



## YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Research Article / Araştırma Makalesi

Ocak-Haziran 2019/11:21 (01-37)

Makalenin Geliş Tarihi: 23.03.2019

Makalenin Kabul Tarihi: 01.04.2019

### METİNSEL TÜRSELLİK VE MODA

#### Metinlerarasılık – Giysilerarasılık – Üstgiysisellik

Kubilay AKTULUM<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0001-9929-937X

#### ÖZ

Yapısalcılığın bilinen ortak bir tutumuna koşut olarak söyleyebilirsek, giysi de bir *metin*; bir başka anlatımla, özel bir *dildir*. Bir metafor olarak, Rus Biçimcilerinden başlayan, Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'ndeki kavram çiftlerinden (dil/söz, eşşürem/artsürem, dizisellik/dizimsellik vd.) esinlenen, göstergebilimcilerce sürdürülen ortak bir tutuma göre moda da bir *dildir*. Roland Barthes, *Moda Dizgesi* adlı yapıtında özel bir dilsel biçim olarak moda dilini yapısalcılığın verilerine yaslanan yazınsalın kavramsal alanında kullanılan kavramlarla betimleyip tanımlamaya uğraşır. Bu çalışmada, R. Barthes'ın söz konusu yapıtındaki yönelimlerini bir yana bırakarak, göstergebilimsel bir tutumla, bir iletişim nesnesi, özel bir dil biçimi olarak modanın, dolayısıyla giysinin türsellik ve metinlerarasılık görüngüsünde özgüllüğünü betimlemeye çalışacağız. Metinlerarası bir yaklaşımın verilerini tüketirken göstergelerarası bir yöne kayarak değişik söylem biçimlerinde (burada moda ve giysi) kullanıma sokulan yazınsal gerecin disiplinlerarası bir çözümlemeye katkısını kısaca göstermeye uğraşacağız. Modanın, yazın olduğu kadar sinema, resim, mimari vb. alanlarla alışveriş içerisinde olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda böyle bir yaklaşımın fazlasıyla geçerlilik kazandığı kolaylıkla görülebilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Göstergebilim, metinlerarasılık, türsellik, göstergelerarasılık, üstgiysisellik, moda, Alexander McQueen.

<sup>1</sup> Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü.  
eposta: aktulum@hacettepe.edu.tr



**TEXTUAL GENERICITY AND FASHION: INTERTEXTUALITY  
-INTERVESTIMENTALITY- ARCHIVESTIMENTALITY**

**ABSTRACT**

In accordance with a common attitude adopted by the structuralists, we can argue that clothing is a *text*, to put it another way, it is seen as a specific *language*. As a metaphor, fashion is a *language* based on a common attitude inspired by the pairs of concepts (signifier/signified, language /speech, diachronic/ synchronic etc.) in the *Course in General Linguistics* by Ferdinand de Saussure, shared also by semiologists and Russian formalists. In the *System of Fashion*, Roland Barthes attempts to describe and define the language of fashion as a specific language form, making reference to concepts used in the conceptual field of the literary text. In this study, leaving aside the theoretical orientations of R. Barthes in his book, we will try instead to describe the specificity of fashion as a special language form, and therefore of clothing in an intertextual perspective. Drawing on the data of an intertextual approach, we will try to show briefly the contribution of the literary instrument used in different forms of discourse (including fashion and clothing) in an interdisciplinary direction. When we consider that fashion establishes close relations with literature, cinema, painting, architecture, etc., it is easy to see that such an approach is gaining validity increasingly.

**Keywords:** Semiotics, intertextuality, genericity, intersemiotics, archivistimentality, fashion, Alexander McQueen.

Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire* (Yazınsal bir tür nedir?) adlı kitabında *tür* (fr. genre) ve *türselliği* (fr. généricité) birbirinden ayırır. Söz konusu ayrıma göre, tür, artgörünümlü bir sınıflandırma kategorisine ilişkindir (bir türün tanımlanmış özellikleri zaman içerisinde yinelenir). Tür kavramından söz edebilmek için kimi koşulların olması gereklidir: Örneğin, birbiriyle az çok benzer söylemsel ürünlerin bir araya toplanması; bir araya toplanan ürünlerin tipeştirilmesi ya da durağanlaştırılması (özellikleri bakımından) gerekir. Dominique Maingueneau'nun da vurguladığı gibi, bir araya getirme/durağanlaştırma, toplumsal-tarihsel (artgörünüm) bir boyut içerir. Böylelikle türler, kültürel ve ideolojik olarak sınıflandırılırlar. Tarihin belli bir döneminden başlayarak günümüze gelinceye değin her biri özgün bir yazı modeli ve beklenti ufku olarak işlerlik kazanır.

Türsellik ise metinsel bir etkidir. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte* ve *Palimpsestes* adlı kitaplarında türsellik yerine, metinleşiklikten birisi olarak gördüğü *üstmetinsellik* kavramını kullanır. Üstmetinsellik diğer iki kavramı içermektedir: söylem tiplerini ve sözceleme biçimlerini. Burada belli bir metni belli bir türe ya da türlere bağlayan ilişki/ler sorgulanır. Üstmetinsellik, anametinselliğin özel bir biçimi sayılır.

G. Genette, türsellikten metinsel bir üretkenlik olarak söz eder. J.M. Schaeffer'e göre türsel bir okuma, çözümleme yapabilmek için farklı metinsel düzeylerde benzerlik özelliklerinin yan yana bulunması gerekir. Üstmetinsellik görüngüsünde, metnin birinde bir türün kimi özellikleri

yinelenir, ötekinde bu özellikler dönüştürülür. Türsellikten ayrı olarak tür, yineleme ve dönüştürme ilişkilerini dikkate almaz.

Bir başka anlatımla, tür, metinlerin ait oldukları kategoriler repertuarını belirtir. Bir diğer anlatımla, tür adlandırması bir sözceyi belli bir metinler kategorisine indirgemektir (örneğin, bu metin bir destandır demek, onu destan türlerinin toplandığı bir rezervuara dâhil etmektir). Türsellik ya da türsel etki kavramı ise daha dinamik bir sürece, söylemleştirme ve yorumlama sürecine vurgu yapar. Türsellik, bir metnin, ucu açık öteki türsel kategorilerle ilişkilendirilmesidir. Bu ilişkilendirme türsel etkilerin üretimine ve tanınmasına dayanır. Bir metin varsa bu metnin yarattığı türsel bir etki de vardır. Bir başka anlatımla, her defasında metni oluşturan sözcelemin belli bir söylem sınıfı içerisine katılımı söz konusudur. Şunu da eklemeliyiz: Bir metin bir türe kendiliğinden bağlanmaz; hem üretilirken hem alıntılanıp yorumlanırken bir ya da birden fazla türle ilişki kurabilir. Türsellik ayrıca toplumsal, bilişsel bir süreçte işlerlik kazanır. Türde, bir metin kategorisinin toplam özelliklerine, türsellikte bir metnin söylemleştirilme ve yorumlanma düzeylerine bakılır.

Yazınsal bağlamda, şiir, roman, tiyatro aklı hemen gelen türler olarak bilinirler. Yapıtlar onlara göre en kestirmeden sınıflandırılırlar. Bir repertuar düşüncesi içeren tür, durağan bir yapıdır. Türsellik ise daha devingendir. Bir metnin anlamı yalnızca belli bir etiket altında özellikleri belirlenmiş bir bilgi toplamıyla açıklanmaz. Bir metin birden fazla türsel kategoriye ait olabileceğinden başka türlerle ilişkileri içerisinde de açıklanabilir, bir yazarın ve okurun bakış açısına göre farklı biçimlerde algılanabilir. Kimi metinler birden fazla türün dönüştürülmesiyle oluşurlar (örneğin, postmodern kategorisinde yer alan metinler böyledir). Farklı söylem biçimleri, sözceleme biçimleri üzerine kurulu olabilirler. Farklı türler üzerine oturtulan bir metni (örneğin L. Aragon'un *Théâtre/Roman*'ı – Tiyatro/Roman - ya da *Blanche ou l'Oubli*'si –Blanche ya da Unuğuş–) türsel olarak sınıflandırmak olanaksız olmasa da alabildiğine güçtür. Roland Barthes'ın yazdığı metinlerde göze çarpan söylemsel, yöntemsel çeşitlilik, bakış açılarındaki farklılıklar onları belli bir kategoriye indirgemeyi neredeyse olanaksızlaştırır (burada, bir metindeki – özellikle postmodern olarak nitelenen metinler– türsel çeşitliliğin toplumsal, siyasal, düşünsel, dilbilimsel, estetik vb. gerekçelerini tartışmayacağız; bu başka bir konu).

Bir metin, yenidenyazmalar, yazarın yorumlarıyla zaman içerisinde değişikliğe uğrayabilir. Burada, yazar etkili (fr. auctorial) bir türsellikten; alımlama düzeyinde ise okur etkili (fr. lectorial) bir türsellikten söz edilir. İkinci durumda, bir metnin okurlarca değişik dönemlerde değişik yorumları söz konusudur. Aynı içerik farklı koşullarda farklı biçimlerde yorumlanabilir.

Jean-Michel Adam'a bakılırsa, türselliği tanımlayan metnin bileşenlerinden birisi metinsellik, diğeri metinselaşkınlıktır. J.M. Adam, bu görüngüde, bir başka saptama daha yapar: "*Türler ancak bütünceler halinde incelenebilirler.*" "*Bir metnin bileşenleri tek başlarına betimlenemez.*" (Ablali 2013 :157-158) Türsellikten söz etmek bir normdan söz etmektir, norm ise bir sıklık, yineleme

sorununa bağlıdır. Bir metinde açık ya da kapalı bir biçimde türsel olarak belli bir geleneğe gönderme yapan, onu çağrıştıran özellikler yinelenir.

Şimdi, bu kısa tanımlamaları yazın dışında bir başka disipline, modanın alanına aktaralım. Yapısalcıların görüngüsüne yerleşerek bir tanım önerirsek, moda'da her giysinin bir metne (metaforik anlamda) karşılık geldiğini ileri sürebiliriz. Her metnin de doğal olarak belli bir türe ilişkin olması beklenir. Bir tasarımcının tüm giysi tasarımlarını türsel olarak kategorize edebilmenin en etkili yolu, kanımızca, giysilerin belli bir anlatisallık mantığı üzerine oturtulan, belli bir düşünce ya da izlek çevresinde öbeklenen kavramsal moda tanımına uyan alandan seçilmesine bağlıdır. Gerçekten de belli bir anlatisallık mantığı üzerine oturtulan bir koleksiyonu oluşturan giysileri türsel olarak kategorize etmek ancak bu durumda kolaylaşır. Türsellik bir koleksiyondaki bir giysinin ya da giysiler toplamının değişik giysi türleri olduğu kadar sanatsal biçimlerin söylemleriyle ilişki kurarak yarattığı ayrıışıklık özelliğine göre belirlenir.

Alexander McQueen, bir 'kavramsal modacı' tanımlamasına oldukça uygun düşmektedir, çünkü onun her koleksiyonu belli bir içerik (izlek ve düşünce) üzerine oturtulmuş bir anlatı gibidir. Giysisel (metinsel) düzeyde ise, koleksiyonlarının en belirgin yanlarından birisi, bir giysinin başka giysilerle olduğu kadar değişik sanatsal biçimlerle (bir giysinin/koleksiyonun yazın, sinema, resimle olan alışverişleri) ilişkisini belirten 'giysiselaşkınlık'tır (fr. transvestimentalité). Kanımızca, onun koleksiyonlarını belli bir türe, biçeme, söyleme biçimine göre değerlendirmek; her biri belli bir başlık altında bir araya getirilen, anlatisal bir boyut eklenen koleksiyonları bir bütün halinde incelemek, türsel olarak sınıflandırmak, gösteren ve gösterilen düzleminde bir dizi norma indirgenen sanatsal türlere, biçemlere ya da izleklere göre konumlandırmak olasıdır. Alexander McQueen'in giysi tasarımlarını, her biri kendi içinde bir dizi norma indirgenmiş, kurala bağlanmış, tanımlanmış, *gelenekselleşmiş* koşuluna uygun olan sanatsal biçimlere (grotesk, barok, gotik, trajik, yüce, iğrençlik), kurumlaşmış türlere ya da biçemlere göre konumlandırmak yanında izleksellikleri açısından değerlendirebiliriz (türsellik, biçem yanında izlekleri de kapsar).

Türsellikten söz edebilmenin koşullarından birisi, şu ya da bu türün anlatım biçimi, yapıları vb. yanında izleksel bakımdan kendine özgü içeriğinin ne olduğunu dikkate almaktır. Her sanatsal biçim sınırlı sayıda izlekle ve biçemle belli bir türe aitliğini bildirir. Catherine Spooner'in vurguladığı gibi, "belli bir türe aitlik tam bir özdeşliği zorunlu kılmaz; yalın olarak türle belli bir ilişkiyi var sayar" (Spooner 2006: 26). Kullanılan kimi izlekler ve motifler şu ya da bu türü anımsatır, onun etkilerini sezdirir, anlamını söz konusu türe göre belli eder. Bir başka çalışmada A. McQueen'in giysi tasarımlarını söz konusu şu ya da bu türe göre konumlandırırken kimi temel izlekleri de ortaya koymaya uğraşacağız (Koleksiyonların özgüllüklerini kavramanın yollarından birisi budur). Ancak bu çalışmada öncelikle, metinselaşkınlık ilişkileri arasında sayılan üstmetinsellik kavramına koşut olarak üstgiysisellik kavramından ne anlamamız gerektiği üzerinde duracağız.

A. McQueen'in giysi tasarımlarını *üstgiysisellik* bağlamında değerlendirirken en az iki kavramı gözden uzak tutmamak gerekir: Birisi "*avangard*, diğeri *kavramsal moda/sanat*. Kısaca değinelim:

Önce bir askerlik terimi olarak kullanılan, daha sonra sanatın alanına aktarılan *avangard* kavramı XIX. yüzyılın başında ortaya çıktı. Kimi ütöplast düşünürler, toplumsal bir özgürleşme bağlamında bu kavramı kullanmaya başladılar. Örneğın, 1825 yılında Saint-Simon, sanatçı ve onun toplumda özgürleştirme işlevi arasında bağ kurarak şunları söyler: "Avangard (öncü) rolü oynayacak olan bizleriz, yani sanatçılar." Gabriel-Désiré Laverdant, Saint-Simon'dan esinlenerek şu tanımlamayı yapar. "Toplumun kendini ifade biçimi olan sanat, en ileri toplumsal eğilimlerden birisidir; öncüdür, açıklayıcıdır. Bir sanatçının gerçekten avangarda ait olup olmadığını bilmek için insanlığın nereye yöneldiğini ve insan türünün yazgısının ne olduğunu bilmek gerekir." (Encyclopædia Universalis, 2019).

