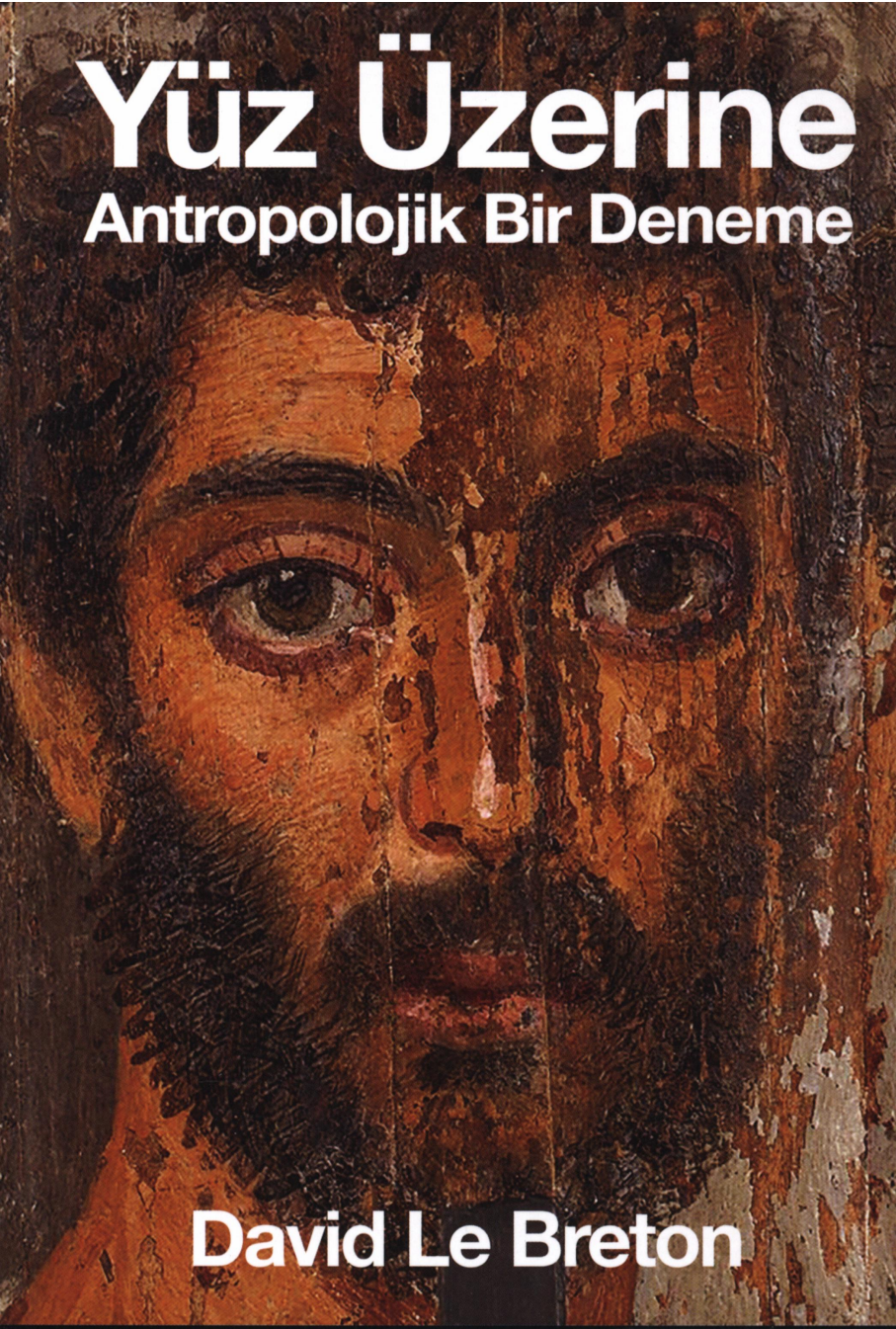
Yüz Üzerine
Antropolojik Bir Deneme



David Le Breton

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

Orçun Türkay (1976 İstanbul), Saint Joseph Lisesi ve İstanbul Üniversitesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Çeşitli yayınevlerine, kuruluşlara çevirmenlik ve editörlük yapıyor. Yayımlanan kitapları: *Peri Masalları* (YKY); *Zavallı* (YKY); *Belkıs, Cevat ve Ne İdüğü Belirsizler* (YKY). Yayımlanan çevirilerinden bazıları: *Sevincim Eksilmesin Yeter ki*, J. Giono (YKY); *Çin'de İdeogramlar*, H. Michaux (Norgunk); *Lanetli Çocuk*, H. De Balzac (YKY); *Acı*, M. Duras (Sel); *Jardin'lerin Romanı*, A. Jardin (Can); *Odalar*, O. Rolin (Can); *Aşka Övgü*, A. Badiou ile N. Truong (Can); *Bir Sanattır Öğle Uykusu*, T. Paquot (Can); *Dünya Dilleri Atlası* (NTV); *Bedenin Tarihi 2* (YKY); *Lükse Övgü*, T. Paquot (Can); *Harita ve Topraklar*, M. Houellebecq (Can); *Rom@*, S. Audeguy (Sel); *Franz Kafka Gibi Yalnız*, M. Robert (Can).

YÜZ ÜZERİNE

ANTROPOLOJİK BİR DENEME

David Le Breton

Çeviren: Orçun Türkay

BOĞAZIÇI
ÜNİVERSİTESİ
YAYINEVİ

David Le Breton
Des Visages
© Editions Métailié, Paris, 1992.

Yüz Üzerine Antropolojik Bir Deneme
© 2014 BÜTEK A.Ş.

ISBN 978-605-4787-99-9

Bütek Boğaziçi Eğitim Turizm Teknopark
Uygulama ve Dan. Hiz. San. Tic. A.Ş.
Rumeli Hisarı Mahallesi, Boğaziçi Üniversitesi
Güney Kampüs No: 11/2 Sarıyer/İstanbul
Telefon: (0212) 287 03 12-13

Yönetim Yeri:
Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
Boğaziçi Üniversitesi Kuzey Kampüs
ETA B Blok, 5. Kat, No: 705
Sarıyer/İstanbul

bupress@boun.edu.tr
www.bupress.org
Telefon ve faks: (0212) 257 87 27
Sertifika No: 10821

Genel Yayın Yönetmeni: Murat Gülsoy
Yönetici Editör: Ergun Kocabıyık
Yayına Hazırlayan: Berna Akkoyal
Kapak Tasarımı: Kerem Yeğin
Baskı: Acar Basım ve Cilt Sanayi Ticaret A.Ş.
Beysan San. Sitesi Birlik Cad., No: 26
Acar Binası, Haramidere, İstanbul
Telefon: (0212) 422 18 00
Sertifika No: 11957

Birinci Baskı: Mayıs 2018 (1.000 adet)

Bu eserin bütünüyle veya kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

Annemle babama
Hnina'ya

İçindekiler

Giriş 11

1. Yüzün İcadı 17

Tanrı'nın Yüzü, 17 • Bedenin Bireyselleşmesinden Yüzünkine, 26 • Yüzün Toplumsal Anlamda Kutsanması: Portre, 32 • Ayna, 42 • Fotoğraf: Yüzün Demokrasisi, 44 • Antropometri, 48 • Yüzün icadı, 53.

2. Yüzden Figüre: Fizyognomi Maskeleri 57

Yüzün Yarım Söylediği, 57 • Fizyognomi Kitapları, 58 • Fizyognomik Duygu, 70 • Bir Yüz Bilimi mi?, 76 • Yüzün Üçe Bölünmesi, 78 • Yüz ve İçi, 81 • Öteki'nin Yüzü, 93 • Tipoloji Tutkusu, 98 • "Doğuştan Suçlu"nun Taşıdığı Damgalar, 99 • Figürün Altındaki Yüz, 104.

3. Öteki Yüz: Simgesel Düzen 109

Yüzün Simgeselliği, 109 • Duyguların Bitkibilimi, 113 • Kuleşov Etkisi, 128 • Öteki'siz Yüz, 130 • Otist Yüz, 138 • Yüzün Toplumsal Anlamı, 143.

4. Toplumsal Biçimlemeler: Karşılıklı Görüşme 145

Karşılıklı Görüşme, 145 • Çehreden İnsana, 149 • Etkileşim ve Bakış, 155 • Bakışma, 159 • Süzmek, 164 • "Kem Göz", 166 • Medusa'nın Bakışı, 170.

5. Yüz Bir Başkasıdır 173

Yüzdeki Çift Değerlilik, 173 • Yüz Bir Başkasıdır, 177 • Başvuru Yüzü, 180 • Yüzün Yansıtılması, 187 • Gizli Yüz, 193 • İkiz, 197 • Yüzün Bakışımsızlığı, 206 • Yüzlerin Tanınması, 208 • Benzerlik, 213 • İkiz Kardeşlik, 220.

6. Yüzün Gizlenmesi 224

Yüz Buruşturma, 224 • Karakter Makyajı, 228 • Makyaj Yapmak, 232 • Peçe Takmak, 240 • Maske Takmak, 247 • Kimliği Gizleme, 256 • Değiştirmek, 260 • Duyguları Açığa Vurmamaktan "Yüz-Suçu"na, 268.

7. Yüz ve Değer 274

Çağrı Gücü, 274 • Yüzün Üstünlüğünün Yarattığı Çelişkiler, 280 • Güzellik-Çirkinlik, 286

8. Kutsal: Yüz ve Yahudi Soykırımı 295

9. Yüzün Biçiminin Bozulması: Bir Görüntü Engeli 309

Yüz Üstüne Kısa Kaynakça 327

Teşekkür 341

Dizin 343

"İnsan yüzü, gerçekten de bir Doğu dini
tanrısı gibi, ayrı düzeylerde yan yana gelmiş,
hepsi bir anda görülemeyen
bir çehreler kümesi gibidir."

Marcel Proust
*Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde**

* Çeviren: Roza Hakınen, YKY, 15. basım, 2011, s. 467.

GİRİŞ

Yüzleri dışarıya dönmeye görsün, insanlar kendilerini görmez olurlar. En büyük eksikliğimiz budur işte. Kendimizi göremediğimizden, kafamızda canlandırırız. Herkes başkalarının karşısında kendini düşlediği için, yüzünün ardında yalnız kalır.

René Daumal

Başlangıçta, kimi yüzler karşısında duyulan heyecan ve onların içerdiği, elin ve bakışın ulaşabileceği uzaklıkta duran, yine de kavranamayan bir gizem duygusu vardır: İnsanlık durumunun kırılganlığı ve gücü oradadır bütünüyle. Yakınlarımızın, yanımızdan geçip giden kimilerinin yüzleri, *La Strada*'da (*Sonsuz Sokaklar*) Gelsomina'nın yüzü, Carl Dreyer'in *Jeanne d'Arc*'ında Falconetti'nin yüzü, Rembrandt'ın resimlediği ya da Lewis W. Hine'ın fotoğraflarını çektiği yüzler. Aşk azalıp da her türlü kutsallığın el ayak çektiği bir çehrenin bayağılığına varmadıkça, sezilen bir gizin hep ertelenen açığa çıkışıyla birlikte, erkeği kadını, sevgilinin yüzü. Her birimiz kendi mitolojimizi, bir sürü yüzden saçılan duygu hazinemizi taşıyoruz gizlice.

Burada sunulan araştırma yüzle ilişkilendirilen anlamları, değerleri, imgelemleri ortaya çıkarma denemesidir; gizini ayağa düşürmek için değil, daha çok yaklaşmak, ne denli gizlendiğini görmek için yakınına varmak üzere, uyandırdığı hayranlığa bir karşılık verme biçimi. Antropoloji bu bakımdan, önünde sonunda tartışmaya açık bir kuşku sanatıyla yüzün sözümona gerçekliğini dile getirmek için düzenli olarak küllerinden doğan fizyognomi kitaplarının tersine, kişisel kimliğin yarım-söyleyişinin, fısıldamasının saptamasına varır. Yüz maskelediği kadar açığa vurur. Bir yüzü ötekinden farklı kılan bu "ne-demeli-bilmem ve bu neredeyse-hiçbir-şey"i bozmak istenmiyorsa, bir "geo-

metri sezgisi"ndense bir "incelik sezgisi"yle ilerlemek daha elverişlidir. Yakınlaşma duyarlılığı yinelemeli olandansa biriciğin dikkatli, meraklı, ama bir yandan da saptamayı dışlamayan antropolojiyi çağırır. Çocuğun yüzünden yaşlınınkine, şaşırtıcı bir süreklilik, asla gizlenemeyecek bir benzerlik vardır. Gelgelelim, bir insan yaşamında çağlar, deneyimler boyunca, hatta yalnızca gündelik yaşam boyunca kim bilir kaç yüz birbirini izler. Bir yüzün sürekli başkalaşması bir "hava"ya, hiçbir şeyin kavrayamadığı, ama bir insanın kendine özgülüğünü açığa vuran uçucu biçime bağlıdır.

Visage (yüz) sözcüğü Latince *visus*'tan, *videre* fiilinin ad durumuna dönüşmüş geçmiş zaman ortacından gelir: "görülen". Eski Batı dünyasında yüzü tanımlamış sözcüklerin çoğu köken bakımından yüzün görüntüsüne, biçimine, insan bedenindeki ayrıcalıklı konumuna göndermede bulunur.[1] Yüz (ve eller) giysi engeli olmaksızın çıplak olarak görülen şeylerdir. Bir avuç işaretten hareketle (gözler, bir burun, bir alın vb.) uzam ve zaman içinden dünyaya milyarlarca çizgi sunulur. Yüzler aynı basit taslak üstünden yapılmış sonsuz sayıda çeşitlemedir. Onlara biçim veren malzemelerin sayısı bunca kısıtlıyken, biçim ve ifade çeşitlerinin bu denli zengin olması şaşırtıcıdır. Yüz sahnesinin darlığı birleşim çokluğuna kesinlikle engel olmaz. Dekor aynı kalır, ama sayısız biçimlenmeye sahne olur. Her insanın bir yüzü vardır, ama bu yüzlerin hiçbiri aynı değildir. Yüzün biçimini oluşturan öğelerden birindeki küçücük bir değişiklik onun düzenini ve anlamını bozar.

Yüz, canlı ve bilmeceli bir biçimle bireysel, buna karşın küçücük bir farkın mutlaklığını açığa vurur. Sözcüğün kapalı anlamında şifredir, bilmeceyi çözmeye bir çağrıdır. İnsan varoluşunun anlam kazandığı ana yerdir. Herkes onda kendiyle özdeşleşir, ad kazanır ve bir cinsiyet içinde yer alır. Onu bir başkasından ayıran en ufak fark, her

[1] Jean Renson, *Les dénominations du visage en français et dans les autres langues romanes*, 2 cilt, Paris, Les Belles Lettres, 1962.

oyuncuya bir egemenlik, bir kimlik duygusu aşılayan yepyeni bir anlamdır. İnsanın biricik yüzü onun kişisel serüveninin biricikliğine karşılık verir. Buna karşın, toplumsal ve kültürel öğeler onun biçimini ve hareketlerini belirler. Yüz ortak yönelimler ile her oyuncunun sergilediği kişisel tavır arasında bir uzlaşma sunar dünyaya. Onu kat eden mimikler ve duygular, görüntüsünün sahnelenişi (saç biçimi, makyaj vb.) oyuncunun kendince bir şeyler çıkardığı toplumsal bir simge alanına bağlıdır.

Kişi yüz çizgilerinde yalnız değildir, başkalarının yüzleri de açıkça oradadır. Ama yabanıl çocuk, otistik ya da doğuştan kör, yalnızca kendisiyle ilgilenen çevreden gelecek müdahalenin toplumsallaştırabildiği dilsiz bir yüz sergiler. Dolayısıyla, yüz ötekinin yeridir; toplumsal bağın merkezinde, çocukla annesinin (ilk yüz) başlangıçtaki karşılaşmasından doğar ve gündelik yaşamda kurulup bozulan sayısız ilişkide sürer.

Yüz bir simge konusudur. Ama insanın kendisi için, çoğunlukla sorunlu, muğlak bir yerdir. Bu anlamda Rimbaud'nun "Ben bir başkasıdır" sözünün yüzün bir Başkası olması olgusunda bedendeki en şaşırtıcı ifadesini bulduğu söylenebilir. Sorular onda doğar: Neden bu çizgiler var? Benimle ne ilgisi var? Filme ya da videoya çekilmeyi duraksamadan kabul eden kişilere seyrek rastlanır. Kimi toplumlar portrenin her türlüsüne karşı tabular geliştirmiştir, fotoğrafı reddederler. Görüntünün insanın kendisi olmasından ve görüntüyü ele geçiren kişiye objektifin tuzağına düşmüş o safdile karşı ölümcül ya da zararlı bir güç vermesinden korkarlar.

Geçip giden ve büyük ölçüde savunmasız bir yüzün üstünde izlerini bırakan zamanla kurulan ilişki de sorunludur. Kimi toplumlarda, yüz çizgilerini belirginleştirip saçları ağartan yaşlılık insanlara saygınlık ve değer kazandırsa da, gençliğin, canlılığın, sağlığın ve çekiciliğin baştacı edildiği, yaşlılığınsa büyük çoğunlukla güçlü biçimde yadsındığı Batı toplumlarında aynı şey geçerli değildir. Yaşlanmak, birçok Batılının gözünde, yüzün yavaş

yavaş yitirilmesi ve kişinin kendini günün birinde yabancı yüz çizgileriyle görüp özden yoksun kaldığı duygusuna kapılmasıdır. "Bir maskeyle ölür kişi" der Lampedusa'nın Prens Salina'sı. Yine de yitik bir yüzün, kaynak yüzün anısı varlığını hatırlatmak için çırpınır. Kişinin vargücüyle sarıldığı yüz, bir zamanlar aşkı tanımış yüzdür o. Özlemi körükleyen ve yaşamın geçiciliğini açıkça dile getiren yüz. Belki makyajın ya da estetik cerrahinin güzelleştirmeye, hatta onarmaya, sonsuz bir gençliğe sabitlemeye çalıştığı yüz de odur.

Peki, insan maskenin ya da makyajın içinde yüzünden geçici olarak yoksun kaldığında ne olur? "Tanınmaz hale gelerek" nasıl bir dönüşüme boyun eğer? Yüz bir ahlakı simgeler, edimlerin sorumluluğunun üstlenilmesini gerektirir. Kişinin yüz çizgilerini değiştirdiği için "aynaya bakmak"tan çekinmemesi, önünde pek çok perspektif açar. Bununla birlikte, maske kimliğin gizlenmesini sağlayan basit bir araç değildir; gizli kaynaklar, sürprizler açığa çıkarır. Dizginleri eline aldığı, onunla canı istediği gibi oynadığını ve ona yön verdiğini sanan kişiyi egemenliği altına aldığı olur. Gizlice yüz çizgilerinden kaçmayı istemek riskleri olan bir dilektir. Yüz değiştirmek varoluş değiştirmek, o ana dek dünyayla ilişkiyi belirleyen kimlik duygusundan kurtulmak ya da biraz da tehlikeli biçimde araya bir süreliğine mesafe koymak anlamına gelir. Yüz toplumsal bağın düzenini tehlikeye atacak tüm itkilerin, dürtülerin evcilleşmesini sağlayan bir önlem değil midir?

Ötekindeki çift değerliliği, kavranamaz olanı en azından savuşturmak, onu birkaç basit çizgiye, karaktere indirgemek, ondan ne beklenebileceğini bilmek, işte fizyognominin geliştirdiği üstünlük fantasması budur. Gözlemlenen biçimlere göre insanın olduğu şeyden (daha doğrusu olduğu sanılan şeyden) emin olunabilmesini sağlayacak bir insan karakterolojisi oluşturmak üzere, bedeni, özellikle de yüzü incelemek. Antikçağdan beri fizyognomi kitapları birbirini izlemiş, on sekizinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla geçilirken çağdaşlarının birçoğunu olduğu

kadar sonraki kuşakların da hiç azımsanmayacak bir bölümünü etkileyecek Lavater sayesinde şaşırtıcı bir başarı yakalamıştır. Bugün, fizyognomi hâlâ çok tartışılsa da morfopsikolojiyle yeni bir soluk kazanmış durumda. Yüz, insanı ortaya koyduğu kadar, gizler de. "Fizyonomi", der La Bruyère, "insanları yargılamamıza yarayacak bir kural değildir: Bir tahmin olarak işimize yarayabilir."[2] Bir yüzün psikolojik yönelimlere işaret ederek bir coğrafi harita gibi ya da yer yer ipuçlarıyla dolu bir olay yeri gibi okunmasını beraberinde getiren imgelem, varsaydığı ötekine müdahale etme isteğinden kendini kolay kolay koruyamayan, kuşku uyandıran bir sanattır.

Her birey, en alçakgönüllüsü bile, yüzünü, kendisine özel olarak işaret eden adı gibi farklılığının en yüce göstergesi olarak görür. Yüz varlığın gizli merkezi, bir biçimde insan kimliği duygusunun "başı"ysa (*capita*), yüzün biçiminin bozulması bir anlamda varlığın yitirilmesi, kişiliğin yıkımı olarak deneyimlenir. Kaza geçirerek ya da yanarak yüzünden yaralanan kişilerin yaşadığı dram da bundan kaynaklanır. Yaraları ciltlerine olduğu kadar kimliklerinin köklerine de dokunur. Öte yandan, hastalık ya da kaza yüzünden yüzü bozulan kişiyi görenler, onun insanlıktan çıktığını fısıldaşırlar.

Irkçının ortaya koyduğu simgesel şiddetin özelliklerinden biri kişinin yüzünün ötekinde yadsınmasına dayanır. Yüz insanın göstergesi, onun simgelediği en yüce değer olduğu için, insan yüzünün hayvanlaştırılmasıyla ya da yerilmesiyle aşağılanır: Öteki pancar, işkembe, Habeş, maymun, fare suratlıdır. Öteki nefreti onun yüzünün bozulmasına yol açar; yüzün saygınlığı ona verilmez.

Ölüm kampları sistemli bir biçimde insan kıyımını düzenlerken, tüm tutsakları cellatlara anlamsız görünecek tek bir figürün altına gizleyerek, yüzü ortadan kaldırmaya, her insanı biricik kılan o ufacık farkı yok etmeye çalışır: "Onları nadiren birey olarak görürdüm" der, önce

[2] La Bruyère, *Les caractères ou les mœurs de ce siècle*, Folio, s. 283.

Sobibor, ardından Treblinka kampının komutanı olan F. Stangl, "gözümde koskocaman bir yığından başka bir şey değildiler" diye konuşur. Kamplarda, yüzsüz, bakışsız, eşit derecede zayıf olmak gerekir. Kişi yüzdeki her türlü atılımla, bir bireyselliğin algılanmasını sağlayabilecek fazladan bir anlam oluşturan her türlü göstergeyle kendi içinde savaşmalıdır. Yüzünü silikleştirmeli, çizgilerini bulanıklaştırmalı, tekil insan durumunu ortadan kaldırmalı, ötekilerin adsız yığınıyla kaynaşmalı, varlığını belli etmeksizin aynı yokluk içinde eriyip gitmelidir. "Dümdüz olmak gerek" diye yazar Robert Antelme de, "daha şimdiden ölgün olmak. Her birinin gözleri bir tehlike yaratıyor".[3] Ama toplama kampına alınanlar yolda ya da şantiyede buldukları bir ayna parçasının karşısına sırayla geçtiklerinde hayran kalırlar. Sabırsızlığa karşın bir litürji oturur. Ayna parçası elden ele dolaşır, tutsağa ansızın hep orada olduğunu fark ettiği bir kimliği anımsatır. İnsan kendi yüzüne bakabildiği sürece, yüze yönelik saldırı ona tesirde bulunamaz. Yüz insanın en insanca yeridir. Belki de kutsallık duygusunun doğduğu yerdir.

[3] Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957, s. 57.

1
YÜZÜN İCADI

İnsan yüzünde sapmalar ve kaçamaklardan ileri gelen sonsuz bir karmaşıklık vardır.

Georges Bataille, *Le Coupable*

TANRI'NIN YÜZÜ

Yüz insanın ayrıcalığıdır. İnsandan öte olan Tanrı, yüzden ötedir. Birçok dinsel gelenek insanın Tanrı'yı görmeye, olasılık dışı yüzünü ayırt etmeye dayanamayacağını söyler. Ondan parlak bir ışık yayılır, her türlü algıyı olanaksız kılar. Seraflar da bu görkemin yakınında yüzlerini örterler, tuhaf biçimde bedenleri de bu amaca uygundur: "Her birinin altı kanadı vardı; ikisiyle yüzlerini, ikisiyle ayaklarını örtüyor, öbür ikisiyle uçuyorlardı" (*Yeşaya*, 6-2).[1]

YHVH Musa'ya ilk kez göründüğünde, "bir çalıdan yükselen alevlerin içinde"dir. Şöyle der: "Ben [...] İbrahim'in Tanrısı, İshak'ın Tanrısı ve Yakup'un Tanrısı'yım." "Musa yüzünü kapadı, çünkü Tanrı'ya bakmaya korkuyordu" (*Mısır'dan Çıkış*, 3-6). Ahit onaylanırken, Musa Tanrı'yla birlikte dağa çıkar. "RAB'bin görkemi Sina Dağı'nın üzerine indi. Bulut dağı altı gün örttü. Yedinci gün RAB bu-

[1] Kutsal Kitap alıntıları, Kitabı Mukaddes Şirketi'nin 2001'de yaptığı birinci baskıdan alınmıştır —*çev. notu.*

lutun içinden Musa'ya seslendi. RAB'bin görkemi İsrailliere dağın doruğunda yakıcı bir ateş gibi görünüyordu" (*Mısır'dan Çıkış*, 24-16/17).

Tanrı yüzün ayrımını bilmez, bu olanaksızlıktan yayılan ışık insanın tanrısallıkla buluşmasının kesin göstergesi olarak Musa'nın yüz çizgilerine yansır. "Musa [...] Sina Dağı'ndan indi. RAB'le konuştuğu için yüzü ışıldıyordu, ama kendisi bunun farkında değildi. Harun'la İsrailliler Musa'nın ışıldayan yüzünü görünce, ona yaklaşmaya korktular. [...] Konuşmasını bitirdikten sonra, yüzüne bir peçe taktı. Ama ne zaman konuşmak için RAB'bin huzuruna çıksa, ayrılıncaya kadar peçeyi kaldırırdı. Dönünce de kendisine verilen buyrukları İsraillilere bildirir, İsrailliler de onun ışıldayan yüzünü görürlerdi. Sonra Musa içeri girip RAB'le görüşünceye kadar yine peçeyi takardı" (*Mısır'dan Çıkış*, 34-29/35).

YHVH Musa'ya kuralların yazılı olduğu levhaları vermek üzere görünmeden kısa bir süre önce, yüzünün yüceliğini anımsatır. "Ancak, yüzümü görmene izin veremem. Çünkü yüzümü gören yaşayamaz." YHVH sonra da şöyle der: "Yakınımda bir yer var [...]. Orada kayanın üstünde dur. Görkemim oradan geçerken seni kayanın kovuğuna sokup geçinceye kadar elimle örteceğim. Elimi kaldırdığımda, sırtımı göreceksin. Ama yüzüm görülmeyecek" (*Mısır'dan Çıkış*, 33-20/23). İçeriğini inanca göre değerlendirmeyi bir kenara bırakırsak tuhaf bir tümce, ama birinin kimliğini saptamanın tek yolunun yüz çizgilerinin biçiminde yattığı anımsanırsa mantıklı aynı zamanda. Tanrı'ya bir yüz kazandırmak onun tanrısallığını ortadan kaldırmak, onu üstün, tanınabilir, insanınki gibi ayrımlı bir yüzü olan bir insana dönüştürmek demektir. Buna karşın, Kutsal Kitap metnindeki insanbiçimcilik ona eller, bir sırt vb. kazandırarak, gücünü tuhaf biçimde sınırlandırma eğilimi gösterir. Eski Ahit öğretisi bize insanın Tanrı'yı görüp sağ kalamayacağını söyler. Tanrı, yüzünün sonsuzluğunu korur. Musa kendisini göstermesini istediğinde YHVH reddeder, yalnızca ondan yayılan

ışığı gösterir, ama buna karşılık adını söyler. Daha sonra, Vahiy'de bunu yankılarcasına, göksel Kudüs'te seçilmişlerin "O'nun yüzünü görecek[leri], alınlarında O'nun adını taşıyacaklar[ı]" bildirilir (*Vahiy*, 22-4).

Musa'nın yaşadığı deneyime yakın başka bir deneyim de Daniel'in melekle karşılaşmasıdır. "Birinci ayın yirmi dördüncü günü, Büyük Irmak'ın, yani Dicle'nin kıyısındayken, gözlerimi kaldırıp bakınca keten giysi giyinmiş, beline Ufaz altınından kemer kuşanmış bir adam gördüm. Bedeni sarı yakut gibiydi. Yüzü şimşek gibi parlıyordu. Gözleri alevli meşalelere benziyordu. Kollarıyla bacakları cilalı tunç gibi parlıyor[du...]. Görümü yalnız ben Daniel gördüm. Yanımdakiler görmediler, ama dehşete düşerek gizlenmek için kaçtılar. Böylece ben yalnız kaldım. Bu büyük görümü seyrederken gücüm tükendi, benzim büsbütün soldu, kendimi toparlayamadım. Sonra adamın sesini duyunca yüzüstü yere düşüp derin bir uykuya daldım" (*Daniel*, 10/4-9). Tanrı'nın görkemine ortak olma deneyimi, Musa'nın Sina Dağı'nda yaşadığı gibi, tanığın yüzüne başka bir anlam verir. Tanrı'yla yüz yüze gelmek düşünülecek şey değildir. Tanrı'nın yüzü göz kamaştırıcı bir ışıktır. Daniel'in gözleri tanrısal öze ortak olmaya elverişli değildir, o insan olarak varlığını yitirmiştir artık, yüzüstü yere düşer, yüzü geçici olarak ortadan kalkmıştır.

Aynı şekilde, İsa da Petrus, Yakup ve Yuhanna'yı yüksek bir dağın tepesine götürür: "Onların gözü önünde İsa'nın görünümü değişti. Yüzü güneş gibi parladı, giysileri ışık gibi bembeyaz oldu" (*Matta*, 17-2). Hıristiyan azizlerin yaşamöykülerinde sürekli tekrar eden motiflerden biri, yüzün birdenbire şiddetli bir ışıkla aydınlanması ve bakışların başka yere çevrilmek zorunda kalmasıdır; bu anlar azizin bireyselliğinin yitimine işaret ederken, başka bir evrenden olduğunun da belirtisidir. Daha sağken, tanrısallığın görkemine ortak olmuştur.

İnsanın yüzü yalnızca Tanrı'nın kendisine bahşettiği bir şeydir. Tüm yüzler Tanrı'nındır, hepsinin onun olması da tek bir yüz göstermesine engel olur, çünkü tek bir yüz

ayrılığın, sınırlamanın göstergesidir, oysa onun doğası insanınkine indirgenemez. Akla sığmayacak, insanlık durumunu sonsuzca aşan, hatları olmayan, ışıl ışıl yüzünün betimlenmesi, bir portre olarak kavranması söz konusu bile değildir. Daha sonra Müslümanlığın da ele aldığı Kutsal Kitap öğretisi suret üretimine karşı çıkar. Tanrı, İsrail için ses ve ışıktır. Musa Tanrı'nın Horev'deki ortaya çıkışını anımsatır: "RAB size ateşin içinden seslendi. Siz konuşulanı duydunuz, ama konuşanı görmediniz. Yalnız bir ses duydunuz" (*Yasa'nın Tekrarı*, 4-12). "RAB Horev'de ateşin içinden size seslendiği gün hiçbir suret görmediniz. Bu nedenle kendinize çok dikkat edin. Öyle ki, kendiniz için erkek ya da kadın, yerde yaşayan hayvan ya da gökte uçan kuş [...] suretinde, heykel biçiminde put yaparak yoldan sapmayasınız. Gözlerinizi göklere kaldırıp güneşi, ayı, yıldızları –gök cisimlerini– görünce sakın aldanmayın; eğilip onlara tapmayın [...]" (*Yasa'nın Tekrarı*, 4-15/19).

Resimlere ya da nesnelere tapınma putperestlik olacaktır; insan dünyanın içinden Tanrı'nın görünmez soluğunu hissetmeli, onu bir nesneye tapınmayla karıştırmamalıdır. Kutsal Kitap yontulmuş suretler ya da doğa taklitlerinden söz ederken, şöyle buyurur: "Putların önünde eğilmeyecek, onlara tapmayacaksın" (*Mısır'dan Çıkış*, 20-5). Betimleme yasağı Tanrı'yı da, onun yarattıklarını da kapsar. İnsanın Tanrı işi olduğu için erişemediği bir yaratıyı surette yinelemesi olanaksızdır. Müslümanlık geleneğinde, hadislerden birinde Allah'ın sanatçıya bildirdiği ceza korkunçtur: "Suret yapanlar kıyamet gününde şiddetle azaplanacak ve onlara yarattıklarınızı diriltin denecek." Tanrı'nın yüzü, özellikle de o yüze ilişkin hiçbir değer taşımayan bir betimlemeden ibaret olacak bir suretin yapılması, düşünülemeyecek bir şey olmasına ve tanrısallıktan bir parçayı içlerinde taşıdıkları için onun yarattıklarına da aynı özen gösterilmesine karşın, İsa'nın tanrı olduğunu kabul eden Hıristiyanların gözünde, Tanrı'nın insan olarak ortaya çıkması Eski Ahit'teki verileri değiştirir; buna göre suret, hatta İsa'nınki bile –Ortodoks gelene-

ğinde yasalara uygun bir biçimde, Katolikler açısındansa daha özgür bir yaklaşımla– meşru hale gelir.

Tanrı'nın yüzünün dua olduğunu belirten Ortodoks betimlemesi üstünde uzun uzadıya duracağız.[2] Anlatılanlara göre, Edessa Kralı Abgar cüzzamlıdır ve iyileşmek için yaptığı her şey sonuçsuz kalır. Günün birinde, İsa'dan ve Tanrı'nın elçisinin geçtiği yollarda gerçekleştirdiği mucizelerden söz edildiğini duyar. Edessa Kralı onu karşılamaya bir elçi gönderir, elçinin yanında İsa'yı ısrarla onun krallığını ziyaret etmeye çağıran bir mektup vardır. İsa'nın çevresinde büyük bir kalabalığın toplanıp onunla görüşmesine engel olacağından kaygılandığı için, elçiye onun bir portresini yapmasını, portreyi kendisine getirmesini öğütler. Gerçekten de İsa'nın çevresinde bir sürü insan toplanmış, dikkatini çekmeye çalışmaktadır, elçi bir türlü yaklaşamaz. Sonunda bir tümseğin üstüne çıkar, İsa'nın portresine başlar. İsa onu görünce su ister, yıkanıp yüzünü bir beze silince yüz çizgileri mucizevi bir biçimde beze çıkar. Elçiyi çağırıp bezi uzatarak gelişinin nedenini sorar. Adam Edessa Kralı'nın mesajını ona iletir. İsa da onun isteğini duyunca hastalığını iyileştirmek için hükümdarına havarilerinden birini yollayacağına söz verir. Daha sonra da sözünü tutar. Böylece bir insanın anısını kendisinin ötesinde canlı tutan ilk yüz İsa'nınki olur. En azından Ortodoks geleneğindeki, litürjide ikonaya verilen önemi meşru kılan kaynaklardan "Kutsal Yüz"ün, "insan elinden çıkma olmayan suret"in anlamı budur. Tanrı kendini bir anlamda insana dönüştürürken, herkese dualarını seslenebileceği, ayırt edilebilir bir yüz sunmuştur. Tanrı'nın insan olarak ortaya çıkması Hıristiyan geleneğinde betimleme yasağını askıya alır. İsa insana dönüşerek aynı zamanda bir yüzde ete kemiğe bürünür. O Aziz Pavlus'un

[2] Kaynak olarak L. Ouspenksy'nin *Essai sur la théologie de l'icône dans l'Église ortodoxe*'unu (Paris, Cerf, 1980) ve Paul Evdokimov'un *L'art de l'icône*'unu (Paris, Desclée de Brouwer, 1972) alıyoruz.

deyişiyle "görünmez Tanrı'nın görünümü"dür. Kutsal Yüz örneği betimleme olasılığının önünü açmıştır.[3]

Kutsal Yüz'ün aslının çalkantılı geçen ilk binyılda kaybolduğu söylenir. Ama ondan hareketle birçok ikona yapılmış, bunlar Ortodoks geleneğini beslemiştir. Aynı şekilde, İsa sağken de birtakım portrelerin yapıldığı, sonra da bu portrelerin model alındığı kabul edilir. Roma'daki yeraltı mezarları İsa'nın sağlığında çizilmiş suretlerle bezeli freskleriyle ün salmıştır. İşin tuhaf yanı, kimi suretlerde olgun bir adam olarak görünürken, kimilerinde tüyü bitmemiş bir delikanlıdır. Onun bedensel görünümünün niteliği konusunda da aynı belirsizlik söz konusudur. Ouspensky, kitabında erken dönem yazarların bu konudaki tartışmasına değinir: İsa güzel midir, yoksa çirkin mi? İskenderiyeli Aziz Clemens, Tertullianus, Felsefeci Aziz Iustinos, Aziz İrenaeus gibi kimi yazarlar Yeşaya'nın "Bakılacak biçimden, güzellikten yoksundu. Gönlümüzü çeken bir görünüşü de yoktu" (*Yeşaya*, 53, 2) sözünü temel alıp, İsa'nın çirkin olduğunu ileri sürerler. İsa için "Kul özünü alıp [...] uluhiyeti bir yana bıraktı" diyen Aziz Pavlus'un izinden giderler. Buna karşılık, örneğin Neokaisareialı Gregorios, Aziz İoannes Khrysostomos, Aziz Hieronymus ya da Origenes bu varsayımı kabul edemez, başta Mezmurlar'ın kimi bölümleri olmak üzere Kutsal Kitap'ın başka yerlerini temel alarak İsa'nın güzel olduğunu söylerler.

Dolayısıyla, Ortodoks geleneği ikona konusunda litürji yolunu bir gizeme dönüştürmek zorunda kalır. İsa'yı resimleyerek Tanrı'nın insan yüzünü gözler önüne serse de, ne bir portredir sunduğu, ne de ona yakın bir şey. Paul Evdokimov, sureti kavranamaz olana saygısızlık etmekle, tanrısal ışığı kısıtlamakla, onu birkaç çizgiyle sınırlamakla suçlayan ikona düşmanlarına karşı, "Kilise Babaları ikonalarda görünen şeyin ne Tanrı'nın ne de insanın doğasını yansıttığını, orada İsa'nın Hipostazı'nı gördüğümü-

[3] Ortodoks geleneğinde ilk Meryem ikonlarını Aziz Luka'nın yaptığına inanılır, bkz. L. Ouspensky, *a.g.e.*, s. 71 ve sonrası.

zü söylemişlerdir" der.[4] İkona bir duadır, bir ululamadır, Tanrı'nın ruhu onda ışıldar. İsa'nın bedeninin görüntüsünün çarmıh işkencesinden sonraki değişimini izler o.

Katolik geleneği sureti sözden daha az ayrıcalıklı bir aktarım ya da bilgi alanına dönüştürerek sanatçının yaratıcılığını ifade etmesine izin verirken, Ortodoks geleneği ikonayı litürji yollarından biri olarak alır. Onu ortaya çıkaran ressam için de yaratıcılık bireysel bir edimden çok, yalnızca özü (bir başka dua biçimini) gözler önüne sermek üzere, yapıtı fazlalıklardan arındırmak amacıyla tefekkürün önem taşıdığı bir esinin parçası olmaktır. İkona ressamı, Aziz Pavlus'un sözüne bağlı kalır: "Mesih'i örnek aldığım gibi, siz de beni örnek alın" (*1. Korintliler*, 11/1). Söz konusu olan eski ikonografların geleneğine biçimsel anlamda öykünmek değil, ruhsal bir edimdir. Léonid Ouspensky Aziz Pavlus'un sözünü yorumlarken, "onun Mesih'e Hareketlerini ve Sözlerini kopyalayarak değil, Yaşamıyla bütünleşerek, kendi içinde yaşamasına izin vererek öykündüğünü" anımsatır. "Aynı şekilde, eski ikonografiar gibi ikona çizmek eski biçimleri kopyalamak demek değildir, çünkü her dönemin kendine özgü biçimleri vardır. Bu artık ayrı, bireysel olarak değil, İsa'nın bedeninde yaşadığımız kutsal Geleneği izlemek demektir." Ortodoks geleneğinde, Tanrı duanın ya da Kilise'nin merkezinde olduğu gibi, boyalı malzemeye, sese ya da taşa karışmadan ikonanın içindedir. Tanrı'nın İsa tarafından ikona üstünde simgelenen yüzü onun varlığının manevi göstergesidir, onun gizemini anımsatır, yoksa yüzünün maddeselliğini değil. Dua eden insanın ikonayla ilişkisi ikonanın görünürlüğünde değil, inanç insanının önüne serdiği yolculukta yatar.

[4] İkona düşmanları sureti Tanrı'ya öykünmeyle, dolayısıyla aşkınlığın saçma bir biçimde sınırlandırılmasıyla bir tutarlar. Buradan hareketle, duanın Tanrı'ya değil, putperest bir biçimde surete yöneldiğini düşünürler.

Roma'da, San Pietro'da korunan kutsal kefene ilişkin Katolik anlatısı da buna benzer bir biçimde İsa'nın yüzünün yüzyıllar öncesinden kaydedilebildiğini doğrular. Azize Veronica bu söylenceye ortak edilmiştir. Azizlerin yaşamöykülerinde bu azizenin kimliği açıkça anlatılmamıştır. Ama öyküde, Çile'ye eşlik eden kalabalığa karıştığı, Mesih'in çektiği acılardan çok etkilendiği, yanına gitmek üzere kalabalığı yarıp, tere ve kana bulanmış yüzünü bir bezle sildiği anlatılır. İsa'nın yüz hatları beze nakşolmuştur. Kutsal kefen söylencesiyle sonradan ilişkilendirilen, on beşinci yüzyıla doğru tapınılmaya başlanan azizenin adı *Vera Ikona*, yani "gerçek suret" sözcüklerinin kaynaşmasından geliyor olabilir. San Pietro'da saklanan bezde bugün bir yüzden en ufak bir iz yoktur. Ama bu uçuculuk yüz hatları açık seçik ayırt edilebilecek, anlaşılmaz bir yanı olmayan, bayağı bir mevcudiyetten çok daha fazlasını açığa vurur. İsa'nın yüzü, Tanrı'nın insanlaşmış yüzü yansımasını ikonanın ötesinde bir yerde bulur. Katolik imgeleminde resim tarihinin yüzyıllardır birbiri ardına sıraladığı sayısız İsa ya da Meryem suretiyle karşılaştırılır. Yüz suretin içinden, "yüreğin gözleriyle" algılanmalıdır.

Roger Caillois, Hicri 160'tan 163'e dek Halife'nin ordularını durduran Horasanlı Peçeli Peygamberin, Hakîm Mukanna'nın şaşırtıcı öyküsünü anlatır. Onun yüzü sürekli yeşil bir peçeyle ya da altın bir maskeyle örtülüdür. Kendisinin Tanrı olduğunu ileri sürüp, yüzünü görecek kişinin anında kör olacağını söyler. Ama dönemin vakanüvisleri söylenceye daha dindışı bir yorum getirmişlerdir. Dazlak, tek gözlü ve son derece çirkin biri olan Hakîm Mukanna kendisini yüceltip, görüntüsünü gizlemek için böyle davranmaktadır. Bu dedikoduların yayılmasından kaygılanan yandaşları, Peygamberin yalancı çıkmasının doğuracağı tehlikeleri göze alarak, ondan tanrısallığını kanıtlamasını talep eder. Günün birinde, birliklerindeki elli bin asker kale kapısında toplanarak onu görmek ister. Onlara şöyle der: "Musa yüzümü görmek istemişti, ama kendimi ona göstermeyi kabul edemezdim, çünkü görün-

tüme dayanamazdı. Biri beni görürse, anında ölür." Ama askerler, bir süre çekinseler de, böyle bir kanıtın gözlerini korkutmasına izin vermezler. Mukanna boyun eğmek zorunda kalır. Ertesi gün gelmelerini söyler. Kalede yanında yaşayan yüz karısı ve uşağıyla birlikte, şöyle bir hile düşünür: "Her birinin bir ayna alıp kalenin çatısına gelmesini buyurur... Karşı karşıya geçip, aynaları birbirine bakacak şekilde tutacaklardır. Bunu da güneş ışınlarının en parlak olduğu anda yapacaklardır... Adamlar toplanır. Güneş aynalara yansıyınca, bütün yöre o yansımanın etkisiyle ışığa boğulur." Korkuya kapılan askerler ışığın yükselişini görüp, yere kapanırlar. Peygamberin tanrısallığı kanıtlanmıştır. Daha sonra, orduları bozguna uğrayınca, Mukanna arkasında iz bırakmadan kaybolmak için uşağını ve yüz karısını öldürüp, kendini sönmemiş kireçle dolu bir çukura atar.[5]

Başka dinî geleneklerde de Tanrı'nın yüzü göz kamaştırıcı bir ışığın ortasına konur.[6] Hiç kuşkusuz, insan elinin altındaki en basit sonsuzluk sureti güneştir. Ten yanmadan, gözler kör olmadan ona erişilemez. Kutsal Kitap'ta söylendiği gibi insan Tanrı suretinde yaratıldıysa da, aradaki fark insanın gözlerinin Tanrı'nın yüz hatlarını asla algılayamamasıdır. Ancak herhangi bir güç dengesizliğinin birbirinden uzaklaştırmadığı, eşit koşullardaki insanlar için yüz, karşı karşıyalık, yüz yüzelik anlamına gelir. İnsana özgü yüz sınırlamasından kaçmak Tanrı'nın ya da tanrıların doğasına ait bir şeydir.

[5] Bkz. Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967, s. 205 vd.

[6] Konumuzun dışında kalan, Tanrı'nın insana ışık halinde görünmesi üstüne bkz. Mircea Eliade'ın incelemesi, "L'expérience de la lumière mystique", *Mèphistophèlès et l'androgyne*, Paris, Gallimard, 1962, s. 21-110; ayrıca bkz. M. M. Davy, A. Abecassis, M. Mokin ve J.-P. Renneteau, *Le thème de la lumière dans le Judaïsme, le Christianisme et l'Islam*, Paris, Berg International, 1976.

BEDENİN BİREYSELLEŞMESİNDEN YÜZÜNKİNE

Kendimize ve başkalarına bakışımızdaki aşinalığı kesin bir şey olarak almamız aldatıcı ve sorgulanması gereken bir durumdur. İnsanlar yüzlerine ezelden beri ve dünyanın dört bir köşesinde aynı ürpertilerle, aynı kaygılarla bakmamışlardır. Batı tarihinde gelişen olaylarla birlikte yüz duygusunda yaşanan değişimlerin soyağacını çıkarmak gerekir. Bu duygu kültürel bir yapının konusudur, toplumsal açıdan kişiye yüklenen konuma göre belirlenir.

Batı Avrupa'da ortaçağ ve Rönesans uygarlıkları yerel geleneklerle Hıristiyan kaynaklarını harmanlayıp koca bir yığın haline getirirler. Sonuçta "folklorikleştirilmiş bir Hıristiyanlığın" (Jean Delumeau) karmaşık biçimleri ortaya çıkar. İnsanın dünyayla ilişkisine kozmik bir antropoloji yön verir. İnsan toplumda ve onu saran evren içinde kendini başkalarından ayrı hissetmez. Tekilliğiyle sözcüğün modern anlamında bir bireye dönüşmeksizin, benzerlerinden oluşan kalabalığa karışır. Ortaçağ yaşamı sürü modeli üzerine kuruludur, sürekli başkalarının varlığını içerir. Uzam özel yaşamı öngörmez, insanlar ancak birlikte yaşayabilirler. "Ortaçağ toplumu", diye yazar Georges Duby, "öyle taneli bir yapı sergiler, öyle tıkız topaklardan oluşur ki, o dönemde *privacy*'yi [mahremiyet] oluşturan dar çerçeveli ve çok sık toplantılardan kurtulmaya, çevresine duvar örmeye, kendi bahçesine kapanmaya kalkışan birey çevresinde hem kuşku hem de hayranlık uyandırır, ya bir protestocu ya da bir kahraman olarak görülür, ama her durumda 'tuhaflığın' alanına itilir."[7]

İnsanın kendi olması duygusu bir bütünün parçası olması duygusuyla çelişmez. İnsan kendi kimliğinin ve dar bir bağlantı ağı içinden dünyaya kök saldığının bilincine

[7] Georges Duby, "L'émergence de l'individu," P. Ariès, G. Duby (haz.), *Histoire de la vie privée*, 2. cilt, Paris, Seuil, 1985, s. 504 [Türkçesi: *Özel Hayatın Tarihi 2: Feodal Avrupa'dan Rönesans'a*, çev. Roza Hakmen, YKY, 2006].

varır. İnsan teniyle dünyanın teninin arasında henüz bir ortak deri sınırı yoktur. İnsan fizyolojisi ilkesi bir evrenbilime, hatta bir tanrıbilime bağlıdır. İnsan bedeni insanın dünyanın içinde bulunduğunun göstergesidir, yoksa yeni yeni doğmakta olan bireyciliğin ortaya çıkardığı gibi bir kopuşun, bir farkın nedeni değil (bedenin bireyi bir sınır içine alıp başkalarından, aynı zamanda dünyadan da ayırması, özgürlüğün bedeli olacaktır). Kişi kendisini aşan toplumsal ve evrensel bir bütüne bağlıdır, teninin kalınlığıyla dünyanın bir özetidir; varlığı gökcisimlerinin hareketiyle, ayın konumuyla, çevresine karşı tutumuyla vb. şekillenen bir küçük-evrendir. Beden insanı benzerlerinden ya da doğadan ayırmaz; tam tersine, geçirgen yapısı sayesinde dünyayla ilişki içindedir. Onu oluşturan organları, içinde nasıl bir yaşam olduğunu görmek için o teni parçalayıp çıplak kılmak yüzyıllar boyu olanaksız olmuştur. Tabuya karşı gelen anatomistlerin sayısı çok azdır. İnsan bedeni konusunda bilgi, uzun süre başta domuzunki olmak üzere hayvan anatomisiyle yapılan karşılaştırmalardan elde edilir. İnsanın derisini açmak demek onu oluşturan dünyayı yırtmak ve Tanrı'yla rekabet etmek demektir, çünkü ten onun yarattığı bir şeydir. Marsilio Ficino (1433-1499) gibi bir felsefeci dünyanın canlı bir varlık olup olmadığını bile sorgular; bu kurguya göre her bileşen (insan, hayvan, bitki vb.) bütün için gerekli birer organdır. Halk arasındaki karnaval, düğünlerde yaşanan curcuna ya da maskeliler alayı gibi gelenekler o dönemde toplumun bütününü aynı ortak imgelemde bir araya getirmiş bir dünya görüşünün en belirgin gösterileridir. "Modern kurallardan farklı olarak", der Mihail Bahtin, "grotesk beden dünyanın geri kalanından ayrılmaz, kapalı, tam, hazır değildir, ama kendi kendini aşar, kendi sınırlarından taşar. O bedenin gerek dış dünyaya açıldığı, yani dünyanın onun içine girdiği ya da ondan çıktığı bölümleri, gerekse kendisinin dünyaya çıktığı bölümleri, yani delikler, çıkıntılar, tüm dallanmalar ve yumrular vurgulanır: bir karış açık ağız, cinsel organlar, göğüsler, erkeklik organı, şiş

göbek, burun."[8] Ortaçağ ve Rönesans'ta popüler kültür bireyselleştirme ilkesini, insanın elementlerden ayrılmasını, insanla bedeninin kopuşunu reddeder, sürekli olarak başkalarıyla bedensel teması ileri sürer. Bu bağlamda, yüz ötekinin daha kolay tanınmasına yarıyorsa da, bir değer taşımaz.

Burada başka bir metinde[9] ortaya konmuş, toplumun ayrıcalıklı katmanlarında bireyciliğin yükselişiyle bedenin modern icadı arasındaki sıkı ilişkiyi gösteren çözümlemeleri yinelemeyeceğiz. İnsan bedenini, cisimleştirdiği insan ya da tenin kutsallığı sorusunu bir kenara bırakarak, incelemek üzere parçalayan anatomistlerin girişiminin önemini anımsatalım yalnızca; bu girişimin simgesi de Vesalius'un 1543'te yayımlanan *De humani corporis fabrica*'sıdır. Anatomistlerle birlikte, evren insan bedeninden dışarıya atılır. Neşterin açtığı ten insanın elindeki, bedeninin dünyayla bütünleştirdiği ve dünyadan ayırdığı tek şeydir. Ten onun kişiliğinin sınırına dönüşür. Yirmi-otuz yıl sonra, mekanikçi felsefe, özellikle de Descartes'ınki, bedenin evrenle bağlarından ayrışması işini tamamlar; onu açıkça bireyciliğin alanına, yani başkalarından kopan insanın alanına dönüştürür. Bu düşüncenin geliştirdiği "makine" modeli benimsenir. Rönesans'ın sonlarında, insan bedeni gittikçe onu çevreleyen dünyanın dışında düşünülmeye başlar; artık dünyaya ve evrene tutarlılık kazandıran bir maddeden örülmüş olarak değil, egemenliğinin sınırlarını çizdiği bir bireyin varlığını vurgulayan, etten kemikten bir yapı olarak görülür.

Uzun süre birtakım ayrıcalıklı toplumsal katmanla, birtakım coğrafi bölgelerle, kentlerle sınırlı kalan bireycilik yavaş yavaş temellerini genişletip, sonraki yüzyıllarda

[8] Mikhail Bakhtin, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, s. 35 [Türkçesi: Mihail Bahtin, *François Rabelais ve Ortaçağ-Rönesans Halk Kültürü*, Rusçadan çeviren Sabri Gürses, Alfa, 2016].

[9] David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990.

Batı toplumlarınının tümünü sarar. Yaşamöyküsünün değer kazanması, kimi insanlara yüklenen ün, ironi ve alay sanatının ortaya çıkışı ekonomik ve toplumsal gelişimin özellikle tüccar ve bankacı figürleriyle vurguladığı bireyin önemli hale geldiğinin belirtileridir. Ayrıca, ortak biçimler özellikle İtalyan *quattrocento*'dan sonra, çağdaşlarının gözünde prensleri, *condottieri*'yi ya da sanatçıları başka bir yere koyar.[10]

Birey bir topluluğun içinde olmasından çok tekliğini, benzersizliğini algılayan kişidir. "Ben" ifadesi "biz ötekiler"inkinden daha güçlü olur. Birey artık gruba bağlılık formülünün içinde yer almaz; tekilliğini, zihinsel bağımsızlığını ortaya koyar. Kendisini öyküsünün yaratıcısı gibi hisseder. Bununla eşzamanlı olarak, tanrıbilimsel ve Hıristiyan doğa görüşünün gerilemesi, sonra da terk edilmesi sonucu, kendisini çevreleyen dünyayı artık yalnızca insan elinin biçim verebildiği, varoluşsal açıdan boş bir biçim olarak görmeye başlar. Doğa kutsallığını yitirir, insandan kökten farklı bir şey olarak algılanır: Küçük bir evren gibi düşünülen insan kavramı toplum içindeki köklerini yitirir. Bireyciliğin etkilemediği popüler kültürde ve özel bir kültürel konum uyarınca kendi içlerine kapanmış Hermesçi geleneklerde, karmaşık bilgi biçimlerinde, varlığını arka planda sürdürür.

Özellikle kentsoylu katmanlarda insanın bireyselleşmesi doğanın büyüsünün bozulmasıyla at başı gider. Doğa cinlerin ya da yaratıcı bir Tanrı'nın varlığını ortaya koyduğu alan değildir artık. İnsanın "efendi ve sahip" olmasına elverişli nesnel bir kiptir. Bireysellik duygusunun ağır bastığı bu kopuş dünyasında, beden insanlar arasındaki nesnel sınıra dönüşür. Rönesans'ın kültürlü katmanlarındaki insan, topluluktan ayrılarak, evrenden kendini koparak, cisimleşmesini kendi egemenliğinin uzamı olarak görmeye başlar. Beden bir tür *kesici*'dir. Yüzün taçlan-

[10] Bkz. Jacob Burckhardt, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, Gonthier, 1958.

dırdığı bireysel farkın olumlanmasını sağlar. Bu anlamda, insan bedeni üstündeki anatomik girişimin sıradan hale gelmesi artık düşünülebilecek bir şey olur. Tenin açılması artık evrenin bir parçasının, Tanrı elinden çıkma ve her şeyini yalnızca ona borçlu olan bir doğanın yarılması demek değildir. Oysa, sürücül ya da toplulukçu yapıdaki geleneksel toplumlarda, beden *bağlayıcı*'dır, insanı bir sürü bağlantı yoluyla evrenle, grupla ve Tanrı'yla (ya da görünmez ruhlar ve tanrılar âlemiyle) birleştirir. İşte bedene ve ondaki belirtilere kılı kırk yararcasına dikkat etmeye başlayan ayrıcalıklı katmanların bıraktığı şey de budur.[11] Birey ortaçağ insanının anlayacağı biçimde bir topluluğun üyesi olmaktan çıkar, kendi başına bir bedene dönüşür. Beden "bireyleşme etkeni"dir (Durkheim). Modern beden tanımı üçlü bir geri çekilme içerir: İnsan başkalarından kopar (bireyselci yapı), kendinden kopar (insan-beden ikiliği), evrenden kopar (yalnızca insanın "ortam"ına dönüşür). Beden bir kalıntıdır. Ama bu kalıntı bireye yüzünü kazandırır.

Aynı tarihsel dönemde yüz yaygın biçimde "ruhsallaştırılır". Daha on üçüncü yüzyılda başlayan süreç on altıncı yüzyılda, özellikle de on yedinci yüzyılda tamamlanır. Sözcüklerin tarihi bireyin toplumsal anlamda nasıl önem kazandığını yansıtır. Önceleri "bedenin, bir yandan güzelliği nedeniyle epey sık betimlenen basit bir parçası olarak" algılanan yüz zaman geçtikçe "ruh hareketlerinin aynası"na[12] dönüşür. Sayıları gitgide artan sıfatlar bireye etki eden ve yüzü ona özel bir üstünlük kazandırarak ayıran psikolojik yorumlandırmayı dil düzeyinde yankılar. Jean Renson yüzü "güzel, tuhaf, solgun ve yıpranmış, hoşnut, öfkeli, sevinçli ve güvenli, yılmaz, sevimli, utangaç, köpürmüş, soğuk" olarak görebilen Marguerite de Navarre'ın

[11] Bkz. Norbert Elias, *La civilisation des mœurs*, Paris, Pluriel [Türkçesi: *Uygarlık Süreci*, 2 cilt, birinci cildi çeviren Ender Ateşman, ikinci cildi çeviren Erol Özbek, İletişim, 2002].

[12] Jean Renson, *a.g.e.*, 1. cilt, s. 188 vd.

modern dönem öncesi sözcük dağarını anar. Montaigne de "çocuksu, ağırbaşlı, açık, tasalı ve sıkkın, alaycı ve güleç, utanmaz, yapmacıklı, öfke ve acımasızlıktan ateş kesilmiş, iyi yürekli, ciddi..." tanımlamalarını bir araya getirir. Yüz bireysel bir bilinçle hareketlenir. Aynı dönemde, bu sözcüğün mecaz anlamı da gittikçe benimsenir. Montaigne'in bu konudaki rolü yadsınamaz; o örneğin ölüme, kötülüğe, söyleme, yazgıya, alışkanlığa, dünyaya vb. bir yüz kazandırmıştır.

Yüzün coğrafyası değişir. Ağız Mihail Bahtin'in betimlediği gibi, bir karış açık, oburluğu bırakmış, doymak bilmez iştahın ya da meydanda atılan çığlıkların merkezi olmaktan çıkmış, artık yüzün öteki parçaları gibi psikolojik anlamlara bağlı, ifadeli olmuştur. On altıncı yüzyıldan başlayarak fizyognominin güçlü bir biçimde yeniden doğması ve bu konuda birçok kitabın çıkması da anlamlı bir olaydır; fizyognomi sayısız yüzde, bireysel bilmecenin kişilik türleri içinde çözülmesini sağlayacak birtakım gizli sınıflandırma ilkeleri bulmaya çalışır. Yüzü kimliğin temel bir ilkesi olarak görmeyen, daha çok toplulukçu yapıda bir toplumdan, içinde yavaş yavaş yoğunluk kazanacak bireyselci bir yapı barındıran bir topluma mantıklı bir geçişin yaşandığı söylenebilir. Yüz toplumsal planda biricik bir insanın tek gerçekliğine dönüşür; Descartes'ın çok geçmeden formülleştireceği *ego cogito*'yla düşüncenin açığa çıkışı. Beden oburluğun, söz sayesinde başkalarıyla kurulan ilişkinin organı ağıza, onun içinden geçen çığlığa ya da şarkıya, yuttuğu içecek ya da besine ayrıcalık tanımayı bırakır. Her şeyin tutarlı olduğu, Tanrı'nın yarattığı bir dünyada yaşadıkları duygusundan beslenen insanları bir araya getiren karnaval ve halk şenliklerindeki toplumsal sıcaklığa daha seyrek rastlanır; bir yandan din kurumu ve kendilerinin de bireylerden oluştuğunu düşünen, karnavallardaki aşırılıklardan utanç duyan kentsoylu katmanları da bu şenliklerle savaşmaktadır.

Bedensel değer öğretisi değişir. Gözler bilgin ve kentsoylu kültürünün gitgide artan etkisinden en çok yarar-

lanan organlardır. Yüzün en ilgi çekici yanı onlardır artık. Ortaçağ, hatta Rönesans insanları için önemsiz bir duyu olan, uzaklığın duyusu görme sonraki yüzyıllarda, örneğin yakınlığın, temasın duyusu dokunmayı ve işitmeyi bütünüyle geride bırakır. Bireyin saygınlığı yüzünkini doğurur. Artık sanatsal yaratı yalnızca birkaç sıradışı figürle kısıtlı kalmayan, poz verebilecek boş zamanı, sanatçıya verebilecek parası olduğu sürece sıradan insanı da kapsayan portrelere dikkate değer bir önem vermeye başlar. İlk aşamalarına değineceğimiz portre tarihi, bireyselciliğin gelişimiyle yakından ilişkilidir.

YÜZÜN TOPLUMSAL ANLAMDA KUTSANMASI: PORTRE

Yahudi geleneği, sonra da Müslüman geleneği başta insanla ilgili olanlar olmak üzere, gerçeklikten hareketle yapılmış her türlü betimlemeyi yasaklar. Eski Mısır'da ya da Roma İmparatorluğu'nda, portre, büst ya da cenaze maskesi özellikle ölen önemli bir kişinin varlığını kalıcı kılma, yaşamlarını sürdürenler için anısını yaşatma ve kendisini öbür dünyadaki yaşamında betimleme amacını gütmüştür. Çok yalınlaştırılmış bu insan betimlemeleri yüz çizgilerini pek de kişiselleştirmez, esas amacı kişinin unutulmasına karşı bir hamlede bulunmaktır, geride kalanların anılarını canlı tutar, dünyaya sonradan gelen ve ölen kişiyi hiç tanımayanların gözünde simgeye dönüşürler. Milattan sonra ilk yüzyıllarda hâkim kılınan Hıristiyan geleneğinde, insan mistik Kilise birliğinin bir üyesidir; yazgısında yargı günü bedeninin dirilmesi vardır. Portre o dönemde yüklendiği anlamı kısmen yitirir. Ortadan yavaş yavaş yitip, özellikle papanın ve kralların ayrıcalığına dönüşür. Görevleri gereği çağdaşlarının ötesinde olan, –çok ölçülü– yüz betimlemeleriyle otoriteyi anımsatan, keşişlerin elyazmalarının kenarlarındaki süslemelerle kutsadığı insanların ayrıcalığı olur.

İnsan görüntüsünün ele geçirilmesinin insanın kendisinin ele geçirilmesi anlamına gelebileceği, böylece ona karşı düşmanca eylemlere yol açabileceği (lanetleme, büyü vb.) kaygısı da hiç kuşkusuz türün ortadan kalkmasına neden olan etkenlerden biridir. Aslında o dönemin portreleri çok yalınlaştırılmıştır ve gerçek bireyleştirmenin izlerini taşımaz. Yüz çizgilerinin bu şekilde soyutlanması, betimlenen kişinin tanınması ihtimalinin yarattığı simgesel etkiyi ortadan kaldırmaz. Bu gösterge insan için geçerli sayılabilir ve onun kişiliğini tehlikeye atabilir. Ama bu kaygılardan bağımsız olarak, bu toplumsal kümelerin sürücül yapısında bireyselliğin yoğunluktan yoksun oluşu, çağdaşların yüzlerini hiç önemsememelerine neden olur. Kişisel fark ortak dokuya katkı sağlar, ortak kumaştaki bir tekillikten başka bir şey değildir, değerli görülmez, bireyin toplumsal tanımıyla ilişkilendirilen özerklik, özgürlük duygusunu uyandırmaz.

Yüksek ortaçağda, yalnız Kilisenin ya da Krallığın ileri gelenleri arkalarında portre bırakmışlardır; ama bu portrelerde de kişiler göksel kahramanlarla çevrelenmiş şekilde betimlenir, bu dinsel dokunuşlarla kara büyülerden korunur.[13] Papa örneği, zengin bağışçıların cömertçe katkıda bulundukları dinsel yapıtlara (freskler, elyazmaları, sonra da sunak arkalıkları) suretlerini katmak istemelerine yol açar. Kutsal koruyuculuk maskesi altında yapılan bağış hamilere kendi suretlerini Hıristiyan tarihinin önde gelen kişilerinin arasına katarak simgesel anlamda ölümsüzlüğe erişme olanağını verir. Örneğin, Giotto'nun "Yargı Günü" adlı freskinde, Enrico Scrovegni (Dante, Cehennem'in yedinci katında, tefecilerin arasında onun babasıyla karşılaşmıştır) dizlerinin üstüne çökmüş, yasadışı yollardan elde edilmiş servetinin kefareti olarak

[13] Papa portreleri (yaldızlı cam, mozaik ya da fresk üstündeki portreler) hakkında, bkz. Gherardo B. Ladner, *I. ritratti dei papi nell'antichità e nel mediœvo*. Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Archeologia Christiana, 1941.

Meryem'e bir şapel sunmaktadır. Ama betimlenen, hiçbiri gerçek anlamda bireyleştirilmemiş bir sürü figürün arasında yitip gitmiştir. Bu eserler hâlâ derinlemesine Hıristiyanlığa özgüdür, dinsel geleneğin önemli figürlerini öne çıkarıp yüz çizgilerinin kişiselleştirilmesi onların ilgi alanına girmez.

On dördüncü yüzyılda, portre başka zeminlere taşınır: sunak arkalıkları, sunak önleri ve ilk şövale resimleri. Bu zeminler üstünde, bağışçı çoğunlukla azizlerle birlikte betimlenir, ama kimi zaman, özellikle de dış kanatlarda, Van Eyck'ın poliptiğin dış levhalarında bağışçıyla karısının bulunduğu "Gizemli Kuzu'ya Tapınma" (1425-1432) adlı yapıtında olduğu gibi tek başına da çizilebilir. Çocuğunu tutan Meryem'le bağışçıyı sakin sakin tartışan bir karı-koca gibi karşı karşıya koyan Van Eyck'ın "Mühürdar Rolin'in Meryem'i" (1435) adlı yapıtının iyi bir biçimde yansıttığı üzere, bağışçı figürü resimde gittikçe önem kazanır. Arka planda içinden ırmak geçen bir kent görünür. Tuvalin topografyasında Meryem'le Çocuk İsa'ya herhangi bir üstünlük verilmemiştir. Kişilerin hepsi eşit bir düzlem üstündedir. "Resim," der Galienne Francastel, "tasarlandığı haliyle, olsa olsa şunu demek istiyor olabilir: Kendimi ve kentimi betimleyen bir resim yaptırdım ve o kent üstündeki gücüm Göklerin Kraliçesi'ninkine denktir."[14] Resmi yaptıran kişilerin kendilerine gitgide daha çok ayrıcalık tanıması, dinsel kutsamanın yavaş yavaş zayıflamasına yol açar.

1380'e doğru, Girard d'Orléans dinsel bağlamı ortadan kaldırıp yalnızca İyi Jean'ın yüzünün yandan göründüğü ilk şövale resimlerinden birini yaparak bunun önünü açar. On beşinci yüzyılda, bireysel portre anlamlı bir biçimde resmin ana esinin kaynaklarından birine dönüşür. Kişiliğin şifresi yüz, simgelediği bireyin dünyanın gözünde kutsanmasını sağlayan nesnedir.

[14] Galienne ve Pierre Francastel, *Le portrait*, Hachette, 1969, s. 68.

Önemli bir nokta da, Giorgio Vasari'nin *Vite de più eccellenti pittori, scultori et architettori...* adlı kitabının ikinci baskısında (1568) ressam, yontucu ya da mimar yaşamöykülerinin başına bir portre, hatta bazılarına otoportre koymasıdır. Bu güç bir iştir, çünkü birlikte çalıştığı Venedikli gravürcünün uzakta olması çalışmaların denetlenmesini olanaksız kılar. "Kitaba koyduğum bu madalyon çerçeveli portrelerin hepsi," diye yazar, "[...] gerçeğe çok bağlı değilse de ve rengin canlılığıyla sağladığı o benzerlik yeteneğinden yoksunsa da, yüz çizgilerinin çiziminin model üstünden yapıldığı ve doğallıktan uzak olmadığı gerçeğini değiştirmez bu. Gravürcünün uzakta olması da birtakım sakıncalar doğurdu; öyle olmasaydı, daha çok özen gösterilebilirdi."[15] Birkaç hata, birkaç değişiklik anlatılanlara zarar verir, Vasari yeniden kendini temize çıkarmak ister. Gösterdiği çabalara karşın, kimi portrelerin eksik olduğunu açıklar. "Bu portrelerin başka yerlerde görebileceklerine tam olarak benzemediğini düşünen olursa, on sekiz ya da yirmi yıl önce yapılmış bir portrenin ondan on beş ya da yirmi yıl sonra yapılmış bir portreden elbette farklı olacağını göz önünde bulundurmasını isterim. Ayrıca desen halindeki portrelerin asla yağlıboya portreler kadar kişiye benzemediğini eklemem gerek. Gravürcülerin zayıf deseni her zaman figürlerin eksik yansıtılmasına yol açar. Niteliği yaratan o incelikleri özenle yansıtmak ne ellerinden gelir, ne de bunu bilirler."[16] Bu sözler yüzün yalın çizgilerle betimlenmesini yoruma hiç gerek olmayan kesin bir zorunluluk olarak gören önceki yüzyılın sanatçılarının pek bilmediği bir kaygıyı açığa vurur. Kilise'nin gizemli bedeninde bütünleşmiş, toplumsal farkların kimsenin içinden çıkmayı aklından bile geçirmeyeceği bir dü-

[15] Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, (André Chastel'in yönetiminde eleştirel baskı), 1. cilt, Paris, Berger-Levrault, 1981, s. 44 [Türkçesi: *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*, çev. Elif Göktepe, Sel, 2016].

[16] *A.g.e.*, s. 234.

zene bağlı olduğunun düşünüldüğü bir dünyada, insanın bireyselliği bütün tarafından emildiği ölçüde hâlâ değersizdir. Portrenin modele benzemesi insan bireyselliğinin daha derin bir biçimde bilincine varılmasıyla aynı döneme denk gelir. Vasari'nin gözünde, portreye bu şekilde başvurulması çok önemlidir, modelin tekilliğini gerçeğe uygun bir biçimde yakalama isteğini yansıtır ve bu tutum da modeli bir ada ve özgün bir tarihe bağlı bir bireye dönüştüren yüzden geçilmesini gerektirir. Her sanatçının yüzü, yapıtının da ötesinde, onun en kişisel niteliğidir, portre de onun insan olarak anısını yaşatmak açısından zamana en iyi direnen izdir. Vasari böylece, yalınlaştırılmış bile olsa eski madalyon çerçeveli resmin antropolojik niteliklerinden birini, bir insanın anısını sonraki kuşaklara onun yüz çizgilerini anımsatarak aktarmayı yeniden ele alır. "Büyük saygı duyduğum insanların anısını daha iyi canlandırabileyim diye," diye yazar, "portrelerini bulup, başa yerleştirmek için hiçbir çabadan, zahmetten, harcamadan kaçınmadım".

Vasari yaşamöykülerinin modern zamanlara girmesini sağlar. Öte yandan, portre kaygısı ve yaşamöyküsü kaygısı bireyciliğin doğuşunun iki çarpıcı göstergesidir. Vasari'nin gözünde, portrenin ortaya çıkışı dünyaya yönelik yepyeni bir bakışın öne çıktığının belirtisidir. Giotto'yu, özellikle de *la moderna e buona arte della pittura*'yı, başta Floransa'da, podestà şapelinde bulunan Dante'ninki olmak üzere, ressamın yaptığı portrelere işaret ederek, sanatın yeniden doğuşunun simgesi olarak göstermesi önemlidir. Giotto'nun yapıtı kuşkusuz dinsel bir duyarlılığın izlerini taşır, hâlâ Tanrı'nın gözetimindedir ve insanın yüz çizgilerini gerçeğe uygun bir biçimde yansıtılması ressamın gözünde bir gereklilik değildir. Ama Giotto kimi zaman fresklerine portreler de katar: VIII. Bonifatius, Calabria Dükü'nün Meryem'in önünde diz çökmüş oğlu Carlo ya da kendisi. Bu portreler yalnızca bireyselleştirmenin ilk adımları olarak görülebilir, ama haber verdikleri anlayış değişikliği açısından belirleyicidirler. Vasari'nin aktardığı

şekliyle Dante'nin söylediğine göre, Giotto aynı zamanda "Roma'da, Napoli'de, Avignon'da, Floransa'da, Padova'da ve dünyanın daha birçok köşesinde" yapıtlar ortaya koyan, sık sık yolculuk yapan bir ressamdır.[17] Giotto da Dante gibi topluluğa bağlılık duygusunun katılığından kurtulmuş, kendisinin sanatçı ve insan olarak bireyselliğinin bilincine varmış *un uomo universale*'dir. "Modern" bir duyarlılığın izlerini taşıyan ilk portreleri sanat tarihine kazandırmış olmasında şaşırtıcı bir yan yoktur.

