bir araştırması yapılamaz.

Resim 7.5:

“İsmi Belirlenmiş”, 26 x 51x120, karışık malzeme, 2019



Resim 7.8:
“İsimi belirlenmemiş”, 90 x 80 cm, ahşap, iplik, kına, 2017



Görseldeki çalışmada geçmiştekilere musallat olmuş kına ritüelinin, şimdiki ve geleceği nasıl şekillendirebileceğini düşünüyoruz. Çalışmada, 2016 yılında silahla öldürülen seksen altı kadını temsilen avuç içinde yakılan kına ve biçimi kullanılmıştır. Bu biçimler, geleneksel yapıyı temsil eden, kınaya bulanmış altın varaklı bir çerçevenin içinde oluşturulan ağlara sabitlenmiştir. Ağlar toplumsal hafızayı temsil eder. Nermin Saybaşılı *Sınırlar ve Hayaletler* adlı kitabında, hayalet kavramından bahseder. Hayaleti, yaşamakta olan toplumsal bir figür olarak ele alır ve şöyle söyler: “Hayalet kavramı sınır geçişleri sırasında ne olduğunu, ne olmuş olması gerektiğini anlamak, tam da böyle anlardaki iktidar ilişkilerini ifşa etmek ve sınır bölgelerde yaşamının anlamını yorumlamak için stratejik bir araç olarak devreye girer.” (Saybaşılı:2011,52).

Bu tezde kına ritüelinin bir arada olma halinde bir sınır geçişinde meydana geldiğinden bahsetmiştik. Tam da bu nedenle kına ritüelini geçiş ritüeli olarak almıştık. Yapmaya çalıştığımız şey ise tam olarak iktidar ilişkilerini deşifre etmektir. Kına ritüelini sembolik şiddet olarak belirlemiştik. Bu sembolik şiddetin yaşantısal karşılığının somutlaştığı zemini, erkek şiddeti olarak belirliyoruz. Erkek şiddeti ile yaşam hakları ellerinden alınan kadınları temsil eden bu çalışma sınır ve geçişlerde ne olduğuna, olan şeyin unutulmamasına dair bir amaca hizmet eder. Saybaşılı'ya göre, hayalet bilgisi

“hayaletler”i bir talebi ya da iddiası olan biri ya da bir şey olarak ele alır. Öldürülen kadınların hayaleti kına ise, kına kadınların hayaleti ile görünür kılınmaya çalışılmıştır.

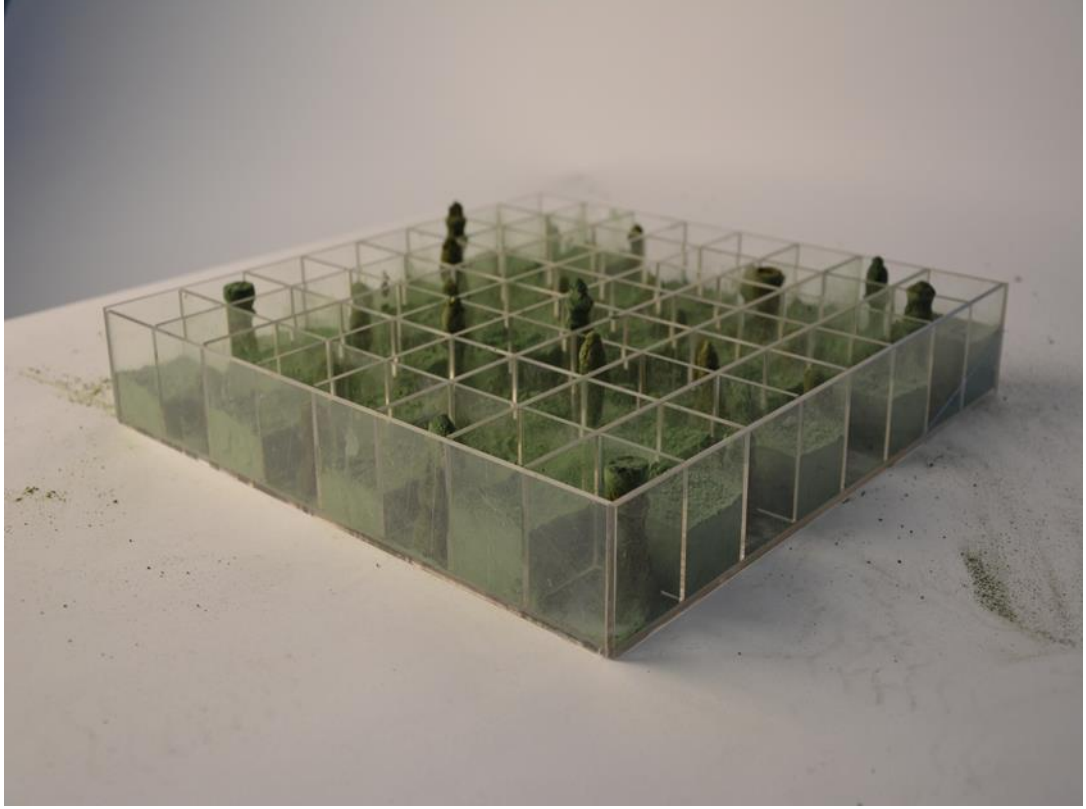
Resim 7.9:
“Döngü”, HD video 20’ 19” loop, 2017