Bu tanımlamalara bakılırsa, *avangardın* doğasında bir *önceden haber verme* düşüncesi vardır. Bizi ilgilendiren bir diğeri özelliği şudur: Avangard sanatçı, akademik sanat anlayışına karşı çıkar. Kendince yeni bir değerler dizgesi oluşturur. Durmadan yenilik ve deneysellik peşinde koşar. Yetke kavramını, öncellerin koydukları kurallara sıkı sıkıya bağlanmayı reddeder. Uzlaşılara sırtını döner. Hatta, avangard sanatçının, çağının önünde giden kişi olduğu söylenir. Kuralların baskısıyla sanat yapılamayacağına, güzelliğın değışmeden kalmasının olası olmadığına inanan avangard sanatçı sınırları zorlar, hep şaşırtmak ister. Bitmiş bir yapıt anlayışına karşı çıkan avangard sanatçı kendi kendine yeten yapıt anlayışını ise benimsemez.

Bu kısa tanımlamalardan şu sonucu çıkarmak son derece kolaydır: Avangard, yenilik, yaratıcılık, gelecek öngörüsü demektir. Sanatçı, tarihsel ve toplumsal bir rol aldığını düşünerek doğayı ve sanatın işlevini değıştirebileceğine inanır. Avangard sanat bir eylem sanatıdır, bireysel ve toplumsal bilinci etkilemeyi ve geliştirmeyi, herkesin algılama, söyleme, etkin olma biçimini değıştirmeyi hedefler. Avangard sanatçı, estetik ve varoluşsal değışim konusunda kendi geleneğini yaratmak arayışındadır. Avangard, insan bilincinin kendini yenileme ve onu yönlendiren koşulları dönüştürme, kendi sınırlarını aşma, imgelemi serbest bırakma, kendini keyfince gerçekleştirme çabasıdır.

A. McQueen, avangard tanımlamalarına uyan bir tasarımcıdır. Geçmişe tümüyle yüz çevirmez, koleksiyonları tarihsel, söylensel, güncel, yazınsal göndermelerle doludur. Onları olduğu gibi yineler, her defasında kendince dönüştürerek yeniden yaratır. Jacques Derrida'dan esinlenerek söylersek, eskiyi söker ve kendince yeniden birleştirir. Değışik göndermeler aracılığıyla koleksiyonlarına değışik izleklerle anlatsal bir boyut katar. Öyleyse kavramsal sanattan söz edebiliriz.

Bir düşünce sanatı olarak bilinen kavramsal sanatta sanatçı, ürettiği bir yapıt aracılığıyla bir düşünceye özgün bir biçim verir. Dolayısıyla yapıttan çok fikir öne geçer. Avangard'da olduğu gibi burada da geleneksel sanat anlayışının önüne geçilir. Alexander McQueen'in savunduğu görüşe

koşut olarak söylersek, sanat yapıtı tüketime yönelik, satılmak için üretilen bir değer nesnesidir, anlayışı yıkılmak istenir. Sanatsal bir ürün sanatsal bilgiye hizmet etmelidir, öyleyse kendinde bir amaç olmamalıdır.

Alexander McQueen'in giysi tasarımları görsele seslenen birer giysi olmaktan öteye geçerek bir düşünce üzerine oturtulurlar. Koleksiyonlar izleyiciyi durmadan düşünmeye zorlarlar: "Defilelerim kıskırtıcıydı, nedeni ise dikkat çekme gereksinimiydi. Artık buna ihtiyacım kalmadı, ancak, insanların dikkatini çekmek için 20 dakikam olduğuna inanıyorum. Yaptığım şeyden belki hoşlanmıyorsunuz, en azından yaptığım şey size düşünmeye zorluyor." A. McQueen için önemli olan izleyiciyi her adımda düşünmeye zorlamaktır (doğal olarak, A. McQueen, koleksiyonlarında sergilediği giysileri satmak arayışında olmamıştır. Önce bir *sanatçı* olduğunu söylemesi ise boşuna değildir).

Ancak şunu da eklemeliyiz: A. McQueen, giysi tasarımlarını bir sanatçı gibi yaptığını söylese de genel olarak moda, sinema, resim gibi örtük anlamların yoğun olduğu, sözbilimsel ve şiirsel yanın baskın çıktığı bir uğraş değildir. Dolayısıyla kavramsal moda tanımına uyan tasarımlar dışında modada söz konusu diğer sanatsal biçimlerdeki gibi anlamsal bir çeşitlilik ve derinlik aramamak gerekir. Çünkü ilke olarak moda, düşündürmekten çok görsele seslenen, daha çok güzellik kavramının, düzanlamanın öne çıktığı bir alandır. Gilles Lipovetsky'nin söylediği gibi, moda geçici olanla "estetik bir fantazi" mantığına dayanır (1987: 39). Olası anlamları arasında ağırlıklı olarak *ben*'in estetik olarak yüceltilmesi, özsever bir bireyselleştirme sayılabilir. Moda, bireysel bir özgürleşmeye kapı aralar. Gilles Lipovetsky'nin ona yüklediği birkaç anlam öncelikle bunlardır.

Modern dönemlerde moda değişik sanatsal biçimlere gönderme yapmaktan, onlardan esinlenmekten geri durmaz: "Öte yandan modern sanat akımlarının Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra modanın demokratik dönüşümü üzerinde gözle görülür etkisini nasıl görmezden geliriz? 1920'li yıllarda kadının doğru ve düz silueti açık ve açısız planlardan, dikey ve yatay çizgilerden, geometrik çevre ve yatay çizgilerden oluşan kübist resmin uzamıyla doğrudan ilişkilidir, Léger'in boru biçimli evrenine, Manet ve Cézanne'in ardından Picasso'nun, Braque'in, Matisse'in biçimsel incelemelerine anıştırma yapar. (...) Moda, modernist tasarımdan dersler çıkardı" (Lipovetsky 1987: 91). Kimi tasarımcıların biçimleri konusunda ise sanatsal göndermelere başvurulur: "Dior, terzilerin Watteau'su, Balenciaga, modanın Picasso'su sayılır. Moda kreasyonu kendiliğinden sanatsal alıntılara başvurur: Mondrian ya da Pop art giysiler, Yves Saint-Laurent'in Picasso etekleri böyledir." (Lipovetsky 1987: 96). Kimi moda tasarımcılarının, biçimlerine biçimsel olduğu kadar anlamsal bir derinlik katma yolu değişik sanatsal biçimlerin verilerini alıntılama, onlara anıştırma ya da gönderme yapmak olmuştur. Alexander McQueen, koleksiyonlarında göndergeselliği estetik bir seçim durumuna getirenlerdendir.

1960'lı yıllardan başlayarak değişik sanatsal biçimler gibi moda da çoğullaşır; kolajlara, biçimsel çeşitliliğe oldukça fazla yer vermeye başlayan bir alan olur. Gerçekten de orada imgelem alabildiğine serbestleşir. Giysilerde biçimsel bakımdan bir "anlamsal ya da göstergebilimsel

zenginlik” (Lipovetsky 1987: 196) yaratma çabasına girilir. Tasarımcı, durmadan ‘yenilik’ arayışında olan bir yarı tanrı konumuna gelir. Moda, yeni koşullarda, kendi olanaklarıyla yeni bir dil yaratmaktan, çoksesli bir gösterge durumuna gelmekten uzak değildir. Bu yeni yaklaşım moda dilini (ve öteki dilleri) belli kalıplara indirgeme, her şeyi dizgeleştiren, dizgeleştirirken yalnızca içsel verilerle yetinen göstergebilimcilerin ve yapısalcılarının tutumlarından farklıdır.

Gerçekten de Ferdinand de Saussure’ün *Genel Dilbilim Dersleri*’ndeki varsayımlarından ve kavramsal verilerinden yola çıkan kimi göstergebilimciler moda dilini göstergebilimsel bir görüngüde kalarak betimlemekten geri durmamışlardır. Örneğin, Roland Barthes, *Système de la mode* (Moda Dizgesi) adlı çalışmasında, yazıya geçirilmiş modanın özel bir dil dizgesi olarak işleyişini betimler, bir göstergeler dizgesi olarak moda dilinin özgüllüğünü belirlemeye girişir.

Moda dilini bir göstergebilimci tutumuyla irdelemeye girişen başka araştırmacılar da olmuştur. Örneğin, A.J. Greimas, doktora tezinde göstergebilim ve moda arasında ilişki kurma çabasının bir düş kırıklığı yarattığından söz eder (1948). R. Barthes’ın girişimi bir başka düş kırıklığıdır: “Modayla yolunda gitmeyen nedir? Göstergebilimle yolunda gitmeyen nedir?”

Sorunlardan birisi şudur: Modada göstergeler yazınsal alanda olduğu gibi *arı simgeler* değildir. Bu nedenle R. Barthes, çalışmasında moda yerine söylemden (moda söyleminden) söz eder. Doğrudan moda yerine moda üzerine kimi dergilerde yazılmış kısa yazıları çözümler. Bir başka anlatımla, modayı tümüyle yazıya indirger: “Şunu söyleyeceğim, Moda Dizgesi tümüyle şiirsel bir proje gibi tasarlanabilir, hiçbir şeyden, ya da çok az şeyden yola çıkarak, düşünsel bir nesne yaratmaya dayanıyor”(1981: 8). R. Barthes, biçimsel bir çözümlemeye giriştiği çalışmasında ne şiirselliğe gönderme yapan imgelerden ne de basmakalıplarla doldurulmuş gösterilenlerden söz eder. Modayı kuramsal bir imgeleme indirgemekten öteye geçmez.

Birkaç aşamadan oluşacak bu çalışmada, R. Barthes’ın göstergebilimsel modelini benimsemeyeceğiz; bizim yaklaşımımız giysiyi bir göstergeler dizgesine indirgemek olmayacak. Önce, Gérard Genette’in *metinselaşkınlık* başlığı altında sınıflandırdığı *üstmetinsellik* (burada, *üstgiysisellik*, fr. *architextualité* ve *archivestimentalité*) kavramına koşut olarak üstgiysisellikten ne anlamamız gerektiği üzerinde duracağız (bir başka çalışmada A. McQueen’in, her birine bir anlatisallık boyutu kattığı kimi giysi tasarımlarını (koleksiyonlarını) kanonlaşmış biçimler, türler, sanatsal tarzlar karşısında ve kimi izleklere göre konumlandıracağız. İlişkiler bir yapıtla başka bir yapıt arasında gösteren ve gösterilen düzlemlerinde kurulabileceği için koleksiyonların giysisellik boyutlarının ötesinde ağırlıklı olarak türselliklerine (çağrıştırdıkları sanatsal türlere ve biçimlere), G. Genette’in adlandırmasıyla, *üstgiysisellik* boyutlarına yönelik belirlemeler yapacağız.

Çalışmanın başlığına gelince : Roland Barthes, *le Système de la Mode* (Moda Dizgesi) adlı kitapta, Saussure’ün *dil/söz* ayrımına koşut bir biçimde, *kostüm* (fr. *costume*) ve *giysi* (fr. *vêtement*) arasında bir ayrım yapar. Giysi (dolayısıyla, giyinmek), “kostümün yapısal, kurumsal biçimidir

(dile karşılık gelir)”. Kostüm, bir yere, ülkeye, döneme, koşula vb. özgü giysi demektir, istenildiği gibi tasarlanabilir, istenilen parçalardan oluşturulabilir, bir topluma, bölgeye, yere, dine, kuruma vb. aitliğin simgesi olabilir. Bireysel olandan bağımsız, kurumsal olduğu kadar toplumsal bir gerçekliktir.

Sözlük tanımına göre giysi, bedeni örtmeye yarayan, giyinme edimini oluşturan tüm parçaların toplamına verilen addır. Roland Barthes’ın tanımlamalarına koşut olarak söylersek, kostümün yapısal, kurumsal biçimi olan kostüm, bireyden bağımsız, kurumsal, toplumsal bir gerçekliğe ilişkin giysi, genel bir kurum olarak, bireyin kendini belli bir görünüme soktuğu “biricik gerçekliktir” (Calefato 2004 :8). Giysi, psikolojik ya da morfolojik (biçimbilimsel) sorgulamalara açık olsa da, R. Barthes’ın söylediği gibi, tarihsel ya da toplumsal araştırmalara gerçekten konu olacak olan daha çok kostümdür.

Giysi ve kostüm arasındaki ayrım Saussure’ün toplumsal, üzerinde uzlaşmış bir kurum olan *dil* ve dilin belli bir zamanda ve uzamdaki özel kullanımı olan *söz* arasında yaptığı ayrıma benzer.

Giysinme (fr. habillement) edimi giysi ve kostümün iç içeliğine bağlı olduğundan genel bir edime karşılık gelir. Her giyinme bir *söz* işlemi gerçekleştirmektir.

Moda ise giysilerin, tanımlanmış, belli bir döneme karşılık gelen karakteristik özelliğidir. O özelliğe uyan bir model moda sayılır.

Roland Barthes, modayı kostüm olgusu içerisinde konumlandırır, ancak giysi ve kostüm arasında bir alışveriş olduğundan söz etmekten geri durmaz. Örneğin *haute couture*, geleneksel bir kostümden *biricik* bir giysi yaratabilir. Kısacası, bireyle toplum arasında bağ kuran giysi toplumsal bir uzlaşıya; giyinme, bir edime ve kostüm, bir sözceye (sözce durağandır) karşılık gelir. Moda ise (değişkendir ve metaforlaşabilir, örneğin dünyanın düzensizliğini bir metaforu olabilir) bir dizi özelliğin temsil edildiği bir döneme, bütüne (koleksiyona) gönderme yapar.

Bu tanımlamalara göre *Moda ve Metinlerarasılık* genel başlığı altında konumlandığımız *Metinsel Türsellik ve Moda* ile aslında modanın (özellikle kavramsal modanın) dönemselsel olarak göze çarpan bir özelliğinin başka söylemlerden alıntı yapmak olduğunu imliyoruz. Modanın söylemsel uçlarından birisinin *metinlerarasılık* (moda da değişik sanatsal biçimlerden, dönemlerden, tarzlardan vb. alıntı yapmak, onları yinelenmek bilinen bir özelliktir) olduğu varsayımlarımızdan birisidir. Böyle bir adlandırma ile bir tasarımcının (burada, Alexander McQueen), *kostümün yapısal, kurumsal bir biçiminden* yola çıkarak yarattığı giysilerin dil düzleminde konumlandırılabilceğini ileri sürüyoruz (bir kez daha anımsatalım ki dil gibi metin de bir göstergeler dizgesidir savı yapısalcılarının/göstergibilimcilerin paylaştıkları ortak bir savdır).

*Üstgiyisellik* alt-başlığı ile vurgularımızdan birisi şudur: Yazınsalın alanında kullanılan metinlerarasılık yalnızca bir çözümleme modeli değil, aynı zamanda metinsel bir etki ve bileşendir. Bu tanımlamaya yaslanarak, A. McQueen’in giysi tasarımlarını hem metinlerarası



çözümleme modelinin verilerini kullanarak irdelemek hem de onun giysi tasarım estetiğinin odağında büyük ölçüde metinlerarası/giysilerarası/göstergelerarası bir tutum olduğunu göstermek olasıdır. Bunlara ek olarak, A. McQueen'in tasarımlarında birer izlek olarak gündeme gelen kullanımları belli bir tür, tarz, biçem, izlek altında öbeklendirebilir ve kimi anlamlarını belirleyebiliriz. Öyleyse böyle bir çalışmada (ve sürececek çalışmalarda) amacımız onun kimi koleksiyonlarının biçimsel, biçemsel, içeriksel, izleksel, anlatsal boyutlarını dikkate alarak türsellikleri bakımından tanımlamak, böylelikle bir *üstgiyisellik* kategorisi içerisinde konumlandırmaktır.