Masaccio'nun (1401-1428) Santa Maria Novella'daki "Teslis"inde, güzel sütunların dibine diz çökmüş iki bağışçı figürünün yüzlerine, Flaman etkisinden bütünüyle bağımsız, belirgin bir bireysellik damgasını vurmuştur. Masaccio az sayıda portre yapmış olsa da, fresklerinde karşılaşılanlar hayranlık uyandırır ve kendi modellerinin yüz çizgilerini kişiselleştirmek için uğraşan ressamları büyüler. Masaccio Brancacci Şapeli'nde Masolino'nun başladığı "Aziz Petrus'un Yaşamı"na devam eder: "Havarilerden birinin, sonuncusunun Masaccio'nun aynayla yapılmış bir otoportresi olduğu fark edilir, öylesine başarılı bir resimdir ki canlı gibi görünür" diye yazar Vasari.

Sikke ya da büstlerden sonra, yüz, resimde de gözde bir öğedir artık. *Quattrocento*'nun ilk yarısından sonra, Floransalı en büyük ressamlar (Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Piero della Francesca, Pisanello vb.) portreler yapacaktır. Yalınlaştırmanın yerini bir benzerlik kaygısı alır. Kiliselerin ya da şapellerin duvarlarındaki freskler çağdaşların yüz çizgileriyle dolar. Örneğin Filippo Lippi, Ghirlandaio, Botticelli fresklerini kendi zamanlarının önemli figürleriyle doldururlar. Bu yüz merakı aynı zamanda, özellikle on beşinci yüzyılın ikinci yarısından sonra, modelin bireyselliğini övmeye daha elverişli olan şövale portresine de yarar: Antonello da Messina, Ghirlandaio, Pollaiuolo vb. bu akımın temsilcileridir. Ayrıca Botticelli

[17] Vasari'nin gözünde Giotto'nun önemi üstüne, bkz. G. Vasari, *a.g.e.*, 2. cilt, s. 99-125.

ve Leonardo da Vinci'den sonra, modelin resme yansıtılmasına psikolojik bir doğruluk kaygısı karışır. Leonardo *Trattato di pittura*'da şöyle yazar: "Öyle figürler yapacaksın ki ruhlarını açığa vuracaklar. Yoksa sanatına övgü yaraşmaz." Leonardo'nun portreleri arasında özellikle Mona Lisa del Giocondo çağdaşlarını büyüler. Vasari onu hayranlıkla betimler: "Doğaya öykünmenin ne olabileceğini öğrenmek isteyen kişi bu yüzün karşısında bunu hiç güçlük çekmeden kavrayabilirdi; resimdeki ustalığın izin verdiği en ufak ayrıntı orada betimlenmişti. Duru gözlerinde yaşamın parıltısı vardı; kırmızımsı ve külrengi tonlarla çevrili o gözler olağanüstü ince bir beceri gerektiren kirpiklerle bezeliydi. Gözeneklere göre kimi yerde daha gür, kimi yerde daha seyrek olan kaşlar daha doğru olamazlardı... Ağzın biçimi, dudakların kırmızısından yüzün kiraz pembesine derece derece geçişi boyayla yapılmış gibi değil, kanlı canlıydı... [Bu portrede] öyle çekici bir gülümseme vardı ki ona bakanda insanca değil de tanrısal bir duygu uyandırıyor, olağanüstü bir izlenim bırakıyordu, çünkü yaşamın ta kendisiydi."[18]

On beşinci yüzyılda, her türlü dinsel göndermeden kurtulan bireysel portre Floransa'da ve Venedik'te olduğu gibi Flandre'da, Almanya'da, İspanya'da ya da Fransa'da da atılım yapar. Özellikle Flandre'da, Jan Van Eyck'ın yağlıboya resimlerine değinmek gerekir: "Kardinal Albergati'nin Olduğu Söylenen Portre" (1430), "Kuyumcu Jan de Leeuw'ün Portresi" (1436) ve bir o kadar ünlü daha nice resim. Portre, yani insanın açık seçik biçimde yüzüyle kutsanması işi, bir ressamın betimlemek için yeteneğini sergileyeceği bir bireyin baş resmini ortaya koymaktan başka amacı olmayan bir tabloya dönüşür. Porte konusu sanat tarihinin en zengin bölümlerinden biridir. Burada tüm dönüm noktalarını ele alamayız, bizim konumuz başka. Konumuz açısından önemli olan nokta, bireyciliğin

[18] G. Vasari, *a.g.e.*, 5. cilt, s. 43-44.

gelişimine işaret edecek şekilde yüzün sergilenişinin simgesel değeridir.[19]

On altıncı yüzyılda ayrıcalıklı sınıflara bağlı ressamlar sıklıkla "karakalem" kullanmaya başlar. Catherine de Médicis Haziran 1552'de Madam d'Humières'e şöyle yazar: "Oralardan bütün çocuklarımı, oğullarımı da, kızlarımı da İskoçya Kraliçesi'yle birlikte, yüzlerinden hiçbir şeyi atlamadan, ressama tıpatıp resmettirmenize gerek yok; karakalemle çizilmiş resimleri yeterli olur." II. Henri de şöyle yazar: "Resimlerinden gördüğüm kadarıyla, çocuklarım çok iyi, Tanrı'ya şükürler olsun." Hafif bir zemin üstüne karakalemle çabucak çizilen portre bir sağlık raporu, bildiri değeri taşır; bu resimler çoğunlukla kız isteme belgelerinin ilişiğinde gönderilir. Ressamın bir tablo taslağı için kimi yüz çizgilerini belirlemesini sağlar. Bu karakalemlerin elverişli yanı ustanın önünde uzun süre poz vermeye yanaşmayan, zamanları değerli kibar fahişeleri çok zorlamamalarıdır. "Valois'ların saltanatı sırasında çok gözde olan 'defterler'", diye yazar François Courboin, "bizim çağdaş ünlü albümleri dediğimiz şeye denk gelir, bugün yayıncıların örneklik klişeler saklaması gibi, ressamın evinde de büyük bir özenle hazırlanmış ilkörnekler bulunurdu."[20] Hatta "karakalemle çizilmiş" yüzlere bakılarak gizlenen adların bulunmaya çalışıldığı salon oyunları icat edilir. "Yine karakalemle yapılmış kopya derlemeleri kralın yakınlarının yüzlerinin saraya en uzak çevrelerde tanınmasını sağlamıştır," der G. Francastel, "tıpkı bugünkü fotoğrafların ve dergilerin sinema oyuncularının yüz çizgilerini halka tanıttığı gibi" (s. 129). Buna koşut olarak, on altıncı yüzyılın sonundan başlayarak, kitapların başlarındaki resimli sayfalardan yıllık sayfalarına dek, gravür de bireyin ve yüzün tarihsel yükselişine katkı sağlar. Yüz

[19] Portrenin tarihi üstüne, bkz. Galienne ve Pierre Francastel, *a.g.e.*; Jean Alazard, *Le portrait florentin de Botticelli à Bronzino*, Paris, 1951.

[20] François Courboin, Bibliothèque nationale, *Expositions de portraits peints et dessinés du XIIIe au XVIIIe siécle*'de, Paris, 1907, s. 81-82.

kaygısı biçimlenmeye devam eder. Yağlıboya ve pastel karakalemin yerini alır. Fizyonomiler olabilecek en yüksek belgesel kesinlikle yansıtılır.

1668'de, ressam Charles Le Brun Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi üyelerinin huzurunda, etkilenmelerin ifadesi konusunda bir konuşma yapar. Descartes'ın *Traité*'sinin dümen suyunda, ama ustalıkta ve incelikte ondan çok uzak olan Le Brun altı basit etkilenmenin (hayranlık, aşk, nefret, arzu, sevinç, üzüntü), on yedi de bileşik etkilenmenin (kaygı, umut, umutsuzluk, gözüpeklik, öfke, ürkme vb.) ayırt edilmesini önerir. Buna göre, insan yüzünü biçimlendirmeye elverişli, toplam yirmi üç figür mevcuttur. Le Brun'e göre, "ruhun hareketleri"nin canlandırdığı etkilenme, sinirlerin taşıdığı, beynin yönettiği hayvansal özler sayesinde kaslara yansır, beyin de yüreğe kan dolaşımı aracılığıyla bağlanmaktadır. Etkilenme, "ruhun hareketleri"nden doğduğuna göre, temelde fiziksel bir olaydır, hiçbir şeyi rastlantıya bırakmayan bedensel bir makine düzeneğini kullanır. "Ama ruhun dolaysız olarak işlevlerini yerine getirdiği bir parçanın olduğu ve bu parçanın beyin olduğu doğruysa da, aynı şekilde yüzün, hissettiği şeyi en çok gösteren beden parçası olduğunu da söyleyebiliriz."[21] Yüz ruhun saydamlığını taşır: Bu da, Le Brun'ün düşünme biçimine göre, en ufak bir etkilenme yaşamaksızın yaşıyormuş gibi yapma olasılığını dışlamaz.

Le Brun dökümünü yaptığı farklı etkilenmeleri yansıtan altmış üç deseni katar konuşmasına. Bu yöntem, zekâlarını bu konuya adayan çağdaş araştırmacıların çoğunun çalışmalarını lekeleyen zayıflıkları (Üçüncü Bölüm) daha o zamandan açığa vurur. Le Brun bir dizi heyecanı belirsizliğe yer vermeyen, özel birtakım kişilerce gerçekten yaşanmış her türlü durumdan kopuk, bağlam dışı, evrensel bir dizi hal olarak betimleyip resmeder, çünkü onlara neden olan şey ruhtur ve ruh kültürler arasındaki farkla

[21] Charles Le Brun, "Conférence sur l'expression des passions (1668)", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, 21. sayı, 1980, s. 93-121.

ilgilenmez. Le Brun'e göre, etkilenmeler çizelgesi ayrıksılık ya da nüans kabul etmez. Söz konusu olan tartışma götürmez bir dağarcık oluşturmaktır, açık seçik çizilmiş bir dizi figür saptanan etkilenmelerin her birini desteklediği için de bu dağarcığın güvenilirliği açıktır. Le Brun, bugün aynı alanda kendisini izleyenlerin de yaptığı gibi, bir etkilenmeler anatomisi hazırlar. İnsan bedeninin maddesini oluşturan bir kemik mimarisi olduğu gibi, etkilenmeler de aynı gereklilikten ötürü onları belirsizliğe yer vermeyecek biçimde tanımlayan mimiklere yansırlar. Ama Le Brun bu perspektifi oluşturmak için gündelik yaşamdaki çift değerliliklerden ve anlam belirsizliklerinden aşırı uzaklaşmak, etkilenmeleri onları hisseden insanlardan ayrılabilecek nesneler olarak ortaya koymak zorunda kalmıştır. Söz konusu heyecan hipostazı bir soyutlama yaratır, bu soyutlama ise çizilen ifadelerin azıcık da olsa saptanabilir olması için onlara kazandırılan aşırılığı kesinlikle karşılamaz. Hubert Damisch bu figürleri yorumlarken, onları insan duygulanımları çizelgesinin tiyatro maskelerinde olduğu gibi yer ettiği "etkilenme maskeleri", "sahte yüzler" olarak niteler.[22] Tanınabilir oluşları çok ciddi bir şemalaştırmadan ileri gelen figürlerdir bunlar. Çizgileri karikatüristlerin yöntemlerini akla getirir. Çağdaş araştırmalarda da büyük ölçüde rastlanan, heyecanın –başka yerden gelip– ayrışmış bir bedenle bir yüzde "ifade edildiği" ikici bir imgeselliğin ürünüdürler. İnsan onu ele geçiren heyecanın dışındadır, heyecan onu az çok değişmez özniteliklerıyle kaplar. Darwin belli bir durumda gülen bir insanı anlamaya değil de, örneğin ayrı bir varlık olarak Sevinci betimlemeyi amaçlayan[23] bu kuramları olağanüstü bir biçimde geliştirecektir.

[22] Hubert Damisch, "L'alphabet des masques", *a.g.e.*'de, s. 123 ve 130.

[23] Bunu bedeni anlamak söz konusu olduğunda Batı düşüncesine işlemiş ikici düşünceden kalma bir şey olarak görmek gerek. Bkz. David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité.*

AYNA

Portre yaptırma, uzun süre boyunca, kimliklerine ve anılarının kalıcı olmasına meraklı ayrıcalıklı toplumsal sınıflar arasında, sonraki kuşaklara aktarılan bir benliği gerçekleme edimi olarak kalır. Seçkin bir toplumsal konumun ve kan bağıyla gelen soyun göstergesidir. Aristokrasi saygın bir soyağacını ortaya koyan bir atalar galerisi tasarlar. En azından ailesinin belleğinde çekici bir pozla yer etmek amacıyla ressamı kiralayan kentsoylu sınıfı için de toplumsal başarının göstergesidir. Minyatür portre de ancak on dokuzuncu yüzyılda fotoğrafın ortaya çıkışıyla sarsılacak bir başarı kazanır. Minyatürcü ressamlar kutu kapaklarını, pandantifleri siparişi veren kişinin en sevdiği yüzlerle bezer. Sanatçının en azından birkaç gününü alan, dolayısıyla nispeten daha pahalı olan portre özellikle aristokrat çevrelerde gözdedir, ama çok geçmeden bir ayrım göstergesiyle simgesel anlamda oynayıp kendi bireyselliklerine değer kazandıran kentsoylular da onu benimser. Yüz kaygısı zaman geçtikçe daha çok önem kazanır.

Batı bireyciliğinin oluşumunda, ayna, yüzün gerçeğe uygun bir görüntüsünü yansıttığı için, benlik duygusunun ortaya çıkışı açısından seçkin bir araçtır. İlk aynalar birbiriyle uyumsuz malzemelerden yapılmıştır: tunç, kalay, gümüş, altın, çelik, elbette su. Bu aynalar, toplumlara ve teknolojilerine göre, kişinin yansımasının yakalanmasını sağlarlar sağlamasına, ama bunu kişinin öncelikle topluluğun ve göreneklerin içinde sindirilmiş olduğu ve benlik duygusunun özellikle aidiyet duygusuna bağlı olduğu toplumlara uygun bir biçimde, daha ilkel koşullarda yaparlar.

Ortaçağdaki metal malzemelerle yapılan aynalar küçük boyutludur, sık sık temizlenmeleri ve panolarla oksitlenmeye karşı korunmaları gerekir. Ayna ayrıcalıklı sınıfların gündelik yaşamının olmazsa olmaz bir parçası değildir. Başkalarının bakışı kişinin kendine bakışından üstündür. Bir kişinin aynasının olması dönemin tereke

listelerinin de gösterdiği gibi bir zenginlik göstergesidir. Ayna değerli mücevherle tuvalet ya da özbakım gereci arasında bir konumdadır. Seyyar satıcılar halka kalaydan yapılma, kusurlu, yansıması belli belirsiz aynalar satar. Ortaçağda aynı zamanda oyuncunun kendi yansımalarıyla oynamasını ve en ufak hareketin yarattığı bir dizi değişim sayesinde başta yüzününki olmak üzere görüntüler üstünde oynamasını sağlayan, kabarık, dışbükey ya da içbükey aynalar ortaya çıkar. Bu aynalar dönem resimlerinin kompozisyonlarında da yer alır; sözgelimi Jan Van Eyck'ın "Arnolfini Portesi"nde, Hieronymus Bosch'un "Zevk Bahçesi"nde, Quentin Massys'in "Sarraf ve Karısı" adlı resminde ve daha birçok tuvalde bunlara rastlanır.

Tür olarak portrenin ilk başyapıtlarının üretilmeye başladığı bu dönemde, ayna ressamın asıl ustasıdır. Leonardo da Vinci bile ona boyun eğer: "Resminin bütün halinde doğal nesneye uyup uymadığını görmek istiyorsan," diye yazar, "bir ayna alıp canlı modeli oraya yansıt ve bu yansımayı yapıtınla karşılaştır, özgün olanın kopyaya uyup uymadığını gör". Ayna otoportre çizimini kolaylaştırır ve yüzün resmedilişinde gerçeğe bağlılığın simgesi durumuna gelir. "Siz ressamlar," diye yazar yine Leonardo, "aynanın yüzeyini ışık-gölge dağılımını, her nesnenin kısaltımını size öğreten bir usta olarak görün... Dolayısıyla, sen, ressam, aynadakilere benzer resimler yap". Ayrıca ressamlar bugün süslenirken, yarın yaşlılıktan çökecek kişilerin yaşamlarının gelip geçiciliğini anımsatmak için, aynayı Geçiciliğin alegorisi olarak kullanırlar çoğunlukla. Ayna *memonto mori*'ye (ölümü anımsa) dönüşür, yüz zaman ırmağındaki bir yansımadan başka bir şey değildir ve kişi ona bakarken kendisini bekleyen ölümü anımsamalıdır.

On altıncı yüzyılın ortalarına doğru, Murano atölyeleri bir cıva katmanının bir cam levhayla bir metal levha arasında sıkıştırılmasına dayanan çağdaş ayna tekniğini bulurlar. Bu aynanın bulunuşu hem yansıtıcılar tarihini, hem insanın yüzüyle olan ilişkisini altüst eder. Tüm

Avrupa'da aynacılar açılır. Ayna yavaş yavaş en varlıklı katmanlar yararına toplumsal ağa yayılır. Özel ve saygın bir araç olan ayna, yansıtıcı yüzeyin cam levha sayesinde genişlemesiyle biçim değiştirir. Bir tablo gibi bir duvara dayanabilir ya da ağaç işi çerçevelere yerleştirilebilir, böylece gündelik yaşama eşlik edebilir. Aristokrat evlerinde, aynalar kimi zaman duvarların ışık geçirmezliğini bile ortadan kaldıracaktır. Aynalı galeriler ya da odalar on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda çok gözdedir.

Aynanın halkın gündelik yaşamının bir parçası olmasıysa çok daha yavaş gerçekleşir. Genelde, insanları tıraş eden ya da saçlarını yapan berberde ayna vardır yalnızca. On dokuzuncu yüzyılın sonundan ya da yirminci yüzyılın başından önce duvarlarda aynalara rastlanmaz. Halk arasında insanın kendi yüzünün gündelik yaşamda keşfi, yüzün fotoğraf sayesinde demokratikleşmesiyle eşzamanlı bir gelişmedir. İnsanlar artık kendilerine bildik gelen, kendilerine özgü bir görüntünün çevrelediği bir evrende yaşamaya başlayacaklardır.[24]

FOTOĞRAF: YÜZÜN DEMOKRASİSİ

Fotoğrafı 1824'te Niépce bulmuş, Daguerre geliştirmiştir. Kamu alanınaysa 1839'da girmiştir. Yirmi otuz yıl içinde, rahat kullanımı ve düşük maliyeti sayesinde yağlıboya resmi tahtından etmiştir. Neredeyse herkese yaşamın farklı dönemlerinde varoluşundan bir iz bırakma olanağını vermiştir. Fotoğrafın icadı yerel aidiyetleri derinlemesine değiştiren, kırdan kente göçe neden olan, kentleşmeyi yoğunlaştırıp birçok insanda özgün bir bireysellik duygusu uyandıran sanayi devrimiyle aynı zamana denk düşer. Portre fotoğrafın toplumsal açıdan patlaması tekniğin gitgide daha kolaylaşan bir kullanımla birleşmesinden ve

[24] İnsanın kendiyle ilişkisinde aynanın sıradanlaşmasının sonuçları üstüne bkz. Véronique Nahoum, "La belle femme ou le stade du miroir en histoire", *Communications*, 31. Sayı, 1979.

kendi tekilliğinin bilincine varan, sayıları gittikçe artan insanların ona ulaşabilmesinden kaynaklanır.[25] Çoğaltma teknikleri insanın kendisiyle olan ilişkisini altüst ederken, toplumsal süreçler de gittikçe artan bir bireyleşme doğurur. Yüz toplumsal açıdan demokratik evresine girer, günün birinde her yurttaşın bir yüzü olacak ve bu biricik yüz o insanın elindeki, adının canlı simgesi olan, hem en alçakgönüllü, hem de en değerli şey olacaktır. Alt sınıflardan insanlar bile bu eski ayrıcalığa erişirler, bu ayrıcalık artık her bireyin, başkalarından ayrı ve farklı olduğunun bilincine varan, "biz ötekiler"e aidiyetinden kopmuş her insanın ayrıcalığıdır. Fotoğraf, insanı kişiselleştirerek, onun bedenini, özellikle de yüzünü ayırarak, bireyin yüceltilmesine katkı sağlar.

Fotoğraf çok geçmeden yurttaşların çoğuna kendi portresini sunabilecek duruma gelir. İlk yıllarında pahalı ve kullanım açısından zorluyken, on dokuzuncu yüzyılın ortalarından başlayarak yavaş yavaş demokratikleşir. Bireyin topluluğa üstün geldiği bir toplumda, yüzün saygınlığı seçkin tabakanın ayırıcı niteliği olmaktan çıkıp yurttaşın niteliğine dönüşür. Fotoğrafçılık mesleği olağanüstü bir biçimde gelişir. Gisèle Freund'a göre, 1891'de, yalnızca Fransa'da "bini aşkın atölye vardır ve yarım milyonu aşkın kişi fotoğrafçılıkla uğraşır". Seyyar fotoğrafçılar kırsal bölgelerde gezinirler. Hatta o dönemden bir ressam, dalgınlıkla gezici bir portreciyi uyandırmayacağı bir köpek kulübesi bile bulamadığından yakınır. Yüzyıl sonunun düşünsel manzarasını ölçüsüz bir yüz tutkusu sarar.

Ayrım gözetmeksizin herkese bir yüz edinme şansını veren portre fotoğrafın bu başarısı Baudelaire'i öfkelendirir. "İğrenç toplum bir olup tek bir Narkissos gibi metal üstündeki bayağı görüntüsüne bakmak için koşturup duruyor" diye yazar 1859'da. "İnsan yüreğinde kendini sevmek kadar canlı bir duygu olan müstehcenlik sevgisi kendini tatmin etmek için karşısına çıkan böylesi bir fır-

[25] Bkz. Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974.

satı tepemezdi." Melville de kutsallığa saygısızlık olarak gördüğü şeyden rahatsızdır. *Pierre ya da Belirsizlikler*'de, kahramanı "şöyle düşünüyordu: Şimdi herkes fotoğraf makinesi sayesinde büyük bir kolaylıkla kendisine son derece benzeyen bir portre çektirebiliyor, oysa eskiden iyi bir portre yaptırmaya ancak varlıklı insanların ya da düşünce dünyasının seçkinlerinin güçleri yeterdi".[26] Bundan doğal olarak şu sonucu çıkarır: "Eskiden dâhileri ölümsüzleştiren portreler, şimdi kalın kafalıları güncelleştiriyor. Ayrıca herkesin portresini yayımlattığı bir ortamda gerçek seçkinlik, ancak kendi portrenizi yayımlatmamakla olur" (*a.g.e.*). 1850'de yayımlanmış bir kitap için önsezili bir düşünce.

On dokuzuncu yüzyılın ortasında, bir yüz fotoğrafıyla bezeli kimlik belgelerinin kullanılmaya başlaması önerileri ortaya atılır. 1867'de, evrensel sergiyi düzenleyenler kişisel durumu ve fotoğrafı gösteren giriş kartları kullanmışlardır. Aynı döneme doğru, Disdéri fotoğraf kabininin atası olan yeni bir yöntemin işletme hakkı için buluş belgesi başvurusu yapar: "kartvizit" portre. Aynı negatif üstünde birçok poz görünür, böylece üretim maliyeti azalır. Yüz kaygısı aynı zamanda yurttaşları daha iyi denetleyebilme fırsatını kaçırmak istemeyen yetkilileri de yakından ilgilendirir.

Kişisel durumun bireyin tanınması ve toplumsal düzenin korunması amacıyla belirlenmesi, kişi adıyla imzalanan yüz fotoğrafını doğurur. Artık güvenlik yetkililerinin kayda geçirip "denetim altına aldığı" kimlikten kaçmak güçtür. Basılı yüz polis memurunun karşısındaki kişiye benzemiyorsa, bu durum kimlik hırsızlığının kanıtı ya da güçlü bir karinesi olarak görülür. "Kimlik" belgesini süsleyen fotoğraftakinden farklı olarak, sakalını bıyığını kesen ya da tersine sakal bıyık bırakan kişinin sabrına dikkat etmek gerekir. Saçının biçimini değiştiren ya da belgesin-

[26] Herman Melville, *Pierre ya da Belirsizlikler* [çev. Necla Aytür-Ünal Aytür, YKY, 2006].

de hâlâ eski bir fotoğraf bulunan kişi için de aynı tehlike geçerlidir. Polislerin ya da gümrük memurlarının "yüz anımsama" yeteneklerini zorlamak, kimlik göstergeleriyle ceza almadan oynayabileceğini sanıp, saf saf yüz konusunda yalnızca kendi kendine hesap vermek durumunda olduğunu düşünenler açısından her zaman güvenli değildir. Bireyin biricikliği bir adla bir yüzün biricikliğine denk düşmelidir. Bu konuda, yönetim itiraz kabul etmez.

Yüzyılın sonunda, amatör fotoğrafçılık da gelişmeye başlayıp, bugün tanık olduğumuz büyük başarısına ulaşana dek gitgide yayılır. Sinemayla[27] video da devreye girer. Bugün pek çok evde kamera mevcut; çiftler ya da aileler özel yaşamlarının önemli anlarını kaydetmeye alışmış durumdalar. Toplumlarımızın yüze verdiği değeri, iyi birer yurttaş olduğumuzu kanun önünde kanıtlamak için sürekli üstümüzde taşıdığımız belgelerdeki kimlik fotoğrafı çok iyi yansıtır. Yüzle ad birleşmiştir: toplumsal ve özel kimliğin iki kutbu. Elbette yüz fotoğrafları, yoksa bedenin bir bölümününki ya da kişinin boy fotoğrafı değil. Yüz tek başına kimliği doğrulamaya yeter. "Belki de," der Simmel her zamanki zekâsıyla, "bedenler de yatkın bir gözde en az yüzler kadar birbirlerinden ayrılırlar, ama aradaki farkı bir yüzün yaptığı kadar açıklayamazlar."[28]

[27] Sinemacı yüzü yüceltip ilk izleyicileri şaşkına çevirmiştir. Yüzü yakın plandan gösterip, bu yolla kutsallaştırmıştır. Örneğin Roland Barthes şöyle der: "Garbo hâlâ sinemada insan yüzünün yakalanışının insanları allak bullak ettiği, insanın görüntüsü içinde aşk iksiri içmişçesine kaybolunduğu, yüzün ne erişilebilecek, ne bırakılabilecek, bedene ait bir tür mutlak durum oluşturduğu o sürecin parçasıdır. Ondan birkaç yıl önce, Valentino'nun yüzü intiharlara neden olur...", Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, s. 70 [Türkçesi: *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, Metis, 1990].

[28] Georg Simmel, "La signification esthétique du visage", *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, 1988, s. 140. "Adına yüz dediğimiz şey," der E. Levinas, "tam da bu sıradışı, kendi aracılığıyla kendi sunumudur", Emmanuel Levinas, *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1961, s. 177.

Ben Maddow, portre fotoğraf tarihinde bunu kendince dile getirir: "Şimdiye dek çekilmiş ya da çekilecek fotoğrafların büyük bölümünün portre olduğuna eminim, hep de öyle olacaktır. Bu yalnızca bir gerçek değil, bir zorunluluk. Biz kurt ya da kaplan gibi yalnız yaşayan memeliler değiliz; temelde fil, balina ya da maymun gibi toplumsal varlıklarız. Birbirimize karşı derinlerde hissettiğimiz şeyler, istesek de istemesek de, portrelerimizde yeniden ortaya çıkıyor."[29] Aynalarla kuşatılmış durumda olduğumuz günümüzde bir yüz bolluğu içindeyiz. Bir yandan da neredeyse sürekli olarak kendimizinkiyle yüzleşiyoruz, çünkü biz bir bireyler toplumuyuz, yani kendi kişisel değerlerinin bilincinde olan, eylemlerinde ve karşılıklı ilişkilerinde bir dereceye kadar özerk olan insanlardan oluşmuş bir topluluğuz.

ANTROPOMETRİ

Öte yandan, kişinin yüceltilmesinin karşısında, neredeyse kaçınılmaz fotoğraf-polis buluşması vardır. Polis, özellikle "Bertillon yöntemi"yle, fotoğrafı korkutucu bir denetim silahına dönüştürmeyi başaracaktır. Yüzlerin tanınması yalnızca toplumsal yaşamın temel öğelerinden biri değil, aynı zamanda polis olarak görev yapanlar için bir zorunluluktur. Charles Dickens *Mister Pickwick'in Serüvenleri*'nde, hapishaneye yeni biri geldiğinde, gardiyanların onu bir sandalyeye oturttuklarını, yüz çizgilerini akıllarına kazıyıp sonradan tanıyabilmek için sırayla önünden geçtiklerini anlatır. Polis, daha akılcı bir biçimde örgütlenmeye başladığında, bir sabıkalının kimliğinin hemen, hata yapılmadan saptanmasını sağlayacak, daha az rastlantısal bir denetim düzeni geliştirmek zorunda kalmıştır. Fotoğraf, icadından çok kısa bir süre sonra, onu toplumsal denetim açısından tam düşlenen araç olarak gören güvenlik güçleri tarafından işe koşulur.

[29] Ben Maddow, *Visages, Le portrait, dans l'histoire de la photographie*, Paris, Denoël, 1982, s. 18

Sabıka fotoğrafı uygulaması 1840-1850'li yıllarda yerleşir, ama henüz zanaatçı işi olarak. Versaille Ordusu'nun Komün'e tepkisi şüphelilerin aranmasında fotoğrafın korkutucu etkisini gösteren geçmişten bir örnek oluşturacaktır. Yaklaşık on yıl boyunca, 1880'deki genel affa dek, olayın en yoğun yaşandığı anlarda çekilmiş fotoğraflar eski Komüncülerin kimliklerinin saptanmasını sağlar. Maxime du Camp anılarında şöyle söyler: "Gravür satıcılarının ve kırtasiyecilerin camları Komün üyelerini, delegeleri, komutanları, kısacası ayaklanmada kimi zaman çok eğlenceli bir fantezinin ürünü üniformalar giyen bütün kurmay takımını gösteren bir sürü fotoğrafın altında görünmez olmuştu. İçlerindeki kendini beğenmişliğe direnememişlerdi; işe yaramaz oyuncular gibi, başarıya kavuşmalarını sağlayan rollere uygun süslü püslü giysilere bayılıyorlardı; oysa bu çok sakıncalıydı. Bu fotoğrafların hepsi Paris'te kalmıyordu; birçoğu Versailles'ın yolunu tutuyor, daha sonra da suçluların tanınmasına yarıyordu, bunlar gizlenen ve kendilerini böyle ele vermeseler belki de kaçmayı başarabilecek zavallılardı."[30]

Fotoğrafın adli kimlik belirleme ve baskı amaçlı kullanımı burada bir daha kapanmayacak uzun bir dizi olayın başlangıcına işaret eder. En ufak gazete röportajı kimi zaman korkunç güçlü bir ele verme aracına dönüşebilir. Eski Komüncülerin araştırılmasında edinilen deneyim, polisi şüpheli fotoğraflarının kaydedilmesi yöntemini sisteme oturtmaya iter. Yüz olası bir kanıta dönüşür. Dolayısıyla, yüz izi kanıt yönetiminde ya da şüphelinin adli geçmişinin araştırılmasında parmak izinden önce gelir. Fotoğrafları, modellerin işledikleri suçlara göre sınıflandırmaya dayalı bir arşiv oluşturulur. Bir dağıtım ağı fotoğrafların farklı güvenlik mercilerine ulaşmasını sağlar. Ama suç alanı siyasal baskınınki kadar rahat değildir. Sürüyle fotoğraf arasında doğru yolu bulabilmek güçtür:

[30] Maxime du Camp, *Les convulsions de Paris*, Paris, Hachette, 2. cilt, 1878-1880, s. 327-328.

Farklı saç kesimleri, sakallar ya da bıyıklar işleri karıştırır. Ada başvurulması da artık güvenilir değildir, çünkü şüpheliler eski bir tutuklama kararının ortaya çıkması tehlikesinden sakınmak için canlarının istediği adı söylerler. Sabıkalıların kimliklerinin belirlenmesinde, 1832 tarihli yasanın tutukluları kızgın demirle damgalamayı yasaklamasından beri birçok sorun yaşanmaktadır. Adli fotoğrafların daha etkili olabilmesi için farklı bir düzenleme, yöntemin daha özenli bir biçimde kullanılması gerekir. İşte Bertillon da bu iradeyi hayata geçiren titiz zanaatçıdır. Kendisi Emniyet Müdürlüğü'ne kayıt memuru olarak 1878'de girer. On binlerce dosyanın ve belli bir yöntem gözetilmeksizin farklı farklı açılardan çekilmiş, sınıflandırılmaları olanaksız fotoğrafların düzensizliği karşısında şaşkına döner. Bu koşullarda, şüpheliler arasındaki olası sabıkalıların kimliklerini belirlemeye çalışırken, memurların onlardan yararlanamaması anlaşılır bir şeydir. 1882'de, Bertillon antropometrik sistemini devreye sokar: Her tutuklu için, bir dizi beden ölçüsünden hareketle eşkali bildiren bir dosya açar.

Fotoğraf antropometrinin temel parçalarından biridir. Ama başın önemi de yadsınamaz. Baş uzunluğu ve genişliği ölçülür. Sağ kulak da aynı işlemlerden geçirilir. Bertillon aynı zamanda sol ayağın, sol ortaparmağın, sol serçeparmağın uzunluğuyla ve sol dirseğin elin ucuna uzaklığıyla da ilgilenir. Bu kayıtların kesinliğinin temelinde, birey yirmi yaşını geçtikten sonra insan kemiklerinin aynı kalması, beden ölçülerinin insandan insana sonsuz çeşitliliği ve tüm yöntemin kolaylıkla devreye sokulabilmesi yatar.

Tutuklunun karşıdan ve profilden çekilmiş fotoğrafı, yüzün kavranması güç noktalarını sabitlemeye ve kabaca yapılan beden ölçümlerinden kimlik belirleme işinin olmazsa olmaz bir parçası olmaya çalışarak düzenlemeyi taçlandırır. 1888'de, polis görevlerinde antropometrinin göz alıcı başarısı sayesinde, Bertillon adli fotoğraf bölümünün başına geçirilir. Bertillon için adli fotoğraf bireyi güzelleştiren bir şey değil, onunla ilgili olabildiğince çok

bilgi edinmek için kullanılan bir yüz mizansenidir. Söz konusu olan en gerçekçi kaydı elde etmektir: Yüzdeki tüm izler ışıkta görünmelidir: benler, yaralar, kırışıklar vb. Çok açık bir dizi teknik bilgi yön verir çekimlere, çekimler tüm adli fotoğraf atölyelerinde hep aynı şekilde gerçekleştirilir.[31] Öznenin daha iyi görünmesi için herhangi bir rötuşa izin verilmez. Ayrıca, yüzler yansız bir ifadeyle çekilir, birey gülümseyemez ya da meydan okuyormuş gibi bir havaya bürünemez, her türlü duygudan yoksun görünür, bu da herhangi bir biçimde cana yakın bulunmasına engel olur. Böyle bir düzende, kimse durumu lehine çeviremez. "Adli fotoğrafçılık kuralları, kırışıklıkların silinmesini yasaklamakla kalmaz, özneyi bütünüyle aydınlatılmış halde fotoğraflayarak onları bilhassa vurgular. Böylece biraz karanlık bir evden birden güneşli bir sokağa çıkmış birini anımsatabilecek bir fizyonomist gülümsemesi elde edilir. Yüzdeki, aşırıya kaçmaması gereken bu hafif kasılma, sözcüğün genel anlamıyla adli portreyi güzelleştirmese de, bireyselliği daha uçucu herhangi başka bir ifadeden daha iyi yansıtır."[32] Adli fotoğraf bütünüyle işlevseldir; gerçeği katı bir biçimde, açıkça ortaya döker. Yüzlerin güldüğü, elverişli bir açıdan çekilmiş ve fotoğraflar banyo edilirken gerektiğinde rötuşlanan aile fotoğraflarının tersidir.

Bertillon bireyi başkalarından ayıran işaretlerin çizelgesini ve betimlemesini, göz ve saç renklerini de ekleyerek, antropometrisini daha da geliştirir. Elbette, sürüyle klişeyi aranan eşkale en yakın yüzlerin dosyada anında bulunmasını sağlayacak bir sisteme göre sınıflandırmak gerekir. Bertillon'un elinde, 1890'da *La photographie judiciaire* adlı kitabının yayımlandığı sırada, daha önce polis kayıtlarına girmiş Parislilere ait 90.000 klişe bulunmak-

[31] Alphonse Bertillon, *La photographie judiciaire*, Paris, 1890. Alphonse Bertillon ve antropometrinin içinde yer aldığı toplumsal bağlam üstüne bkz. Christian Phéline, "L'image accusatrice", *Les cahiers de la photographie*, 17. sayı, 1985.

[32] A. Bertillon, *Instructions signalétiques*, Melun, 1893, s. 99.

tadır. Kimlik bilgileriyle ilgili apaçık dalavereler yüzünden adlara göre sınıflandırma bir kenara bırakılır. Dolayısıyla, Bertillon yüzün niteliğini, farklı yönlerini değil de (olanaksız bir iştir bu) bireyi başkalarından ayıran ölçüleri temel alan bir sınıflandırma canlandırır kafasında. Böylece, fotoğraflar "baş uzunluğu"na göre sınıflandırılır, sonra oradan "genişliği"ne göre ayrılırlar. Ardından bu kez sol elin ortaparmağına göre, sonra sol ayağın uzunluğuna, dirsekten ortaparmağın ucuna kadar olan uzunluğa, boya, göz rengine ve sol serçeparmağın uzunluğuna göre ayrılırlar.

Sonunda, bireyin betimleyici eşkalini "sözlü portre" adını verdiği şeyle oluşturur. Bertillon şöyle yazar: "Bir fizyonomiyi adamakıllı öğrenip, bir yüzün çizgilerinin belleğe kazınabilmesi için, onlara uzun uzun, dikkatlice bakmanın, gözün iyice alışmasını sağlamanın yeterli olacağını düşünmek bir hatadır. Birtakım istisnalar dışında ve kişinin olağanüstü bir görsel belleği yoksa, bu deneme başarısızlığa mahkümdur... Birçok durumda, bu şekilde devşirilecek temelsiz görüntü beyinden çabucak silinecektir. Kimi zaman aynı kişinin iki fotoğrafını birbirinden bütünüyle farklı kılan nedenler yeniden ortaya çıkıp, uygun anda kimliğin saptanmasını engelleyebilirler." Bir sabıkalıyı tanıma söz konusu olduğunda belleğin eskimesini önlemek için, Bertillon artık yalnızca belleğe değil, görüntüye ve söze de başvurur, ama bu ikisi de yüzü ağa düşürecek kesin ölçülerle desteklenir. Yine *La photographie judiciaire* adlı kitabında şöyle yazar: "Betimleyici eşkalin antropometriden farkı, araçlara başvurmadan, yalnızca gözleme dayanan sözcüklerle betimleme yapmasıdır." Sözlü portre kişinin en anlamlı yüz çizgilerini, özellikle onun yüzünü farklılaştıran şeyleri seçer. "İşin özünde," der *Instructions signalétiques*'inde, "bu yöntem her gün kullandığımız dilde, arkadaşlarımızdan birine doğal olarak, yöntem kaygısı gütmeden, yanımızda olmayan birini hızlıca betimlemek istediğimizde başvurduğumuz yöntemdir. O anlarda, yalnızca gerçekten eşkali gösteren iki-üç tipik özellik karmaşık anılarımız arasında varlığını sürdürebiliyorken,

içgüdüsel olarak, bayağılıkları yüzünden belleğimizde yer etmeyen değersiz, önemsiz ya da sıradan özellikleri eleriz".

Sözlü portre biraz göz önüne alınan kişinin karikatürüne benzer, bir tek belirgin, aşırı özellikleri açığa vurur. Bu, yüzün ve bireyin fiziksel özelliklerinin bir tür aşırı betimidir. Görüldüğü üzere, polis yüzdeki çift değerliliği sorun etmez. Robot portre yüze olgucu bir yaklaşımın açığa çıktığı, geriye bir tek figürün kaldığı daha geç tarihli başka bir yoldur. Araştırmalardaki başarının kaçınılmaz olarak azaldığı söylenemez; çünkü yüz karikatürü çoğunlukla onun *Gestalt*'ını bellekte tutmanın en iyi yoludur. Ama bu durumda bir itiraz olarak ortaya konan temel sorun benzerlik sorundur.

YÜZÜN İCADI

Tarih sahnesinde bireyin yükselişi, kişide bir beden ve herkesin gözünde hem onun insanlığını, hem de kişisel farklılığını ortaya koyan, saygın bir yüz olduğu yönündeki şiddetli duyguyla çağdaştır. V. S. Naipaul sosyolojik ve antropolojik planda çok anlamlı bir öyküde, doğduğu ülkenin, içinde kendisiyle aynı koşullar altında yaşayanlardan güçlükle ayırt edilebilecek biçimde evrenle kaynaştığını hissettiği toplumunun holizminden, kendini yavaş yavaş "ben" olarak, demek ki tekilliğinin ve özerkliğinin bilincindeki bir insan olarak ortaya koyacağı Batılı toplumlarımızın bireyciliğine yolculuk yapan bir adamı anlatır. Bu adam eskiden Bombay'da uşakken ABD'de birkaç ay kaldıktan sonra "bireyleşme" süreci yaşayacak, önce bir yüzünün, sonra da bir bedeninin olduğunu fark edecektir. Hindistan'da, devlet memuru efendisinin gölgesinde yaşar. Akşamları, kendisiyle aynı kasttan, kendisi gibi uşak olan ve aynı sokakta yaşayan arkadaşlarıyla buluşur. Karısıyla çocukları uzaktadır, onları seyrek görür. Günün birinde, efendisi Washington'da yeni sorumluluklar üstlenir. Özgün hiçbir yanı bulunmayan bu adam da

onunla birlikte gider. Bombay'da efendisinin evindeki bir dolapta kalıyordur, Washington'da da payına benzer bir yer düşecektir. Ama yavaş yavaş yüreklenip, kente adım atar, Bombay'dan getirdiği tütün sayesinde hippilerle ticaret yapmaya başlar. İlk kez efendisinden bir şey saklıyordur, kişisel farklılıklarının az da olsa farkına varır. Özerkliği gittikçe büyür. Bir gün, banyo aynasında şaşkınlıkla yüzünü keşfeder; yüzü artık kimliğinin saptanmasında bedeninin en elverişli parçası olmaktan çıkmış, bir değer, farklılığının ve insan olarak saygınlığının sonucuna dönüşmüştür. "Şimdi yalnızca yüzümün yansımasını incelemek için banyonun aynasında kendime bakacaktım. Bugün inanmakta güçlük çekiyorum, ama Bombay'da, bir hafta, hatta bir ay boyunca aynada kendime bakmadığım oluyordu. Baktığımda da, bunu neye benzediğimi görmek için değil, berberin saçlarımı fazla kısa kesip kesmediğini ya da patlamak üzere olan bir sivilcenin durumunu görmek için yapıyordum. Burada yavaş yavaş bir şey keşfettim: Hoş bir yüzüm vardı, kendimi hiç böyle görmemiştim, kendimi daha çok sıradan biri gibi görür, yüz çizgilerimin yalnızca kimliğimi belirlemeye yaradığını sanırdım."[33]

Bir yandan bir birey, kendine yönelttiği bakışın egemenliğiyle ötekilerden ayrılan bir insan olduğunu keşfederken, bir yandan tekilliğinin göstergesi olan yüzünü ve ayrı bir alan, bireyleşmesinin somut göstergesi olan bedenini de keşfeder. Yavaş yavaş eski anlayışından kurtulur, geleneksel değerlerini bırakır, Amerikan toplumuna aşama aşama uyum sağlar. Yaşadığı apartmandaki temizlikçi kadınla kısa bir gönül macerası yaşar. Sonra bir gün hiçbir şey söylemeden efendisini bırakır. Bireyleşmenin başka evrelerine geçer, temizlikçi kadını bulup onunla evlenir, böylece Amerikan yurttaşı olur. Öyküsünün son satırları anlamlıdır; bu kısımda adam "ben" olarak kendinin keşfine, mantıklı bir biçimde, öz kimliğinin sınırlarına işaret eden

[33] V. S. Naipaul, "Un parmi d'autres", *Dis-moi qui tuer*, Paris, Albin Michel, 1983, s. 42.

ayrı bir bedene kapanmış olmanın bilincine, son olarak da benliğin tekilliğini kaçınılmaz olarak açığa vurduğu için en soylu parçası olarak bedene asılı yüzün değerine değinir. "Geçmişte," diye yazar yolculuğunun sonuna gelmiş adam, "büyük ırmağın suyuna karışmış, kendime ait yaşamı oradan asla ayırmamıştım, ama kendime aynada bakıp özgür olmaya karar verdim. Bu özgürlüğün tek yararı bir bedenimin olduğunu, bu bedeni bir süre besleyip giydirmem gerektiğini anlamam oldu. Sonrasında her şey bitecek" (s. 68). "Kendime bir aynada baktım" der adam. Orada, farklı bir biçimde aydınlanan yüzle olan ilişkide, o beden yepyeni bir anlam kazanmıştır. Daha önce hissedilmiş, ama hâlâ belirsiz olan bireysellik duygusu bir yüz kazanınca gelişmeye başlamıştır.

Bireyci yapıdaki Batılı toplumlarımızda, kendinin ya da ötekinin bir topluluğun parçası olmayla ya da bir soy içindeki konumla değil, bireysellikle tanındığı yerlerde, yüzün başatlığı açıktır. Yüzün tekilliği insanınkine, yani kendisinin bilincindeki, seçimlerini bir dereceye kadar kendi belirleyen, kendini artık "biz ötekiler" diye değil de "ben" olarak ortaya koyan, toplumsallığın *bölünmez* atomu niteliğindeki bireyinkine çağrı yapar. Bireysel ayrım yüzü bir değere dönüştürür. Yüz bireyi içerir, birey de yüzün tekilliğini. İkisi de birbirine sıkı sıkıya destek olur. Bireyin toplumsal ve kültürel açıdan anlam kazanabilmesi için, onu yeterli bir güçle başkalarından ayıracak bir yer, varlıkta bir insanın başkasından farkını açıkça belirtecek kadar değişken olabilen bir yer gerekir. Kişinin dış dünyayla ve ötekilerle sınırının işareti olarak bedene, kimliğin duvarı, sınırı olarak bedene ihtiyaç vardır. Bireysel ayrımın yansıdığı beden alanı olarak yüz gerekir. Bireyin tekilliğini vurgulayıp, toplumsal anlamda ona işaret etme konusunda bedende ondan uygun bir parça yoktur. "İnsan yüzü dışında," der Simmel, "dünyada o kadar farklı biçimi ve planı, o kadar mutlak bir anlam birliğinde kaynaştıracak

başka bir figür yoktur."[34] Sürekli ifadenin ve en ince farkların yeri olan yüz, bireyi ayırıp biricikliğini yansıtmanın en doğru aracıdır. Bir toplum bireyselliğe önem verdikçe, yüzün değeri de artar.

[34] Georg Simmel, "La signification esthétique du visage", *a.g.e.*, s. 138.

2
YÜZDEN FİGÜRE: FİZYOGNOMİ MASKELERİ

> Yüze dönük bir bakıştan söz edilip edilemeyeceğini soruyorum kendime, çünkü yüz bilgidir, algıdır. Bence yüze erişim doğrudan etiktir. Bir burun, gözler, bir alın, bir çene görüp de bunları betimleyebildiğinizde, başkasına bir nesneye döner gibi döndüğünüzde olur. Ötekiyle karşılaşmanın en iyi yolu gözlerin rengine bile bakmamaktır.
>
> Emmanueal Levinas, *Éthique et infini*

YÜZÜN YARIM SÖYLEDİĞİ

Yüz kuşkusuz bireyin anamorfozudur. Ama onun gerçek biçimine ulaşıp, ne bir tarihin ya da beklenen bir geleceğin haritasını, ne de bir karakterin apaçık rölövesini basit ve tutarlı bir figür halinde ortaya koyabilecek bir konum mevcuttur. Tüm bunlar yalnızca saydam bir biçimde, kimi zaman önceden sezilerek ileri sürülür, ama içeriğine ulaşılamaz. Yüz bir yarım söyleyiş, kişisel kimliğin fısıltısıdır, yoksa her türlü anlam belirsizliğinden uzak karakterolojik bir olumlama değildir. Bununla birlikte, fizyognomiyle morfopsikolojinin sırtını dayadığı karakter kavramından daha belirsiz bir şey olamaz. Yüz açığa çıkardığı kadar gizler. Onda öngörülemez olan, olası olana fazlasıyla üstün gelir. Göstergebilimsel yüz okuması biraz şans oyunlarını andırır. Yüzün yüzeyinin korkutucu bir derinliği vardır.

Şeylerin apaçıklığı içinde çoğunlukla gizemi barındırır. Her insan, varlığının kavranması en güç yanıyla gündelik olarak aynada karşılaşır.

Dolayısıyla, yüz bireye işaret ediyorsa da, o bireyden beklenebilecek şeyler konusunda sessiz kalır. Yüz çizgilerinin, biçiminin esnekliği bizi bir bilmeceyle karşı karşıya bırakır. Bir yüzdeki bir ayrıntının sonsuzca değişiklik göstermesi o yüzün bütün olarak ifadesini altüst eder. Yüz benzerliğe olduğu kadar en küçük farka da çağrı yaptığı için (bir yandan bireyi başkalarına benzetirken, bir yandan da onun kimliğini belirleyip başkalarından ayırır, tekilliğini vurgular), yüz çizgilerinin sınıflandırılması eğilimini doğurmuştur. İnsanlar ondaki biçim çokluğunu basit bir figür halinde sabitlemeye çalışmışlardır. İnsanların davranış biçimleriyle yüzlerinin yapısı arasında şaşırtıcı bir benzerlik varmış gibi göründüğü için de, tarih boyunca, biraz bitkibilimde olduğu gibi, aynı toplumsal grupta rastlanan farklı dalları bire bir olarak bir psikolojiyle ilişkilendirerek sınıflandırmaya yönelik birçok girişim olmuştur: Şöyle bir burun kişiliğe ilişkin şöyle bir veri içerir, şöyle bir çene biçimi başka bir veri vb. İnsanın gizli ruhu yüzüne yansıyormuşçasına.

FİZYOGNOMİ KİTAPLARI

Girişim eskilere dayanır, Kutsal Kitap'ta bile bunun yolunu açan, ama bir yandan da tehlikelerini vurgulayan tümcelere rastlanır; bu, tüm fizyognomi tarihinin habercisi olan sarkaç hareketidir. "Bir insanın görünüşü onu sana tanıtır, Düşünen insan yüzündeki anlamla belli olur" (*Sirak*, 19, 29/30). Ya da: "İyi de olsa, kötü de olsa, bir insanın yüzündeki anlam yüreğinden gelir. Temiz bir yüreğin belirtisi, sevinçli bir anlamdır" (*Sirak*, 13, 25/26). Buna karşın, aynı kitapta, sakınımlı olmaya bir çağrı da vardır: "Bir insanı yakışıklı olduğu için övme, Görünüşüne bakıp bir kimseyi beğenmezlik etme" (*Sirak*, 11, 2).

Daha sistemli fizyognomi (*phusis*: doğa ve *gnomon*: yorum, bilgi) kitapları Yunanistan'da, özellikle Pythagoras'tan sonra yazılmıştır. Pythagorasçılar bir talibi topluluklarına kabul etmeden önce, dikkatli bir yüz, el, beden duruşu ve hareket incelemesinden geçirirlerdi. Hippokrates de fizyognomiyle ilgilenip, onu tanının hazırlanmasında tıbba yardımcı bir öğe olarak kullanırdı. Hastanın yüzünün ve yapısının özenli bir biçimde gözlemlenmesi onun durumuyla ve iyileşme olasılığıyla ilgili değerli bilgiler veriyordu. Öte yandan, tıp ile fizyognomi uzun süre boyunca, çağdaş tıbba özgü, daha çok hasta organla ilgilenen segmental yaklaşımda değil de, insanı bütün olarak iyileştiren tedavilerde birlikte kullanılmıştır. Sokrates ve Platon okulları da öğrenci alımını yüzün ve bedensel davranışların gözlemlenmesi yoluyla yapardı: "Geometri bilmeyen, yüzü biçimsiz ya da kolu bacağı orantısız olan buraya giremez." Platon, okulunun alınlığına bu sözü yazdırmıştır. Aristoteles *Peri ta zoa historiai*'sında, metnine fizyognomik gözlemler serpiştirir. İnsanla hayvan anatomilerinin, özellikle de yüzle ilgili olarak karşılaştırılması, hayvana yüklenen özelliklerin insana yorulmasına bahane olur. Aristoteles bu noktada Lavater'e dek fizyognomicilerin en sık kullandıkları, sonra kesin olarak çizgi karikatür alanına kayacak bir yolu açar. Örneğin, Sözde-Aristoteles *Physiognomonica*'sında (MS ikinci yüzyıl) şöyle yazar: "öküzler ağır ve tembeldir. Burunlarının ucu kalın, gözleri iridir: Burunlarının ucu kalın, gözleri iri olan insanlar da ağır ve tembeldir. Aslanlar yücegönüllüdür, burunlarının ucu yuvarlak ve yassı, gözleri nispeten içeriye çöküktür: Yüzünde aynı özelliklere rastlanan insanlar da yücegönüllüdür."[1] Bu kitapta, Aristoteles adlı kişi çok bü-

[1] Alıntılayan Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations. Essai sur la legende des formes*, Paris, Flammarion, 1983, s. 10. Bu tarihsel anımsatma konusunda, incelediğimiz fizyognomi kitapları dışında, kaynak aldığımız yapıtlar şunlardır: Gisèle, Marie, *Les "Fragments" de Lavater et leur place dans l'histoire de la physiognomonie*, 1986, Bordeaux, üniversi-

yük düş kırıklıkları yaşamamak için insanların kişiliğini yüzlerini inceleyerek değerlendirmenin ne kadar önemli olduğunu İskender'e açıklar. Sözgelimi, fizyognomi bir bakanın atanmasında ya da arkadaş seçiminde işe yarar. Ayrıca pazarlarda köle seçerken en akıllıca yöntem, kölenin yüz çizgilerini özenle inceleyip kişiliğini saptamaktır. Dolayısıyla, kendini bu bilime adamış hükümdarın beklenmedik herhangi bir durumla karşılaşmaktan kaygılanmasına gerek yoktur. Sözde-Aristoteles'e göre, bedenle ruh karşılıklı olarak birbirini yankılar, birinin gözlemlenmesi ötekinin yapısına ilişkin eksiksiz bilgi verir. Dışarısı içerinin açığa çıkışıdır.

Galenos da (129-201) tıbbi bir perspektifte fizyognomiyle ilgilenmiş, onun verilerini Hippokratesçi dört türle birleştirmiştir. Melampus, Polemon (ikinci yüzyıl) ve Adamantius'la (dördüncü yüzyıl) birlikte, fizyognomi yıldız falı ve el falı gelenekleriyle buluşup, kâhinliğe yaklaşır. Ondan sonra, insan figürünün şifrelerinin çözülmesi tarihine iki farklı yol damgasını vuracaktır: Yüzü, ona uyarlanabilecek bir karakterbilim arayışıyla her açıdan değerlendirip, biçimleri üstünde düşünce yürüten doğalcı yaklaşım; bir de, yüz ile bedenin karaktere ilişkin ipuçlarının izinde, ama aynı zamanda ve özellikle yazgının işaretlerini ortaya çıkarmak için yıldızlar gibi incelendiği içrek yaklaşım.

Sonraki dönemde Arapça fizyognomi kitapları Yunan-Latin mirasını yorumlayıp, kendi yorumlarını önerecektir. Onlar da tanılarını geliştirdikleri tıpla birlikte hareket ederler. Fahreddin er-Râzî *Kitabü'l-Firâse*'sini (1209)

te tezi; Youssef Mourad, *La physiognomonie arabe et le Kitab Al-Firâsa de Fakhr al Din al Razi*, Paris, Librairie orientaliste Geuthner, 1939; J.-J. Courtine ve Claudine Haroche, *Histoire du visage, XVI^e^-début XIX^e^*, Paris, Rivages, 1988; Paul Delaunay, "De la physiognomonie à la phrénologie, histoire et évolution des écoles et des doctrines", *Le progrès médical*, 29-30-31. sayılar, 21-28 Temmuz ve 4 Ağustos 1928; M. Dumont, "Le succès mondain d'une fausse science: la physiognomonie de Lavater", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 54. sayı, 1984.

Tanrı'ya bir yakarmayla ve kendi gözünde fizyognomiye saygınlığını kazandıran şeyleri sayarak açar. Kur'ân'ın, Sünnet'in ve aklın otoritesini anımsatır. Surelerden ve Peygamberin sözlerinden alıntılar yapar ve akıl konusunda, daha uzun süre bu şekilde gelişecek olan fizyognomi girişimini iyi özetleyen üç düşünce ileri sürer: "1) İnsan doğası gereği toplumsal bir varlıktır, benzerlerinin arasına karışmaktan kaçamaz; kaldı ki, kötülük insanların arasına yayılmıştır. Bu sanat insanların iyi ya da kötü karakterini anlamamızı sağlıyorsa, bundan çok büyük yarar sağlanır. 2) Hayvan yetiştiricileri eğitmek istedikleri atların, eşeklerin ve başka hayvanların somut niteliklerinden iyi ya da kötü içsel nitelikler çıkarırlar. İster evcil hayvanlar, ister yaban hayvanları, isterse kuşlar söz konusu olsun, hayvanlarda böylesi bir çıkarım geçerliyse, insanlarda haydi haydi geçerlidir. 3) Bu bilimin ilkeleri doğa bilimine dayanır, açılımları da deneyi temel alır. O tıpla eş düzeydedir, dolayısıyla fizyognomiye yöneltilen her eleştiri tıbba da yöneltilmiş sayılır."[2] Arap fizyognomisi, tıp dışında, babanın kim olduğu araştırılırken ya da şüpheliler mahkemede sorgulanırken de katkı sağlar. Aynı zamanda bir kölenin becerilerine ya da bir kadının cinsel yeteneklerine bir bakışta değer biçilmesini sağladığı gibi, sultanın danışmanlarının seçimlerine de yön verebilen bir değerlendirme sanatıdır. Ayrıca aydın kişilerin kendilerini tanıması için de olağanüstü bir araçtır.

Birtakım kitaplar Doğu'ya uğradıktan sonra dönüp ortaçağda Batı'yı etki altına alır, bunların başında yanlış bir biçimde Aristoteles'e mal edilen kitabın kısaltılmışı *Secretum secretorum* ya da Polemon'unki gelir. Ortaçağda ve Rönesans'ta, fizyognomi kitapları birlikçi bir dünya görüşünü destekler. Söz konusu olan artık yalnızca yüz çizgileriyle bir karakterin saptanması arasında ilişki kurmak değil, bedenle yüzü görünen ve görünmeyen çevrenin ve-

[2] *Kitâbü'l-Firâse* [Fizyognomi Kitabı] Yüsuf Murad'ın kitabında tamamı Fransızcaya çevrilmiştir, *a.g.e.*

rileriyle ilişkilendirmektir. İmza tıbbı[3] her şey sırra ermişlerin kavrayışına bırakılmış göstergelerle dolu olduğu için hiçbir şeyin rastlantıya bırakılmadığı bir imza fizyognomisine esin kaynağı oluşturur. Beden ruh göstergelerinin giysisidir, şeylerin yüzeyiyse yalnızca içerinin maddi bir yansımasıdır. Yıldız falı, Kabala, el falı birbirinden esinlenen, kimi zaman yeni bir şey getirmeden birbirini yineleyen bu kitapları etkiler. Evren insanı içerir, insanın yüzü yıldızların varsayılan dilini yankılar. İnsanın bedeniyle dünyanın bedeni herhangi bir biçimde ayrılmaz, karşılıklı bir zorunluluğun örgüsünde yer alırlar. Beden dünyadan, ötekilerden ve yüzünü verdiği insandan ayrı bir gerçeklik değildir daha.[4] Yûsuf Murad'ın da altını çizdiği gibi, "antikçağda ve ortaçağda, çoğunlukla bir tutulan bu dört kişinin, yani hekim, fizyognomici, yıldız falcısı ve büyücünün baskın bir toplumsal rolü vardır: Herkes, krallar bile onlara saygı duyar."[5]

Elbette bu kâhinlik biçimleri herkes tarafından benimsenmez, örneğin Kilise ona iyi gözle bakmaz. Albertus Magnus (1193-1280) gibi insanlar yıldız falının etkisine karşı çıkarken, karakter belirleme aracı olarak fizyognominin önemini vurgularlar. Roger Bacon (1214-1294) hatalı biçimde Aristoteles'e mal edilmiş *Secretum Secretorum* adlı kitabın çevirisine eklediği yorumlarında benzer bir tutum sergiler. Rabelais de *Tiers-livre*'de (1546) fizyognomiyle, metoskopiyle (el falı gibi, alındaki, yüzdeki çizgilerden bireyin yaşamını okuma) ve daha bir sürü kehanet yöntemiyle çokça alay eder.

[3] Fr. *Médecine des signatures*. Bitkilerin biçimlerinin ve görünüşlerinin tedavi edici özellikleriyle ilişkili olduğunu ileri süren yaklaşım. Bu yaklaşıma göre, bir güç evrensel bir tözü hazırlarken, onda izini, damgasını, "imza"sını bırakır. Doğada da her şey türdeş olduğu için, bu damga tüm âlemlere yansır, ama o âlemlere özgü varoluş biçimlerine uyum sağlayarak —*çev.notu.*

[4] Bkz. David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*.

[5] Youssef Mourad, *a.g.e.*, s. 30.

1553'te, Cornelius Agrippa'nın Rönesans'ın en önemli Kabala metinlerinden biri olan *De occulta philosophia*'sı yayımlanır. Yüzyıl boyunca daha birçok kitap birbirini izler. Bu kitapların yayımlandığı dönem, bireyciliğin henüz belli belirsiz yükseldiği yıllardır, portrenin gelişim süreci de bu çağa rastlar. Ama fizyognomiciler yüze karşı ressamlarınkinin tersi bir tutum sergilerler. Ressamlar, cemaatçi ve kırsal toplumlardan artık uzaklaşılmaya başlamışken bireyin tekilliğinin yarattığı gizemle yüzleştiklerinden, bir insanı başkalarından ayıran en ufak farkı yansıtmaya çalışırlar. Yalnızca bir titreyişini yakalayabildiklerinin bilincinde oldukları bir yaşamın kavranamaz olduğunu kabullenirler. Fizyognomicilerse, tersine, dünyanın sonsuz karmaşıklığından ve dünyada karşılaşılan yüzlerin çeşitliliğinden kaçar, tekillikleri genel başlıkların altında sınıflandırırlar. Bir biçimde, insanın toplumsal duruma bağlı bir kategoride yer aldığı, eski toplulukların toplumsal çerçevelerine uzanırlar yeniden. Sanatçı, özgürlüğün, dolayısıyla göreceli bir yalnızlığın etkisi altındaki bireyi betimler. Fizyognomicilerse artık toplumsal sınıflara değil de karakter sınıflarına bağlanmış genel kategorileri işler, cemaatçi toplumlarda tekili genele bağımlı kılarlar.

1586'da, Porta'nın daha pek çok kuşağı etkileyecek *De humana physiognomonia*'sı çıkar. Yunan ve Arap fizyognomilerini birlikte ele alan, halkın geleneklerine ayrı bir önem veren bu eksiksiz kitap mikrokozmos-makrokozmos benzerliğine dayanır, özellikle hayvanla karşılaştırmadan esinlenir ve karakteri yüz çizgileriyle bedene olduğu kadar insan davranışlarına da yansıyan bir yapıya dönüştürür. Derinin yüzeyine serpiştirilmiş oylumlarda ya da izlerde hiçbir şey rastlantıya bırakılmaz. Benler bile âlimâne yorumlanır. Porta gökcisimlerinin etkisini kabul etmez, ama Platon'un köpekle, Sokrates'in geyikle vb. karşılaştırıldığı özel bir karakteroloji çıkarsamak için, hayvanların yüz çizgileriyle insanlarınki arasındaki benzerliği temel alır. Hayvanla benzerlik insana hayvanın psikolojik özelliklerini kazandırır. Tilki başlı insan kurnaz olacaktır vb. Porta'nın

yazdıklarında, fizyognomi yeniden bir duyumsanan görüntüler göstergebilimine dönüşür. Bedensel özelliklerin göstergebilimsel değerini araştırır, bu özelliklerin dağılımı karakterin kalıcı çizgileriyle ilişkilidir. Porta kitabında kafatasının biçimini uzun uzadıya inceler. Öte yandan, Broussais *Cours de phrénologie*'sinde (1836), 1778-1782 arasında Napoli Krallığı'nda Adalet Bakanı Müsteşarı olan Marki Mascardi örneğini aktararak, Porta'nın kuramlarının adli bir uygulamasına değinir. Bu adamın af kararını belirleme gibi ağır bir görevi vardır. Bir sanık suçunu itiraf etmeksizin hüküm giydiğinde, onu odasına çağırıp, yüzünü inceler, kafatasını yoklar. İncelemesinin sonuçlarına göre, karşısındakinin suçlu olduğunu ve yola gelmeyeceğini düşündüğü takdirde, ölüm cezasının uygulanmasına karar verir. Bunun tersine, adamın düzelebileceğine inandığında, hükümlünün kafatasındaki girinti çıkıntılar kaçınılmaz bir yatkınlığı değil de koşullardan kaynaklanmış olumsal bir durumu yansıttığında, onu bağışlar.[6] Fizyognomi kitaplarının toplumsal alanda kullanımı kimi zaman incelenen kişilerin yaşamları açısından korkunç sonuçlar doğurur.

On yedinci yüzyılla on sekizinci yüzyıl arasında, yüksek kültürde, dolayısıyla ayrıcalıklı toplumsal sınıflara yönelik olarak yavaş yavaş doğmakta olan bireyciliğin aşındırdığı ortak deneyimin çerçevesini belirleme kaygısı derinleşir. Özgürlük alanı dikkate değer biçimde genişlemiştir, yeni alışkanlıklar dünyanın karmaşık hareketini öngörülebilir bir örgütlenmeye katmaya çalışmaktadır. Daha önce, bireyciliğin yaygın biçimde yükselişine ve bunun getirdiği doğal sonuçlara, bedenin ortaya konuşuna kişiliğin maddi göstergesi, bireyler arasındaki kopuşun simgesi olarak değinmiştik. Beden insanı ötekilere ve dünyaya bağlayan şey olmaktan çıkıp, "bireyleşme etkeni"ne, kişisel farkın göstergesine dönüşür. Devreye giren bu yeni

[6] Bkz. Georges Lanteri-Laura, *Histoire de la phrénologie*, Paris, PUF, 1970, s. 24.

öğelerin etiketlerini düzenlemek, fiziksel temasları ve organik yaşam kaynaklı çeşitli maddelerle ilişkiyi derlemek gerekir.[7] Çeşitli disiplinler, insanların çalıştığı, bakım, eğitim gördüğü yerlerde, bir yandan söz konusu kişilerin yaşamlarını bütünüyle denetim altına alarak, uygulamaların etkisini olabilecek en iyi düzeye çıkarmaya çalıştıklarını ileri sürerler.[8] On yedinci yüzyılda, beden dünyanın özeti, yıldız falı kehanetlerinin haritası olmaktan çıkar. Etkileri bambaşka olan bağımsız bir organ topluluğuna dönüşür. Descartes'a göre, "evren, parçalarının figürleri ya da hareketleri dışında göz önünde bulundurulması gereken bir tarafı olmayan bir makinedir"; bedene gelince, *Düşünceler*'de şöyle yazar: "Zihnimde ilk oluşan, benim yüzümün, ellerimin, kollarımın olduğuydu; bir de beden adını verdiğimiz ve bir cesette bile görebileceğim türde organlardan ibaret bir makine."[9] Fizyognomi kitaplarında da aynı sapmaya rastlanır, onlar da yıldızları bırakıp ateşli biçimde psikolojiyle ilgilenmeye başlarlar.

Ötekinin kimliğini, artık toplumsal konumundan çıkarılamadığı, kendisi bir topluluğun üyesinden önce birey olduğu için kesin bir biçimde saptama kaygısı; simgelediği gizemi indirgeme kaygısı, insan bedenini "iç" insanın olduğu şeyin sıradan bir yansımasına dönüştürmek isteyen güven verici ussallık, işte bu gerekçeler fizyognomici geleneğin yeniden keşfedilmesine yol açmıştır. Cureau de la Chambre'ın *L'art de connaître les hommes* (1653) adlı yapıtı eski gizli geleneklerden uzaklaşmayı hedefleyen, kuşkusuz beceriksizce hazırlanmış ilk girişimdir. Cureau'ya göre, beden yorumlamasını bilen için, çözülmesi gereken doğal bir dil, açık olanla gizli olanın diyalektiğinin sahne-

[7] Bkz. Nobert Elias, *La civilisation des mœurs.*

[8] Bkz. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975 [Türkçesi: *Hapishanenin Doğuşu*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge, 7. basım, 2017].

[9] Renatus Descartes, *Metafizik Üzerine Düşünceler* [çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı, 2013, II: 19-, s. 41].

lendiği bir tür tiyatrodur. Ama "Cureau ruh ile beden ilişkilerini organlara ve işlevlere bağlı olarak düşünür," der F. Azouvi, "fizyognomisi de bu ilkeyi temel alacaktır."[10] On yedinci yüzyıl estetiğine, ılımlılık, orta yol arayışına bağlı kalan Cureau ölçüyü, aşırıya kaçmamayı fizyognomisinin ideali haline getirir. Başka bir deyişle, kendi dünya görüşünü ve toplumsal durumunu tüm insanları değerlendirmesini sağlayacak en uygun ölçüt olarak görür. 28 Mart 1671'de, *La physiognomie de l'homme dans ses rapports avec celle des animaux* [Hayvan Fizyognomisiyle İlişkileri İçinde Değerlendirilen İnsan Fizyognomisi] üstüne verdiği konferansta, Charles Le Brun hayvanın yüz çizgileriyle insanın yüzündekilerin ilişkilendirilmesini yeniden ele alır. Desenlerinin birçoğunda hayvansal biçimlerin güçlü biçimde içine işlediği insan fizyonomileri sergilenir. Örneğin, deve-insan, baykuş-insan, kartal-insan, aslan-insan vb. portreleri birbirini izler. Her birinin, yüz çizgilerinde göze çarpan benzerlikle, o hayvanların varsayılan özelliklerini sergilediği kabul edilir. Aynı şekilde, hayvanlara da insan özellikleri yüklenir: Sözgelimi bir at ve bir aslan insan gözleriyle betimlenmiştir.[11]

On sekizinci yüzyılda fizyognomiye daha kuşkulu yaklaşılır. Örneğin Buffon bu yöntemin temellerine karşı çıkar: "Burnun, ağzın ve öteki yüz çizgilerinin biçiminin ruhun biçimiyle, insanın doğasıyla ilgisi," diye yazar, "kol bacak büyüklüğünün ya da kalınlığının düşünceyle ilgisinden fazla değildir..." *L'Encyclopédie* de Montaigne'in konuyla ilgili tutumunu anımsatan eleştirel bir tutum benimser. Fizyognomi maddesinin yazarı onun "karakterin ifadesi" olduğunu yazar; "aynı zamanda mizacın da

[10] François Azouvi, "Remarques sur quelques traités de physiognomie", *Les études philosophiques*, 4. sayı, 1978. Ayrıca bkz. Walker Riese, *La théorie des passions à la lumière de la pensée médicale du XVIIe siècle*, Basel-New York, Karger, 1965.

[11] Hayvan fizyognomisi üstüne, kaynak olarak Jurgis Baltrušaitis'in daha önce andığımız kitabını gösterebiliriz.

ifadesidir. Ama yüz hatlarına bakarak yargıya varmamak gerekir. Yüzde ve insanın duruşlarında birbirine karışan o kadar çok çizgi vardır ki, bu, karışıklığa neden olabilir; doğal çizgileri bozup ruhun kendini açığa çıkarmasına engel olan kazalar da cabası. Yapılabilecek şey en fazla insanların karakterini, etkilendikleri şeylere karşılık veren kimi figürlerden hoşlanmalarına göre kestirmeye çalışmaktır, ama bu da yanıltıcı olabilir." Öte yandan bu son tümce fizyognomi ilkesini tersine çevirerek tuhaf bir biçimde Szondi testini önceden haber verir.[12] Ama özellikle bir yüze yerleşmiş olan o açığa çıkış hareketine işaret eder.