Kına ritüeli gerçekleşirken, genç kızlar ellerinde kına tepsisi taşır, tepsinin içinde yakıma hazırlanmış kına vardır. Bu ritüel karanlıkta gerçekleştirildiğinden olsa gerek kınanın üzeri mumlarla donatılır ritüel boyunca ve etraftaki tek ışık kaynağı bu mumlardır. Biçimsel olarak bu duruma gönderme yaptığımız bir üretim gerçekleştirdik. Kınayı “kutsal kase”ye göndermede bulunduğumuz bir ayaklı cam bir kasede hazırladık. Üzerinde yitirilen bedenlerle özdeşleştirdiğimiz mumları yerleştirdik. Mumların yavaşça erimelerini kayıt altına aldık. Videoyu geri sararak izlediğimiz mumlar bedenlerin yeniden üretimini ve yitimini simgeler. Burada kastımız sadece yitirilmiş yaşamlara işaret etmek değil, aynı zamanda toplumsal temayüllerin içine sıkışmışlığımızda yitirdiğimiz öznellik biçimleri ve yitirdiğimizi hissettiğimiz her şeydir. Bu çalışmayı izlerken yakalanan duygu bir illüzyon gibi yanıltıcıdır. Tıpkı yitirirken olduğu gibi anın içinde bu yanıltıcılığa hapsolüyoruz.

Resim7.10:

“İsmi belirlenmemiş”, Karışık Malzeme, 32x32 pleksi glass, plastik satranç taşları,kına, 2017



Her söylemin ürettiği doğru, o söylemi kuran iktidar ilişkileri içinde oluşturulmuş söylemin sonucunda ortaya çıkar, tek bir iktidar yoktur, iktidarlar vardır. Bu nedenle çözümlenmeleri belli bir söylemi açığa çıkarıp analiz etmeye, toplumda geçerliliği olan söylemlerin bireyler üzerinde yaratılan egemen söylemin etkisini görünür kılmaya çalışıyoruz.

Çalışmada odaklandığımız şey, kına ritüelinin tahakküm aracı olarak toplumsal cinsiyet inşasına olan etkisiydi. Pleksiglastan yapılmış, derinliği olan bir satranç tahtası meydana getirdik. Satranç oyununda kitleleri ya da bireyleri temsil ettiğini düşündüğümüz satranç taşları kınaya bulayarak, normalde oyunun içinde kısıtlı olan hareket kabiliyetlerini, tamamen ortadan kaldırdık. Eğer bu taşların yerinde kitleler ve ya bireyler olsaydı, etraflarını çevreleyen malzemenin şeffaflığından dolayı, hala belirlenmiş hareketlerini yapabileceklerini düşünebilirlerdi, hiç hareket etmeden özgürce beklemeye devam edebilirlerdi. Sadece plastikten yapılmış malzemeler oldukları için, hiç hareket etmeden özgürce bekliyorlar. Satranç oyununa, kimlik kanunu ve nedensellik kanunu hakimdir. Filin yapabileceği hareketler, niteliksel olarak bellidir.

Resim 7.11:

“İsmi belirlenmemiş”, Karışık Malzeme, 32x32 pleksi glass, plastik satranç taşları,kına, 2017



Egemen söylemin kendi söylemine uygun özneler yaratmak için, zorlama ya da baskıya ihtiyacı yoktur. Bireylere, söyleme tabi olmasını gerektiren olgular sunarak, bunları normalleştirerek empoze eder. Yaşantısal alanda, kına ritüelinin bireylere kazandırmak istediği bir öznellik biçimi vardı. Adanmış olan özne...adanacak olan özne... adayın özne... bu öznelliklerin, aynı bireyde, yaşantısal alan içinde, farklı zamanlarda ya da aynı zamanda tezahürü bizce çok olasıdır. Örneğin kale, piyonu adayanken kale, vezire gururla kendini adayabilir. Sonuçta baki olan oyundur ve sonuçta oyun da oyundur. Bunun oyun olduğu, bu oyunun kurucusu olduğu ve bu oyunun kurallarını kurucusunun koyduğu gerçeğini değiştirmez. Kuralın olduğu her yerde tahakküm ile ilişkisi vardır, insanın olduğu her yerde bu ilişkileri tersine çevirme imkanları sınırsızdır.