Bunu yaparken, değişik sanatsal biçimlerdeki metinlerarasılık/göstergelerarasılık olgularını belirlemek amacıyla kullandığımız yazınbilimin verilerini, dolayısıyla kavramsal alanına ilişkin terimleri burada kullanarak bir yazınbilimci gözüyle modadaki alışveriş sürecine yönelik kimi kuramsal tanımlamalar yapmaktan geri durmayacağız. Yine bir yazınbilimci gözüyle göstergelerarasılığa ilişkin uygulamalar yanında üstmetinsellikten türetilen üstgiyiselliğe uyan saptamalar yapacağız. Kuşkusuz burada amacımız belli bir alanın (moda) içeriğiyle oynamak değildir; onun üzerinde farklı bir algı yaratmaktır.

*Sinema ve Metinlerarasılık* adlı çalışmada yazdıklarımızı burada modaya uyarlayarak yineleyelim: “Aynı nesneye (burada moda) alışılmışın dışında, başka bir açıdan bakmak onu anlamsal olarak yenilemeye, farklı bir biçimde algılamaya ve algılatmaya olanak sağlar. Bu çalışmada, modaya bir yazınbilimcinin gözüyle, anlatıbilimin yöntemsel verilerinden yararlanarak bakıldığında, alandan olanların (moda tasarımcıları) ve olmayanların karşısına hem yeni bir dil çıkarılmış olur hem de aynı nesnenin (şu ya da bu giysi) anlamsal bakımdan çoğullaşmasına olanak sağlanır. Disiplinlerarasılığın en temel getirisi budur. Disiplinlerarası bakış, “göçebe kavramlar” (burada değişik disiplinlere uyarlanabilen metinlerarası kavramlar) olarak adlandırılan bir dizi kavram üzerinden gidilerek ve alışılmış kalıpların dışına çıkılarak, bir imgenin, bir görüntünün, bir izleğin, bir durumun vb. değişik bakış açılarıyla zenginliğini, dolayısıyla karmaşıklığını ortaya koymayı hedefler. Bu çalışmada, “giysilerarası/göstergelerarası etkileşimler ve aktarımlardan” söz ederken, yazın diliyle moda dilini buluşturarak aynı zamanda “yeni” bir dil yaratma arayışında olduk. En az iki disiplin arasında kurduğumuz göstergelerarası boyuta iki ayrı dil biçimi arasında kurduğumuz ikinci bir dillerarası/göstergelerarası boyut ekledik. Tüm gerçekliğin karmaşık yapısını çözme yolunda atılması gereken adımlardan birisi bu değil midir?” (Aktulum 2018: 18)

Kısacası; biçimsel, biçemsel ve içeriksel olarak ortak, benzer, ayırıcı özellikler ve belirgin kurallar içeren, bir yapıtı sınıflandırmaya yarayan basmakalıplaşmış özellikleriyle alıcının beklenti ufkuna yanıt veren, bir uzlaşma ve yazı modeli olarak işleyen tür dizgesi bir yanmetinsellik görüngüsünde, alıcı ve verici arasında ilk etkileşimi başlatan bir aşamadır. Bir öbeklendirme düşüncesi kapsar. Thomas Lepeltier'nin söylediği gibi, *kültürel pratiklerin belirsiz yığını içerisinde bir düzene koyma işlevi* görür (1999).

Wolfgang Iser'in bir edebiyat metninin çözümü konusunda önerdiği şu yaklaşımı sıklıkla yinelenmektedir: Iser'e göre bir edebiyat yapıtının anlamı metnin içinde hazır bir şekilde bulunmaz, metindeki bazı ipuçlarına göre okur tarafından okuma süresinde yavaş yavaş kurulur. (...) Oysa Alımlama Estetiğine göre anlam, sanıldığı gibi, metinde oluşmuş ve bütünleşmiş bir şekilde yatmaz, yalnız gücül halde vardır ve ancak okur tarafından alımlandığı süreç içinde somutlaşır ve bütünleşir. Öyleyse iki kutbu vardır bir yazınsal metnin: Yazarın yarattığı metin ve okurun yaptığı somutlama. (...) İser'e göre metinde yazar her şeyi söyleyemez ve ister istemez bir takım yerlerin doldurulması okura düşer. Yazarın okura bıraktığı bu boşluklara "boş alan" ya da "belirsizlikler" diyoruz (Moran 2004: 241).

Öyleyse, bu tanımlamalara koşut olarak Alexander McQueen'in koleksiyonlarını, çağrıştırdıkları kimi türlere ya da biçemlere göre öbeklendirip değerlendirebiliriz. Bir başka anlatımla, W. Iser'in önerisini göz önünde bulundurarak birkaç dakikalık bir süre içinde sergilenen giysi tasarımlarını biçimsel ya da biçimsel çağrışımları bakımında bir *üstgiyisellik* başlığı altında konumlandırmaya; giysilerin potansiyel anlamını kavramaya; tasarımcının açıkça söylemekten kaçındığı gizli anlamları, anlamsal kaçamakları, boş alanları, belirsizlikleri belli ölçüde doldurup giderebiliriz.

Bu çalışmada öncelikle *üstgiyisellik* sorunsalı üzerinde odaklanacağız. Gerekçemizi T. Todorov'dan bir alıntı yaparak bildirelim: *Her çağın kendi türler dizgesi vardır, bu dizge egemen ideolojiyle ilişkilidir. Bir toplum kendi ideolojisine oldukça yakın duran edimleri seçerek düzgülleştirir; bu nedenle bir toplumdaki kimi türlerin var olması, bir başka toplumda olmaması bu ideolojinin bir dışı vurumudur.* (Todorov 1994: 4)

Roland Barthes, *Système de la Mode*'u 1967 yılında, öğrencisi Julia Kristeva'nın henüz *metinlerarasılık* konusunda kuramsal tanımlamalar yapmadığı, Mihail Bahtin'in çalışmalarının ise Fransa'da henüz çok iyi bilinmediği bir dönemde yazdı. Dolayısıyla, çalışmasında, biraz önce anımsattığımız gibi, modanın göndergeselliği boyutuna şöyle bir değinmekle yetindi. Ancak, M. Bahtin'in *söyleşimcilik* kuramından esinlenen Julia Kristeva'nın girişimleriyle, verileri günümüzde sanatın değişik biçimlerinde kullanılan ve göstergebilimsel sorgulamaların bir parçası olarak üzerinde durulan metinlerarası yaklaşım hem bir çözümleme biçimi hem de ele alınan sanatsal türün yazınsallığının bir ölçütü olarak benimsendi. Yapısalcılığın ve göstergebilimin dayattığı *kapalı yapıt* anlayışı metinlerarasılıkla yerini *açık yapıt* anlayışına bırakmaya başladı. Söz konusu yaklaşımın verileri değişik sanatsal biçimlerin (resim, müzik, sinema) söylemsel düzeyde çözümlemeleri konusunda kullanıldı, kimileri, az da olsa, aynı verileri modanın alanına taşıdı. Bu konuda ilk girişimi Thomas F. Broden, *le Tissu comme texte: l'intertextualité de la mode vestimentaire* (Metin olarak kumaş: giysi modasının metinlerarasılığı) adlı yazısıyla başlattı. Şimdi, R. Barthes'ın tanımlamalarını göz ardı etmeden metinlerarasılık kavramını modayla/giysiyle ilgisi içerisinde kısaca konumlandırmaya çalışalım (burada moda ve metinlerarasılık konusunu tüm yönleriyle ve derinlemesine ele almak uğraşında olmayacağız.)

“Herkesin nesnelere gördüğü yerde göstergebilimcinin gördüğü göstergelerdir” diyen Umberto Eco’nun tanımlamasına göre, bir bildiri aktarmak ereği olan her giysi istemli bir göstergedir. Moda giysileri belli bir toplumsal tutumu olduğu kadar bir kimliği (taracımcının kimliği) açığa vururlar. Dolayısıyla, moda ve iletişim iç içedir. R. Barthes için giysi iletişim nesnelere birisidir:

*“Giysi, yiyecek, jestler, tutumlar, konuşma (...) gibi iletişim nesnelere birisidir (...). Bu nesnelere (...) benim için kendimi tanıma olasılığını temsil ederler (...) ayrıca düşünsel bir varoluşa sahiptirler ve biçimsel araçlarla dizgeli bir çözümlemeye olanak sağlarlar.”*

*Systeme de la Mode*, giysi dilini “*biçimsel araçlarla dizgeli bir çözümleme*” çabasının ürünüdür.

U. Eco ve R. Barthes’in öngörüsüne koşut olarak, kimi tasarımcılar belli bir bildiri vermek ereğiyle tasarımlarını birer göstergeye dönüştürürler. A. McQueen bunlardan birisidir. Koleksiyonları hem öznelliğin izlerini taşır hem de onlarda ortak kültürün izlerine yer verilir, değişik sanatsal biçimlerden alıntılar yapılır. Genel olarak bakıldığında, önceki ya da yeni, güncel sanatsal unsurları dönüştürerek dizgenin bir parçası yapmak yalnızca A. McQueen’in tasarımlarının değil, genel olarak özellikle çağdaş modanın göze çarpan bir özelliğidir. Hatta Jacques Derrida’nın tanımladığı biçimiyle *yapısöküm* (fr. *déconstruction*) kavramı bir metinlerarasılık görüngüsüyle ilişkilendirilerek modanın alanında kullanılır, *dekonstrüksiyonist tasarım* başlığı altında giysiler tasarlanır. Bu türden giysilerin doğasında bir *yenidönüştürme*, dolayısıyla bir *metinlerarasılık* düşüncesi bulunur:

*“Yapısökümcüler, metin kendi ötesinde bir şeye göndermede bulunuyorsa eğer, bu göndermenin öne sonu başka bir metine gönderme olacağını söyleme eğilimindedirler. Tıpkı göstergelerin başka göstergelere göndermesi gibi, metinler de başka metinlere gönderirler. Yapısökümcüler belli bir kesişme noktasını imleyen, durmaksızın genişleyen böylesi bir ağı metinlerarası diye adlandırır. Metne ilişkin yorumların sürekli çoğalması söz konusudur burada. Üstelik hiçbir yorum kendisinin en son ve doğru yorum olduğu savında bulunamaz.”* (Sarup 2004: 81)

Jacques Derrida’nın öncülüğünü yaptığı yapısöküm/yapısökümcülük bir çözümleme yöntemi olarak bir metinde tek bir anlamın bulunduğu savını reddederken Saussure’ün *Genel Dilbilim Dersleri*’nde ileri sürdüğü kimi görüşlere karşı çıkar. “Gösterenler ile gösterilenlerin sürekli olarak yeni birleşimler içerisinde bulduklarına”, “göstergenin başka bir göstergeye yol açtığına/gönderdiğine” ya da “gösterenlerin gösterilenler içerisinde karşılık olarak dönüştüklerini”, kısacası “anlamın sürekli olarak bir gösterenler zinciri boyunca devindiğini” ileri sürerken son aşamada metnin başka bir metne gönderme yaptığı görüşünü öne çıkarır. “Gösterge her zaman başka bir göstergeye yol açar/gönderir” ya da “her göstergede, göstergenin kendisi olmak için dışladığı başka sözcüklerin yanı sıra daha önce geçmiş olan sözcüklerin izleri de bulunur”, “anlam bağlamdan bağlama geçtiğinde asla aynı kalmaz” vb. tanımlamalar bu görüşe somutluk katar. Söz konusu bu ve benzer tanımlamalar metinlerarasılığın doğasındaki bulunan temel ilkeleri bir çırpıda özetler: Metinlerarasılık başka bir metinden alıntılanan unsurların,

unsurlardan izlerin yeni bir bağlamda anlamsal ve biçimsel olarak dönüştürülmesi, dolayısıyla yeni anlam olasılıklarının yaratılmasıdır. Metinlerarasılığı anlamsal çoksesliliğe yol açan elverişli bir uygulama olarak gören yapısöküm şu ya da bu nesnenin anlamın her dönemde olduğu gibi yinelenmediğini, yenilendiğini, anlam üretiminin devingen bir süreç olduğunu savlar. Eski anlamları yıkmaz, yeni koşullarda, yeni bir bağlamda yeniden değerlendirir. Yapısökümcülerin kısaca anımsattığımız söz konusu yaklaşımlarının verileri değişik sanatsal biçimler dışında neredeyse her alanda kullanılarak sıradanlaşır. Daha çok dil ya da metin dışında moda, yapısöküm kavramından esinlenen alanlardan birisidir. Yapısöküm kavramının modaya aktarımını inceleyen çok sayıda çalışma yapılmıştır. Bunlar arasında daha çok İngilizce kaleme alınmış şu birkaç çalışmayı sayabiliriz: Flavia Loscialpo, “Fashion and Philosophical Deconstruction: a Fashion In-Deconstruction”; Alison Gill, “Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Reassembled Clothes”; Agata Zborowska, “Deconstruction in contemporary fashion design: Analysis and critique”; Francesca Granata, “Deconstruction Fashion: Carnival and the Grotesque”; Gizem Kızıltunalı, “New Frameworks in Deconstructivist Fashion: Its Categorization in Three Waves, Application of the Notions of Plasticity, De-design and the Inclusion of Bora Aksu and Hussein Chalayan as the Third Wave Turkish Deconstructivist Designers”. Bu çalışmalara Birsen Çileroğlu ve Mine Balcı'nın *Dekonstrüksiyon Kavramsalında Moda Tasarımı* adlı yazılarını ekleyebiliriz. Burada yapısökümün modadaki karşılığını, “dekonstrüksiyonist moda” olarak adlandırılan giysi tarzının temel özelliklerini uzun uzadıya irdelemeden (bu çalışmalara gönderiyoruz), daha çok metinlerarası boyuta, özellikle yenedendönüştürme yöntemine ilişkin kimi belirlemeler yapmakla yetineceğiz. Söz konusu çalışmalarda metinlerarasılığa başlanan kimi saptamaları anımsatmaktan geri durmayacağız.