1775'le 1778 arasında, Lavater *Physiognomische Fragmente* adlı yapıtını yayımlar, kitap 1781'le 1803 arasında Lahey'de, sonra 1806'yla 1809 arasında Moreau de la Sarthe'ın girişimiyle on cilt halinde Paris'te Fransızcaya çevrilir. Kitap konunun özetidir. Bu kitap, birtakım münakaşalara yol açsa da, on dokuzuncu yüzyılın büyük bölümüne damgasını vurur. Lavater 1741'de Zürich'te doğmuştur; papaz, ozan, denemeci olmasının yanı sıra o kentin Rahipler Kurulu'nun üyesidir. Goethe de bu özet kitaba katkıda bulunmuş, hatta Lavater'in söylediğine göre bazı bölümleri o yazmıştır. Girişim dikkate değer bir başarı kazanır. Çok geniş kitlelere ulaşan basitleştirilmiş küçük kitaplar Lavater'in tanınmasını sağlamıştır: *Le Lavater portatif ou précis de l'art de connaître les hommes par les traits de leur visage* (1808), *Le Lavater des dames ou l'art de connaître les femmes sur leur physionomie* (1815). On sekizinci yüzyılın sonunda, Lavater'i ziyaret edip, ustanın fizyognomi muayenesinden geçmek, İsviçre'ye yolu düşen gezginler için olmazsa olmazdır. Lavater çağdaşları-

[12] Szondi kırk sekiz yüz fotoğrafından birbiri ardına yapılacak bir seçimle bireysel kişiliğin en güçlü yapılarını çözümlemeyi öneren bir test yaratmıştır. Birkaç kez seçilen "en sevimli" ve "en sevimsiz" yüz, bu yansıtma testine katılan kişinin iç yüzünü bir biçimde tersine çevrilmiş halde açığa çıkarır. Bkz. Leopold Szondi, *Diagnostic expérimental des pulsions*, Paris, PUF, 1952.

nın birçoğunu, hatta yeni kuşakları bile (L. S. Mercier, Nodier, Eugène Sue, Grandville vb.) uzun süre etkilemiştir. Lavater'in takipçilerinden olan George Sand *Lettres d'un voyageur*'ün yedincisinde şöyle yazar: "Kendi adıma bu sistemin doğru olduğuna, Lavater'in neredeyse yanılmaz bir fizyognomici olduğuna inanıyorum. Ama ne kadar iyi olursa olsun, bir kitabın bilimin gizlerini eksiksizce öğretemeyeceğini düşünüyorum. Keşke Lavater kendisine yaraşacak öğrenciler yetiştirseydi, fizyognomi de onun eriştiği düzeyde öğretilebilseydi ve frenoloji gibi aktarılabilseydi."

Balzac Lavater'i yirmili yıllarda, Lavater'in yapıtının özellikle basitleştirilmiş özetlerle çok geniş kitlelere ulaştığı bir dönemde keşfeder. Moreau de la Sarthe'ın 1807'de tasarladığı *Lavater* metni, 1820'de Maygrier adlı bir hekimin desteğiyle, 600 gravürle süslenerek yeniden basılır. Balzac 1822'de satın aldığı on cildi, kahramanlarının yüz hatlarını belirlerken neredeyse tükenmez bir hammadde olarak görür. Yalnızca bir yüz deposu değil, aynı zamanda anatomik bilgilerle, karakterler ve etkilenmeler üstüne ayrıntılı çözümlemelerle dolu bir hazinedir. "Lavater sistemine göre yapılan çözümlemeler," der Albert-Pierre Prioult, "aşırı zengindir, yalnızca yüzün biçimiyle, gözlerin rengiyle ve saç pigmentasyonuyla ilgilenmekle kalmayıp, duygular, etkilenmeler ve göstergeler arasında Alain'in Söyleşilerinin yazarının belki doğru olarak görmeye karşı çıkmayacağı ilişkiler kurar."[13] Tüm Balzac figürleri sağlam karakter incelemeleridir, anlatının üstüne işlendiği bir kimlik belgesine dönüşürler çabucak. *Ursule Mirouet*'den alınma bir örnek: Minoret-Levrault adlı kah-

[13] A. Prioult, *Balzac avant La comédie humaine* (1818-1829), Paris, Jouve et Cie, 1936, s. 207 ve devamı. M. Bardèche, Lavater'in Balzac üstündeki etkisini kabul etse de, bu etkinin gücünü önemsiz göstermeye çalışır, bkz. M. Bardèche, *Balzac romancier*, Plon, 1940, s. 554 ve devamı. Ayrıca bkz. Fernand Baldensperger, "Les théories de Lavater dans la littérature française", *Études d'histoires littéraires*, 2. dizi, Paris, Hachette, 1910. Bernard Vannier, *L'inscription du corps: pour une sémiologie du portrait balzacien*, Paris, Klincksieck, 1972.

ramanın betimlemesi: "Bilinçsiz hayvanın tüm niteliklerini bir araya getirin, Caliban'ı elde edersiniz ve elbette büyük bir şeydir bu. Biçim'in öne geçtiği yerde Duygu yok olur. Bu belitin canlı örneği olan menzilhanecinin de öyle bir yüzü vardı ki, bir düşünce adamı bile, tenin hoyratça gelişmesinin yol açtığı bu kıpkırmızı rengin altında ruhun izlerini zorlukla seçebilirdi."[14] Goupil'inki: "Onun içindir ki yüzü, kamburu içine dönmüş bir kamburun yüzüne benziyordu. Bu solgun ve ekşi suratın bir başka özelliği daha bu görünmez sakatlığı doğruluyordu; çoğu kamburunki gibi eğri büğrü olan burnu, yüzünü tam ortadan ikiye bölecek yerde sağdan sola kayıyordu. [...] Bütün bu iç karartıcı şeylerin üstünde de hem şehvet düşkünü, hem korkak iki keçi gözüyle, sarı halkalı gözbebekleri dikkat çekiyordu."[15] Balzac'ın romanları daha kahramanlarının yüzlerinden okunan dramlardır. Aslında kahramanlar karşılaştıkları olaylar boyunca başka bir biçime bürünen yüzlerinden oluşurlar yalnızca.

Bugün fizyognomi başta morfopsikoloji açısından ve Louis Corman'ın desteğiyle yeniden kabul görüyor. Kitapçılarda yüzün "anahtar"larını ya da "açığa çıkarılmış gizleri"ni sunan basitleştirilmiş kitaplara çokça rastlanıyor. Ama morfopsikoloji artık merak alanına kapanıp kalmıyor, psikologlar buna sık sık karşı çıksa da, şirketlere yeni eleman alımında kullanılan yöntem olarak büyük bir başarı kazanmış durumda.

Zaman içinde asla ortadan kalkmamış fizyognomi geleneğinin köklü tarihinde birtakım noktalara değindik. Amacımız elbette çok ayrıntılı bir inceleme yapmak değil, yalnızca içinde geliştiği toplumsal uzamların imgelemlerine göre biçim değiştirebilen, bir yandan da dingin bir sağlamlıkla insan yüzünün gerçeklerini aydınlatma savını koruyan bir düşüncenin sürekliliğini açığa vuracak birta-

[14] *Ursule Mirouët* [çev. Sabiha Rifat-Samih Rifat, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2007] —*çev. notu.*

[15] *Ursule Mirouët, a.g.e.*

kım önemli noktalara işaret etmekti. Bundan sonraki sayfalarda, fizyognominin antropolojiyi kurmak, yani bu yöntemin anlamını kavramak ve temellerini, gelişimine katkı sağladığı insan ve yüz imgelemini çözümlemek istiyoruz.

FİZYOGNOMİK DUYGU

Montaigne *Denemeler*'inde savaş zamanında, ama çarpışan ordular arasında ilan edilen ateşkese güvendiği bir gün, sonu kötü biten bir yolculuğa çıktığını anlatır. Gür bir ormanda maskeli bir grup asker yolunu kesmiş, elinde avucunda ne varsa almıştır. Sonra askerler ona ne yapacaklarını konuşmaya başlamışlardır. Bir ara, Montaigne grubun başı kendisine yaklaşıp mallarının hepsini geri verince öleceğini sanmıştır. Ama durum beklenmedik bir biçimde değişmiştir. "Aralarında en çok dikkat çeken," der Montaigne, "maskesini çıkarıp bana adını söyledi, ardından mallarımı geri almamı yüzüme, özgürce ve soğukkanlılıkla konuşmama borçlu olduğumu yineleyip durdu, başıma gelen olaydan onlar sayesinde kurtulmuşum..." Bir başka sefer de, bir grup adam evini yağmalamaya hazırlanırken, onların başı da umulmadık bir biçimde tasarısından vazgeçer: "Ondan sonra sık sık (çünkü bunu söylemekten çekinmiyordu), yüzümün ve açıkyürekliliğimin ihaneti ellerinden koparıp aldığını söyledi." Montaigne yüz hatlarıyla övünebileceği başka durumlar da anlatır. "Yüzüm benim yerime yanıt vermeseydi, gözlerimden ve sesimden isteğimin ne kadar basit olduğu anlaşılmasaydı, bunca zaman kavgasız dövüşsüz yaşayamaz, patavatsız bir özgürlükle aklıma gelen her şeyi haklı haksız söyleyemez, olayları cesurca değerlendiremezdim."

Buna karşın, Montaigne aptal ya da fizyognomicilerin yandaşı değildir; bu konuda çirkin yüzüne ruhunun nitelikleri pek de yansımamış Sokrates'i anar. Öte yandan, "elverişli yüz hatları vardır; zafer kazanmış bir sürü düşmanın karşısında, yabancılar arasından, teslim olup

yaşamınızı emanet edebileceğiniz kişiyi seçersiniz hemen; bunu da yalnızca güzelliğe bakarak yapmazsınız." Ne var ki, Montaigne yüzdeki anlam belirsizliklerini bildiği için kararsızlığa düşüp, ilk görüşte içinde uyanan duyguyu kendinden bütünüyle uzaklaştıramaz. "Yüzün ifadesi güçlü bir güvence vermez: Gelgelelim, dikkate değmez de değildir hani."[16]

"Yüzün ifadesi güçlü bir güvence vermez," der Montaigne, ama bu ifade büyük olasılıkla kişiler arasındaki ilişkilerde bir tümevarım gibi işler. Ötekinin yüzü her zaman öyle kolay kolay kurtulamadığımız bir duygu uyandırır. Bir sevimlilik ya da güvensizlik hareketi, bir merak, bir kaygı, kimi zaman bir çağrı doğar "ilk izlenim"den; eskiler bu izlenimin silinmesinin güç olduğunu söylerler. Her yüzün daha ilk bakışta hissedilebilen ve bir biçimde ilişkinin geleceğine yön veren duygusal bir yankısı vardır. Bu "izlenim" ötekinin görüntüsünün uyandırdığı duygunun çoğunlukla kesin bir biçimde billurlaşmasıdır. Hissedilen duygunun akla yatkın olmaya çalışan bir doğrulaması gibi hareket eder. Her toplumsal temas yüzün parıltısına kök salmış bu duyarlılık halesinin etkisi altındadır. Yeğ tutmanın ve dışlamanın temelinde bu yatar. G. Simmel haklı olarak şöyle der: "Bir insan yüzü sayesinde, davranışlarıyla daha baştan anlaşılır. İfade organı olarak görülen yüzün hani neredeyse bütünüyle kuramsal bir yapısı vardır; o, ayak, el, bütün beden gibi hareket etmez, bir insanın içsel ya da eylemsel tutumunun etkeni değildir; kendisinden söz etmekle yetinir."[17] Her yeni tanışma öteki üstündeki, yüz ifadesine göre değerlendirilen bu açık yargıyla başlar. Bu "fizyognomik duygu" genele yayılmıştır ve toplumsal ilişkilerde perde işlevi görür. Ötekinin imge-

[16] Montaigne, *Essais*, III. Kitap, Garnier-Flammarion, s. 268 ve devamı [Türkçesi: *Denemeler*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, 2006].

[17] G. Simmel, "Essai sur la sociologie des sens", *Épistémologie et sociologie*, Paris, PUF, 1981, s. 228.

leminin anında çekici ya da tiksindirici bir yan bulmakta hiç zorlanmayacağı bir yansıtma yüzeyi. Bakışı bir yüze bağlayan bu imgesel ip, konuşma başladığında ilk sezgisinin doğrulandığına tanık olur rahatlıkla.

Lavater haklı olarak "fizyognomik duygu"nun çok yaygın olduğunu yazar. Tüccar zamanla "müşterisine göre" davranmayı öğrenir. "Dükkânına bir şeyler satmak ya da almak için bir yabancı geldiğinde, ona bakmaz mı? Peki ya insanın yüzünün kendisinde uyandırdığı izlenim o gider gitmez vardığı yargıda etkili olmaz mı? 'Dürüst birine benziyor' ya da 'yüzünde hoşuma gitmeyen ya da ilginç bir şeyler var', hangisini isterseniz. Bütünüyle olmasa da kısmen [...] o insanın dış görüntüsüne göre bir yargıya varır. O dış görüntüden içinin nasıl olduğuna karar verir." "Bende güven uyandırmıyor", "sevimli birine benziyor", "tam mesleğinin adamı" vb. Herkesin kullandığı bir sürü böyle ifade ötekinin yüzüne ve davranışlarına yöneltilen bakışı niteler. Bu dağınık duygu dokusu genelde daha ayrıntılı bir buluşmada değişir, "ilk izlenim" dağılıp yerini daha çok nüans içeren bir değerlendirmeye bırakır. Buna karşılık, ileride göreceğimiz gibi, fizyognomi bu duyguyu köktencileştirir, neredeyse yanılmaz olmayı amaçlayan kanıtlarla destekler. Lavater başlangıçta hissedilen duyguyu dogmaya dönüştürür: "Fizyognomi öğrencisine diyeceğim ki sen sen ol gözlem olduğunu düşündüğün şeyden çok ilk ve ani izlenimine güven her zaman" (s. 74). Bu, kendisine göre fizyognominin mayasıdır.

Buraya dek, âlimlerin geleneğinin ürünü fizyognomi kitaplarına değindik, ama gözleme dayalı, popüler ve sözlü olarak aktarılan bir bilgi, yüzle bedenin görünümleri ve kişinin varsayılan karakter özellikleri üstüne birtakım simgeleri atasözlerinde bir araya getirmiştir. Kuşaktan kuşağa geçen atasözleri dizisi çoğunlukla –âlimlerin fizyognomi kitapları gibi– çelişkili, ama özgün bir fizyognomi ortaya koyar. Françoise Loux'yla Philippe Richard Fransız köylerinin atasözleri üstüne yaptıkları zengin incelemede şöyle derler: "Başta yüzünki olmak üzere, bedenin

kimi parçalarının kalıcı biçimlerinin insan karakterinin, mizacının yine kalıcı birtakım özelliklerini açığa vurduğunu gösterirler."[18] Bir imza tıbbı olduğu gibi, bir imza fiyognomonisi de vardır ve organların boyu ya da yapısı manevi niteliklerle ilişkilendirilir: "Gözü açık, cebi kapalı"; "gözü dalgın, elleri becerikli"; "yuvarlak gözlü, işe yaramaz"; "burnu kalkık, biraz da alık"; "burnu kısa, tam arsız"; "burnu kıvrık, eli sıkı"; "burnu da dili de sivri" vb. Kaygan zemin benzerliği doğaya dönüştürür. Organa bakılarak, anında bireye özgü manevi bir özellik çıkarılır. Atasözleri arasındaki ilişki kısaltılmış, örneğin gülmeceyle birlikte gelişen bir tür fanteziyle kurulur. Yüz çizgisiyle psikoloji arasındaki bağ bir karşıtlık ilkesini temel alabilir: "Yüzü tatlı, yüreği hınçlı"; "yüzü koyun, pençesi kurt"; "kafası kocaman, aklı kısa"; "kafası büyüyenin, aklı küçülür"; "küçük gözler uzaktan görür, iri gözler yakından"; "dudakları ince, öpücüğü kocaman" vb. Bunun tersine, fiziksel görüntüden maneviyat çıkarımı ampirik gözleme dayanıp, apaçık ortada olan şeyi dile getirebilir, ama bunu insanı güldüren ve alttan altta başka anlamlar taşıyan, beklenmedik bir biçimde yapar: "Kafa kollardan çok çalışır"; "kafadır ayakları taşıyan"; "adam yummuş gözünü uyuyor"; "kemikli burun, zayıf adam"; "burnu kırmızı, midesi şarapla dolu" vb. Kimi zaman kurulan ilişki doğrudan dilden kaynaklanır, sözcükler arasında uyaklar oluşturur, bu da çocuk tekerlemelerindeki gibi fizikselle manevi olanı birbirine bağlayan bir benzerliğin kurulmasına bahane olur: "Göz karaysa gider Araf'a, külrengi gözler Cennet'i bekler, maviyse gözleri göklerdedir yeri." Aynı zamanda, insanlarla hayvanlar arasında bir karşılaştırmaya da dayanabilir: "Kedi gözlü, insan başlı"; "yüzü koyun, pençesi kurt"; "ak gözlü, köpek gözlü" vb.; "burnu güzel olanın aleti de güzel olur"; ya da organlar kendi ara-

[18] Françoise Loux, Philippe Richard, *Sagesses du corps. La santé et la maladie dans les proverbes français*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1978.

larında ilişkilendirilir: "Açık dudak, geniş gülüş" vb. Burada öğeleri bireylere ve talihlerine göre eşitsiz bir biçimde dağılmış, sonlu bir dünya izlenimi veren bir insan görüşü ortaya çıkıyor. Ama çoğunlukla, F. Loux'yla P. Richard'ın da gözlemlediği gibi, bir tür güvensizlik, yazgının buyruklarını biraz da olsa değiştirme isteği telafiyi zorunlu kılar. Birey manevi nitelik sergilerken, fiziği o kadar talihli olmaz ya da tersine, manevi bir kusur yüzünden fiziksel nitelik güdük kalır. İnsan bir yandan bu talihten ötürü zarar görmeden güzel, zeki, yürekli olamaz: "Güzel hayvanın kuyruğu güzel olmaz"; "on beş yaşındayken, şeytan da güzeldir". Liste uzar gider.

Atasözlerinde sergilenen fizyognomi, âlimlerinkinin tersine, yüz ifadesine ya da burnun biçimine bakarak ötekine ilişkin bir önyargıya varma eğiliminde değildir. Öteki kendisindeki kusuru yeren atasözünün yinelenmesiyle o anda yargılanmaz; yapılan şey, benimsenmiş bir sözün kullanımıyla bir tutumun sonradan açıklanmasıdır. Bununla birlikte, daha önce de söylediğimiz gibi, atasözleri sık sık birbirleriyle çelişir, dünyanın dolambaçlarını ve düzenli yanlarından bazılarını dile getirirler. Toplumsal işlevleri herkesin sınırlarını bildiği işaret noktaları, açıklama ilkeleri vermektir. Dünyanın tutarlılığının ve insanın gelişimindeki tutarlılığın belirtilmesine katkı sağlarlar.

Hiç kuşkusuz çok daha aldatıcı olan, kolay okunan, ucuz kitaplar köylerde ve kentlerde yaşayan halka âlimlerin fizyognomi kitaplarının basitleştirilmiş yorumlarını sunar. Troyes'da basılan, La Loire'ın kuzeyinde en etkin popüler kültür kaynaklarından biri olan "Bibliothèque bleue" [Mavi Kütüphane] kitaplarını satan işportacılar kâğıt kapaklı, küçük, ucuz kitapları, kitapçılar ya da basımcılar için çalışan basımevi işçilerinin ya da dizgicilerin adsız kitaplarını kitlelere ulaştırırlar. Champagne bölgesinin sözlü geleneklerini derleyen ya da kaydeden çalışmalardır bunlar. Çok ucuza basılan bu derlemeler gündelik yaşamdan, yoksul ve özellikle kırsal kesimde yaşayan insanların ilgisini çekebilecek tüm öğeleri ele

alır (masallar, yıllıklar, din, yıldız falı, tıp kitapları, kılavuzlar vb.). O zamanlarda okumuş kesimce benimsenmiş üst düzey bilgileri köylere yönelik olarak basitleştirirler. Okumayı bilen kimi köylülerin akşam toplantılarında yüksek sesle okuduğu bu kitaplar sonradan yorumlanır, dinleyicilerin deneyimleriyle, geleneksel bilgilerle karşılaştırılır. Bu derlemelerin bazılarında, fiziksel özellikleri o özellikleri taşıyan kişilerin varsayılan manevi nitelikleriyle kabaca ilişkilendiren, Porta'dan esinlenmiş fizyognomiler yer alır. Örneğin *Almanach des bergers* özlü tümcelerle Hippokrates'ten esinlenen mizaç kuramını anımsatıp, saçların ya da gözlerin niteliklerinin ve renklerinin, burun biçiminin, dişlerin, ağzın manevi bir eğilimin şaşmaz göstergeleri olarak sözcüğü sözcüğüne betimlendiği bir psikoloji ortaya koyar: "Yüzleri küçük ve kısa, boyunları ince uzun, burunları ince uzun olanlar yücegönüllü, aceleci ve acılı bir kişiliğe işaret ederler. Aynı şekilde, doğal olarak uzun ve kalkık burun yürekliliğin, gözüpekliğin ve girişkenliğin göstergesidir. Üst dudaklara dek inen gaga burun kötücül, düzenci, hain ve aşırı şehvetli bir kişiliği gösterir... Aynı şekilde, yüzü kızıl sarı, gözleri çapaklı, dişleri de sarı olan kişi soluğu kötü kokan, biraz vefasız, hain biridir. Aynı şekilde, uzun ince boyunlu kişi acımasızdır, aman zaman bilmez, aceleci ve beyinsiz biridir. Boynu kısa olan kişi dalavereci, dolapçı, gönlü kara, aldatıcı, kötücül biridir, öylelerine asla güven olmaz."[19]

Söz konusu olan şey, yüz topografyası sayesinde her insanın içsel saydamlığının sağlanması için, Lavater'in, bir bakıma haklı olarak, ötekilerle ilişkilerimizde genel havaya yön verdiğini, yüzün karşısında yeğ tutmaları ve dışlamaları temellendirdiğini düşündüğü bu "fizyognomik duygu"nun sezgilerini bir sisteme oturtmaktır. Sıkı bir gözlem sayesinde ruhun özellikleriyle yüzünkiler karşı-

[19] *Almanach des bergers*, Robert Mandou, *De la culture populaire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*'da, Paris, Stock, 1973.

laştırılmalı, oradan da fiziksel olanla manevi olanı birbirine bağlayan sıkı bir kurallar sistemi oluşturulmalıdır. "Soruyorum size," der Lavater, "insanlara artık karanlıkta değil de biraz aydınlıkta yargıya varmalarını öğretmek çok büyük bir kötülük müdür? Peki ya değersiz, yanlış ve karmaşık bir duygunun yerine daha incelikli, daha doğru ve daha aydın bir duygu koymak?" (s. 21).[20] Doğaçlamaya, fanteziye kaçılmasına asla izin vermeyecek bir ustalık yanılsaması, gündelik yaşamdaki bir ilişkinin olabileceği gibi karşılıklı bir duygusal temas değildir bu artık; her türlü denetlenemez ek öğenin ayıklanması yoluyla, ötekiyle ilişkiyi aklın hâkimiyetine sokmaktır.

BİR YÜZ BİLİMİ Mİ?

Fizyognomi göstergebilimsel bir yöntemdir, insan yüzünün birtakım özelliklerini belirleyip, onları "belirti"lere[21] dönüştürmeye ve bir dizi psikolojik eğilimle ilişkilendirmeye çalışır. Bireyle bir bütün meydana getiren bir gösterge kümesi ona özgü bir karakter yapısını tanımlayabilecektir. Amaç kişinin yüzü sayesinde verdiği eşkalle toplumsal etkinlikleri ve gündelik yaşam tarzı üstünden ötekinde yarattığı izlenim arasındaki boşluğu doldurmaktır. Yüz öznenin gerçekliğini simgeleyen, onun dünyayla ilişkisinin en özel ve en anlamlı merkezi gibi görünür. Fizyognomi kitapları işi daha ileri götürür, yüz ruhun toplandığı yermiş gibi bir tavır takınır; sonrasında yaşamın geniş çaplı olarak açığa vuracağı psikolojik bir formüldür bu. Fiziksel göstergelerin sistemli bir biçimde çıkarılan dökü-

[20] Psikiyatride, tanılar çoğunlukla görüşmenin daha ilk dakikalarında konur. Bu açıdan, B. Cyrulnik ağır sonuçlar doğuran bir soru sorar: "Bir hastanın psikiyatrı üstünde bıraktığı izlenimi niteleyen şey tanılar mıdır, yoksa sıfatlar mı?", Boris Cyrulnik (yay. haz.), *Le visage: sens et contresens*, Paris, Eshel, 1988, s. 17.

[21] Bkz. Carlo Ginzburg, "Signes, traces et pistes. Racines d'un paradigme de l'indice", *Le Débat*, 6. Sayı, 1980.

mü yöntemli bir biçimde önceden saptanmış birtakım manevi kategorilere gönderme yapar.[22] Fizyognomiciler yüzü çözülmesi gereken bir palimpseste dönüştürür, yüzün bir anlam taşıyamamasının olanaksız olduğu düşüncesinden vazgeçmek istemezler. Bu anlamlar da kendilerine aşırı belirsiz geldiğinden, yüzü ortadan kaldırıp, yalnızca onu meydana getiren öğeler dizisini (dar ya da geniş bir alın, ince ya da etli dudaklar, sivri ya da yuvarlak bir burun vb.) göz önüne alarak, karmaşık sistemler oluştururlar. İnsanın dışarıdan görüntüsü bir negatif gibi, biraz karmaşık bir biçimde insanın içini yansıtır.

Fizyognomiciler yüz yapısını insanın karakteriyle ilişkilendiren bağların açık bir şemasını çıkarmak isterler. "Fizyognomi," der Lavater açıkça, "dışarıyı içeriye, görünür yüzeyi içerdiği görünmezliğe bağlayan ilişkinin bilimi, bilgisidir. Dar anlamda, fizyonomiden yüzün havasını, çizgilerini, fizyognomidense yüz çizgilerinin ve anlamlarının bilgisini anlıyoruz... Bir insanın dışarıdan görüntüsünün kendisinde uyandırdığı ilk izlenimden onun karakterini ya da karakterinin bir bölümünü doğru değerlendiren kişi doğal olarak fizyognomicidir; bunu açık bir biçimde

[22] Yakın tarihli bir metinde, F. Dagognet "bütünüyle fiziksel bir antropoloji"yi yücelterek, Lavater'in fizyognomisini canlandırmaya karar vermiştir: "Bedenimiz tenin derinliklerine yerleştirilip kapatılacak bir şey değildir, kendini onun dış duvarında göstermeyi bilir o. Biz oradaki bireyselliğin işaretlerini, izleri, yaraları, kırışıklıkları, kısacası bir yandan fiziksel olduğundan çok ruhsal olan birçok göstergeyi ortaya çıkarmaya çalışacağız. Dışarıda yarı yarıya deriden ve hareketlerden oluşan insan bize hassas, değişken, oldukça çok yönlü bir metin sunar, doğrusu bu metni çözmek kolay değildir. İşte yapmak istediğimiz şey de bu, onu okumayı öğrenmek." Dagognet'ye göre: "Önemli olan Lavater'i reddetmektense onu daha ileriye götürmek ya da aşmaktır." Kendisi de böyle bir tasarının tuhaf olduğuna değinir: "Geçerliliğinin kalmadığını düşündürecek derecede geçmişte kalmış", ama biyolojik olumluluklara boyun eğmeden duramaz. İnsan bedeninden başka, daha doğrusu kimilerinin ileri sürdüğü gibi bedenine söylettiği şeyden başka bir şey değildir ona göre. Bkz. F. Dagognet, *Faces, surfaces et interfaces*, Paris, Vrin, 1982, s. 89-131.

ortaya koyup, gözlemlenen özellikleri ve göstergeleri sıralamayı başardığımızdaysa, bilimsel olarak fizyognomici oluruz; son olarak, felsefeci fizyognomici herhangi bir çizgiyi, herhangi bir ifadeyi denetlediğinde, onların nedenlerini çıkarabilecek ve bu dış belirtilerin içsel gerekçelerini açıklayabilecek durumdadır."[23] Şirketlere personel alımı yöntemlerinde ne denli başarılı olduğu bilinen morfopsikolojinin (eski fizyognomiyi yeniden allayıp pullamaktan başka bir şey yapmayan bir terim) kurucusu L. Corman onu daha çağdaş bir biçimde tanımlar: "Biçim özellikleriyle karakter özellikleri arasındaki ilişkiler bilimi; öyle ki bu bilim söz konusu biçimlerin görsel algısını temel alır, ama bu algı insanın içinden gelen dinamik değerlerin doğrudan sezgisiyle sürekli olarak desteklenir. [Bu] insanları birbirine yaklaştırmanın, çeşitliliklerini keşfetmenin, yüzlere ve o yüzlerin açığa vurduğu ruhlara olan ilgimizi uyandırmanın bir yolu."[24]

YÜZÜN ÜÇE BÖLÜNMESİ

Fizyognomi kitaplarındaki değişmeyen eğilimlerden biri yüzün üçe bölünmesidir; bu bölme işlemi insan bedeninin karakterolojide geçerli olan bölünmesini getirir: Baş zekâyı, göğüs (yürek) duyarlılığı, karın da içgüdüselliği, dirimselliği, etkinliği simgeler. Yüz de aynı hiyerarşiye göre parçalara ayrılır: Alın aydınlanmışlığın, zekânın merkezidir; kaşlardan burnun altına dek duyarlılık alanı uzanır, burnun altından boyna dek içgüdüler, şehvet vb. yerleşmiştir. "Morfopsikolojide, bu düşünce her şeyin temelidir, yüz düzeyinde üç katın birbirinden ayrılmasına yol açar: alt çene bölgesi, burun ve elmacık kemikleri

[23] J. G. Lavater, *La physiognomie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie, leur rapports avec les divers animaux, leurs penchants*, etc., Lozan, L'âge d'homme, 1979, s. 6.

[24] L. Corman, *Manuel de morphopsychologie*, Paris, Stock, 1985, s. 10-11. L. Corman'ın ilk kitabı *Visages et caractères* 1932 tarihlidir.

bölgesi, alın ve gözler bölgesi."[25] Lavater'e göre, "örneğin en sonda gelen ve yere en yakın olan hayvansal yaşam tüm karın bölgesine yayılacak, merkezî üreme organlarına dek uzanacaktır. Ortadaki ya da manevi yaşam göğüse yerleşecek, merkezinde ve odağında yürek olacaktır. Üçlü hiyerarşinin ilk sırasında bulunan zihinsel yaşam da bütünüyle başta bulunacak, merkezi de göz olacaktır. Şimdi yüzü bu üç bölümün temsilcisi ve özeti olarak düşünelim: O zaman kaşlara dek alına anlama yeteneği yansıyacak: Burunla yanaklar manevi ve duygusal yaşamı, ağızla çene hayvansal yaşamı yansıtacak, göz de hepsinin merkezi ve toplamı olacaktır" (s. 5).

Dolayısıyla, organlara ilişkin bir değer öğretisi, manevi niteliklere ilişkin bir değer öğretisini ifade eder. Bugün bile, çağdaş fizyognomi kitapları yüzde aynı değer hiyerarşisini kullanıyor. Örneğin, L. Corman aynı yolla içgüdüsel, duygusal ve zihinsel olanı birbirinden ayırır. Dumézil'in Hint-Avrupa toplumlarında, dua edenler, savaşanlar ve çalışanlar arasında ortaya koyduğu şemayı anımsatan üç parçalı şema öylesine baskındır ki Gall bile frenolojisinde bunu ortaya koyduğuna inanır. Kafatasının ön kısmına zekâyı koyar; ortada, yan kemiklerde ve şakaklarda çeşitli etkilenmeler vardır; son olarak alt kısımda, en geride içgüdüler bulunur. "İnsanda kesinlikle görmezden gelinemeyecek bu üçlü yaşam," der Lavater, "bir inceleme ve araştırma nesnesine dönüştüyse, bunun tek nedeni bedende ortaya çıkışı ve insan yetilerinin gözle görülebilecek, duyumsanabilecek, maddi olarak saptanabilecek durumda olmasıdır. Evrende, özelliklerini ve güçlerini, duyuların ulaşabildiği dış belirtilerinden başka bir yolla öğrendiğimiz hiçbir nesne yoktur" (s. 3). Bedenden uzaklaşması düşünülemeyen bir ussallığı benimsemekten kaynaklanan güzel bir güven duygusu gerçekten.

[25] L. Corman, *Caractérologie et morphopsychologie*, Paris, PUF, 1983, s. 29.

Morfopsikoloji bugün insanın gerçekliğini tanımlamak için fiziksel belirtiler ekleme eğilimini sürdürüyor. Bu analitik insan, yüzünü ayıran üç katla kısıtlı değil. Katmanlara ayırma işi yine incelenen kişinin manevi eşkalinin saptanması için olmazsa olmaz başka bölümlerle sürüyor. Örneğin, Corman bir de "büyük yüz" adını verdiği çerçeve alanını ve "küçük yüz" dediği duyumsal alıcılar alanını ayırır. "Çerçeve bütün halinde bedenin, her birimizde var olabilecek tüm saklı yaşam gücünü içeren, sayısız ve hassas işlevsel süreçlerin biz farkında olmadan gerçekleştiği bedenin yüzdeki temsilcisidir. Dolayısıyla, çerçeve, yapısıyla bilinçdışı dirimselliğe, saklı tutulan güce ve duyarlılığa işaret eder. Yine organizmanın giriş kapıları olan [...] duyumsal alıcılar da dış ortamla teması ve alışverişleri sağlar, bunu da bilinçli bir planda yaparlar."[26] Morfopsikolojinin ek insanı tuhaf biçimde iskambil kâğıtlarından yapılmış bir kuleyi, gerçek yaşamdaki canlı insanın yoğunluğunu yitirdiği bir öznitelikler toplamını andırır.

Yine "çerçeve"yle "duyumsal alıcıları" ilişkilendiren, ama farklı bir açıdan algılanan başka bir bölümleme. Corman aynı zamanda yüzün "kemik ve kas çatısı"yla "yumuşak bölgeler"ini karşı karşıya getirir. Bunlardan ilki "yüzün özellikle dış çizgilerine biçimini kazandıran çerçeve"yi oluşturur. "Bu en sabit, büyüme tamamlandığında artık değişmeyen bölümdür. Psikolojik düzende, değişmez karakter değerleri, kalıcı, eski, doğuştan gelen öğeler oraya denk düşer." Corman "yumuşak bölümler"den yağı, deri kaslarını ve "çıkıntıları ve oyukları doldurup, böylece biçimi belirleyerek çatıyı saran" deriyi anlar. "Bu bölümler büyüme tamamlandığında bile değişebilirler. Dolayısıyla, karakterin değişkenlerini, yeni, sonradan edinilmiş öğeleri ifade ederler. Bu planda, yumuşak bölümler yüzden açık seçik biçimde ayrılır. Bunun ne kadar önemli olduğunu gördük, bu boşlukların çevresinde başta ifade hareketle-

[26] L. Corman, *a.g.e.*, s. 27.

rinde çok büyük bir rol üstlenen deri kaslarının toplanmış olması, bu önemi daha da vurgular."[27]

Fizyognomi ilişki gizemine ve her insanda görülen kavranamaz olana, aynı zamanda yüzü kat eden o açığa çıkış kuşkusuna verilmiş, tembel ve inatçı bir yanıttır. Ötekinin her zaman biraz gizlenen varlığına, onun kim olduğunu bilmenin güçlüğüne karşı, fizyognomici yüzü bir maske gibi kıpırdamaz hale getiren, anahtarının kendisinde olduğunu ileri sürdüğü bir dizi bileşene indirgeyen bir ustalık hayalini koyar ortaya. Herkes, farkında olmadan, kişiliğinin özetini ve kendisinin yaşamı boyunca sergilediği, daha önceki, şimdiki ve gelecekteki manevi yönelimlerini yüz çizgilerinin biçiminde taşıyacaktır. Davranışların öngörülemezliği, dünyayla ilişkideki çift değerlilik, varlık bilmecesi böylece ortadan kaldırılır. Fizyonomileri bildiğini ileri süren kişinin karşısında, birey maske ya da figür durumuna indirgenmiş yüzünün belirttiği karakter eşkalinden başka bir şey değildir. Gerçek yüzün geçerliliği kalmaz.

YÜZ VE İÇİ

Fizyognomi beden ve yüz görünümlerinin çözülmesi gereken bir içselliğin apaçık ifadesi olduğu yönündeki öndoğruya dayanır. Yüz ruhun açığa çıktığı, biçim kazandığı sahnedir; yüz çizgilerinin gerisinde, hiç kuşku uyandırmadan kendini korunakta hisseden insanla ilgili, pek bildik olmayan bir dilde yazılmış gerçekliği çözüm anahtarlarını elinde bulunduran fizyognomicilere gösterir. Fizyognomici bilinmeyeni bildiğinden emindir; en usta oyuncu bile onu gerçekte olduğu şeyle ilgili aldatamaz. Ötekinin maskesini düşürmek, yüzünde ana hatları ayrıntılardan ayırmak, gerçek duygularını saptamak, bedenin yapmacıkları altından ruhu açığa çıkarmak, işte fizyognomicilerin kendi-

[27] L. Corman, *Manuel de morphopsychologie*, s. 328.

lerini adadığı muğlak girişim budur. İnsanın gerçekliğini başkalarının karşısında yaptığı işlerin ya da takındığı, belki de aldatıcı havaların ötesinde ele vermesi için yüzü zorlamak, şeyler yüzün yüzeyine açıkça yazılı olduğu için artık gizlemenin olanaksız olduğu noktada göstergelerin izini sürmek. Yüzü bir kanıta dönüştürmek. Lavater bütün iyi yürekliliğine karşın çok kesin konuşur: "İnsanın dış görüntüsünde hiçbir biçimde gizlenemeyecek birçok şey vardır, bunlar da iç karakteri yansıtan apaçık belirtilerdir... Hangi insan gizleme sanatında çok başarılı olsa bile, örneğin kemik sistemini canının istediği gibi değiştirebilir, yassı, kırış kırış bir alın yerine, yuvarlak bir alın yerine çok kemerli bir alın koyabilir? Kaşlarının rengini, duruşunu kim değiştirebilir, kaşları inceyse ya da hiç kaşı yoksa kim gür, yay gibi kaşlar verebilir kendine? Basık, küt bir burnu varsa, kim ona ince bir biçim kazandırabilir? Dudakları ince olanın kalın, kalın olanların ince dudağı olur mu hiç?... Gizlenen şeyler kesin, duyumsanabilen belirtiler taşırlar her şekilde, yine de insanlar onları göstergelerle ya da sözcüklerle tanımlamayı bilmezler. Bu belirtilere tanımlanamaz diye bakılıyorsa, bu, incelenecek kişinin değil, inceleyenin hatasıdır."

İnsan kendi içinde olduğu şeyi açığa vuran, düzeltemeyeceği bedensel bir alınyazısına sabitlenir. Beden karakteri belirler, karakter de bedeni, ama zamanın etkisini ve kişinin dünyayla ilişkisini değiştirmek için olası çabasını dışlıyormuş gibi görünen şaşırtıcı bir tür zorunluluktan ötürü. Lavater birkaç sayfa ileride şöyle yazar: "Bir insanı benim gibi düşünmeye ve hissetmeye zorlamak istemem, ona kendi alnımı ve burnumu dayatmaya çalışmak istememe, kartaldan salyangoz gibi ağır, salyangozdan kartal gibi hızlı olmasını istememe benzer" (s. 50). Karakter özellikleri iyi anlamda da, kötü anlamda da beden özelliklerine bağlıdır. Öyle ki fizyognomici detektif, hasımlarına soluk alacak zaman vermez hiç. Okura bile saldırılır: "Yapmak gereken tek şey, okurlarıma uykudaki yüzünüzü göstermek, tek parmağımla en tepeden göz çukurunun ucuna

dek alnınızı çevreleyen çizgilere dokunmak. Sizi tanıma zevkine erişmedim, ne portrenizi gördüm, ne siluetinizi, ama kesinlikle eminim ki, profilinizin silueti ya da yüzünüzün yalnızca dörtte üçü dikkatli okurlarımın şu gerçeği bir kez daha kavramasına yetecektir: İnsanın yeteneği ve dehası yüzün hareketli bölümlerinden kesin olarak anlaşılır" (s. 126). Tartışmaya bütünüyle kapalı olağanüstü bir ustalık yanılsaması. Gerçek oradadır işte, okuru bile kuşku duymakta diretirse kendisiyle ilgili acı gerçekleri söylemekle tehdit eden Lavater'de ete kemiğe bürünmüştür. Ötekine, karşılık verme olanağı tanımadan, içinde sakladığı, belki bilmediği gerçeği, her şeyi kestirip atarak açıklama sanatı, fizyognomiyi fiziksel göstergenin keyfiliğini ve kendine kesin bir meşruluk kazandırmış bir uzmanın otoritesini temel alan bir toplumsal denetim yöntemine dönüştürür. Fizyognomici olmayan hiç kimse konuşmaya kalkamaz, yalnızca fizyognomici "tüm dillerin en güzelini, en etkili, en doğru, en saf, en anlamlı olanını anlayabilir... kendileri bile o dili konuştuklarını bilmeyen insanların fizyonomilerine bakıp anlar bunu" (s. 24).

İnsanı yaptığı işlere göre değil de bedenin görünümleri üstüne kurulu bir göstergebilim sisteminden çıkarılacak niteliklere göre değerlendiren bu yöntemi, Lavater beceriksizce ya da kuşkuya yer bırakacak biçimde kullandığını bir an için olsun düşünmemiş gibidir. "İnsan yüreğini biçimlendirmek, ona yol göstermek, düzeltmek" (s. 25), işte önerdiği eğitimbilimsel amaç budur. "İyi yürekli ama insanı tanımayan biri bir kişiyi suçlamak zorunda kaldığında" onu bağışlamak (s. 73). Lavater'e göre, fizyognomi "insanlık sevgisini destekler" (s. 119). "Deneyimlerime dayanarak söylüyorum, bir fizyognomici olarak bir insanda fark ettiğim iyilik, yine ister istemez fark edip gizlemek zorunda olduğum kötülük oranının telafisinden öte bir şey veriyor bana. İnsanları gözlemledikçe, hepsinde bir güç dengesi olduğunu fark ediyor, ruhlarda kötülüğün kaynağının iyilik olduğunu görüyorum: Demek isteğim tam olarak şu ki, kötü olmalarına yol açan şeyde, güçte, öfke-

de, esneklikte hep iyi bir şeyler var ve bunların ortadan kalkması durumunda gerçekte bir sürü kötülük de, ama aynı zamanda bir sürü iyilik de olanaksızlaşır; bunların varlığının bir sürü kötülüğe yol açtığı ortadadır, ama buna karşılık çok daha dikkate değer birtakım iyiliklerin olasılığını da güçlendirirler" (s. 72). L. Corman'da da aynı saflığa rastlanır. "Okur," der, "morfopsikolojik göstergelerle ilgili daha geniş bir deneyim edindikçe, insanla ilgili bilgisinin de arttığını görecektir. Ama buna koşut olarak sezgisini genişletmesi, incelediği kişilerin her birine sevecenlikle yaklaşması da gerekir." En ufak bir çelişki görmeksizin, birkaç satır ileride şöyle yazar: "Her çocuk, kadın, erkek yüzü bundan böyle bu yolu izleyen kişinin gözünde çözülmesi gereken bir problem olmalı. Onu anlamak, sırlarını kavramak için ateşli bir arzuyla bu işe kendisini vermesi gerekiyor."[28]

Fizyognomicinin bakışı ötekinin yüzünde gezinir; orada yalnızca bir yüzey ve bir biçim, kavrayışa bırakılmış, çözülmesi gereken bir nesne görür. Atasözlerine serpiştirilmiş fizyognominin tersine, uzmanın fizyognomisi kendini "bir ötekileri yönetme aracı"[29] olarak göstermekten çekinmez. Biyolojik olanı psikolojik olana yansıtan bir fiziksel antropolojiye katkı sağlayıp, gizli amaçları yüzlerden okuduğunu ileri sürer. Fizyognomicilerin sanatı örtüleri kaldırma sanatıdır. Uygulandığı kişinin maskelerini düşürmeyi ister. İnsanın duygularını gizlediği, ama becerikli bir uzmanın o insanın yüz çizgilerini gözlemleyerek o duyguları gün ışığına çıkarabileceği düşüncesini temel alır. Fizyonomi insanın gizlemek istediği şeyi ele verir. Mesafeli bir bakış sergilediğine inanan becerikli ve sapkın detektiflerin ortaya koyduğu bir kuşku sanatıdır bir anlamda.

Yüz, her türlü canlı anlam onun dışında askıya alındığında, bir nesne, bir maske, "çözülmesi gereken bir problem" olarak görüldüğünde bir oyluma ve bir yüzeye, yani

[28] L. Corman, *a.g.e.*, s. 10-11.

[29] J.-J. Courtine ve C. Haroche, *Histoire du visage*, s. 34.

bir biçim içindeki bir çizgiler düzeneğine dönüşür. Fizyognominin savı canlı yüzden iki boyutlu figüre geçmeye, üçüncü boyutu, bir başka deyişle zamanın ve bireysel serüvenin boyutunu da ilk ikisinin birleşiminden çıkarmaya dayanır. Fizyognomi yalnızca figürden ya da –aslında aynı anlama gelse de– fizyonomiden söz etmek üzere yüzü görünmez kılar; yüze ilişkin hiçbir şey söylemez, tenin üzerine çizilmiş, karakter verilerinin, manevi ya da toplumsal niteliklerin denk düştüğü kabartıları ve düzlükleri olan bir coğrafi haritayı okumak için onu kat eder. Yüzü figüre dönüştürdüğü gibi, insanı da karaktere dönüştürür, her şekilde canlıdan geriye bir tek iskelet kalır, onu da bir hokkabazlıkla insanın yüzü olarak göstermek gerekir. Bir yüz analitiği bir duygular analitiğiyle ilişkilendirilir.

Beden organlardan oluşan bir bütün, insan da psikolojik eğilimlerden oluşan bir bütündür; fizyognomik insansa birbirlerine uyum sağlayabilmeleri için yapbozları düzene koyulması gereken bu iki dizinin birleşimidir. Bir kolaj gibi görünür, bir tür Arleken giysisidir, biyomedikal insanın bir organ koleksiyonu olması gibi, o da bir karakter özellikleri koleksiyonudur. Bu benzerlik hiç de önemsiz değildir. Aslında, fizyognomi bir duygu anatomo-psikolojisidir, biyomedikal modeli kullanarak yüzü ve bedeni bir kalıba sokan fiziksel biçimlerle ilişkilendirilmiş bir dizi karakter özelliğini ayrıştırır. Kimi zaman yaşam tarzlarıyla yüzün büründüğü biçim arasında bir etkileşim olduğunu yarım ağızla kabul etse de, insanı bedenin bir ürününe dönüştürür. Fizyognomi kökeninde bedenle ruhu ayıran, daha sonra insanı bedeninden ayıracak bir toplumsal imgeleme özgü ikicilik üstünde büyümüş bir filizdir.[30] Fizyognomide, ruhla beden karşıtlığı etten kemikten bir yoğunluğu olan insanın dış görüntüsüyle, bedenin hareketlerine yön veren, ama yüzüne kazınmış, katı kuralları tartışmaya açmadan karşı gelemeyeceği karakter özelliklerine bağımlı, gemisinin başındaki gi-

[30] Bkz. D. Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité.*

zemli denizciye benzeyen içsel insan arasındaki karşıtlığa yansır. Bedenle ruh birbirine koşut yollar izler, birleşme noktalarını Descartes'ın istediği gibi epifizde değil, figüre dönüştürülmüş yüzde bulurlar.

Bedenin bir özniteliğiyle kişisel karakter özelliklerini ilişkilendiren her göstergebilim sistemi keyfî bir yaklaşıma dayanır. Fizyognomiyi son derece tartışmalı bir dala dönüştüren beden okumalarıyla çeşitli karakterolojiler arasındaki ayrımlar, yazarların birtakım kitapları araya sokup birbirlerini karşılıklı olarak düzeltmeleri, okullar arasındaki çekişmeler de bundan kaynaklanır. Hegel *Tinin Görüngübilimi*'nde fizyognomiyi (ve Gall'in frenolojisini) dikkatli bir biçimde inceleyip ona ağır eleştiriler yöneltmiştir. Hegel fizyognomi incelemesinin vardığı sonucun sınırlı olduğunu ortaya koyar: "Böyle ustaca betimlemeler elbette katil, hırsız, ya da iyi kalpli bozulmamış vb. gibi nitelemelerden daha çoğunu söylerler; ama bunlar sanısal varlığı ya da tekil bireyselliği anlatma amaçları için elverişli olmaktan çok uzaktırlar, şeklin düz bir alından, uzun bir burundan vb. daha öteye gid[emey]en betimlenişi gibi elverişsizdirler."[31] Hegel biraz saçma bir dizi belirtiyle epey indirgeyici bir dizi tin kategorisinin ilişkilendirilmesindeki yararsızlığı yerer. Bir başka aksaklık da onlar arasındaki, sert bir ironiye yol açan ilişkinin keyfiliğidir: "Ama içerikleri açısından bu gözlemler şunlardan ayrılmazlar: 'Ne zaman yıllık panayırımızı kursak hep yağmur yağar' der satıcı; 'Evet' der ev kadını, 'tıpkı çamaşırlarımı kuruturken her keresinde olduğu gibi.'"[32] İnsanın yalnızca yüz çizgilerine bakarak, onun özel dünyasını gün ışığına çıkardığı, içselliğini açıkladığı savında olan fizyognomi bir fantezi psikolojisidir. İçsel yaşam bir burnun biçiminden ya da bir alnın yüzeyinden okunmaz. Böyle temellendirilen her gözlem somut deneyim tarafından yalanlanıp gülünç duruma düşürülme tehlikesiyle burun buruna kalan

[31] Çev. Aziz Yardımlı, İdea, 2011, s. 204.
[32] *A.g.e.*, s. 204.

bir tahmindir.

Hegel'in eleştirisi bununla kalmaz, incelikle fizyognominin öteki sınırına işaret eder: bireyin yaptığı işler karşısındaki, gerçek varoluş karşısındaki ilgisizlik. Fizyognomi canlı insanla değil, kuramsal insanla, karakterini bir dizi belirtinin belirlediği insanla ilgilenir. Oysa, insanın edimsel gerçekliği başka yerde yatar. Onun ne olduğunu daha iyi anlayabilmenin tek ana ilkesi de yaptığı işlerin incelenmesidir. Fizyognomi bir yüz çizgisini psikolojik bir özellikle birleştiren bu kolaj etkinliğiyle kuşkusuz asla var olmayacak bir insanın portresini tahminde ve soyutlamada çıkarır. Karakterin doğadan gelen bir veri, insanın kendisinin bile tüm yaşamını içerdiğini bilmeyebileceği, ama o yaşamı yine de içeren bir kendindelik olduğu öndoğrusuna dayanır. Herhangi bir burun ve alın biçiminin işaret ettiği hırsızlık eğilimi insanın somut varlığının fiilî gerçekliğine üstün gelir. Hegel, Lichtenberg'den şu alıntıyı yapar: "Birisi 'Sen hiç kuşkusuz dürüst bir adam gibi davranıyorsun, ama yüzünden kendini zorladığını ve içinde serseri olduğunu görüyorum' der; gerçekten de, dürüst bir insan dünyanın sonuna dek bu sözleri bir yumrukla yanıtlayacaktır."[33] Bu, fizyognominin ihtirasını hiçbir biçimde söndürmeyen rahatsız edici bir çelişkidir, hırsız eyleme geçip herhangi bir malı çalan kişi değil, belki de asla bir şey çalmamış, bununla birlikte yüzündeki herhangi bir belirtinin esinlediğine bakılırsa çalmaya eğilimli olan kişidir. Dolayısıyla, hırsız ille de düşünülen kişi olacak diye bir şey yoktur, hatta belki suçluyu hapse yollayan yargıç doğanın çalma ya başkasına zarar verme eğilimiyle damgaladığı esas kişidir, belki dış koşulların zorladığı hırsız bu göstergeleri taşımaz.

Fizyognomi, insanın gerçek tutumu bu önvarsayımları sert biçimde yalanlasa da, figürü bir psikolojik yazgıya dönüştürür. Yüzü bir itirafa dönüştürür. Hırsızlık eğilimi herhangi bir yüz göstergesinin gözler önüne serilmesinden

[33] *A.g.e.*, s. 204.

sonra dikkat çeken önüne geçilmez olgudur. Fizyognomi bir bilim gibi davranmak amacıyla, burada durduğunu, yalnızca gözlemlenebilir olanı gözlemlediğini, olumsalı, yani yaşam koşullarına gömülmüş insanı çıkardığını ileri sürer. Biraz da anahtarını kaybedip, yalnızca orada ışık olduğu için sokak lambasının altında arayan biri gibi.

Son olarak, insan fizyognomici bilgisine başvurmazsa kendisine de bütünüyle yabancı kalır; kendisinin bilincine varamaz, hatta kendini değiştiremez, çünkü içindeki eğilim onun ne olduğunun değerlendirilmesini sağlayacak tek ölçüttür. Göstergelerin gerçekte yaşananlara üstün geldiğini çarpıcı biçimde ortaya koyan bir örnek gerek fizyognomicilere, gerek en azılı hasımlarına kanıt sağlamış, dillere destan bir öyküdür. Olayları aktaran Cicero'dur: "Bir toplantıda, herkesin doğasını fiziksel tipinden çıkarma konusunda çok başarılı olan Zopyros Sokrates'i tüm kötülükleri kendinde toplamakla suçlayınca oradakiler çok eğlendi, kimse Sokrates'te o kötülüklerin olduğunu düşünmüyordu. Zopyros'un işin içinden çıkmasını sağlayan da işte o Sokrates oldu, o kötülüklerin doğuştan kendisinde bulunduğunu, ama aklın onlardan kurtulduğunu söyledi."[34]

Ama işte fizyognomi, bireyin fiilî gerçekliğini dile getirebilecek durumda olmadığına, asla gün ışığına çıkmayan sözde eğilimleri açığa çıkardığına göre, "yüz ifadesi"yle ilgili en tartışma götürür keyfiliğe açık bir tahminden başka bir şey olamaz. Toplumsal kullanımına birçok kez karşı çıkılmıştır. Örneğin, Roger Mucchielli şu şaşırtıcı karakter tanımını yazmıştır: "Karakter somato-psişik düzeyde, özelliklerden oluşmuş bünyesel bir yapıdır, dinamiğiyle olası davranışları koşullandıran işlevsel bir yapıdır. Anında kavranamaz, ama temel özelliklerden hareketle ortaya çıkarılır."[35] Aynı yazar birkaç sayfa ileride düşüncesini açıp, şöyle der: "Görünüşe göre, burada amaç bu oldu-

[34] Cicero, *Tusculanus*, Les Belles Lettres, IV, s. 37.

[35] R. Mucchielli, *Caractères et visages*, Paris, PUF, 1963, s. 5.

ğuna göre, tam anlamıyla karakterolojik düzeyi daha iyi açığa çıkarmak üzere, kişiliğin tarihsel ve kültürel bileşenlerinin etkisini engelleyebilecek tek şey yapıbilimsel yaklaşımdır." Girişim gerçekten kuşku uyandıracak bir duruma gelir. Zaten kapalı olan "kişilik" gibi bir kavramı bu denli geçersiz kılmanın ne gibi bir yararının olacağı hiç anlaşılmaz; tarihsel ve toplumsal köklerinden koparılan kişilik tüm gerçekliğini yitirir. Karakterolojik, özellikle de fizyognomik yöntemin soyutlamasıdır burada açıkça istenen. Somut insan insanın tekilliğine olduğu kadar, içinde yaşadığı toplumsal ve kültürel ortama da aldırmayan bir avuç bedensel özellikten hareketle bütün haline getirilmiş saf bir karakterin belirleniminde yoğunluğunu yitirir. Görünen o ki, fizyognomicinin gözünde önemli olan tek şey kuramsal insandır.

Gall'in kraniyoskopisi, frenolojisi ya da on dokuzuncu yüzyılda hızla çoğalan, bedenin gözlemlenmesini temel alan çeşitli karakterolojiler için de yapısal açıdan aynı şey geçerlidir. Gall'e göre, ruhun niteliklerinin her birinin beyinde elle yoklanarak bulunabilen bir merkezi vardır. Yirmi yedi manevi özelliği barındıran yirmi alan sayar, bunlar arasında doğaötesel yaklaşım, mekanik duygusu, çoluk çocuk sevgisi, renk duygusu, etoburluk, kurnazlık vb. vardır. Kendisinden daha da ileri giden öğrencisi Spurzheim otuz beş özellik bulur. Crooke'la Hoppe da beslenme içgüdüsünü ekler. İntihar eden bazı kişilerde kafatasındaki bir çıkıntının olmadığını gözlemleyen Dumontier de otuz yedinciyi önerir: biyofili. Hegel, Gall'e de ironik bir bakışla yaklaşır, tini "kemik gibi bir şey"e dönüştürme hırsıyla çok alay eder. "Böyle bir yargıyı yukarıda sözü edilen fizyonomi [fizyognomi] durumunda olduğu gibi bir yumrukla yanıtlamak ilkin *yumuşak* bölümlerden onların saygınlık ve konumlarını alıp götürür ve bunların gerçek *'kendinde'* olmadıklarını, Tinin edimselliği olmadıklarını tanıtlar; yanıt burada aslında böyle yargılarda bulunan bir kimsenin kafasını kırmaya dek gitmelidir, öyle ki onun bilgeliği denli ele gelir tarzda bir kemiğin insan için *ken-*

dinde bir hiç olduğu, daha da ötesi *onun* gerçek edimselliği olmaktan ne denli uzak olduğu tanıtlansın."[36] Hegel bu eleştiriyle, beden insansa da, insanın aynı zamanda bedeninden başka bir şey olduğunu anımsatır özet olarak. İnsan bir psikolojinin ya da eğilimlerinin apaçık yansıdığı bir yüzey değildir. Yüzü için de geçerli değildir bu. Beden yoğunluk kazandırdığı insan için bir çift değerlilik alanı, insanı biçimlendiren toplumsal ve kültürel ortamla aralıksız bir çekişme alanıdır.[37]

Öte yandan, bir yüzü ya da bir bedeni ya da bir deri rengini bir psikolojinin ya da bir zekânın su katılmamış eşkaline dönüştürmek isteyen düşünce üşengeçliği hiç de ortadan kalkmış değildir. Eski evrimci kuramlar az gelişmiş ya da aşağı olarak görülen toplumları "ilerletmek" için sömürgeleştirmiş beyazların manevi ve zihinsel üstünlüğü konusundaki sarsılmaz inançlarını yüz ve beden gözlemine dayandırmışlardır. "Ariler" de "Samiler"den üstün olduklarını aynı beden mistikliğiyle doğrularlar; bugün bile gündelik ırkçılık "*délit de sale gueule*"[38] olarak adlandırılan şeye ya da "sima" araştırmasına dayanır.

Fizyognomi de ırkçılık gibi insanı yüz çizgilerinin ve bedeninin yapısından ne olduğu anlaşılabilecek bir ürüne dönüştürür. Toplumsal ya da bireysel farklılıkları, toplumsal sınıflar arasındaki ya da halklar arasındaki eşitsizlikleri doğallaştırır. Aynı şekilde, Lavater cinsiyet çatışmalarını doğallaştırır. Kadınlara hiç değer vermez, bununla birlikte onlarla pek yakın ilişkisinin de olmadığını itiraf eder: "Kadınları, incelenip tanınmaları gereken yerlerde, yani gösterilerde, balolarda ya da oyunlarda tanıma fırsatını çok yakalayamadım. İlk gençliğimde, ka-

[36] Hegel, *a.g.e.*, [s. 217]; frenoloji hakkında bkz.: Georges Lanteri-Laura, *a.g.e.*

[37] D. Le Breton, *Corps et sociétés*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1985; *Sociologie du corps*, Paris, PUF, 1992.

[38] Sözcüğü sözcüğüne "çirkin yüzlü olma suçu". İnsanları dış görüntülerine, ten renklerine göre suçlama —*çev.notu.*

dınlardan neredeyse kaçardım, hiç âşık olmadım" (s. 188). Öte yandan, kadınların doğuştan daha aşağı olduklarına dair sayfalar dolusu yazı yazar: "Erkeğin yansıması gibiler, erkeğe boyun eğmek üzere, onu melekler gibi avutmak üzere, sıkıntılarını hafifletmek üzere erkekten alınmışlar; mutlulukları çocuk yapıp onları inanç, umut ve sevgi için yetiştirmelerindedir" (s. 188).

Lavater okuru tanık gösterir: "Bir bak bakalım, değil mi ki insanı incelemek istiyorsun, bir bak bakalım bir insan yüzünün bir diğerinden ne kadar üstün olduğuna. Hepimizin babası tüm insan ırkını aynı kandan yoğurmuş olsa da, insanlar arasındaki doğal eşitlik çok soğuk ve iyiliğe zarar vermekten başka bir işe yaramayan bir coşkunun en bağışlanmaz önyargılarından biridir" (s. 76). İnsanlar arasındaki bu eşitsizlikler doğada temellendirilmiştir, Lavater yaşadığı dönemde bireysel gelişimde eğitimi öne çıkaranları yerer. Onun gözünde, insan toplumsal olarak kurulmamıştır, başlangıçtaki biyolojik bir özün ürünüdür yalnızca. "Bugün bile parlak zihinlerce desteklenip beslense de, insandaki her şeyi ilksel yapıya değil de eğitime, öğretime, örneklere bağlı kılmak ve bunun sonucunda, o yapının her bireyde aynı olduğuna inanmak kadar bayağı, apaçık bir hata görmedim pek... Yüz çizgileriyle dış görünüşler, manevi eğilimler kalıtım yoluyla aktarılır. Buraya dek ortaya koyduğumuz önermelerden sonra, kim kalkıp da kalıtımsal yüz çizgileri ve dış görünüşlerle, aynı yoldan elde edilen manevi eğilimler arasında uyum olduğundan kuşkulanabilir?" (s. 59-60). Fizyognomi insanın izini yüz çizgilerinden, yüz açısından, antropometrisinden, kafa indisinden ya da kafatasının biçiminden çıkarılmış göstergelerle süren, bütünüyle fiziksel bir antropolojinin bölümlerinden biri olarak kendini gösterir. On dokuzuncu yüzyılda içtenlikle ayrım gözetme ve toplumsal eşitsizlikleri ya da sömürgeci girişimlerini bilim adına doğrulama isteğini gizleyemeyen bir sınıflandırma çılgınlığı yaşanmıştır.

Bilim insanları yalnızca gözlemi temel almak istediklerinden, ölçülebilir ölçütlere ayrıcalık tanımış, dönemin tüm önyargılarının beyazların kusursuzluğunun yüceltilmesine katkı sağladığı bir imgelemle donatarak onlara belirleyici bir önem vermişlerdir. Eski dünyanın bu kuramları doğuran, toplum ve ırk hiyerarşisinin en tepesine yerleştirmiş, kendilerini tüm fiziksel ve manevi erdemlerle bezemiş tanrısal güce içten içe şükreden kültürlü katmanları önem kazanmıştır özellikle. Sözgelimi, Lavater, hiç utanıp sıkılıyormuş gibi de yapmadan, şöyle der: "Güzel yapılı olmayan kimse iyi fizyognomici olamaz... Nasıl ki erdemi en erdemli insanlar, adaleti de en adil insanlar en iyi değerlendirirse, insan yüzündeki iyi, güzel, soyluya ilişkin, dolayısıyla iğrence, kusurluya ilişkin en iyi kararları da en güzel yüzler verir. Güzel yapılı insanlara seyrek rastlanması fizyognominin bunca kötü bir ününün olmasındaki, sürekli kuşkuyla karşılanmasındaki nedenlerden biridir kesinkes... Ruhu çirkin, alnı karanlık, gözü çarpık, ağzı eciş bücüş kişi fizyogonomi tapınağına girmeye kalkmasın sakın." Bununla birlikte, yine düşüncesizce ve insana ne diyeceğini şaşırtacak bir şekilde şöyle yazar: "Neredeyse tüm kötülerin ona karşı savaştığını söylemekten çekinmeyeceğim. Onlar arasında biri onu korumak istiyorsa, o kişinin kendine özel, kolayca anlaşılabilecek nedenleri olduğunu düşünebiliriz. Bana diyecekler ki, peki ama neden kötülerin çoğu fizyognomiye karşı olduklarını açıkça söylüyorlar. – Neden mi? Ona gizliden gizliye inanıyorlar da onun için; iyi insan olsalardı, vicdanları rahat ve mutlu olsalardı fizyonomileri böyle olmayacağı için" (s. 11).

Dolayısıyla, yüzyıl boyunca art arda sıralanıp onları yaratanların güzelliğini ve zekâsını bilimsel olarak kanıtlamaya yardımcı olmak için birbirleriyle yarışan bilgin işi fizyognomi kitaplarının ya da sayısız bedensel göstergenin keyfî değerlendirmesine göre, ister içeriden bir yerli (köylü, işçi, göçebe vb.) olsun, ister uzak bölgelerden gelmiş olsun, Öteki ister istemez çirkin ve kıt akıllı olacaktır. Bu göstergeleri yaratanlar önyargılarını her türlü gözle-

min önüne koyarak ve o önyargıları tanımlayan ölçütleri mutlak göstermek için kendilerinden yola çıkarak, aslında kendilerindeki Öteki imgelemi üstüne bir incelemeyi "bilimsel olarak" temellendirirler. Farkında olmadan, gözden kaçırdıkları deneysel bir düzenin kobayı olurlar. Kuramları, içlerindeki tüm fantezileri açığa çıkaran Rorschach lekelerine benzer.

ÖTEKİ'NİN YÜZÜ

Öteki'nin çirkinliği hiçbir zaman tartışma götürmez. Fizyognomici önyargı, daha bilimsel bir kuramın desteğinden yoksun olduğundan işleyip, başka uzamlarda yaşayan insanları olabilecek en çirkin yüz çizgileriyle betimler, hani doğa sınırların ötesinde yarattıklarını gözden düşürmek istemişçesine. Gezginlerin anlatıları pek de çekici sayılmayacak portrelerle doludur. Dünyayı biraz gezmiş, "namuslu insan" François Bernier 24 Nisan 1684 tarihli *Le Journal Des Scavants*'da, karşılaştığı insan ırklarının bir tipolojisini önerir, bu kuşkusuz sonradan gelecek uğursuz tipolojilerin ilklerinden biridir. İlk tür eski kıtada yaşayanlarla Afrika'nın ve Asya'nın bir bölümündekileri kapsar. İkincisi Afrikalılardır: "Onların farklı bir tür olmasına yol açan şeyler şunlar: 1) Kalın dudakları ve yassı burunları... 2) En önemli özellikleri olan ve sanıldığı gibi yakıcı güneşten kaynaklanmayan karalıkları... 3) Yağlı, kaygan ya da parlak görünen ciltleri. 4) Üç dört tel sakalları. 5) Tam anlamıyla saç sayılmayacak, daha çok bizdeki Barbet cinsi köpeklerin tüylerine yakın bir tür yün olan saçları..." Üçüncü türse Japonlardır: "Gerçekten beyazlar: Ama omuzları geniş, yüzleri düz, burunları yassı, kısık gözleri uzun ve içeri çökmüş, sakalları üç tel." Sonra Laponlar gelir: "Aşağılık hayvanlar." Son olarak da "yüzleri bizimkilerden farklı olsa da", F. Bernier'nin ilkinden farklı

bir ırk olarak ele almak için herhangi bir gerekçe görmediği Amerikalılar.[39]

"Tür" ya da "ırk" değersizleştikçe, anlaşılan bu gözlemcilerin gözünde çirkinlikleri ve hayvanca karakterleri yüzünden neredeyse insan olarak nitelenemeyecek bu insanların betimlemesinde yüz de daha az görünmeye başlar. Başka bir örnek de Buffon'dur; kendisi aslında manevi yaşamın fiziksel yaşama indirgenmesini saçma bulduğu için fizyognomiye düşmandır, çünkü "ruhun herhangi bir maddi biçimle bağıntılı olabilecek bir biçimi yoktur, beden figürüne ya da yüz biçimine göre değerlendirilemez". Ama onun yazılarında da uzak toplumlarda yaşayan insanlar fizyognomik önyargıyla kavranır, bu önyargı bugün bile Öteki'ni birtakım değer yargılarını yansıtan fiziksel özelliklerle betimlemede ırkçı algıların ana motifidir. Buffon'un yazdığı satırlar da hiç farklı değildir, örneğin o insanları şöyle betimler: "Fizyonomileri de en az görenekleri kadar yabanıl. İnsan ırkını soysuzlaştırmış gibi görünen bu insanlar epey kalabalık olmaktan, çok geniş bölgelere yayılmaktan geri kalmıyorlar... Eskimoların kuzeyindeki yabanıllar... şu Grönlandlılara benziyorlar... yüzleri geniş ve düz; burunları pat, ama gözleri Laponlarınkinden daha iri. Bu halkların çirkinlikleriyle, kısa boylulukları yla, saç ve göz renkleriyle birbirlerine benzemeleri bir yana, aşağı yukarı aynı eğilimleri ve aynı görenekleri de sergiliyorlar. Hepsi kaba saba, boş inançlı, aptal." Bir yandan Lavater'i destekleyen ve Buffon'un her açıdan Avrupalı modelinden uzak insan topluluklarını anlatırken sıraladığı bir sürü açıklama. Bu kadar genelleştirilen bir çirkinliğe bir gerekçe bulmak için, kutuplara ya da ekvatora yakınlığın insanlara zarar verdiği, yapılarını bozduğu yönünde bir soysuzlaşma kuramına değinir. Hotanto betimlemesinde, yüzün hayvansılığı insansılığıyla yarışır. Buffon Avrupalının, sonsuz çirkinliği sürdüğü hayvanca yaşama cuk

[39] Léon Poliakov'un aktardığı metin, *Le mythe aryen*, Brüksel, Complexe, 1987, s. 164.

oturan bu Hotanto'yla aynı kökenden geldiğine inanmakta zorlanır: "Saçla ya da kıvır kıvır bir yünle kaplı baş, uzun bir sakalın örttüğü yüz, onun da tepesinde genişlikleriyle ve çıkıklıklarıyla alnı daraltıp görkemini ortadan kaldırmış ve gözleri karanlığa gömmeleri bir yana, hayvanlarınki gibi çökertmiş, yuvarlaklaştırmış, daha da kaba kıllardan oluşan iki ayça, kalın ve çıkık dudaklar, yassı burun, aptal ve yabanıl bakış, kıllı kulaklar, kollar, bacaklar ve beden, kara ya da sepilenmiş deri gibi sert bir cilt, uzun, kalın ve kirli tırnaklar, ayağın altında boynuz biçiminde nasırlı bir taban, cinsellik simgesi olarak da uzun, dizlere kadar sarkan memeler, çocuklar çerçöpün arasına yatmış, emekliyor; babayla anne çömelmiş, hepsi iğrenç, hepsi kötü kokulu pisliklerle kaplı. Üstelik yabanıl Hotanto'dan hareketle çıkarılan bu taslak bile gerçeğinin yanında güzel kalıyor, çünkü doğal durumunda insanla Hotanto arasındaki uzaklık Hotanto'yla bizim aramızdakinden de fazla."[40]

Buffon'un gözünde, Hotanto'nun maymuna benzer başı Avrupalı'nın onun tersine gururlanabileceği bir yüzün ayrıcalığından yoksun bırakır kendisini. Bununla birlikte, Buffon, Hotanto'yla maymun arasında bir benzerlik görse de, bundan onların aynı türden olduğu sonucunu çıkarmaz. "Aralarındaki uzaklık," diye yazar, "çok büyüktür, çünkü içi düşünceyle, dışı sözle doludur". On yedinci-on sekizinci yüzyıllar boyunca, Yeni Dünya'nın ya da Afrika'nın keşfinin eski söylenceleri geçersiz kıldığı, ama yaşlı Avrupa'yı kökenleri belirsiz görünen, çağdaşlara göre insanla hayvan arasında bir yerde duran, son derece yakın, bir yandan çok uzak halklarla yüzleştirdiği bir dönemde, maymunla Afrikalı insanın insansılığı ya da hayvansılığı tartışması uzun zaman canlı kalır.[41] Gözlemcilere bakılırsa, maymunla Afrikalının, çok çirkin

[40] G. Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière*, Paris, 1833, 14. cilt, s. 22-23 (ilk baskı: 1749-1788).

[41] Bu konuyla ilgili olarak bkz. Frank Tinland, *L'homme sauvage. Homo ferus et homo sylvestris*, Paris, Payot, 1968.

yüzlerinin birbirine benzerliğiyle, insanlığın sınırlarına mı, yoksa hayvansılığın sınırlarına mı yaklaştırılmaları gerektiği sorgulanır. Yoksa Buffon'un yaptığı gibi bu kuşku uyandıran akrabalıkta ikinci tarafı uzaklaştıran söz ve düşünce adına onları ayırmak mı gerekir? Virey 1816-1819 arasında yayımlanan *Le nouveau dictionnaire de l'histoire naturelle...* adlı yapıtta, "İnsan" maddesinde, Afrikalıyla ilgili olarak hâlâ şöyle yazar: "Yapısı biraz orangutanı andırır. Zencileri Avrupalılar gibi Beyaz olsalardı bile farklılaştıran ve ilk bakışta tanınmalarını sağlayacak o somağa benzer yüzlerini, yünsü saçlarını, çok şişkin koca koca dudaklarını, geniş ve yassı burunlarını, geride duran çenelerini, yuvarlak ve patlak gözlerini herkes bilir. Alınları alçak ve yuvarlaktır, başları şakaklara doğru basıktır, dişleri eğri ve çıkıktır... Tüm bu özellikler gerçekten maymunların biçimlerine doğru bir kaymayı göstermektedir; bu durum fiziğe bakıldığında görmezden gelinemeyeceği gibi, manevi açıdan da hissedilmektedir" (XV. cilt, s. 167). Öte yandan, Diderot'yla D'Alembert'in *L'Encyclopédie*'si de aynı basmakalıp düşünceleri "Zenci" maddesinde ileri sürer: "Kendilerini farklılaştıran renkleri bir yana, başkalarından yüz çizgileriyle de, geniş ve düz burunlarıyla da, kalın dudaklarıyla da, saçlarının yerinde çıkan yünle de ayrılır, yeni bir insan türü oluşturuyor gibi görünürler. Ekvatordan güney kutbuna doğru gidildiğinde, karalık azalır, ama çirkinlik sürer..."