Resim 7.12:
“İsmi belirlenmemiş” çap 37 cm.porselen, kına, plastik, seramik, 2017



Kız isteme törenine ve çocuk gelinlere gönderme bulunduğumuz bu çalışmada iki kahve fincanı karşılıklı bir mütabakatı simgeler. Zemini oluşturan kınaya bulduğumuz tepsi ile bu adetlerin geçmişten geldiğini fakat erkek egemen söylemin ihtiyaçları doğrultusunda hala bazı bölgelerde işlevselliğini koruduğunu temsil etmeye çalışıyoruz. Bu törenler yirmi birinci yüzyıl Türkiye’si’nin kırsal bölgelerinde hala evlenecek kızın rızası olmadan gerçekleşir. Kahve fincanlarının arasında konumlanmış gül yaprağı formu, bu anlaşmanın öznesi konumundaki, rengi itibariyle masumiyeti çağrıştıran kız çocuğunu simgeler.

SONUÇ

Toplumumuzda kadına yönelik şiddet olaylarının artarak devam etmesinin nedenlerini sorunsallaştırdığımız bu çalışmada, toplumsal olarak şiddetin içselleştirilip kabul edilmesi, kına ritüeli özelinde irdelenmiştir. Toplumsal hafızada kuşaktan kuşağa aktarılarak devam eden bu ritüelin karşılık geldiği “adanmışlık” kavramıyla olan ilişkisi görünen ve görünmeyen yönleriyle ele alınarak kına ritüeliyle kültürel süreçlerde oluşturulan anlam dünyası ve erkek egemen söylemle olan bağı deşifre edilmeye çalışılmıştır. Egemen söylemin kendisine uygun kadın öznelliğini biçimlendirebilmek için kına ritüelini icad ederek, kutsal söylemle ilişkilendirdiğine yönelik düşüncemiz doğrultusunda kına ritüelinin, kültür tarihi içindeki yolculuğu araştırılmıştır. Eski Türklere kadar dayanan kına ritüelinin tarihselliğinde, günümüzde kullanılan sembolik anlamından ziyade süs ve boya amacıyla kullanıldığı saptanmıştır. Sembolik olarak kurban etme, adama gibi kavramların kuşaktan kuşağa aktarılırken, kavramsal olarak toplumların kendi ihtiyaçlarına uygun olarak ya da egemen söylem alanının şekillendirdiği bir değişime tabi tutulduğunu belirlenmiştir. Bu doğrultuda, toplumsal cinsiyet inşasının araçsallaştırdığını düşündüğümüz kına ritüeli, kuramsal olarak toplumsal cinsiyet inşası, feminist söylem ve feminist sanatla açıklanmaya çalışıldı. Performatif bir ritüel olan kına ritüelinin performatif yönü, performans sanatıyla bağdaştırılarak ele alınmıştır. Huizinga'nın Oyun Kuramı, kutsal temsil biçimlerinin birbirleriyle benzerliği bağlamında ele alınarak, şimdiye kadar kurulmamış bağlantılar ve kına ritüeliyle ilişkilendirilmemiş unsurlar irdelenmiştir.

Kına ritüeli tüm gelenekler gibi icad edilmiş bir gelenektir, Türkiye toplumunda inşa edilen şey ise kavramsal yönüdür. Yirmi birinci yüzyılda Türkiye’de toplumun hemen her kesiminde kendine yer bulması erkek egemen söylemin gücünden kaynaklanmaktadır. Toplumsal hafızada nesnel değerinin ötesinde, simgesel değeri üzerinden karşılık bulur ve bu nedenle toplumsal olarak bir dil oluşturur. Kına bugünün Türkiye’inde bir iletişim biçimidir. Öyle ki bir siyasi partinin kadın lideri seçim çalışmalarını, eline kına yakarak gerçekleştirmiştir. (<https://www.milligazete.com.tr/service/advertclick?channel=1404&advert=11733/2019>)

Kına ritüeli konu edilerek yapılan çalışmalar, bu ritüelin folklorik yönüyle ilgilenmiştir. sosyokültürel yapı üzerindeki etkisine ve kına ritüelinin kavramsal olarak irdelendiği

kapsamlı bir çalışma yapılmamıştır. Bu çalışmada tespit ettiğimiz bu boşluğun doldurulması önem arz etmektedir.