Örneğin, Flavia Loscialpo'nun yazısında öne çıkardığı varsayımda yapısöküm kavramı üzerine oturtulmuş bir giysi tasarımının M. Bahtin'in *söyleşimsellik* kavramına koşut üretildiği, geçmişten beslendiği, geçmişte üretilen önceki bir ürünün bir dönüştürümü olduğuna vurgu yapılır: “Derrida'nın yapısökümünde olduğu gibi, yapısöküm yoluyla bir eserin oluşturulması, kapalı bir biçimde moda ile ilgili varsayımlarımızla ilgili soruları ortaya çıkarıyor, tarih dışında, fikirlerin, eski kavramların yanı sıra tezahürlerin ve temsillerin sökülerek yinelenip yeniden yorumlanabileceği nesnel bir bakış açısı olmadığını gösteriyor. Geçmişle olan bu sürekli söyleşi, tasarımcıların yapısöküm uygulamalarını yeni görünümlere yol almalarına olanak sağlıyor.” (Loscialpo 2011). “Dekonstrüktivist tasarım” anlayışına göre, her giysi önceki, eski bir giysiye gönderme yapar, onları düşünsel ve kavramsal olarak dönüştürerek yineler, *yeni* bir yapı/biçim ortaya çıkarır. Bu süreç tümüyle metinlerarasılıkla buluşur. G. Kızıltunalı'nın, çalışmasında yer verdiği bir söyleşide metinlerarasılığın Maison Martin Margiela'nın tasarımlarda egemen bir estetik özellik olduğuna vurgu yapılır:

“- Metinlerarasılık yaratılarınızda nasıl bir rol oynuyor?”

- Metinlerarasılık, Maison Martin Margiela'nın anahtarındır, çünkü 'Replica' parçalarımızla var olan yaratımları sürekli olarak yeniden yorumlayıp yeniden yaratıyoruz. Her mevsim, birçok ilham verici model parça alıyoruz ve kodlarımızı uygun olarak Maison'un dünyasında yeniden tasarlıyoruz. Tarih boyunca, moda gelişti ve bir önceki dönemin kültürel ve politik olaylarına uyarlanarak biçimler gelişti. Bu sanatın reaktif doğası, Maison Martin Margiela'nın tasarıma yaklaşımı için esastır.” (Kızıltunalı 2017: 407)

Söz konusu söyleşide metinlerarasılığın göze çarpan birkaç özelliği açıkça vurgulanmıştır: Metinlerarasılık bir *yenidenyorum* ya da *yenidenyaratım*'dır. *Replica*, doğasında metinlerarasılığın uçlarından birisi olan bir taklit düşüncesi içerir. Esinlenme, belli bir düzgülü içerisinde eskiyi yenidenyaratma, yenidenkurgulama metinlerarası bir yaklaşımın bilinen uygulamalarıdır. Ayrıca, alıcı açısından bağlamın değiştikçe biçimlerin de değiştiği, dolayısıyla eskinin yeni bir bağlamda (kültürel, siyasal vb. koşullar değiştikçe) biçimsel olduğu kadar anlamsal olarak dönüştüğü düşüncesi öne çıkarılır. Önceki dönemden tümüyle kopulmaz, önceki dönem yeniden yaratılır. Böylelikle eski ve yeni arasında bir etkileşim yaratılır. Eskiye sürdürme düşüncesine bağlı kalınır ancak eskinin yeni anlam olasılıklarına kapı araladığı düşüncesine vurgu yapılır.

Şunu da belirtelim, bilindiği gibi, her ne kadar metinlerarasılık kavramı 1960'lı yıllarda Kristeva'nın bir metin kuramı bağlamında ortaya attığı bir kavram olduysa da özellikle 1980'li yıllarda R. Barthes, ardından Gérard Genette'in *Palimpsestes*'teki tanımlamalarıyla alabildiğine yaygınlaşmıştır. Bu yıllar Yamamoto ve Kawakubo ile başlayan Martin Margiela ile süren, modada yeni eğilimlerin, tasarımların, anlamların arandığı, geleneksel metin tanımlamalarında olduğu gibi giysi tasarımında da geleneksel yaklaşımların bir yana bırakıldığı, bellek sorunu üzerinden eskiyle yeninin tartışmaya açıldığı, bitmişlik/kapalılık düşüncesinin karşısına açıklık düşüncesinin getirildiği bir dönemdir. Yapısökümcü tasarım anlayışı, metinlerarasılıktaki gibi, bir açıklık, bitmemişlik, sürerlilik estetiğine kapı aralar.

Peki, yaklaşımın en belirgin yöntemi nedir? Metinlerarasılık yanında onunla neredeyse eşdeğerde kullanılan, kanımızca metinlerarasılıkta *yenidenyazma* uygulamasına karşılık gelen *yenidendönüştürme/yenidendönüşüm* moda bağlamında akla hemen gelen yöntemlerden birisidir. Alison Gill de anılan yazısının satır aralarında Martin Margiela'nın metinlerarası tasarım tekniğine anıştırma yaparken bu kavramı (ve onunla eşdeğer olan kimi başka kavramları, örneğin *récupération*) kullanır.<sup>1</sup> Şimdi, sınırlı da olsa gösterebilimsel bir yaklaşım benimseyerek, bu kavramla ilgili genel bir tanımlama yapalım.<sup>2</sup>

Metinlerarası yöntemler arasında sayılan *yenidenyazma* kullanımına karşılık gelen *yenidendönüştürme* (fr. *recyclage*) işlemine giysi tasarımı konusunda sıklıkla rastlanmaktadır (anımsattığımız gibi, dekonstrüktivist tasarım bu yöntemeye dayanır). Ancak şunu unutmamak gerekir: Dönüştürülen yalnızca eski giysiler değildir, önceki kültürel unsurlar günün koşullarına

uygun olarak yinelenebilirler ya da onlara göndermeler, anıştırmalar yapılabilir. Toplumsal ve kültürel bir sürecin parçası olarak görülebilecek yeniden dönüştürme aracılığıyla önceki bir unsur belli (yeni) bir dizge içerisinde güncellenir. Öyleyse böyle bir işleyiş her defasında metinlerarasılıkla buluşur. Metinlerarası her kullanımın bilinen işlevi eskiyi yeniye taşımak, “yaşama döndürmek”, eskiyi unutulmaktan kurtarmaktır (müzeleşmenin önüne geçmenin yollarından birisi budur). Önceki giysiler alıntılanırken ya da değişik sanatsal biçimlerden unsurlar ödünçlenirken benzer bir işlem gerçekleştirilir: “Yenidendönüştürme zamansal bir odaktan kopuştur, bir yer değiştirmedir; nesne yeni bir şeye yönelerek gösterge durumuna gelir” (Pagliani 2014: 2). Söz konusu yöntemde, yalnızca zamansal değil, uzamsal bir kopuş da söz konusudur. Başka alanlardan, başka kültürlerden kimi özellikler, kesitler, parçalar vb. alıntılanır, yeni bir bütün içerisinde yeniden bir araya getirilir, böylelikle ayrı bir dizge oluşturulur. Yenilik düşüncesi yeni bir sözceleme durumu yaratılarak telkin edilir. Doğal olarak bir nesne, unsur alıntılanarak yeniden-sözcelenirken ona yeni bir değer yüklenir, başka bir bağlamda yeniden anlamlandırılır. Yenidendönüştürme, önceden üretilmiş olanı başka türlü yeniden üretmek, yeni bir anlam yaratmak, onunla yeni bir bildiri vermektir, yaşamın son noktasına varan nesneye yeni bir “yaşam” sunmaktır.

Yenidendönüştürmenin değişik biçimleri vardır. E. Van Essche, genel olarak sanatın alanında üç tür dönüştürme olduğundan söz eder (2009: 34). Birincisi, gerecin, atık malzemenin yenidendönüştürülmesidir. Ondan aynı değerde başka bir ürün ortaya çıkarılır. Hatta bazen daha üst düzeyde ürün elde edilir. Kimi zaman da tersi olur: Yenidendönüştürme aşamasında asıl ürün kökensel değerini yitirir. Sanatın alanında ilk seçenek geçerlidir. Eski ürün yenidendönüştürülürken önceki değerinden ayrı, yeni bir değer kazanır. Nesnenin önceki görünümü olduğu gibi kalsa da ona yeni, artı bir değer, işlev yüklenir. Eski bir giysi, kumaş, görüntü yeni bağlamda değişik bir anlamla donatılır. Sanatın aracılığıyla malzeme, gereç her defasında *şiiresel bir dönüşüme* uğratılır.

İkinci kategoride, doğrudan doğruya sanatın alanından yapılan alıntılar yer alır. Moda bağlamında söz konusu pratik, sinemada *remake*, müzikte ise *sampling*<sup>3</sup> kullanımına benzer. Tüketim toplumunun en bilinen alışkanlıklarından birisi şudur: Eski ürünleri yenidendönüştürerek para kazanmak. Bu amaçla, eski biçimleri, ayrışık unsurları iç içe sokmaktan geri durulmaz.

Üçüncü kategoride yer alan yenidendönüştürme biçiminde bir yapıtı ya da sanatsal bir uygulamaya yön veren bir konsepti yinelemek, yeniden kullanmak söz konusudur. Bir sanatçı önceki bir sanatçının yapıtını, konseptini dönüştürerek bir bakıma ona son biçimini vermek, anlamsal bakımdan tamamlamak ister. Böylelikle eski ve yeni yapıt arasında bir sürerlilik düşüncesi yaratılıp bağ kurulmaya çalışılır. Önceki bir sanatçıya, tasarımcıya “saygısını bildirmek”, “onu anmak” vb. işlemlere bu amaçla sıklıkla başvurulur. Sözceleme özneleri arasındaki ayrıma vurgu yapılarak ondan alıntı yapıldığı bildirilir.

E. Van Essche'nin kategorileştirdiği yenedendönüştürme, kısacası, bir değer bir alandan başka bir alana taşınması olarak anlaşılır. Böyle bir uygulamada *dizgelerarası* (örneğin, sanatsal bir dizge ile kültürel bir dizge arasında) bir geçiş söz konusudur. Kültürel dizge açıktır ve sürekli olarak evrilir.

Toplumsal ve kültürel dizgeler arasındaki geçiş olayları moda alanında yoğundur. Kimi tasarımcılar, değişik sanatsal biçimlerden (özellikte resmin alanından) çok sayıda ayrışık unsuru alıntılanmaktan, onları *yenidenyazmaktan* geri durmazlar. Peki, alıntılanan nedir? Nasıl alıntılanmaktadır? Burada, resim sanatından yapılan içerik yanında resimsel içeriğin nasıl alıntılanıldığı üzerinde kısaca duracağız. Önce, yenedendönüştürme işleminde çıkarılacak sonuçların dökümünü kısaca yapalım:

Toplumsal ve kültürel bir olgu olarak yenedendönüştürmenin ilk özelliği *dünyayı yeniden adlandırmak* olarak özetlenebilir. Onun aracılığıyla, gerçeklikten bir unsur asıl anlamından ayrı bir anlamda yeni bir bağlamda yinelenir. Moda, başka alanlardan alıntılanmış unsurları dönüştürerek anlamı yenileme sürecine katılır. Eski unsurları yeni birleşim düzenleri içerisinde buluştururken, aynı yerdeşlik üzerinden benzer izleklerin çeşitlemelerini yaratmaya olanak sağlar. Her dönüşüm anlamsal değişimi de beraberinde getirir ve yeni bir alıcı kitlesine yönelir.

Kuşkusuz yenedendönüştürülen her nesne gösteren olduğu kadar gösterilen düzleminde de değişikliğe uğrar, böylelikle her defasında yeni bir işlevle donatılır. Yeni bağlam yeni anlam demektir.

Eski unsurları yeniden kullanmak çizgisel bir zaman anlayışını çevrimsel bir zaman anlayışına dönüştürmektir. C. Lévi-Strauss'un tanımladığı biçimiyle, *yaptakçılık* yeni bir zamansal boyuta kapı aralar. Aynı nesne üzerinde yeniden işlem yapılarak her defasında ortaya yeni bir ürün çıkarılır ya da eski ürün konusundaki yerleşik algı değiştirilerek alışılmışın dışında bir algı yaratılır. Sanki zamanı durdurmak, ona yeni bir boyut katmak söz konusudur. Sürekli dönüştürmeye elverişli bir nesnenin eski anlamını bulmak değil, yenilemek arayışına çıkılır. Bu süreç, bir metinlerarasılık sürecine uygundur.

Şu noktayı bir kez daha anımsatarak konumuzu sürdürelim: Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'ndeki kavramsal kategorileştirmelerden yararlanan anlatıbilimciler (J. Kristeva, R. Barthes, G. Genette) yazınsalın alanında kalarak, yenedendönüştürme kavramı yerine *metinlerarasılık* kavramını önermişlerdir (buna daha sonra *göstergelerarasılık* kavramı eklenir). Bu iki kavram 1980'li yıllardan başlayıp günümüze gelinceye değin hem yazınsallığın bir ölçütü olarak sayılmış, hem de bir çözümleme yöntemi olarak benimsenmiştir. Metinlerarasılığın verileri sanatın değişik alanlarına aktararak şu ya da bu yapıtın söyleşimsel, çokseslilik (M. Bahtin'in tanımladığı biçimiyle) özelliğini ortaya çıkarmak hedeflenmiştir. Yaklaşımın verileri değişik sanatsal biçimlere uyarlanarak söz konusu şu ya da bu nesne konusundaki klasikleşmiş algı

yenilenmiştir. Kuramsal düzlemde metinlerarasılığın kimi verilerini moda alanına uyarlama denemesine ilk kez Thomas F. Broden girişmiştir.

Thomas F. Broden *le Tissu comme texte: l'intertextualité de la mode vestimentaire* (Metin olarak kumaş: giysi modasının metinlerarasılığı) adlı yazısında, pek çok kuramcı gibi, metni, metafor olarak bir *örgü*, *kumaş*<sup>4</sup> biçiminde tanımlayan Roland Barthes'tan ayrı olarak, *simgesel bir kültürel nesne* sayılan giysiden bir metinlerarasılık görüngüsünde söz eder. Metinlerarasılık kavramını giysinin alanına uyarlayan Thomas F. Broden, metin yerine giysiyi koyarak, önceki bir giysinin (Genette'in söz dağarına uygun olarak söylersek, *alt-giysi*; *gönderge-giysi*) nasıl dönüştürüldüğünü, taklit edildiğini, uyarlandığını göstermeye çalışır. Popüler kültürden seçtiği örneklerle moda tasarımcılarının (örneğin Chanel ya da Dior'un) tasarımlarındaki kimi kültürel göndermeleri inceler. Gerekçesini haklı çıkaracak düşüncüyü Boucho'tan yaptığı bir alıntı üzerinden yineler: *Taklit yetilerimizin temel bir olgusu olan moda – herhalde Darwin bir maymunun bize yüzyıllardır aktardığı şeyden söz ederdi – seçkin bir kopya yapıttır* (Broden 2008: 389). Modanın doğasına içkin özelliklerden birisinin alıntı olduğunu bu biçimde hemen baştan özetler.