Söz konusu olan ister "Zenciler", ister Japonlar, ister Çinliler ya da Laponlar olsun, Öteki'nin yüzünde çeşitli hayvansı izlerle donanmış bir "surat"tan başka bir şey görmeyen bu bilgilendirici betimlemeler daha uzun uzadıya sıralanabilir. Özellikle Hotanto dünyayı canı istediği gibi adlandıran bu üstün gelmiş insanlığın tam karşıtını simgeler. Yüz hak edilen bir simgedir, yüzünün olmasıyla övünebilecek çok az insan topluluğu vardır. Gittikçe büyüyen bir çirkinlik ve hayvansılık hiyerarşisi Avrupalı beyaz insandan uzaklaşıldığı ölçüde "ırklar"ı birbirinden ayırır. Yüz asla insan toplulukları arasında farklılıklarıyla ve

benzerlikleriyle pay edilmiş bir şey olarak kavranmayan, daha çok tartışma götürmez bir ideal olarak ortaya konmuş bir modelin soysuzlaşmasından ileri gelen bir durumun en anlamlı belirtisidir. Öteki sonuçta bir Öteki'nden çok, fiziksel ve ahlaki açıdan bozulmuş, başlangıç modelini gitgide daha tanınmaz kılacak şekilde artan bir parazitlenmedir. Tuhaftır, ırk hiyerarşisi benzerliğin aşamalı olarak bozulması üstünden bu tipolojileri temel almıştır.

Lavater kitabında, Buffon'un bu açıdan oldukça bilgilendirici birçok sayfasını, "Zencilerin ülkelerindeki maymunlarla ortak yanı olan kıvrık ve şişkin ağızları[nın] aşırı bir büyüme, sıcak iklimlerinin neden olduğu bir ur" olduğunu düşünen Winckelman'ınkileri, "Amerikalıların çılgınca kendilerini çirkinleştirip biçimsizleştirmeleri"ne şaşan Paw'unkileri anar ("Başları piramit ya da koni biçiminde olup tepeleri sivrilen yabanıllar gördük; bazılarınınsa başları yassı, alınları geniş, arka tarafları basık... Başları bütünüyle yuvarlak olan Kanadalılar bulduk: İnsan başının doğal biçimi en çok yuvarlak figürü andırsa da, ucubelikleri yüzünden *têtes-de-boules* (top kafalar) olarak adlandırılan bu yabanılların görüntüsü o bölüm aşırı yuvarlaklaştığı ve doğanın özgün planına uymadığı için çok sarsıcı; o plandan bir şey çıkarıldığında ya da eklendiğinde, hayvanın tüm yapısını bozan temel bir kusur oluşur ister istemez"). Lavater aynı zamanda "Yahudilerin, anayurtları Doğu'nun özelliklerini dünyanın dört bir yanında taşımalarını" tuhaf bulan Lenz'i de anar ("kısa, siyah, kıvırcık saçlarından, esmer tenlerinden söz ediyorum... Bence Yahudilerde öd genelde öteki insanlardan daha fazla. Ayrıca sivri çeneyi, aynı şekilde orta çizgisi çok belirgin kalın dudakları Yahudi figürünün ulusal özelliği sayıyorum" [s. 160-162]).

Lavater'in bilgin işi fizyognomisi içerideki ötekilere (işçiler, köylüler vb.) ve daha uzaklardaki ötekilere ilişkin zamanının önyargılarından sıyrılamaz kesinlikle. Oluşturduğu "ulusal fizyognomiler" o dönemin gezginlerinin ya da doğalcılarının betimlemelerinden hiç farklı değildir.

Zaten o da ileri sürdüğü düşünceleri desteklemek için onları düzenli olarak anar. "Gerçekten de," der, "Leibniz ve Newton'ın fizyonomisinin doğru dürüst yürümeyi beceremeyen, gözlem yapamayan, anlamayan, en basit soyut önermeyi akla yatkın bir biçimde dile getiremeyen, doğuştan aptal birininkine benzeyebileceğini; bu ünlü adamlardan birinin *Teodise*'sini Laponunkinin tıpkısı bir beyinde tasarlamış olabileceğini, ötekinin de ancak altıya kadar sayabilen, o rakamı geçen her şeyi sayısız gören Eskimo'nunkine benzer bir kafada gezegenleri tartıp, güneş ışınlarını parçaladığını düşünenler karşısında insanın sağduyusu isyan ediyor" (s. 7). Fransızlarla ilgili olarak, Lavater onları dişlerinden ve kahkahalarından; İtalyanı "burnundan, küçük gözünden ve çıkık çenesinden; İngilizi alnından ve kaşlarından; Hollandalıyı başının yuvarlaklığından ve düz saçlarından; Almanı gözlerinin çevresindeki ve yanaklarındaki çizgilerden ve kırışıklardan; Rusu dolgun dudaklarından, beyaz ya da siyah saçlarından" (s. 152) tanıdığını söyler.

TİPOLOJİ TUTKUSU

Gall'de gördüğümüz üzere, yüz ve baş dünyaya ya da zamana dağılmış, "ırklar"a dönüştürülmüş toplumsal grupları ya da insan topluluklarını sınıflandırma konusunda, on dokuzuncu yüzyılda bitmez tükenmez ölçümlerin nesnesi olur. Camper kulak çukurundan burnun altına giden bir çizgiyle alından çenenin ucuna uzanan bir başka çizginin kesişmesinden çıkardığı yüz açısını hesaplar. Yüze profilden bakıldığında, bu iki çizginin kesişmesinin oluşturduğu açı, Camper'a göre, insanın zekâsıyla ve saygınlığıyla orantılıdır. Bu açı Yunandan Afrikalıya çirkinleşerek küçülecektir. "Görünen o ki," der Camper, "doğa da bu açıyı hayvanlar âlemindeki farklı dereceleri belirleyip, alt türlerden türümüzde rastlanmış en güzel biçimlere doğru gitgide yükselen bir hiyerarşi oluşturmak

için kullanıyor. Sözgelimi, kuşların başlarının en küçük açıyı oluşturduğunu ve bu açının hayvanın insan biçimine yaklaştığı oranda büyüdüğünü göreceğiz. Örneğin, maymunlar arasında bir türde yüz açısı 42°, aynı familyadan bir başka hayvanınki, insana en çok benzeyen maymunlardan birininkiyse tam olarak 45°. Ondan hemen sonra açının 70° olduğu Afrika zencisinin başı, bir de Kalmukunki geliyor. Son olarak, Avrupalı insanların başında açı 80°. Avrupalı'nın daha güzel olmasını, karşılaştırmalı güzellik olarak adlandırılabilecek şeyi de bu 10°'lik fark sağlıyor. Kimi antik yontularda (Apollon başında ve Sosikles Medusası'nda olduğu gibi) bizi öylesine etkileyen mutlak güzelliğe gelince, onun nedeni 100°'yi aşan açının daha da açık olması."[42] Fırsatı kaçırmamak, adlarını sonraki kuşaklara duyurabilmek amacındaki birçok başka "bilgin" de kendi yüz açısı hesaplarını ortaya atmaya bakarlar: Blumenbach, Cuvier, Broca, Geoffroy Saint-Hilaire, Daubenton, Owen vb. Duruma göre, göz önünde bulundurulan ırkların sayısını ve hiyerarşiyi küçülterek ya da büyüterek, birbirine yakın sonuçlar elde ederler. Başkaları da kafatası sığasını, kafa indisini (başın en geniş bölümünün uzunluğuna bölünmesi) vb. ölçerler.

"DOĞUŞTAN SUÇLU"NUN TAŞIDIĞI DAMGALAR

On dokuzuncu yüzyılın sonunda, Lombroso'nun düşüncesi de biyolojik bir düşüncedir, ama "ırklar"dansa mutlak kategorilere dönüştürülen toplumsal kategorilerle (suçlular, katiller, hırsızlar, fahişeler, devrimciler vb.) ilgilidir. İnsan katil ya da hırsız olarak doğabilir, bu organik bir yazgıdır, toplum da kendisine zarar vermeye eğilimli insanı olabildiğince çabuk hapsederek kendini savunabi-

[42] Aktaran Angèle Kremer-Marietti, "L'anthropologie physique et morale en France et ses implications idéologiques", Britta Rupp-Eisenreich, *Histoire de l'anthropologie, XVIe-XIXe siècle*'de, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1984, s. 328-329.

lir yalnızca. Doğuştan suçluluk bir yaratılıştır; bu özelliği taşıyan kişinin tüm varlığı, yalnızca birtakım damgalar taşıyan yüzü değil, beyninin oylumu, ağırlığı, yapısı, kıvrımları, elbette birçok anomali sergileyebilen kafatasının biçimi de bunu yansıtır. Bu anomalilere kuyruk sokumu kemiğinde, dirsek çıkıntısında, karaciğerde, dalakta, midede vb. de rastlanır. Dövmeler ya da yara izleri de bunları doğrular. Suçlunun bedeninin en ufak parçası kendisini acımasızca olduğu kişi olmaya mahkûm eden zararlı biyolojiyi açığa vurabilir. Lombroso her seferinde antropometrisini onlarca ya da yüzlerce vakayı çözümleyerek ve uğursuz bir otopsi çılgınlığıyla doğrular. Lombroso sistemli bir biçimde kendi gözünde tartışma götürmez kategoriler oluşturan "katiller"in, "deliler"in, "barbarlar"ın ve "namuslu insanlar"ın ortalama ölçülerini birbiriyle karşılaştırır. Bu da kitaplarının kimi sayfalarında insanı derhal rahatsız eden bir kara mizah yaratır bir yandan. Örneğin, şunu öğreniriz: "kızaramayan suçluların sayısının delilerinkinin iki katı olduğu görülür... Böyle bir olgu, en alt kategoriden geri zekâlılara ve en ilkel yabanıl topluluklara inildiğinde gözlemlenir ancak."[43] Ayrıca, "iki yüz suçlu ve iki yüz normal insan"ın kırışıklıklarını karşılaştırarak, bunların suçlularda "normal insanlara göre iki ila beş kat daha" erken ortaya çıktığını saptar: "Kötülük kırışığı, suçluların karakteristik kırışığı olarak adlandırılabilecek, –her bir yanağın ortasındaki– elmacık kemiği kırışığı da ağır basar" (s. 206). Ayrıca, çeneleri gözlemleyerek "en büyük çene çapının katillerde ve adi suçlularda, en küçük çapın yankesicilerde ve katillerde olduğunu" saptar; "çene tepisel monomaniye yakalanmış olanlar dışında, delilerde fazla gelişmemiştir" (s. 215). "Beş yüz normal insanla beş yüz suçluyu" karşılaştırarak, "siyah ve kestane rengi saçın suçlularda daha sık görüldüğünü, buna karşılık sarışınların suçluların üçte birinden daha azını oluşturduğunu" saptar. "Siyah saçlılar en çok kundakçılar ve hırsızlar ara-

[43] C. Lombroso, *L'homme criminel*, Paris, 1895, s. 355.

sında, en az da tecavüzcüler arasındadır; kestane rengi saçlılarsa en çok aylaklar, adam yaralayanlar, eşkıyalar arasında görülür; yalnızca tecavüzcüler ve dolandırıcılık yapanlar sarı saçlılardan çıkar. Kızıl saçlılara –atasözlerinde söylenenlere karşın– çok seyrek rastlanır" (s. 227). Lombroso'nun, dönemin birçok yazarında da rastlanan ve kendisini suçluyu kötülüğe sürüklemiş alınyazısının kesin kanıtını onun tüm hücrelerinde aramaya iten biyolojik tutkusunu anlatmak için sayfalarca alıntı yapmak gerekir. Kendisini özellikle kuramlarını birbirinden ayrı olgular üstünde temellendirmekle, gerek eğitimin, gerek toplumsal ve kültürel bağlamın bireylerin tarihi üstündeki etkisini karartmakla eleştiren, Tarde, Baer, Manouvrier gibi zamanının birçok araştırmacısı karşı çıksa da, düşüncesi o dönemde dikkate değer bir saygınlık kazanır.

Lombroso *L'Uomo delinquente*'nin önsözünde yazılarında sık sık değindiği bir savı ayrıntılandırır: suçlunun yüzünde ve bedeninde birçok damganın bulunması. Biraz da Lavater'in sistemindeki kuraldışılıkları çabucak unutmak üzere yaptığı gibi, bir suçlunun yüzünün de sevimli olabileceğini, aynı zamanda namuslu bir yurttaşın yüz çizgilerinin de belirgin olabileceğini yineler. Ama buna karşılık, kendisine göre, istatistikler açıktır, suçluda damga bulma olasılığı çok yüksektir. "Özetle," diye yazar, "suçluların tipik fizyonomisine seyrek de olsa namuslu insanda da rastlanır, namussuz insandaysa neredeyse düzenli olarak görülür bu fizyonomi. Namuslu sandığım ya da bana büyük olasılıkla öyle görünen, oysa suçlulara özgü birçok özelliği sergileyen bireyler, birkaç yıllık gözlemden sonra içlerinde gizli kalmış bir suçluluğu açığa vururlar: Bu suçluluk gelişmek için fırsat kollamıştır" (s. 253).

Lombroso'ya göre, toplumsal anomali, örneğin hırsızlık, cinayet, fahişelik ya da göçebelik olgusu fiziksel anomalilere yansır: suçlunun bedeninde çokça yer kaplayan izler. Davranış yüzün yapısına çizilmiştir bütünüyle. Suçluluk bir yaratılışsa, biyolojiye kazınmıştır. Önce yüz olmak üzere, her organ kaçınılmaz bir belirtidir. Lombro-

so bunun başlangıcını çocukta ortaya çıkaracağını ileri sürer, çünkü ilk belirtiler onun yüzünden apaçık okunabilir, bu da böylece kaygılarını açıklaması gerekmeyecek suçbilimcinin yararınadır. Kimin hırsız, kimin katil, kimin göçebe, kimin kalpazan olduğu nasıl anlaşılacaktır? Lombroso bu konuda portreler önerir. Her zaman olduğu gibi, ilk satırlarda ince ayrıntılarla sergilediği biyolojik tutkusu kendisini saçma bir mantığın uç noktasına sürükler: "Suçlu fizyognomisinde," der önce, "çoğu yanlış olan düşünceler ortaya atılır. Romancılar onu korkunç görünümlü birine dönüştürür: gözlerine dek çıkan sakal, pırıltılı ve acımasız bakış. Başka gözlemcilerse, örneğin Casper, öteki uca uzanıp, onunla normal insan arasında hiçbir fark görmez. İki taraf da yanılır" (s. 220). Lombroso birkaç şaşırtıcı çizgiyle, biyolojik, özellikle de görsel açıdan apayrı birçok türe bölünmüş bir suçlu insanlık resmi çizer: "Tecavüzcülerde (zekâ özürlü değillerse) neredeyse her zaman göz patlak, fizyonomi hassas, dudaklarla gözkapakları oylumludur. Çoğu ince uzun, raşitik, kimi zaman kamburdur... Katillerin, soyguncuların saçları kıvırcık, kafatasları biçimsizdir, güçlü çeneleri, kocaman elmacık kemikleri ve sıklıkla dövmeleri olur; başları ve gövdeleri yara izleriyle kaplıdır. Seri katillerin bakışları donuk, soğuk, hareketsizdir, kimi zaman korkutucu ve kanlanmış olur; yırtıcı kuşlarınki gibi çoğunlukla eğri olan burunları her zaman oylumludur; çene kemikleri sağlam, kulakları uzun, elmacık kemikleri geniş, kıvırcık saçları gür ve koyu renktir. Çoğunlukla, sakalları seyrek, köpekdişleri çok gelişmiş, dudakları ince olur. Genelde yüzlerinin bir yanında göz titremesi ve kasılmalar görülür, bunlar da gözdağı verircesine köpek dişlerinin çıkıklığını belirginleştirirler. İnceleyebildiğim kalpazanların ve dolandırıcıların büyük bölümünün temiz yürekli, neredeyse papazları anımsatan bir fizyonomisi vardı... Onlar arasında solgun yüzlü, yabanıl ya da küçücük gözlü, eğri burunlu, sıklıkla zamanından önce kelleşmiş, yüzleri yaşlı bir kadınınkine dönmüş olanlar tanıdım... Genelde, suçluların çoğunun

kulakları ayrık, saçları gür, sakalı seyrek, frontal sinüs ve çene kemikleri kocaman, çenesi kare ve çıkık, elmacık kemikleri geniştir, durmadan elini kolunu oynatır, kısacası Moğola, kimi zaman da Zenciye benzeyen bir tiptir" (s. 221-222). Fiziksel ucubelik ahlaki ucubeliği yineler. Lombroso suçluların soysuzlaşmış olduğu, bir o kadar anlaşılmaz bir biçimde "ırklar"a dağıldıkları düşüncesine saplanıp kalmıştır.

Gabriel Tarde da Lombroso'nun birçok çağdaşı gibi, yüzü, polisin göz önünde bulundurması gereken bir kanıta dönüştürür. "Bir insanda fiziksel olarak çok belirgin bir suçlu tipi olduğunda, o yakınlarda işlenen bir suçu hukuken ona yüklemek için bunun yeterli olduğunu mu söyleyeceğiz? Hiçbir ciddi antropolog böyle saçma sapan bir şey söyleyemez. Bununla birlikte, bir orta yol var, kişinin suçlanmasına neden olan yüz çizgileri bir ipucu olarak, ama yalnızca ipucu olarak hesaba katılmalıdır."[44] On dokuzuncu yüzyılda (bazı ırkçılık türlerinde bugün bile) fiziksel antropoloji, ahlakı yüz çizgilerinden ve beden biçiminden çıkaran pozitif bir eşkalin alınyazısı ile insanın kavranmaz yanlarını özdeşleştirme istenciyle, insanı bir beden boyunduruğuna sokmaktan çekinmez, ona göre birini tanımak için görmek yeterlidir; fizik ahlakın basit bir kopyasıdır. Bu antropoloji soyut kategoriler çıkarır: Lombroso'nun farklı "ırklar"ını, "suçlu insan"ını ya da "dahi insan"ını, işleyiş kuralları yüz çizgilerinden, kafatasının yapısından ya da kafa indisinden okunan biyolojik türlere dönüştürür. Ötekine bu şekilde egemen olma fantezisinden, Gall ve Lavater'in dümen suyunda gidip, yüzyılın son bölümünde, özellikle Lombroso okulu çevresinde geçerli olacak çalışmaları önceden haber veren Balzac da kurtulamaz. "Fizyognomi yasaları doğrudur," diye yazar *Esrarlı Bir Vaka*'nın ilk sayfalarında, "yalnızca karaktere uygulanışlarında değil, aynı zamanda yaşamdaki alınyazısına bağlı olarak da. Kehanet gibi fizyognomiler vardır.

[44] G. Tarde, *La criminalité comparée*, Paris, 1890, s. 20-21.

İdam sehpasında ölüp gidenler doğru bir biçimde resmedilebilecek olsaydı, Lavater'le Gall'in bilimi herkesin kafasında, suçsuzlarda bile tuhaf işaretler olduğunu çürütülemeyecek biçimde kanıtlardı, bu da toplum için önemli olan canlı bir istatistiktir. Evet, alınyazısı bir biçimde eceliyle ölmeyecek olanların yüzünü damgalar."[45] "Yabanıllar"a ya da daha yoksul sınıflara, yazgılarını toplumsal açıdan anlamaya pek de eğilimli olmayan bir böcekbilimci gözüyle bakan bu kentsoyluların betimlemelerine özgü, güzellik ile erdemin ya da çirkinlik ile soysuzluğun bir tutulmasıdır bu. Toplumsal ya da kültürel fark doğallaştırılır, kökeni de bir biçimde biyolojik açıdan doğuştan aşağı düzeyde olmaya bağlanır, bu durum yoksulluk ya da kötülükten başka seçenek bırakmamaktadır. Bu uymacı fizyognomi karikatüre yakındır, ama bu benzerliğin hiç farkında değildir.[46]

FİGÜRÜN ALTINDAKİ YÜZ

Daha önce sözünü ettiğimiz on dokuzuncu yüzyıl tipolojilerinde ya da Lombroso'nun başı çektiği İtalyan Suç Okulu kuramlarında, yüz gizlenir, soyut bir tipe indirgenir; buna karşın, başa ayrıcalık tanınır (kimse eli ya da ayağı ölçmeyi düşünmez), baş en alışılmadık ölçümlerle hiyerarşiler kurulmasını ya da sınıflandırılmalar yapılmasını sağlar. Camper, Blumenbach, Cuvier ve daha niceleri için söz konusu olan, ırkçılığa görünüşte bilimsel bir temel kazandırmak, dolayısıyla boyun eğdirilmiş ya da yakında boyun eğdirilecek halkların çirkinliğinin ve çok zeki olmamasının kanıtlanmasıyla sömürgeci girişimini haklı göstermektir.

[45] Honoré de Balzac, *Une ténébreuse affaire*, La Pléiade, 7. cilt, Paris, Gallimard, s. 448. [çev. Yaşar Nabi Nayır, MEB, yıl 1964. Burada bağlam gereği o çeviriden yararlanmadık —*çev.notu.*]

[46] Öte yandan, çizgi roman için bir hazine oluşturmuştur, bkz. Jean-Pierre Corbeau, "Crises sociales et stigmatisation du visage. Le visage dévisagé: de la séduction humaine à la représentation divine", *Art et thérapie*, özel sayı, 40-41. 1991.

Irkçılık bedensel bir ideolojiye dayanır: Ötekini "Türk kafalı"ya,[47] yani küçük görülmüş bir ırkın izlerini taşıyan, yüzü olmayan bir adsıza dönüştürür. Irkçı tutumlar her türlü akıl yürütmeye kapalıdır, deneyime de çoğunlukla karşı gelirler. On dokuzuncu yüzyıldan sonra, ırkçılık dönemden döneme, hatta "kuramcı"dan "kuramcı"ya büyük ölçüde değişen biyolojik inançları temel alır, ama böylece daha güçlü bir inandırıcılık ve bir fanteziyle ilişkiye dayanan bir tür meşruluk kazanır. Bilgin ırkçılığı "fizyognomik duygu"nun önyargılarını yineleyen ırkçılıktan hiç farklı değildir. Bunu gördük. Irkçılık bir beden ve yüz fantezisinden doğar. "Irk" (ya da Lombroso'daki "suçlu") onu oluşturduğu varsayılan üyelerin her birini durmaksızın yinelenen bir yankıya çevirmiş koskocaman bir klondur. Tarih, kültür, bireysel farklılık ırk adı altında toplanmış ortak beden fantezisi uğruna yok sayılır. Irk, deneyime karşı çıkan özcü bir düşünce olarak kategorilerini (Yahudi, Arap vb.) mutlak kılıp, dünyanın sonsuz karmaşıklığıyla karşılaştırma yapılmasına izin vermez.

Karalama yöntemi (en azından onun gözünde) kolaylıkla saptanabilen, anında birtakım manevi nitelemeyle ilişkilendirilen fiziksel özelliklere bağlı, üşengeç bir sınıflandırma alıştırmasına dayanır. Fark damgaya dönüşür. Yabancı beden tuhaf beden olur. Öteki'nin varlığı bedeninin ve yüzünün daha kolay tanınabilen varlığı karşısında silinip gider. Bu Öteki, bedeninin ürettiği bir şeydir. Anatomi onun yazgısıdır. İnsanın varlığı yalnızca bedeninin görüntüsünü karşılar. Irkçı, başkaldıran bir Dekartçı olarak, zihni değil de bedeni ve yüzü el üstünde tutar. Ayrımcılık yapmak için fiziksel gösterge bulamadığında, yaratıcılığını kullanır. Sözgelimi, Nazi döneminde, hekimler Yahudileri saptamak için, bilimsel yöntemlerle burun, ağız, diş, kafatası vb. ölçümleri yaparlar. Herkesin görebileceği şekilde taşınan sarı yıldız bu mantığı uç noktaya taşır. Yahudi düşmanı karikatürlere ve betimlemelere

[47] Fr. *Tête de Turc*. Abalı, günah keçisi anlamında kullanılır —*çev.notu*.

karşın "Yahudi"yi bedensel olarak tanımak kolay olmadığı için, dışarıdan bir damga kuşkuya yer bırakmayacak şekilde herkesin dikkatini onun üstüne çeker. Irkçı, dünyanın basit ve saydam olduğuna, bir ırka bağlılığın yüze (daha doğrusu başın ön tarafına) kazınmış olduğuna dair inancını doğrulayan bu kesinliği sever.

Öteki'nin karalanması onu yüzüyle görmeyi, yani insan olarak tekilliğini görmeyi olanaksız kılar; onun "çirkin suratı", "Türk kafası", "kelle"si, "saksı"sı, "fare suratı", "beti benzi" olur. Öteki'nin küçük düşürülmesi damga düzeyine inen yüzün hayvansılaştırılmasına yol açar. Yalnızca ırkçının aşağılamasına layık insan, yüzün temel saygınlığından yoksun bırakılır. Onu gizliden gizliye olumsuz bir kategori olarak tanımlar ve daha baştan ona karşı nasıl davranılması gerektiğine işaret eder. Önce kendine aşağılama izni verebilmek için yüzden insanlığı çıkarmak gerekir, aynı şekilde aşağılama olasılığı da ötekinin elinden yüz şansını alır. Irkçılık neredeyse temel anlamda Öteki'nin yüzünün olumsuzlanması olarak tanımlanabilir; çünkü bu yüz nefret edilen kategoriyi kendisinde açığa vuran adsız temsilciye dönüşecek biçimde en küçük farktan yoksun bırakılmıştır. Öteki başka uçtadır, başka bir türdür, doğası başkadır, suratı bir tipe uyar. Farkını dile getirecek yüzden yoksun kalan birey de onun kategorisine indirgenebilir. Kasıtlı bir belirlenimsizlik onu her zaman aynı olan çizgilerle sınıflandırır, kendine özgü yüzüyle görünmesini yasaklar. Ona yalnızca çıkarcı bir sadaka olarak o gizli figür, o karşı-yüz, kimi zaman (örneğin Nazi Almanyasında) daha baştan bir ölüm maskesi verilir: robot portre. Sözgelimi, Yahudi düşmanı karikatürlerde görülen budur. Irkçı da bir fizyognomicidir, söylemini bilimsel terimlerle ya da her türlü kuşkunun ötesinde tutmaya çalıştığı bir yöntembilimle süsler. Kaygı duymaksızın, önyargıyı temel düşünme gerekçesine dönüştürür. Bununla birlikte, yüzde "ırklar"ı aramasıyla fizyognomiciden ayrılır; fizyognomiyse çağdaş yorumunda daha çok "karakter"i aramaktadır, ama ikisi de aynı fizikten ahlakı saptama mantığıyla ve

yüzün kökten elenmesi yöntemiyle hareket eder.

Yüzün ortaya çıkışı temelde Öteki'nin ve eşit insanlığının tanınmasına işaret eder. Antoine de Saint-Exupéry *Lettre à un otage*'ında İspanya Savaşı sırasında bir röportaj hazırlarken kendisini tutsak alan anarşistlerin asla onun yüzüne bakmamaya, bakışlarından kaçmaya özen gösterdiğinden bahseder. Anarşistlerden biri bir sigara alışverişi sayesinde tutsakla göz göze gelip gülümseyince bunun nedeni anlaşılır. Daha da şaşırtıcı olan şey, can düşmanı bile olsa, yüzü ayırt edildiği sürece ırkçıya karşı çıkmanın güçlüğüdür. Örneğin, André Schwarz-Bart'ın kitabının bir bölümünde, Ağustos 1938'de, Yahudi çocukların hem öğretmenlerin, hem öğrencilerin kendilerine kötü davrandığı okula gitmek istememeleri anlatılır. Yahudi ergen Ernie kendisine işkence eden genç Almanlardan nefret etmek için gerekçe arar, ama başaramaz, onları kendini olanca gücüyle savunacağı soyut ve küçümseyici bir kategoriye dönüştürmeyi beceremez. "Hitler Gençliği'nin üyelerinden tiksinmek için geçmişteki ve şimdiki tüm gerekçeleri sıraladı; ama ona öyle geliyordu ki, bu gerekçeler gökteki yıldızlar kadar çok olsalar bile, istenen duyguyu uyandıramayacaklardı. Hitler Gençliği üyelerinin insan yüzlü hayvanlar olduğunu içinden yinelemeyi bile denedi, buna inanmayı başardı. Ama küçük bir ayrıntı sürekli gelip bir çuval inciri berbat ediyordu: bir bakıştaki çocukça bir ışıltı, bir dudağın bükülmesi ya da yalnızca kavga edenlerin arasından azıcık görünen gökyüzü. Bir kurnazlık yaptı... her şeyi bir sisin içinden görüyormuşçasına gözlerini hafifçe kıstı, ama anlaşılan insan bir siluetten nefret edemiyordu."[48]

Gerçekte, insanın yüzünün nesnelleştirilmesi mümkün değildir. Resim tarihinde, özellikle bu açıdan örnek oluşturan Rembrandt'ın yapıtlarında, otoportre bunun çarpıcı bir yansımasıdır. Otoportrede kendini belli eden

[48] André Schwarz-Bart, *Le dernier des justes*, Paris, Seuil, 1959, s. 242-243.

şey daha çok bir yüz izlenimidir. Bir yüz duygusu. Sözcüğün biraz bulanık olmasından ötürü, ayrıca her yüz algısının duygusal bir yansıma olmasından ötürü duygu diyoruz. Yüze karşı yansız, nesnel, her türlü duygudan ya da yargıdan kopuk bir algı sergilenemez. Yüz izlenimi ya da yüz duygusu diyoruz, çünkü yüz bir *Gestalt*'tır, yoktur, işte fizyognomicilerin hesap yanılsaması da bundan kaynaklanır: bir alnın, bir burnun, bir bakışın, bir ağzın vb. toplanması. O bir bütündür ve gerçek yaşamda öyle algılanır. Yüze uygulanan analitik akıl Öteki'yle ilgili ne kadar keyfî, önyargılı ve fantezilerle dolu olduğunu gördüğümüz bir kuşku öğretisidir. Yüz çeşitli bölümlerine ayrılabilecek bir geometrik yansıma değildir; öyle olsaydı yüz olmaktan çıkar, figür olurdu, yani birtakım çizgilerin bir araya gelmesinden oluşurdu. Ya da maske, yani kıpırtısız bir yapı olurdu; oysa ifadesinin sınırı olmayan gerçek yüz bunu sürekli olarak yalanlar. Yüz bir doğa, bir model üstünde bir araya gelmiş yapboz parçalarını anımsatırcasına, tam olarak sonlu bir psikolojiyi kopya eden sonlu bir biyolojik uzam değildir; fizyognomide onun biçiminin ve girinti çıkıntılarının sonucu olarak görülen üçüncü boyutun etkisi altındadır: Bu boyut da geçen zamanın boyutudur, insanın süreyle, kendi tarihiyle, aldığı eğitimle ilişkisidir. İşte yüz karakterolojisinin gizlediği şey de budur. İnsanın tarihi de zamanın maddesinde dokunur. Bir insandan, yaşam süresini burnunun ya da alnının biçiminden çıkararak söz edebilir miyiz?

Ahlak ile fiziği bir tutmaya yönelik tüm bu girişimler özellikle bir insanın ya da bir dönemin önyargılarının, kuruntularının üşüştüğü geniş çaplı bir yansıtma testini açığa vururlar. Yöntem, özelliklerini ayrıştırdığı yüzlerden çok, onu ileri süren kişiye ilişkin bilgi verir.

3
ÖTEKİ YÜZ: SİMGESEL DÜZEN

> Yüzle söylem birbirine bağlıdır. Yüz her söylemi olanaklı kılan ve başlatan yönüyle konuşur.
>
> Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*

YÜZÜN SİMGESELLİĞİ

Yüz simgesel düzende bir dilin yeri ve zamanıdır. Gündelik yaşamın her boyutunda, ritüelin devreye girişi, duruşların, hareketlerin ya da mekân kullanımının ritüelliğinin uzantısıdır. Yüz hareketleri simgesel bir nitelik taşır; anlamları bütünüyle açık olmasa da gözler önüne serilen, çözülmesi gereken bir ifadenin göstergeleridir. Örneğin, mimikler, bakışın yönü, başın duruşu herkesin tarihine ve mizacına göre ufak farklılıklar gösterebilen, ama aynı toplumsal grubun tüm üyelerinin paylaştığı bir yüz dilinin parçalarıdır. İnsanı etkisine alan duygular bedenin tüm parçalarına yansır (ellerin, kolların, omuzların, büstün kıpırdaması, tonlama vb.), özellikle de yüz çizgilerini biçimlendirirler. İnsan yüzünün esnekliği ve farklı bileşenleri (gözler, kaşlar, gözkapakları, dudaklar, dil, alın, ağız, bakış vb.) arasındaki birçok birleşim olasılığı sayesinde göstergelere dönüşürler.

Bu mütevazı alfabeyle, çok geniş bir ifade alanı tüm duyguları aynı yüze taşıyıp, anlaşılır ve aktarılabilir kı-

larak, başkalarının gözüne yansıtabilir. "Gerçekte ya da görünüşte, yüzün yalnızca bir öğesinde meydana gelen bir değişim," der Simmel, "anında yüzün özelliğini ve ifadesini bütünüyle değiştirir; dudak titremesi, burnun kırıştırılması, bakışın değişmesi, alnın kırışması buna örnek olarak verilebilir... Ayrıntıda asgari değişimle, bütün izlenimde azami değişim sağlama görevini en kusursuz biçimde yerine getiren öğe gerçekten yüzdür."[1]

Yüz bir yandan düzeninde yalnızca küçücük bir değişikliğe neden olan şaşırtıcı başkalaşımların alanıdır. Her an farklı ifadelere ulaşabilir. Duygular onun canlandırdığı simgesellik prizmasına uyarlanırlar. Büyük ifade gücü ve bedendeki seçkin konumuyla, yapısıyla, özellikle de gözlerin varlığıyla, yüz tam olarak anlamın merkezidir; kişi onun sayesinde kendini duruma uyarlar, gündelik yaşamı ören iletişimlerdeki ***karşı karşıyalık***'ta kendini anlatmaya çalışır. Yüzdeki göstergeler kişiyi dünyaya getirir, ama aynı zamanda onu her zaman aşarlar; çünkü aynı zamanda toplumsal bir grubun da ortak paydasıdırlar. Son olarak da onu açığa vururlar; çünkü kişi asla düşüncesi ve amaçları saydam bir *cogito* insanı değildir. Tersine, bilinçdışıyla bölündüğü için, yüz çizgilerinden okunan şeyleri asla bütünüyle denetim altında tutamaz. Kendi yüzünün dile getirdiği ya da doğru dürüst gizleyemediği varsayılan şeyler konusunda, başkalarının düşsel yansıtmasından doğacak anlaşılmazlık, yanlış anlama tehlikeleriyle karşı karşıya olduğunu bilir. Mimiklerle onların karşıdaki insan tarafından alınışı arasında başlı başına bir fanteziler dünyası devreye girer. "Düş yorumları" modelinden hareketle yazılmış, safça bir mimik ile bir anlam arasına bir eşittir işareti koyan "yüz yorumları"nın saçmalığı da bundan kaynaklanır. Bu konuya döneceğiz.

Etkileşimde, beden göstergeleri, özellikle de yüzünkiler bir biçimde sözün önüne geçip, onu anlaşılır kılar.

[1] Georg Simmel, "La signification esthétique du visage", *La tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1988, s. 137 ve 143.

Sesi söylediklerini vurgulamak ya da birtakım ince farklar yaratmak üzere sürekli olarak yüzünü değiştirmeyecek, balmumundan bir figürle karşı karşıya konuştuğumuzu düşünemeyiz. Maske takmış, hiçbir yüz çizgisini göremediğimiz bir kişiyle kurulan iletişim kaygı uyandırır. Doğuştan körle etkileşimin güçlükleri de bundan kaynaklanır, onun eğitilmemiş yüzü çoğunlukla ifadesizdir ve konuşulanlarla sürekli bir uyumsuzluk sergiler. Bu koşullar altında, bilgi yitimi yaşanır. Alışveriş diyalektiğinin başlatılması iki kişiden de beklenen çabadan ötürü güçleşir, iki kişi de genelde mimiklerin verdiği işaretlerin desteği olmaksızın bir diyaloğu sürdürmek zorunda kalır. O zaman da sesteki ince farklar devreye girip bildik yanlarını sergiler, ötekinin yüzüne ilişkin karşılıklı imgelemi besler.

Bakışlar, başın konumu, mimikler yüze yayılıp onu çevreleyerek, sesin ve başka beden parçalarının zaten sağladığı bilgileri kendi değerli bilgileriyle sürdüren bu anlam ve duygu alışverişinin hem kaynakları, hem de haliçleridir. Ama karşı karşıya konuşma ayrıcalıklı bir biçimde *yüz yüze* konuşmadır. Kişiler arasındaki alışverişlerde, yüz iletişim bedeninin billurlaştığı, en belirgin göstergelerinin açığa vurulduğu başkent, yer ve zamandır. Söz sussa bile, yüz oradadır ve kişilerin birlikteliğine bağlı anlamlara tanıklık eder. Yüzler alışveriş düzenleyiciler gibi hareket eder. Bir "ifade düzeni" (Goffman) ileri sürerek, buluşmanın incelikle çeşitlenmesini sağlayan değerli bilgiler verirler.

Yüz, duyguyu dile getiren göstergeler çizgilerinden okunduğu ölçüde kolaylıkla bir sahneye dönüşebilir. Toplumsal olarak çizgilerinden okunabilen şeyler aynı zamanda oyuna, ikiyüzlülüğe de yarar; oyun gereği belli saatlerde yüzünü allak bullak edecek bir acının sıkıntısını yansıtan ya da daha önce bin kez duyulmuş bir replik üstüne bir kahkaha patlatan oyuncunun çelişkisi de dahil olmak üzere, içtenlik derecesine göre değişirler. Oyuncu aslında ruh durumu ne olursa olsun, geçici olarak canlandırdığı duygunun toplumsal göstergelerini sergiler izleyicilere. Sahnede, yüzü başroldeki kıza olan aşkını, bir rakibi kar-

şısındaki kızgınlığını, en sonunda seçilmiş olmanın verdiği mutluluğu yansıtır, ama oyuncunun ya da mimin sanatı bedenin ritüelliğine, özellikle de gösterinin anlamını altüst etmeden göstergelerini yerinden oynatamayacağı yüzün ritüelliğine dayanır. Oyuncu canlandırdığı kişinin ifade düzeninin altında, kişisel yaşamını düşünen bir insan olarak hissettiği şeyi görünmez kılar. İkiyüzlülük her akşam gün boyunca yaşadığı üzüntülere ya da sevinçlere aldırmaksızın, profesyonel olarak canlandırdığı kişinin yüzünü yeniden takınan oyuncu için zorunludur.

Yüzde gösterilen şeylerin denetlenmesindeki, engellenmesindeki ya da abartılmasındaki göreceli rahatlık ve yüzü hareketlendiren ritüelliklerin bilinmesi kimi zaman bireyin "ifade ettiği" düşünülen anlamların varsayılmasına neden olur. Bir istenç psikolojisi yanılsaması fizyonomide duygunun saydamlaştığına inanılmasına, eşzamanlı olarak da kimi zaman gerçek duygusunu az ya da çok beceriyle gizlediği düşünülen muhatabın ikiyüzlülüğünden kuşkulanılmasına yol açar. Yüz, daha önce de söylediğimiz gibi, her zaman Öteki'nin yüzüdür, oyuncunun kendini kavrayışında eksik olan açıklık onda da yoktur. Bu anlamda, yüzün gizemi kişininkini (*persona*) çoğaltır. Hiçbir şeyin kendine karşı saydam olmaması gibi, yüz de gizlenmekten geri kalmaz. Ötekinin yüzü bir indistir, aldatıcı olabileceği gibi duygusal hareketlere de işaret edebilen birtakım göstergelerden hareketle şifresi çözülebilir. Ama ne kendi görüntüsünü (kendisi görmeden) sunan kişi, ne de ona bakan kişi aynı anlamların paylaşıldığına güvenebilir. Çünkü bir yandan birey toplumun göstergeleriyle ve simgeleriyle oynar, öte yandan da görmek şifre çözmeye, yansıtma tehlikesiyle karşı karşıya kalmaya dayanır: Öteki'ne, ille kendisinin olmayan anlamları yükleme tehlikesidir bu.

İnsanlar arasında görünüşe göre yalnızca imgelemin doldurabildiği bir uzaklık vardır. Karşılıklı konuşmada çift değerlilik egemendir. Yüz bir trafik işareti değildir, o dile getirmeden dile getirir, göstergeyle öznenin birbirine ka-

rışmasını en belirgin biçimde yansıtır. İşi ötekinin yargısına ve yorumuna bırakır. "Hainin yüzünü göreceksin," der Danilo Kiš'in bir kahramanı, "ama dikkat et de görüntüye aldanma: Hainin yüzü çok dürüstmüş gibi görünebilir."[2]

DUYGULARIN BİTKİBİLİMİ

Yüzü canlandıran ritüelliğe dayalı simgesel bir yüz yaklaşımının ana çizgilerini belirledik, ama kimi araştırmacılar bunun tersine bir yüz doğası ileri sürerler; onlara göre kültürel farklılıklar yalnızca insan toplumlarının uzam ve zamanında neredeyse hiç değişmeyen bir soyoluş zemininde, sonuçsuz, etkisiz, yapay olgulardır. İnsanın koşuldan çok tür, kültürden çok doğa, *animal symbolicum*'dansa (simgeleştiren hayvan) içgüdü olarak algılandığı bu etolojik yaklaşımların deneme varsayımlarını anımsayalım.

Darwin 1874'te yayımlanan *The expressions of the emotions in man and animals*'ta[3] insanda ve hayvanda yüz ve beden ifadesinin kökeniyle işlevlerini inceler. "İnsanla öteki hayvanlar bağımsız yaratıklar olarak görüldüğü sürece," der, "ifadelerin nedenlerine ilişkin araştırmamızı olabildiğince ileri götürmeye yönelik merakımızın etkilerini görünmez bir engelin felce uğratacağı kesindir" (s. 12). O benzerlerini doğrudan gözlemleyerek hareket eder, yaşamında tanık olduğu olayları yorumlar, arkadaşı bilim insanlarından, aynı zamanda psikiyatrlardan, hekimlerden, misyonerlerden ya da başka kültürlere özgü duygu ifadelerini betimlemelerini istediği gezginlerden yardım alır. Aynı zamanda, yüz fotoğraflarından yararlanıp, muhataplarından oralarda ifade edilen duyguları saptama-

[2] Danilo Kiš, *Un tombeau pour Ivan Davidovitch*, Paris, Gallimard, 1979, s. 13.

[3] Fr. çev. *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, 1890, Reinwald and Lie (yeni baskı Complexe, 1981). [Türkçesi: *İnsan ve Hayvanlarda Beden Dili*, çev. Orhan Tuncay, Gün Yayıncılık, 2001. Buradaki alıntıları Fransızca çeviriden yapılmıştır.]

larını ister. 1867'den sonra, farklı kültürlerdeki duygu ifadesi şemalarını karşılaştırmak için, dünyanın dört bir yanındaki birtakım insanlara bir soru listesi yollar. Bunlar muğlak sorulardır, duyguları bireysel deneyimden koparıp, Le Brun'de olduğu gibi, insanı ele geçiren bir dizi mutlak duruma dönüştürür; yanlı olduklarının farkında olmaksızın daha baştan yanıtı fısıldarlar. "1) Şaşkınlık gözlerle ağzın genişçe açılarak kaşların kaldırılmasıyla mı ifade edilir? 2) Ten rengi renk değişikliğinin fark edilmesine izin verdiğinde, utanç kızarmaya yol açar mı? Ayrıca, kızarmanın alt sınırı nedir? 3) Kızgın ya da güvensiz bir insan kaşlarını çatar mı, bedenini ve başını doğrultur mu, omuzlarını düşürür mü, yumruklarını sıkar mı?" Bunları düşünme, tükenmişlik, keyif, alay, saldırganlık, küçümseme, iğrenme, ürkme, gülme, somurtkanlık, boyun eğme ve reddetmeyle ilgili benzer sorular izler. Bununla birlikte, 15. soruda, Darwin istemeden kararsızlığını ve yönteminin sınırlarını itiraf ederek şöyle yazar: "Suçlulara özgü ya da kurnazca bir ifade ayırt edilebilir mi? Bu ifadelerin neye göre ortaya çıkabileceğini söyleyemiyorum" (s. 17). Darwin sömürgelerde yaşayanlardan, misyonerlerden, gezginlerden az çok ayrıntılı otuz altı yanıt alır yalnızca. Yönteminin keyfiliğine ve eksikliklerine karşın, verilerin değerlendirilmesinde titiz davranıp, hiçbir aydınlatıcı bilginin eşlik etmediği yanıtları özenle ele aldığını söyler.

Darwin doğrudan saha araştırması yapmadan, kısıtlı sayıda gözleme, belirsiz ve indirgeyici bir yönteme karşın, insanla hayvan arasında bir süreklilik olduğu öndoğrusuna göre hareket ederek ve insanın durumuna yalnızca biyolojik bir açıdan bakarak, şu sonuca varır: "Aynı ruh halinin tüm ülkelerde dikkat çekici bir biçimde aynı şekilde ifade edildiği durumlar başlı başına ilgi çekicidir, çünkü tüm insan ırkları arasında fiziksel yapı ve zihinsel durum açısından kesin bir benzerlik olduğunu gösterir" (s. 18). Yüz ve beden hareketleri insanın hayvansal yanının kalıntılarına ve onun içinde etkinliğini sürdüren içgüdülerin sergilenmesine dayandırılır. Kültürel değişiklikler onun

gözünde büyük ölçüde ayırt edilebilen, atalardan kalma bir zemin üstündeki önemsenmeyecek bir cila, yüzeysel bir farklılık katmanıdır. Darwin'in sisteminde, duyguların ve ifadelerinin evrenselliği öndoğrusuyla gerçekleştirilen indirgeme işlemine karşı çıkılmaz, çünkü baştan benimsenen şey şudur: "İnsanın bir zamanlar çok daha aşağı, hayvanlığa yakın bir durumda yaşadığı kabul edilmezse, insanoğlunun kimi ifadeleri, aşırı bir korkunun etkisiyle diken diken olan saçlar, büyük bir öfkeyle açığa çıkan dişler kolay kolay açıklanamaz" (s. 12). Yöntem mantıklıdır: Darwin duygunun açığa vuruluşlarındaki simgesel boyutu ortadan kaldırarak, farklı bağlamlarda edinebilecekleri toplumsal ve kültürel anlamları önemsemeyerek, insanlık durumunu aşırı sulandırarak, insanın özgüllüğünü kökünden görünmez kılar. Ondan sonra da bir doğabilimi insanla hayvanı aynı akım içinde inceleyebilir. Etoloji çoğunlukla böyle işler.

Darwin heyecanların ve ifadelerinin evrenselliğini ortaya koyar. Sözgelimi yüz onun gözünde toplumsal bir grubun üyelerinin duygularını yansıtıp, ötekiyle ilişki kurmak için kullandıkları bir simge sisteminin yeri ve zamanı değil, türün aynasıdır. Gerek insan, gerek hayvan için geçerli olan üç genel ilke Darwin'e göre duygunun ifade ediliş biçimlerinin seçilimini açıklar.

– Yararlı alışkanlıkların bir araya gelmesi ilkesi: Bir gerilimin damgasını vurduğu belli bir durumda, bir rahatlama ya da bir doyum sağlamak için bir dizi edim gerçekleştirilir. Aynı edimler sonradan artık gerekli oldukları hissedilmese de, "alışkanlığın gücü"yle yinelenirler.

– Karşısav ilkesi: İnsan ya da hayvan bir öncekinin tersi bir durumla karşılaştığında, uygulamadaki yararlılığın dışında, karşıt hareketler gerçekleştirmeye itilir.

– Yalnızca sinir sisteminin yapısından kaynaklanan edimler ilkesi (korkunun etkisiyle saçların ağarması, kas titremeleri vb.).

Darwin doğal seçilim ilkesini duyguların açığa vuruluşlarına uygular. Kimi ifade biçimleri bir hayatta kalma

değeri taşıdıkları için türün kalıtına kalıcı bir biçimde yerleşirken, daha değersiz olanlar yok olmuştur. Bir toplumu ayırt eden duygu kümesi ve onların simgesel ifadesi eğitime hiçbir şey borçlu değildir, onun gözünde türün kalıtının getirdiği bir olgudur bunlar, üstlerinde insan toplumlarının herhangi bir etkisi yoktur. İlk insanların ve onun ötesinde, birtakım küçük farklılıklara karşın, birçok hayvanın hissettiklerine benzer, değişmez ve sınırlı sayıdaki bir avuç duyguya özgü dışavurumlara kalıtım ve doğuştanlık yön verir. Sözgelimi, Darwin ürkmeyi şöyle düşünür: "En eski zamanlarda da ürkme bizim bugün insanda bildiğimiz ifadenin neredeyse tıpkısı bir biçimde ifade edilirdi: Demek istediğim o ki, titreme, saçların diken diken olması, soğuk ter, rengin solması, gözlerin açık durması, birçok kasın gevşemesi ve bedenin büzülüp hareketsiz kalma eğilimiyle" (s. 388). Bu doğalcı bakış açısında, insanoğlu uyarlanabilme değerleri sayesinde uzam ve zaman içinde yinelenecek bir duygu dağarcığını içgüdüsel olarak alır. Bu figürler insanı aynı şekilde sarsmayı, aynı yüz ve beden göstergelerine yansımayı sürdürür, yalnızca her türlü bireysel ve toplumsal izin dağıldığı türe ait bir yazgının gerçekleşmesine katkı sağlarlar.

Büyük yazar E. A. Poe, tam bir kesinlik ve zekâ modeli olan kahramanı Dupin aracılığıyla, istemeden, sözlerindeki istençdışı alaycılıkla, biyolojik duygu kuramının ne kadar anlamsız olduğunu gösterir: "Birinin ne ölçüde dikkatli ya da aptal, ne ölçüde iyi ya da kötü olduğunu ya da şu anda ne düşündüğünü anlamak istediğimde, yüzümü elimden geldiğince onunkinin biçimine sokmaya çalışır, sonra da zihnimde ya da yüreğimde fizyonomime karşılık gelecek, uyum sağlayacak hangi düşüncelerin, hangi duyguların doğacağına bakarım"[4] Yüz kaslarının biçimiyle hissedilen duygunun her türlü bağlamın dışında, bireye ve onun toplumsal ve kültürel kökenine aldırmadan

[4] Edgar Allan Poe, "La lettre volée", *Histoires extraordinaires*, Livre de Poche, s. 73.

bire bir eşleşmesi, kuşkusuz Dupin'in lehine gelişecek bir akıl yürütme biçimi değildir.

Darwin'inkinin çağdaşı başka düşünme yöntemleri de simgesel boyutu dışlamayı sürdürüp, benzer, tamamlayıcı yollarla yine duyguları nesnelleştirmeye uğraşırlar; bugün bile duyguları her türlü bireysel ve toplumsal anlamın dışında konumlayıp saptamaktan vazgeçmeyen ve yalanlanmasına karşın evrensellik savını sürdüren perspektif kalıpları çizerler. Bunların başında Duchenne de Boulogne'un ve Spencer'ın düşünceleri gelir, G. Dumas da 1948'de onların yaklaşımlarını birbiriyle ilişkilendirmeyi denemiştir.

1862'de, Duchenne de Boulogne *Mécanisme de la physionomie humaine ou l'analyse électro-physiologique des passions*'u yayımlar. İfadelerin iki-üç kas gerektirdiğine inandığından, psikiyatri hastanesindeki kimi hastaların yüz kaslarını, sinirle kasın birleşme noktasına bir elektrot dayayarak, ayrı ayrı elektrikle çözümler. Kendisinin sözleriyle söylersek, "etkilenmelerin dilini konuşsunlar diye yüz kaslarının kasılmasını sağlamak için elektrik akımının özelliklerinden" yararlanır. Aynı şekilde, Le Brun'e göre de etkilenme ifadesi "kasların değişimi"nde yatmaktadır. Kasların kasılmasındaki keyfiliğe bağlıdır, öyle ki noktasına ve yoğunluğuna göre bilinçli bir biçimde elektrikle uyarma etkilenmenin (sevinç, üzüntü vb.) açık göstergelerini üretir. Duchenne kitaplarını, indüklenmiş elektrik uygulanmış, yüzleri ne olduğu az çok çıkarılabilen duygulanımları yansıtacak şekilde kasılmış hasta fotoğraflarıyla süsler, Darwin de bu fotoğraflardan etkilenmiştir.

1948'de, Dumas da oldukça uysal bir hammadde olan hastaları üstünde deneyler yapıp, elektrikle uyarma aracılığıyla yüzdeki gülümseme göstergesini yaratmak ister.[5] Şu sonuca varır: "Gülümsemenin mekanik bir açıklaması olabilir; karşıdan gelen bütün hafif uyarıcılara yüzün verdiği en zayıf tepkidir. Bunun üstüne psikolojik varsayım-

[5] Georges Dumas, *Le sourire*, Paris, PUF, 1948.

lara başvurmaya gereksinim duymuyoruz, çünkü denge yasası, hareketin direncin en az olduğu tarafa yönelmesi yasası ve bunlara benzer başka yasalar bize yetiyor" (s. 34). Darwin'in yararlı alışkanlıkların bir araya gelmesi ilkesini gereksiz yere genişletmesine karşı çıkar; Dumas'ya göre "tek başına fizyoloji, insan bedeninin mekaniği[6]" kimi duyguların dışavurumlarını açıklamaya yeter. Bu dışavurumların başında da gülümseme gelir.

1855'te, Spencer duygunun yoğunluğuyla başta yüz kaslarını etkileyen devindirici boşalım arasında bir bağlantı bulduğunu sanır. "Uyuyan bir insana dokunmanın neden olduğu hafif titremeden iç sıkıntısının yarattığı yüz buruşturmaya ve sevinçten sıçramaya dek, duygunun niceliğiyle neden olduğu hareketlerin toplamı arasında bir ilişki var. Bir an için farklılıkları bir kenara bırakırsak, tüm duyguların ortak noktasının, içerdikleri sinirsel boşalım nedeniyle, şiddeti duygunun yoğunluğuyla orantılı bir beden hareketine yol açmak olduğunu görürüz" der. Sözgelimi gülümsemeden gülmeye geçiş hazzın gittikçe artmasıyla açıklanır, biraz da afyonun uyku getirici özelliğinin tek başına uyku için yeterli olması gibi. "Bu kasların çok hafifçe kasılması, bir yandan gözlerin dış köşelerinin kırışması, ayrıca belki ağız boyunca uzanan kasların güçlükle fark edilebilen hareketi zayıf ama hoş bir duygu dalgası içerir... haz arttıkça, gülümseme belli olmaya başlar ve haz daha da büyürse, ağız aralanır, göz kaslarıyla ses telleri kasılır; solumayı yöneten görece daha yaygın kaslar da devreye girince, gülüş ortaya çıkar." Spencer haz daha da artarsa ne olacağını ya da hazzın yoğunluğunu neyin ölçtüğünü söylemez. Dumas bireysel ve kültürel farklılıklar sorununu askıda bırakan, daha doğrusu tür

[6] Darwin, *Essays: Scientific, Political and Speculative*'inden (1858) parçalar alıntıladığı Herbert Spencer'dan da etkilenmiştir: "Belli bir düzeyi aşan duyum genelde maddi edime dönüşür" ya da "denetlenmeyen bir sinirsel güç akını önce en alışılmış yollara yönelir, onlar yetmediğindeyse daha az kullanılan yollara doğru taşar".

şemasının içinde ortadan kaldıran bir mekanik psikolojiyle aynı yolu izleyerek, Spencer'ın sistemini tamamlar ve ekler: "Bir kas organizmada daha çok müttefik, daha az rakip bulduğu ölçüde daha iyi kasılır. Bunların hepsi mekanikle ilgilidir, ama bu mekanik Spencer'ınkinden biraz daha karmaşıktır ve yine hareketin direncin en az olduğu noktaya yönelmesi yasasına uyar" (s. 25).

Dumas sonra aynı analitik tarzda, insanı "basit, mekanik bir refleksi kasıtlı gülümseme gibi sık kullanılan bir göstergeye dönüştürmeye" neyin ittiğini sorgular (s. 71). Dumas'nın yanıtı biraz kısadır; ona göre insan bunu "bir tutumluluk, az hareket, sonuçta basitçe mekanik ilkesi gereği" yapar (s. 74). Dolayısıyla, gülümseme onun gözünde "ölçülü bir uyarıcıya yüz kaslarının en kolay verdiği tepkidir; aşırı devingen oldukları için özellikle o kaslarda açığa çıkar, ama aslında ifade ettiği tepki genele yayılır ve görünüşe göre bütün kas sisteminde az çok kendini belli eder" (s. 44). Dumas bu tanımı yaptıktan sonra, insanın yüzünde beliren gülümsemenin kas türlerine ve devingenliğine göre bedenin bambaşka bir bölümünde de ifade edilebileceğini açıklar. Duyguların ifadesi konusunda Darwin'in insanla kimi hayvanlar arasında bir süreklilik olduğu varsayımına bağlı kalan, ama bu mantığı saçmalığa vardıran Dumas maymunda da gülümsemenin ortaya çıktığı yerin yüz olduğunu söyler. Köpekle kedi açısından da gülümsemenin bir dengi vardır, ama daha siliktir, son derece devingen olan kuyruksa onu daha açık seçik bir ifadeyle sürdürür. Dumas, Alice'in karşılaştığı, Lewis Caroll'un yalnızca yüzünün gülümsediğini söylediği Cheshire kedisini bilmez. Oysa kendisi de hayvana dair, yalnızca okuyucunun gülmesine yarayacak bir Fransisken bakış açısını paylaşmaktadır: "Saksağan, genel anlamda kuşlar da kuyruk tüylerinin dikleşebilen kaslarıyla gülümsüyorlarmış gibi geliyor bana, kuyruk doğal olarak çok devingen bir organ, daha uzun olduğu için de daha çok göze çarpıyor" (s. 45).

Bununla birlikte, Dumas yüzün simgeselliğinin gelişiminde toplumsal ve kültürel bağın etkisini görmezden gel-

mez. Biyolojiyle psikolojiyi ilişkilendirerek, "ölçülü uyarıcılar neredeyse her zaman hoşa giden uyarıcılar olduğu için, gülümsemeyi baştan ve olguları zorlamadan hazzın doğal göstergesi olarak" alabildiğimizi ileri sürer. Ama bu ifade sonradan toplumsal gösterge olarak işler, çocukta eğitim aracılığıyla yeniden üretilip güçlendirilebilir, o zaman da toplumsal gruplara ve kişilerin tarzına özgü tüm ince farkları kazanır. Hatta doğuştan kör olanların gülümseme gibi bir mimiği isteyerek yansıtamayacağını bile gözlemler. Sevinci, üzüntüyü ya da başka duyguları kendi istençleriyle ifade etmeleri istendiğinde, onların yüzleri etkileşim sırasında değişmez. Dumas incelikle görme duyusunun mimiklerin kazanılmasında aracı bir rol üstlendiğini söyler söylemesine, ama anne babanın etkisini, çocuğa karşı gösterdikleri sevgiyi, özellikle de onun körlüğüne bakışlarını sezemez. Çünkü yüzün ve bedenin simgeselliği dikkatli ve sevgi dolu anne babalar sayesinde başka türlü öğrenilebilir. Son olarak, Lafcadio Hearn'ün Japonya üstüne eski gözlemlerini uzun uzadıya anarak, gülümsemenin sevince ya da hazza ilişkin her türlü yananlamdan kopuk bir toplumsal uzlaşma olabileceğini anımsatır. Örneğin, bir Japon bir yakınının öldüğünü üçüncü bir kişiye bildirirken, bunu gülümseyerek yapar; bununla başta ötekinin özel yaşamına saygı duyduğunu, onu ilgilendirmeyen bir acıyı paylaşmak zorunda bırakmayı ritüel gereği reddettiğini gösterir. G. Dumas bu çalışmasında Darwin, Wundt ve Spencer'la sürekli tartışarak, gülümsemeyi fizyolojik bir açıdan inceler. Yüzün, özellikle de gülümsemenin simgesel boyutu gözünden kaçmaz, onu yeri geldiğinde vurgular, ama üstünde çok da durmaz.

Türün yaşamını sürdürebilmesi için seçilimle oluşmuş doğal bir beden dilinin olduğuna yönelik Darvinci kuramlar, Mauss'un, Klineberg'in, Sapir'in, La Barre'ın, Efron'un ya da daha yakın tarihte Ray Birdwhistell'in ve daha nicelerinin verdikleri karşılıklarla büyük ölçüde

tartışılmıştır.[7] Toplum bilimlerine göre, insan hayvanınkinden farklı bir gerçeklik boyutunda yaşar, o bir anlam ve değer varlığıdır, dünyanın nesnelliğine değil, onu yorumlayışına karşılık verir. Toplumsal olanı düzenleyen şey biyolojik olan değil, insanın simgesel yaratıcılığının onu dönüştürdüğü şeydir. Bununla birlikte, doğalcı savlar konusundaki tartışma bitmemiştir. Bugün bile, etoloji esinli birçok çalışma Darvinci sezgilerin uzantısıdır; bireyin içinde yaşadığı ortama uyum sağlaması için kendilerine göre zorunlu ve yeterli olan arabulucuyu içgüdü kavramında bulurlar. Kalıtımsal işleme ya da olgunlaşma gibi doğuştan gelen tetikleme mekanizmaları zamanı geldiğinde bireyin toplumsal alana girmesini sağlar. Birçok araştırmacı için, bu sorunun ortaya konuş biçimi bu yolu neredeyse zorunlu kılar, duyguların ifadesi bir simgesellikten çok bir fizyolojiye bağlıdır. Bu alandaki en ünlü araştırmacılardan biri olan Ekman, araştırmalarının ilkesini şöyle açıklar: "Sinir sistemi düzeyinde özel duygularla belli yüz kaslarının hareketleri arasında bağlantı kuran bir program olduğunu... kabul edersek, duyguların tetiklenme koşullarını, yani programı harekete geçiren olayları büyük ölçüde toplumsal ve kültürel açıdan değişken öğrenme süreçlerinin belirlediğini, ama buna karşılık bu özel duygularla bir araya gelen yüz kası hareketlerine programın yön verdiğini düşünebiliriz, öyle ki ifade kuralları onlara engel olmaz, o hareketler evrenseldir."[8]

Hatta Ekman, Friesen'le birlikte çalışarak bu yüz hareketleriyle ilgili kesin bir ölçü bile önerir: Yüz hareketlerinin anatomik dayanağının özenli bir biçimde çözümlen-

[7] Birkaç temel metin: M. Mauss, "L'expression obligatoire des sentiments", *Essais de sociologie*, Seuil, 1968; O. Klineberg, "Emotional expression in Chinese litterature", *Journal of abnormal social psychology*, 33. sayı, 1938; David Efron, *Gesture, race and culture*, Lahey, Mouton, 1972 (1941); Weston La Barre, "The cultural basis of emotions and gestures", *Journal of personality*, 16. sayı, 1947.

[8] Paul Ekman, "L'expression des émotions", *La Recherche*, 117. sayı, 1980, s. 1415.

mesine dayanan FACS: "Her hareket bir kas etkinliğinin sonucu olduğuna göre, her kasın yüzdeki görüntü değişikliklerinde oynadığı rolün bulunmasıyla eksiksiz bir sistemin elde edileceğini düşündük. Bu bilgi sayesinde, yüzdeki her hareketi devreye sokulan en küçük anatomik eylem birimleriyle çözümleyebilecektik."[9] 1971'de, Ekman, Friesen ve Tomkins yüzdeki duygu hareketlerini çözümlemeye yönelik ilk şemayı hazırlamışlardır: yüzün alt kısmında kırk üç, gözlerde yirmi bir, kaşlarda ve alında on üç temel hareket saptayan FAST (*Facial Affect Scoring Technique*). Bu nasıl yüzdüğünü incelemek için bir balığı sudan çıkarıp pullarını saymaya benziyor.

Bu araştırmacılar mimikleri ortaya çıkaran kas dayanışmalarını saptamak için bir bireyin yüz kaslarını elektrikle uyaran Duchenne'in çalışmalarından esinlenerek, kişiler arasındaki gerçek etkileşimlere hiç aldırmadan, bir yıl boyunca aynanın karşısında yüz kaslarını en belirgin biçimde kasmaya çalışır, kimi zaman ince iğnelerden yardım alırlar. Aynı zamanda bütün yüz hareketlerinde işe karışan kasları kesin olarak belirlemek için elektrikle uyarma yoluna da giderler. Bilimsel araştırmanın gerçeküstücü bir biçimidir bu, ama gülmeceden yoksundur; yüz hareketlerinin ötekiyle ilişkideki evrensel anahtarlarını açığa çıkardığını ciddi ciddi savunur. Anatomik ve fizyolojik açıdan saptanabilecek doğal bir duygu diline inanarak yüreklenen Ekman ve Friesen duygu ifadeleri incelemesinde her türlü bireysel çıkarımı ortadan kaldırmaya çalışır. Kendi bitkibilimlerinin bir yanda nesnel duyguları, öte yanda o duyguların içinden geçip kendilerini "ifade ettikleri" bireyi karşı karşıya getiren bir ikiciliğe

[9] Daha çok ayrıntı için bkz. P. Ekman ve W. Friesen, "La mesure des mouvements faciaux", J. Cosnier ve A. Brossard, *La communication non verbale*'de, Delachaux et Niestlé, 1984, s. 101-124. Duyguların ifadesiyle ilgili, özellikle yüzü ele alan çalışmaları ayrıntılı bir biçimde gözden geçirmek için bkz. P. Feyereisen ve J. D. de Lannoy, *Psychologie du geste*, Brüksel, Mardaga, 1985; Jacques Corraze, *Les communications non verbales*, Paris, PUF, 1980.

dayanması yüzünden, çıkarım onların gözünde o bitkibilimin hazırlanışı açısından çok rahatsız edicidir. "Etkinlikteki kas temellerinin bilinmesi ve kesin hareket tanısına verilen önem bireysel farklılıkların yarattığı engelin ortadan kalkmasını sağlar" (s. 110).

"Duyguların ifadesi" teriminin içerdiği ikicilikle bütünüyle tutarlı biçimde, doğal dilin kullandığı kas dizisi sayesinde açığa çıkarılması gereken arı duyguya zarar verecek önemsiz bölüm, yani birey hesaba katılmaz. Yüz başın ön kısmının ardında yok olur. Deri de araştırmada yok edilir. Göz önüne alınan birey, derisinin yüzüldüğü anatomi odasından kaçmış ve hınç duymadan, sevincini, ilgisini ya da şaşkınlığını elinde kalan kas telleriyle "ifade etme"ye hazır olan birine benzer. Ağızdan çıkan her sözde birbirine karışan ya da sessizliğe eşlik eden, onlarsız insan varoluşluluğunun kavranamayacağı, bakıştaki ince farklılıklar, beden hareketleri, elin, omuzların hareketleri, büstün konumu, yüzün yönü gibi şeyler de hesaba katılmamıştır. Yüzdeki titreşimleri kat eden simgesel boyut, kişinin yaşamındaki olayları duygusal açıdan nasıl yaşadığı ve başkalarına nasıl yansıttığı üstüne bize hiçbir şey öğretmeyen bir biyolojik model uğruna etkisizleştirilmiştir. Ekman ve Friesen ötekine bakarken bir dizi kas kasılması değil, kendi öyküsünün tekilliğine özgü tüm ince farklılıkları yüzünde taşıyan, gülümseyen ya da acılı bir insan gördüğümüzü unutur. Beyin düşünceyi ne kadar üretiyorsa, kaslar da gülümsemeyi ya da üzüntüyü o kadar üretiyordur. Gülümseyen ya da düşünen insandır. Gerçek yaşamdan kopan bu perspektifler çift değerliliği, oyunu, bireysel çeşitlemeleri, yüzdeki kırışıkların yarattığı farkları, yani çıplak deriyi, bir kişinin hissettiği ya da gösterdiği duyguların okunduğu gerçek dokuyu dışlarlar. Kas gerginliğindeki ufacık bir değişikliğin yüz *Gestalt*'ını derinlemesine farklılaştırdığı gerçeğini önemsemezler.

Yüzün (ve bedenin) göstergeleri simgesel bir düzen çizer, buna uygun olarak toplumsal etkileşimler sırasında birtakım yinelemeler sergilerler. Dolayısıyla, insanlara

yüzün ve bedenin çokanlamlılığının birkaç örnek formüle indirgendiği bir jest ya da ifade anahtarı sunmak amacıyla bir egemenlik ve saydamlık yanılsamasına boyun eğmek çok çekicidir. Bir desen Sevinç, bir başkası Acı, Öfke ya da Aşağılama anlamına gelen bir fizyonomiyi gösterir. Bu jest ve ifade sözlüklerinde[10] çift değerliliğe, kişisel, toplumsal ya da kültürel çeşitlemelere hiç yer verilmemiştir. Duygu masaya yatırılır. Bu tür bir girişimi geçersiz kılmak için, her oyuncunun duygulanımlarını denetim altında tutup, kâğıtlarını korumaya ve daha şanslı kılmaya yönelik bir mimik stratejisi geliştirdiği poker masalarını düşünmek yeter.

İfade düzeninde, yüzün hareket özgürlüğü, başka beden bileşenlerininkinden (kollar, omuzlar, eller, gövde, duruş vb.) çok daha fazladır, daha çokanlamlıdır. Çeşitleme payı oyunu ve bireysel nüansları (utanma, ölçülülük, kendine söz geçirme, gizleme, oyuncunun ya da mim sanatçısının sanatı vb.) kolaylaştırır. Duyguya yönelik, yüzün ve bedenin hareketlerini kişisel, ilişkisel, toplumsal ya da kültürel toprağından zorla ve yöntemli biri biçimde koparan etolojik bir yaklaşımın hiç göz önüne almadığı bir paydır bu. Doğa bilimleri dağarcığıyla çözümleme buraya hiç uymayan biyolojik modele ayrıcalık tanırken, her bireyin tarzı ve mizacıyla sergilediği tekilliği hesaba katmaz. Karşısındakinin sözlerine ve mimiklerine doğru ya da yanlış yere yüklediği anlamların sonuçlarını bilmez. Onun duygularına ilişkin algılanmasını istediği şeyler ve kendini sunuş biçimi üstündeki göreceli denetimine aldırmaz. Ayrıca kendini sunuş muhataplara ve birbirine karışan karşılıklı yorumların anlaşılması güç örgüsüne göre her karşılaşmada yeniden düzenlenmek durumunda kalır. Bunu daha iyi açıklamak için Freud'un bir kadın hasta karşısındaki ge-

[10] "Ekman'a göre, yüz bir çeviri sözlüğü gibi bire bir okunur." Bkz. Yves Winkin, "Croyance populaire et discours savant, 'langage du corps' et 'communication non verbale'", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 60. sayı, 1985, s. 77.

nel bir değer taşıyan gözlemini anımsayalım: "Organik bozukluklar yaşayan bir hastada ya da bir nevrasteni hastasında, ağrılı bölge uyarıldığında, öznenin fizyonomisinden açık bir rahatsızlık ya da fiziksel acı izlenimi okunur [...] Bunun tersine, [...] Fräulein Von R.'de, deri ya da hiperaljezik kaslar çimdiklendiğinde [...] yüz çizgilerinde acıdansa bir doyumu akla getiren beklenmedik bir ifade beliriyordu. Cinsel bir iç gıdıklanması yaşıyormuşçasına çığlıklar atıyor diye düşünüyordum, kızarıyor, başını ve gövdesini arkaya yatırıyor, gözlerini kapıyordu."[11] Psikanaliz insanın dünyayla ilişkisinde bilinçdışının payını göstererek, insan davranışlarındaki simgesel boyutu kökten görmezden gelen bu organik bakışa kendi düzeyinde son vermiştir.

Bu mimik yorumları da çizgi roman mantığı benimsendiğinde bayağı bir açıklık sergileyen, her türlü gerçek etkileşimden kopuk düş yorumlarından daha bilgilendirici değildir; aynı toplumsal işlevi, dünyanın sonsuz karmaşıklığını birkaç basit figür halinde düzenleyerek savuşturma işlevini üstlenirler. Bireyseli tipe indirger, topluluğun aleyhine işleyen tekilliğin kavranması işini önemsemezler. Öncelik verdikleri şeyler onları canlıdaki düzensizlikten kaçınmaya ve daha çok kuramsal figürlerin güzelim düzenliliğine uymaya iter.

Gündelik yaşamda, duygu bir durum değildir, birbirini izleyen anlardan, anlaşılmaz, belirsiz, geçici bir mozaikten oluşur; canlı bir dünyada varoluş biçimidir, başta ötekinin varlığının yarattığı yankıyla, zamanın akışını kat eden rastlaşmalar ve düşünceler gibi eskimeye yüz tutar. Dünyaya gömülmüş bir insana özgüdür, yoksa bir kas koleksiyonuna değil. Duygunun ifadesi diye bir şey yoktur, var olan şey toplumsal bir oyuncunun belli bir bağlamda duygusallığını ifade eden sayısız yüz ve beden nüansıdır. Sevinci ifade eden bir insan diye bir şey yoktur, var olan şey kendine özgü bir tarzda, çift değerlilikleriyle, tekilliğiyle sevinçli insandır. Bedenin ve yüzün hareketlerinin

[11] S. Freud, J. Breuer, *Études sur l'hystérie*, PUF, 1956, s. 108.

rastlantısal olması ya da bireysel bir keyfiliğe uyması bir yana, bu hareketler toplumsal simgesellikten de beslenirler. Duyguların evrensel olduğunu ileri sürüp, onları sıralamak ifadenin evrenselliğinden söz etmek kadar anlamsızdır. Çeşitliliği içinde insanlık durumu, Ekman (sevinç, üzüntü, öfke, korku, iğrenme, şaşırma), Tomkins (sevinç, ilgi, şaşırma, öfke, iğrenme, korku, üzüntü, utanç), Izard (bir öncekilere ek olarak suçluluk ve küçümseme) gibi araştırmacıların çalışmalarına temel oluşturan bir avuç duyguda bulunamaz kesinlikle.

Görüldüğü üzere, bu araştırmacılar için de, sözde evrensel olan duyguların yalnızca saptanması bile anlamlı bir güçlük doğurmaktadır. Duyguların fiziksel dışavurumları konusunda nasıl anlaşabilirler ki? Duygu müzesinin küratörleri vardır, ama onlar da orada neyin sergilenmesi gerektiği konusunda çarpışırlar. Aslında tartışma götürmez bir biçimde ortaya konmuş bu nesne üstünde kendileri bile anlaşamazlar. Duyguların evrenselliği savının en tuhaf yanı, aslında mutlakta var olan bir duygunun herhangi bir ifadesini bazı toplumsal grupların bilmediğini kabul etmesidir. Peki neden? Çünkü bu gruplar o ifadeyi "bastırır"mış. Kimi toplulukların ifade ortaya çıkmasın diye gösterdiği çabaya dayanan bu mutlağın en iyi kanıtı gerçekten de!