Kına ritüelinin kavramsal yönünü, sanat üretimlerimizde sorunsallaştırarak görünür kılmayı amaçladık. Çıkış noktamızı kadına şiddet olaylarının son yıllarda dikkat çekici bir boyutta artması belirledi. Türkiye’de son 17 yılda 15 bin 34 kadın öldürülmüştür, son yedi yılda kadın cinayetleri oranı yüzde 1400 oranında artmıştır. (<https://www.kamupersoneli.net/> 2019-05-27)

Elbette kadın cinayetlerinin sebepleri düşünüldüğünde tek bir nedenden bahsedilemez. Toplumsal ve bireysel dinamikler, psikolojik, biyolojik, sosyolojik açıdan incelenmelidir. Biz bu çalışmada kadın hakları savunucularının olağan üstü gayretlerine rağmen şiddet ve cinayetlere, toplumsal olarak tepkisizliğimizin nedenlerini tartışmaya ve anlamaya çalıştık. Toplumsal hafızada yer etmiş, toplumsal cinsiyet rollerinin belirlendiği kına ritüeline sanat alanından bir izlek tayin etmeye çalıştık.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Agamben, G. (2017), *Kutsal İnsan*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Akgül, Ç. (2011), *Militarizmin Cinsiyetçi Söylemleri*, Dipnot Yayın evi.
- And, M. (2012), *Ritüelden Drama*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- And, M.(2016), *Oyun ve Bugü Türk Kültüründe Oyun Kavramı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Antmen, A. (2012), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları, İstanbul.
- Antmen, A. (2017), *Kimlikli Bedenler*, Sel Yayınları, İstanbul.
- Arent, H. (2003), *Şiddet Üzerine*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Assmann, J. (2015),*Kültürel Bellek*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Austin, J.L. (2017), *Söylemek ve Yapmak*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bachelard, G. (2017), *Mekanın Poetikası*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Beauvoir, S. de (1993) *İkinci Cins*, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Bourdieu, P. (2016), *Eril Tahakküm*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Bronislaw, M. (1990), *Büyü Bilim ve Din*, Kabalcı, İstanbul.
- Butler, J. (2014), *Bela Bedenler*, Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Butler, J. (2016), *Kırılgan Hayat*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Butler, J. ve Athena, A. (2017), *Mülksüzleşme*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Direk, Z. (2018) *Cinsel Farkın İnşası*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Direk, Z. (2018) *Cinsiyetli Olmak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Eagleton, T. 2016), *Kültür Yorumları*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Eliada, M. (2016), *Mitlerin Özellikleri*, Alfa Yayınları, İstanbul.

- Fischer- Lichte, E. (2016) *Performatif Estetik*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (2007) *İktidarın Gözü Seçme Yazılar 4* , Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Foucault, M. (2011) *Özne ve İktidar- Seçme Yazılar 2*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Geertz, C. (2010), *Kültürlerin Yorumlanması*, Dost Yayınları, Ankara.
- Geertz, C. (2011), *Gerçeğin Ardından*, Dost Yayınları, Ankara.
- Giddens, A. (2005).*Sosyoloji* , Ayraç Yayınevi, Ankara.
- Gökalp, Z. (1981). *Türkçülüğün Esasları*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Güvenç, B. (1979). *İnsan ve kültür*. Remzi Kitab Evi, İstanbul.
- Huizinga, J. (2017), *Homo Ludens*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Kafesoğlu, İ. (1989) *Türk Milli Kültürü*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Kongar, E. (2007), *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Özpınar, C. (2016), *Türkiyede Sanat Tarihi Yazımı*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

Sürelî Yayınlar

- Bekki, S. (1996) “Türk Mitolojisi’nde Kurban” , Akademik Araştırmalar, s .3, 16-28.
- Emiroğlu, Kudret. ve Aydın, S. (2003). *Antropoloji sözlüğü*, Bilim ve Sanat.
- Tanribuyurdu, G. (2016) “*Klâsik Türk Şiirinde Bir Sembol Dili Olarak “Kına” İnsan Ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi Cilt: 5, Sayı: 1, Sayfa: 102- 115.*
- Yardımcı, M. (2009) “*Geleneksel Kültürümüzde Ve Âşıkların Dilinde Kına*”.

ÖZGEÇMİŞ

Esmâ Hilal Karaman 1979 yılında İzmit’te doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini İzmit’te tamamladı. 2016 yılında Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde eğitimini tamamladı. Aynı yıl, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı’nda Yüksek Lisans eğitimine başladı. 2018 yılında Kocaeli’nde açtığı Mercek Sanat Atölyesi’nde çalışmalarına devam etmektedir.