Th. F. Broden, M. Bahtin'in *söyleşimsellik*, J. Kristeva, ve R. Barthes'ın *metinlerarasılık* kavramından yola çıkarak *giysilerarasılık* (fr. intervestimentalité) kavramını önerir. Metni bir kumaş olarak tanımlayan R. Barthes yanında J. Ricardou'nun tanımlamalarında ilgisini çeken *örgü* metaforudur: Metin, kumaş gibi bir örgüdür. Böylelikle, Th. F. Broden, hemen başından metin ve kumaş arasındaki ilgiye dikkat çeker. Bu konuda bilinen tanımlamaları giysinin alanına aktarır. Popüler kültür yanında güncel moda tasarımlarında metinlerarasılığın olası kimi izlerini sürer. Metinlerarasılık ve moda arasındaki ilişkiler konusunda öne sürdüğü varsayımlar metinlerarasılığın doğasına uygun varsayımlardır. Örneğin, moda bir taklit ilişkisi üzerinde kurgulanır, bir giysi özellikle yeni dönem tasarımlarında olduğu gibi başka bir giysinin üzerine oturtulur.

Satmaya dönük giysileri bir dizi patronlar, kalıplar üzerinden üretmek taklidin aşamalarından birisidir. Modelden yola çıkarak giysi üretmek bilinen bir uygulamadır. Bir model doğrudan taklit edilmese de esinlenme, göze çarpan bir diğer uygulama olarak bilinmektedir.

Bir giysinin biçimi yanında biçimini taklit etmek işlemine moda alanında sıklıkla rastlanmaktadır. Kılık değiştirmek, maskeli balolarda, halk eğlencelerinde şu ya da bu sanatçının görünümüne bürünmek, saç biçimini yinelemek, *onun tarzında* giyinmek ya da ona öykünmek vb. uygulamalar, giyinmek ediminin gerisindeki taklit olgusunu elen veren kimi ipuçlarıdır.

XIX. yüzyılda, Fransa'da *sahnedeki sergilenen kostümlerden çokça esinlenilmiştir*. Örneğin, *1830 tarihli bir moda dergisinde kadın okurlara, o günlerde oldukça başarı elde etmiş Marino Faliero'nun kadın kahramanının giydiği giysiden uyarlanan bir giysi armağan edilmiştir* (Broden 2008: 402).

Giysilerin kesimi, renkleri, çizgileri, boyları, dekolteleleri, kumaş desenleri vd. neredeyse aynıdır. Bir sanatçının giysini taklit etmek yalnızca yalın bir *taklit* işlemiyle sınırlı değildir. Marino



Faliero'nun giysilerinin taklit edilmesi *Restorasyon döneminde oldukça yaygın olan romantik duyarlılığın temel estetik bileşenlerinden birisini* temsil etmektedir. Ötekini taklit etmek bir kimlik sorunsalına bağlanır. Taklit edenle taklit edilen arasında içten bir yakınlık kurulur. Büyücülerin, cadıların, ölülerin, şeytanın, canavarların, siyasetçilerin vb. kişiliklerinin ve giysilerinin taklit edilmesi benzer bir yakınlaşma içgüdüleriyle açıklanır.

Kuşkusuz başka dönemlerin giysilerini taklit etmek söz konusu dönemin biçemi, kültürü konusunda birikimli olmayı zorunlu kılmaktadır. Giysilerarasılıktan söz edebilmenin koşullarından birisi budur. Bir giysiyi, giysinin yaratıcısını, tarzını taklit etmenin işlevlerinden birisi çoğunlukla yaratıcısına saygısını bildirmektir. Eski dönem ürünlerinden esinlenmek konusunda çoğunlukla bu işlev öne çıkarılır. Eski dönem giysilerini alıntılar, taklit etmek aynı zamanda geçmişe duyulan özlem duygusuyla açıklanır.

İki giysi arasında kurulan ilişki metin ve söylem arasındaki ilişkiye (ayrıma) benzer. Bir metin yüzeyinde somut olarak saptanabilen metinsel aktarımlar *metinlerarasılığa* ilişkinen, *söylemlerarasılık* iki metin arasında kurulan türsel bir ilişkiyi belirtir.<sup>5</sup> Dolayısıyla bir metinden ötekine aktarım yapılırken bir söylem biçimi de aktarılır. Öyleyse söylemlerarasılık, dilin toplumsal pratikleri ve işlevleri yanında dilin edimbilimsel ve sözbilimsel işlevlerini içermektedir. Giysilerarasılıkta metinlerarasılığın şu ya da bu yöntemine göre başka bir giysinin kullanılması giysiyi belli bir sınıfa ya da tipe dâhil etmek olarak anlaşılmalıdır. Aktarılan, taklit edilen, gönderme yapılan yalın bir giysi değil, bir giysi türü, biçimi, sınıfıdır. Onun söylem(e) biçimi, dili, izlekleridir.

Th. F. Broden, Gérard Genette'in *Palimpsestes*'de önerdiği diğer metinselaşkınlık ilişkilerine bir giysi görüngüsünde kısaca değinir, ilişki biçimlerini giysinin alanına uyarlar. Buna göre, *yorumsal üstgiysisellik* (fr. métavestimentalité) ile giysi ya da bir koleksiyon üzerine yapılan yorumlar, değerlendirmeler anlaşılmalıdır. Bir giysi, koleksiyon vb. üzerinde yapılan yorumlar, değerlendirmeler açık ya da kapalı olabilmektedir. Yorumlar bir övgü yanında bir yergi işlevini kapsayabilmektedir ya da bu ilişki türünde, tasarımların özgüllüğünü öne çıkaran temel özelliklere vurgu yapmak söz konusudur. Rastgele bir örnek seçelim:

*"Açlık", İlkbahar-Yaz, 1996 koleksiyonu / Tony Scott'un "Açlık" adlı filmi.*

*McQueen'in karanlık yanlara olan düşkünlüğü korkunç olanı göstermesiyle somutluk kazanıyor. 'Açlık' adlı gösterisi Tony Scott'ın 1983 tarihli, başrollerde Catherine Deneuve, Susan Sarandon ve David Bowie'nin oynadığı, aynı adlı kültleşmiş bir vampir filmini podyuma taşıyor. Mankenlerin üzerlerinden başlayıp ellerine kadar bulaşmış kan izleri ile gösteri bir vampir türü görünümüne sokulmuş. Filmdeki ölümlülük ve sonsuz yaşam izleklerine anıştırma en güzel biçimde içinde canlı solucanlar olan, transparan akrilik bir korsaj giymiş bir manken aracılığıyla yapılmış, böylelikle biz insanların vampirlerin kaçındıkları şeye mahkûm olduğumuzu anımsatıyor. (Bowen 2019).*

Bu ve benzeri değerlendirmeler tasarımcının yöntemleri konusunda hemen baştan ipuçları verirler. Söz konusu alıntı, sinema filmlerinden sıklıkla esinlenen, onlara gönderme yapan, onları yeniden yorumlayan A. McQueen'in söyleşimci eğilimine vurgu yapar.

*Yangiysisellik* (fr. paravestimentalité) ilişkisinde, giysinin pazarlanmasına ya da sunumuna ilişkin olarak, tüm yan unsurlar: paketleme, adlandırma, logo kullanımı, marka adı, tanıtım, ilan vb. unsurlar incelenir.

Alexander McQueen'in *Savage Beauty* başlığıyla 2015 yılında düzenlenen sergi için tasarlanan bu afişte *The Horn of Plenty* (2009-2010, Sonbahar-Kış) adlı koleksiyonda yer alan bir figüre yer verilmektedir: "V & A, Alexander McQueen: Savage Beauty adlı sergiyi tarihinde 2015 tarihinde Londra'da sunacağını bildirmekten mutluluk duyacaktır (...) McQueen'in desenleri dramatik bir sahneleme ve defileleriyle eşdeğerde olan bir gösteri biçiminde sunulacaktır."<sup>6</sup>

Her ne kadar tasarımları satmaya yönelik olmasa da yangiysisel unsurlar aracılığıyla A. McQueen'in tasarım estetiğine ilişkin kimi özellikler afişten özetlenerek yansıtılır: A. McQueen, kişileri (kadınları) hayvanlaştırarak amazon bir kimliğe sokmaktan, grotesk, gotik ya da tekinsiz figürler, şiddet veya korku imgeleri yaratmaktan hoşlanır (bir başka çalışmada bu türler ve biçimler üzerinde duracağız).

Th. F. Broden'in üzerinde durmadığı, oysa üzerinde daha fazla durulması gereken ilişki türü kanımızca *üstgiyisellik* (fr. archivestimentalité). Öteki giysilerin olduğu kadar sanatsal biçimlerin, türlerin özellikle bir ressamın resminin ya da tanımlanmış resimsel bir biçimin özelliklerini, izleklerini vb. yineleyen giysilerin (tasarımcıların) sayısı fazladır.

G. Genette'in *her özgün metnin bağlı olduğu aşkın ya da genel kategorilerin – söylem tipleri, sözceleme biçimleri, yazınsal türler vd. – toplamı olarak tanımladığı architextualité* (üstmetinsellik), *üstgiyisellik* (fr. archivestimentalité) olarak önerilir.<sup>7</sup> Bir metnin türsel olarak hangi yazınsal dizgeye, hangi uzlaşımlara ait olduğunu bildiren, alıcının beklenti ufkunu ve yapıtın alımlanmasını yönlendiren bu kullanıma karşılık gelen tasarımlara moda alanında sıklıkla rastlanmaktadır. Üstgiyisellik, *bir giysiyi ya da giysi bileşenini değişik tip kostümlere ya da giysi bileşenlerine bağlayan kapsayım ilişkisini* belirtir. Bu ilişki türü modanın türsel anakalıplarını, genel sınıflandırmaları içermektedir: *Haute couture*, hazır giyim, ilkbahar yaz koleksiyonu, sonbahar kış koleksiyonu gibi adlandırmalar, ya da sabah, akşam, gece giysileri gibi sınıflandırmalar



*üstgiysisellik* kategorisine ilişkindir. Giysilerin *türsel* çeşitleri (kayak kıyafeti, golf kıyafeti vb.) üstgiysisel bir okumayı zorunlu kılar (Roland Barthes da *Moda Dizgesi* adlı kitabında giysi türleri ve çeşitleri ayırımından söz eder). Daha özel giysi türleri ise, örneğin tarihsel göndermeleri kullanarak ayrı bir tür biçimine bürünürler. John Galliano'nun Dior için tasarladığı 2004 ilkbahar koleksiyonu eski Mısır giysilerinden esinlenir; sarkofajlarda, *Ölümler Kitabı*'nda resmedilen görüntüler ve aksesuarlar yinelenir. Isis'in, Anubis'in, Horus'un saç biçimlerine öykünülür. Benzer bir tutumla, başka tasarımlarda geleneksel Afrika ya da Çin giysilerinden esinlenilir. İspanyol boğa güreşçilerinin giysileri, Ortaçağ giysileri model alınan diğer birkaç kaynaktır (bu liste oldukça uzundur). Restorasyon dönemi kadın modası Yenidendoğuş dönemi giysilerinin biçemlerinden geniş biçimde yararlanır. Öykünme, giysilerde sıklıkla başvurulan bir yoldur. Kimi tasarımcılar özellikle resmin alanından fazlaca beslenir, değişik resimsel türlere öykünürler. *Alt-giysi* ile *ana-giysi* arasında çoğu zaman resim üzerinden kurulan ilişki biçimlerine rastlanmaktadır.

Kısaca şunu söyleyelim; üstgiysisellik ile daha çok biçimsel ve içeriksel çözümlemelere girilerek bir giysinin ait olduğu türün bilinen özellikleri dikkate alınarak alıcıda, izleyicide yarattığı etkiler ve beklentiler belirlenir.

Üstgiysisellik tanımına uyan yüzlerce örnek sıralamak olasıdır. Bir tasarımcının değişik sanatsal biçimlere, onların biçemlerine öykünerek giysiler üretmesi moda alanında yinelenen bir uygulamadır. Belli bir sanatsal biçime ve biçeme öykünmek yazınsal bağlamda *pastiş* (öykünme) olarak adlandırdığımız kullanımdan kopuk değildir. Şu ya da bu sanatsal biçime ya da sanatçının biçimine gönderme yapan çok sayıda örnek bulmak olasıdır. Kanımızca, moda bağlamında, giysilerarasılık yanında göstergelerarasılık tanımına en uygun örnekleri bu ilişki türünde bulmaktayız.

Bu aşamada, konumuza açıklık katacağını düşündüğümüz, *üstmetin* konusunda kuramsal birkaç anımsatma daha yapalım.

*Göndergenin özniteliğini söyleme aktarmak* olarak tanımlanan *üstmetin*, örneklendirilmiş metin kategorisinde yer alır. Üstmetin kullanımında başka bir söylemin, bir türün biçimsel, biçimsel, sözcelemsel, izleksel, kimi unsurları yinelenir (üstmetinde bir türün tüm unsurları yinelenmez). Jean-Marie Schaeffer, üstmetinlerin ayrışıklık kategorisinde yer alan metinler olduğunu söyler. Dolayısıyla, başka bir türden yapılan alıntılar bir seçme işleminden geçirilirler. Her türden başka metnin kimi unsurları yinelenmektedir. Öteki unsurlar, türü belirleyen potansiyel özellikler olarak bir kenarda bekletilirler. Kimi durumlarda, aynı özellikler farklı biçimlerde kombine edilerek türsel bir çeşitlilik yaratılır. Öyleyse, her söylemsel özellik türsel olmaya elverişlidir. Her yapıt çok sayıda türe ilişkin olabilmektedir. Şu ya da bu özelliğiyle başka bir türe ait olabilir. Üstmetinlerin sayısı sınırsızdır. Her alıcı, okur, yorumcu söylemsel özellikler arasından bir seçim yapar. Üstmetni tanımlayan unsurları kullanır.

Üstmetin konusunda kısaca anımsattığımız söz konusu tanımlamaları moda alanına uyarladığımızda şunları söyleyebiliriz: Her tasarımcı, kanonlaşmış şu ya da bu türün öz-niteliklerini kendi söylemine (tasarım ürününe) aktarır. Böylelikle, önceden üretilmiş bir giysinin olduğu kadar, örneğin bir ressamın çalışmalarının biçimsel, izleksel unsurları yinelenir, gönderme yapılan resmin, resim türünün biçemi taklit edilir. Şu ya da bu tasarımcı, resmin potansiyel özelliklerini yeni bir birleşim düzeni içerisinde sokarak ayrı türde tasarımlar yaratır. Resim sanat tarihinden alıntılanan unsurların her defasında yeni bir bağlamda kullanımıyla giysiler aracılığıyla yaratılan tasarım çeşitliği ortaya konulur. Her tasarım, ortaya konulan özgül özelliklerle şu ya da bu türe aitliklerini, bir türe ilişkin iyelerini ele verir. Bir türün basmakalıplaşmış özellikleri çoğunlukla bir dönemin gereksinimlerine indirgenen özelliklerdir. Öyleyse, bir giysinin belli bir türle ilişkisinde *belleğin* işlevini göz ardı etmemek gerekir (bir giysinin bir türle ilişkisinden söz etmek onda başka giysilerin özelliklerinin yinlendiğini kabul etmeyi gerektirmektedir). Michel Charles'ın söylediği gibi, metin incelemelerinde temel kavram bellektir (1995: 47). Giysilerarası olduğu kadar üstgiyisel bir okumada bellek aynı biçimde öne çıkar. Konumuz bağlamında iki tür bellekten söz edilebilir: metinlerarası bellek ve kültürlerarası bellek.