Örneğin Ekman bir duygunun ifadesine belli özellikler kazandırmaya elverişli çeşitlemelere işaret etse de, Darvinci düşüncenin izinden gidenler ikiciliğe (bir yanda insan, öte yanda duygu), ifade kavramının belirsizliğine (kim, neyi ifade ediyor?) sözde duyguyu "ifade eden" yüzlerdeki aşırılığa takılıp kalırlar. Duygu (sözcüğün ikili anlamıyla) doğallaştırılmış, tür etiketinin altındaki bir kelebek gibi iğnelenmiştir. Duygu toplumsal oyuncudan koparılabilecek, sonlu ve belirsizliğe yer vermeyen bir nicelikmişçesine, ona karşılık gelen yüz mimikleri araştırılır. Ayrıca bu çalışmalar, bir kişinin gülüşü herhangi bir büst, kol, el, göz hareketi içermiyormuşçasına, yüzü bedenin geri kalanından son derece keyfî bir biçimde ayırır-

lar. Gerçek yaşamın gözlemlenmesinden çok duyguların bitkibiliminde daha nitelikli olan ve fantastik yazının verimli bir dalına yepyeni bir bölüm ekleyen bu araştırmacıların bu konuda fotoğraflara ve laboratuvar çalışmalarına düşkün olmaları da bundan kaynaklanır.

P. Ekman "belli bir durumda farklı kültürlerden gelen bireylerin sergilediği ifade örneklerini ve yüz kaslarının hareket ölçümünü" derlediği "bileşenler yöntemi"ni fotoğraflardan ya da filmlerden ayrı tutar. Bu yolla, farklı kültürlerden gelip, "aynı duyguları ifade ettikleri" varsayılan toplumsal oyuncuların yüz ifadelerini karşılaştırır. Bir başka yöntem de yüz ifadesi fotoğraflarını gösterip, farklı kültürlerden katılımcılara bu fotoğrafların onların gözünde hangi duyguları ifade ettiğini sormaya dayanan "yargı yöntemi"dir. Ama duygu kesinlikle laboratuvarda yalıtılabilir bir şey değildir. Her türlü (teatral dahi olabilir) bağlamın dışında, sevinci ya da acıyı ön plana çıkarmanın hiç anlamı yoktur, bir tek duyguyu doğallaştırmaya ve sevinçli ya da acı çeken insanın duygusunda iç içe geçen bir sürü göstergeyle simgeyi (ses, tonlama, jestler, bakışlar, duruş, ötekiyle aradaki uzaklık, temaslar vb.) anlamsızlığa indirgemeye yarar. Bunları basit bir şema halinde, tüm olası engelleri aşırı biçimde ayıklayan bir tür robot portre halinde sabitleme isteği, duyguların artık hiçbir yerde bulunamamasına yol açar; soyutlanmışlar, onları ortaya koyan yüzden koparılmışlardır, kendine bir manzara süsü vermek isteyen bir taslak ya da canlı bir insanın yerine geçmeye çalışan bir karikatür gibi saçma bir hale bürünürler.

Duygular toplumsal bir duruma ve bir olaya özgü bir ilişki içinde, belli bir bireyde doğar. Duygu hem ifade, hem anlam, hem ilişki, hem de bir alışverişin düzenlenmesidir. Kişinin dünyayla ilişkisindeki duygusal ton aynı zamanda ötekiyle olan ilişkiyi yansıtır hep, toplumsal bağ aracılığıyla kendini simgeleştirir, ötekilerin devreye soktuğu değişimi, dolayısıyla da kişinin düşünce etkinliğini içerir. Geçerli toplumsal simgelere ve ritüellere uyum sağlar. Her türlü bağlamın dışında ve kişiden bağımsız olarak tanım-

lanabilecek bir doğa değildir. Hissedilen duygu zaman içinde süzülür, az ya da çok dayanır ve bir dizi fiziksel dışavuruma yansır. Yüz ya da beden ölüm dışında bir an bile kıpırdamadan, işaret vermeden durmaz. Duyguyu maske gibi aşırı belirgin bir yüz yapısında saptamak kişinin varoluşluluğunu yitirmek demektir. Bu araştırmalar yüzü görmezden gelip, yapay bir öğeyi, başın ön tarafının görüntüsünü yalıtırlar.

KULEŞOV ETKİSİ

Gerçek yaşamda yalnızca etkileşim, saptanabilir bir simgesel düzende kişilerin yüz ritüelliklerinin anlamını –göreceli biçimde– aydınlatabilir. Bu açıdan, doğallaştırılmış mimikler üstünde, fotoğraflar, yalınlaştırılmış desenler ya da oyuncuların oynadığı filmler ya da duygu mimleri yardımıyla çalışan araştırmacıların görmezden geldiği belirleyici bir deney geliyor akla. Söz konusu olan Pudovkin'in yaptığı, sinema tarihine "Kuleşov etkisi" adıyla geçmiş deneydir. Pudovkin bir filmin gelişiminde bir yüzün yakından çekiminin asla kendi içinde bütünüyle anlamlı olmadığını gösterir. Yalnızca farklı planlar arasında kurulan ilişki, yani belli bir durumun gözler önüne serilmesi (bir sekans) onun varlığını özel bir tonla aydınlatır. Yalnızca bağlam yüzün ve bedenin hareketlerine anlam kazandırır. Sinemada, kurgu izleyicilerin bakışına yön verir.

Pudovkin oyuncunun oyunculuk niteliğinden kimi zaman bağımsız bir biçimde nesnesi olduğu anlam yansıtmayı göstermek için, daha önce çekilmiş bir filmden oyuncu Mozzhukhin'in yüzünün yakın plan görüntüsünü alır. Bu planda aralara üç dizi görüntü ekler: dumanı tüten bir tabak-Mozzhukhin; ölü bir genç kadın-Mozzhukhin; oyun oynayan bir çocuk-Mozzhukhin. Durumdan habersiz bir izleyici kitlesi bu üç sekansı izleyip, Mozzhukhin'in oyunculuğunu yorumlayacaktır. Herkes oyuncunun yeteneğini ve oyunculuğunun boyutlarını över. En etkileyici ifadeleri nasıl da büyük bir yalınlıkla yüzüne kazandırabiliyordur:

Az sonra karnını doyuracak boğazına düşkün bir adamın mutluluğu, genç karısı ölmüş bir adamın yoğun, ama bastırılan acısı, çocuğunun oyun oynayışını izleyen bir adamın içten sevecenliği. İzleyiciler planların aynı olduğunu algılamamış, oyuncunun hareketlerinin her sahnede aynı olduğunu hissetmemiştir. Eski bir filmden alınan görüntü yüz mimiklerinin çözülmesini koşullandırır; yüz de anlam açısından geniş bir özgürlük alanı yarattığından, izleyicinin oyuncuya yansıttığı şey anlatının işlemesini sağlayan bir aldatmacadır.

Bir filmde, anlamı taşıyan şey planın kendi içinde içeriği değildir, anlamlı ilişki izleyicinin zihnindeki bir dizi görüntüden doğar; aynı şekilde, toplumsal bir etkileşimde, orada bulunan kişilerin sağladığı bağlam iki taraftan yansıtıldığı varsayılan anlamları, söylenen sözlerle, beden ve yüz hareketleriyle koşullandırır. Her zaman varsayılan anlamlardır bunlar; kişilerin bu anlamları neyi akla yatkın gördüklerine ve birbirlerine ilişkin düşüncelerine göre karşılıklı olarak çözmeleri gerekir. Bir iletişimde nesnel bir içerik yoktur. Psikanaliz de hiçbir şeyin kendine karşı saydam olmadığını bize öğretmiştir. Her insanda, bir olasılık payı öngörülemezlik payıyla yarışır. Sosyoloji de insanın olduğunu düşündüğü şeyden başka bir şey olmadığı yönündeki Dekartçı görüşle yetinemez. Doğallaştırılmış bir duygu görüşüne karşı, herkesin çelişen yanlarını ve düşüncelerin uyuşmasının güçlüğünü gösteren gözlemlere daha önce değindik.

G. Bateson, Rilke'nin Tekboynuz üstüne yazdığı güzel bir metinden ("[...] o hayvan, aslında hiç olmayan. Bilmiyordunuz ve yine de [onu] severdiniz. / Gerçi o yoktu. Ama yine de siz sevdiğiniz için, oldu saf bir hayvan")[12] hareketle, her alışverişin ayrılmaz parçası olan anlamın "her harekette ve her iletide gelişip değiştiğini, yeni biçimlerle belirip açığa kavuştuğunu" ortaya koyar. "Tekboynuz'un varlığını yadsımak onun var olmasına engel olmayacak,

[12] Rilke, *Orpheus'a Soneler* [çev. Yüksel Özoğuz, YKY, 2009].

hatta sonunda onu bir canavara dönüştürecektir."[13] Dolayısıyla, her etkileşim söylenen sözlere, karşılıklı jestlere ve mimiklere dayanan bir anlam pazarlığı gibi görünür. İki tarafın üstlendiği şeylerin karşılıklı yorumunu temel alır, yüz hareketlerinin değerlendirilmesi de bu konuda önemli bir göstergedir; bu pazarlık her bireyin kendine ve ötekine ilişkin düşüncesine göre kendini sunuşunu denetlemesi ölçüsünde, bir gerçekliğe işaret etme savında olamayacak, geçici ve yaklaşık bir yaratıdır. İletişim Rilke'nin masal hayvanı gibi karşılıklı yansıtmalardan, yorumlardan, onunla ilgili az çok açık tartışmalardan doğar. Doğal olarak ortaya konan duyguları saptamak istemek, bir masal hayvanına maske takmaya benzer.

ÖTEKİ'SİZ YÜZ

Narkissos miti Öteki olmadan var olmanın olanaksızlığı üstüne bir tür meseldir; var olmak için Öteki'nin bakışlarıyla karşı karşıya gelmenin, orada kendini tanıyıp, karşılıklı görüşmeye ritüel olarak yanıt vermenin zorunlu olduğunu anlatır. Narkissos, su yüzeyinin kendisine gösterdiği yansımada kendini tanıyamaz. İkizin, sonrasında tutkulu bir aşkla bağlanacağı, aslında kendisi olan ötekinin tuzağına düşer. Böylesi bir büyülenmenin sonunda yalnızca ölüm vardır. Onun cesedinin olduğu yerde korkutucu bir çiçek biter: nergis. Kendiyle ayna arasında, Öteki'nin uzamının bir uzaklık yaratıp, bir toplumsal bağ, Öteki'nin yüzünü Öteki olarak algılama ve onda kendini görmeme olanağı sağlaması gerekir. Ötekinin yüzünün zarını kendininkinden sökerek, o yüzün çizgilerini tekilliğiyle sergilemesini sağlamak gerekir. Kendinin ve yüzün özgürce kullanımı, insanlık durumunu ve toplumsal bağı belirleyen simgesel boyuta girişi içerir.

[13] Gregory Bateson, "Communication", Y. Winkin, *La nouvelle communication*'da, Seuil, 1981, s. 129-130.

Yüzün biçimlendirilmesi her zaman Öteki'nin işidir. Yüzdeki (ya da bedendeki) hiçbir ifade türü farklı işlevlerin sırasıyla olgunlaşmasını sağlayan biyolojik saatlere göre sergilenmez. Beden[14] ve yüz simgeselliği oyuncuyu yakınlarına bağlayan eğitim ve özdeşleştirme ilişkisi sayesinde kurulur. Buna karşılık, yalıtılmış, kendi haline bırakılmış, kendisini dünyayla olan ilişkisini ötekilerle simgeleştirmeye yüreklendirmeyi amaçlayan ilişkiden kasıtlı ya da kasıtsız olarak yoksun kalmış çocuk, içine düştüğü durumda sağ kalmayı başarırsa, kendine özgü, ama değişim değeri iletişime kolay kolay izin vermeyen bir simgeleştirme geliştirir. Tabii karşısındaki çaba gösterip ilgilenir, sabırlı davranırsa durum değişebilir (öte yandan, belki de ona düşen rol çocuğu daha az tekil bir simgeleştirme biçimine sürüklemektir). "Yabanıl" olarak adlandırılan çocukların, bugünse otistiklerin ya da kimi şizofrenlerin yaşadığı durum budur. Doğuştan kör olanlar da daha düşük bir düzeyde, toplumsal bütünleşmeyi kesinlikle reddetmeden, ötekiyle ilişkilerinde, yüz eğitimi eksikliği çekerler, bu da yüzlerinin kısmen ifadesiz olmasına yol açar. "Yabanıl" olarak adlandırılan çocuğun, otistin ya da doğuştan körün farklı yüzleri devinimsiz değildir, yalnızca Öteki'sizdir.

Zamanında dikkatli tanıkların uzun uzadıya gözlemlediği kimi "yabanıl" çocukların öyküsünün de anımsattığı gibi, örneğin daha baştan her türlü toplumsal bağdan ayrı kalmış bir çocuğun yüzünde gülümsemeye ya da gülmeye asla rastlanmaz. Bu ifadeler kültürel anlamda çok yaygın olmalarına karşın, insan doğasına kesin olarak kazınmış, günün birinde, zamanı geldiğinde, suya temas eden Japon çiçekleri gibi açılacak özdevinimler değildirler. Gülümseme ya da gülme bir ritüelliğin ifadesidir, bir beden simgeselliğine bağlıdır; bu simgesellik de ötekilerin karşısında edinilir ve kişiler arasında her an kurulan sayısız bağla durmadan yenilenir. Onlar bir anlam evreninin parçasıdırlar. Yalnızca yüz çizgilerini değil, kişiye özgü be-

[14] David Le Breton, *Corps et sociétés*.

densel dışavurumları da (sözel ifade, jestler, bakışın yönü vb.) aynı toplumsal grubun üyelerinin hep birlikte tanıyabilecekleri bir biçimde biçimlendirirler. Aynı şekilde, ortaya çıkışları da rastlantıya bağlı değildir, belli toplumsal ve kültürel koşullara dayanır. Gülme ya da gülümseme bir simgeselliğin öğeleridir; aynı şekilde üzgün ya da kızgın insan da kimi koşullarda kendisine gereken, onda ete kemiğe bürünen biçimlemeleri uzun zaman önce öğrenmiştir. "Yabanıl" olarak adlandırılan, en azından yaşamının ilk yıllarında ister istemez tanıştığı toplumsal ilişkinin uzun süre dışında kalmış çocuğun yüzü tanıklara yabancı görünür; gülümsemeyi, özellikle de gülmeyi bilmediği gibi, gözyaşlarını da bilmeyen bir yüzdür onunki.[15]

Burada yabanıl çocuk sorununu ele almayacağız. Yalnızca bir yanda ötekiyle temastan çok erken yoksun kalmış, terk edilmiş ya da kaybolmuş, ama her biri özgün bir dünyayla ilişki kurarak savunma mekanizmalarını sağ kalmayı kendi başlarına sağlayabilecek denli önceden geliştirmiş, Aveyronlu Victor'a benzer çocukların; öte yandaysa, hayvanların büyüttüğü, sağ kalmalarını sağlayan davranış modellerini hayvanlardan öğrenen Midnapurlu

[15] Bkz. Lucien Malson, *Les enfants sauvages*, Paris, UGE 10-18. Bu kitabın ekinde Jean Itard'ın incelemesi (1801) ve raporu (1806) bulunur; Frank Tinland, *L'homme sauvage*, Paris, Payot, 1968; David Le Breton, *a.g.e.*, s. 51-66. M. Tournier, bir kurgunun içinden, bedenle dilin devreye girişinde Öteki'nin tuttuğu yeri anımsatıp, yokluğunun yavaş yavaş neden olduğu yıkıcı etkileri gösterir. Robinson günün birinde artık gülümseyemediğini fark eder. Yüzü bir başka insanın yüzünde benzer bir gülümseme göremediği için gülümseme özelliğini unutmuştur. "Yüzümüzün bedenimizde benzerlerimizin varlığını durmaksızın biçimlendiren, diriltip canlandıran parça olduğunu anladı. Ateşli bir konuşma yaptığı birinin yanından az önce ayrılmış bir kişinin yüzünde ancak yavaş yavaş yitip giden bir canlılık kalır, konuşacağı başka birinin çıkagelmesi de ateşini canlandıracaktır [...] aslında, onun yüzünde bir şeyler donmuş gibiydi [...] Yalnızca bir arkadaşın gülümsemesi ona gülümsemeyi geri kazandırabilirdi." Bkz. Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Folio, 1972 [Türkçesi: *Cuma ya da Pasifik Arafı*, çev. Melis Ece, Ayrıntı, 1997].

kurt çocuklar (Amala ile Kamala) gibi çocukların olduğunu anımsatalım. Burada Aveyronlu Victor, Amala ile Kamala, Kaspar Hauser örneklerine bakarak, Öteki'nin sürekli olarak gözlerimizin önüne yerleştirdiği aynadan yoksun kalan yüzdeki değişikliklere değineceğiz kısaca.

Victor'un yüz çizgilerinin ya da beden hareketlerinin simgeleştirilmesi, toplumsal bağın kurulmasını sağlamaya en elverişli şeyin duyum eğitimi olduğunu düşünen Condillac'ın öğrencisi Itard'ın önceliği değildir. Bu yüzden, Itard bu konuda pek fazla gözlem yapmamıştır. Bununla birlikte, Victor ona "jestlerine ve beden hareketlerine ne ifade, ne niyet kattığından, her türlü iletişim olanağından yoksun" görünür. Victor'un Aveyron'da yakalanmasının üstünden iki yıl geçmeden yazdığı *Mémoire sur les premiers développements de Victor de l'Aveyron*'da (1801), Victor'u toplumsallaştırmak için verdiği alıştırmaları yürütmede çocuğun isteksiz davranmasına kızarak, çocuktaki yükseklik korkusunun da farkında olduğu için, onu tutup, açtığı pencereden bir süre boşlukta sallandırdığını anlatır: "En azından benim bildiğim kadarıyla ilk kez gözyaşı döküyordu" diye yazar Itard. "Daha önce açıkladığım durum ve dadısından ayrılmanın acısından ya da ona kavuşmanın hazzından döktüğü gözyaşları bundan sonraydı." 1806'da yayımladığı, Victor'un toplumsal simgeciliğe doğru ağır ağır ilerleyişini anlattığı raporda, Itard Victor'daki ilk sevinç gösterilerine özellikle dikkat eder. Çocuğun kaçıp, iki hafta koruyucularından ayrı kalmasının, sonra güvenlik güçleri tarafından yakalanmasının ardından, bir anlamda kendisini evlat edinen Mme Guérin onu kapatıldığı Temple Hapishanesi'nde bulur. "Victor dadısını görür görmez sararıp soldu ve bir süre kendinden geçti; ama Mme Guérin'in kendisini kucakladığını, okşadığını hissedince, birdenbire canlanıp çok tiz çığlıklarla, çırpınarak ellerini sıkarak, mutluluk saçan bir yüzün ışıl ışıl çizgileriyle sevincini gösterdi, oradakilerin gözüne... onu dünyaya getiren kadının kollarına kendi isteğiyle atılmış sevgi dolu bir çocuk gibi göründü." "Mutluluk saçan

bir yüzün ışıl ışıl çizgileri"yle, Victor'un yüzü yavaş yavaş içinde yaşadığı toplumsal uzamın ritüelliklerine açılır.

Midnapurlu kurt çocukları 1920'de Papaz Singh bulmuş, birlikte yaşadıkları hayvanlardan ayırmıştır. Bu iki küçük kızın, Amala ile Kamala'nın yüz (aynı zamanda bedenlerinin geri kalanının) hareketleri kurtların sunduğu modellere göre biçimlenmiştir. Davranışları hayvanla temastan edinilmiş davranışlardır: "Yaklaştığımızda, yüzlerini buruşturuyor, kimi zaman bizimle temas kurmayı ya da yanlarında olmamızı istemediklerini gösterircesine dişlerini gösteriyorlardı";[16] "Kimi zaman onlara dokunarak ya da bir şey göstererek ilgilerini çekmeye çalışırsak, boşluğa bakarcasına rahatsız bir bakışla bakmakla yetiniyorlar, gözlerini çabucak kaçırıyorlardı" (s. 37); [öksüzler yurdundaki çocuklar] "onları oyunlarına çekmek için ellerinden geleni yapıyorlar, ama kızlar bunu çok kötüye yoruyor, ağızlarını açarak, dişlerini göstererek, bazen tuhaf, boğuk bir sesle üstlerine atılarak korkutuyorlardı onları" (s. 38); "ne zaman bir nesnenin, bir hayvanın ya da insanın yerini saptamak için bir şeyleri koklasalar, genelde burun deliklerini kaldırıyor ve havayı içlerine çekerek onun yönünü bulmaya çalışıyorlardı" (s. 45). Kamala mutfakta hazırlanan etin kokusunu alınca, "yabanıl bir bakışla, onu kapmaya çalıştı, fıldır fıldır gözlerle, ağzını oynatıyor, korkutucu bir hırıltıyla dişlerini takırdatıyordu" (s. 45); "Köpekler gibi, ağızlarını eğip doğrudan tabaktan yiyip içiyorlardı, pilav, et gibi katı yiyecekleri ellerini kullanmadan yiyorlardı; su ya da süt gibi sıvı yiyecekleriyse genelde köpek yavruları gibi lık lık içiyorlardı" (s. 48). "Ne hissediyorlardı acaba? Asla gülmüyorlardı. Kamala'nın yüzü güleç gibi görünse de, sevinç duygusundan yoksundu... İlk üç yıl boyunca ne güldüğünü gördüm, ne gülümsediğini... bir tek yemek yediği anlarda, çok acıktığında ve özellikle

[16] J. A. C. Singh, R. M. Zingg, *L'homme en friches: de l'enfant-loup à Gaspar Hauser*, Brüksel, Complexe, 1980, s. 38.

rastlantı sonucu et bulduğunda halini ve tutumunu ifade eden sevinç ya da doyum göstergeleri sergiliyordu" (s. 57).

Bunlar düzensiz bir biçimde bir araya getirilmiş, kendisine en ilginç gelen bilgileri günlüğüne yazmaya çalışan papazın gözlemlerinden örneklerdir. Elbette, burada onların yüzündeki özel ifadelere tanıklık eden bölümleri ayırdık, yoksa metinde bedenlerinin başka dışavurumlarıyla ilgili bir o kadar çarpıcı bir sürü açıklama var: dört ayak üstünde yürümeleri, olağanüstü koku alma duyuları, geceleri yaşamaları, yalnız çiğ ete düşkünlükleri vb. Kamala papazla karısının kendisine gösterdiği sevgi sayesinde, yavaş yavaş çevrelerindeki toplumsal ritüelliklere yüzünü açar. Daha küçük olan Amala bulunmalarından aşağı yukarı bir yıl sonra nefritten ölür. Yoldaşı ölünce, Kamala'nın gözünden bir yaş süzülür, Singh'in karşısında ilk kez ağlıyordur. Günlerce Amala'nın durduğu yerleri, dokunduğu nesneleri koklar, hızlı hızlı solur, dilini sarkıtıp ulur. 18 Kasım 1921'de, oğlaklarla oynarken, "yüzü gülümsediğini düşündürecek kadar aydınlandı" (s. 74). Birkaç ay sonra, Mrs Singh ona acıkıp acıkmadığını sorunca, "Kamala evet dercesine başını salladı" (s. 81). "Evet" demek için başını eğer, "hayır" demek için de soldan sağa doğru sallar (15-12-1923).

1926'da, Kamala gitgide daha büyük bir hızla iletişime açılır. İlk sözcük kırıntılarını söylemeye başlar, öksüzler yurdundaki yaşama katılır, soğuğa duyarlı olur, ilk kez utandığına tanık olunur. Yüz çizgileri iletişimi besleyecek göstergeleri, mimikleri biçimlendirmeye başlar. "Mrs Singh'in birkaç günlüğüne gittiği Rançi'den döndüğünü öğrenince Kamala'nın yüzü aydınlandı. Yüz ifadesinden sevindiği okunuyordu açıkça" (23-1-26). "Zaman geçmiş, Kamala'nın alışkanlıkları bulunduğu günden beri değişmişti. 1926'da, Kamala bütünüyle farklı bir insandı. Konuşurken, yüzündeki ifadeye el kol hareketleri eşlik ediyordu... Yüz ifadelerine ve jestlerine bakarak, ne istediği bir noktaya kadar anlaşılabiliyordu artık..." (1926). Ya da: "Mrs Singh birçok kez onu sevgiyle ikna etmeye çalıştıysa da, durduğu yerden kımıldamadı. Onun üsteleyerek ikna

etme çabaları karşısında, yüzünün rengi rahatsız olduğunu gösterircesine değişti" (20-1-1927). Kamala özellikle dil yetisini, çeşitli duyguları edinmesini izleyen yıllarda, kültürel uyumda hızlı bir ilerleme sergiler. Birçok kuralla başa çıkmayı öğrenir. Kurt davranışlarının aynasıyken, papazla karısının yardımlarıyla yavaş yavaş toplumsal simgeleri kavramaya başlar. Yüzündeki ifadeler belirginleşir. "Yabanıl" olarak adlandırılan çocukların yıllıklarında birçok benzerine de rastlanan, örnek oluşturan bir gelişmedir bu. Kamala, Kasım 1929'da daha gencecikken ölür.

Yaklaşık on altı yaşındaki Kaspar Hauser 1828'de Nürnberg'de bulunur; kararsız adımlarla sokaklarda dolaşmaktadır. O ana dek karanlık bir zindanda, her türlü toplumsal ilişkiden yoksun bir biçimde, görünmez bir gardiyan tarafından yalnızca ekmek ve suyla beslenen, konuşmayı hiç öğrenmemiş Kaspar bilinmeyen bir nedenden ötürü serbest bırakılmış, elinde birkaç tümce yazılmış bir pusulayla kentin kapısına getirilmiştir. Üstüne çok yazılıp çizildiyse de sırrı asla çözülemeyen öyküsüyle oyalanmayalım. Kaspar az kalsın başarıya ulaşacak bir cinayet girişiminden sonra 1833'te öldürülür. Aradaki sürede, sorumluluğunu öğretmen Daumer'in aldığı Kaspar Hauser, toplumsal iletişimin göstergelerini ve simgelerini edinir, konuşmayı ve yazmayı öğrenir. Onun öyküsünü Kaspar'ı çok yakından tanımış, yaşadıklarına büyük bir ilgi duymuş hukukçu Anselm von Feuerbach'ın anılarından biliyoruz. A. von Feuerbach onun yüzüyle ilgili şöyle yazar: "Yüzü o dönemde çok sıradandı; hareketsizken, neredeyse bütünüyle ifadesizdi, yüzünün biraz çıkıntılı alt kısmı da hayvansı bir görüntü kazandırıyordu ona. Aydınlık, ışıl ışıl gözlerindeki öküzlerinkini andıran bakışlarda da hayvanca bir akılsızlık ifadesi vardı. Fizyonomisi birkaç ayda tümüyle değişti: Bakışları ifade kazandı, canlandı; yüzündeki çıkıklık gittikçe yumuşadı, neredeyse tanınmayacak bir hale büründü."[17] Hauser'le bulunuşun-

[17] Anselm von Feuerbach, "Histoire d'un individu sequestré dans un

dan hemen sonra ilk kez karşılaşmalarında, Feuerbach Kaspar'ın fizyonomisinin büyük olasılıkla değişeceğini sezdiğini söyler. Ardından, sonradan ne kadar geliştiğini görebilmek için, bir portre ressamının çıkıp da onu o sırada resmetmeyi düşünmemesine üzülür.

Kaspar'ın yüz çizgilerindeki bakışımsızlık, çenesinin çıkıklığı, Nürnberg sokaklarında bulunuşundan yalnızca birkaç ay sonra ortadan kalkar. Hani başkalarıyla temas ve alınan eğitim, onun fizyonomisine toplumsal iletişimin ortak anlamını kazandırmakla kalmamış, daha tatlı, daha bildik bir görünüm verecek şekilde yüz biçimini de değiştirmiş gibi. Bir grubun içinde yüzlerin birbirini etkilemesi olayı ailelerden, özellikle evlat edinilen bir çocuğun üvey anne babasına "benzeme"ye başladığı ailelerden bilinir.

Toplumsal bağ yalnızca yüz çizgilerini ve yüze kazınan göstergeleri biçimlendirmez; yabanıl çocuklar bize onun aynı zamanda yüzün biçiminin de değişmesine katkıda bulunduğunu göstermiştir. Bu açıdan bakıldığında, burada ayrıcalık tanınmış örnekler arasından Victor'un, Kamala'nın ya da Kaspar'ın yüzlerinde ortaya çıkan şaşırtıcı değişimler bedenin esnekliğini, toplumumuzun çok fazla dikkat etmeden ve verimli kılmadan keşfettiği, oysa başka yerlerde geliştirilen (yoga vb.) kaynaklarının çoğunlukla fark edilmeyen zenginliğini anımsatır. Aynı zamanda yine birine Bonnetter'in, ötekine von Feuerbach'ın tanıklık ettiği bu iki örneği ele alarak, birilerinin toplumsal sorumluluğuna girdikleri dönemde ne Victor'un ne de Kaspar'ın aynadaki yansımasını tanıyabildiğini belirtelim. Ama büyük olasılıkla birlikte yaşadıkları insanların simgeselliğinde kaydettikleri ilerleme onları bir gün kendilerini tanıyacak, yüz çizgilerinin tekilliğini ayırt edecek duruma getirecekti. Bununla birlikte, bu algı, otist çocuk için de olduğu gibi, onu kavrayacak bir "ben"in oluşma-

donjon et privé de toute communication avec le monde depuis sa tendre enfance jusqu'à l'âge de dix-sept ans" (1832), J. A. C. Singh ve R. M. Zingg, *a.g.e.*, s. 284. Ayrıca bkz. 309.

sını, yani yüzün önemli olduğu, kimliğin oluştuğu, artık kişiye özgü bireyselliğin izini taşımadan başkalarınınkiyle karışmadığı bir dünyaya etkin biçimde girmeyi gerektirir. Aynı zamanda bundan böyle başkalarının yüzlerini ayırt edebilme, onları biriciklikleriyle adlandırma yetisinin elde edilmesini gerektirir.

OTİST YÜZ

Otist çocuğun yüzü toplumsal açıdan tamamlanmamış, iletişime daha açılmamış bir yüzdür. Öteki'siz bir yüz. Daha doğrusu Öteki'nin katmanından yoksun bir yüz. Kültürel göndermesi olmayan bir yüz. Yüz çizgilerini çıplak bırakan, simgesellikten artakalmış boşluk da otist çocukların farklılığına anlaşılmaz (aynı zamanda şaşırtıcı) bir benzerlik kazandırır. Çevrelerindeki ortak yüz göstergeleri kendilerinde bulunmadığından birbirlerini andırır, yüzlerinden okuduğumuzu sandığımız düzensizlik yüzünden göze benzer görünürler. Kaldı ki, otizmi her çocukta öyküsünün gelişimine göre özel bir ton kazanan özel bir yaşam düzeni olarak değil de bir eksiklik, bir kusur olarak algılayan ilgisiz ya da aceleci bir bakış bunu bir düzensizlik olarak görür ancak.

Otist çocuk davranışlarıyla, duruşlarıyla, jestleriyle ya da mimikleriyle, toplumsal işleyişe yön veren ritüellerin dışında, o ritüelleri temellendiren anlamların ve değerlerin dışında olsa da akıldışı ya da rastlantısal olmayan başka bir dünya ve etkileşim kullanımını açığa vurur. Bunlar da onun işe koştuğu ritüellerdir, ama özel, topluluk açısından geçerli olmayan ritüellerdir, ilişki sağlayan ritüellerdense ayırıcı ritüellerdir, ayrılığın düzenlenmiş ve uç biçimleridir. Bunlar, toplumsal ritüeller gibi, yaşamaya ve ötekinin karşısında bir yer edinmeye yönelik, onun gözünde değerli kullanma kılavuzlarıdır (öyle ki başkaları onlara saygı göstermediğinde, bilerek kendi yaşamını tehlikeye atabilir), ama anlamlarını yalnızca kendisi bilir.

Öte yandan, sabırlı bir biçimde çözülmeye, gizlerini açığa çıkarabilecek kişinin bilgeliğine de açık ritüellerdir.

Otist çocuğun yüzündeki ritüellik bir toplumsal gruba iyice yerleşmiş bir kişininkinden aşağı kalmaz, o yalnızca bireyseldir, biriciktir, ortak yüz simgeselliğinin yokluğu göze çarpar onda. Bu çocukların her biri yalnızca kendisi için anlamlı olan, içinde yaşadığı topluluğun simgeselliğini reddettiği için kimi özellikleriyle başkalarınınkini andıran bir beden dili konuşur. Görünüşte bir şeyler işlenmemiş kalır, buna karşın bunlar pekâlâ özel, yinelenen ve çocuğun yüz çizgilerine biçim kazandırmış o durumlara endeksli ritüelliklerdir; ötekinin bakışının kendisini açığa çıkarmasından korkarak, aşırı göz önündeki bir yüze ikinci bir deri katmak istercesine, onun ellerini ağzına ve gözlerine götürürler. Üstünde ne boşluk, ne bir çağrı olan bir yokluğun kırpıştığı, çözülmeyi bekleyen bir yüzdür bu.

Grubun ortak ölçütüyle, yani bedensel simgesellikle, özellikle de yüz simgeselliğiyle ilişkilendirilen, otist yüzün hareketlerini biçimlendiren özel ritüellik, daha çok acımasız, normatif bir yargıya tanıklık eden kötüleyici bir dağarcıkla betimlenir: tikler, basmakalıp hareketler, yüz buruşturmalar, manyerizm, yersiz mimikler vb. Psikiyatrik kaynaklar pek de hoş sayılmayacak bu tür sözlerle doludur. Otist davranış ötekinden ayrılmaya yönelik ritüelleştirilmiş bir çaba olarak görülmek şöyle dursun, iletişim kurma yetersizliği olarak betimlenir. Dolayısıyla, çocuğun düşünme etkinliği, kendisini ötekiyle ilişkisini yöntemli bir biçimde kullandığı jestlerden, mimiklerden, duruşlardan, yer değiştirmelerden, sallanmalardan oluşan bir süzgeçle sınırlandırmaya itmiş bildik girişim görünmez kılınır.

Öteki'nden sakınmak, sırlarının ortaya çıkmaması, onun gözüne görünmez olmak, kimse farkında değilken gözlem yapmak, yüz çizgilerini açığa vurmadan görebilmek için gözleri parmakların arkasına saklamak vb. için sergilenen aykırı bir yaratıcılık. Otist çocuk çevresinden ya da kendi fantasma dünyasından kaynaklanan uyarıcıları elekten geçirir, bu iki alan arasındaki sınır onun gözünde

pusludur. O çocukta her şeyin bir anlamı vardır, yüz de bu konuda geri kalmaz. O da korkularını, sıkıntılarını, kabul etmediği şeyleri, güvensizliğini ya da tersine, işbirliğini, açıklığını kendince yansıtır. Yüzü kesinlikle bir kusura değil, iletişimin yüzde farklı bir kullanımına, dünyayla ve ötekiyle ilişkinin kurulmasında büyük bir farka işaret eder.

Otist çocuğun yüzündeki karışıklık bir kestirme yola sapıldığını gösterir, bu yol herkes için farklı olsa da yine de bir yoldur ve günün birinde anayola dönme olasılığını içinde barındırır. Kendisine önerilen tedavi desteğinde, çocuk onun bakımını üstlenen kişinin yüzünden olduğu gibi kabul edildiğini, kültürel perdelerin askıya alındığını okumalıdır; anlamı çoğunlukla gizlenen, aldatıcı olan bir fizyonomi imgesi kabul edilerek, kendisinin yeniden tanımaya çalışıldığını hissetmelidir. Tanıklık ettiği çift değerliliğe saygı duyulması çok önemlidir. Bu anlamda, tedavi uzmanının yüzü vazgeçme isteğini, sıkıntıyı ya da ilgisizliği asla yansıtmamalıdır. O çocuğu her zaman gerçek bir özneye dönüştürür. Otist çocuk ötekinin bakışında nesnelleştirildiğini, yadsındığını hissederse, savunma sistemine geri döner, yüzünü açığa vurduğu temas göstergelerine kapatır, gittikçe ulaşılmaz olur.

Onun ötekinin bakışına katlanmasını, görüşmeyi kabul etmesini, karşı karşıyalığa korkmadan yanıt vermesini uzun, yavaş bir yakınlaşma ve simgesel biçimlendirme çalışması sağlar. O zaman kendi özel ritüellerini bırakıp alışverişinkilere dalar. Ritüel, savmaya yönelik, bir direnç çabası olmaktan çıkıp dönüşür ve dünyaya açılır. Bruno Bettelheim'ın Chicago Orthogenic School'da on üç yaşına gelmiş Marcia isimli otist bir çocuğun öyküsüyle ilgili olarak çektiği film ortak anlamlara yavaş yavaş açılan bir ergenin kimlik dönüşümünü gösterir. Marcia'nın orada kaldığı süre boyunca yüzünün görüntüsü bile ortak simgeselliğe yönelişinin aşamalarına işaret etmeye yetebilir.[18] "Ben"in yavaş

[18] Daniel Karlin'in televizyon için bir gündüz hastanesinde yıllar içinde çektiği *Frédéric, une autre naissance* belgeselinde, bunun tersine, çev-

yavaş olumlanması yüzün açık anlamlılığını getirir. Daha doğrusu başkalarında bildiğimiz, onların da bizim yüz çizgilerimizden okuduğu tanıdık çokanlamlılığı. Ama her insan yüzü meşrudur ve aynı anlam bilmecesini içinde taşır.

Doğuştan kör olan kişi karşısındakinin yüzünü gözleriyle izleyemez ve ona ilişkide üstlenilen şeyin derecesine işaret eden bakışın yol göstericiliğini sunamaz. Ayrıca yüzünde ifadeye seyrek rastlanır, yüzü koşullar ne olursa olsun kıpırdamaz. Yüz çizgileri donmuş gibidir, konuşulanların ciddi ya da önemsiz olmasıyla ilişkili görünmezler. Yüzünün ya da jestlerinin bir etkileşim süresine toplumsal açıdan anlaşılır bir biçimde eşlik etmeye çalışmasına seyrek rastlanır. Körlerin dışlanmasının nedenlerinden biri onların gizemli, daha yapılacak işi olan, tamamlanmamış ya da beceriksizce biçimlendirilmiş yüzlerinin, devinme yeteneğinden yoksun olduğu oranda rahatsız eden Öteki'siz yüzlerinin çözülmesinin güçlüğünde yatar. Etkileşim boyunca, taraflardan her biri karşısındakinin önünde ayna işlevi görür, kendini onunla özdeşleştirebilir, hareketlerini, mimiklerini tanıyıp, bu göstergeler sayesinde, alışverişin bildik bir biçimde, anlam açısından bütünüyle güvenli bir biçimde gelişmesi için ötekine ilişkin yeterince bilgi toplar. Ama doğuştan kör olan kişinin pek hareketli olmayan yüz çizgileri hiçbir şey söylemez, görüşmenin gelişimini belirleyen sistemli mimiklerin hiçbirini sergilemezler. Sözü ya da varlığı ne vurgular, ne de ayrıntılandırırlar. Bu anlamda "tekinsizliği"[19] simgelerler. Çizgilerinde, bileşenlerinde bildik görünseler de gözlerde ışıltı

resinde uğraşıp didinenlerin hareketliliği yüzünden çocuğun beklentisi karşılanmaz. Ötekine olan güvenini yavaş yavaş yitirir, bedenine ve yüzüne gittikçe daha çok yerleşen özel ayrılık ritüellerine döner. Marcia'nın öyküsü üstüne bkz. *La fortresse vide*, Gallimard, 1969; Daniel Karlin'in Bruno Bettelheim'le birlikte çektiği dizi, *Un autre regard sur la folie*.

[19] Fransızcası *l'inquiétante étrangeté*, tam karşılığı "kaygı verici yabancılık". Ama Freud'un *Das Unheimliche* kavramı Fransızca böyle karşılanıyorken, Türkçede "tekinsizlik" kullanıyor. Biz de ileride Freud'a da gönderme yapıldığında "tekinsizliği" yeğledik —*çev. notu.*

olmadığından, gözler devinme yeteneğinden ve anlamlı hareketlerden yoksun olduğu için anlaşılmaz görünürler. Karşılıklılık hareketi, karşılıklı beklentilerin uygunluğu bozulmuştur. Kör kişi Batılıların gündelik yaşamlarında varlığını unutmaya çalıştıkları bir beden ağırlığını akla getirir sert bir biçimde.[20] Alışverişin aynasını kırıp, çabucak kaygıya yer açacak bir bakışımsızlık yaratan uyumsuz bir yüz. Ortak temsillerde, doğuştan kör olan kişinin sınırlı ifade dağarcığı dikkatleri onun yüzüne çeker, bu yüz kapalı, tamamlanmamış, hareketsiz,[21] kendi içine çekilmiş, tanınabilir herhangi bir göstergeyle öteki kaygısını yansıtmayan bir yüz olarak algılanır.

Görsel uyarıcının bulunmaması kör çocuğun çevresindeki insanlara öykünüp, kendini onlarla özdeşleştirmesine engel olur. Bu güçlükler dikkatli, ulaşılabilir ve sevgi dolu bir çevre tarafından göz önünde bulundurulmazsa, çocuk uzun süre beceriksizlik sergiler; yüz çizgilerini ve beden hareketlerini hissettiği duygulara toplumsal açıdan uygun bir biçimde yontmak için cesaret alamaz. Yüz, daha önce de söylediğimiz gibi, hemencecik evrensel özellik kazanan, çocuğun sahiplenmek için gösterdiği çabalardan bağımsız ifadelerin kendiliğinden olgunlaştığı bir doğa değildir. G. Dumas genç körleri konuk eden kurumları gezip, eğitimin etkilerini gerçek örnekleri kullanarak aktarır: "Ben de herkes gibi doğuştan körleri başta görenlerden ilk bakışta kolayca ayırdım. Doğuştan körlerde hiç mimik yoktu, konuşurken asla gülümsemiyorlar, ölü yüzler âleminde geziniyorlardı. Ötekilerin yüzlerindeyse körlüğe yakalandıkları yaşa göre az ya da çok gelişmiş mimikler oluyordu, kimilerinin mimikleri normaldi. Bu fark toplumsal mimik-

[20] Bkz. David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité.*

[21] Doğuştan kör çocukların eğitilmesindeki güçlükler üstüne bkz. Pierre Henri, *Les aveugles et la société*, Paris, PUF, 1958, s. 108 ve devamı. Elbette, bir topluluğa özgü simgesel düzeni edindikten sonra kör olan bir çocukta, yüz daha az dikkat çeker, daha akıcıdır, ama toplumsal açıdan o da gözlerdeki ifade yokluğunun sıkıntısını çeker.

leri sergileyebilen, gülümseyebilen körlerin bize gündelik yaşamda doğuştan körlerden daha yakın gelmesine neden oluyor, doğuştan körler maskelerinin sertliğiyle bizden az çok uzak görünüyorlar."[22] Çocuğun ötekilerle ilişkide gelecekte karşılaşacağı güçlüklere duyarlı bir çevre, kendi yüzüne etki eden değişimleri ona hissettirmek için, söz ve eller aracılığıyla ona yol göstererek, yüz çizgilerini hareket ettirmeyi öğretebilir. Çevreyle temasta öykünme ve özdeşleştirme süreçleri aracılığıyla, genelde özel bir çaba gerekmeksizin edinilen beden simgeselliğini kör çocuk kararlı bir ilerleyişle öğrenebilir.

Yüzün toplumsal anlamda tamamlanmamışlığı doğuştan körün yüz çizgilerinde kimi zaman bozulmaya yol açar: "Körlüğün yol açabildiği tikler öylesine belirgindir ki, Amerikalılar 'manyerizm' kategorisinde onlara *blindisms* adını vermişlerdir" diye yazar Pierre Henri. Özel olarak yüzle ilgili olarak da şöyle der: "Gözün rahatsızlığına tepki olan duruşlar, jestler ya da mimikler (gözlerin kırpıştırılması ya da ovuşturulması, gün ışığından kaçılması, başın eğilmesi), tersine, zayıf görsel kalıntıların sonucu olan, haz almaya yönelik uygulamalar (başın ısrarla ışığa çevrilmesi, lambaya bakılması, gözle ışık arasında parmakların aralanması) ortaya koyuyorlar."

Doğuştan körün, kimi zaman özel hareketlerin kat ettiği, gözlerin yol göstericiliğinden yoksun ve bu yüzden anlaşılmaz, yanlış anlamalara elverişli bir Öteki'siz yüz olan yüzü sürekli olarak aldatıcı, işin özünü gizler görünür, ona daha iyi davranılmasını sağlayabilecek özdeşleştirme süreçlerini engeller.

YÜZÜN TOPLUMSAL ANLAMI

İnsanın varoluşu ancak parçası olduğu toplumsal grubun simge ve değerleriyle beslendiğinde anlam kazanır. Yüz de

[22] Georges Dumas, *Le sourire*, *a.g.e.*, s. 123.

bu kuralın dışında kalmaz. O hem benzerlik, hem de ayrılıktır. Benzerliktir, çünkü bir ayna halinde grubun öteki yüzlerinin bildik özelliklerine gönderme yapar; ayrılıktır, çünkü her şeye karşın onda bir şeyler indirgenemez olarak kalır. Aynı zamanda, hem bağlar, hem ayırır. Her bireyin toplumsal bir bütün içindeki çelişkili durumunu, yani bir yandan ortak anlam yaratımına kişisel olarak katkı sağlarken, bir yandan da ancak toplumsal ve kültürel işaretlere göre yaşayabilme durumunu kendince yansıtır.

Toplumsal simgecilik ötekinin bakışının aşinalığını oraya kaydetmek üzere göstergelerini yüze serpiştirir. Öte yandan, kişi kendini bir aynada gördüğünde ya da bir vitrine yansıyan yüzüne bakarken, bu kez kendi bakışının aşinalığı söz konusu olur. Yüzde görünen her şey bir tanınma göstergesinin görüntüsüdür. Mizanseninin (makyaj, bıyık, sakal, saç kesimi vb.), mimik üretiminin, başkalarına bakışın belli bir biçimde yapılması, onu ânında bir dizi anlamla birleştirilmesini sağlayan bildik apaçıklığın merkezine dönüştürür. Yüz asla bir doğa değildir, o bir kompozisyondur. Gerek insanın kendinin farkında olmasına, gerek anlaşılması güç toplumsal ve kültürel etkiye zemin oluşturur. Sosyolojinin ve antropolojinin gösterdiği gibi, toplumsallaşma insanın bedensel anlamda özel yaşamının en gizli noktalarını biçimlendirir,[23] yüzü de es geçmez.

Yüzden insanın insanlığı okunur, bizi birbirimizden ayıran en küçük fark da apaçık biçimde yüzde kendini dayatır. Aynı zamanda, onu kat eden hareketler, ona biçim veren çizgiler, yansıyan duygu toplumsal bağın ana kalıp olduğunu, herkesin de yüz çizgilerini ve ifadelerini kendi öyküsüne göre bu kalıpta biçimlendirdiğini anımsatır. Özel yaşamla kamusal yaşam her yüzde kesişir. Tüm insanlar birbirine benzer, ama hiçbiri bir başkasının tıpkısı değildir.

[23] Bkz. David Le Breton, *a.g.e.*

4
TOPLUMSAL BİÇİMLEMELER: KARŞILIKLI GÖRÜŞME

> Bu sıralarda Paris'te, ayaklanmalar ve zorbalıklar sonucu ülkelerinden sürülüp yoksulluğa düşmüş Polonyalı kontlar yaşadığını duydum; arabacılık yapıyorlarmış ama burjuva müşterilerine öyle bir kaşlarını çatarak bakıyorlarmış ki zavallıcıklar arabaya neden bindiklerini unutup kiliseye giren köpek gibi kuyrukları bacaklarının arasında kalakalıyorlarmış.
>
> Giuseppe Tomasi Di Lampedusa, *Leopar*[1]

KARŞILIKLI GÖRÜŞME

Yüz hareketleri her etkileşimi ritüel olarak vurgulayan jestlerin, temasların, mimiklerin de uyduğu "yüklenilen lehçe"nin (E. Goffman) içinde yer alır. Biçimleri ve dağılımları bir topluluğa özgü bir simgesel düzene bağlıdır. Her toplumsal kümelenmeye yönelik, dille ve gerek ona eşlik eden, gerek ondan önce gelen, gerek uzantısı olan jestlerle ya da mimiklerle anlatım açısından, karşılıklı bir bağlılık vardır. Ağızdan çıkan her söz, hatta sessizlik kimi zaman güçlükle algılanabilen, ama tutarlı, düzenli, anlaşılır beden hareketleriyle belirlenir. Jestlerle ifade iki dili kusursuz konuşan kişilerde, bir dilden ötekine geçildiğinde de-

1 Çev. Semin Sayıt, Can, 1998.

rinlemesine değişebilir. Sözgelimi Birdwhistell, Kanada'nın kuzeybatısındaki Kutenai Kızılderililerinde geleneksel dillerinde ya da İngilizce konuşmalarına göre jestlerin kökten değiştiğini gözlemlemiştir. Mimikler bir dile uyum sağlar ve bir başkasıyla işleyemezler. Aynı şekilde, farklı toplumsal gruplara göre de değişirler. Başka bir deyişle, dilin toplumsal kullanımı bedenin toplumsal kullanımıyla bağıntılıdır. Kişinin duygusal yaşamında derinlemesine yer etmiş bir anadil olduğu gibi, ona denk gelen bir ana beden de vardır: Kişinin ilk sözcüklerini dile getirmesiyle kazanmaya başladığı beden ve yüz kullanımıdır bu.

Niyetin her zaman egemen olmadığı, adına iletişim denen anlam alışverişinde, beden dilden aşağı kalır bir araç değildir. Simgesellikleri ayrı ayrı incelenmek üzere birbirlerinden ayrılamazlar, tıpkı yüzle ellerin de ayrılamayacağı gibi. Gündelik yaşamı belirleyen etkileşimlerde (selam vermek, vedalaşmak, bir kafenin terasında oturmak, alışveriş yapmak, bir kaldırımda yürümek, arkadaşlarla çene çalmak vb.), jestlerle mimikler aynı beden simgeselliğini paylaşan ya da onun göstergelerini sonradan öğrenmiş kişiler açısından, görsel anlamda anlaşılır bir biçimde birbirine karışır sürekli. Bedendeki ve yüzdeki sayısız hareket rastlantıya ya da bireylerin keyfine bırakılmamıştır, kişinin başta tarzı ve mizacı olmak üzere, kişisel öyküsünün verileriyle ince farklılıklar taşıyan belli toplumsal bir düzene karşılık verirler. Etkileşim ritüelleri her şeyden önce bedensel davranışların ve yüz hareketlerinin düzene konmuş ve karşılıklı olarak anlaşılır mizansenleridir.

Yüzler aynı ifade düzenini paylaşarak birbirlerinin karşısında ayna işlevi görür, sözlerin karşılıklı yankısını göreceli bir açıklıkla (tüm kurnazlık ya da yanlış yorum olasılıklarıyla birlikte) gösterirler: baş sallama, büst hareketleri, mimikler, baş eğme, bakıştaki genel ton vb. Yüzdeki her hareket, ifade oyunuyla, etkileşimin gelişimiyle ve kişilerin karşılıklı yüklenme düzeyiyle ilgili bir yorumdur. Yüzden kimi zaman karşılıklı bir ilişkinin gelişimini öngörülemez kılan o bulaşıcı duygulanım etkisiyle, ilgi ya

da sıkıntı, su üstüne çıkan duygular, konuşmayı bitirme kaygısı ya da konuşmadan alınan haz okunur. Bu bakımdan, Robert Bresson'un filmlerindeki çözümleme yalnızca görüntüyle ilgili değildir, oyuncuların rollerine de yansımıştır: karşılıklı olarak uyumsuz, onları bildik kılan ritüel kesinlikten kısmen yoksun beden hareketleri, sesler. R. Bresson yananlam olarak duyguları ya da karşılıklı ilişkideki yüklenme derecesini yansıtan bedensel göstergelere, özellikle de mimiklere bağlılıktan bağışık tutar oyuncularını. Oyuncular tekdüze bir sesle, yansız bir yüzle oynar, çelişkinin gergin ipi üstünde dururlar, bu gerilim de görüntüye büyük bir güç kazandırır. İzleyiciyi sürekli şaşırtıp, sinema dilinin özgüllüğünü anımsatır ona.

Genelde beden hareketlerine yön veren bu görünüşteki düzen, kimi araştırmacıları dil modeline dayanarak, onun işleyiş yasalarını tanımlamaya itmiştir. Birdwhistell kinesiği yaratırken, bu yinelenen, anlamlı jestlerin sistemli bir biçimde dağıldığı ve yapısal dilbilim, özellikle sesbilim alanında yepyeni bir başlık altında incelenmeleri gerektiği varsayımından hareket etmiştir. Kendisine göre, bedenin göstergebilimi bir dil gibi kapalıdır. Bu örnek üstünden, bedenin simgeselliğini kinemler (devinim-birim) aracılığıyla çözümler: Kinem hareket açısından, daha bir anlamla birleşmemiş, dildeki fonemin dengi bir temel birimdir. Bütünleşik bir kinem dizisi bir kinemorfem (morfemin jestlerdeki dengi) oluşturur: örneğin göz kırpma ya da gülümseme. Dolayısıyla, kinemlerin birleşimi anlamı yaratır ve etkileşimi doğru dürüst gelişmesi için gerekli işaretlerle destekler. Birdwhistell yalnız yüz için elli altı temel birim önerir. Yirmiyi aşkın betimleyici birime başvurur. Çözümlenecek malzeme öyle kolay kolay altından kalkılacak şey değildir (karşılaştırmak için, bir dilin sesbilgisinin otuz kadar sesle sınırlı kaldığını düşünelim). Birdwhistell yüzde, duruşlarda ya da jestlerde somutlaşan simgeselliğin özgüllüğünü zedeleyecek ölçüde aşırıya kaçan bir benzerliğin engeline takılır.

Kuşkusuz, dil ve beden gibi iki büyük gösterge sistemi arasında benzerlikler bulunabilir, ama farklılıkları da bir o kadar önemlidir. Bedenden yayılan göstergeler dili belirleyenden çok daha vurgulu bir çokanlamlılığı yansıtırlar. Anlam belirsizliği alanı orada çok daha geniştir. Anlama ancak birçok fonemin açık biçimde birleşmesiyle ulaşan fonemin tersine, bedensel hareketlerin çoğunu baştan bir anlam varsayımı kat eder. Beden göstergeleri, özellikle de yüzünkiler daha çok kök salmış, en ufak bireysel çeşitlemeye bağlı, karşılıklı denetime daha açık olan dil göstergelerinin tersine, kaçaktır, olumsaldır, düşsel yansıtmaya elverişlidir, belirsiz dışavurumlara sahiptir.[2]

Beden dilin astı değildir, önce gelen yapının dengi bir yapı üstünde beceriksizce işlemez. Yüzden ya da bedenden okunan düzenlilikleri sınıflandırmak kolay değildir. Bu konuda herhangi bir sözlük hazırlanamaz büyük olasılıkla. Daha önce gördüğümüz gibi, yalnızca bağlam kişilerin karşılıklı olarak toplumsal bir grubun üyelerinin ortaklaşa paylaştığı bir ifade düzenine dayanan anlamları yansıtmalarını sağlayabilir.

Etkileşim sırasında bedenin bu şekilde işlenmesi özel yasaklar doğurur. Yüz ile cinsellik organı mesafe kullanımında uzak tutulur, görüşme sırasında herhangi birisiyle temasın düşünülemez olduğu ölçüde olumsuz anlamda daha çok dikkat edilir onlara. Batılı toplumlarımızda (ya da fiziksel temasın daha az yasak olduğu toplumlarda), bir sözü vurgulamak için çok kaçamak bir arkadaşlık göstergesi olarak karşımızdakine istisnai bir biçimde do-

[2] Bkz. Ray Birdwhistell, *Kinesics and context, essays on body motion communication*, Harmondsworth, Penguin Books, 1973. Y. Winkin, *La nouvelle communication*, Paris, Seuil, 1981. (R. Birdwhistell: "Un exercice de kinésique et de linguistique: la scène de la cigarette", s. 160-190); *Langages*, 10. sayı, Haziran 1968 (J. Kristeva'nın, R. Birdwhistell'in vb. makaleleri). Bkz. eleştirel bir yaklaşım: P. Feyereisen ve J. D. De Lannoy, *Psychologie du geste, a.g.e.*, s. 69 ve devamı; Pierre Guiraud, *Le langage du corps*, Paris, PUF, 1980, s. 71 ve devamı; David Le Breton, *Corps et sociétés, a.g.e.*, s. 67 ve devamı.

kunduğumuzda bile, yüzden ve cinsellik organından her zaman sakınırız. Dahası, büyük ölçüde toplumsal bir değer taşımalarına karşın, onları bedenin geri kalanından ayıran bir koruma alanıyla çevrili gibidirler. Oysa kollara, ellere, omuzlara, göğse, hatta bacaklara dokunuruz.

Temasın ritüelleşmesi elbette sevgililer arasında farklıdır. Sık sık yatıştırıcı ya da acımayı ifade edecek bir biçimde alınlarına dokunduğumuz hastalar ya da can çekişenler için de aynı şey geçerlidir. Çocuğun bedenselliğinin toplumsal işlenişi de özeldir. Toplumlarımızda, fiziksel temas açıkça kaçınmaya yönelse de, çocuk söz konusu olduğunda hareket tersine döner. Ona dokunmak, sevmek, okşamak, sevgi göstermek toplumda salık verilen bir şeydir. Çocuğun yüzü sevecenliğin ayrıcalıklı nesnesidir: yanaklarından, alnından öpmek, hafifçe vurarak sevmek, okşamak vb. Bu da çocuk yedi-sekiz yaşına gelene dek sürer. Ergenlik daha uzakta olsa bile, içinde yaşadığı toplumda geçerli olan etkileşim kurallarının çocuğa oldukça çabuk uygulanmasına neden olur.

Yüz ile cinsellik organının aynı temas tabusunda bir araya gelmesinde şaşılacak bir şey yoktur, çünkü bunlar sevgililerin en çok sevdikleri yerlerdir. Kişinin Durkheim'ın sözünü ettiği kutsal alanı, işin içine aşk karıştığında yalnızca bir bakışla devrilebilen iki kalesini onlarda bulur.

ÇEHREDEN İNSANA

Yüzüne gözüne bulaştırmak, yüzünde güller açmak, yüzü gülmek, suratı bir karış asılmak, yüzünden okunmak, suratı sirke satmak... Gündelik dilde, yüz ya da surat bütün olarak insanı, onu ötekilerden ayıran kimlik duygusunu ve ötekilerden gördüğü saygıyı tanımlamak için kullanılır. Yüz (ya da surat) burada kişinin nesnesi olduğu toplumsal saygınlığın ölçüsüdür. Bu konuda, E. Goffman'ın "anlar ve insanları"nı açıklamak, yani kişileri, uymak zorunda oldukları toplumsal tanımların koruyuculuğun-

da bir araya getiren etkileşim ritüellerini açıklamak için yaptığı özenli çalışmayı herkes bilir; bu ritüeller sayesinde alışverişin karşılıklı duyulan ve yine karşılıklı olarak hak edildiği düşünülen saygıya olabildiğince zarar vermemesi sağlanır. Her etkileşim, tarafları ritüel olarak çabucak çıkılması gereken sıkıntılı bir duruma sokarak, gelişmesine engel olabilecek beceriksizliklerin, uyumsuzlukların, edim hatalarının ya da dil sürçmelerinin, hakaretlerin tehdidi altındadır. Yüzün kırılganlığı kimi zaman bazı etkileşimleri güçleştirir. Kişi yüz çizgilerinin denetimini yitirdiğinde, kendini aşırı güçlü bir duyguya kaptırdığında ya da gülmesini tutamadığında, yüz altüst olur. Kişi "güçsüzlüğünü gizlemeye çözüm olarak, karşısındakilerden başka yöne döner ya da yüzünü, ağzını özellikle elleriyle gizler."[3] Goffman özel olarak yüzden (*visage*) seyrek söz eder, ama bir biçimde oyuncunun toplumsal kimliğini simgesel olarak içinde toplamış ifadeli yüzün eğretilemesi, tam da başkalarının acımasız değerlendirmesine sunduğu gösterge olan çehre (*face*) kavramına başvurur. Goffman çehreyi "bir kişinin özel bir temas sırasında başkalarının benimsediğini varsaydıkları eylem çizgisi aracılığıyla, etkin biçimde üstlendiği toplumsal olumlu değer" olarak tanımlar. "Çehre onaylanmış kimi toplumsal özniteliklerin belirlediği bir benlik imgesidir, öte yandan bu imge kişinin kendisiyle ilgili iyi bir görüntü çizerek mesleğine ya da dinine ilişkin de iyi bir görüntü çizebilmesinden ötürü paylaşılabilmektedir."[4] Yüzden okunan çıplaklık, kırılgan-

[3] E. Goffman, *Les moments et leurs hommes*, Paris, Minuit, 1988.

[4] E. Goffman, *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974, s. 9 [Türkçesi: *Etkileşim Ritüelleri*, çev. Adem Bölükbaşı, Heretik, 2017]. Goffman "bir kişinin eylemleri yüzünden işleri (kendisi de içinde olmak üzere) kimsenin yüzüne gözüne bulaştırmamak için yaptığı her şey"e yüz çalışması (*face work*) der. Arap göçebe geleneği insanın kimliğini manevi anlamda yüzüyle saptar: *vecih*. Sözcük kişi için kullanılır. "Örneğin bir konuk," der J. Chelhod, "ev sahibine saygısızlık ederse, ev sahibi kabahatlinin onun yüzünü kestiğini, yani onurunu yaraladığını söyler. Olayı yargıya taşır, yüz hakkını ister ve çok aşırı istekler öne sürer

lık ya da tersine soğukkanlılık, görünüşteki açıklık, onu bir alışveriş anahtarına, etkileşimin niteliğiyle ilgili bir belirtiye dönüştürür. Bu açıdan, ötekiyle olan ilişkiyi simgeler. Ötekinin karşısında, kendinin en duyarlı, en ifadeli göstergesidir. Yüz derisi başkalarıyla olan ilişkinin duyarlı bölgesini temsil eder tam da.

"Bir birey izlediği eylem çizgisi kendisine ilişkin güvenilir, yani başka katılımcılardan gelen yargı ve belirtilerce desteklenen ve durumun kişisellikten uzak öğelerinin açığa vurduğu şeylerle doğrulanan bir imge yansıttığında, işleri yüzüne gözüne bulaştırmaz" (s. 10). Çehre başkalarının bakışlarının, varsayılan yargılarının yarattığı şeydir. Kişi başkalarının aynasında kendisinin doyurucu bir imgesini algılar, kendini orada bulur. Karşı karşıya duran yüzlerin bakışımı tartışılmayan, hiçbir beceriksizliğin eğreti kılmadığı, hiçbir pot tehdidi barındırmayan bir kimliğin verilerini doğrular. Kişilerin karşılıklı yüzleri alışılagelmiş, gündelik alışveriş ve benliği gerçekleme göstergeleri karşısında silinir gider.

Ama kişi başkalarının karşısında kendisine kurallara uygun biçimde izin verebileceğiyle orantısız bir tutum sergilediğinde sevimsiz görünür. Görevlerini unutup sınırı aşar ve tanıkların kınamaları karşısında kendine güvenini yitirir ister istemez. Kişi, dalgınlığa düşüp, bir edim hatasıyla ya da bir dil sürçmesiyle kimliğinin pek de övgüye değer olmayan bir parçasını açığa vurur ya da ötekiyle ilişkisinde esneklik payını abartıp aldanır. Bir olasılık da kişinin, üstünlüğünü kanıtlamak isteyip, "yüzünde güller açmışken", başkalarınınkine uymayan bir yüz sergileyerek işleri yüzüne gözüne bulaştırmasıdır. Kişi görünüşü kurtarmaya çalışır, ama onların bakışlarına sunduğu yüz çabalarını boşa çıkarır, başkalarının yüzü artık tam anla-

[...]. Suçlunun onun yüzünü aklaması, yani tüm aşirete, hatta gelip geçenlere onuruna leke sürülmediğini söylemesi gerekir." Joseph Chelhod, *Introduction à la sociologie de l'Islam*, Paris, Besson-Chantemerle, 1958, s. 32.

mıyla bir ayna değildir, beceriksizin durumu kurtarmak için girişimlerini kuşkucu somurtmalar ya da alaycı gülümsemeler izler acımasızca. "Biri kötü bir izlenim uyandırdığında ya da işleri yüzüne gözüne bulaştırdığında," der yine Goffman, "bu olay ânın ifade örgüsüne doğrudan eklenemeyecek ifade etkenlerinin görüşmeye karışmasına neden olur" (s. 12). Tabii yüz gizlenmezse. Karşılıklı ilişkide yerleşik ifadeler bir süre için kesintiye uğrar. Yüz çizgilerinin mizansenindeki damga, hakaret eden ya da beceriksiz kişiye hatasını işaret eden, şaşırtıcı bir bakışımsızlığı dışavurur.

Utanmak, yüzü gizlemek için ellerle kapamak, ötekinin düşmanca bakışlarına katlanılamadığından aşağı bakmak yüzü karartmak demektir ve işlerin yüze göze bulaştırıldığına işarettir. Kendi gözlerinin savunuculuğu olmaksızın yargılayanların araştıran bakışlarına teslim olarak, yüzü ritüel anlamda damgalamak demektir. İşlerin yüze göze bulaştırılması yüzde bir bozgun sonucu olur. Klasik suçlu görüntüsü içinde yaşadığı topluluğun karşısında küçük düşmüş, gözlerini yere indirmiş, kalabalığın önüne atılmış, bir biçimde simgesel olarak öldürülmüş bir insanın görüntüsüdür. O artık ötekinin "gözlerinin içine" bakamaz, başkalarına bakışının yasını tutmak ve toplum için yalnızca bir utanç nesnesi olmak zorunda kalmıştır. Yüzü işleri yüzüne gözüne bulaştırdığı oranda (burada yüzü bütünüyle görünmez olmuşçasına) kamusal olur, karşısındakilerinkine denk bir konumda durma yetisinden yoksun kalır.

Aynı şekilde, halk dili de kişiyi çehresiyle, özellikle de başkalarına sunduğu yüzle bir tutar. Grubun beklentisine aykırı davranan, işleri yüzüne gözüne bulaştıran ya da bulaştırmak üzere olan kişi, tutumunda ısrar ederse "suratının (ya da ağzının burnunun) dağıtılması"yla tehdit edilir. Bu şekilde paylanan kişinin simgesel düşkünlüğü zaten yüzün saygınlığını yitirmesinde yatmaktadır. Tam da dağıtılması gereken bir surattan ya da ağızdan, burundan başka bir şeyi kalmamıştır. Aynı simgesel bi-

çimsizleştirmeye "Kapa çeneni!" sözünde de, "yüzünü yere getirmek", "yüzünün derisi yere geçmek" deyişlerinde de rastlanır. Kimi toplumlarda, işleri yüzüne gözüne bulaştırıp, onurunu yitiren insan kendini öldürmek zorunda kalır. Hakarete karşılık öldürmek gerekir ya da öldürülmek. Bu durumda, başkalarıyla karşılıklı ilişki kurabilecek bir yüze kavuşmak olanaksızdır. Çehrenin yitirilmesi o zaman kişiye ölmekten başka seçenek bırakmayan bir biçimsizleşmedir.

Batılı toplumlarımızda, onarıcı alışverişler,[5] karışıklığı yaratan kişinin ve kurbanının, toplumsal etkileşimlere yön veren ölçülülük kuralına ve karşılıklı saygıya karşı gelinmesinden sonra, sıkıntılı durumdan çıkmalarını sağlarlar. Hakaret eden kişi özürler, gerekçeler ya da ricalar üreterek ediminin anlamını değiştirir, belirsizliği ritüel olarak ortadan kaldırır, tanıkların gözünde çiğnenen yasayla ilişkisinin ilk davranışının düşündürdüğünden çok farklı olduğunu doğrular. Suçlu olduğunu kabul ederek, kalıcı bir anlaşmazlığın doğmasına engel olup, başoyuncuların saygınlıklarını koruyarak yüz yüze bakabilmelerini sağlar. Kimi zaman hakarete uğrayan kişi saygınlığını koruduğunu ve ötekinin saldırısına aldırmadığını açığa vuran bir nükteyle ya da bir gülüşle karışıklığın önüne geçer. Bu geniş tutum sözün ağırlığını ortadan kaldırır, kişinin bir an için sarsılan konumunu güçlendirir. Hakaret eden kişi de heyecana kapılmayan bu dingin yüz karşısında daha iyi davranmak ya da saldırı açısını değiştirmek zorunda kalır.

Yüz, alışverişte bize düşen payı açığa vurması bakımından, kişiyi her an onun sorumluluğunu üstlenmek durumunda bırakır. Örneğin ortada herhangi bir kötü niyetin olmadığına işaret eden bir gülümsemeyle ötekini tanıdığımızı ritüel olarak gösterme gerekliliği de bundan kaynaklanır. Birbirine temas eden kişilerin yüzünde ço-

[5] Onarıcı alışverişler üstüne bkz. E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, 2. cilt: *Les relations en public*, Paris, Minuit, 1973, s. 101-180.

ğunlukla rutin bir gülümseme olur, karşılaşmaya ve alışverişte ya da bir şey isterken alınan ilk önlemlere eşlik eder, sonra da ancak taraflar ayrılırken aynı şekilde geri dönmek üzere yüz çizgilerinden silinir. Gülümseme zorunludur, beklenmedik bir karşılaşmayla ya da müşteri gelmesinin verdiği hazla yüze yayılan sevinç ifadesi gibi değildir, ama etkileşime üstünde uzlaşılmış giriş-çıkış yöntemi olarak kullanılır. Ötekini kutsamaya ve öteki tarafından kendinin kutsanmasına yönelik en küçük ritüel.

"Uygar ilgisizlik" (Goffman) ancak yabancıların karşılaştığı yerlerde zorunludur. Etkileşim yüzün saklanmasını yasaklar. Gülümseme de kişilerin karşılıklı saygılarıyla birbirlerine destek oldukları, aralarındaki bağın hoş ve barışçı özelliğini doğruladıkları en küçük toplumsal yükümlülüğe tanıklık eder. Bir kişinin, karşısında az çok saf biri olduğunda, ritüel olarak iyi niyetini göstermeye çalışmak için gülümsemeden kurnazca yararlanması da bunun sonucudur. Karşısındaki aklı başına geldiğinde "yapmacık" ya da "ne idüğü belirsiz" bir gülümsemeden söz edecektir. Gülümsemeden kaçınan kişinin soğuk, kendini beğenmiş, çekilmez ya da "mahkeme duvarı suratlı" biri olduğu düşünülür. "Gülümsemenin bedava olduğu" anımsatılır ona. İlişki iletişiminde gülümsemenin önemi o kadar büyüktür ki kimi yerlerde, müşterileri ya da ziyaretçileri karşılamakla görevli hostesler, satıcılar, basın ataşeleri, halkla ilişkiler sorumluları için zorunludur. Ötekinin yüzüne yönelik olduğu, gözlerinin içine bakıp, ona karşı sergilediği özenin somut göstergesini apaçık ortaya koyduğu için çok güçlü bir toplumsal biçimlemedir. Ama bu gülümsemeyle gündelik yaşamdaki gülümseme aynı değildir, müşteride karşılık olarak beliren gülümseme de hostesin yüzünde yankılanmaz kesinlikle. Ondaki işlevsel gülümseme bir yüze değil, bir müşteriye yöneliktir; o müşterinin kimliği de ancak toplumsal anlamda kendisine borçlu olunan ilginin belki beklentilerine daha titizlikle yaklaşılmasını gerektirdiği ölçüde ilgisizlikten kurtulabilir.

ETKİLEŞİM VE BAKIŞ

"Göz," der Sartre, "önce duyarlı görme organı olarak değil, bakışın zemini olarak algılanır".

Gözler aynı anda hem bilgi alır, hem verirler. Bir kişinin başkasına yönelttiği bakış yansız olarak algılanmaz. Bakışların karşıdakinin yüzü üstündeki dağılımı etkileşim örgüsüne katkı sağlar; varsayılan anlamları alışverişin yönünü belirler, aynı şekilde sese eşlik eden mimiklerle ilgili bilgi verirler.[6] Bu alışverişler etkileşimin düzenlenmesinin bir parçasıdır. Kuşkusuz, bakış kendini tüm bedeniyle ifade eden kişinin genel davranışından kopuk değildir. Bir etkileşimin duygusal tonu beden ve yüz hareketlerine olduğu kadar bakışın niteliğine, süresine ve yönüne de yansır. Bakışı etkileşimin taraflarının fiziksel etkinliklerini kat eden simgesel örgüden ayrı düşünmekten kaçınmak gerekir. Bakış ötekinin karşısında bir varoluş biçimine bağlıdır, çözümleme yoluyla ayrılıp tek başına söz konusu edilemez. Bakış alışverişiyle yüzlerin karşılıklı işlenişinin nesnesi örülür, görüşmenin gelişimine katkıda bulunan anlamlı indisler göz önüne serilip yorumlanır. Bakışın ritüelliği toplumlara göre değişir; yalnızca bir kültürden ötekine değil, aynı zamanda toplumsal bir gruptan ötekine değişen simgesel bir düzene uyar. Aynı zamanda, kişilerin karşılıklı toplumsal durumlarına, akrabalık ya da yakınlık düzeylerine göre de farklılıklar gösterebilir. Bu anlamda, aşırı katı bir bakış etkileşimi çözümlemesi çoklu ve karşıtlıklar içeren bir gerçeklikle bağdaşmayabilir.

Gözler etkileşimin düzenleyicileridir. Buna inanmak için, karşımızdaki kişinin konuşurken bakışlarını güneş

[6] Ötekinin yüzüne yöneltilen bakışın sabit olmadığını, daha çok bir tür tarama ortaya koyduğunu vurgulamak gerekir. Örneğin optik okuyuculu kameralar "birinin gözlerinin içine dimdik bakma"nın tam olarak doğru bir ifade olmadığını gösterir. Bkz. Mark Cook, "Regard et regard réciproque dans les interactions sociales", Jacques Cosnier ve Alain Brossard, *La communication non verbale*, Delachaux et Niestlé, 1984, s. 132.

gözlüğüyle saklamasının yarattığı sıkıntıyı düşünmek yeter. Goethe, Eckermann'la tartışmalarında bu rahatsızlığa değinir: "O insanların özenle inceleyeceği bir kobay olacağımı, bu şekilde silahlanmış gözleriyle ruhumun derinliklerini yoklamak, yaşlı yüzümdeki en küçük kırışıkları gözetlemek istediklerini düşünüyorum her zaman. Buna karşılık, onlar beni böyle tanımaya çalışırken, aramızdaki adil eşitlik bütünüyle ortadan kalkıyor, ben de onları inceleyerek durumu telafi edemiyorum, çünkü benimle konuşurken gözlerini göremediğim ve ruhunun aynasını gözlerimi kör eden iki cam parçasıyla örtmüş bir insanla ilgili hiçbir şey öğrenemem" (5 Nisan 1830). Gözlerin kara camlı gözlüğün arkasına saklanması etkileşime destek olan güven verici bilgilerin büyük bölümünü süzgeçten geçirir; alışverişi gerçeklikten uzaklaştırır ve elinde aynı olanak olmayan, buna karşılık, yüzü sarsıcı bir çıplaklıkla ortada olan kişinin göreceli biçimde aşağılanmasına yol açar.

Gerçekten de karşılıklı görüşmelerde Batı toplumlarının insanları gözlerini birbirlerinden seyrek ayırırlar, yüzler sıkı bir uyum içinde, birbirlerini yansıtırlar. Örneğin kaldırımda yan yana yürürlerken bile, gözlerini birbirlerine çevirirler, bu hem ortak bir yükümlülüğün, hem de yüzdeki belirtileri algılamak için gereken dikkatin göstergesidir. Alışverişin düzenleyicileri olan bu belirtiler konuşmanın gidişine yön verirler. Amaç ister ötekinin bakışında bir onay arayarak bir düşünceyi desteklemek olsun, ister sözü almaya elverişli ânı kollamak olsun, ister karşımızdakine söyleyecek bir şeylerimizin olduğunu göstermek olsun, isterse içtenlik göstergeleri aramak olsun vb.

Bu koşullarda ötekinin bakışından kaçmak, gözleri güneş gözlüğünün altına gizlemek ya da onun yüzüne bakmamak (anlamı ağır bir ifade) beceriksiz bir ikiyüzlülük ya da iletişimi kolaylaştırmayan bir sıkıntı anlamına gelir. Utangaçlık ya da heyecan bu rahatsız davranışı temize çıkarmamışsa, kişi başkalarından saygı göremez hiç. "Onunla konuşurken, asla gözlerimize bakmıyor", durmaksızın bakışını kaçıran, simgesel olarak ötekinin

yüzünü göz önünde bulundurmayı reddeden kişi bir rahatsızlık yaratır ve dışlanarak ya da kuşkulanılarak aynı davranışla karşı karşıya kalabilir, aynı ilgisizliği tadabilir. Bakış gibi, bakışın olmaması da yansız değildir. İşporta malı resimlerde ya da çizgi romanlarda, hain yan bakar, gizli gizli gözetler ama gözlerini kaçırır. Gündelik etkileşimde, karşısındakine bakmayan kişi alışverişte ötekinin aleyhine bir bakışımsızlık, bir eşitsizlik yaratır; öteki de bunun üstüne böylesi bir davranışın anlamının ne olabileceğini sorgulamaya başlar. Bir kişinin gözlerini kaçırması bir rahatsızlığa, mesafeli olma isteğine işaret eder, yüzlerin teması kesintiye uğramıştır. Riskli bir durumu düzeltmek isteyen kişinin "Seninle konuşurken yüzüme bak" diye bağırması bundan kaynaklanır. Karşılıklı konuşma yüzün aracılığını içerir, karşılıklı bakışın yardımı olmaksızın sağlanamaz.[7] "Sözle bakış artık yüzden yüze güvence altına alınmadığında," der Francis Jacques, "bir tür boşluk oluşur, söz bakışı yalanlarsa da daha zor algılanan bir dalgalanma."[8]

Ötekinin yüzü, dolayısıyla simgesel anlamda kimlik duygusu bakış aracılığıyla göz önüne alınır. Etkileşimin taraflarının toplumsal davranışında, ötekinin bize bakışına büyük bir yatırım yapılır. "Bana bakmadı", "Seninle konuşurken sana pek bakmadı" türü basmakalıp sözler kabul edilmemenin, bir an için var olma güvencesi veren bir bakışın mütevazı ilgisini çekememenin düş kırıklığını dile getirir. Birine seslenirken görülmemiş olmak bir "çehre"yi bile desteklemeye yetmez. Çehrenin yitirilmemesinin nedeni karşımızdaki bakışın ona kazandırdığı meşruluktan çıkarsanamamasıdır.[9] Örneğin, Ralph Ellison'ın

[7] Toplumsal yaşamda bakış üstüne bkz. M. Cook, R. Exline, M. Argyle, bkz. M. Argyle ve M. Cook, *Gaze and Mutual Gaze*, Cambridge, 1976, Cambridge University Press.

[8] Francis Jacques, *Différence et subjectivité*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982, s. 175.

[9] Çeşitli çalışmalar bize yönelen bakışın duygusal gerilimi artırdığını göstermiştir; duygulanım ne kadar büyükse, birine o kadar istekle ba-

ABD'deki Siyahların durumu üstüne yazdığı kitabın ilk satırları çok açıklayıcıdır: "Görülmeyen bir adamım ben. [...] Ben maddesi, eti-kemiği, lifleri, sıvıları olan bir insanım; hatta bir aklım olduğu da söylenebilir. Görülmezim, anlıyor musunuz, sırf insanlar beni görmek istemedikleri için görülmezim. [...] Benim görülmezliğim, derimin biyokimyasal bir bozukluğu sorunu da değildir tam olarak. Sözünü ettiğim görülmezlik, karşılaştığım insanların gözlerindeki acayip bir durumdan dolayıdır."[10]

Bunun tersine, ünlü birinin bir hayranının bu kişiden söz ederken, coşkuyla "Beni gördü" demesinde bir vaftiz değeri vardır. Bu umulmadık bir saygınlık getirir. Bakış toplumsal anlamda bir yüz kazandırır. Bir etkileşim sırasında, insan, yüzüne yönelen bakışın süresini kabul edildiğinin işareti olarak duyumsar; bu süre konuşmacıda beğenildiği duygusunu uyandırıp, sözlerinin dinleyicileri ne kadar ilgilendirdiğini gösterir. Buna karşılık, dalgın ya da başka tarafa dönük bakışlar dikkatin dağılıp, sıkıntının baş gösterdiğine tanıklık eder. Ama görünüşte herhangi bir neden yokken aşırı uzun süren bir bakış rahatsızlık ya da kaçma isteği doğurur. Bu konuda, Ellsworth'le arkadaşlarının kırmızı ışıkta durmuş sürücülere yansız bir ifadeyle, sabit gözlerle bakan figüranları kullanarak yaptıkları deney ünlüdür. Ölçülülük kurallarını hiçe sayan böyle beklenmedik bir ısrar karşısında, anlayamadıkları bir durum yüzünden tedirgin olan sürücüler gerilim alanından çabucak uzaklaşırlar.[11]

Yüzün (dolayısıyla bakışın) gösterildiği açı görüşmenin tonunu koşullandıran ritüelleştirilmiş bir veridir. Başın ve büstün yana eğilmesi toplumlarımızda dinlemeyi,

kanız; kendisine keyfi bir biçimde belli yetenekler yüklenen bir birey bakışları kendi üstünde toplar, bkz. M. Argyle, *a.g.e.*

[10] Ralph Ellison, *Görülmeyen Adam* [çev. Mehmet H. Doğan, İletişim, 2013].

[11] Bkz. P.-C. Ellsworth, J. Carlsmith, A. Henson, "The stare as a stimulus to flight a human subject: a series of field experiments", *J. Pers. soc. psych.*, 21. sayı, 1972.

içten açıklığı gösteren bir davranış olarak algılanır. Sözgelimi Frey'le arkadaşları, Avrupa resminde Rönesans'tan beri başın yana eğilmesinin ifade ettiklerine karşı bir duyarlılık olduğunu gözlemlemiştir. Çocuklu Meryem resimleri bu duruşu vurgular. Buna karşılık, güçlü figürler başlarını asla eğmez, tersine dik tutarlar. Frey'le Ales bir dizi deneyle, fotoğraf kurgusu sayesinde aynı kişinin başını iki farklı açıda eğmiş gibi gösterilmesinin çelişkili biçimde algılandığını gösterirler. "Önce kendini beğenmiş, soğuk, kendinden emin, küstah, acımasız, sert, anlaşılmaz vb. görünen kişiler başın konumu hafifçe eğildiğinde gözlemcilerin gözünde alçakgönüllü, temiz yürekli, üzgün, yumuşak başlı, ince, düşçü, anlayışlı, sevgi dolu vb. oluyor."[12] Dolayısıyla, yüzün eğilmesi yansız bir konum değildir, en azından Batılı toplumlarımızda ve dikkate değer sayıda durum açısından, belli bir duygusal tona işaret eder. Eğilme açısı çıplak gözle güç algılanır, ama kişinin genel duruşuna ve sesin özel tonlamasına eşlik ederek, görüşme sırasında değerli bir ayar indisi olarak gösterir kendini. Bir kez daha yüzün anlamının ne alışveriş bağlamından, ne de bedenin hareketlerinden soyutlanabileceğini gösterir. Belli bir durumda, yüzün egemenliğinde anlamlı olmayan hiçbir ayrıntı yoktur.

BAKIŞMA

Bakış, der Simmel, "hem öylesine özel, hem de öylesine incelikli [bir bağdır ki] ancak en kısa yolu izleyerek biçimlenebilir: Bir gözden ötekine giden düz çizgi; en ufak uzaklaşma, en ufak yan yan bakış onun biricikliğini bütünüyle yok edecektir... İnsanlar arasındaki tüm ilişkiler, sempatiler ya da antipatiler, yakınlıklar ya da soğukluklar, bakışlar arasındaki alışveriş olmasaydı kökten değişirdi."[13] Bu

[12] S. Frey ve Ales, J. Cosnier ve A. Brossard, *a.g.e.*, s. 195.

[13] Georg Simmel, "Essai sur la sociologie des sens", *Sociologie et épistémologie*, a.g.e., s. 227.

alışveriş iki kişinin yüzlerini temas haline sokar. Yalnızca temasın süresinin sınırladığı bir karşılıklılık içinde, yüzün çift taraflı çıplaklığının hissedildiği kısa bir göz yoklaması. Burada ritüellik daha çok temasın süresiyle ilgilidir. Gündelik yaşamdaki etkileşimlerde, gözlerle temas son derece hassas bir konudur, karşılıklılık genelde hemencecik kopan eğreti bir ipe bağlıdır. Kişilerden biri, çoğunlukla da ikisi birden bakışlarını çevirip yoluna devam eder. Bu kaçamak alışveriş temelde gündelik yaşamın gelişimine etki etmez. Batılı toplumlarımızda bedenin ritüelleştirilen silikliğine[14] dayanan etkileşim, o bakışı hiçbir şeyin durdurmamasını, kimsenin onun zorlayıcı ağırlığını hissetmemesini gerektirir. Örneğin kaldırımlarda, mağazalarda ya da kafelerde, bir tür toplumsal incelik gelip geçenlerin ya da tüketicilerin gözlerinin zararsızca buluşmasını sağlar. Ritüel bir ilgisizlik göz temasına yön verip, o andan yararlanarak doğabilecek rahatsızlığı dağıtır.

Sözgelimi, toplu taşıma araçlarındaki, bekleme salonlarındaki ya da asansörlerdeki rastlantısal etkileşim, genelde kısa bir gülümsemeyle karşılanan yeni gelenin ötesinde, görsel teması yasaklar. Fiziksel yakınlık ötekinin bakışını daha da yakışıksız kılıp, bir kışkırtma ya da patavatsızlık, "durumu kötüye kullanma" göstergesine dönüştürebilir. Yüz bireyin kutsal alanı olarak ortaya konur, ötekinin bakışının yüzde duruşu her zaman rahatsız etme tehlikesini taşır. Toplu taşıma araçlarındaki yakınlıkta, mahremiyetin bir süreliğine elden yitirilmesi gibi kabul edilemez bir tehdit eklenir buna.

Buna karşılık, bir konferansta ya da bir tiyatro oyununda, izleyicilerin bakışları hep birlikte sahnedeki kişiye yönelir. Ama burada, bakışların karşılıklılığı diye bir şey akıldan geçmez. Konuşmacının bakışı salonda gezinir. Bir an için bir yüzde durabilir, ama sokaktaki ya da kafelerdeki gibi bir kısıtlama altındadır. İzleyiciler arasındaki bir yüzde fazla oyalanırsa, kafaları karıştırabilir.

[14] Bkz. David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, 6. Bölüm.

Temelde, bakışların kesişmesi yansız olarak kalır, yüzler ilgisizliklerini korur, bir an için kurulan temastan su üstüne hiçbir şey çıkmaz. Olası bir buluşmanın, fazla ileri gidebilecek bir taşkınlığın, öngörülmezliğin başlangıcı olduğu için, toplumsal uzlaşmalar onun içerdiği tehlikeyi özenle sınırlamışlardır. Ama kimi zaman (söylenceye göre) "ilk bakışta" bir aşk ya da arkadaşlık ilişkisi kurulur. "Uygar ilgisizlik" zorunluluğu duyguyu tutamamış, ritüel fazladan bir davranışı hoşgörmüştür. Kişiler göz gözeyken, açığa çıkış büyülü bir etki yaratmıştır. Karşılıklı bir kabul gerçekleşmiştir. Ötekiyle doğrudan temas kurma olasılığı doğmuştur. Yüzün bakışa açılması zaten düzdeğişmeceli bir biçimde gelecek buluşmaya işaret etmektedir.[15]

Bakış alışverişi bir yandan daha uzun bir etkileşim başlatmadan, ama bireyin dünyayla ilişkisini değiştirerek nazik ilgisizliği aşabilir. Bakış bir değer kazandıran ya da bir değeri yok eden bir yapıdır. Örneğin bu alışveriş kişilerden biri güç bir durumda olduğunda (hasta, aykırı, engelli vb.), ötekiyse tartışma götürmez bir toplumsal kimliğin açık göstergelerini sergilediğinde, onları iyi ya da kötü anlamda bakışımsız konumlarda bir araya getirebilir. Gizli bir anlaşmaya işaret eden bu bakışla, sorunlu durumdaki kişi kimliğinin kabul edildiği izlenimine kapılır. Sallantıdaki kimlik duygusu, o kişiyi içine almakta zorlanan topluluğu istemeden bütün halinde temsil eden bir bakışın simgesel etkinliğiyle onarılır. Sözgelimi, yazgısı için kaygılanan, kendisine bakanların bakışlarında bir güvence arayan bir hastanın, adaletsizliğe uğradığını düşünen ve çevresinden onay arayan bir kişinin ya da ırkçılıkla karşı karşıya kalmışken onurunu insanların gözünde kurtaran birinin durumu budur. Kişiye yoksun olduğunu düşündüğü kimlik boyutunu simgesel açıdan yeniden kazandıran bir bakış süresince, yüzlerin karşılıklı algılanmasıyla yitirilen çehreye yeniden kavuşulur.

[15] Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981.

Temas daha ileri gitmez, ama etkisi kendini hissettirmiş, bir dönüşüm yaratmıştır. Bir kişinin kimlik duygusu asla nesnel bir olgu değildir, sürekli olarak başkalarının onayına bağlı olan simgesel bir yapının etkisidir.

Federico Fellini'nin *Cabiria'nın Geceleri* (1957) filminin sonunda, Guiletta Masina'nın canlandırdığı genç fahişe son erkek arkadaşının kendisini attığı ırmak boyunca acınası bir durumda yürür, adam birikmiş parasını çalıp onu boğmaya çalışmıştır. Kız akıntıya kapılmış, boğulmaktan son anda kurtulmuştur. Yaşamında ve düşlerinde bir kez daha aldanmış, küçük düşmüş, elinde avucunda hiçbir şey kalmamıştır. Büyük bir umutsuzluk içindedir. Birden karşısına karmakarışık ve şaşırtıcı bir köy orkestrası çıkar, tüm halk figürleri orada toplanmış gibidir. Gözleri yaşlı bir halde, orkestranın geçişini izler. Derken kalabalığın içinden biri ona gülümser. Kısa bir duraksamadan sonra Cabiria'nın yüzü de ona karşılık olarak aydınlanır. Yaşamın kendisinin bile ortadan kalktığı en sert anlamda yüzü yere getirilmişken, apaçık biçimde, yücegönüllü bir sevgiyle kendisini kabul eden bu kaçamak işbirliği sayesinde bu durumdan kurtulmuştur. Onuruna kavuşmuştur. Beceriksiz orkestra geçer, ama o tek bakış genç kadını başka bir şeye dönüştürmüştür. Yaşam sürmektedir.

Toplumsal savunma mekanizmaları kişinin imgesine zarar vermeyecek biçimde askıya alındığında, kısacık bir etkileşim sayesinde, ötekiyle buluşan bakış canlı ya da ölçülü bir duygunun kaynağı olabilir. Görüşmenin ille bir yerlere varması gerekmez, yalnızca o temasın yoğunluğuyla yetinebilir. Bir kereliğine uygar ilgisizlik zorunluluğundan kurtulan yüzlerin karşılıklı çıplaklığı gücünü o anların seyrek olmasından alır. Açığa çıkmış o yüzlerde herhangi bir pratik yarar sağlamadan, yalnızca ötekine belirsizliğe yer bırakmayacak biçimde açılma ânının kutlanması hareketiyle doğan duygu, örneğin Georges Brassens'in ("L'Auvergnat") ya da Yves Montand'ın ("L'étranger") şarkılarına yansımıştır.

Toplumsal anlamda meşruluk kazandırmaya, varoluşu güvence altına almaya elverişli kılınmış bakış aynı zamanda onu kabul etmeyebilir, yadsıyabilir ya da askıya alabilir. Göz alışverişinin tonu her zaman şen şakrak değildir. Beğenmemeyi ya da küçümsemeyi ifade eden mimik ölçülülük kurallarının ritüel olarak çiğnenmesi, ötekine yönelik duruma göre az çok başarıya ulaşan bir yıldırma, görüntüsünü ya da tutumunu kınama girişimidir. Somurtmayla vurgulanan gösterişçi bakış bir değer yargısını belirtir. Başkalarının onayına gereksinim duyan bir kimlik duygusunun simgesel köklerine saldırır. Ama kurban nesnesi olduğu ritüel saldırının farkına varmayıp yoluna devam edebilir, ona bir şakayla ya da ilgisiz, serbest bir tutumla karşı koyabilir. Gözlerini indirerek buna boyun eğebilir, böylece kendisine "pis pis bakılması"nı ve onu böyle davranmaya iten kişinin tatmin olmasını kabullenebilir. İşlerin daha çok çığırından çıkmasından kaygılanarak, en azından geçici olarak, bakışlarıyla hakaret eden kişinin bununla yetineceği umuduyla bu davranışa ses çıkarmayabilir. Ama aşırı öfkelenirse, simgesel saldırıya fiziksel saldırıyla da karşılık verebilir, "yüzünü yere getirmek" isteyen kişinin "suratını dağıtmak" isteyebilir. "Bana nasıl baktığını gördünüz mü?" "Sıradan ırkçılık" çoğunlukla bir bakışta yargıya varan, ama zaman harcadığına pek rastlanmayan bu sabit bakışta yatar.

Bakış bir temastır, Öteki'ne dokunur ve onun dokunsallığı toplumsal imgelemde hiç de gözden kaçmaz. Gündelik dil de bunu gönlünce gösterir: Birine kedinin ciğere baktığı gibi, baygın baygın, pis pis, alıcı gözüyle bakılabilir. İçe işleyen bakışlar, insanın kanını donduran gözler. Gözünü daldan budaktan sakınmamak, dik dik bakmak vb. Karşılıklı görüşme yüzleri çırılçıplak ortaya koyduğunda açığa çıkan gerilim bir dizi deyişe de yansımıştır: birbirine yiyecekmiş gibi, ters ters, iyi gözle, kötü gözle bakmak, göz ucuyla süzmek vb. Sevgililer de birbirlerine tatlı tatlı, baygın baygın, gözleriyle yer gibi vb. bakarlar. Buradaki gözle yoklama daha yakın temasların

belirtisidir. Bir bakış sert, kıskanç, dokunaklı, rahatsız edici, tatlı, yumuşacık, çekici vb. olabilir. Bakışa (burada ister istemez ötekinin yüzüne yöneltilen bakışa) koşullara göre onu insanın en özel ve en hassas noktasını hedef almış bir silaha ya da bir okşamaya dönüştürebilecek bir dokunsallık kazandıran nitelemeleri saymak uzun sürer. Bakışta yoğunluğundan kolay kolay kurtulamadığımız simgesel bir güç vardır. Öteki'nin gözlerinin ayrıcalığı, temel anlamları verebilmek ya da geri alabilmektir.

SÜZMEK

Bireyler birbirini tanımazken ve açıkça bir alışveriş başlamamışken, kimse ötekinin ilgisinin ağırlığını duymamalıdır. Bakışlar yüzlere etki etmeden yalnızca bir an için şöyle bir gezinebilirler, öteki farkında değilken göz ucuyla bakılabilir (öteki de bunu fark etmemiş gibi yapabilir). Aynı şekilde, bir kafenin terasında, müşteriler gelip geçenlere bakar, onları rahatsız etmemek ve görülmenin vereceği rahatsızlıktan kendilerini sakınmak için, ölçülü bir biçimde yüzlerine dikerler gözlerini. Bu koşullarda, kalabalığa ya da gelip geçenlere göz atma kabul edilebilir bir şeydir. Yazın geleneği Restif'ten Walter Benjamin'e, Poe'dan Jünger'e dek bu açıdan zengindir. Kalabalıkta bir yüzü gözetleyen biri bunu böylesi bir durumda geçerli olan ritüel ilgisizliğe saygılı biçimde, "çaktırmadan" yapar; ölçülülük göstergelerini sergileyip, niyetinin iyi olduğunun güvencesini vererek aldatıcı bir görünüşe bürünür. Takındığı ilgisiz tavır boş boş geziniyormuş gibi yaparak tezgâha yaklaşan, derken elmayı kapıp hiçbir şey olmamışçasına, dikkat çekebilecek her türlü ifadeyi özenle yok ettiği bir yüzle, kimsenin ilgisini çekmeden uzaklaşan hırsızın ilgisizliği kadar ritüelleştirilmiştir.

Vagonda ya da asansörde, başkasıyla karşı karşıyayken, yüz yüzeyken dikkati korumakta güçlük çekilse de, herkes kendi kapalı evreninde kalır. Başkasının yüzünün

mahremiyetinin korunması kişilerin arasına bir tür perde indiren bir bakış parazitlenmesiyle gerçekleşir. Aslında kolay kolay fark edilmeyecek bir durumdur bu, ama herkes onu ânında tanıyabilir. Aynı şekilde kuralın çiğnenmesi de kimsenin gözünden kaçmaz. Genelde biri tavlanmaya ya da sindirilmeye çalışılmıyorsa, ona ölçülü bir biçimde bakılır. Gözler çaktırmadan, duraklamadan ötekinin üstünde gezinip kayar. Dalgınlıkla bir saniyeliğine buluşurlarsa, göz hareketinin, uygun bir çıkış noktası arayışındaki tehlikeli bir bakışın beklenmedik hedefine dönüşen bir başka noktayı kovalamasıyla, rahatsızlık karşılıklı olarak sona erdirilir. Kısa süreli bir bakış da niyetin saflığını bir kez daha doğrulayarak sıkıntıdan kurtulmanın incelikli bir yoludur. Aynı şekilde, aşırı uzun süren ve hedefi olan kişi tarafından fark edilen bir bakış da karşılıklı bir rahatsızlık yaratır. O zaman savunma mekanizmaları sıkıntıyı önlemeye ya da gidermeye çalışır. Dikkatle süzülen kişi içine düştüğü uygunsuz durumdan, kendisine yönelen bakışı bilinçli olarak görmezden gelerek, yüzünü her türlü gizli uzlaşmanın dışında tutarak çıkabilir. Böylece ritüel olarak bu ısrarla alay ettiğini gösterir. Oyun edilmiş, görünüş kurtarılmıştır, gözler buluşur ama yeniden karşılıklı olarak sakınımlı davranır, ölçülülük kuralını pek çiğnemezler. Savunma mekanizması çok geç devreye girerse, kurban bu kez patavatsızın yüzünü yere getirecek bir biçimde kendini savunabilir: "Çok mu beğendin?", "Tanışıyor muyuz?". Kurban bu şekilde davranarak haksız yere özünden bir şeyler koparılması olarak algıladığı eyleme direndiğini gösterir.

Başka bir bağlamda, sabit bakış alışveriş kurma aracı olarak işler. Kafedeki garson, başka müşterilerle uğraşması gerektiği ve her yere yetişemediği için sabırsızları bir süre savsaklamayı yeğlese de, bu şekilde kendisinin dikkatini çeken müşteriyi görmezden gelemez. Yine temelde, bir tartışmayı yöneten kişi de söz isteyen bir katılımcının öfkeli yüzünü, ona söz vermeyi geciktirse bile uzun süre görmemiş gibi yapamaz. Tavlama işiyse farklı bir ritüelliğe

dayanır, erkeğin kadına ısrarlı bakışlarla bakmasına izin verirken, kadın temelde o bakışı görmezden gelir (kadın erkeğe öyle bakarsa, çoğunlukla rahatsızlık doğar). Tavlamada, ötekini süzme olgusu öncelikle bir sınama değeri taşır, uygunluğu ölçer, şansını denemek üzere durumu yoklar. Gözler çağrıdan kaçmazsa, öteki yüreklendirici bir gülümsemeyle yanıt verebilir. Ondan sonra buluşma gerçekleşir. Yüzün teslimi bedeninkinin habercisidir.

Bakış ahlakı, korunması gereken mahremiyet alanı yüzünkini kapsar. Görüşmelere yön veren simgesel düzen bir eylem disiplini, ahlakı gibi işler; bu ahlaka aykırı davranılması, kendisini bütünüyle haksız bir patavatsızlığın ya da saygısızlığın kurbanı olarak gören kişide rahatsızlık yaratır. Bakış alışverişi iki bireyi "olabilecek en dolaysız, en saf karşılıklı ilişki"[16] içinde yüz yüze getirir. Bakış karşısında insan ilgisiz kalamaz; çünkü o kişinin kendisini savunmasına olanak vermeden, yüzün mahremiyetini simgesel bir gaspla karşı karşıya bırakır. Karşılık vermek olanaksızken (tabii durum süzülen kişinin ötekine aynı kararlılıkla baktığı bir sinir savaşına dönmezse) süzmek, gözlerle ısrarlı bir biçimde dokunmak yüzün derisini süzmek, kurbanın yüzünü bir araştırma nesnesine dönüştürerek kullanma hakkından onu yoksun bırakmak demeye gelir.

"KEM GÖZ"

Bakış yüzün en üstün işlevidir. Fizyonomilerin çıplaklığını açığa vurup, ötekiyle ilgili bilgi verir. Yüzü oluşturan şeylerin başında, hiç kuşkusuz yüz çizgilerinin *Gestalt*'ında çok daha az ayırt edilen, açığa çıkarma konusunda daha etkisiz olan, daha küçük bir yatırıma değen ağızlardan, kulaklardan, alından ya da burundan önce gözler gelir. Kişinin kimliği açısından her şeyin çok önemli olduğu yüz bileşenlerinin değer öğretisinde gözler egemendir.

[16] Georg Simmel, *a.g.e.*, s. 227.

Gözler onları sarıp bir anlam kazandıran yüzden ayrılınca kaygı uyandırırlar. "Maskenin içinden bize bakan oyuncunun canlı gözleri korkunçtur, ne oyuncunun bir parçasıdırlar, ne de maskenin..."[17] Gözlerin tuhaflığı ve bakışı harekete geçiren güç, mimiklerini, hareketlerini tanıyabildiğimiz alışıldık bir yüzle kısmen giderilmelidir. Yüz bilinmediğinde gözler korkutucu bir güçle yanıp tutuşurlar, ciddi biçimde tehlike altındaki insanlıkları askıya alınmış gibidir. Korku sineması bundan yararlanmış, hatta bu durumu sömürmüştür. Ötekinin bize odaklanmış bakışının kaygı vericiliğini biraz olsun yitirmesi için ona bakabilmek gerekir. Bakış da ancak yüzle değiş tokuş edilebilir. "Artık sahipsiz bir tek göz kalıncaya kadar bütün başı kat kat saran sargılar"[18] der Rilke. Yüz çizgileri maskenin ya da sargının altında olduğu için ötekinin yüzündeki hareketleri algılamanın olanaksızlığı, onun çevresini saran gerçekdışılık izlenimi buluşmayı güçleştirir, en temel ayar noktalarından yoksun bırakır. Duyguların gidiş gelişini algılamanın güçlüğü yüzünden, etkileşim açıklığının sağladığı hafifliği yitirir, daha çok tahmine dayanır, yanlış anlamalara yol açar. Kimi zaman da tasaya.

Gözler ışıltıdan ya da yüzden yoksun olduklarında korku uyandırırlar. Birçok gelenekte gözler ruhun penceresidir. Ama ruhun gözlere yansıması gözlerin çevresindeki yüzün insanlığını içerir. Yoksa onu ifadelerine katan yüz çizgilerinden koparılmış bakış (örneğin korku sinemasında) kötülükle, hatta şeytanlıkla ilişkilendirilir. Gözlerden yayılan güç onları çevreleyen yüzle ayrıntılandırılır; yüz o gücü kendi içinde taşıyan kişinin insanlık durumunun sınırlarını anımsatır. Buna karşın, kimi insanlar gözlerinden fışkıran şiddeti önleyemezler. İçinde yaşadıkları topluluk kurbanlarına yalnızca bakarak kötü-

[17] Otomar Krejča, "Le regard du masque", *Le masque: du rite au théâtre*, Paris, Éditions du CNRS, 1985, s. 206.

[18] Rainer Maria Rilke, *Malte Laurids Brigge'nin Notları* [çev. Behçet Necatigil, Can, 2012].

lük etme gücünü yüklemiştir onlara. Kem göz bir insanın istençdışı niteliği olabilir, o insana gözle bile olsa temas edilmesi ölümcül sonuçlar doğurabilir. Kem gözün etkisi, kem gözlü olduğuna inanılan kişi istemese de kendini gösterir. Bu güç genel anlamda kınanan kimi toplumsal kategorilere yüklenir: çingeneler, yaşlı kadınlar, sakatlar, tek gözlüler, körler vb. Onların gözlerinin sözde kurbana birazcık takılması ya da o kurbanın beklenmedik bir bakışın ağırlığını üstünde hissetmesi, bu inancı tetiklemeye ve sonrasında hiçbir biçimde önceden kestirilemeyecek bir talihsizliği açıklamaya yetebilir. Bakış mutsuzluk getirir, bahtsızlık (*guigne*) getirir (*guigne* sözcüğü *guigner*'den gelir; gözleri kısıp, göz ucuyla bakmaktan).

Gözler algıladıkları şeye dokunup dünyayla tehlikeli olabilecek bir ilişkiye girer. Dolayısıyla, ötekine yönelen bakış asla ilgisiz değildir. Onun bütünlüğüne saldırır, taşkınlık tehlikesi içerir. Bu anlamda, Kilise'nin "şehvetli" ya da öyle olduğu varsayılan bakışlara savaş açmasında şaşılacak bir şey yoktur. Görmek zaten kendini bir şeye aşırı vermek demektir, görülmenin de insan üstünde ötekinin yararlanabileceği bir etkisi vardır. "Görmek," der Starobinski, "tehlikeli bir edimdir. Lynkeus'un tutkusudur o, ama Kızıl Sakal'ın kanları onun yüzünden ölür. Bu konuda, mitolojiler ya da söylenceler tuhaf bir biçimde oybirliği halindedir. Orpheus, Narkissos, Oidipus, Psykhe, Medusa bakışın erimini genişletmek istedikçe ruhun körlüğe ve karanlığa mahküm kılındığını öğretir bize."[19] Ama saydığımız örneklerde, görülmenin de aynı oranda sert olduğu görülür. Gözlerin devingenliğinin ve uzaklığa karşın şeyleri ele geçirme gücünün özünde, bu zararlı bakışın doğrudan yüzüne yöneldiği kişi açısından bir tehlike vardır. Çünkü kem göz bireyin kendi yüzü üstündeki zayıflığını zorlayan bir eylemdir. Uzaktan ve çabucak olsa da karşılıklı görüşmeyi ve savuşturulamayıp hedefine ulaşan, kurbanına büyük zarar veren bir bakışın zehrini içerir.

[19] Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1962, s. 14.

Kem göz aynı zamanda ortak tasarımların bu gücü onlara kazandırdığı noktada, bilerek zarar vermek isteyenlerin de silahıdır: cadıların, büyücülerin vb.

Daha önce gördüğümüz gibi, kabule işaret eden bir bakış harekete geçirilen simgeselliğin etkisiyle güç durumdaki bir kişinin kimlik duygusunu onarabilir. Ama enerjinin bu şekilde yer değiştirmesi aynı kişiye zarar da verebilir. Böylesi bir duruma "kem göz", "sütten kesilmek", "göz değmek" gibi şeylerle ilgili inançlarda rastlanır. Bu kez ötekinin bakışı mutsuzluk getirir. Bakan kişinin kötü niyetine gözlerin dokunsal gücü eklenince, kurbanın elinden egemenliğinin bir bölümünü alan bir dönüşüm etkisi yaratır. "Kem göz" kendini savunmasızca belki de kıskanç bir kadının bakışlarına teslim eden ya da çocuğunu onun ellerine bırakan, ona fazla güvenen bir anneyi çarpar. Avda ya da balık tutmada aşırı başarılı olan, çevresindekilerde kıskançlık yaratan bir adamı çarpar vb. Önlem almayıp "gözünün değmesi"yle ün salmış birinin öfkesini üstüne çeken saf insanı hasta eder. Kıskançlık gözlerin kurbanın en açık ve en zayıf noktasına, yani yüzüne zararlı temasının nedenidir. Kem göz kurbanı öldürebilir, hasta ya da kısır edebilir, güçten düşürebilir, onun ruhunu ele geçirebilir, yıkıma sürükleyebilir vb. *Envie* (kıskançlık) köken olarak *guigne*'e benzer biçimde kötücül bir gözle bakmak anlamına gelen *invidere*'den gelir. Kıskançlığın, yaydığı zararlı enerjiyle, kıskanılan kişinin özelliklerinden birine etki edebildiğinde, onun yaşamını altüst etme gücü vardır.

Ötekinin gözleri yüze dokunup, düzdeğişmeceli bir biçimde bütün olarak bireye zarar verir. Bu koşullarda, bir bakışın olası şiddeti ancak bireyin yüz çizgilerini gizleyecek peçeyle ya da koruyucu bir nesneyle azaltılabilir. Yüzün durumu, olduğu haliyle silikleşmedikçe savunmasızlıktır. Aynı zamanda, ötekinin en mutlak kabulü de onda gerçekleşir. İnsan dünyada yüz çizgileriyle, bakışıyla, yüzünün çıplak derisiyle var olur, aynı zamanda başkaları da onun varoluşunun meşruluğunu bunlar aracılığıyla

elinden almaya çalışabilirler. Yüzün simgelediği bir başka *coincidentia oppositorum* (karşıtlar birliği) güçle zayıflığın her zaman geçici karışımıdır.

MEDUSA'NIN BAKIŞI

Bakışın çarpma gücü ve olası zararlılığı, en anlamlı toplumsal ifadesini Gorgo Medusa'yla Yunan mitolojisinde bulur; onun gözlerinden, kendisine bakan herkesi taşa çeviren bir ateş fışkırır. Gorgo'nun yüzü de korkunçtur, insanla hayvan, güzelle (Poseidon ona karşı ilgisiz kalamaz) çirkin, erkekle kadın çarpıcı biçimde birbirine karışmıştır onda. O karmaşanın hüküm sürdüğü, tanınabilecek tüm öğelerin biçimsizleştiği çehredir daha çok. "Başı," der J.-P. Vernant, "geniş ve yuvarlaktır, aslanın çehresini andırır, gözleri fal taşı gibi açıktır, bakışları sabit ve delicidir, saçları hayvan yelesi gibi işlenmiştir ya da yılanlarla kaplıdır, kulakları kocaman, biçimsizdir, kimi zaman öküzünkileri andırırlar, kafatasında boynuzlar olabilir, sırıtır gibi açılmış ağzı yüzün enini boylu boyunca kesesiye uzar, sıra sıra dişlerini, o sivri yırtıcı dişlerini ya da keskin yabandomuzu dişlerini gösterir, dilini çıkarıp dışarı uzatmıştır, çenesi tüylü ya da sakallıdır, derisi kimi zaman derin kırışıklıklarla kaplı olur. Bu çehre bir yüzdense çarpık bir surat gibi görünür."[20] Gorgo'nun çehresinde hüküm süren karabasan figürü, dehşet, onunla göz göze gelince ânında taş kesilen bahtsıza yansır.

Medusa bir ölüm yaratığıdır, çünkü yüz çizgilerinin karmaşası, sonradan olmamış, doğasından kaynaklanan bu biçimsizlik, olsa olsa mutlak bir başkalığa, adlandırılamaz olanın, yani ölümün eşiğine işaret edebilir. Ama yalnızca eşiğine, çünkü onun yüz çizgilerini altüst eden delilik, yalnızca düzeni bozulmuş tanınabilir öğelerden

[20] Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1985, s. 32; Gorgo üstüne aynı yazardan, *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989, s. 117-129.

oluşur. Gorgo gerçekten de ölüler ülkesinde hüküm sürer. Canlıların oraya girmesini engeller. O dönüşü olmayan son sınırdır, görmenin ânında taşlaşmak demek olduğu yerdedir. Medusa'nın çehresi bakışlarındaki ateşe yakalanan insanın kaçamayacağı çözülmeyi haber verir daha baştan. Medusa'nın olduğu yerde, yüzle onu ölümde saracak düzensizliği birbirinden ayıran işaretler silinip gider.

Miti ana çizgileriyle anımsayalım. Perseus Kral Polydektes'e Medusa'nın başını ona getireceğine söz verir. Athena serüveninde Perseus'a yardım edip, korunması için tunç bir kalkan armağan eder. J.-P. Vernant'ın da gözlemlediği gibi, mit bir izlek üstüne kurulmuştur: "Bakış, görmede ve görülmede karşılıklılık" izleği üstüne. Bakışın şiddetinden nasıl kurtulunur? Bu soru daha Gorgoların kızkardeşleri Graialarla, üçünde yalnızca aralarında değiş tokuş ettikleri tek bir diş ve tek bir göz olan o üç yaşlı kadınla karşılaşma sırasında sorulur. Perseus gözü birinden ötekine geçişi sırasında kapıp, Graialara Nymphaları nerede bulabileceğini sorar, çünkü yalnızca onlar kendisine bilgi verebilir. Onları nerede bulacağını öğrenince, gözü Graiaları kızkardeşlerini uyarmasınlar diye kör etmek için Tritonis Gölü'ne atar. Nymphalar da Perseus'a yardım edip, görevini tamamlaması için gereken üç nesneyi verirler: Canlının yüz çizgilerini ölününkilerle gizleyip onu görünmez kılacak Hades başlığını, yerçekimini ortadan kaldıran kanatlı sandalları, son olarak da Gorgo'nun başını kestikten hemen sonra içine koyacağı çuvalı (çünkü o halde bile gözleri öldürücü güçlerini koruyacaktır). Perseus sonradan düşmanlarını bozguna uğratmak için de bunlardan yararlanacaktır. Hermes de ağzı eğri bir kılıç verir ona. Görünmez olan Perseus, Medusa'nın gözlerine dalıp gitmemelidir, yoksa ölüm onu bir anda yakalayıverecektir. Perseus, Athena'nın da yardımıyla ve bir sürü önlem alıp, tunç kalkanını Gorgo'nun gözlerinden fışkırabilecek ölüme engel olmak için ayna gibi kullanarak, ona bakmadan yaklaşır, Hermes'in kılıcıyla kafasını kesip hemencecik çuvala atar. Sonra başı Athena'ya verir, o da

kalkanının ortasına tutturur, Medusa oradan kendisine bakanı taşlaştırmayı sürdürecektir. Medusa'nın başı ya da *Gorgoneion* vazolara, paralara, anıtsal yontulara motif olmuştur. Akhilleus'un kalkanına da çizilmiştir. Çift değerliliği yansıtan bir figür olarak onu elinde bulunduranı koruyup, karşısında olanı ölümcül biçimde çarpar.

Ortak imgeleme iyice kök salmış Medusa izleği tüm Batı sanatını kat eder[21] ve bakışın gücünü yansıtır. İnsanın her zaman belli belirsizce seçilen, kaçınılmaz ölümün ağır ilerleyişini açığa vuran, hem geçiciliği, hem gücü yansıtan, gerçekliği anlaşılamayan kendi yüzü karşısındaki çelişkili duygularını anımsatır... Persephone, Medusa'yı Hades'in bekçisi yapar; çünkü yüzden yoksun kalmak ölüm göstergesidir. Gorgo'nun karşısında durabilecek de herhangi bir yüz yoktur.

[21] Caravaggio, Parmigianino, Rubens, Bernini, Lorrain, Klimt vb. Bu konuyla ilgili olarak bkz. Jean Clair, *Méduse*, Paris, Gallimard, 1989.

5
YÜZ BİR BAŞKASIDIR

Yüzümü o kadar az tanıyorum ki, benzer bir yüz gösterseler bana, farkını söyleyemem (belki yüzleri incelemeye başladığımdan beri yapabiliyorumdur, bilmiyorum).

Birçok kez, bir sokağın köşesinde size sürpriz yapmak isteyen bir mağaza vitriniyle karşılaştığımda, orada gördüğüm ilk kişiyi, üstünde aynı yağmurluk ya da kafasında aynı şapka varsa, kendim sandım, buna karşın biraz rahatsız da oldum, derken vitrine bu kez kendi görüntüm yansıyınca, biraz utanarak işin doğrusunu anladım.

Yüzüm biraz daha ötede yeniden yitti. Yirmi yıldır kendi yüz çizgilerimde durmayı bıraktım. Orada oturmuyorum artık. Bir yüze benimkiymiş gibi kolayca bakabilmem ondan. Onu benimsiyorum. Orada dinleniyorum.

Henri Michaux, *Passages*

YÜZDEKİ ÇİFT DEĞERLİLİK

Yüzün açıklığı, kimi zaman sezdirdiği geçici aşinalık izlenimini kesin olarak belirleme, kavrama, saptama girişimlerinden nasıl da her açıdan kaçtığını gizler. Yüz büyük olasılıkla insan için, en azından Batılı insan için, ister bir aynada ya da bir fotoğrafta kendine baksın, ister örneğin aşkta, ötekinin yüz çizgilerini ve bakışlarını anlamaya çalışsın, şaşkınlığın birincil nedenidir.

İnsanbilimsel bir perspektifte yüzün anlamını düşünmek bedenin gizemini en alışılmadık açıdan ele almak

demeye gelir. Nasıl insan bedenindeki anlam belirsizliği kendini hem varlık, hem sahip olunan şey olarak sunmasında yatıyorsa, yüz de bir yandan insandır, bir yandan da insanın bir yüzü vardır. İnsan kendi bedenidir, kendi yüzüdür. Aynı zamanda da kendini başka bir şey olarak hisseder durmadan. Ruhla bedeni karşı karşıya getiren ikicilik bu anlam belirsizliğinden doğar; bedeni sahip olunan bir şeye, insanın bir özniteliğine dönüştürür. Aynı şekilde, yüz de sahiplik alanına kolaylıkla kayar. Kendi kimliğini sorgulayan birine bir bedene kök salması olgusu gizemli bir şey gibi görünse de, aynada baktığı ve zaman içinde kırılganlığına, geçirdiği dönüşümlere tanık olduğu yüzü çok daha kapalıdır. Yaşam boyu değişmeyen, kısmen bilinçdışı öz imgeyle, gözler önüne serilen, koşullara bağımlı görüntü arasındaki bu uzaklıktan ötürü birliğin duyumsanması güçleşir, yüz ve bedenin varlığıyla sahipliği arasında bocalama, vücudun apaçıklığıyla kırılganlığın, yaşlılığın ve ölüme doğru ilerlemenin reddi arasında parçalanma duygusu doğar. Yüzle ve bedenle ilişki bu çift değerlilik içinde kurulur. Asla belirsizlikten uzak bir biçimde verili değildir.

Yüz insan için hem egemenliğinin göstergesi, hem de kendisiyle uyuşmazlığını, ayrılmaksızın var olma olanaksızlığını son derece güçlü bir biçimde kavrayabilmesini sağlayan göstergedir. İnsana yalnızca kendisinin olacak bir yüz yontan dünyayla ilişkinin simyası ve ona grubun ölçütlerine göre toplumsal açıdan değer kazandıran göstergeleri kişisel olarak kullanımı (makyaj, ritüel ya da estetik cerrahi, saç, kıl vb. bakımı), yüzün insanın egemenlik alanı olmasını sağlar. Sözünü ettiğimiz simya ona yalnızca kendisinin olacak bir yüz yontan dünyayla kendine özgü bir biçimde kurduğu ilişkinin simyasıdır. Ama yüz aynı zamanda onun yoksunluğunu da simgeler. Yüzüne uzun uzun bakan insanın, dili sürçüp de ansızın korkutucu bir anlamla karşı karşıya kalan biri gibi kafası karışır kimi zaman. Kaygı kendini gösterir, insanın kendisinden bir şeyler uçup gider. "Apaçıklığın ortasında boşluk vardır"

der Edmond Jabès. Bu durum özellikle, bakışın daha az aceleci davranıp gizemi açıklamaya çalıştığı durumlarda yüz için geçerlidir. Yüz her zaman insanın kendisi için en yakın Öteki'nin yeridir. Descartes'ın *cogito*'da dile getirdiği biçimde öznenin kendine karşı saydamlığı duygusunun ilk kez yalanlandığı ve kendi içinde gizlenen, hem yakın, hem de ulaşılmaz bir dünya sezgisine takıldığı, gizli anlamların yeri. "Kendime benzemiyorum" diye düşünür aynanın karşısında dürüstçe biraz zaman geçiren kişi. Yüzü onu sorgular; duyduğu rahatsızlık estetik (kendini çirkin vb. bulmak) değildir; daha derinlere, herhangi başka bir yüz yerine bu yüze sahip olmanın yabancılık duygusuna dayanır.

Kişi yüzünü bir aynada ya da bir ekranda, örneğin bir görüntü kaydedici yardımıyla yaptığı bir otoskopi [kenini görüntüleme] denemesinde, hatta bir fotoğrafta incelerken, onda kendini bütünüyle bulmanın doyumunu seyrek yaşar. Batılı toplumlarımızda yüzlerini ikircikiz biçimde sevip, kendini ânında, sorunsuz biçimde onda bulan kişilere seyrek rastlanır. Çoğunlukla, karmaşık kendiyle örtüşmeme duygusunun desteklediği rahatsızlık, düş kırıklığı baskın gelir. Tuhaf bir çelişki: Kendisine başkalarının kabulünü, hatta ötekinin aşkını kazandıran bu biricik yüze, kişi yüz çizgilerinin karşısında kendisini kararsızlığa iten bir başkalık duygusuyla bakar sıklıkla. Kendi dışındaki bir yansıtmada kendine bakma olgusu insanların çoğu için kafa karıştırıcıdır.

Yüz bir yandan varoluşu içeremeyecek, ötekilere bildiremeyecek, onların kabulüne sunulamayacak kadar basitken, bir yandan da her şeye karşın özün sezilmesini sağlayacak denli açıktır. Aradaki bu fark insanın kendi yüzüyle olan ilişkisine damga vuran çift değerliliğe uygundur. Çok fazla şeyi ortaya seren ya da bunu yeteri kadar yapamayıp kuşkuya yer açan bir itiraf duygusu. Yüz bir açığa çıkışın eşiğidir. Asla tutabilecek durumda olmadığı bir söz verir, ama her an, sonunda zamanın geldiğine inandırır. Yüzün iki yarısını dikine, iki birbirine benzemez parçaya ayıran

bakışımsızlık bilinir. Bir başka bakışımsızlık da benlik duygusuyla yüz duygusu arasında ortaya çıkar.

Bakışımsızlık aynı zamanda yüzün her zaman dışarıdan algılanması yüzünden köklü biçimde kendini hissettirir. Yüz çizgilerini aynada algılayan insan için yabancılık duygusunun yine aşılmaz başka bir kaynağıdır. En özel yer, kimliğin kök saldığı beden momenti aynı zamanda en gizli olandır. İnsan başkalarına hesapsızca sunduğu yüzden yoksundur. Kendisinin bilincinde değildir asla, yüzüne ancak kendisinden ayrı bir nesnenin aracılığıyla ulaşabilir: ayna, fotoğraf, ekran, sinema ya da vitrinlerdeki yansıma. Bu anlamda, yüz *coincidentia oppositorum*'dur. Bir yandan bedende bireyin kimliğini belirleyecek ölçüde en iyi bilinen ve en çok yatırım yapılan yer (ve zaman) olmak, bir yandan da hâlâ şaşkınlıkla bakılan, yitimiyle (yüzün biçimsizleşmesiyle) çoğunlukla kişisel kimliğin yıkımına, yaşama zevkinin köklü biçimde yok olmasına yol açan en yabancı yer olmak gibi bir çelişki ortaya koyar. Aynadaki yansıma ya da fotoğraf, portre ya da ekran, yüz her zaman Öteki'nin yüzüdür. İnsanın asla görmeyeceği tek yüz, asla canlı gerçekliği içinde algılayamadığı, her zaman suret üstünden ulaştığı kendi yüzüdür (yalnızca dokunarak ulaşabilir gerçekliğine, ama Batılılar için dokunma bakışla aynı değeri kesinlikle taşımaz). İnsan yüz çizgilerini, bakışını uzun uzun sorgulayıp, onlarda kendini tanır tanımasına, ama kendini bir yabancı gibi hisseder. İnsan kendi yüzünün karşısında Öteki'yle özel bir ilişki kurar.

Sayısız otoportre yapmış biri olan Rembrandt hiç kuşkusuz bu çift değerlilik, kendini kavramanın, kendine benzemenin güçlüğü üstüne herkesten çok kafa yormuştur. Bu yüz tutkusu onun bütün yapıtlarına yansır. 1629 tarihli resimlerinde kendini adamakıllı hissettirir. O resimlerden birinde kendisi kararlı, yüzü canlı, ince, varlıklı ve gelecekten emin kentsoylu sınıfının saygın bir temsilcisi olarak görülür. Bir başkasındaysa hovarda, meyhane gediklisi, içkici, kaba yüz çizgileri kırık dökük

dişlerini gösteren bayağı bir gülümsemeyle aydınlanmış çok farklı bir figürle çıkar karşımıza. Sarımtırak bir ışık yüz çizgilerindeki bayağılığı ve zamana dayanıksızlığı daha da vurgular. Rembrandt'ın birkaç ay arayla tuvale yansıyan bu iki yüzü, yani yaşamının belli belirsiz ve şaşırtıcı bir yakınlıkla bir araya gelmiş iki kutbu doğmuştur; onun gözünde kendisini tek bir figürde bulması olanaksızdır. Aynı yıl Rembrandt daha ciddi, düşçü bir ifadeyi yansıtan üç otoportre daha yapar. Rembrandt'ın her resmi hem aynı, hem başkadır, o bıkıp usanmadan yüz bilmecesiyle yüzleşir. Kendine benzemeye ve resmi iç yüzün aynasına dönüştürmeye çalışır. Yüzü hem egemenliklerinin, hem de kırılganlıklarının göstergesi olarak gören toplumlarımızdaki insanların da kaçınamadığı özel bir kaygıyı açık seçik ortaya koyar.

YÜZ BİR BAŞKASIDIR

En az yüzümüzü bizim kıldığımız ölçüde o da bize sahiptir. Bizi oyuna getirdiği, bir biçimde alay ettiği anlamda sahiptir. Bizi kendi içine kapayıp, onunla ilgili bir çift değerliliğe mahküm eder. Kimi zaman katlanması güç bir ağırlıktır; çünkü ötekinin karşısındaki varlığın en çok ifade içeren göstergesi, yaşlılığın, gelip geçiciliğin, hatta çirkinliğin (daha doğrusu çirkinlik duygusunun, çünkü çirkinlik asla kendi içinde bir olgu değil, bir yargıdır) yaşlanma ya da ölüm karşısında dehşete kapılan toplumlarımızdaki değer sisteminden ötürü Batılı insanın çok da göze çarpmasını istemediği apaçık izi üstüne kazınmış damgadır o. Kimliğimizi belirlediği ölçüde, bizi sınırlar, bizim olmayan tüm yüzleri negatif halde allayıp pullar. Kılık değiştirmenin, maskenin çekiciliği ve birçok insanda görülen yüzü belli ölçüde yerme eğilimi de bundan kaynaklanır. "Ben bir başkasıdır" tümcesi insanın kendi tekinsiz yüzü karşısındaki çekincesini kolaylıkla yansıtabilir. İnsan yüzü

ben'in içinde Öteki'nin kavranmazlığını barındırır.[1]

Tam bir yüz romancısı sayılabilecek Michel Tournier'yle fotoğrafçı Édouard Boubat antropoloji açısından büyük önem taşıyan bir deney yaparlar. 1973'te, yaklaşık yüz yazardan, Édouard Boubat'nın çektiği portre fotoğraflarının onlara neler hissettirdiğini yazmalarını isterler. Yazarların birçoğu bu oyuna katılmayı ânında reddeder. Kimileri konuyu boş bulur, kimileri de bir yandan böylesi bir deneye yirmi yıl önce katılmadıklarına üzülüp, bunun için fazla yaşlandıklarını söylerler. Açıklayıcı tutumlardır bunlar. Kimileriyse oyuna seve seve katılır, girişimin içerdiği narsisizme bütünüyle bırakırlar kendilerini. Ama bu yazarların yorumlarına genel bir hava egemendir, içinde kendilerini buldukları yüzler onlarda üzüntüyle karışık bir şaşkınlık yaratmıştır. Öteki'nin ben'e üstün geldiği duygusu ve o Öteki'nin yüzünün esinlediği çekinceler. Michel Tournier şöyle der: "Sevilmeyen yüzlerin fotoğraflarını çektiği izlenimi Boubat'nın yakasını bırakmadı. 'Sevmiyorlar kendilerini! Kendilerine katlanamıyorlar' diye bağrıyordu klişeleri masama bırakırken. Anti-narsisizmin yalnızca pozda kalmadığı, kitabın birçok sayfasının bu haksız maske karşısındaki iç karartıcı düşüncelerle dolacağı kesindi."[2]

İnsan dünyaya sunduğu yüz karşısında çift değerli bir duygu hisseder. İşte o yazarların bu konudaki geniş kapsamlı olmayan, ama ortak bir tutumu sergilemesi açı-

[1] Öte yandan, bir deney kişilerin kendi yüzlerinin çarpıtılmış görüntüsünü pek tanıyamadıklarını, kimi zaman dikkate değer değerlendirme hataları yaptıklarını göstermiştir. Buna karşılık, birkaç saat önce gördükleri bir yabancının yüzünü aynı koşullar altında daha kolay saptarlar. En çok değer verilen ortak temsillerin baskınlığını toplumsal anlamda açığa vuracak biçimde, kadınlar kendilerini daha çok ince uzun bir yüzle özdeşleştirme eğilimi sergilerlerken, erkekler güçlü ve geniş bir yüzü yeğlerler, bkz. L. Schneidermann, "The Estimation of One's Body Traits", *Journal of Social Psychology*, 1956, 44. sayı, s. 88-89.

[2] Michel Tournier, *Miroirs*'da, otoportreler (Édouard Boubat'nın fotoğraflarıyla), Denoël, 1973, s. 8. Bundan sonraki, yazarların kendi fotoğrafları üstüne yaptığı yorumları da bu kitaptan alıntıladık.

sından anlamlı bazı düşünceleri: "Doğrusunu söylemek gerekirse, kendimi pek sevmem, afili bulmam, aynalardan yıldırım hızıyla kaçarım... Kirpiklerimi kaldırmak için saatler harcamam" (Alphonse Boudard). "Çekilmiş tek tük fotoğraflarımı yırtmışımdır her zaman, her türlü portreye kuşkuyla yaklaşmak benim için değişmez bir ilkedir... Şu ikizim, gerçekten ben miyim? Hiç emin değilim" (Rachid Boudjedra). "Beklemediğim bir anda... bir aynada yüzümü, o şaşkın bakışımı gördüğümde, onun ben olduğumu kabullenmem biraz zaman alıyor... Kendime benzemiyorum" (Michel Butor). "Saçı sakalı birbirine karışmış kafamı ancak kendimi zorlayınca bütün olarak algılayabiliyorum. Algıladığımda da şaşkına dönüyorum. Hemen gözlerimi arıyor, 'kendime gülüyorum'. Bunu ciddiye almam olanaksız – bu ben miyim? – fotoğraflardaki kesinlikle değil" (J.-P. Chabrol). "Kendime bakmaktan hiç zevk almadım. Aynalardan kaçarım, fotoğrafları sevmem... Bunun nedeni de kuşkusuz yüzümün bana olduğum şeyi ve olmayı beceremediğim şeyi anımsatması" (B. Clavel). "... Şu surata bak..., diyorum kendi kendime iç geçirerek. Ne başka bir surat bulacak, ne tazminat niyetine anama babama saldıracak zamanım var" (René Fallet). "Bu yüz... Benim yüzüm mü? Hayır, aman, kesinlikle olamaz. Fotoğraf sözde yumuşakbaşlı, kendinden hoşnut, pek bir dingin, pek bir tonton, şişman bir adamın görüntüsünü sokuyor gözüme... Ben miyim bu? Hiç ilgisi yok!... yine de, hem benim olan, hem olmayan bu yüze istemeden de olsa beni yaklaştıran bir şeyler var..." (Roger Ikor). "Sıradan, herhangi bir özelliği olmayan, girintisi çıkıntısı başarıyla sergilenmiş bir içtenlikle törpülenen bir yüz" (Michel Tournier).

Yüzün incecik mimarisi, ondan okunan aşırı duyarlılıkla birlikte, insanlık durumunun kırılganlığını belirsizliğe yer bırakmayacak, dolaysız bir biçimde doğrular. Kendini ifade etmesi istenen insan açısından yüz kötüye yorulur. Çok az kişi onda kendini bulmayı ister. Hani herkesin asla ortaya çıkmamasına şaşırdığımız, çok daha çekici iç yüzünü gizleyen can sıkıcı bir maskeye benzer o.

Çift değerlilik egemendir ve bu düş kırıklığıyla dolu ya da acı bakışı doğurur, herkes daha iyisini hak ettiğini söyler gibidir.[3] Michel Leiris de aynı şekilde yazar: "Kendimi ansızın bir camda görmekten korkarım, çünkü buna hazırlıklı olmadığım için, görüntüm küçük düşürücü bir çirkinlikte görünür gözüme."[4]

Susan Sontag'ın da gözlemlediği gibi, her fotoğraf *memento mori*'dir (ölümü anımsa). Özellikle yüz fotoğrafı. Aynı zamanda ironik biçimde fotoğrafın modelinin unutuştan kurtulmasını sağlayan şeydir o. Görüntü portrede ya da fotoğrafta varlığını sürdürür; bunlar, resmini arkasında bırakan kişinin ölümünden çok sonra bile anıları ve duyguları canlandırmaya devam eder. Ama insan yaşlandıkça o görüntüyü daha çok arar. Sonra geriye görüntüden başka bir şey kalmaz.

BAŞVURU YÜZÜ

Görünüşe göre, her insan içinde bugünkü yüzünü değerlendirirken referans verdiği bir başvuru yüzü taşır. Bu başvuru yüzü *göz önüne alınabilecek* tek yüzdür. Yüz çizgilerinin güncel gerçekliğini artık yansıtmayan içsel bir yüz. Başvuru yüzü gençliğinkidir. Bununla ilgili sayısız ifade vardır. Kişinin belleğinde bir hayalet gibi varlığını sürdürür. Bir fotoğraftaki portresini inceleyen ya da aynada kendine bakan biri için kendiyle örtüşmenin olanaksızlığına işaret eder. Duyulan özlemin ortaya koyduğu fark yaşlanmanın yarattığı farktır. Kendi yüzünü yorum-

[3] Tek tük olumlu düşüncelerden biri René Barjavel'inkidir: "Onun oğlu olmak isterdim". Kendine olumlu bakışa bir örnek de Jacques Lacarrière'dir: "Yüzüme baktıkça, kendime daha çok benzetiyorum onu... yıllar geçtikçe arada ister istemez bir denklik kuruluyor... O ışığı, havayı, rüzgârı, güneşi, yıldızlı geceyi, ufku seviyor. Bende açık hava yüzü var, kitap kurdu yüzü değil", J. Lacarrière, *Sourates*, Albin Michel, 1990, s. 144-145.

[4] Michel Leiris, *L'âge d'homme*, Gallimard, 1939, s. 26.

larken, daha yumuşak biçimde olsa da François Villon'un acılı sözlerini (*Tolgacının Güzel Karısının Özlemi*) yineleyen tanık şöyle diyecektir: Gözlerim çukura kaçmış, eskisi gibi parlamıyorlar artık, alnım kırışıklarla dolmuş, genişlemiş, saçlarım azalmış, çenem çizgi çizgi vb. Hani bugünkü yüz ancak dünkünün aynasında değer kazanıyormuş gibi. Yaşlanma aşkı, dünyaya açılmayı, başkalarıyla ilişkide kolaylığı tanımış, bir biçimde ana yüz, tek gerçek yüz, genç olgunluğun yüzü denebilecek olan başvuru yüzünü (aynı zamanda tüm varlığı) kemiren bir hastalığı andırır.[5] Yüz çizgileri yavaş yavaş bozulur, kırışıklar ortaya çıkar ve derinleşir, saçlar ağarır ya da dökülür, ötekiler artık dikkatle bakmaz, bakışları kolayca kayıp gider, çekicilik bütünüyle ortadan kalkar ya da öyle olduğu varsayılır.

Yaşlanmak, insanın yavaş yavaş yüzünden çekilmesidir. Ayrıca yavaş yavaş başkalarının dikkatinin sağladığı yararı yitirmektir. Bu yitip gitmenin acısı otoportrenin tarihinde de duyumsanır. Poussin 1650'de kendini gösterişli bir perukla resmeder. Yüzü gururlu, bakışları kararlıdır, en parlak günlerini yaşayan bir adamın canlılığını yansıtır. 1665'te yaptığı bir başka portrede saçı başı dağınık, yüzü asıktır, acılı bir ifadeyle kıvrılmıştır dudakları, bastırmakta güçlük çektiği hüzünlü bir öfke içindedir, gözleri yalvarır gibidir. Yaklaşık on beş yıl önce çizdiği yüzle büsbütün çelişen, bozguna uğramış bir yüz. Poussin yaşamının son aylarını yaşamaktadır. Rembrandt da yine 1665'te, ölümünden birkaç yıl önce, yılların ve yaşananların çökerttiği yaşlı adam yüzlerinden birini tuvale yansıtır, kırışmış derisiyle acı acı gülümsemektedir adam. Tuvalin

[5] *Miroirs*'da, birçok yazar güncel yüzünü eski yüzüne göre değerlendirir. "Gerçek" olarak tanımladıkları yüzlerinin, kavranabilecek tek yüzün yok olduğu, son derece ağır ilerleyen, içsel bir felaketin kurbanı olarak görürler kendilerini. P. Gascar bunu örnek oluşturacak biçimde dile getirir: "Bir biçimde on dokuz ya da yirmi yaşında olmaktan vazgeçmiyoruz, oysa bütünüyle üstlendiğimiz yaşı bir sayıya hapsedemeyiz. Gerisi: kırışıklar, ak saçlar, şişmanlık, eklem sertliği, bir tiyatrodan, genel uzlaşmalara boyun eğmekten başka bir şey değil" (s. 94).

sol köşesinde, yalnızca taslağı çizilmiş, daha da yaşlı bir adamın profili gitmeye hazırlanan öteki adamı pusuda bekler. Rembrandt son yıllarında her zaman yaptığı gibi kendini betimlemeyi sürdürür, yaşamın esirgemediği aynı adamın çökmüş yüzlerini kaydeder. Oskar Kokoschka şöyle der: "Rembrandt'ın son otoportresine bakıyordum: Çirkin ve tükenmiş, korkunç ve umutsuz; ne kadar da güzel resmedilmiş. Birden anladım: kendinin aynada yok oluşuna bakıp –orada hiçbir şey görmez olup– kendini 'hiçlik', insanın yadsınması olarak resmedebilmek... Ne büyük bir mucize, ne büyük bir simge."[6]

Batı'da yaşlanma bir çirkinleşme ve eldekilerin yitimi süreci olarak yaşanır. Biçimsizleşmenin tüm görünümlerini sergiler. İlerleyince aman vermeyen ve kişinin ne kadar çabalarsa çabalasın karşısında bir şey yapamadığı zehirli bir hastalık. Başvuru yüzü yavaş yavaş uzaklaşır. Kutsal ve özel bir şeyler zaman içinde bozulur ve dönüşüm asla kesilmeyecek gibidir. Yüz Batı dünyasının toplumsal imgeleminde gençliktir. Aynada ya da portre fotoğraflarında kendi gözlerinin içine bakıp da zamanın yüz çizgilerine etkisini kabullenerek, özlem duymaksızın orada kendini bulan erkeklere, özellikle de kadınlara seyrek rastlanır. Yaşlı insan yüzünün algılanması bir doğaya değil, herkesin kendince benimsediği toplumsal ve kültürel bir değerlendirmeye bağlıdır. Bir dönemin karşılıklı değerleri içinde kavranır. Başvuru yüzü bu anlamda Batılı değerlerinin kendisine korkmayı öğrettiği kaçınılmaz yaşlanma karşısında kişinin gösterdiği içsel direnci yansıtır. Sonraki sayfalarda, estetik cerrahinin başvuru yüzünün ya da ondan geriye kalan şeyin bir biçimde gönüllü olarak dondurulması olduğunu, toplumsal değerlerden yavaş yavaş uzaklaşma tehlikesiyle karşı karşıya kalmış ve kimlik duygusunu mutlu bir biçimde desteklemez olmuş bir yüze son kez egemen olma istencini açığa vurduğunu göreceğiz.

[6] Aktaran Pascal Bonafoux, *Rembrandt, autoportrait*, Skira, *Cenevre*, 1985, s. 127.

"Ben kısaca orada kendimi görmeyi reddediyorum" der Manès Sperber. "Kesinlikle benden başkasının değil o, ama benimki de değil. Oysa onca yıl kendimi onda görmeye alışmıştım."[7] Başvuru yüzünün yok olduğu duygusu, kişi için başkalığın aşinalığa üstün geldiği zorlu âna işaret eder. Çift değerlilik o zaman Öteki'nin lehine bozulur. Eskiden birey kendini belki bir belirsizlik duygusuyla yüzünde tanıyordur tanımasına, ama sonuçta kendini kabulleniyor, başkalarına sunduğu o yüzü seviyordur. Bugünse, aynı yüz, ikiye bölünmüş durumda, hem yaşam boyunca ağır ağır silinen bir anı, hem de yavaş yavaş ortaya çıkan, ama karşısında yabancı hissedilen yeni bir gerçekliktir. Öteki onun yüz çizgilerine işlemiştir. Ölümün ağır ilerleyişini bilinç duyumsamaya başlar, birey de bunu kabullenmeyi reddeder. Yüz o zaman yoksunluğa dönüşür; kolayca makyajla yaşlandırma, maske imgesini doğurur. Örneğin karnavaldaki yüz olanaklarını artıran, razı olunan maske değil, yoksullaşma, boşluk anlamında maskedir söz konusu olan. "Yaşlılık," der Marcel Jouhandeau, "arkasında insanın yavaş yavaş gizlenip, sonunda da bütünüyle silinip gittiği bir maskedir". Ağır ve doğal bir biçimsizleşme türü. Lampedusa'nın yaşlanmış, çökmüş, kendini şimdiden ölümün çekimine kaptırmış Leopar'ı, Prens Salina yaşamın insana karşı sergilediği acımasızlıktan doğan bir hüzünle aynada kendine bakar: "[...] dolabın aynasına baktı. Kendini ancak üstündeki giysiden tanıdı: Sırık gibi upuzun boyu, çökmüş avurtları, üç günlük sakalıyla, [...] Jules Verne'in kitaplarındaki orada burada dolaşan deli İngilizlerin resimlerine benziyordu; çok kötü durumda bir Leopar'dı. Tanrı neden insanların kendi yüzleriyle ölmelerini istemezdi? Bu herkese böyle olurdu, yüzlerinde bir maske ile ölürlerdi."[8]

Freud, "Tekinsizlik" (1919) üstüne yazdığı makalede, ikizin imgeleme akın etmesiyle ilişkilendirdiği, ama sö-

[7] Manès Sperber, *Porteurs d'eau*, Calmann-Levy, 1976, s. 9.

[8] Guiseppe Tomasi Di Lampedusa, *Leopar*, çev. Semin Sayıt, Can, s. 183.

zünü ettiğimiz bozulmadan etkilenmiş kendi yüzünün, herhangi bir savunma mekanizması devreye girmeksizin, beklenmedik ve istenmedik biçimde ortaya çıkışını da yansıtan, can sıkıcı bir anı anlatır kendi yaşamından. "Bir yataklı vagonun kompartımanında tek başıma oturuyordum," diye yazar Freud, "derken, tren sertçe sarsılınca, yandaki tuvaletin kapısı açıldı ve üstünde bir sabahlık ve yolculuk şapkası olan yaşını başını almış bir adam içeri girdi. İki kompartıman arasındaki tuvaletlerden çıkarken yolunu şaşırıp, benim kompartımana girdiğini düşündüm. Tam ona bunu söyleyecektim ki davetsiz misafirin kapının aynasına yansıyan kendi görüntüm olduğunu fark ettim şaşkınlıkla. O görüntüden hiç hoşlanmadığımı hâlâ anımsarım."[9]

Başvuru yüzünden uzaklaşma bir altüst oluş, hatta kimlik duygusunun yıkımı olarak duyumsanabilir. Bu açıdan Manès Sperber'in birden artık tanıyamadığı bir yüzle karşı karşıya kalmanın şaşkınlığını anlattığı özyaşamöyküsünün ilk satırları açıklayıcıdır: "Günde en az bir kez aynamda gördüğüm yüz birden bana yabancı geldiğinde altmış yaşına yeni girmiştim."[10] Sperber'in de o zamana dek nasıl bir çekingenlikle durmaksızın aklından atmaya çalıştığını itiraf ettiği uzun bellek araştırması böyle başlar. Aynı anda, kısa süreli bir bilinç yitimi onu kendi ölümünün sezgisiyle karşı karşıya getirir. Uzun özyaşamöyküsünün sayfaları, neredeyse apaçık biçimde, birbiri ardına onda iz bırakan, gençliğinden olgunluğuna dek M. Sperber'in ondan aldığı kimlik duygusunu asla farklılaştırmayan değişiklikler yaşamış eski yüzle, artık tanınmayacak duruma gelmiş, yabancı, maskemsi bugünkü yüz arasındaki boşluğu doldurmaya adanmış gibidir. M. Sperber'in anlatısı özgün bir biçimde yeniden kurulan geçmişle yazarın şimdiki zamanı arasındaki, yüzün eksiksizliğinden silinip

[9] Sigmund Freud, "L'inquiétante étrangeté", *Essais de psychanalyse appliquée*'de, Gallimard, 1933, s. 204.

[10] Manès Sperber, *a.g.e.*, s. 9.

gidişine uzanan bir sarkaç hareketine göre çatılmıştır. Bu kendine dönüşün sağladığı anlam kaynakları, eski yaşamla şimdiki arasında gerçeğe uygunluk arayışı, yaşamın bu şekilde uzlaştırılan iki süreci arasında bir köprü kurar. Bir kimlik arayışı yazıyla ve dolu dolu yaşanan kimliğin simgesi yüz, başkalarının, *significant others*'ın (burada istemeseler de okurlar buna dönüşür) bakışlarında etkin biçimde kavrandığı zaman, onda en çok belirleyici olan olayların öyküsü aracılığıyla, yitik yüzü yeniden oluşturma görevini üstlenir gizlice. "Anılarımı yazma düşüncesini öncelikle bu kısmi kimliksizleşmeye, alışılmadık biçimde serinkanlı ve neredeyse duyumsanmayacak biçimde kendi yüzümden uzaklaşmaya borçluyum, böylece belki kendi geçmişimden de serinkanlılıkla uzaklaşabileceğime inandım" (s. 10).

Sperber'de yazı açıkça yüzün ve onun ötesinde kişisel tarihin yası olarak ortaya konur. Söz konusu olan silinip gitmeye yönelmek, belleğin bir anlam parlamasının yaşamı aydınlattığı önemli noktalarını son bir kez bir araya getirerek ölmeye hazırlanmaktır. Bir kez daha, son bir kez başvuru yüzünü uyandırmaktır. Manès Sperber yazının insanın içine yerleşip, kendi izini bırakmak üzere yüz çizgilerini bozan yabancıyı terbiye etme çabası olduğunu sezer. Bu yabancı aynı zamanda başta insanın kendi bakışı olmak üzere ötekilerin gitgide yabancılaşan, uzaklaşan bakışından da doğar. İnsan yavaş yavaş, yüzünden vazgeçerek, yok olmayı öğrenir. Yazı ya da üçüncü bir kişiye anlatılan anılar dağılan ve unutulmaya hazırlanan yüzü akılda tutmanın ya da canlandırmanın en son çaresidir.