Bir giysinin öteki giysiyle ya da türle ilişkisi metinlerarası (giysilerarası) bir belleğe gönderme yapar. Burada, bir giysinin öteki giysiyle ilişkilendirilmesi söz konusudur. İlişki, önceki bir giysiyle olduğu kadar önceki bir türle de kurulabilir.

Bilindiği gibi, kültürel bellek bir toplumun hissetme, yargılama biçimini; ortak değerler dizgesini kapsar. Bir metne, giysiye gönderme yapılırken aynı zamanda bir kültüre, bir söylem biçimine, değerler dizgesine vb. gönderme yapılır. Orada belli bir deneyim, yaşanmışlık yinelenir. Metin gibi moda da *mimetik* bir etkinliktir. Orada her defasında belli bir deneyim temsil edilir. Kültürel bellek metinlerarası bir belleği yapılandırır. Bir metin, bir giysi kültürel bellek aracılığıyla bir üstmetin, üstgiysiyle ilişki kurar. Bir metni, okumayı koşullandıran kültürel birikimdir. Kültürel birikim bir metni üstmetin, bir giysiyi üstgiysi olarak sınıflandırmaya yarar. Her metin, her giysi belleksel bir birimdir.

Yinelenen önceki bir yapının izleği, yapısı, tonu, biçemi, söyleme biçimidir. G. Genette, biçemin üstmetnin temel bir özelliği olduğundan söz eder. Önceki bir giysinin *biçimsel iyeleri* daha çok gösterene (biçim; giysinin çizgileri, rengi, kesimi vb.) ilişkin olabilmektedir. Biçem metaforlaştırıldığında, örneğin *akıcı, delici, şiddetli* vb. imgelerle belirtilir. Kişisel biçemlerde metaforlaştırmaların sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Her tasarımcı belli bir izlek çevresinde belli bir söylem biçimi yaratır. Üstgiysiye ilişkin olan *tarzdır*. Her tür, özgül bir söylem, içerik, görme ve temsil etme biçimi olarak tanımlanır. Bireysel biçemden başka her biri belli bir dönemi temsil eden klasik, romantik, gerçeküstücü, barok vb. estetik kategorilerden yine biçem çerçevesinde söz edilir. Her türün belleğimizde ayrı bir değeri vardır; özgüllüklerini adlandırmalarıyla belli ederler. Çünkü her biri bir uzlaşının ürünüdür. "*Genellikleriyle*" öne

çıkarlar. Birbirlerinden kopuk değillerdir, her estetik kategori diğerinden beslenip, onun izlerini taşıyabilir. Kısacası, üstmetin gibi *üstgiysi*, alıntısallık özelliğiyle kendini belli eder.

Bir moda tasarımcısının tasarımlarını üstgiyisel olarak sınıflandırmaya olanak sağlayan çok sayıda örnek bulunmaktadır. Tasarımlar belli bir dönemde belli bir biçemi temsil eden bir sanatçıdan olduğu kadar ortak özellikleri üzerinde çoğunlukla uzlaşmış, adlandırılmış şu ya da bu sanatsal biçimin içeriksel (izleksel) olduğu kadar biçemsel (örneğin, grotesk, gotik vb.) özelliklerinin yinelenmesiyle oluşturulmuştur. Burada, resmin verilerini yineleyen giysilerin bireysel ve estetik kategoriler başlığı altında bir sınıflandırmasını yapabiliriz. Matisse, Klimt, Velasquez, Van Gogh, Frida Kahlo, Lucas Cranash, Georges Braque, Bosch, Claude Manet, Paul Gauguin, El Greco, Vermeer, Renoir, Botticelli, Mondrian, Gaudi, Picasso vd.'den esinlenen giysiler; *pop-art*, gerçeküstücülük, kübizm, fovizm, postmodernizm, rokoko, Bizans sanatı, Afrika sanatı, Mısır sanatı, Eski Yunan, Eski Roma, tarih, maniyerizm, oryantalizm, ekspresyonizm, puantilizm, fluxus, fotogerçekçilik, İncil, Puritan sanat, gotik sanat, mitoloji vd.'den esinlenen giysiler. Ayrıca, kimi giysilerde sinemadan, müzikten, heykelden esinlenilir. Kimi giysi tasarımlarında ise fiziğin, matematiğin, heykelin, geometrinin izleri görülür. Giysilerde ayrıca doğadan alabildiğine fazlaca esinlenilir. Roland Barthes'ın vurguladığı gibi, modanın temel göndermeleri Doğa, Coğrafya, Tarih ve Sanattır. Sanatsal göndermeler ise ağırlıktadır.

Sanat kategorisinde yer alan giysilere yüzlerce örnek verilebilir (burada birkaçı ile yetineceğiz). Gerçekten de resim sanat tarihi tasarımcılar için her zaman başlıca kaynaklardan birisi olmuştur. Pek çok tasarımcı ünlü sanatçıların resimlerini, onların resimlerinde baskın çıkan biçemsel özellikleri ve kimi içerikleri giysi tasarımlarında yinelemişlerdir. Bu aşamada, tarzlarına ilişkin çözümlenme ve yoruma çok fazla girişmeden, resim sanatının akla hemen gelen, rastgele seçtiğimiz birkaç sanatçının kimi görsellerine kısa notlar ekleyerek, bir listeleme mantığına göre yer vereceğim:



Resim 2. Henri Matisse



Resim 3. Yves Saint Laurent



Resim 4. Valentino



Resim 5. Dior



Yves Saint Laurent, 1980 yılı sonbahar kış koleksiyonunda Henri Matisse'in resimlerinden esinlenir. H. Matisse'in 1953 tarihli *la Gerbe* ve yine aynı tarihlerde yaptığı bir kolaj çalışması olan *l'Escargot* adlı resimlerinin çizgilerini yineler. Yves Saint Laurent'dan başka Valentino, H. Matisse'in *la Gerbe*'inden esinlenenlerdendir. Valentino, H. Matisse'in başka resimlerini tasarımlarında kullanmıştır. Giyside, Matisse'in resmindeki renkler ve biçim neredeyse olduğu gibi yinelenmiştir. H. Matisse'ten esinlenenlerin listesine Dior'u da ekleyebiliriz. Matisse'in 1943 tarihli, *la Chute d'Icare* adlı resmi 2014 sonbahar/kış koleksiyonunda kullanılır. Giysinin rengi (mavi) ve biçimi (kırmızı yaka) Matisse'in çizgilerinin bir yinelenmesidir.



Resim 6. Francisco Goya - Alexander McQueen

Francisco Goya'nın resimleri, gravürleri tasarımcıların göndergelerinden birisi olmuştur. Diane von Furstenberg, 2007/2008 sonbahar/kış koleksiyonunda ondan esinlenir. F. Goya, başlıca göndergelerindedir. Yine aynı tarihte John Galiano, F. Goya'nın resimlerine bir saygı anlatımı olarak yer verir; onun bir motifini yineler. Dries Van Noten, 2014 ilkbahar/yaz koleksiyonunda F. Goya'nın *La Maja desnuda* adlı resmindeki kimi motifleri yineler. Emilio de la Morena, 2014/2015 sonbahar/kış koleksiyonunda F. Goya'nın *Le portrait de la Duchesse d'Alba*'sından (Alba Düşesi'nin Portresi, 1797) yola çıkar. Georgina Chapman'ın tasarladığı, Marchesa, 2013/2014 sonbahar/kış kolaksiyonunda F. Goya'nın *Portrait de Maria Teresa de Vallabriga à cheval*'ından (1783) esinlenir. Resimde, beyaz bir at üzerinde, XVIII. yüzyılda yaygın olarak kullanılan siyah saten giysili bir kadın görülür. Chapman'ın tasarımlarında Goya'nın resimlerindeki koyu ve üst üste nüanslar yinelenir. Alexander McQueen, *Sarabande* adlı 2007 ilkbahar/yaz koleksiyonunda Stanley Kubrick'in *Barry Lyndon* adlı filmi (1975), filmin müziklerinden birisi olan Georg Friedrich Handel'in 11 numaralı süitinden başka Goya'nın resimlerinden; ayrıca Luisa Marchesa Casati'nin alışılmadık biçeminden ve Edward tarzı modadan esinlenir. Romantik havaya bir melankoli ve çöküş duygusu karışmıştır. Çiçeklerle süslenmiş (resimdeki) giyside gerçek çiçekler kullanılır. Tasarımcısına göre bu çiçekler solmaya, çürümeye ve yok olmaya mahkûmdur. Giysi, romantik bir bildiri vermeye yöneliktir. Alexander McQueen, çalışmalarında giysiyi romansı/anlatısal bir hava katar; ölüm izleğini giysileri aracılığıyla işler. Savaş, tecavüz, korku, yıkım gibi izlekleri birer ölüm göstergesi olarak kullanır. Kendi döneminin öteki tasarımcılarına göre ölüm düşüncesine en yakın duran o olmuştur (kendisi de intihar etmiştir). Çalışmalarında

uzlaşmaz olanı uzlaştıran, karşıtlıkları buluşturan bir tasarımcıdır. A. McQueen, giysileri aracılığıyla ölüme bir “incelik” düşüncesi katar. Tasarladığı giysileri yalın birer “korunma” unsuru olmaktan tümüyle çıkarır; güzellikle çirkinliği, dinginlikle kaosu yan yana getirerek izleyiciyi kışkırtır, şok eder. Gülünç olanla korkunç olanı iç içe sokan A. McQueen’in çalışmaları “grotesk” tanımına uygundur.



Resim 7. Gustav Klimt – Christian Dior

Hygeia, Yunan mitolojisinde sağlık ve temizlik tanrıçası olarak bilinir. İnsanlar yanında hayvanların sağlığından o sorumludur. G. Klimt'in *Medicine* adlı resminde elinde bir yılan tutan Hygeia, sırtını insanlığa dönmüştür. John Galliano, Christian Dior'un 2008 ilkbahar-yaz defilesinde simgeci ressamın söz konusu resmini yeniden yorumlar. Altın yaldızlı renklerle ünlenen Klimt'in diğer resimlerini tasarımlarında yine kendince yorumlamaktan geri durmaz. *Judith et Holofernes* (1901); *Portrait d'Adèle Bloch-Bauer* (1907); *Portrait d'Eugénia Primavesi* (1913); *L'Attente* (1905) model olarak kullandığı diğer resimlerdir.<sup>8</sup> Galliano, Klimt'in resimlerinde baskın çıkan yaldızlı renkleri ve biçimleri yineler. Alışılmışın dışında makyaj ve saç tasarımı hem Klimt'in bilinenin dışındaki soyut resimlerine hem de Japon *geisha* biçimine bir göndermedir. Galliano, Edward Munch, Odilon Redon, John Singer Sargent'in resimlerini tasarımlarında kullanır.

Gabbana ve Dolce'nin 2012 yılında ilk “Alta Moda” koleksiyonlarını sergileyen İtalyan tasarımcılar, kadınları birer canlı sanat eserine dönüştürmek istediklerinden söz eder, bu amaçla en ünlü sanatçıların resimlerini incelerler. Van Gogh'un resimlerindeki ayçiçeklerini, leylaklarını ipek bir giyside yinelerler.

Çiçeklerin bir çağrışım gücü ve dili olduklarına inandıklarını söyleyen tasarımcılar 2014 yılında yapılan bir defilede, giysilerde egemen olan çiçeklerle resmin beş yüzyıllık tarihinde öne çıkan ressamalara saygılarını anlatmak isterler. Her giysi bir resme gönderme yapar. Klimt'in *le Tournesol*'u (1905), Guido Cagnacci'nin *les Fleurs dans un flacon*'u (XVII. yy.), Auguste Renoir'ın *Glaïeuls*'ü (1885) yanında Manet, Cézanne ya da Van Gogh'un çiçekleri esinlendikleri ressamlar ve motiflerdir.



Resim 8. Van Gogh – S. Gabbana ve D. Dolce



Koleksiyonun temel izleği çiçeklerin çağrışım gücü ve dilidir. Çiçekten yola çıkan her tasarımın bir anlamı vardır. Buket, önce tutku ve aşk anlamına gelir. Horoz ibiği çiçeği ölümsüzlük, salkımçiçeği dostluk demektir. Koleksiyonda kırk kadar çiçek türü kullanılır. Tasarımlar yapılırken Gauguin'in, Cézanne'ın, Renoir'ın değişik müzelerdeki izlenimci resimleri, Van Gogh'un Munich'te bir resim müzesindeki yapıtları istenir. Yetmiş yakın modelin sergilediği giysilerin her biri tek olma özelliğine sahiptir. *Her giysi elde yapılmıştır. Bunlar gerçekten de izlenimci kumaşlardır, der Domenico Dolce.*



Resim 9-10. Van Gogh – Rodarte

Laura ve Kate Mulleavy, 2012 yılı ilkbahar hazır giyim koleksiyonunu Van Gogh'un resimleri üzerine kurgularlar. Sanatla modayı ilk kez bu koleksiyonda buluştururlar. Tasarımları konusunda kardeşlerden birisi şunu söyler: "Van Gogh'un Los Angeles'a geldiğini size söyleseydim, pekâlâ ne demek istiyorsunuz? derdiniz. Van Gogh'un annesinin bir portresi olan -

baştan aşağı zehir yeşili- bir müzenin bulunduğu sokakta oturuyoruz, hep bu portreye baktık, sonra üzerinde bir gözlem evi bulunan ve adı Mount Wilson olan yakınıımızdaki şu dağa. Bir teleskop vardı, onunla güneş lekeleri kaydediliyordu, Van Gogh koleksiyonumuzu hazırlarken, yaptığımız şeylerden birisi şuydu: Güneş lekelerini ayçiçeklerine dönüştürmek, bağlantıyı böyle kurduk.”<sup>9</sup>

Mulleavy kardeşler Van Gogh’un düşler dünyasında gezintiye çıkar; onun ayçiçeklerini, yıldızlarını, yıldızlı gökyüzü motiflerini yinelerler. Kimi giysilerde resimleri olduğu gibi kullanırlar. Kimilerinde ise daha flu bir hava yaratarak Van Gogh’un resimlerine örtük göndermeler yaparlar. Sanatçının resimlerine devingenlik katan yoğun renkleri, dokuları, canlı fırça darbelerini yansıtır. Van Gogh’un resimlerindeki izlenimci etkiyi yakalamaya uğraşır, kimi giysilerde canlı resme yakın bir etki yaratırlar: *Van Gogh’un fırça darbeleri yaptığımız neredeyse her şeyin içine işlemiştir. Renk paletimize, işlemelerimize, desenlerimize. Aldığımız her kararda kendimize şunu sorduk: Bu van Gogh’un bir resminin parçası olabilir mi?* Tasarımları Van Gogh’a bir saygı anlatımıdır.