Herkesin çok sıradan biçimlerde sergilediği bir tutumu örnek oluşturacak biçimde yansıtan Manès Sperber'de fazla oyalandık. Kimi zaman bütünüyle ilişkiyle ilgili toplumsal ritüellerin içinde, söz sık sık yitik bir yüzü diriltme işini üstlenir. Karşılarında gerçekte biri olmadan konuşan, yüzün daha bozulmadığı ve başkalarında bugünkü durumla bağdaşmayan bir ilgi uyandırdığı zamanlardan herhangi bir uzak anıyı yineleyip duran yaşlıların da sürekli kalkıştıkları şey budur. Yaşlı erkek için yiğitliklerin,

aşk ya da spor anılarının çağrıştırılması, kadın için de "güzel" olduğu zamanların anımsatılması: "Eskiden pek güzeldim bir bilseniz, böyle değildim o zaman", "İnsan yaşlanıyor, elden ne gelir, zaman işte..." Yitik bir çekiciliğin anısı insanda çelinen gönüllerin anılarını yankılar. Yüz konusunda Simone Signoret'nin yaşlı bir adamın arkasından "Ne hoş adam", yaşlı bir kadının arkasındansa "Kart karı" dendiğini anımsatarak dikkat çektiği toplumsal eşitsizliğe karşın.

Bir an için başvuru yüzünü, bireyin beklentisini en iyi karşılayan kimlik duygusunun uyduğu yüzü diriltme girişimi, saçma, çoğunlukla başarısızlığa ya da genel anlamda ilgisizliğe mahküm, ama kişinin benliğiyle sarılıp "bunak" yerine konmaktan çekinmeyeceği kadar önemli bir girişimdir. Başvuru yüzünün anlatının hissettirdiği kadar mutlu olamayacak bir varoluş duygusunu destekleyerek, bütünüyle egemen olduğu anların anıları. Ama o kadar mutlu olamayacak olsa da o anda daha bozulmamış yüz oradadır; ancak sonradan, uzaklaştığı ölçüde sergileyeceği bir eksiksizlik sunar. O dönemde, insan günün birinde o yüzün ortadan kalkacağını ve ondan geriye çağrıştırılması başkalarını ya sıkacak, ya da ilgilendirmeyecek bir anının hayaletimsi varlığından başka bir şey kalmayacağını bilmez.

Başvuru yüzü gerçek anlamda yok olmaz, o zamanlardan kalan arkadaşların ya da tanıdıkların sayısız bakışlarına dağılır. Eski arkadaşlarla buluşmaların anlamı birazcık idealleştirilmiş ânı paylaşımlarında yatar. Toplumsal olarak başkalarının pek değer vermediği bu koşullarda (çoğunlukla "eski kurtlar"ın toplanmasından örtük bir küçümsemeyle söz edilir), aynı yaştan insanlar arasında geçmişin çağrısı zamanın yüzler üstündeki etkisinin savuşturulmasını sağlar, durumların eşit olması karşılaştırmanın yıkıcı etkilerini ortadan kaldırır. Yaşamın birden destan serüvenlerine dönüşen en yoğun zamanlarının çağrıştırılması toplumsal ilgisizlikten alınan bir öçtür. Ama başvuru yüzünün yitimi duygusu duygusal açıdan yatırım yapıl-

mış, ortak belleği taşıyan başkalarının yavaş yavaş yok olmasıyla daha da güçlenir. Özellikle başkalarının bakışı yol açar yüzün yitirilmesine ya da yeniden canlanmasına.

YÜZÜN YANSITILMASI

Yüzün insanın kendi dışına her türlü yansıtılması, orada gerçeğe az çok uygun bir biçimde kendini tanımanın ve görüntü denetlenemez olup bakışa kendini dayattığında daha da artacak bir yabancılık duygusundan korunma zorunluluğu içinde, kendiyle ayrı olarak karşı karşıya kalmanın getirdiği bir belirsizlik yaratır. İnsanın ekranda kendi görüntüsüyle karşılaşması bunun önemli bir örneğidir. Rehberlik ettikleri stajlarda video kullanan eğitmenler, katılımcıların filme alınmaktan çekindiklerini, kameradan kaçtıklarını ya da ondan rahatsız olduklarını, aynı zamanda birdenbire gerçeği yansımasıyla ikiye ayıran bir araştırma karşısındaki bir şaşkınlığı yansıtırcasına gülmeceye başvurduklarını ya da kendileriyle alay etmeye başladıklarını iyi bilirler. Korku kimi zaman öyle büyük olur ki kimi stajyerler kameranın pervasızlığını kesinlikle reddederek salondan ayrılırlar. Kameranın açığa vurduğu yabancı bakış kendinin bütünlüğü açısından bir tehdit olarak algılanır, kimliğin bocaladığı yönünde yaygın bir kaygı doğurur, bu kaygı da kaba, hoyrat video görüntüsünün bozduğu, buna karşın başkalarının bakışlarıyla karışan ve bu anlamda kişinin omuz silkerek kurtulamayacağı bir gerçeklik indisi taşıyan bir imgeleme dayanır. İnsanın yüzünü çırılçıplak, başkalarının gördüğü gibi görmesi tekinsizlik duygusu yaratır. İmgelemle gerçek ansızın birbirine karışır. Freud'un *unheimliche* [tekinsiz] üstüne yazdığı makalede ispatı için daha önce andığımız can sıkıcı anıdan destek alması boşuna değildir.

Filme alınma olgusunun kabul edilmesi her zaman kişinin sonradan çekilen sekansları izleme arzusuna işaret etmez. Bu noktada da çoğunlukla kaçış, sıkıntı, düş kı-

rıklığı egemendir. Bir grup stajyer kaydedilmiş görüntüleri banttan izlerken, filme alınan olaylar hiç de gülüşmelere yol açacak gibi olmamasına karşın, her saniye yükselen kahkahalar harekete geçirilen savunma mekanizmalarının tepkisini güçlü bir biçimde yansıtır. Kendinin dış görüntüsüyle karşılaşan insan buna asla ilgisiz kalamaz. M. Linard ve I. Prax şöyle der: "Video görüntüsünü kullanırken, o görüntünün herkes için aynı zamanda olumlu da olan tek bir basit etkiye indirgenmesini, öz-algılamaya yardımcı olmasını bekleyemeyiz. Bunun tersine, o görüntünün kimilerinde gerçek bir sıkıntı ya da rahatsızlık yaratabildiğini, herkeste büyük ölçüde kişiliğe bağlı, dolayısıyla çelişkili olmasa da birbirinden farklı savunma mekanizmalarını yeniden harekete geçirdiğini gördük."[11] Eğitim gruplarında otoskopi kullanımı üstünde uzun uzadıya düşünmüş iki psikolog eğitmenin saptaması bu yöndedir.

Kendinin görüntüsüyle video görüntüsünün ilişkileri çift değerliliklerle doludur. Özellikle ilk deneyimde. Büyük ölçüde bilinçdışına yerleşen, her zaman az çok geçici, asla bütünüyle tamamlanmamış, buna karşın bireysel yaşamdaki tutumun hammaddesini vermiş bir kimlik duygusunun kaynağı bir ideale dayanan, insanın özel, kendi görüntüsüyle, kendisinden bağımsız, düş kırıklığı yaratan, ama başkalarının algıladığı haliyle dış görüntüsü arasındaki kaçınılmaz uyuşmazlığı yansıtırlar. Dış görüntü kişinin yüzünü ve ifadelerini ayrıntılarıyla sergiler, kendisini koruyan tüm imgelemden onu acımasızca yoksun bırakır. Ayrıca bu görüntüler bir tekniğe, yani nesnelliğe özgü olduklarından daha da tartışmaya kapalı bir biçimde dayatırlar kendilerini. Bir kanıt ortaya koyarlar, ayna değildirler.

Video özellikle sunduğu görüntünün banttan (hatta canlı) izlenmesinin bireyin denetiminde olmamasıyla aynadan ayrılır. Birey bir mimiğe, bir söze, bir jeste hap-

[11] Monique et Irène Prax, *Images vidéo, images de soi ou Narcisse au travail*, Dunod, 1984, s. 96-97.

solur. Kendisini savunma olanağı bulamadan, değiştirilmesi olanaksız bir yüz bir tür kibirle ona kendini dayatır. Oysa aynanın karşısında duruşlarını, bakışını, kendini sergileme süresini denetleyebilir. Fotoğrafın karşısında bile, uzak gerçeklik indisi yüzleşmenin şiddetini azaltır. En kötü durumda, kişi "fotojenik" olmadığını düşünür, işin içinden sıyrılmanın incelikli bir yoludur bu. Üstelik, video toplumsal bir alettir, insanın kendisinin görüntüsünü acımadan başkalarına gösterir, bunu aynanın gönül alıcılığı olmaksızın, yani bireyi bir uzamla, bir grupla, bir süreyle kaynaştırarak yapar. Sonuçta video ekranı aynadaki görüntünün elinden avundurucu tümgüçlülüğünü alır. Mahremiyeti zorlar. İlgili kişi için başkalarının gözünde olduğunu sandığı şeyin yalın bir kopyası olarak ortaya çıkmaz. Video görüntüsü şeyleri hiç de incelik sergilemeden, ödünsüzce gösterir. Otoskopi çoğunlukla düş kırıklığı yaratır ve kimi zaman hep başkalarının (kendinin) yargısına bağlı olan kişisel kimlik duygusuyla ilgili bir kuşku uyandırır. Kişiyi teknik aracının içinde kendini değerlendirmeye zorlar ve alışageldiği savunma mekanizmalarından yoksun bırakır.

Kişilerin video görüntüsüyle karşılaşmanın yarattığı sorgulamanın gücüne alışması zaman alır. Bu açıdan, grubun rolü belirleyicidir; grup güven uyandırıp, insanın kimlik tehdidinden zarar görmeden kendinin farkında olmasını olanaklı kılarak, üyelerinin her birine o güveni yayar.[12] Bu koşullar karşısında, ekrana yansıtılan görün-

[12] Burada eğitmenin rolü çok önemlidir: "Otoskopinin etkili olmasını sağlayan şey aynı zamanda tehlikeli de olmasını sağlar. Bir bireyi 'yetiştirmek' için onu yabanıl ve denetimsiz deneyimlerle (özellikle deney demiyoruz) karşı karşıya bırakarak, işe ille 'otoskopi'yle başlanması gerekiyor diye bir şey yoktur. En azından, önlem olarak kameranın hiçbir uzmanın tekelinde olmaması, gruptaki herkesin sırayla film çekmesi ve eğitmenlerin önceden kendileri üstünde alıştırma yaparak, ötekinin kişisel bütünlüğü açısından ortaya çıkabilecek tehlikeleri, aynı zamanda gözlemlerinin olası sonuçlarıyla ilgili sorumluluklarını açıkça öğrenmeleri gerekir" (s. 54). M. Linard ve I. Prax'a göre eğitim

tü –daha sonra aynı deneyimi yaşayacak ve dolayısıyla anlayış göstermeye eğilimli– muhatapların onu değerlendirmesi ve –örneğin bir tekniğin öğrenilmesindeki– hatalarını daha iyi anlamayı, düzeltmeyi, ilk bakışta pek iç açıcı algılanmayan ("Bu ben miyim?", "Yüzümü neden öyle buruşturmuşum?", "Hiç de genç göstermiyor beni", "Kesinlikle hiç fotojenik değilim" vb.) öz imgesini evcilleştirmeyi öğrenmiş kişinin bakışı arasındaki gidiş geliş sayesinde, kendiyle ilgili bir aydınlanma süreci olanaklı olur. Tabii kişinin kendisine ilişkin duyguları grubun da onayıyla doğrulanmazsa.

Ama video görüntüsü (sinemanınki ya da fotoğrafınki) uzlaşma yolunu kişinin kendisine, özellikle de yüzüne ilişkin daha mutlu bir imgeyle de donatabilir. Sözgelimi, ellili yıllarda, S. Tomkiewicz ve J. Finder "çirkin olma korkusu"yla boğuşan ergenlerin kendilerine daha iyi bir gözle bakabilmelerini sağlamak için portre fotoğraftan yararlanırlar.[13] Fotodrama seansında gönüllü bir hastayla yüz kadar fotoğraf çekecek makineyi kullanan tedavi uzmanı bir araya gelir. Pozlarına, duruşlarına, fotoğrafının çekilmesini istediği yerlere gencin kendisi karar verir. Süresi bir saatle üç saat arasında değişen deney boyunca, yoğun bir söze dökme çalışmasıyla gencin duygularını ve umutlarını dile getirmesi, bedeninde hoşuna gitmeyen yerleri, özellikle de yüzünün özelliklerini söylemesi ya da göstermesi sağlanır. Fotoğraf çekimine eşlik eden tedavi amaçlı diyalogda, genç korkusuna anlam kazandırmaya, bedeninin ya da yüzünün karşısında elini kolunu bağlayan iç çatışmalarını açıklamaya, başkalarının bakışından duyduğu kaygının adını koymaya çalışır. Söz, tedavi uz-

gruplarında otoskopi uygulamasının ödevbilimsel koşulları bunlardır.

[13] S. Tomkiewicz ve J. Finder, "La dysmorphophobie de l'adolescent caractériel", *Revue de neuropsychiatrie infantile*, 15. sayı, 1967; "Problèmes de l'image du corps (dysmorphophobie) en foyer de semi-liberté", *Bulletin de psychologie*, no 5-6, 1970-1971. Ama özellikle bkz. S. Tomkiewicz, J. Finder, C. Martin, B. Zeiller, *La prison, c'est dehors*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, Paris, 1979.

manının görevine yatırımının, sonra da fotoğrafların görülmesinin doğruladığı bir kendine güven yaratır. Fotoğraflar banyo edildikten sonra tedavi uzmanıyla birlikte yorumlanır, kimileri yok edilir, kimileriyse herkese gösterilmek üzere asılır. Genç önce kendini hem korktuğu, hem yapmayı istediği deneye çekine çekine bırakır; görüntüsünü evcilleştirmeyi, bedeniyle, yüzüyle ilişkisinde fanteziyi de hesaba katmayı öğrenir, başkalarının bakışları karşısında daha dayanıklı olmayı öğrenir. Böylece, yaşamı sürdürmeyi kolaylaştıran temel narsisizmin gediklerini kapar.

Ergenlik yüzle ilişkideki çift değerliliğin çok tehlikeli süreçlerden geçtiği bir kırılganlık dönemidir: Yüz çizgileri birdenbire değişir, kıllar belirir, beden farklılaşır, bir yandan da kimlik duygusu otururken zorlanılır. Ergen sık sık yüzünü değerlendirmesine yansıyan ve kendisine çirkin olduğunu duyumsatan, başka türlü olmasını istediği bir yüzde kendini bulamamasına neden olan kişisel bir bunalım yaşar. Ergenlik sivilcesi, eritrofobi (kızarma korkusu) ve yüzü merkeze alan daha birçok bedensel belirti, gelecekteki yaşamından bekleyebileceği şeylere ilişkin daha sağlam bir duyguyu şu anda olduğu kişiye henüz açamayan, kimlik arayışındaki bir gencin duyumsadığı rahatsızlığı besler. Çirkinlik korkusu gençteki toplumla bütünleşememe, toplumun az ya da çok dışında kalma duygusunun bir indisi ya da belirtisidir.

Hiç kuşkusuz, anne baba çocuğa daha az yatırım yaptığında bu çirkinlik korkusunun artması anlamlıdır. Tomkiewicz'le Finder'in yaklaşık otuz yıl boyunca deney yaptıkları merkezde, dismorfofobi alt tabakalardan ve dağılmış ailelerden gelen ergenlerde çok daha şiddetlidir. Anne babalarının bir biçimde reddettiği bu ergenler kişiliklerine hiç yatırım yapmamışlardır, çünkü kimse onlara gerçek anlamda ilgi göstermemiştir. Tedavi uzmanlarının görevlerinden biri de gençlerin yalnızca eksiklik, çirkinlik, değersizlik duyguları içinde algıladıkları yüzleriyle ve bedenleriyle barışmalarını sağlamaktır. 1952'den itibaren, bu uzmanlar fotoğraf aracılığıyla ve gençlere kendilerinde

olmadığını sandıkları bir değerin yatırımını yapan psikolojik destekle, kendilerine bambaşka bir gözle bakmalarını sağlamış, onları öz imgelerini evcilleştirmeye itmişlerdir.[14]

Tekniğin sağladığı "öz imge" elbette yeterli değildir. Deney düşmanca, bölünmüş, saldırgan bir ortamda yapıldığında, tersine, çift değerliliği güçlendirir; insanın kendisini aşağılayıcı algısını tasdik eder. "Öz imge"nin uygun bir biçimde onaylanması deneyin yapıldığı grubun kişiyi nasıl karşıladığına bağlıdır. Tanıkların bakışlarının niteliğine bağlıdır. Antropoloji ötekinin bakışının doğurduğu ve gücüyle, yönüne göre öldürücü de, ölümün ağırlığından kurtarıcı da olabilen simgesel etkinliği iyi bilir.[15]

Kişisel anlamda sıkıntı çeken kişinin başkalarının bakışlarıyla karşı karşıya kalma tehlikesini göze aldığı bu hassas bağlamda, ağızdan çıkan her söz bir varlık ağırlığı kazanır. Geri dönülmez bir noktaya varıp, mutlak yetersizlik duygusunun kişiye adamakıllı yerleşmesine neden olabileceği gibi, onu bir karmaşadan ya da bozulmuş bir öz imgeden de kurtarabilir. Uzmanların ya da grubun görevi az ya da çok zorba olan aracı, ilgili kişide daha elverişli bir öz imgenin hazırlanmasını sağlayabilecek bir gerece dönüştürmektir. Onların görevi başkalarının yargısına karşın, yüze bir anlam yüklemek, onun saygınlığını, sahip olduğu nitelikleri göstermektir. Ondan sonra, ilişkisellik toplumsallığa baskın gelebilir ve bir imgenin olumsuz gücünü tersine çevirebilir. Ama yalnızca bu koşulla.[16]

[14] Fotodramın çok olumlu bir uzantısını M. Kimelman otizmden depresyona dek çeşitli rahatsızlıklardan ötürü psikiyatri hastanesine yatırılmış yaklaşık on hasta üstünde gerçekleştirmiştir. Bkz. M. Kimelman, S. Tomkiewicz, B. Maffioli, "Le photodrame en institution psychiatrique. Réflexions sur l'image corporelle", *L'Évolution Psychiatrique*, 1983, 48, I, s. 75 ve devamı.

[15] Bkz. David Le Breton, "Corps et anthropologie. De l'efficacité symbolique", *Diogène*, 154. sayı, 1991.

[16] Bkz. "Topluma uyum sağlayamamış" ve kişilik sorunları yaşayan bir grup ergen üstünde, tanıdıkları bir eğitmen ve kurumun dışından bir psikolog gözetiminde haftalarca süren videoyla keşif deneyi. Onlarla

GİZLİ YÜZ

Bireyin yüzü karşısında duyumsadığı çift değerli duygular, kişi kendini aynada tanıyamaz olduğunda ya da karşısındaki sanrılı yüz bir işkence öğesine, onu aralıksız kovalayan, kendisinden kopuk bir ikize dönüştüğünde ya da hâlâ var olduğunu kendine doğrulamak için durmadan aynanın başına dönmesi gerektiğinde, daha rahatsız edici olaylara yol açar. "Var olmanın dayanılmaz hafifliği" (M. Kundera) özellikle bu anlarda sergilenir. Bilinçdışı bireyi bir *daimon* gibi ele geçirip, yalnızca kendi yüz çizgileri karşısında dehşete düşürecek ya da yüzünü bütünüyle tanınmaz hale getirecek bir etki yaratarak, kimliğini böler. Kimlik duygusu gibi, ona bağlı yüz duygusu da kişisel yaşamdaki rastlantıların derinlemesine altüst edebildiği geçici bir veridir.

Klinik inceleme birtakım psikoz biçimleriyle ilişkilendirilen ve çoğunlukla bunları haber veren bir belirti saptamıştır: "ayna göstergesi". Bu belirtide birey aynaya yansıyan yüzünü uzun uzun ve dikkatle inceler, bir yandan da her yerine dokunup, çeşitli mimikler yapar vb. Görsel ve dokunsal temas sık görülür ve saatlerce sürebilir. Davranışının tuhaf olduğunun bilincinde olan birey çoğunlukla yakınlarından uzaklaşıp, kendisini dayatan davranışı gizlenerek sürdürür. Ama çevresi bu davranı-

yapılan anlaşmada özellikle istemediği takdirde eğitmenin de psikoloğun da kayıt yapamayacağı vurgulanır. Ergenler hiçbir şeyin yargılanmadığı bir geçiş uzamında videoyu istedikleri gibi kullanırlar. İlk seanslardaki düzensizlikten sonra, toplumdışına itilmiş bu huzursuz gençler görüntülerine dikkatlerini vermeye başlarlar. Yüzlerine ve kişiliklerine yönelik daha olumlu yargılar ileri sürüp, üstlerine başlarına (saçlarına vb.) özen gösterir olurlar. Buna karşılık, eğitmenin direnci kırılır, rolünün alışılagelen savunma mekanizmalarını yitirir ve durmadan gençlerin çektiği saldırgan yakın planlarla karşı karşıya bulur kendini. Kendisinin bastırmak istediği bir görüntüsüyle (yaşı, seyrek saçları vb.) karşılaşınca, dayanamaz. Deney video aygıtının çift değerliliğini sert bir biçimde sergileyerek burada tamamlanır. M. Linard ve I. Prax, *a.g.e.*, s. 110-161.

şın farkına vardığında, bunu açıkça, serbestçe yapmaya başlar, öte yandan tutumuna bir anlam veremez. Paul Abély bu büyülenmiş tutumu kendine yabancılaşma duygusundan doğan kaygıyı dağıtma girişimi olarak görür. Kriz geçiren birey gizleniyormuş gibi görünen bir gerçeklik karşısında bir sınır, bir güven arayışına girerek, kimlik duygusunu yerleştiren açık göstergeye başvurur: yüze. Aynanın karşısındaki pozları kendi içinde bir amacı olmayan ve hazırlanma, üstüne çekidüzen verme, tıraş olma ya da saçlarını tarama gereksiniminden doğmuş, gelip geçici anlara dönüştüren toplumsal uzlaşmanın bozulması karşısında, başkalarının ironik yargısından kaygılanmayı bırakır. Kimlik duygusu parçalanmışken yüzün sağlamlığına bağlanmaya yönelik, toplumsal önyargılara aldırmayan, alaycı bir çabadır bu. Özneyi tehdit eden felaketten önce, onun öngördüğü son savunma mekanizması. "Ayna göstergesi" çok kaygı verici bir tanı öğesidir. P. Abély'nin ilgilendiği hastalardan biri tutumunu açıklamak için şöyle der: "Kendimi yeniden bulmak için yapıyorum."[17]

Bir başka rahatsız edici olay yüzün çift değerliliğinden kaynaklanır: heotoskopi. Heotoskopi kendi görüntüsünün ondan kopup, yakınında özerk bir yaşam sürdüğüne kaygı içinde tanık olan öznenin ikiye bölünmesini yansıtır. "Heotoskopik sanrının en büyük özelliği," diye yazar Hecaen'le Ajuriaguerra, "genelde öznenin şaşkın gözleri önünde birdenbire bir ikizin ortaya çıkmasıdır, hani ansızın karşısına bir ayna konmuş gibi."[18] Bu çoğunlukla öznenin onu daha iyi anlama çabasına karşı koyamayıp,

[17] Paul Abély, "Le signe du miroir dans les psychoses et plus spécialement dans la démence précoce", J. Corraze, *Images spéculaires du corps*'da, Toulouse, Privat, 1980, s. 203-213. Ayrıca bkz. J. Corraze'ın bu belirti çevresinde ortaya koyduğu tartışma, s. 40 ve devamı; konuyla ilgili olarak ayrıca bkz. André Delmas, "Le signe du miroir dans la démence précoce", *Annales médico-psychologiques*, 1929, sayı 1, s. 227-233.

[18] H. Hecaen, J. de Ajuriaguerra, *Méconnaissances et hallucinations corporelles. Intégration et désintégration de la somatognosie*, Paris, Masson, 1952, s. 310-343.

yok olan geçici bir görüntüdür. Bu yansıyan görüntü tüm yaşam göstergelerini sergiler: Kımıldar, ifadelidir, özerktir. Yalnızca yüzle ilgili değildir, bütün olarak özneyi kapsar, ama öznenin bunda temel bir rol üstlendiği açıktır, çünkü yalnızca kendisi belirsizliğe yer bırakmayacak, apaçık bir biçimde kişinin kim olduğunu saptayıp, en inatçı kaygıyı yaratabilir: Kendinden bağımsız olarak, kendi bakışı tarafından gözlendiğini görmenin kaygısıdır bu. İkiz duygusu olmaksızın, öznenin kendini kendi dışında, aynadan kopmuş bir biçim gibi yaşarken gördüğü görsel sanrıdan tutun da birkaç adım ötede her açıdan kendisinin tıpkısı bir varlığı algılama deneyimini yaşayan bilince dek birçok heotoskopi türü vardır. Öznenin dışarıya yansıtmadan duyumsadığı ikiye bölünme de bunların arasındadır. Heotoskopi aynı zamanda oldukça az rastlanan durumlarda, her türlü patolojik bağlamın dışında görülüp, tek bir deneyim olarak da kalabilir (düş, koma, yorgunluk, ateş vb.) ya da bir kişilik bozukluğuna (şizofreni, kendine yabancılaşma, beyindeki doku bozuklukları vb.) daha uzun süreli bir biçimde eşlik edebilir.[19]

Maupassant'ın *Le Horla*'sının kahramanı aşırı bir kaygı içinde, yakasını bırakmayan görünmez bir düşmanla savaşırken, birden hiçbir şey yansıtmayan boş bir aynanın karşısında yüzünün birdenbire yok oluşuna tanık olur. "... Ortalık gündüz gibi aydınlıktı ve ben kendimi ay-

[19] Maupassant'da, kaygı verici bir ortamda ikiz izleğini heotoskopik biçimlerle yansıtan bir dizi öykü vardır: *Lui* (1883), *Le horla* (1886-1887), *Un fou?* (1884), *Qui sait?* (1890). Hiç kuşkusuz bunların esini Maupassant'ın, 1893'te, 43 yaşında ölümüne neden olacak genel felcin ilerlediğini duyumsamasına bağlıdır. P. Sollier bu konuyla ilgili olarak, Maupassant'ın yaşadığı ve bir arkadaşına anlattığı bir heotoskopik sanrıya değinir: "Çalışma masasındayken, kapının açıldığını duyduğunu sanmış. Kendisi yazarken hizmetçisinin içeri girmesi kesinlikle yasakmış. Maupassant dönmüş ve ta kendisinin gelip karşısına oturmasına, başını eline dayamasına ve tüm yazdıklarını ona yazdırmasına az şaşırmamış hani. Yazmayı bitirince, kalkmış, sanrı sona ermiş." P. Sollier, *Les phénoménes d'autoscopie*, Paris, 1903.

nada göremedim!... Ayna boş, parlak, derin, ışıkla doluydu! Görüntüm yoktu içinde... Bense tam karşısındaydım! Büyük saydam camı baştan aşağı görüyordum. Ona korkulu gözlerle bakıyordum; ilerlemeye yeltenemiyordum, kımıldamaya yeltenemiyordum... Öyle korkuyordum ki! Derken, aynanın derinliklerinden, bir sisin içinden, bir su katmanının içine bakıyormuşum gibi bir sisin içinden kendimi seçmeye başladım; o su ağır ağır soldan sağa doğru kayarak her saniye görüntümü daha belirgin kılıyor gibi geliyordu bana. Bir tutulmanın sonu gibiydi... En sonunda kendimi bütünüyle, her gün kendime baktığım gibi görebildim."[20]

Kaygı verici ama geçici bir biçimde yaşanan, kendine yabancılaşmaya bağlı olan, bir psikoza ya da sınır kişilik bozukluğuna eşlik eden, aynada yüzün yansımasının yitirilmesi (ya da tanınamaması) durumu, yaşlı bir insan psikiyatride organik demans olarak adlandırılan hastalığa yakalandığında kalıcı, çoğunlukla kesin, neredeyse ilgisiz bir gerçekliğe dönüşebilir. Bu konuyla ilgili birçok gözlem yapılmıştır. Jacques Postel bir güven ortamında yaklaşık elli yaşlıdan bir insan deseni çizmelerini istedikten ve kendi bedenlerine ilişkin neler bildiklerini sorguladıktan sonra, onları aynadaki görüntüleriyle yüzleştirmiştir.[21] J. Postel kişinin kendini tanıyamaz duruma gelişinin çeşitli aşamalarını tanımlar. İlk iki grupta, özneler yüzlerini zorlanmadan tanır, çoğunlukla yüz çizgilerine yansıyan

[20] G. de Maupassant, *Le Horla* (ikinci versiyon). Aynı kaygı verici görüntüye öykünün ilk versiyonunda da rastlanır. Öznenin içini kemiren ikiz korkusuyla Maupassant'ın yapıtlarında sık karşılaşılır, kaldı ki yazarın fotoğrafının çekilmesini ya da gazetelerde resminin çıkmasını istemediği bilinmektedir.

[21] Jacques Postel, "Les troubles de la reconnaissance spéculaire de soi au cours des démences tardives", J. Corraze, *Image spéculaire de soi*, *a.g.e.*, s. 215-271. Ayrıca bkz. J. de Ajuriaguerra, A. Rego, R. Tissot, "A propos de quelques conduites devant le miroir de sujets atteints de syndromes démentiels du grand âge", *Neuropsychologia*, 1963, sayı 1, s. 59-74.

yaşlanmanın etkileri karşısında değersizleştikleri duygusuna kapılırlar. Üçüncü grupta, hastalar kendilerini tanırlar tanımasına, ama aynadaki belli bir mesafeyle yaklaştıkları yansımalarına bir ölçüde ilgisiz davranırlar. Sık sık kendileri için soyadlarını kullanıp, yüzlerinden üçüncü tekil kişi olarak söz ederler: "Eugénie bu, diyor bir kadın (kendi adını söylüyor), onun portresini görüyorum." Sonraki gruptan başlayarak, öz imgenin işlemsel ve simgesel görüntüsü bozulur. Örneğin, dördüncü grupta aynadaki yansımalarını tanımaz olmuş yaşlılar bulunmaktadır, fotoğraflarındakilerin de kim olduğunu çıkaramazlar. Dünyayla ilişkilerinin simgesellikten yoksun kalmasıyla, aynanın yansıttığı kendi yüzlerine bir anlam yükleme yeteneklerini yitirirler, ama hâlâ belli belirsiz bir insan şekli ayırt ederler. Sonraki grupta, kendi yüzlerini tanıma yeteneklerini yitirmekle kalmayıp, zorlanarak bile olsa, bir insan şekli bile saptayamayan yaşlılar görülür. Bununla birlikte, yansımadaki bir nokta, anlamının belirlenmesi olanaksız bir tür büyü yaratır, kişi görüntüye bir biçimde oradan yapışır. Son gruptaysa, bozulma daha da büyümüştür, çünkü dil yetisi ortadan kalkmış, araç işlevleri de yitmiştir. Bu son aşama "tamamlanmış Alzheimer süreci"ninkidir (J. Ajuriaguerra). Demansın ilerleyişinde, aynaya yansıyan yüzün tanınması son bir direniş biçimi, gitgide zayıflayan bir kimlik duygusuna yeniden bir anlam, hatta bir değer kazandırmak için son fırsattır.

İKİZ

İnsanın kendi yüzüyle olan ilişkisinden doğan çift değerlilik toplumsal imgelemde ikiz figürüyle daha da sertleşir. Sözlü olarak kuşaktan kuşağa aktarılan öyküler ya da yazında ve sinemada anlatılanlar, söz konusu olan bir mitmişçesine, insanın kendi yüzünün kavranamazlığı karşısındaki kaygısını işlerler. Portre canlanırken, o zamana dek bastırılan bir psikolojik eğilim atılım yapıp,

bir tür doğumla kişiden koparken, imgeyle modelin, yansımayla yüzün rahatsız edici yakınlığı karşısındaki tasa; insanın birbiriyle çelişen eğilimlerinden doğan çift değerlilik, kendi sınırlarını yitirme, gelip geçici olarak duyumsanan bir kimlik duygusunun temellerinin sarsıldığını görme korkusuyla körüklenmiş tasa. İkiz aslında özellikle yüz çizgileriyle özdeşleşir, çünkü kişiyi başkalarından belirsizliğe yer bırakmayacak biçimde ayıran şey bedenin biçiminden ya da giyilen giysilerden çok yüz çizgileridir. İnsanın kendinden uzaklaşan ve hiç değişmeden bir başkasını tanımlayan kendi yüzüyle karşılaşması korkunun nedenidir. "İkiz," diye yazar M. Guiomar, "bedensel açıdan kişiye tıpatıp benzemelidir, bu zorunlu koşulun olmaması durumunda ikizin bir niteliği adsız sanrıda yitip gider."[22] Bu anlatılarda, ayna çoğunlukla ikizin açığa çıktığı, sahibinden kopup kendine özgü bir yaşam süren bir yüzün canlandığı yerdir.

Ewers'in *Praglı Öğrenci* adlı filminde, öğrenci Balduin aynanın karşısında eskrim numaraları yaparken, Scapinelli ortaya çıkar; bu adam ona yalnızca odasından beğendiği bir şeyi almasına izin vermesi karşılığında bir servet önerir. Oda boştur, fazla eşya yoktur. Öğrenci kabul eder. Scapinelli bir süre arıyormuş da bir şey bulamıyormuş gibi yaptıktan sonra, aynaya yaklaşır, öğrencinin yansımasına işaret edip, onu alıp alamayacağını sorar. Bunun bir şaka olduğunu sanan delikanlı kabul eder, ama birden yansımasının canlanarak boyut kazanmasına, kendisine tıpatıp benzeyen bir ötekine dönüşüp, uysallıkla büyücünün arkasından gitmesine tanık olur korku içinde.

İkizle ilgili birçok anlatıda, ayna daha ilk yansımada kanlı canlı bir varlığa dönüşen ötekinin somutlaştığı doğal uzamdır. Dolayısıyla, ikizin doğduğu yer eşzamanlı olarak yüzü içerir. Yalnızca yüz çizgilerinin benzerliği bireyin ikiye bölündüğünü doğrulayabilecek ve korku uyandıra-

[22] Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, José Corti, 1988, s. 289.

cak bir kanıttır. *Prağlı Öğrenci*'de, kendi yaşamını süren ikizi zulmeder Balduin'e. Balduin sevdiği kadının yanındayken, kadın sevgilisinin görüntüsünün aynaya yansımadığını fark edip, bunun nedenini sorar. Utanç içindeki öğrenci yüzünü saklayıp ne yanıt vereceğini bilemezken, kapı eşiğinde ikiz ekşi yüzünü gösterir. Yüz çizgilerinin birbirinin yerine geçebilmesi, aynı zamanda benliğin elden çıkmasıdır. Sürekli tüm tasarılarını suya düşüren ikizin kovaladığı Balduin bu zulümden bıkıp ona ateş eder. İkiz anında yok olur. Öğrenci Dorian Gray gibi kurtulduğunu sanır, koşup aynada kendine bakar. Tam o sırada, şiddetli bir acı hissedip ölür. Dorian Gray için de olduğu gibi, yitik yüze kavuşma ölüm fermanının imzalanmasıdır. İkisi de yaşamlarına damga vurmuş birtakım haksızlıklardan ötürü kendi yüzüne bakamaz. Ahlaki kimlikleri fiziksel kimliklerini yok eder, çünkü yüz bu iki kimliğin kesiştiği yerdir tam da. Bu koşullarda, insanın yüzünü (ya da yansımasını) çaldırması ancak kendisinin yok olacağının habercisi olabilir. Yüz bir an için yitirildi mi sonsuza dek yitirilmiş olur. *Prağlı Öğrenci*'de, ikiz imgeleminin temel örneklerine rastlanır: aynadan doğma, kahramanın her eylemine çomak sokan, özellikle de sevdiği kadının gönlünü çalmasına engel olan zulüm, iç kemiren etkisinden kurtulmak için ikizi öldürdüğünü sanırken gelen ölüm.[23]

Otto Rank'a göre, imgelemde insanın kendini koruması ve ölüme karşı çıkması için yaratılan ikiz, kendinin yapay imgesi, ölümün yüzüne dönüşür; çünkü o aynı

[23] Anımsatalım, Otto Rank'a göre "kahramanın talihsizliği benmerkezci doğasından, narsisizme eğilimli olmasından kaynaklanır... Psikanalizde, bu değişimler bireyin kendini ona karşı savunduğu, kaçmak istediği bir Benlik parçasından ayrılmasına yol açan bir savunma mekanizması olarak düşünülür". Benlik bölünür ve bastırılan dürtüler savunma mekanizmalarından daha güçlü bir hale geldiğinde ve öznenin Benliğini ona zulmederek ele geçirdiğinde, onları başka yerlere yansıtır. Otto Rank'ın sağduyulu bir biçimde çözümlediği ve bizim konumuzun bütünüyle dışında kalan bu noktaları ele almayacağız. Bkz. Otto Rank, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 1973, s. 85.

zamanda yalnızca kendi bedenine salınmış köklerin yitirilmesi olgusunun neden olabileceği bir benlik bölünmesidir. İkizin yüzü birden kimliği elinden alınan, korku içindeki insandan koparılmıştır. O insan kendisine tıpatıp benzeyen, artık özerk olmuş ötekini gözlemler ve gerçekliğinin camın üstündeki buğununki, yani artık kendisinin olmayan bir yüzün yansımasınınki olduğunu anlar. Kişinin kendi gözleriyle yüzünün özerk bir yaşamla canlanmasına tanık olması ya da yüzün korku içindeki insanın kendisinden kopup onu birkaç adım öteden izlemeye başlaması yazında sık rastlanan bir izlektir: Hoffman, Chamisso, Maupassant, Poe, Dostoyevski bu konuyu işlemiştir. Başta sinemada olmak üzere, çağdaş yapıtlarda da bu temaya hâlâ satır arasında rastlanmaktadır.[24]

Ayna öbür dünyanın eşiğidir. Birçok inanışta ölümle ilişkilendirilir. Yüzün ölümün etki alanında, bir cesedin yakınlarında ansızın ikiye bölünmesi de çok tehlikelidir. Öyle olduğunda ölüm rahatlıkla bulaşabilir, beceriksiz kişi önce kolayca yansımasında, sonra da gerçek yaşamında ölüme yakalanabilir. Baş ucuna gelmiş zayıf insanın ruhunu değiştirip, ölümünü hızlandırabilecek bir hava yayan hastalara karşı da bir sürü önlem alınır. Ölen kişinin ruhu tutsak kalmadan çekip gidebilsin diye evindeki aynaların örtülmesini birçok kültür öğütler. İnsan yüzünün en iyi ortaya çıktığı yer ölümün gezindiği, kendini gösterdiği yerdir. Ruhun ve ikizin evlerinden biri olarak görülür orası. Bu da insanın yüz çizgileriyle olan ilişkisini belirleyen çift değerliliğin bir başka kanıtıdır. Ayna kırmak ölüm ya da mutsuzluk işaretidir, hani sık sık

[24] Thomas Tryon'un Robert Mulligan tarafından sinemaya uyarlanan (*Öteki*, 1972) bir romanı [Türkçesi: *Öteki*, çev. Güler Dikmen, İnkılâp, 1973] ikiz izleğinin tüm öğelerini özgün bir biçimde ikiz kardeşlik üstünden ele alarak bir araya getirir. Holland ile Nils birbirlerine neredeyse tıpatıp benzeyen ikiz kardeşlerdir. Ama biri sevgi doluyken, öteki bir suçludur. Kardeşlerden biri bir kazada ölür ama hangisi? Yaşamayı sürdüren ikiz için, kardeşi hâlâ onun yanındadır ve o da kardeşinin karakterini benimser.

yansıtılan yüz aynanın sırının onu yakaladığı noktada, yerde parçalara ayrılmış halde kalacakmış gibi. Bu ritüel önlemler insanın kendi yüz çizgilerini görüp sorgulamasının doğal olmadığını dile getirirler dağınık bir biçimde. Gündelik yaşamdaki en basit ve en sıradan işlemlerden biri dikkat edilince korkutucu bir olayı gizler. Otto Rank ve James Frazer koşullar uygun olmadığında insanın aynada kendine bakmasının yarattığı tehlikeden kaçınmaya önem veren sayısız kültürel geleneği yorumlamışlardır.[25] Her toplumun kendine özgü yaklaşımları olsa da, yüzün suya, metale, aynaya ya da yansıtıcı başka bir yüzeye yansımasının ruhtan yayıldığı düşünülür. Bu özdeşleştirme vakitsiz bir karşılaşmadan korunma gereksinimini ortaya çıkarır. Ruh ölümün tarafındadır. Ayna da değişmez işaretlerin gizlendiği arayüzey, tehlikenin olası saldırısını çevreleyen çalkantı alanıdır.

Yüzün hassaslığına bir anıştırma yapılarak aynayla ölümün bir tutulmasına Fransa'da bölgesel geleneklerde sık rastlanır. Örneğin Anatole Le Braz'a Sein Adası'nda yaşayan denizci dedesinin anlattığı bir anıyı ele alalım yalnızca. Yabancı bir geminin batmasından sonra, ada sakinleri kazada ölen çok sayıda kişiyi Hıristiyan geleneklerine göre gömüp, denizin üstünde gezinen kalıntıları alışageldikleri üzere paylaşmış. Ne de olsa artık kimse onları almaya gelemeyecekmiş. Le Braz'ın dedesi de güzel bir ayna bulup, gururla evine götürmüş. Komşular gelip, hayranlıkla ona baktıktan sonra, ayna anakaradan gelen konukların ağırlandığı, çoğunlukla boş duran bir odanın duvarına asılmış. Aylar geçmiş, derken dedenin vaftiz kızı Aziz Gwenolé Yortusu'na katılmak üzere adaya gelmiş. Ev sahibesi ona tabii ki duvarda göz alan güzel aynayı göstermiş. Ama birden aynanın bir tür sisle örtülüp, üs-

[25] Otto Rank, *a.g.e.*; J. Frazer, "Tabou ou les périls de l'âme", *Le rameau d'or*, Paris, Laffont, 1981, s. 538 ve devamı [Türkçesi: *Altın Dal*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel, 2 cilt, 1991]. Narkissos miti bu bakımdan açıklayıcıdır.

tünden gözyaşına benzer damlaların süzüldüğünü görünce şaşkınlıktan ne yapacağını bilememiş. Altüst olmuş durumda, haberi kocasına yetiştirmiş: "Aynada doğal olmayan bir şeyler var kesinkes, ağladığını gördük." Adam onunla alay etmiş. Ama ertesi gün, bir çığlık duyan kadın vaftiz kızlarının yanına koşmuş, kız aynanın karşısında dehşet içindeymiş: "... Bu kez yaşlı kadın korkuyla gerilemiş, çünkü aynada bir kadının yüzü varmış, ne kendisininki, ne genç kızınki, ne de tanıdığın birininkiymiş bu yüz. Sonradan anlattığına göre, solgun bir yüzmüş, ıslak saçlarından sular damlıyormuş." Bunun üstüne, aynayı denize atmışlar.[26]

Toplumsal imgelem de yüzünün fotoğraf ya da portre aracılığıyla kendisinden kopmasına izin veren kişinin karşı karşıya kaldığı öz yitimine ilişkin inanışlar ya da anlatılar açısından zengindir. Ressam ya da fotoğrafçı bu yolla modelin ruhunu çalıyormuş gibi. Model her önüne gelene kimliğinin bu temel parçasını teslim ederek, onu yaşamdan koparabilecek dalaverelere çanak tutabilir. Yüzünü ötekine vermek, yüzü yitirmekten bile ötesini, varoluşu yitirme tehlikesini doğurur. *Oval Portre*'de, E. A. Poe tüm aşkını karısının portresini yapmaya adayan, ama kendini bütünüyle sanatına verdiği için karısını yüzüstü bırakan bir ressamın öyküsünü anlatır. Resim ilerledikçe, modelden bir parça yaşam uçup gidiyor gibidir, yüzü yavaş yavaş solar. Resmi tamamlayan son fırça darbesi kadının son iç çekişine işaret eder, portreyse tuhaf bir biçimde yaşamın renkleriyle canlanır.

Dorian Gray, portresine tıpatıp benzer, bunu da ancak yüz benzerliği sağlayabilir. Modeli portresinden ayıran şey yalnızca Dorian'ın psikolojik anlamda ikiye bölünmesinden kaynaklanır. Zamanın yıpratıcılığından kaygılanmamak için genç yüzünü sonsuza dek koruduğu portreyle değiş tokuş eder kendini, eskiden eyleme dökme-

[26] Anatole Le Braz, *La légende de la mort chez les Bretons armoricains*, Paris, Honoré Champion, 1928, 2. cilt, s. 172.

yip bastırdığı eğilimleri tuvale yansıtır. Zamanın getirdiği pişmanlıkları ya da solgunluğu yaşamadan, masumiyetini bütünüyle koruyarak, işlediği suçların ağırlığını kendisini canlı gerçekliği içinde betimleyen portreye aktarır. Onun davranışlarının nesnelleştirilmiş bilinci olan portre yaptığı her haksızlıkta değişir, yaşlanır, gittikçe artan bir çirkinliğin yansıttığı bir tür kötülük aritmetiğiyle bozulur. "Kötülük", yani ancak sorumluluğunu kendisine tıpatıp benzeyen, ama ondan ayrı olan bir ötekine yansıtarak yüzleşebildiği şey. Tuvalden ayrılan, yaşlılığın zararlarından korunan yüzü sonsuz bir gençlik yaşarken, arkadaşları yaşlanır ve ondaki hiç değişmeyen canlılığa şaşırırlar. Buna karşılık, portre şişer, biçimsizleşir; Dorian'ın bakıp kendi ahlaki yüzünü okuduğu adlandırılamaz bir şeye dönüşür. Dorian Gray alışılmadık bir biçimde eğretilemeyle düzdeğişmeceyi karıştıran, ama kimliğinin göstergesi olan yüzün kefil olduğu bir güzellik sayesinde, ikiye bölünüp, eylemlerinin ahlaki yankısından aklanır. İnsanlık durumunun özündeki çift değerliliği iki tabloya birden oynayarak, içeriğini denetim altında tuttuğu bir ikiliğe dönüştürür. Romanın sonunda ikiz Dorian'ı ele geçirir. Dorian onun simgelediği şeyden iğrenerek tuvali bıçakladığını sanırken, mantıksal olarak kendini öldürür. Kendi yüz çizgileri bozulur, çürür, öyküdeki çirkin portreye benzemeye başlar; portreyse değişip güzelliğiyle göz kamaştıran, ama yalnızca resimde var olan bir Dorian Gray'in başlangıçtaki figürüne dönüşür.

Portreler ya da fotoğraflar kimi insan topluluklarında büyülenme, resmi elinde bulundurana model için ister istemez zararlı olacak bir güç kazandırma korkusu uyandırırlar. Yüzyılın başında ya da bugün bile, gezginler kimi kapalı toplumların fotoğraflarını çekmek isteyenlerin karşılaştıkları engelleri aktarırlar. Yüzünün yabancı ellere geçmesine izin veren insan bu şekilde askıda bırakılan ölüm tehlikesiyle birlikte, kendi varoluşunun göstergesinden yoksun kalmayı kabul eder. Frazer iki ayrı toplum açısından yüze ve ekonomiye bakışın ne kadar farklı ol-

duğunu gösteren güzel bir öykü anlatır. Az önce sözünü ettiğimiz tehlikelerden sakınmak için, Kore'de "paralara kralın portresi basılmaz, yalnızca birkaç Çince harf konur. Yüzünün en bayağı ellere düşecek, sık sık tozda çamurda yuvarlanacak nesnelere konması krala hakarettir onların gözünde. Fransız gemileri ilk kez Kore'ye yanaştıklarında, iletişim kurmak için gemiye yollanan ilk mandarin o Batılı barbarların hükümdarlarının yüzüne karşı nasıl rahat davrandıklarını, onu paralarına bastıklarını, hiç aldırmadan, kendisine yaraşan saygı gösterilecek mi gösterilmeyecek mi diye hiç düşünmeden herkese dağıttıklarını görünce derinden sarsılır". Resme hakaret burada insana hakarettir.

Kırsal bölgelerde yaşayan Müslüman toplumlarında da, özellikle toplumun alt kesimlerinde resme kuşkuyla yaklaşılır. Bir bireyin fotoğrafı kendisine etki edebilir. Kem gözü (yüzü tanınmayan, kendisinde ne gibi gizemli güçler olduğu bilinmeyen yabancının gözü) çeker. Fotoğrafının çekilmesi talihsizliğini yaşamış kişinin ruhundan bir parça koparır.

Michel Tournier'nin *Altın Damla*[27] adlı anlatısında, çoban İdris'in yolculuğu turist bir çiftin ona fikrini sormadan fotoğrafını çekmesiyle başlar. Ona bir fotoğraf söz vermişlerdir. Her gün bekler o fotoğrafı, annesi de onu paylamaktadır: "Senin bir parçan gitti... Ya hasta olursan, nasıl bakacağım sana?" Artık İdris'in başına gelen aksilikler ötekinin fotoğraftaki yansımayı kullanarak ruhu istediği gibi kullanma gücüne bağlanır. Fotoğrafın uğursuz kullanımı acıları açıklamaktadır. Bu inanış bayağıdır ve zayıflıktan korunmaya yöneliktir. Yoksa sonrasında sürekli bir tehlike kaygısıyla yaşanacaktır.

Aynı romanda, M. Tournier kişilerin toplumlarının gelenekleriyle, ritüelleriyle ya da inanışlarıyla oynayarak, başka türlü açıklanamayan, hatta herkesin paylaştığı

[27] Michel Tournier, *Le goutte d'or, Paris*, Gallimard, [Türkçe çevirisi: Mustafa Balel, Ayrıntı, 1996.]

düşüncelerle çelişen olaylara bir anlam kazandırmak için onları kendilerine göre saptırarak ya da değiştirerek sergiledikleri yaratıcılık üstüne güzel bir örnek verir. İdris yaşlı bir adamla, İkinci Dünya Savaşı sırasında Fransız ordusunda görevli olan eski bir askerle karşılaşır; adam İdris'in aksine, bir fotoğrafın belli koşullarda insanı acılardan koruyabileceğini düşünmektedir. Bu yaşlı adamın vahada fotoğrafı olan tek kişi olma gibi korkutucu bir ayrıcalığı vardır. Çocuğa inanışları nasıl kendine göre karıp kullanabileceğini gösterir şaşılacak bir biçimde. Bir fotoğrafın zararlı olup olmayacağını öğrenmek isteyen İdris'e, fotoğraftaki insana kötülük gelmemesi için fotoğrafın duvara iyice tutturulması, kötü ellere düşmemesi için gözetilmesi gerektiğini söyler. Yaşlı adamın sararmış fotoğrafında, üç asker görülmektedir: kendisinin gençlik hali, aynı alaydan iki arkadaşı. Fotoğrafın çekilmesini izleyen günlerde, İdris'in yaşlı amcası iki arkadaşına vermesi gereken fotoğraflar hâlâ kendisindeyken ikisinin de öldüğünü öğrenir: "Bu fotoğrafı yanımda taşıdığım için bana daha çok mutluluk getirdiğini düşünüyorum. Görüntülerine sahip çıkmamaları ötekilerin, iki arkadaşımın hatası değil kuşkusuz. Yapacak bir şey yok. Ama fotoğraflarını onlara verebilseydim, belki de başlarına bir şey gelmeyeceğini düşünmeden edemiyorum." İster elverişli, ister zararlı olsun, iki durumda da insandan kopan yüz ilgisiz bir gerçeklik olarak sunulmaz, yaşamı bağlar ve bu anlamda kusursuz bir özen ister. Yüz herkesin eline bırakılmayacak denli değerli ve hassastır.

Kimi fotoğrafçılar bile objektifle bir yüzü ele geçirmenin yarattığı ve kâğıda basıldıktan sonra ona istedikleri gibi bakmanın yaşattığı baş dönmesini yadsımazlar. Örneğin Ben Maddow şunu itiraf eder: "Herkes, en iyi portrelerinde... yalnızca belli bir ruhsal gerçeklik değil, aynı zamanda başka bir şey hisseder: sıcak ve iyi niyetli bir tür açgözlülük; her dürüst fotoğrafçının düğmeye bastığı anda duyumsadığı yeni duygu: fotoğrafı elde etmenin verdiği özel coşku. Özneyi 'çekersiniz': Artık sonsuza dek

sizindir, en azından kâğıt parçalanıp yok olmadıkça."[28] Fotoğraf, özellikle de yüz fotoğrafı bu şekilde ortaya konan insanın özünün bir parçasını koparır.

YÜZÜN BAKIŞIMSIZLIĞI

Aynadaki yansıma, yağlıboya portre, fotoğraf, video görüntüsü, bunlar temelde kimliği sabitledikleri, bireyi kendine karşı olan özel duygularıyla yüzleştirdikleri için anlamları belirsiz görüntülerdir. Aynı zamanda yanılsamalar ya da fanteziler de onların içinde sertçe birbiriyle çarpışabilir. Aslında kesinliklerin pekişmesi gereken yer kolaylıkla onların paramparça olduğu yere dönüşebilir. Birçok ikiz öyküsünde olduğu gibi, kimi zaman ölüm öznenin dışında kavranan görüntünün içindedir zaten. En iyi durumda, birey kendi kimliği sorunuyla yüzleşir, elindeki olanaklarla o görüntüyü hoşgörmeye ve ola ki kendisine yönelik kısmi bir yası kabullenmeye çalışır. Hatta kimi zaman katlanılmaz bir görüntüyü geçersiz kılmak için, kendine müdahalelerle (estetik cerrahi, makyaj) istediği görüntüye ulaşmaya çabalar.

Kuşkusuz, mücadele imgelem sahnesinde gerçekleşir, ama insanın dünyayla ilişkisini de, hatta varoluşunu da bağlar. Benliğin ideali yüz ya da beden gerçekliğine zor uyum sağlar. Her zaman kusursuzluk duygusunu, dolayısıyla kendi içine kapanma duygusunu bireyin elinden alan bir mesafe olur ikisi arasında. Kişi eksiklik duygusuna, dolayısıyla arzuya, arayışa, başkasının bakışını gereksinmeye yönelir. Ama işin en şaşırtıcı yanı fiziksel olarak hiçbir yüzün iki tarafı arasında kusursuz bir bakışımın olmamasıdır. Fotoğraf tam karşıdan çekilirse ve dikey ayırma işlemi alnı, burnu, ağzı, çeneyi ortadan bölecek şekilde özenle gerçekleştirilirse, herkes kendi yüzünden hareketle bunu deneyebilir. Bu ilk fotoğraf aynı işlemden geçirilerek tersi-

[28] Ben Maddow, Visages. *Le portrait dans l'histoire de la photographie*, Paris, Denoël, 1982, s. 120.

ne döndürülürse, yüzün her yarısını bakışımlı kısımla ilişkilendirebiliriz, yani bir yanda iki sol yarıyla öteki yanda iki sağ yarıyı bir araya toplayabiliriz. O zaman bakışımsızlık bozulur, uyumlu, ama birbirinden bütünüyle farklı iki yüz ortaya çıkar. Böylece üç farklı kişininmiş gibi görünen üç yüz elde ederiz: gerçek yüz, genel hava açısından farklı, tümüyle bakışımlı iki yüz. İkiz imgelemi alışılmadık bir biçimde gerçeğe dönüşür. Birbirinin aynısı iki yarının eşleştirilmesiyle elde edilen iki yüz birbiriyle bütünüyle çelişir. Bu bakışımsızlığa ilk kez açıkça değinenlerden biri olan Pierre Abraham, onları insanın üst üste binmiş iki yüzü olarak görmek istemiştir: birini gizli, iç yüz, ötekini de başkalarına gösterilen, toplumsal yüz olarak. P. Abraham aldatıcı bir biçimde karakterolojinin eşlik ettiği bir fizyognomiye varır. Bu yolla Baudelaire'in, söz yazarı Béranger'nin, P. Langevin'in vb. karakterlerini çözümler.[29]

Yüzün açık göstergeleriyle insanın ahlaki nitelikleri arasında sıkı bir denklik kuran fizyognomi kadar boş bir yöntemdir bu. Yine de yüzün iki yarısı arasındaki eşitsizliğin saptanması büyüleyicidir; çünkü insanın kendi yüzüyle olan ilişkisindeki çift değerliliğin yapı kaynaklı bir olgu olduğunu gösterir. Beden de bölünmüş ve bir tür kararsızlığa mahküm edilmiştir; gerçek anlamda Aynı'yla Öteki diyalektiğini simgeler. İnsanın tek bir yüzü yoktur, her an birbirinin tersi, birbirine girmiş, sıkı sıkıya karışmış iki yüz sergiler ve buradaki üst üste bindirme oyunu ona ifadelerini ve canlılığını kazandırır. Felsefecinin kararlı çehresinde, onun kendi ve dünya üstündeki egemenliğinin açık kanıtını bulduğunu sanan *cogito* bu noktada son dayanağını yitirir. Coşkulu atılımı içinde, daha sakınımlı olmak gerektiğini okuyabileceği bir yüzün özel bölünmesini algılayamamıştır. Psikanaliz burada *cogito*'yla onu ileri süren Ben'in, yalnızca insanın dünyayla ilişkisi için gerekli yanılsamalar olduğunun deneysel bir tür doğru-

[29] Pierre Abraham, "Une figure, deux visages", *La Nouvelle Revue Française*, 1934.

lamasını bulur. Bireyin seçimlerini ve yaşamının akışını belirleyen şeylerin önemli bir bölümü onun anlayamadığı ve gerekçelerini başka yerden alan şeylerdir. Bilinçdışı tam da insanın bütünüyle kendine sahip olması ve tıpkı düşüncesindeki gibi olabilmesi için eksik olan şeye işaret eder. Yüz ilk bakışta bireyin temsil ettiği şeyin açık göstergesi gibi görünse de ve tüm fizyognomiler bu imgelem üstünde birbirine eklemlense de, kimliğin en köklü göstergesi gizlenmeyi sürdürür. İnsan aynada kendi yüz çizgilerini gördüğüne inanırken, aynı şekilde düşüncesinin ve eylemlerinin efendisi olduğunu düşünürken, baktığı şeyin bir değil, bir sürü yüz olduğunu bilmez.[30] Ama bakışla oynayan bu kavranamaz sınır da yüzün kendisinin durumudur zaten.

YÜZLERİN TANINMASI

Kendinin ve ötekinin kimliğinin saptanmasında birinci öğe olarak yüzün tanınması herkesin aynı gün içinde sayısız kez gerçekleştirdiği, öte yandan toplumsal yaşamın ayrılmaz parçası olan bir işlemdir. İnsanın yeterli bir bellek işlevi olmadığı için kendinde değişken yüz çizgileri bulduğu ve ötekine ilişkin bilgisini her an yenilediği bir topluluk düşünmekte güçlük çekeriz. Anımsayabileceğimiz yüzleri olmayan insanlar düşünmek toplumsal anlamda saçmadır.

[30] Yontulardaki ya da yağlıboya portrelerdeki betimleme biçimleri konusunda, sanat tarihinde yüzün bakışımıyla bakışımsızlığının birbirini izlediği farklı dönemler yaşanmıştır. Elbette, bakışımsız bir yapıt insan yüzünde ışıldayan ifadelere tanıklık eder. Bunun tersine, bakışımlı bir biçimde yapılmış bir yapıt insandan uzaklaşır, betimlenen kişiye daha gösterişli bir görünüm kazandırır. Örneğin, Ortodoks kiliselerinin tonozlarında görülen, katı bir bakışımı ve bir planı temel alan figürler azizlere görkemli bir boyut, soyutlamayla büyüleyiciliğin eş düzeyde olduğu bir varoluş kazandırırlar.

Binlerce yüzü belleğimizde tutup birbirinden ayırabiliyoruz,[31] kimi zaman önemli bireysel farklılıklar olabiliyor bu konuda; bazılarının belleği neredeyse hiç yanılmazken, bazıları bu açıdan korkunç dalgınlıklarıyla ün salıyorlar. Kişinin toplumsal konumu, özellikle mesleği büyük olasılıkla burada belirleyici bir rol üstlenir. Bazı meslekler başkalarının yüzlerine dikkat etme özelliğini gerektirir, bazısı gerektirmez. Öğretmen girdiği farklı sınıflarda yüzlerce öğrenciyle karşılaşır, çoğunlukla da geçmiş yıllardan öğrencilerini anımsamak durumunda kalır. Kimi zaman uzun yıllar sonra. Örneğin doktor ya da hemşire, siyasetçi, satıcı birçok yüz anımsamak zorunda olan profesyonellerdir; gündelik uğraşları bunu gerektirir. Başkalarıyla ilişkilerinde, bu yüz çizgilerini belleme yeteneği karşılarındakinde tanınmış olmanın verdiği gururun okşanması duygusunu uyandırmak ve asla ilgisiz görünmemek için gereklidir. Fizyonomist yüze ilişkin belleği neredeyse kusursuz olan bir insandır. Aynı sözcük eskiden büyük kaplıca kentlerindeki bir mesleği tanımlardı: "Bu kişi bakara oynanan 'özel kulüpler'in girişinde gediklileri içeri alıp, istenmeyen kişileri kovmakla görevlidir."[32] Bireylerin yüzlerine bakılarak, kimilerinin borcunu ödemediğinin anımsanmasıyla elenmesi.

[31] Nöropsikoloji ya da bilişsel psikoloji alanlarında yüzlerin tanınması mekanizmaları üstüne çalışmalar ortaya çıkmıştır. Bu çalışmaları okuyan bir antropoloğun aklı karışır. Bunun nedeni kısmen çözümlemenin biyolojik modellere bağlı kılınması; bu da hiç kuşkusuz pek bilimsel olarak algılanmayan, ama yüzlerin tanınmasının onlarsız çarpım tablosunun ya da bir rehberin sayfalarının ezberlenmesinden hiç farklı olmayacağı tüm simgesel ve duygusal görünümlerin açıkça dışlanmasına yol açıyor. Öte yandan, onların uzak tutulması insanların gerçek yaşamından ve gündelik sorunlarından kopuk laboratuvar deneylerine ayrıcalık tanınmasına neden oluyor, dolayısıyla bu çalışmaları aldatıcı ve soyut kılıyor. Bu çekincelerimizi ortaya koyduktan sonra, bu çalışmaları bir perspektife oturtmak için, bkz. Raymond Bruyer, *Les mécanismes de reconnaissance des visages*, Grenoble, PUG, 1987.

[32] Ch. Bruneau, aktaran Jean Renson, *a.g.e.*, s. 397.

Bir an için her bireyin akıllıca tasarlanmış maskeler sayesinde yüzünü istediği gibi değiştirebildiği bir toplum düşünelim. Tutarlılıktan ve kalıcılıktan yoksun kalan yüz çizgileri değişkenleşir, şaklaban oyuncular tarafından canlandırılır, onlara sunulan olanaklarla kendilerinden geçerler. Ama o zaman kurumların hepsi geçersiz olur. Kimin kim olduğu asla bilinemez. Yeni yüzler yaratmanın rahatlığı bir yana, başkalarının yüzleri de kolaylıkla kopyalanıp kullanılabilir. İmgelem hoş çeşitlemeler labirentinde yiter. Aynı şekilde, yüzün girinti çıkıntılarını da ortadan kaldırarak gündüz düşünü daha uzatabiliriz; öyle olunca, yüz kaygan, bütünüyle işlevsel bir yüzeye dönüşür, yalnızca Gogol'un kahramanı gibi burnundan değil, niteleyici tüm öğelerinden yoksun kalır. Kendi yüzünü çoğaltma ya da tersine yok etme olasılığı aynı şekilde bireyin ortadan kalkmasına neden olur. Bunun sonucunda da her türlü yerleşik kurum yok olur. Etkileşim dürtünün hükümdarlığı dışında kolay kolay düşünülemeyecek bir hale gelir. Aynı'yla Başka arasında yüzün yarattığı mesafe kalmaz. Başkasının kimliğinin saptanmasının olanaksız oluşu doğal olarak kişinin kendi kimliğini de saptayamamasına yol açar. Biricik ve her zaman aynı olan, hiç değişmeyen yüz çizgileriyle yaşlanıp ölen bir bireyle bir bütün oluşturacak biricik bir yüz olmadığında, fantezi sahnesi dışında ötekiyle herhangi bir ilişki düşünülemez.

Gelgelelim, gündelik yaşamda, yüzlerin tanınması işi karışıklıklara, unutuşlara yol açabilir, gerek bu can sıkıcı hatayı işleyen için, gerek tanınmayan kişi için tatsız sonuçlar doğurmasına karşın. Sekiz hafta boyunca, erkeklerle kadınlardan oluşan yaklaşık yirmi kişilik bir grup üstünde yapılan ve tam da kimi zaman bir yüzü kesin olarak tanımakta karşılaşılan güçlükleri ele alan bir araştırma, bu konudaki yanlışlıkların dökümünü çıkarmıştır. Karşılaşılan kişi yanlışlıkla yabancı biri gibi algılanır. Ya da bir başkası sanılır. Ya da tanıdık gelir, ama kim olduğu tam olarak çıkarılamaz. Oysa birey onu tanımamaktadır. Ya da karşılaşılan kişi hemen tanıdık gelir, ama zayıflamış

bellek bu duyguyu destekleyemez.[33] Toplumsal ilişkilerin aile çevresinin dışına fazlasıyla taştığı, herkesin gündelik yaşam uygulamalarında olmazsa olmaz kurumlara bağlı (okul, dükkânlar, hastane, banka, postane, doktor, dişçi vb.) birçok değişken muhatapla temas ettiği toplumlarımızda önüne geçilmez yanlışlardır bunlar.

Bir sürü muhatapla ilgisiz olmasa da önemli olmayan bir tarzda yakınlık kurdukları mesleklerde çalışan bireyler sık sık hata yapar. İlişkilerde ortaya konan bahis, karşılıklı bir beklenti, duygusal ama geçici, aşinalık izlenimi uyandıran bir yükümlülük doğurabilir; örneğin hastanede hastayla tedavi ekibi arasındaki temas. Genelde, bu karışıklıklar ya da bu unutuşlar tanınmayan kişide açtıkları narsisizm yarasına ve ondan sonra hatayı yapan kişiye etki eden ilgisizlik ya da dikkatsizlik kuşkusuna bağlı, karşılıklı bir rahatsızlık yaratırlar. Herkesin tanınma olgusuna verdiği narsist önem bir anlamda hataların toplumsal açıdan sınırlandırılmasının toplumsal güvencesidir. Bu bakımdan, medyatik toplumlarımızda karşılaşılan çelişkilerden biri, kişinin doğrudan tanıdıklarının oluşturduğu çevreye asla girmeyecek yüzlerce yüzü (televizyondan ya da sinemadan) bildik kılmasıdır. Oysa örneğin komşuların yüzleri karanlıkta kalabilir, güçlükle çıkarılabilir, özellikle de mahalleden başka bir bağlamda çok daha zor tanınabilir.

Kuşkusuz, yüz belleği, kesin olarak öğrenilen bir alfabe gibi selofana sarılı, donmuş bir veri değildir. Üstünde düzeltmeler, değişiklikler yapılabilir. Son karşılaşmadan çok uzun zaman sonra da, yaşlanmanın etkilerine, düzenindeki farklılıklara (saç kesimi, makyaj, boyalı saçlar ya da bir erkekte sakal, bıyık bırakma) karşın bir yüzü tanıyabiliriz. Bellekte, *Gestalt* ayrıntı çeşitlemesine üstün gelir ve bu çeşitleme de zaman içinde ancak azar azar değişir. Bir yüzün *Gestalt*'ını bir başkasından ayıran ufacık

[33] A. Young, D. Hay, H. Ellis, "The Faces That Launched a Thousand Slips: Everyday Difficulties and Errors in Recognizing People", *British Journal of Psychology*, 76, s. 495-523.

farkı kişi ânında algılar, her ne kadar iki birey arasında algıladığı, aslında çok çarpıcı olan farkı açık bir biçimde ifade edemese de. Rembrandt'ın sayısız otoportresi hem her zaman farksız olan, hem de saatler, günler ya da yıllar içinde asla aynı olmayan yüzün bu karmaşık yaşamını yansıtır. Öte yandan, yaşam boyu benzer bir yüz, izleri "incelik zekâsı" olmaksızın kavranamayacak aynı karmaşık yapılanma olarak kalır.

Yüzdeki, oylumlarındaki, çizgilerindeki, çizgilerin yoğunluğundaki ufacık bir farklılık bir fizyonomiyi bir başkasından derinlemesine ayırmaya yeter. Yüz bir çizgi derlemesi değildir. Lewis Carroll'un kahramanı Humpty Dumpty [Türkçesi Kumkuma] küçücük farkın yarattığı karmaşık oyunu anlamak istemez, yüzü bir dizi figürün toplamına dönüştürüp, Alice'i yüzünden tanıma olasılığını reddeder. Alice karşı çıkar, yüzün herkesi birbirinden ayıran nokta olduğunu söyler karşısındakine. "'Ben de buna içerliyorum ya,' dedi Kumkuma. 'Yüzün herkesinkinin aynı: iki göz, yani... [...] ortada burun, ağız altında. Hep aynı. Burnunun aynı tarafında iki gözün olsaydı sözgelimi –ya da ağzın tepede olsaydı– biraz yardımı dokunabilirdi."[34] Ama yüz aslında bir bütündür, bir *Gestalt*'tır, yoksa yan yana gelmiş parçalardan ya da öğelerden oluşan bir küme değil.

Bununla birlikte, bir kişilik bozukluğu vardır: beynin yarım kürelerinin zarar görmesi sonucunda yüzlerin tanınamaması anlamına gelen prosopagnozi. Bozukluk yalnızca yüzlerin ayırt edilmesiyle ilgili değildir, daha çok başkasının tekilliğini bireyselleştirme, saptama konusunda bir yetersizliğe işaret eder. Özne bir yakınının yüzüne ya da kendi yüzüne bakarken belli belirsiz bir aşinalık algılar, ama bunun nereden kaynaklandığını anlayamaz. Kendini aynada gördüğünde, algıladığının kendisi mi, yoksa bir başkası mı olduğunu sorgulayabilir, çoğunlukla da mimiklerle bundan emin olmaya çalışır.

[34] Lewis Carroll, *Aynanın İçinden*, çev. Tomris Uyar, Can, 3. basım, 2016.

Bu algı bozukluğu tek başına gösterir kendini, onunla ilişkili bir hastalıktan (şizofreni, kaygı bozukluğu vb.) kaynaklanmaz. Duyulardaki bir bozulma da değildir nedeni, özne çevresindeki başka uyarıcıları kaydeder, duyumsallığı etkilenmez. Kaldı ki, herhangi bir zihinsel bozukluk da yaşamaz. Kendi yüzünün ve başkalarınınkilerin anlamını yitirmiştir. Yapabildiği tek şey, çaba gösterip bireşim yaparak ve birkaç anlamlı indise göre yönünü bularak, özel bir yüzü tanımayı başarmaktır, ama bunu da bir figür oluşturmak için yapboz parçalarını bir araya getirir gibi yapar. Ayrıca yalnızca belirgin bir özelliği olan yüzleri tanır: bir yara, burnun ya da dudakların biçiminin farklı oluşu, saç rengi vb. Yüz düzleştirilir ve saygınlıktan da, yatırımdan da yoksun bırakılır. Çevredeki herhangi bir nesneyle aynı düzeye konur. *Gestalt*'ının anlamı yiter, yalnızca tanınmanın olası indisine dönüşmeden önce korkunç bir düşünme çabası gerektiren birtakım ayrıntılar kavranır. Duygusal yatırım bile durumu tersine çevirmeye yetmez. Bu tür bir agnoziyle boğuşan biri karısını ya da çocuklarını iş arkadaşlarından ya da doktorundan fazla tanımaz. Öte yandan, karşılıklı konuşmada yüzü kat eden bilgilerin hiçbirine erişemez. Karşısındakilerin yüz çizgilerindeki ifade göstergelerini çözemez, bir konuşmayı sürdürebilmek için sesteki değişikliklere göre ya da dokunma aracılığıyla hareket etmek zorunda kalır.

BENZERLİK

Aynı gruptan insanların yüzleri, kimi zaman ilk bakışta onları komşu gruptakilerden ayıran bir yakınlık havası sergiler; farklılıkları kolay kolay ayırt edemeyen başkalarının gözünde şaşkınlık verici bir benzerliktir bu: "Hepsi aynı, kimin kim olduğunu nasıl anlayacağız?" Benzerlik ilk başta kendisininkinden uzak bir insan topluluğuna giren yabancıya göre kendini dayatan izlenimdir. Batılılarla karşılaşan bir Asyalı birçok yüz arasındaki farkları görme-

de güçlük çeker. Bunun tersi de geçerlidir. Kara Afrika'da, bir Batılı bir bireyi başkasından ayırma konusunda başlangıçta aynı güçlükle karşılaşır. Ama Fransa'ya ilk kez adım atan bir Afrikalı da bir o kadar çaba göstermek zorunda kalır. Yüzlerin ayırt edilmesi bir Öteki deneyimi, ayrıntılara daha duyarlı bir dikkat, en sonunda o Öteki'ye kendisine karşı gösterilen ilginin yarattığı bir boyut kazandıracak, daha dikkatli, daha meraklı bir yatırımı gerektirir. Çünkü her insan grubunun içindeki her bir yüz göstergedir ve başkalarından ayrılır. Benzerliğin içinde, herkesin yüzünü benzerlerinden ayıran ve herkesi tanınabilir bir kişiye dönüştüren küçücük mesafenin olası uzamı vardır. Bir kişi nesnesi olduğu duygusal yatırım ne kadar güçlüyse o kadar kolay tanınabilir.

Daha önce birbirini tanımayan iki bireyi aynı aşinalık ifadesinde bir araya getiren benzerlik, yüzün en sık karşılaştığı hata ve düş kaynaklarından biridir. Sık sık anımsanan ortak bir söz her insana dünyanın başka bir yerinde yaşayan, kendisine tıpatıp benzeyen birini kazandırır hatta. İnsanın yüzüyle olan ilişkisindeki çift değerliliğe ilişkin güzel bir imge; ikiz imgeleminin dingin bir biçimi. Erdişi izleğinin modern kalıntısı ya da kendi olmanın, belli yüz çizgilerini taşımanın yarattığı şaşkınlığı durumun bir benzerle paylaşılmasıyla savuşturmanın simgesel bir biçimi.