Resim 11. Francis Bacon - Whyred

Roland Hjort, Lena Patriksson ve Jonas Claso’nun kurucusu oldukları Whyred, Francis Bacon’ın resimlerinde bulduğumuz *apokaliptik* ya da kaotik havayı baskı giysilerinde yeniden yaratmak isterler. F. Bacon’un 1973 tarihli *Self Portrait* adlı resmi esin kaynaklarından birisidir. 2014 ilkbahar-yaz koleksiyonunda sergilenen giysilerde F. Bacon dışında kimi başka sanatçıların resimleri podyumda giysiler aracılığıyla temsil edilir. Örneğin, House of Dagmar’ın baskı giysilerinde Amerikalı sanatçı Mark Harrington’un resimlerinin izleri görülür. Tiger of Sweden’in tasarımlarında Piet Mondrian’ın resimlerine gönderme yapılır. Carin Wester, Alphonse Mucha’nın *art nouveau* yapıtlarından esinlenir. Marlene Abraham’ın tasarımları Claude Monet’nin izlenimci resimlerine birer göndermedir.

Francis Bacon, başka tasarımcıların da esinlendiği bir ressam olmuştur. Örneğin, Eleonore L. Santos, Anna Metzel ile birlikte tasarladıkları koleksiyonda (2014 yaz koleksiyonu) Francis Bacon'ın figüratif çalışmalarından esinlenirler. Koleksiyonda kullanılan karmaşık dikim yöntemleri yanında kumaşlar F. Bacon'ın fırça vuruşlarındaki rastlantısal biçimi çağrıştırmaya yöneliktir. Renklerdeki yabansılık bir diğer ortak özelliktir.



Resim 12. *Georges Braque – Yves Saint Laurent*

"Bir nehir gibi, imgelemim Nietzsche'nin estetik hayaletler adını verdiği müzik, resim, heykel, yazınla sürüklendi hep, onlarsız yaşam çekilmez olurdu, varlığımı koruyan ve koleksiyonlarımda canlanan hayaletler onlar."<sup>10</sup> Yves Saint Laurent sanatçılarla ve yapıtlarıyla gerçek bir söyleşiye dalan ilk moda tasarımcılarından birisidir. 1965 yılı sonbahar kış koleksiyonunda Piet Mondrian'a gönderme yapan giysiler sergiler. Onun resim dünyasını kendince, kendi gereçleriyle anlatır. Sonra, Fransız modernist ressam Serge Poliakoff ve Amerikalı *pop art* sanatçı Tom Wesselmann'ın resimlerini kullanan Yves Saint Laurent iki boyutlu resimleri üç boyutlu olarak tasarlar, resme hareket katar, onu canlandırır. Sanatçılarla olan söyleşisi Henri Matisse, Pierre Bonnard, Fernand Léger, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Claude Monet ve Georges Braque ile sürer.





Resim 13. *Claude Monet*



Resim 13. *Christian Dior*

Tasarımlarında pek çok ressamın yapıtlarına gönderme yapan Y. S. Laurent, kimi tasarımlarında kuşlarla yakından ilgilenen Georges Braque'nin kübik fırça darbelerinden esinlenir. G. Braque, kuşları serbest bir el hareketiyle resmeder. Y.S. Laurent, her iki düşünceyi bir gece elbisesi yakasında birleştirir. Kuşa serbest biçimli bir kontur kazandırır. G. Braque'ın resmindeki oranlara uyan kanatlar ve sanatçının fırça vuruşlarına benzeyen işlemeli, boncuklu parçalar kullanır. Y.S. Laurent, Georges Braque'a gönderme yaptığı tasarımlarında sürekli olarak kuş motiflerine yer verir. Çünkü kuş hem sanatçının bir simgesi hem de bir gelecek umududur.



Resim 14. Chanel

Claude Monet'nin "izlenimci" resimleri Yves Saint Laurent'dan başka Christian Dior, Chanel gibi moda tasarımcılarının öncelikli esin kaynağı olmuştur. İzlenimciliğin renk ve ışık oyunları giysi tasarımlarında yinelenir. Örneğin, Ch. Dior'un 1949 yılında yarattığı 'Miss Dior' adlı giysi, Raf Simons'un 2012 sonbahar - kış koleksiyonu için tasarladığı bir başka giysi izlenimci resmin dokularını yineler. Monet'nin resimlerindeki lekeler, Seurat'nın puntalizmine (örneğin, *Un Dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*, 1884) gönderme yapan Raf Simons'un çalışmasında çiçekler izlenimci resmin izlerini açıkça belli eder: *Kadından sonra, çiçekler Tanrı'nın dünyaya kattığı en hoş şey*, der Dior.<sup>11</sup> Gerçekten de izlenimci resimde kadın yanında çiçekler temel izlekler arasındadır. 1947 yılından başlayarak kadın ve çiçeği özdeşleştirir. Seurat'nın *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*'inde, Monet'nin *Femmes au jardin*'inde ya da izlenimcilerin kadını odağa alan resimlerinde görülen kadınların bol kesimli giysilerini yineler. Işık ve hareket giysilere ve saçlara canlılık katar, aynı canlılık çiçek ve ağaç yapraklarında görülür. Dior'un tasarımlarında benzer bir devinim göze çarpar. İzlenimci resimde olduğu gibi, Dior, kadın konusunda "donuk" bir imge yaratmaktan kaçınır. Dans eden kadın imgesi hareketin en iyi simgesi olarak görülür. John Galliano'nun 2004 yılı sonbahar - kış koleksiyonunda yer alan ve *Cygne noir* adını verdiği giysi doğrudan baleden esinlenir. Hafiflikleriyle öne çıkan giysiler pudralı renkleriyle Degas'ın resimlerinde görülen dansçı kızların pileli eteklerini anımsatır.

Akışkan kesimler Monet'nin *Femmes à l'ombrelle*'indeki (1886) hafif, rüzgarla salınan giysileri çağrıştırır. John Galliano'nun 2005 sonbahar-kış sezonu için tasarladığı *Madeleine* adını verdiği giysi Monet'nin resminin bir diğer versiyonudur.

C. Monet'nin resimleri çok sayıda başka tasarımcı için esin kaynağı olmuştur. Onun resimlerine gönderme yapan giysilerin sayısı oldukça fazladır. Yves Saint Laurent, Chanel, Dolce & Gabbana,

Alexander McQueen C. Monet'nin resimlerine gönderme yapan, onun verilerini kullanan birkaç başka tasarımcı arasındadır.



Resim 15.

C. Monet, tasarımcılar için sürekli bir gönderme olmuştur. Örneğin, Lüblanlı hazır giyim ve *haute couture* tasarımcısı Georges Hobeika, Monet'nin *Midnight Stroll* adlı resmindeki biçemi taklit eder. Renkler, açık koyu kullanımları C. Monet'nin etkisini güçlü bir biçimde duyurur. G. Hobeika, Monet'nin resimlerinin, tasarımlarına kusursuzluk kattığına inanır.

Rodarte, 2015 ilkbahar – yaz koleksiyonunda C. Monet'nin *Les Nymphéas* (Nilüferler) adlı resmini yineler (Nilüferler dizisi 250 resimden oluşmaktadır). Monet'nin resmi başka tasarımcılar için de oldukça esinleyici olmuştur. Dolce & Gabbana, 2008 ilkbahar – yaz koleksiyonunda aynı resmi kullanır. Alexander McQueen, renklerin daha canlı olduğu bir başka nilüfer resmine gönderme yaparak modern moda ile izlenimci bir resmi buluşturur; amacı *defileye bir gençlik ve enerji sansasyonu* katmaktır.



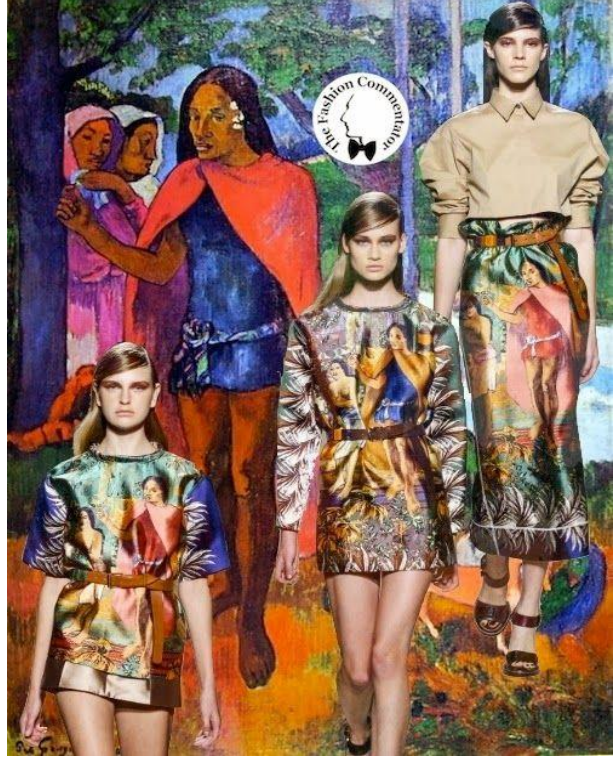
Resim 16. *El Greco - Lascaris*

Lascaris'in 2014-2015 kış koleksiyonu Yunan asıllı İspanyol ressam El Greco'nun resimleri üzerine kurgulanmıştır. El Greco, hem resim sanatı hem de moda için sürekli gönderme yapılan bir sanatçı olmuştur. Lascaris, uzunca bir süre El Greco'nun resimlerini incelemiş, kumaş ve dokuma teknikleri konusunda araştırmalar yapmıştır: *Benim için sorun bu yolculukta size eşlik edecek tüm bilgileri bir araya toplamaktı. Onları El Greco'nun yapıtlarında, okuduğum kitaplarda, yaşamı üzerine yapılan çözümlenelerde, yaptığı işte buldum. Haftalarca bu konuda çaba harcadım, esinin anahtarı buydu. Örneğin, eğer siyah beyaz bir portre görüyorsanız, biliniz ki kimi önemli ayrımlarla, ressam benzer biçimde kendi döneminde moda olan onlarca beyaz yaka yapmıştır. Portrait d'un gentilhomme de la Casa de Leiva (1580)<sup>12</sup> tasarımcının, en fazla esinlendiği resimlerden birisidir. Kullanılan kolyeler resimdeki malzemeye üretilmiştir. Lascaris, özgün yapıta benzeyen tasarımlar yapmaya uğraşmıştır. Kullanılan deri aksesuarlar, meleklerin yüzleri ve kanatları vb. unsurlar resimlerdeki görüntülerin yansıdırlar. Lascaris, resimlerdeki görüntüleri olduğu gibi yineler.*

Lascaris, El Greco'nun yaşamından ve resimlerinden esinlenerek yarattığı koleksiyonu ressamın ölümünün 400. yılı dolayısıyla tasarlamıştır. Koleksiyonda El Greco ve döneminin izleri açıktır. Resimlerde görülen kişiler giysi tasarımları aracılığıyla yaşama döndürülmüşlerdir. Siyah ve beyazın baskın çıktığı giysiler El Greco'nun bilinen portrelerini yansıtır. Keşişler, prensler, savaşçılar, resimlerde kullanılan aksesuarlar tasarımcının esininin ayrılmaz parçaları olmuşlardır. Giysiler aracılığıyla El Greco'nun resim serüveninin bir tür özeti yapılmıştır. Kullanılan dekorasyon, ışık, müzik, jestlerle onun dönemindeki atmosfer yeniden yaratılmıştır.



Tommaso Aquilano ve Roberto Rimondi için moda, sanattan bağımsız bir uğraştır. *Moda bir iştir. Sanatla çalışıyorum, ancak bir sanatçı değilim, azimli bir işçiyim*, der T. Aquilano.<sup>13</sup> Modanın sanattan bağımsız olduğunu söylemeler de tasarımlarında yan yanlıkları açıktır. Sanat onlar için de bir esin kaynağıdır. Bir ürünü tamamlamanın, bitirmenin bir yoludur. Sanat, yaratıcı içgüdüğü harekete geçirir, farklı disiplinleri belli bir aşırılıkta birbirine karıştırmaya yarar. Buluşturulamaz olanı buluşturma olanağı yaratır. T. Aquilano ve R. Rimondi, Paul Gauguin'in uzak ülkelere (Tahiti'ye) yaptığı egzotik yolculukların bir tür « anlatısını » yaptıkları 2014 ilkbahar yaz koleksiyonunda sanki bir bilinç akışı örneği verirler. Giysiler, P. Gauguin'in resimlerinde görülen Tahitili kadınların giysilerini, havasını, egzotik çiçeklerini anımsatırlar. Çizgiler, kontrast oluşturan çiçek desenleri, göz alıcı renkler, çağdaş çizgilerle yinelenmişlerdir.



Resim 17. Paul Gauguin – Aquilano Ve Rimondi

Valentino, 2013 sonbahar – kış koleksiyonunda Hollandalı ressam Vermeer'in, özellikle onun *İnci Küpeli Kız* adlı resmini kullanır. Kadını özel bir anda yakalamak arzusunda olduklarını söyleyen tasarımcılar (Maria Grazia Chiuri et Pierpaolo Piccioli) için kadının yüzü son derece önemlidir. Resmin en belirgin rengi olan maviyi yinelerler. Nilofer Shahid ise bir başka Hollandalı ressamın: Rembrandt'ın resimlerini tasarımlarında kullanır. *Rembrandt Koleksiyonu*'nda (2015) bir saplantı durumuna getirdiği ressamın etkisinden söz eder: *Ya ben? Onun sanatında hareket eden her şey beni etkiliyordu; görülen ya da görülmeyen, gölgelerde gizli kalmış şeyler, tuvalindeki ışık, yalnızca ona özgü bir ritimle dans eden ışık, her şey. Sanki saatlerce, günlerce, yıllarca hipnozite olmuştum. Ruhumun ta derinlerinden sarsılmıştım.*<sup>14</sup> N. Shahid'in tasarımları bir büyülenme, ustaya saygı anlatımıdır. Saplantısı, Amsterdam'da Rijks Museum'u gezdikten sonra başlar. *Rembrandt Koleksiyonu* bu gezinin bir ürünüdür.



Resim 18. Paul Gauguin – Aquilano Ve Rimondi



Koleksiyonda yer alan giysilerde Rembrandt'ın ışık ve gölge oyunlarına olabildiğince yakın bir etki yaratılmak istenir. Birbirini tamamlayan beş ayrı kesitten oluşan (gravür; açık-koyu, ışık-gölge; barok; askeri; melankoli) koleksiyonda sanatçının yaşamının ve sanatsal kariyerinin aşamaları betimlenir. Her kategorideki giysiler Rembrandt'ın en ünlü resimlerinin birer yansımasıdır. Her giysinin bir öyküsü vardır; her giysi sanatçının yaratıcılığına bir saygı anlatımıdır.



Resim 19. Paul Gauguin – Aquilano Ve Rimondi

Örneğin, askeri döneme ilişkin giysilerde Rembrandt'ın *Gece Devriyesi* (1642) adlı resmine gönderme yapılır. Final bölümünde yer alan giysilerde koyu siyah renkler baskın çıkar, sanatçının yaşamındaki “karanlık dönem”, trajedi bu renklerle anlatılır. Altın rengi vurgular onun içsel bakımdan yüceliğine gönderme yaparken, en iyi çalışmalarından kimilerinin yaşamının en karanlık döneminde yapıldığını imler. Bir yaşamöyküsünün giysiler aracılığıyla kısa öyküsü izlenir. Nilofer Shahid, bir ressamın öyküsünü giysiler aracılığıyla anlatırken onunla özdeşleşir, içsel bir söyleşiye dalar.

Başlangıçta bir Orta çağ Rus halk hikâyesi olan *Bylina*'nın ana karakteri Sadko'dan esinlenen, Rus tasarımcı Akhmadullina, 2016 ilkbahar yaz koleksiyonunda Japon *ukiyo-e* okulunun estamplarını, özellikle Katsushika Hokusai'nin gravürlerini neredeyse birebir kopyalayarak tasarımlarında kullanmıştır. Hokusai'nin *The Great Wave* dizisinde yer alan çalışmaları Akhmadullina dışında pek çok başka tasarımcının esin kaynağı olmuştur. Hokusai'nin resmettiği dalgalar ipek ve ipek muslin kumaşlar üzerine aktarılmış, giysiye sanki bedenün üst bölümünde dalgalanıyormuş hissi katılmıştır. Akhmadullina'nın gri renkli bir başka giysisinde yer alan dalgalar Hokusai'nin bir diğer çalışması olan *Choshi dans la province de Shimosa* adlı çalışmasına göndermedir.

Moda alanında önceki yapıtlardan etkilenme, onları alıntılama, dönüştürerek şu ya da bu amaçla yineleme yeni bir buluş değildir. Taklit, alıntı vb. uygulamalara neredeyse her dönemde rastlanmaktadır. Gilles Lipovetsky, Avrupa'da XIV. yüzyıldan başlayarak ulusal nitelikli giysilerde etkilenmelerin ve ödünçlemelerin sıklıkla kullanıldığına dikkat çeker: *Modanın bu beş yüzyıl boyunca büründüğü ulusal özelliğe karşın, ödünçlemeler ve etkilenmeler oldukça çoğalmıştır ve bunlar Devletlerin prestijlerine ve refah düzeylerine göre gerçekleştirilmiştir* (1987: 49).

Birinci Dünya Savaşı'nın ardında, özellikle 1920'li yıllarda kadın silueti (doğru ve düz) kübist resmin doğrudan etkisiyle yenilenir. Çizgilerdeki açıklık ve açısallık, yatay ve dikey çizgiler, konturlar, geometrik aplalar Fernand Léger'in resimlerindeki boru formulu çizgilerine, biçimsel yalınlık (olabildikçe az gereç kullanma, teknikleri birbirine karıştırmama vb.) Manet ve Cézanne yanında Picasso, Braque, Matisse'e bir anıştırmadır: *Moda, Manet ile başlayan modernist projeden dersler çıkarmıştır*. Tasarımcı ise *modern sanatsal 'deha' durumuna gelmiştir*. Dior, *terzilerin Watteau'sudur*, Balenciaga ise *modanın Picasso'su*. *Moda kreasyonu sanatsal alıntıyı bizzat kullanır: Mondrian'ın giysileri ya da Pop art, Yves Saint Laurent'ın Picasso etekleri birer alıntıdır* (Lipovetsky 1987: 91-93-96). Ünlü modacı Madame Raimbaud ise *"gazeteler tarafından "modanın Michelangelosu" olarak adlandırılır"* (Lipovetsky 1987: 98). Bu ve benzeri yaklaşımlarla tasarımcılar birer "sanatçı" kimliğine sokulurlar. Moda ürünleri ise betimlenmesi, çözümlenmesi gereken birer estetik temsil olarak görülür. XIX ve XX. yüzyıllarda moda dergilerinde moda üzerine söylemler (tasarımlara yönelik üstdil) alabildiğine yaygınlaşır, yazarlar ise modayı göndergesel değeri nedeniyle dikkate değer bir alan olarak değerlendirmeye başlarlar. Örneğin Balzac, *Traité de la vie élégante* (1830), Barbey d'Aurevilly *Du Dandysme et de Georges Brummell* (1845)'de; Baudelaire ise *Eloge du maquillage'da*, Malarmé *la Dernière mode'da*, Paul Bourget, Goncourt, Maupassant moda çevresinin çözümlemelerine girerler. Marcel Proust ise Saint-Germain salonlarında bu yaşam biçiminin psikolojik çözümlemelerine girer. Modern bir kurum olarak *haute couture* moda anlayışının temel amacı ise bireysel farklılıkların anlatımını öne çıkarmaktır. Arayışı özgünlük olan moda özgünlüğü, özgüllüğü, öznel coşkuları başta eder. Böylelikle moda tasarım ürünleri tektipleşmekten uzaklaşır, üstgiyisel bir yöne kaymaya başlarlar. Manken göstergeleşerek *kadın* olur, Giysi gibi kadın melankolik, özgür, fantezist, romantik, neşeli, genç, spor vb. niteliklemlerle psikolojik belirlemelere kapı aralar. Modern moda, eskiden olduğu gibi belli bir sınıfın ya da toplumsal hiyerarşinin göstergesi olmaktan kurtulup bireyselleşerek psikolojik çözümlemelere açık duruma gelir: Modern *haute couture*'ün çekiciliği lüks olanla bireysel olanı, "sınıfla" özgün olanı, bireysel kimlikle kendinin geçiciliğini yan yana getirmesine bağlıdır (Lipovetsky 1987: 113). Özgünlük arayışı bir zorunluluk durumuna geldiğinde, ticari kaygılar dışında, imgelem modada alabildiğine serbest bırakılır. Kuşkusuz söz konusu yeni dizge anlayışı ile moda geçmişle bağlarını koparmaz, tersine onu yeni koşullarda durmadan yeniden yaratır (sıraladığımız örnekler bu görüşü yeterince doğrulamaktadır). M. Bahtin'in tanımladığı biçimiyle çoksesli, söyleşimci dizgeler ortaya çıkarılır. Alexander McQueen'den başka örneğin J.P. Gaultier farklı dönemleri ve türleri iç içe sokan tasarımcılardandır: *J.-P. Gaultier, hicvi, gülünç olanı, türlerin ve dönemlerin karışımını iç içe sokarak modanın korkunç çocuğu rolünü oynamaktadır. Japon tasarımcılar Issey Miyake ve Rei Kawakubo giysilerin geleneksel yapısını yıktılar*. (Lipovetsky 1987: 130). Benzer biçimde, 1960'lı yıllarda moda dizgesinde görülmeye başlanan *rock* değerleri, yeni idoller, sanatçılar furyasıyla biçimlerde agresiflik belirgin bir duruma gelirken her biri metinlerarasılığın sorgulama alanına giren kolajlar, ayrışık biçimlerin yan yanılığı, tarzlardaki çeşitlilik, oyun (metinlerarasılık aynı zamanda biçimle

oyun oynamaktır), beklenmedik coşkular modanın ayrılmaz parçası olurlar. Açık toplum anlayışı U. Eco'ya gönderme yaparak söylersek, *açık moda* anlayışı yaratır. Moda ayrışık bir yapıya bürünür. Önceki dönem ürünleri bambaşka bir biçimde yeniden sunulur: Modada “*Önceki yüzyıllar başka bir tarza sunulur.*” (Lipovetsky 1987: 150). Modada yerleşen, kişisel anlatımın, özgürlük düşüncesinin yansıması olan *look* anlayış modanın benzeşiklik anlayışına karşı çıkar. Basmakalıplar bir yana bırakılarak ayrışık biçemlerin yan yana geldiği yeni tasarım biçimleri benimsenir.

Gilles Lipovetsky'nin şu saptamaları yeni modanın söyleşimsellik boyutunu yeterince özetlemektedir: *En ayrışık tarzların yan yana gelmesiyle, görünüşteki kanyonların parçalandığı ve çoğaldığı bir çağda yaşamaktayız. Biçemlerin ironik iç içeliğinin (Gaultier) geçerli olduğu bir çağdayız. Artık yasak olan bir şey yok, bütün biçimler kabul görüyor ve dağınık bir düzende yaygınlaşıyorlar. Öyleyse artık moda yok, modalar var. Metinlerarasılık pek çok modacı için söz konusu ettiğimiz yeni anlayışın başat yöntemidir: Batı'da moda düzenli olarak yabancı etkilere maruz kalmıştır, aynı biçimde 1960'lı yıllarda modada dünya kültürlerinden yapılan ödünçlemelere tanık oluyoruz. (...) Geleneksel giysiler modanın başlıca kaynaklarından birisidir.*<sup>15</sup> Modada yalnızca giysilerarası alışverişlerden değil, aynı zamanda değişik sanatsal biçimlerden şu ya da bu biçimde alıntı yapma sürecine gönderme yapan göstergelerarası bir boyuttan söz edilir. Alexander McQueen hem giysilerarası hem de göstergelerarası ödünçlemelere, alıntılara sıklıkla yer veren tasarımcılar arasındadır. Bir başka çalışmada bu konu üzerinde duracağız.

## NOTLAR

<sup>1</sup> Sözcüğün Türkçe karşılığı: geri alma; toplama, toparlama; telafi etme. Yazı için bkz: *Fashion Teory: The Journal of Dress Body and Culture* 2: no 1, 1998.

<sup>2</sup> Bu kavram konusunda bkz: Nanta Novello Paglianti, “Le recyclage: de l'art à la création vestimentaire contemporaine Les cas de Freitag et de Maison Martin Margiela”, *Actes Sémiotiques*, Numéro 117 | 2014. Tanım konusunda bu yazıdan yararlanıyoruz.

<sup>3</sup> Bu kavramlar konusunda bkz: Kubilay Aktulum, *Müzik ve Metinlerarasılık ve Sinema ve Metinlerarasılık*.

<sup>4</sup> Bu konuda bkz: Kubilay Aktulum, *Parçalılık/Metinlerarasılık*, s. 119-152

<sup>5</sup> Bu ayrımlar konusunda bkz: Kubilay Aktulum, *Folklor ve Metinlerarasılık*.

<sup>6</sup> <https://www.vam.ac.uk/shop/alexander-mcqueen-savage-beauty-exhibition-poster.html>

<sup>7</sup> Bkz: Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*.

<sup>8</sup> G. Klimt'in modadaki izleri konusunda bkz: Duygu Erkan, “Günümüz Moda Tasarımında Gustav Klimt Etkileri”, idil, 2017, Cilt 6, Sayı 39, Volume 6, Issue 39.

<sup>9</sup> <https://www.artsy.net/article/editorial-rodartes-legendary-van-gogh-collection>

<sup>10</sup> <https://museeyslparis.com/en/events/linfluence-de-lart-dans-louvre-dyves-saint-laurent>

<sup>11</sup> “Après la femme, les fleurs sont ce que Dieu a donné au monde de plus charmant”. Christian Dior, *The Little Dictionary of Fashion*, 1954

<sup>12</sup> <https://fashionart.patriciareports.nl/2014/11/the-world-of-el-greco-by-laskaris-haute.html>

<sup>13</sup> Fashion is a job. I work with art, but I'm not an artist, I am an hard worker” said Tommaso Aquilano.

<https://www.thefashioncommentator.com/2013/10/vogue-experience-talk-with.html>

<sup>14</sup> <https://www.brandsynario.com/fpw-2015-nilofer-shahids-rembrandt-collection/>

<sup>15</sup> <https://journals.lib.unb.ca/index.php/MCR/article/view/17844/22123#re1no2>

## Kaynakça

- Driss Ablali, (2013). Types, genres et généricité en débat avec Jean-Michel Adam, *Pratiques*, 157-158.
- Adam, Jean-Michel (2014). “Enjeux discursifs de la généricité des textes”, *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 13, juin 2014
- Aktulum, Kubilay (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık*, Çizgi, 2018.
- Aktulum, Kubilay (1999). *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki, 1999.
- Aktulum, Kubilay (2017). *Müzik ve Metinlerarasılık*, Çizgi, 2017.
- Aktulum, Kubilay (2013). *Folklor ve Metinlerarasılık*, Çizgi, 2013.
- “AVANT-GARDE”, Encyclopædia Universalis:  
<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/avant-garde/> (Erişim 22 Mart 2019).
- Barthes, Roland (1981). *Système de la mode*, Seuil, 1981.
- Bowen, Peter, “10 Films Behind Alexander McQueen's Fashion”,  
<https://bleeckerstreetmedia.com/editorial/films-behind-alexander-mcqueens-fashion>  
(Erişim 22 Mart 2019).
- Broden, Thomas F., (2008). “le Tissu comme texte: l'intertextualité de la mode vestimentaire”, *Intertextualité, Interdiscursivité et Intermédialité*, yayına hazırlayanlar: Louis Hébert et de Lucie Guillemette, les Presses de l'Université Laval, 2008.
- Calefato, Patrizia (2004). *The Clothed Body*, Berg, 2004.
- Charles, Michel (1995), *Introduction à l'étude des textes*, Seuil.
- Genette, Gérard (1979). *Introduction à l'architexte*, Seuil.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes*, Seuil.
- Greimas A. Julien (1948). *La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque*, thèse de l'université de Paris.
- Kızıltunalı, Gizem (2017). *New Frameworks in Deconstructivist Fashion: Its Categorization in Three Waves, Application of the Notions of Plasticity, De-design and the Inclusion of Bora Aksu and Hussein Chalayan as the Third Wave Turkish Deconstructivist Designers*, Manchester Metropolitan University.
- Lepeltier, Thomas, Revue de livres, juin 1999:  
<http://thomas.lepeltier.free.fr/cr/schaeffer-genre-litteraire.html> (Erişim 22 Mart 2019).
- Lévi-Strauss, Claude (2018). *Yaban Düşünce*, çev. Tahsin Yücel, YKY.
- Lipovetsky, Gilles (1987). *L'Empire de l'éphémère*, Gallimard.
- Lista, Marcella, (2017). “L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes”, 1908-1914, *Encyclopaedia Universalis*.

---

Loscialpo, Flavia (2011). 'Fashion and Philosophical Deconstruction: A Fashion in-Deconstruction' in *Fashion Forward*, edited by A. de Witt-Paul and M.Crouch, Inter-Disciplinary Press, Oxford.

Maingueneau, Dominique, Charaudau, Patrick (2002). *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, Seuil.

Moran, Berna, (2004). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim.

Paglianti, Nanta Novello (2014), "Le recyclage: de l'art à la création vestimentaire contemporaine Les cas de Freitag et de Maison Martin Margiela", *Actes Sémiotiques*, Numéro 117 .

Sarup, Madan, (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları.

Saussure, Ferdinand de, (2001). *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, Multilingual.

Schaeffer, Jean-Marie (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Seuil.

Spooner, Catherine, (2006). *Contemporary Gothic*, Reaktion Books.

Tzvetan, Todorov, (1994). "Les Formes du discours", cité dans Michel Corvin, Qu'est-ce que la comédie, Dunod.

Van Essche, Eric, (2009). "(Ré)création", *L'art du recyclage* sous la direct. de E. Vandecasteele, PSE.