Benzerlik düşü, sevgi güçlü olduğunda ve farkları gizlemeye, olguların yalanlamasına hiç dikkat etmeksizin kaynaşmayı sağlamaya çalıştığında, başkasıyla aradaki mesafeyi imgelem sayesinde kapatmanın en basit yoludur. Olgular duygulanımın hizmetinde olmalıdır. Yüz başkasının özerkliğinin gölgesini bastırmaya çalışan bu yakınlık kurma çabalarına, bu aileyle ya da sevgiyle ilgili ritüele kolayca bırakır kendini. Benzerliğe dayanılarak özün paylaşılması, daha baştan ufacık farklılıklarda kendini gösteren ayrılma tehlikesini o farklılıkları görünmez kılarak, ama fiziksel tekilliğin büyük farkını unutarak savuşturmanın bir yoludur. Sevgi ne kadar büyük olursa olsun, öteki fiziksel olarak uzak bir varlıktır, işte benzerlik

de bunu unutturmaya, hatta kimi zaman uç durumlarda yadsımaya çalışır.

Bir çocuk doğduğunda, yakınları onun yüzüne eğilip benzerlik göstergelerini seçmeye bakarlar: "Çenesini babasından almış", "Gözleri, tıpkı annesi", "Alnı tıpatıp dedesininki..." Kan, kalıtım imgelemi bağı daha fazla güçlendirmeye uğraşır, biyolojik kalıt olarak anlaşılan, çoğunlukla görüntüye aldırmayan bir benzerlik imgelemini zenginleştirir. Çocuğun yüzü birilerinin yüzlerinin kolajına dönüşür. Sevgi daha baştan kendi istekleriyle kuşatır onu. Çocuğun beşiği de aileler arasındaki bir tartışma alanına dönüşür. A. Schwarz-Bart *Le dernier des Justes*'te Lévy ailesinde yeni doğan bir bebeğin çevresinde gelişen tartışmayı aktarır: "Kime benziyor sorusu sorulmadı; çocuğun baba Mösyö Lévy'ciğin istemese bile aktardığı Lévy'lere özgü geleneksel biçimi sergilemesi doğaldı. Mutter Judith yenidoğanın 'aidiyeti' konusunda en ufak bir kuşkusu olsaydı yapacağı gibi, gözleri, burnu, ağzı incelemekle oyalanmadı [...] 'Bize benziyor'. Matmazel Blumenthal istediği kadar ölmüş annesinin güçlü yapısını anımsatsın, kendine özgü küçük noktalardan oluşan bir dudağı ayrıntılandırsın, açıkça Blumenthal tarafından geldiği anlaşılan kısa burnun üstünde dursun, hiçbir şey değişmedi, çocuk onun kanından değildi."[35] Ama aile çevresinin benzerlik üstünden birleştiği mutlu saatler kimi zaman çok uzun sürmez. "O canlı bilmece büyüdükçe iki tarafı da haksız çıkardı: Ne Lévy, ne Blumenthal'di, ne idüğü belirsiz kaba saba bir Germen kırmasına dönüştü. Ailenin yeni üyesi Moritz her şeyden önce o arkadaşı olacak küçük haydutların huyuna suyuna gitmek istiyor gibiydi, uygun fiziğiyle de bunda pek başarılı oluyordu doğrusu."

Halk geleneğinde, çocuğun anne babasına benzemesine verilen değer soy zincirinin meşruluğunu doğrulamasından kaynaklanır. Özellikle de babaya benzemesine, çünkü babalık annelik kadar kesin olamaz asla. Piçlik

[35] A. Schwarz-Bart, *Le dernier des Justes*, Paris, Seuil, 1959, s. 117-118.

kuşkusunu ortadan kaldırır, aile kimliği duygusunu pekiştirir. "Anasına babasına benzeyenden piç olmaz", "Çocuk babaya benziyorsa, anneye orospu demem", "Yonga çotuğa benzer". Bunun tersine, "anasının yüz karasıdır babasına benzemeyen". Buna karşın, folklorun özelliği dünyanın dolambaçlarını benimseyip her duruma karşı hazırcevap olmak olduğundan, "İnsanlar birbirine benzemeseler de kardeş olabilirler"[36] de denmiştir. Buradaki tutarsızlık hem ahlaki, hem fiziksel düzeydedir.

Lavater'in fizyognomisi, benzerliği kuşaklar arasında hiçbir şeyin yalanlayamayacağı bir alınyazısına dönüştürür. Soy zinciri yüze yansıyan, dolayısıyla aynı zamanda kişinin karakterini koşullandıran bir yazgıdır. Lavater şöyle der: "Vakitsiz yitirdiği babasından çok daha iyi biri olan bu çocuğun fizyonomisinde neden bunca sevimsiz şey var?" Başka türlü söylersek: "Neden o da bu kadar çirkin?" Lavater, Helvétius gibi insanı koşullara ve alınan eğitime bağımlı kılan reformculara karşı çıkar. Bu düşüncelerin deneyimlere aykırı olduğunu düşünüp, onlara şöyle karşılık verir: "Yüz çizgileri ve biçimler kalıtımla geçer. Ahlaki eğilimler kalıtımla geçer" (s. 60). Lavater'e özgü oldukça tuhaf bir akıl yürütme insanın soyuna bağlılığını epey ileri taşır. "Açıkça anlıyoruz ki, doğarken güzel olup büyüdükçe bozulan bir sürü insan yine de başka birçokları kadar çirkin olmuyor; kendilerini düzeltip erdemli kişilere dönüşen çirkin insanlarsa yine de kendileri kadar iyi birileri olmayanlar kadar güzel, sevimli olamıyorlar fizyonomi açısından" (s. 60). Ama Lavater, oğlu babanın yankısına dönüştüren halk deyişlerinden asla uzaklaşamaz.

İnsanın kişiliğinin darmadağın olduğu, yaşamının pamuk ipliğiyle bağlandığı uç durumlarda, görünüşe göre, yüzün yerbilimsel katmanları bireyin kendine özgü çizgilerini ortadan kaldırıp, onların yerine bir anlamda kökenin yüzünü getirerek yok olurlar. Örneğin Wim

[36] Bu Fransızce deyişleri F. Loux ve P. Richard'ın kitabından seçtik, *Sagesses du corps*, s. 330-331.

Wenders'in yapıtı *Nick'in Filmi*'nde Nicholas Ray kendini aynada görünce annesinin yüzünü gördüğünü sanır. Ölümün yaklaşmasıyla ya da bir yıkım yaşarken, insan yüz çizgilerinde kendisini doğumuna ve ilk yüze götüren simgesel bir soy zinciri bulur. Y. Ginzburg, Sovyet toplama kamplarında geçirdiği yıllara ilişkin bizi altüst eden bir tanıklık bırakmıştır arkasında. Aşağılanmayı, açlığı, tükenmişliği yaşadıktan sonra, kendini kader arkadaşlarıyla birlikte bir vestiyerde, olağanüstü bir hazinenin, büyük bir aynanın karşısında bulduğu ânı anlatır. "Mavimtırak ayna kendi görüntülerini arayan, acıyla, sıkıntıyla dolu yüzlerce yüzü yansıttı. Ötekilerin ortasında ancak anneme benzerliğim sayesinde tanıyabildim kendimi. 'Pavoçka, düşünsene, kendimi ancak annemin yüzünü anımsayarak tanıyabildim, ona kendimden daha çok benziyorum.'"[37] Burada benzerlik bir umuttur, varlığın parçalanmasının temele zarar vermediğini kanıtlar. Kimlik artık yalnızca bir esin bile olsa, saygınlığın ve sevginin anımsanmasıdır ve yaşlılar ya da ağır hastalar annelerine çağrı yaptıklarında, onları düşlediklerinde ya da birden karşılarında gördüklerinde bu bir yeniden doğuş vaadi olabilir. Başlangıç noktasına dönen yolun sonunda, bir zamanlar çocuğu karşılayan anne onun ölüme dingin bir biçimde ulaşmasını sağlayan yüzdür artık.

Benzerlik ayrıca kimi zaman hayranı idolünün yüz çizgilerini kendine mal etmeye iten, saygın bir modelle özdeşleşme istenci, arzusudur. Davranışlar dışında, öykünülen göstergeler temelde yüzle ilgili olanlardır; örneğin saç biçimi. Kendini ötekiyle bir tutma, her türlü uzaklığı ortadan kaldırmak üzere onun yüzüne bürünmeye yönelik o güçlü arzu, örneğin ABD'de birçok gencin Elvis Presley'in, Michael Jackson'ın ya da başka bir yıldızın yüzüne benzeyebilmek için estetik cerrahiye başvurmasına neden olmuştur. Fanteziyi olduğu gibi alıp bedene yansıtan simgesel bir özdeşleştirme yöntemi. Hayran ar-

[37] Yevgeniya Ginzburg, *Le vertige*, Paris, Seuil, 1967, s. 301.

tık imgelemin kaynaklarıyla yetinmez olup, oyuncunun ya da şarkıcının yüzüne bürünmek ister. Maske yoluyla dönüşüm istenci burada açıkça ifade edilir. Kişinin kendisine ve yaşamına yapılan estetik müdahale sayesinde, yeni bir kişiliğe bürünülerek, sıradan olduğu düşünülen bir yaşamın yüceltilmesine yol açar. Yöntem belki istenen anlamda kimlik duygusunu desteklemeye yetmez, ama yaşanan çevrede ya da arkadaşlar arasında elde edilen ikincil kazançlar önemsiz sayılamaz. Hayran olunan yıldız kendisinin haberi olmadan klonlanır ve simülakrlar halinde birçok yerde hüküm sürer.

Kendini ötekiyle bir tutma aynı zamanda bir çile, iç yüze onunla bir olmak için yöneltilen bir dua biçiminde de ortaya çıkabilir. Jacques Lacarrière Yunanistan'da, Athos Dağı'nda yaşayan insanların birbirine benzemesi üstüne yazmıştır. Bu benzerlik istenen, aranan bir şeydir, Tanrı'nın tasarısını baştan gerçeğe dönüştürür: "Burada azizlerin düşsel yüz çizgileriyle gerçek yüzler arasında kusursuz bir benzerlik var, üstelik sakal, saç, üste başa özen gösterilmemesi gibi dış ayrıntılar değil bunun tek sorumlusu. Canlı yüzleri yavaş yavaş ölülerinkilere dönüştüren bu ağır yoğurma işlemi, bu karmaşık düzenlemeler etten kemikten bedende nasıl gerçekleşiyor?" İnsanın duayla gelen kimliği, aynı idealin çevresinde kurulan birlik: "Herkese ötekinin yüz çizgilerini kazandırmak, topluluğu aynı yüzle donatmak değil mi burada söz konusu olan? Bu da birçok Bizans freskinde kalabalıktaki yüzlerin birbirine benzemesini açıklıyor. Onlarda görülen şey ressamın yetersizliğinden ya da teknik bir beceriksizlikten kaynaklanmıyor; öbür dünyadaki kalabalığın, bir gün herkesin bürüneceği o adsız büyük yüzün görüntüsünü bugünden yansıtıyor."[38] Daha sonra, J. Lacarrière kendisine bu benzerliğin anlamını anlatan bir keşişle karşılaşır: "Bunun nedeni daha bu yaşamda azizliklerinin ya da çilelerinin

[38] Jacques Lacarrière, *L'été grec. Une Grèce quotidienne de quatre mille ans*, Paris, Plon, 1975, s. 52.

onların yüzünü değiştirmiş olması, onlara hepimizin sonsuz yaşamda edineceği görünümü kazandırması. Bu Tanrı'nın eşitliğidir işte. Hepimiz hem aynı, hem farklı olacağız. Bir çemberin tüm noktalarının merkeze göre hem aynı, hem farklı olması gibi."

Bununla birlikte benzerlik tıpatıp değildir, bir ikileşme değildir; Başka'yla Aynı'yı birbirine adamakıllı karıştırdığı, yüz çizgilerinin eşitliğini en ufak farkla uzlaştırdığı için şaşkınlık yaratır. Benzerlik yüzlerin üst üste getirilmesini sağlar, oysa genel düzen kopukluğun, kesin tekilliğin düzenidir. Ama benzerlik kendi içine kapanıp her türlü ayrımı da ortadan kaldırabilir, kimlikleri kolay kolay ayırt edilemeyecek iki bireye ayna tutabilir. Sosias[39] Plautus'un eski bir güldürüsünün, *Amphitryon*'un kahramanıdır; böylesi bir durumdan büyülenen sonraki kuşaklar da bir başkasına tam tamına, tıpatıp benzeyen bireyi tanımlamak için bu adı bir cinse özgü bir terime dönüştürmüştür. Tiyatro tarihinde sayısız yorumu olacak oyunun özü, güzel ölümlü Alkmene'ye âşık tanrı İupiter'in dalaverelerine dayanır. İupiter genç kadını kuşkulandırmadan amacına ulaşmak için onun kocası Amphitryon'un görünümüne bürünür. Mercurius da Amphitryon'un kölesi Sosias'a dönüşerek tanrının girişimini kolaylaştırır. Onun görevi İupiter Alkmene'yle birlikte keyfine bakarken, Amphitryon'u uzakta tutmaktır. Yurdunun düşmanlarına karşı savaştan dönen Amphitryon kölesi Sosias'ı karısının yanına yollar. Sosias evin kapısında kendisini itip kavga çıkarmaya çalışan ve ona ikizi kadar benzeyen biriyle karşılaşır: "Gerçekten," der, "ona baktığımda ve yüzümü anımsayınca (sık sık bakarım ona aynada), karşımdaki tıpkı benim portremdi. Aynı başlık, aynı giysi: Tıpatıp ben... Saç kesimi, gözler, burun, dudaklar, ağız, çene, sakal, boyun. Hepsi aynı." Büyünün karşısında Sosias'ın ağzı açık kalmıştır. "Ölümsüz tanrılar," diye haykırır, "size sesleniyorum. Nerede

[39] Fransızca *sosie* birine tıpatıp benzeyen kimse anlamına gelir —*çev. notu.*

yitirdim kendimi? Nerede değiştim? Nerede düşürdüm yüzümü? Kendimi bir yerde mi bıraktım da anımsamıyorum? Çünkü doğrusu, şimdiye dek benim olan tüm yüz çizgileri onda". Sosias daha sonra başına gelen tersliği söylediklerinin tek sözcüğüne inanmayan Amphitryon'a anlatırken, ansızın bir başkasına aşırı bir biçimde benzediğini fark eden kişinin yaşadığı sarsıntıyı yansıtarak, şu tümceyi söyler: "Hem yüzümü, hem adımı çalmış".

Plautus'un güldürüsü kimsenin kimliği saptanamaz olduğunda toplumsal bağın içinde doğan düzensizliği yansıtır. Amphitryon evine dönünce karısı kendisine geceyi birlikte geçirdiklerini, sonra da az önce yanından ayrıldığını söyleyince, durumu anlamaz. Onu kendisini aldatmakla suçlar. Alkmene Amphitryon'la Sosias'ın akıllarının başlarında olup olmadığını sorgular. Yalnızca Jupiter'in devreye girmesi anlaşmazlığı çözebilir. Alkmene alışılmadık bir biçimde ikiz doğurur, çocuklardan biri savaşa gitmeden önce Amphitryon'dan gebe kaldığı çocuktur, ötekiyse gebeliği on bir ay (?) sürdüğü varsayılan Jupiter'inki. Oyunun izleğinde, yani kimliğin kaymasını kolaylaştıran en küçük farkın yok olmasında iç içe geçmiş tuhaf bir ikileme. *Sosie* sözcüğünün kökeni şaşırtıcıdır, çünkü yüzlerin birbirine bu kadar benzemesinin, temelinde yalnızca tanrısal bir müdahalenin olabileceği kadar sıradışı bir olgu olduğunu düşündürür.

İKİZ KARDEŞLİK

Birbirlerinin kopyası gibi görünen iki yüzün karşı karşıya getirilmesinden doğan rahatsızlık, bu yakınlığın herkese kendi tekilliği konusunda güven veren küçücük farkı ortadan kaldırmasından ileri gelir. Kimlik ve bireyselleşme ilkesini tartışmaya açarak bir an için varoluşsal güvenliği askıya alır. Sınırlar böyle yok olabiliyorsa, insanın kendi olmasının güvencesi ne olabilir? İkiz figürü toplumculluk örgüsünde oluşur. Dolayısıyla, ikiz kardeşler görünü-

mün bir biçimde yinelenmesinin somut örneğidirler. Hatta her açıdan birbirlerine benzeyebilirler: aynı yüz, aynı gözler, aynı saç rengi, aynı ifadeler. Kimi ikizler ikizlik kaynaşmasında, *società intrageminale*'de (Luigi Gedda) birleşmek üzere, dünyayı yetersizlikleriyle doldurmuş "eşi olmayan"[40] zavallılara daha iyi karşı koymak için olası bir farkın gölgesini bile uzaklaştırmaya gereksinim duyarlar içten içe. İkizlerin birbirine ayna tutan ilişkisi öyle ince bir noktaya varabilir ki, René Zazzo'nun her yüzün bakışımsız olduğunu anımsatarak, birçoklarında gözlemlediği gibi, birinin gülümsemesi daha çok sola kayarken, ötekininki daha çok sağa kayar.[41] Buna karşın, ikizler çoğunlukla birbirlerine onca benzediklerini en son fark eden kişiler olurlar. İkiz kardeşlerden biri aynanın karşısında oradakinin kendisi değil, kendisinden ayırmadığı erkek ya da kız kardeşi olduğu duygusuna kapılabilir. Örneğin yansımanın kendisininki olduğuna inanmak için bir mimik yapmak zorunda kalır. Fotoğraflara bakarken de oradakilerin kim olduğunu anlamak için belleğini zorlaması gerekir. Bu konuda bir sürü öykü anlatılır. İkizlik "Ben bir başkasıdır" tümcesinin şaşırtıcı bir örneğidir.

Kimi toplumlar için ikizlerin doğumu bir doğurganlık göstergesiyken, topluluğu tehdit eden karışıklık tehlikesini savuşturmak için durumu denetim altına almak üzere bir süre belirleyerek bu doğumların çift değerliliğini ortaya koyan toplumlar da vardır. İkiz doğumundaki belirsizlik o kadar güçlüdür ki dünyada geçici olarak bozulan bir insani düzeni ancak ikizlerin ikisinin ya da birinin ölümü yeniden sağlayabilir. Yinelenen, rahatsızlık duyulmadan karşılanamayacak denli alışılmadık bir doğumdaki eşzamanlı anomaliyi ve dünyaya benzerliklerinin karışıklığı içinde bir ikizle birlikte gelen çocuğun anomalisini anlamanın güçlüğü, ölümü yönlendirip tehdidinin önüne geçmek için ritüel bir ölüm talebi doğurur.

[40] Bkz. Michel Tournier, *Les météores*, Paris, Gallimard, 1975.

[41] René Zazzo, *Le paradoxe du jumeau*, Paris, Stock, 1984.

Nijerya'daki İrigve halkında, ikiz doğumu topluluğu korkutucu büyücülük sorunuyla karşı karşıya bırakır. İkizlerin tehlikeli güçlerinin olduğu düşünülür. O eşzamanlı doğumların bozduğu düzeni yeniden sağlamak için de ikizlerden birini, büyücülüğün kötü kaynağını cisimleştiren ikizi öldürmek gerekir. Sağ kalan sonradan uygun bir ritüelle arındırılır. Walter Sangree'nin gözlemlerine göre, ikizleri dünyaya getiren kadın onları "ikiz özelliklerinin engellenmesini sağlayan ilacın bulunduğu, belirli bir kadın topluluğunun tapınağına" götürür. "Orada iki çocuğa en önemli maddesi külden geçirilmiş acı su olan bir ilaç içirilir, bu ilaç genelde ikisini de öldürür. İrigveler kimi zaman iyi ikizin dirildiğini, ama kötü güçleri olan ikizin ölü kaldığını söylerler." Bununla birlikte, ilacı ikizler arasında ilk doğana (kötü olana) verdikleri de olur. Sağ kalan ikizde de büyü gücü olduğu düşünülür, ama her türlü kötücül etkiden kurtulmuştur, hani yaşama iki kişi olarak gelip tek kişi kalmak, ona her türlü olumsuzluktan arınmış daha büyük bir güç kazandıracakmışçasına.[42]

Çad'daki Mundanglarda da ikiz doğumu temel ailenin üstünde bir ölüm tehlikesinin gezinmesine neden olur. Bu doğum bir doğurganlık göstergesi olmak şöyle dursun, yaşam ve dölleme gücünün azalmasının ya da yok olmasının göstergesidir. İkizlere görkemli bir ad verilir, çünkü eşine az rastlanan yazgıları onları kralın yazgısıyla buluşturur. Kral için de olduğu gibi içlerindeki enerjiyi daha çabuk tüketmeleri yaşamlarının daha kısa olmasına neden olur. Aralarından biri ölmediğinde, onun karşı cinsindeki ebeveyni tehlike altına girer. Bu tehlikeye duydukları inanç Mundangların toplumsal imgelemine sağlam bir biçimde kök salmıştır. "Bununla birlikte," der Alfred Adler, "göreneğe göre, biri kız biri erkek olan ikizler büyüdüklerinde, her biri bir çekirge yakalamaya gider. Oğlan çekirgeyi ikiye kesip 'Annemin ölmesi gerek' der.

[42] Walter Sangree, "La gemellité et le principe d'ambiguïté", *L'homme*, 3. sayı, 1971, s. 68.

Kız da 'Babamın ölmesi gerek' diyerek aynı şeyi yapar. Bu iki karşıt ve tamamlayıcı hareketin, tersten dile getirilip edimselleştirilen tehditleri ortadan kaldırması umulur. Ama bize söylenene göre bu bir işe yaramaz: Ya ikizler büyür ve anne babadan biri ölür ya da ikizlerden biri ölür ve anne baba yaşar."[43] Kültürel Mundang geleneğinde, benzerliğe yapılan gönderme kök bakımından ikizlik olgusunu tanımlayan sözcükte çağrıştırılır. Başta Batı Afrika'da olmak üzere başka toplumlardaysa, ikizlerin gelişi bunun tersine doğurganlığa elverişli bir göstergedir. Ne ikili doğum, ne aşırı benzerlik ortak yaşamın karşısındaki bir engel ya da bir korku kaynağı olarak görülür. İkizliğin yarattığı kopya etkisi, uyandırdığı fantezilerle, sergilediği tıpatıp benzerliğin gizemiyle, bir toplumdan ötekine çift değerliliği yaratır ya da talih olarak görülür. İnsanların onu umursamadığı herhangi bir yer yoktur.

[43] Alfred Adler, "Les jumeaux sont rois", *L'homme*, No. 1-2, 1973, 13. cilt, s. 176.

6
YÜZÜN GİZLENMESİ

Çirkin bir adamın öyküsünü anlatırlar. Bu adam o kadar çirkinmiş ki insanları korkutmamak için maske takmak zorunda kalırmış. Taktığı maske de ışıl ışıl bir güzelliği olan genç bir azizin maskesiymiş. Adam yaşamını da o yüzün vaat ettiklerine uydurmaya çalışırmış. Yalın ve başkalarına adanmış bir yaşam sürermiş. Bir gün, öğrencilerinden biri ustasının yüzünü bir maskenin arkasına gizlediğini fark edip, birden maskeyi çıkarıvermiş. Perişan olan aziz öğrencisinin yüzüne bakamamış. Ama öğrencisi "Efendim, neden tıpatıp kendi yüzünüze benzeyen bir maske takıyorsunuz?" demiş.

YÜZ BURUŞTURMA

Yüz buruşturma uzlaşmaların bir an için alışverişe yön vermeyi bıraktığı, yüzün askıya alınma sürecidir. Bir ifade aşırılığıdır, bildik göstergenin ötesine geçip, başkasına seslenir ya da onunla alay eder. Ya da ansızın hoş olmayan bir sürprizle karşılaşan bireyin denetimi yitirdiğine işarettir. Bu anlamda, mim sanatı ifade düzeniyle yüz buruşturmanınkinin ortasında yer alır, taşkınlığa öykünür ama ölçüyü kaçırmaz. Tam kuralı çiğnemeye başladığı noktada durur. Nereye kadar gidebileceğini bilir. Yüz buruşturma tıpkı maske gibi (*grimace* [yüz buruşturma] eski Frank dilindeki *grimâ*'dan [maske] gelir) bir paravandır, ama açık yüzle, çıplak ve gevşek deriyle sergilenir. İfade düzenine ve kimlik engellerine uymaz.

Toplumlarımızda üç farklı yüz buruşturma figürü bilinir: Oyunlu yüz buruşturma, kuralları ve toplumsal ilişkilere yön veren ağırbaşlılık zorunluluğunu ya da dingin sevinci şen şakrak biçimde hiçe sayar; başkaldıran, başkasını yeren, karşı çıkan yüz buruşturma hakaretin yerini alabilir, ama o yoksulun, yenildiği bir durumda karşılık vermek için elinde başka olanak bulunmayan kişinin silahıdır; hoşnutsuz yüz buruşturmadaysa, karşılaşılan sürpriz etkileşimde geçerli olan ifadelerin denetiminin yitirilmesine neden olur.

Yüz buruşturma tıpkı nükte gibi haz ilkesinin ortaya çıkışıdır, bastırılmaya mahkûm içsel güçleri özgürleştirir. Yüz şaklabanlığı yapan güldürü sanatçısına ve izleyicilerine mutluluk verir. Bugün yalnızca palyaçolarda rastlanan yüz şaklabanlığı sanatı Batılı toplumlarımız açısından en azından antik Yunan'dan beri bilinen bir gösteridir. Yüz şaklabanları cambazlarla, hokkabazlarla, ateş yutan adamlarla ve başka göstericilerle birlikte halka açık alanlarda insanların eğlendirilmesine uzun süre katkı sağlamış, sonra maskelere yansıtılan şen yüz buruşturmanın herkesin neşesinin göstergesi olduğu karnaval kalabalığına karışmışlardır. Hatta aralarından bazıları büyük bir ün kazanmıştır. *La Grande Encyclopédie* (1882-1886), sanatını Paris'te, Temple Bulvarı'nda sergileyen ve "gülünç fizyonomisinden de yardım alarak, acı, sevinç, korku gibi farklı duyumları çirkin, ama başat bir biçimde ifade etmedeki ustalığıyla" olağanüstü bir ün kazanmış, dahi bir yüz şaklabanının anılarını anlatır. Yanında para çanağıyla yeteneğini sokaklarda sergiledikten sonra, kazandığı başarı sayesinde, ahşap bir kulübe yaptırmış, orada adamakıllı gönenmiştir. Her zaman alışılmadık tipleri arayan Barnum, yüzünün derisini aşırı çekip uzatabilen "lastik adam" James Morris'i işe alır. "Derisi," der Barnum, "sakız kadar esnekti, inanılmayacak kadar genişleyebiliyordu. Burnun, yanakların, kolların, göğsün, bacakların derisi bedeninden neredeyse yarım metre uzağa kadar çekilebiliyor, çenenin ya da boynun derisi de tüm yüzü

kaplayabiliyordu."[1]

Yüz şaklabanı yüz göstergelerine yön veren simgesel düzene olan bağımlılığından oyunlu bir biçimde kurtulur. Kendi yüz çizgileriyle oynar, kaslarını kat eden duyumları keşfederek kendisine bakanların kızgın ya da işbirlikçi tepkileriyle eğlenir. Yüz buruşturma, etkileşimi yöneten gerçeklik ilkesinden ritüel anlamda sıyrılmayı başaran çocukça bir mutluluk, bir haz ilkesi akınıdır. Çocuğa tabu sözcükleri kullanmaktan aldığı zevki tattırır; çocukta ortak yüz ve beden ölçütleri yasasına, dil ahlakı yasasına daha bütünüyle bağlı değilken müstehcenliğe duyduğu meraka benzer bir merak uyandırır. Yüz buruşturma yavaş yavaş bedenini ele geçiren ve keşfettiği özgürlüğün tadını çıkaran çocuğun oyunlu bir ritüeliyle ilgilidir. Haz onun yolunu çizen eğitime baskın gelir yeniden. Çocuk kendisinin ya da bir başkasının buruşturduğu yüzden, tıpkı kendisinin söylediği ya da duyduğu kaba bir sözcükten aldığı zevki alır. O herkesin bildiği, yan yana yüzlerini bir arabanın camına yapıştırıp buruşturan güleç çocuklar da bunu kanıtlamaktadır, böyle yaparak ifade düzenine saldırılarından korunmaktan başka bir şey düşünemez olan, duruma göre işbirlikçi ya da talihsiz bir sürücüyü kışkırtmaya çalışırlar.

M. A. Asturias *Maladrón*'da[2] İspanyol fethi sırasında And dağlarında yollarını yitiren bir avuç *conquistador*'un serüvenlerini anlatır. Birliklerinden ayrılmış, söylencelerde iki okyanusun birleştiği yeri aramaktadırlar. Kendileri gibi acımasız serüvencilere kucak açan bir tarikatın, Yüz Buruşturan Sadukilerin üyesi olarak Kötü Hırsız'a, "felsefeci, din bilgini, siyaset uzmanı olmasına ve Yüksek Rahiplerin soyundan gelmesine karşın hırsız olarak asılan gerçek Golgota şehidi"ne taparlar. Onların gözünde

[1] Aktaran Michel Indergand, "Grimaces et grimaciers", M.-J. Baudinet, C. Schlatter, *Du visage*'da, Lille, PUL, 1982, s. 23.

[2] Fr. çev. Miguel Ángel Asturias, *Le larron qui ne croyait pas au ciel*, Paris, Albin Michel, 1970.

"Hırsızlar Prensi" olarak "fetihten elde edilen kazançları ve tehlikeleri daha iyi karşılar", çünkü "İsa'nın dini onlar gibi kendilerini maddi yaşama, kanla savaşa, altınla barışa adamış insanlara göre değildir. Savaşa ve barışa. Altına ve kana. İblisler âlemine, ayrıca bedensel hazlara". Tarikat üyeleri her gün haça gerilmiş Kötü Hırsız'ın acılarını yüceltmek için uzun yüz buruşturma ayinlerinde dua ederler. Bu alaycı ve meydan okuyan din, yüz buruşturmayı litürjisinin temeline dönüştürmüştür. "Bu gülünç yüz buruşturmalarla ve korkunç kasılmalarla edilen, sessiz, sözsüz dua Efendimiz haçta öldükten sonra, Sadukilerin başlangıç yasası değiştirildiğinde ortaya çıkmıştır. İnsanlar onu sevimsiz mi sevimsiz bir karikatüre dönüştürüyor – ona Gestas demeye kadar vardırıyorlar işi, pek de iç açıcı bir ad değil bu, ne de olsa kökeni *géta* (kalın dudak)... onu ölüm ânında çırpınarak ve pişmanlıklar içinde kıvranarak can çekişirken kasılmış bir dev, bir haydut, parya olarak resmederek sonsuza dek gözden düşürmek istemişler, onun izinden gidenlerle öğrencileriyse bu acıklı pantomimi ayine dönüştürüp, oyunlu bir yüz dansıyla yüceltmeye karar verdiler." Asturias alayla başkaldırının, açıkgözlülükle bağımsızlığın karışımı olan yüz buruşturmayı bir paralı asker litürjisinin en açık göstergesine dönüştürerek, anlamını uç noktaya taşır.

Alışılagelen iletişim düzeninde meydana gelen kırılma "sardonik gülme"yi gönlünce kullanan korku sinemasında ya da çizgi romanlarda da açıktır. Aslında, Hıristiyan ikonografisi şeytanı ya da kötü ruhları sık sık yüzlerini buruşturmuş olarak betimleyerek bu konuda onlardan önce davranmıştır. Çocuğundan yüzünü gözünü buruşturmayı bırakmasını isteyen anne işin kurallara aykırı tarafının farkındadır: "Devam edersen, yüzün öyle kalacak."

Kimi durumlarda, yüz buruşturma ritüel bir karşı koyma, ortak yüz mizansenini belirleyen toplumsal uzlaşmaları alaya almadır. O haliyle, yöneldiği kişiyi yermeyi amaçlar; daha baştan yüzünü buruşturan kişinin başarısızlığına ve işleri yüzüne gözüne bulaştırmamak, karşı-

sındakileri kendine güldürmemek ya da fazla zarar görmeden saygınlığını kurtarmak için son girişimine işaret etmesi anlamında, meydan okumanın bir alt derecesidir. Ama kimseyi kandırmayalım, alışılagelmiş yüz ritüellikklerinden böyle sıyrılması sonucunda, işleri kesinkes yüzüne gözüne bulaştıracaktır. Yüz buruşturma hakaretin fiziksel bir dengi de olabilir, o zaman zayıf bir konumda bulunan bireyde, ötekinin ele geçirdiği üstünlükten kesin bir zevk almasına karşı çıkışa tanıklık eder. Yetişkinin payladığı çocuğun ona dil çıkarıp, dikkatli bir biçimde güvenli bir yere çekilme dışında yapabileceği bir şey yoktur. Hatta birtakım yüz buruşturmalar listelenmiştir, genel olarak oyunlu kışkırtmanın parçası olurlar: nanik yapmak, burun kıvırmak, gözlerini dikmek, dil çıkarmak, dudak bükmek vb.

Sürpriz karşısında yüz buruşturma, büyük bir düş kırıklığı bireyde bedensel görgü kurallarını bir an için ortadan kaldırdığında rastlanan bir başka figürdür. Alınan sert darbe ve zararın ansızın gelmesi karşısında, işler geçici olarak yüze göze bulaştırılır, birey artık ötekiyle ilişkiyi göz önünde bulundurmaz, yüz buruşturma da sürprizin bireyi ifade görevlerinden kurtardığı kısa süreli zaman sarsıntısıdır. Can sıkıntısı çok büyük olduğunda, surat, bilindiği üzere, iyice buruşturulup "muşmula"ya döner.

KARAKTER MAKYAJI

1959'da, yazar John Howard Griffin ABD'nin güneyindeki ırk ayrımcılığı konusu kafasını kurcalayıp durduğu için "bir Zenci'nin bedenine" bürünmeye ve bir ay boyunca Alabama'yla Mississippi arasında aslında Beyaz olduğunu kesinlikle söylemeden gerçekten Siyahlar gibi yaşamaya karar verir. Genelde kimi deri hastalıklarına karşı kullanılan bir ilaç alarak, ayrıca morötesi ışın tedavisiyle ve biraz makyaj ürünüyle bu işe kalkışır. Ama Griffin çok geçmeden deneyinin hiç aklından geçirmediği ilk güçlü-

ğüyle karşılaşır: aynaya yansıyan yüzünün dönüşümü. "Beyaz fayansın yansıttığı güçlü ışıkta," diye yazar, "bir yabancının yüzü ve omuzları –yabanıl, kel, teni çok koyu renkli bir Zenci– aynadan bana dik dik bakıyordu. Bana hiç benzemiyordu... Kendimi kılık değiştirmiş halde görmeyi bekliyordum, bu başka bir şeydi... Önceki John Griffin'den geriye kalabilecek her şey yok olmuştu. Kişiliğim bile öylesine eksiksiz bir dönüşüme uğramıştı ki içimde derin bir üzüntü uyandı... Bu tam dönüşüm beni korkutmuştu. Düşündüğüm her şeyden farklı bir şeydi. İki insana dönüşmüştüm, biri gözlemliyor, kendini iliklerine kadar kara derili gibi hisseden ötekiyse şaşkınlıktan delirecek gibi oluyordu."[3] İnsanın kendi yüzünün isteyerek bile olsa başka yüz çizgilerinin ardına gizlenmesi benliğin ikiye bölünmesi deneyimini yaşatır her zaman.

Karakter makyajı kişide maske takmaya benzer antropolojik etkiler uyandıran bir etkinliktir. Yüzün derisini geçici renklerle boyayıp, onu bütünüyle tanınmaz hale getirir, ama bunu maskede olmayan bir esneklikle yapar; çünkü kişi bir aynanın yardımıyla kendisine uygun gelen motifleri çizebilir. Bu makyaj türü bireyi, bir karnaval topluluğunda ya da kalabalık bir eğlencede olmadığı sürece, gündelik yaşamda kabul edilen toplumsal ritüelliklerin dışına taşır. Yüz çizgilerini incelikli bir biçimde aydınlatmaya çalışan makyajın tersine, karakter makyajında (ya da serbest makyajda) güzelleştirmek ya da vurgulamak gibi estetik bir eğilim yoktur. Makyaj malzemesi, görünümleri bir renk katmanıyla ya da bir çizgiyle değişen başka, geçici yüzler yaratır. Yüze hazır olarak konan maskenin tersine, karakter makyajı süreyi ve esnekliği devreye sokar. Bürünmek istediği figürleri seçme yetkisini bireye bırakır. O bir biçimin tutsağı değildir, çizgide ve renkte kendi yolunu izler; verdiği pozlarda ya da içinden geçtiği aşamaların tadını çıkarmada özgürdür. Gönlünce silebilir ya da ek-

[3] John Howard Griffin, *Dans la peau d'un noir*, Paris, Gallimard, 1962, s. 20.

leyebilir, dönüşümlerinin yaratıcısıdır. Karakter makyajı etkinliği büyük ölçüde yaygın, ama deneyim sırasında kaygının da kolaylıkla ortaya çıkabildiği bir hazzı sergiler. Değişken kimliklerin bu şekilde kat edilmesi yatırımı ve özellikle bireydeki çift değerlilikleri harekete geçirir. Birey karakter makyajından sevinçle ayrılabilir ya da tersine ona korkuyla tutunabilir, bir olasılık da bir kaygı dalgasının açığa çıkmasıyla ondan çabucak kurtulmak istemesidir.

Karakter makyajı kimlik duygusunu ve onun kısıtlamalarını anlık olarak askıya alır, haz ilkesini canlandırır, bu yüzden de tedavi aracı olarak sık kullanılması anlaşılır bir şeydir. Bu serbest yüz makyajı bir biçimde analitik tedavideki serbest imge çağrışımını andırır; bir tıp uzmanıyla aktarım ilişkisi kurmak amacıyla dürtüsellik üstüne oynanan bir oyundur. Makyaj araçları karşısına oturtulmuş, güç durumdaki çocuğun ya da yetişkinin izlediği yolu sorgulayan söz onu dönüşüme yönlendirir, dolambaçlardan kaçınır, kaygının simgeleştirilmesine yardım eder. Makyajlı yüz daha elverişli bir kimlik arayışındadır, yüz çizgilerini maskeleyip yavaş yavaş başka bir yüze doğru ilerler. Ondan sonra da makyaj etkinliğindeki yatırım derecesi bireyin dünyayla ilişkisine yansır. Birey, saydam katmanları birbiri üstüne ekleye ekleye, asla erişemediği, ama yakınlık duygusuyla kendisini yavaş yavaş yeniden dünyaya döndüren bir yüzün olanaksız arılığını arar. Ondan sonra, ölüp gitmekten kaygılanmadan kimlik üstünde oynanabildiği bu anların ayrıcalıklı süresinden çıkmak güçleşir. "Bu derin sulara girmek için bir süre geçmesi gerektiği gibi," der bu etkinliğin pratisyeni Nancy Breitenbach, "çıkmak için de bir süre gerekir. Serbest makyaj oldukça tetikleyicidir, özel yüzlerin gerçekleştirilmesi de önemli ölçüde fiziksel ve fizyolojik harcama gerektirir. Seansın sonunda yüz çabucak temizlendiğinde, katılımcılar az önce yaşadıkları şeyin etkisini hâlâ bütünüyle üstlerinde hissettiklerinde, yüzlerin enerjileri de onlarla birlikte

yok olur. Zamanın, ölçütlerin dışında, katılımcıların yeniden olağan bir tutum sergilemeleri güçleşir."[4]

Karakter makyajının daha köklü bir biçimi yüzün biçimini ya da mizansenini değil, rengini hedef alır; genellikle zehirli kimyasal maddelerle, başta alışıldık kullanım alanlarının dışında kullanılan kozmetiklerle ya da ilaçlarla müdahale eder ona. Özellikle Afrikalılarda ya da Karayiplilerde ten rengini açma çabasına rastlanır. Güncel kara rengin bir engel olduğuna inanılırken, çekiciliği artırmak, güzelleşmek amacıyla aranan etki özellikle yüz düzeyindedir. Amaç öncelikle bir elverişsizliği ortadan kaldırmaktır. Ten rengi yaşamın daha iyi olabilmesi için kurtulunması gereken kötü nesne olarak algılanır.

Dokunaklı bir biçimde farklılık duygusuna yönlendirilen, hatta "sıradan ırkçılık"la karşılaşan Afrikalı ya da Karayipli insan ten rengini karşılaştığı güçlüklerin nedeni olarak görüp, değiştirmek isteyebilir. Ten renginin açılması başkalarına açılma, daha iyi kaynaşma, hatta artık eksiksiz bir çekicilik duygusu uyandırabilir. Birçok genç "kendilerini öyle daha güzel hissettiği için" makyaj yapmaktadır. Genç kafasında kendisine ilişkin oluşturduğu imgeyi güçlendiren, "beyaz" tenin saygınlığı kuruntusunu benimser. Makyaj bir yüceltme aracıdır, tenin karalığını görünmez kılar. Daha açık renk en sonunda toplumsal bağın bir parçası olma fırsatı olarak yaşanır. Ev sahibi toplumun üyesi olmanın simgesel bir yoludur, tüm kötülüklerin nedeni artık kısmen yok olmuştur.

Başkaları içinse, bu uygulama, örneğin "*sapeur*"lerde[5] görüldüğü haliyle, "Beyazlar"la özdeşleşme amacı güdülmeden, onların tarzına genel hatlarıyla yaklaşmayı sağlar. Amaç kişinin bir yandan iki kültür sisteminin üstünlüklerinden de eşzamanlı olarak yararlanarak, ikisiyle de

[4] Nancy Breitenbach, *Visages intimes: le maquillage libre*, Paris, Hommes et groupes éditeurs, 1987, s. 186.

[5] *Sapeur*: Afrika'da değişik ve renkli giyinen, sürdürdüğü yoksul yaşama bu şekilde direnen insan —*çev. notu.*

oynayıp alay ettiği oyunlu bir uzam yaratmak, bir orta yol bulmak olabilir. Kişi böylece göçmenliğini ve iki kültür arasındaki bocalamasını daha kolay üstlenmesini sağlayan bir "geçiş alanı" (Winnicott) yaratır kendine. Başka durumlarda, "makyaj" çoğunlukla yüze zararlı bir müdahale içermesiyle, daha belirsiz bir tutumu yansıtabilir. Daha acılı bir kimlik arayışı oyuna üstün gelebilir.[6]

Görünen o ki, sır, insanın bir giysiyi çıkarırcasına şaşırtıcı bir kolaylıkla yüzünden kurtulmasıdır. Maske ya da karakter makyajı kullanımından doğan sevinç (ayrıca karnaval ya da oyun etkinlikleri yoluyla ona yeniden kavuşma arzusu) bize bunu öğretir. Peçe kullanımı dönüşüm eğilimini, hem orada, hem başka yerde olma, hem kendi yüzüyle özdeşleşmiş, hem başka yüzlerin büyülenmiş yaratıcısı olma arzusunun karmaşık oyununu daha da uzatır. Bu, Aynı ile Başka arasındaki, kişiye iç yüzünün sayısız profilini kazandıran bir salınımdır.

MAKYAJ YAPMAK

Makyaj güzellik bakımıyla ilgili bir müdahaledir; başkalarına sunulan görüntünün simgesel olarak elden geçirilmesi sayesinde, yüzün parıltısını artırmayı, çekiciliğini güçlendirmeyi amaçlayan ürünlerin yüze eklenmesine dayanır. Yüzü gizlemektense onu açığa çıkarmayı, göstergeleştirmeyi hedefler. Makyaj karakter makyajının ya da maskenin tersine tene yapışıp kadına (daha seyrek olarak da erkeğe) kendi gözünde en hoş yüzü kazandırır. Gündelik yaşamın akışında uygulanan ve başkalarına sergilenen bir etkinliktir, her şekilde simgesel olarak başka-

[6] Bkz. Joseph Ondongo'nun çalışmaları, "Noir ou Blanc? Le vécu du double dans la pratique du 'maquillage' chez les Noirs", *Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie*, 1984, sayı 2; "La peau, interface de la pathologie transculturelle. Un exemple: la pratique du Xessal au Congo", J.-F. Reverzy ve J.-C. Carpanin Marimoutou, *Iles et fables*, Paris, L'Harmattan, 1989.

larına yönelik olarak yapılır, bu açıdan da çok sınırlı yer ve zamanlarda uygulanan, aykırı etkinlikler olarak kalan karakter makyajından ya da maskeden farklıdır.

Yüzün görüntüsünün değiştirilmesinde, ritüel olarak güzelleştirilmesinde amaç, başkalarıyla ilişkiyi kolaylaştırmak ve kadına olması gereken bir şey olarak kendini dayatan bir çekiciliğin teslim edilmesini sağlamaktır. Makyaj yüz çizgilerinin biçimini değiştirerek ve onlara birtakım ince, renkli çizgiler ekleyerek, yüzdeki tonu değiştirir, yumuşatır ya da sertleştirir, gizler ya da öne çıkarır. Bu yolla yalnızca sahnelediği yüze değil, aynı zamanda ve özellikle kadının başkalarına sunmak istediği imgeye de etki eder. Ortaya çıkan sonuca göre bir imge sunar, ama kadının sunmak istediği imgenin bu olduğu tam olarak kesin değildir. Çünkü çift değerlilik burada da devreye girebilir, insanın öz imgesiyle olan özel ilişkisinde her zaman görüldüğü gibi. Makyaj seansı bütünüyle imgelem sahnesinde gerçekleşir. Makyaj malzemesi kullanımındaki esneklik kadını, onu idealine biraz olsun yaklaştıran bir yüz çizmeye iter. Bu çekicilik açısından geçerli olduğu gibi, kadınlar yaşlarının izlerini çok açık bir biçimde yadsıyarak silmek üzere fazla makyaj yaptıklarında aşırılık açısından da geçerlidir. Kuşkusuz, makyaj her zaman imgelemde kurulan öz imgenin yenilenmesidir. Bu da kimi zaman, örneğin seçilen makyajı hiç de kadına yakıştırmayan ötekinin yargısından bütünüyle bağımsız bir yenilemedir.

Makyaj aynı zamanda benliğin en çok yatırım yapılan yerinde geçirilen bir narsistleşme sürecidir. Tenin üstünde yapılan işlemler sayesinde, oyunlu bir yatırım anı gerçekleştirir, bunun etkilerinden biri de kimlik duygusunu desteklemektir. Aynı şekilde, güzellik uzmanı ve berber de bedenin ve yüzün görünümleri üstünde çalışıp, onlara bir değer kazandırır ve benlik duygusunu güçlendirir. *Venedik'te Ölüm*'ün kahramanı Aschenbach, yaşlanmakta olan adamın gizli acısını fark edip, ona gençliğine yeniden kavuştuğu yanılsamasını ucuza sunan yaltakçı bir berberin ellerinin altında bu dönüşümü bayıla bayıla yaşar.

"Aschenbach, kendini rahata bırakmış, itiraz edemeyerek, daha çok olup bitenin tatlı heyecanı içinde, aynada, kaşlarının daha keskin, daha uyumlu kavislendiklerini, gözlerinin şeklinin uzunlaştığını, parlaklığının gözkapağının hafifçe boyanışıyla arttığını görüyor, derinin esmerleşip meşinleşmiş olduğu daha aşağılarda incecik sürülmüş zarif bir lal rengin belirişini, az önce kanı çekilmiş dudaklarının ağaççileği rengiyle kabarışını [...] seyrediyor."[7] Makyaj gençlik pınarını yüze yayar, zamanı ve teni dilediği gibi yönetir. Bugünlerde "vizajist" olarak adlandırılan profesyonel ile müşteri arasındaki işbirliğini temsil eder.

Makyajın kişisel kimliği doğrulayan bir etkinlik, elverişli bir narsistleşme ânı olması, aynı zamanda hapishanelerde, hastaları uzun süre ağırlayan sağlık kurumlarında ya da yaşlılara yönelik kurumlarda da her gün kanıtlanmaktadır; bu gibi kuruluşlar güzellik uzmanları çalıştırmakta ya da bakım görevlilerini işe koşarak tutuklulara, hastalara ya da yaşlılara güzellik bakımı yaptırmaktadır. Genel toplumsal bağdan geçici ya da kesin olarak uzak kalmış bireyler bu bakımlar sayesinde çoğunlukla kendilerine olan saygılarına ve ona bağlı olarak hoşa gitmenin zevkine kavuşurlar. Bu mütevazı etkinlik, işe koştuğu antropolojik yapılar aracılığıyla, kimi zaman bazı bireyler için yeniden doğmaya benzer. Güzelleştirmek üzere yüze etki etmek, eşzamanlı olarak güçlendirmek üzere kimliğe etki etmek demektir. Kimi zaman, bazı kadınlar için makyaj ikinci bir deri, onları koruyan ve yokluğunda kendilerini çıplak, güçsüz hissettikleri bir tür yüz giysisi olur.

Yunanlar kozmetikle, yani tuvaletle, beden bakımıyla, bugün dendiği gibi hijyenle kommotiği, yani bakıma yönelik değil de kişisel çekiciliği artırmak için yüzün boyalar aracılığıyla sahneye taşınmasına yönelik makyajı birbirinden ayırırlar. Kozmetik bir zorunlulukken, ikincisi tersine, boyanmaya pek de iyi gözle bakmayan Antik

[7] Thomas Mann, *Venedik'te Ölüm* [çev. Behçet Necatigil, Can, 2013].

Yunan'dan beri, çağdaş Batı toplumlarında yeni yeni yok olmaya başlayan bir önyargı içerir.

Toplumlarımızın makyaja karşı çekince duymasının zaman içindeki nedenlerini özetlemek için, Olivier Burgelin'in[8] saydığı örnekleri ele alabilir, işi daha da ileri götürebiliriz. Önce dine saygısızlık gelir, yani Tanrı'ya yarattığı şeyi değiştirerek, güzelleştirerek, doğasını farklılaştırarak hakaret etme. Kilise Babalarının karşı çıktığı bir kibir göstergesidir bu. Ardından çıplak yüze deri için çoğunlukla tehlikeli maddelerin sürülmesinin yarattığı fiziksel tehlike gelir. Gerçekten de, makyaj tarihinde dozu iyi ayarlanmamış, kaçak ya da yanlış kullanılmış ürünlerin yol açtığı birçok zehirlenme, tahriş, deri hastalığı, tenin canlılığını yitirmesi örneğine rastlanır. Bir de ahlaki tehlike vardır: Makyaj yapan kadının erdeminden kuşku duyulur, en azından Ksenophon'dan beri makyaj düşmanlarının yüzyıllar boyu yenilenen düşüncesi bu yöndedir. Boyanma aynı zamanda halk geleneğinde de atasözlerinden belli olan böyle bir algı uyandırır. Yüzün ışıltısını artırmak için makyaj yapan bir kadın kesinlikle hoşgörülmez. "Pıhtılaşan zamanın, aşırı boyanmış kadının ömrü uzun olmaz." Yapaylık yüze hoş, ama doğayı aldatan bir ek katar. Güvenilir bir şey değildir. Başka bir atasözü daha açıkça şöyle der: "Boyanmış kadınlar gündüz kadın, gece maymundur." Çalışma ve aile değerlerinin egemen olduğu kırsal kesimde, boyanmış kadın toplumsal denge açısından tehlikeli bir anomali yaratır; belki istemeden ortak değerlere uymadığı ve fanteziler yarattığı için genel yapıda bir karışıklık ve uyuşmazlık öğesi oluşturur. Yüzünü emeğe dönmüş bir toplumda arzu oyununu çekici gösterir. Aynı şekilde Kilise de özünde yüzünü aileye ve üremeye dönmesi gereken bir manevi yaşamda, arzuyu yalnızca tehlikeli, fazladan bir öğe olarak görüp ona yer vermeyen bir dünyada, makyajı

[8] Olivier Burgelin, "Promenade cosmétique chez les anciens et les modernes", *Traverses*, "Maquiller", 7. sayı, 1977.

ortaya attığı ayartıcı çağrı ve yarattığı çalkantı yüzünden yerer. Çirkinlik ve bayağılık: Bu izlek makyaj düşmanlarının dilinden hiç düşmez. Öte yandan, halk geleneğinde de rastlanır ona: "Kadın güzel olayım derken çirkinleşir." Boyanan kadın büyük olasılıkla bir kusurunu gizlemek istiyordur, çünkü doğal güzelliğin herhangi bir düzeltmeye gereksinimi olmaz. Bununla birlikte, makyajın kendisi de bir çirkinleşme etkinliğidir. "Kadınlar doğal olarak yapay yollarla dönüştükleri gibi olsalardı, tenlerinin tazeliğini bir anda yitirirler, yüzleri süründükleri allıklarla ve boyalarla olduğu kadar kıpkırmızı ve külrengi olur, bir daha avutulamazlardı," diye yazar bu konuda La Bruyère. Bu açıdan, aşırı makyaj yapmış fahişe imgesi ya da 19. yüzyılın kibar fahişelerininki, bir yandan tiksinirken, bir yandan büyülenen bir toplumsal imgelemin basmakalıp görüntülerini oluştururlar. Yalan, makyaj düşmanlarının ileri sürdükleri son kanıttır; makyaj bir aldatmacadır, yüz çizgilerinin gerçekliğini maskeler ve dolayısıyla boyanması gerektiğine inanan kadın hakkında kuşku uyandırır. Eleştiri eskilere dayanır, Platon'un kommotiği dalkavuklukla aynı düzeye indirgeyen *Gorgias*'ında bile buna rastlanır: "[...] zararlı, aldatıcı, bayağı olan, özgür bir insana yakışmayan ve kışkırtmak için biçimlerden, renklerden, parlaklıktan, giysilerden yararlanıp beden eğitimiyle elde edilen güzelliği ihmal ederek, eğreti bir güzelliğin peşinde koşan süslenme [...]."[9] Baudelaire ise bu ahlaki eleştirilerin tersini savunup, makyajı tartışma götürür bir doğaya bütünüyle insan elinden çıkma bir ekleme olarak gösterir. "Doğal olan her şeyi, katıksız doğal insanın tüm eylemlerini ve isteklerini gözden geçirin, tahlil edin, karşınıza korkunçluktan başka bir şey çıkmayacaktır. Güzel ve soylu olan her şey aklın ve hesabın sonucudur. İnsan denen hayvanın daha annesinin karnındayken tadına vardığı suç da, kökeni itibarıyla doğaldır." Baudelaire ka-

[9] Platon, *Gorgias* [çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2006].

dının kişisel kararıyla kendini baştan yaratmasını, başka bir gerekçesi olmadığı oranda güçlü bir hazla eğlenmesini sağlayan yapaylığa övgü düzer. Onun gözünde, makyaj tenin yüceltilmesidir. "Eğer sözlerim iyi anlaşıldıysa, yüz boyama, güzel doğayı taklit etmek ve gençlikle rekabete girmek gibi itiraf edilmeyen bayağı bir amaçla başvurulan bir yöntem olmamalıdır. Zaten yapay önlemlerin çirkinliği güzelleştirmediği, ancak güzelliğe hizmet edebileceği saptanmıştır. Kim sanata, doğayı taklit etmek kadar kısır bir işlev yüklemeye cesaret edebilir? Makyajın kendini gizlemesine, fark edilmekten çekinmesine gerek yoktur; tam tersine, gösteriş içinde değilse bile, açık yüreklilikle, kendini serbestçe teşhir edebilir."[10] Makyaj bir haz yazısı, değeri gereksizliğinden kaynaklanan bir lütuftur.

Makyaj bazı dönemlerde kuşkuyla karşılansa da, bugün milyonlarca kadının gündelik yaşam ritüellerine adamakıllı yerleşmiştir. Kozmetik pazarı en kazançlı pazarlardan birine dönüşmüş, yaşlara göre çeşitlenmiştir. Buna koşut olarak, güzellik enstitülerinin sayısı da artmıştır. Çekicilik gelişkin bir sanayiye, kaçınılması güç toplumsal bir zorunluluğa dönüşmüştür. Nemlendirmek, canlandırmak, tazelemek, gençleştirmek, temizlemek, güzelleştirmek; işte yalnızca bir kremin ya da bir pudranın kullanılmasıyla ve estetiği mutluluk için yeterli bir etiğe dönüştürmek isteyen toplumsal ortama simgesel katılımla, insanların güzel değilse de çekici olmasını sağladığı varsayılan ürünlere bu anahtar sözcükler eşlik eder.

Modernlik söyleminde, güzellik bir çabanın, bir yapımın, ustalıklı bir mizansenin ürünüdür, yoksa cömertçe verilmiş bir doğanın değil; güzellik inşa edilir, belirginleştirilir, belli özelliklere göre yönlendirilir. Hak edilen bir şeydir, onu korumak, geliştirmek, parıltısı sönmesin diye her gün başında beklemek gerekir. Modern yaşam güzellik üstüne baskın bir söylemi devreye sokmuştur. Güzellik

[10] Charles Baudelaire, "Makyaja Övgü", *Modern Hayatın Ressamı* [çev. Ali Berktay, İletişim, 2013, 7. baskı].

zevkten emeğe, doyumdan kaygıya dönüşmüştür. Çünkü "güzellik bakımı"na özen göstermeyen kadın, en azından bazı ortamlarda, yoğunluğu azalan ve görünüşü en büyük derinliğine dönüştüren bir toplumsal bağa aykırı davrandığı için kuşku uyandırır. Özellikle de ötekinin acımasız bakışları karşısında güçsüz kalan yüz konusunda. Genç görünmek yüzle ilgili bir zorunluluktur. Makyaj söylemi (estetik cerrahi söylemi gibi) yalnızca gençliğe, çekiciliğe, canlılığa saygınlık ve değer kazandıran toplumsal söyleme katılmıştır. Her türlü yaşlılık, hastalık ya da ölüm göstergesine karşı sert bir direnişin parçasıdır. Her türlü geçicilik dışlanmış, özenle bastırılmıştır. Makyaj da gençliğin göstergesi, çekiciliğin önkoşulu olarak ortaya konmuştur.

"1990'da, makyaj artık allayıp pullamaz. Teni yüceltir. Cilde uyum sağlar. Artık amacı aldatmak değil, gerçek güzelliğe değer kazandırmaktır. İnsanın kendisi olmasına yardım etmek. Yalınlıkla. Gerçeğe uygun bir biçimde. Doğalın ardında duyumsal, tatlı, etkili dokular gizlenir." (*Vital.*) Teni yücelten, cilde uyum sağlayan bir makyajın amacı aldatmak değil, açığa çıkarmaktır: Geleneğin makyaj uygulamasına başlıca itirazları, kuralına uygun bir biçimde çürütülmeye çalışılıyor gibidir. Makyaj "gerçek güzelliği" yaratır, bunu da doğal bir biçimde yapar, çünkü bedenle kaynaşır, "gerçeğe uygun"dur ve elbette "insanın kendisi olmasına yardım eder". İçinde yaşadığımız dönemi simgeleyen demokratik bireyciliğin büyülü formülü. Güzellik orada, her kadındadır, ama hak edilen bir şeydir, bu ürünlere başvurulmazsa da yüzdeki varlığı gıyabidir. Doğallıktan, görünmeyenden, gerçeğe uygunluktan, insanın kendine olan bağlılığından üstün olan makyajın çelişkisi budur işte. Uyandırdığı şey zaten oradadır, ama onu gün ışığına çıkarmak için yardım gerekir. Bu ölçülü yazıdan güzellik ve elbette gençlik doğar. Bunlar modern yaşamın ayrılmaz ikilisidir, çünkü bugün ikisi de simgesel etkinliğin ürünleri olarak görülmektedir. Kuşkusuz doğallıktan söz edilir, ama "doğallığın" alabildiğine kurulu göstergelerinden yola çıkılarak kuşkusuz ölçülülükten söz edilir,

ancak yöntemli ve karmaşık bir biçimde; çünkü ölçülülük çalışmanın meyvesidir; kuşkusuz içtenlikten söz edilir, ama görüntünün değiştirilmesi, arkada olup bitenleri kesinlikle açığa vurmayacak bir göstergeleştirme anlayışı üstünden.

Doğallık övgüsü bedenin bastırılmasını, çizgilerinin, yaşlılığının, askıya alınmış ölümünün görünmez kılınmasını temel alır. Teni yüceltmek bedenin işçiliğini her açıdan silmek gerektiğini söylemenin incelikli bir yoludur. Modern yaşam bedenselliğe karşı değildir kesinlikle, makine modelini kullanarak ya da her türlü organsallıktan arıtılmış olarak düşünerek onu hoşgörür.[11]

Makyaj bir duyu hazzıdır, ama işin içine bir ağırlık, kendini her an hissettiren bir kaygı da karışır. Reklam söylemi kadına kırışıkları, yaşlanma tehlikesini anımsatmadan edemez, yavaş yavaş yitip giden çekiciliğin hayaletiyle gözünü korkutur. Kozmetik söylemi büyük ölçüde kadına yönelik bir yaşlanma fobisinin ustalıkla kışkırtılmasına dayanır. Zamanın bedene yansımalarına karşı mücadelede yüz güzelliği varsayılan bir değermişçesine. "Gözle görünür ölçüde gençleşen bakışlar... Sıkılaştırıcı ve canlandırıcı etkiyle göz çevresinin anında daha uzun süre korunması..." (Y. Saint-Laurent); "Yaşlanmayı yavaşlatan gündelik bakım. Dışarıdan gençliğinizin özelliklerini koruyun... Yaşlanmayla mücadelede olağanüstü bir çare... kırışıkları önlüyor, yüze parlaklık, esneklik ve sıkılık kazandırıyor" (Symbiose); "Zamanı durdurun: İlk kez kuru ciltlerin nemlendirilmesi sürecini yeniden programlamayı sağlayan bir krem... büyük küçük tüm kırışıkları önler" (Hydratant time zone); "Önleyici: Zamanın etkilerine karşı ilk bakım. Ciltteki yaşlanma etkilerini engellemek üzere nedenlere etki eder". Birçok kozmetik reklamının formülü çarpıcıdır; öncelikli varlık nedenini kırışık saplantısında buluyor, üstelik yüzün estetikleştirilmesinin hazzını yalnızca anımsıyor gibidir. Bir zevk söylemindense bir savunma söylemidir bu.

[11] Bkz. David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité.*

Zamana ve bedenin hassaslığına karşı bir korku söylemi. Makyaj artık etkisiz kaldığında, lifting, gözkapaklarının altındaki torbaların yok edilmesi vb. önerileriyle serbest estetik cerrahi onun yerine geçer. Toplumlarımızda, yüz yaşlanacak yer değildir. Kaldı ki hiçbir yer yaşlanmamalıdır, çünkü simgesel uzam bunu kendine sınır olarak belirlemiştir. Gençliğin ötesinde esenliğe rastlanmaz asla.

PEÇE TAKMAK

Birçok toplum, insanların yüzünün kolaylıkla tanımasına engel olmak ya da onu kötü etkilerden korumak için peçe takılmasını zorunlu kılar. Bunun birçok nedeni vardır, bu kullanımı ayrıntılı bir biçimde anımsatma işine girmeyeceğiz, çünkü bizim konumuz yüzle, bir de örtünme ya da açığa çıkarma oyununun doğurduğu kimlik dönüşümü etkileriyle ilgili. J. Frazer *Altın Dal*'da üyelerinden bazıları için yüzlerini göstermenin ya da bazı yüzleri görmenin tabu olduğu birçok toplum sayar. İleri sürülen nedenlerden biri iktidarı simgeleyen kişinin yüzünün hassaslığıyla ilgilidir, onun yüzü kendisini ruhların ya da belaların hedefi durumuna getirebilecek bir kıskançlık nesnesidir. Sözgelimi içinde yaşadıkları topluluğun öteki üyelerinden daha çok göz önünde olan kimi yöneticiler uyruklarının karşısında örtünür, hatta bir örtünün ardına gizlenirler.

Yüzün görünmez kılınması bu noktada mahremiyeti korunan, kimliği zarar görmeyecek erkekle ya da kadınla ilişkilidir. Kem göz korkusu; bir yöneticiyi uyruklarından uzaklaştıran ve sıradan insanlığa artık indirgenemeyeceği için yüzü sayesinde gerçek anlamda bireyleşemediği bir konuma taşıyan varoluşsal uzaklık; çevresindekilerin korunması gereken ışığın korkusu, tıpkı On Emir'in yazılı olduğu taş levhaları aldıktan sonra Sina Dağı'ndan inen Musa'ın yaptığı gibi; tanrısal bir özün parçası olan bir hükümdara uyrukların saygısızlık edip gözlerini dikmeleri; Arap-Müslüman kadınlar söz konusu olduğunda, kişisel

kimliğin adsız peçenin ardına gizlenmesi. Her durumda, peçe kişiyi simgesel olarak karşılıklı görüşmede kurulan toplumsal ilişkiler ağının dışına çeker, bireyleşmenin en açık ilkesini gizlediği için etkili bir korumadır. Peçe yüzlerin birbirinden etkilenmesini engelleyen bir perdedir ve yöneticiyi uyruklarının kıskançlığından koruduğu gibi, uyrukları da iktidarın gücünden korur.

Üstünde daha çok duracağımız Magrip geleneğinde, peçe kadının yüzünü açıkta bırakabildiği aile içiyle, yani özel alanla, erkek toplumunun bakışlarına kapandığı kamusal alan arasında simgesel bir sınırdır. Gelenek eskilere, Müslümanlıktan öncesine dayanır, İbrani ve Hıristiyan geleneklerinde de izlerine rastlanır.[12] Bununla birlikte, Kuran bunu benimsemiştir: "Peygamberin hanımlarına, babalarından, oğullarından, erkek kardeşlerinden, erkek kardeşlerinin oğullarından, kız kardeşlerinin oğullarından, mü'min kadınlardan ve sahip oldukları cariyelerden ötürü bir günah yoktur" (Ahzâb Sûresi, 55).[13] Aynı şekilde: "Ey Peygamber! Hanımlarına, kızlarına ve mü'minlerin kadınlarına söyle, bedenlerini örtecek elbiselerini giysinler. Bu, onların tanınıp incitilmemelerine de daha uygundur" (Ahzâb Sûresi, 59). Kadın evinin dışında ve yakınlarından uzaktayken, evinin dışındaki büyük ölçüde erkeklerin doldurduğu sokak uzamını kat ederken, başkalarının şehvetinden korunur. Peçe fazlasıyla içevlilikçi bir toplumda kadının toplumsal olarak paranteze alınışını simgeler. Bir perde kadınlık durumunu ve bireyselliğini örter. Onun uzamı evin uzamıdır; yalnızca orada, akrabalarının yanında olduğu için simgesel anlamda korunduğu yerde yüzü görülebilir. "Mü'min kadınlara da söyle, gözlerini haramdan sakınsınlar, ırzlarını korusunlar. (Yüz ve

[12] Bu tarihsel görünümler üstüne, bkz. Germaine Tillion, *Le harem et les cousins*, Paris, Seuil, 1966 [*Harem ve Kuzenler*, çev. Şirin Tekeli ve Nükhet Sirmen, Metis, 2006].

[13] Kur'ân'dan yapılan alıntılar Diyanet İşleri Başkanlığı'nın 2006'da yayımladığı *Kur'an-ı Kerim Meâli*'nden alınmıştır —*çev. notu.*

el gibi) görünen kısımlar müstesna, zînet (yer)lerini göstermesinler. Başörtülerini ta yakalarının üzerine kadar salsınlar. Zinetlerini, kocalarından, yahut babalarından, yahut oğullarından, yahut üvey oğullarından, yahut erkek kardeşlerinin oğullarından, yahut kız kardeşlerinin oğullarından, yahut Müslüman kadınlardan yahut sahip oldukları kölelerden, yahut erkekliği kalmamış hizmetçilerden, yahut da henüz kadınların mahrem yerlerine vakıf olmayan erkek çocuklardan başkalarına göstermesinler" (Nûr Süresi, 31). Arap-Müslüman kadın peçeyle "kuzen cumhuriyeti"ne (G. Tillion), gündelik yaşamda çevresini saran, davranışlarını gözeten ve kendisinin bir biçimde onurunu temsil ettiği o erkek toplumuna bağlılığını gösterir. Geleneğe aykırı davranıp, yüzü açıkta dışarı çıkarak kendini şehvet dolu bakışlara teslim ederse, kimi bölgelerde aile onurunu tehlikeye atacak biçimde, hafifmeşrep gibi davranmakla suçlanır.[14]

Kadının gelip geçenlerin kendisini tanıyabileceği yerlerde açılması, evli değilse, düşmanca yorumlara neden olabilir. "Yaşadığım kentte," der bir kadın, "peçemi çıkardığımda katlanılması çok güç olan şey, yeğenlerimin, erkek kardeşlerimin, akrabalarımın sitemle dolu, bana kendimi suçlu hissettiren yerici bakışları, çünkü onların gözünde, peçemi çıkarmamın nedeni yalnızca ahlaksızlık olabilir. Peçe beni bundan koruyor."[15] Kadının yüzü kesin olarak yalnızca mezarda, kocası, oğullarından ya da erkek kardeşlerinden biri tarafından açılır. Kadın, akrabaları yanında değilken ölürse ve bir yabancı onun peçesini çıkarırsa, o kişi koşullar gereği yapmak zorunda kaldığı şey için içinden özür diler.

[14] Bunun tersine, grup düşman tarafından yenilgiye uğratılmak üzereyken en yüksek yöneticinin kızının peçesinin açılması, topluluğun gözünde düşman püskürtülmezse onurlarını yitireceklerini apaçık biçimde anımsatır. Herkesi canlandırmaya elverişli psikolojik bir sarsıntı yaratır. Bkz. Noria Allami, *Voilées, dévoilées. Les femmes dans le monde musulman*, Paris, L'Harmattan, 1988, s. 99-127.

[15] Noria Allami, *a.g.e.*, s. 150.

Örtülmüş yüz çoğunlukla ürperme yaratır, kendi varlığını ya da bir başkasınınkini sıradanlıktan uzak bir olaya dönüştüren fazladan bir gizem doğurur. Peçe imgelemi parlatır, kimlik işaretlerini bir anlığına askıya alarak olasılıkların çokluğuna inandırır. Görünmez kılınan yüz ve ad en hoş arzu varsayımının ortalıkta gezinmesini sağlar. Ama büyü ve gizem uzamı peçenin yüze konduğu anla çıkarıldığı an arasında var olur ancak, öncesindeki ve sonrasındaki her şey gerçekliğin alanına girer; öteki kesinlikle yalanlanmayan bir arzunun sonsuzluğunda düşler kurmaz olur; insanın kendini düşlemesi de güçleşir, çünkü sonuçta herkes neyle yetinmesi gerektiğini bilir. Büyünün anahtarı peçeyle yüz arasındaki oyundadır. Starobinski şöyle der: "Poppaea'nın bir engel ve araya konan bir gösterge olan örtüsü, kaçışıyla arzumuz tarafından yakalanmak isteyen gizli bir kusursuzluk yaratır. Böylece, engelin öne sürdüğü yasak gereğince, işin özünü yansıttığını düşündüren bir derinlik ortaya çıkar."[16] Ama yüz açıldığında büyü kısmen yok olur. Yüz yüze oluş bir başka düş biçimini devreye sokar, artık gölgeyle değil de ışıkla oynar. Ona toplumsal şifreler ve kimlik engelleri yön verir. Buna karşılık, peçeli yüz sınırsız bir yüzdür, imgelemin tüm erdemlerle bezeyebileceği bir yüz kaynağıdır, tüm yüzlerin yüzüdür. Bu koşullarda maskeyi çıkarmak demek kimlik ilkesinin günlük gerekliliklerine dönmek üzere düşten kaçmak demeye gelir.

Daha önce maske ya da karakter makyajı kullanımında ortaya çıkardığımız bu antropolojik veriye ayrıca tam da Müslüman dünyasının sıkı bir biçimde ritüelleştirilmiş toplumsal dokusunda, peçe kullanımında rastlarız. Çünkü peçe yalnızca kadınların "kuzenler cumhuriyeti"ne kültürel bağımlılığının göstergesi değildir, aynı zamanda kadını güvence altına alan ve ona toplumsal temsillerin tersine, evden çıktığında yararlanıp yararlanmamaya kendisinin karar verdiği bir özgürlük alanı veren simgesel

[16] Jean Starobinski, *L'œil entend*, Paris, Gallimard, 1961, s. 10.

bir nesnedir. Örtülüyken kimse onu tanımaz, hareketleri kesinlikle denetlenemez. Hicap bir yandan kadının ailesindeki insanların oluşturduğu gruba bağlılığını ortaya koyan bir göstergeyken, bir yandan da onların denetiminden geçici olarak kurtulmasını sağlayan çift değerli, muğlak bir nesnedir.[17]

Toplumsal deneyimin gösterdiği üzere, her kullanım topluluk içinde belli bir işlevi yerine getirse de çokanlamlıdır; ona beklenmedik, kimi zaman gizli, bireysel ve ortak başka anlamlar eklenir. Aile onuruna, özellikle erkeklerinkine bağlılığın dikkat çeken göstergesi peçe, aynı zamanda kadının tanınmadan gezebildiği kamusal uzamdan alınabilecek gizil zevkin güvencesidir. Sergilediği sakınım, kadına canının istediği gibi dolaşıp, yüzü açıkken yapsa erkekler tarafından sert biçimde kınanacağı şeyi gerçekleştirmesi için gereken adsızlığı, hatta gizliliği kazandırır. Kimliğinin en belirgin özelliklerinin böyle uzak tutulması, toplumsal sahnenin arka planında tanınmaktan korkmadan, gönlünce dolaşmasını sağlar.

Batılılara göre çoğunlukla kadının baskı altına alınmasına yönelik tekanlamlı bir olgu olan peçe de her kuralı başka amaçlar için kullanılacak bir bahaneye dönüştüren çelişkili kurala uyar. Tüm beklentilerin tersine, Noria Allami'nin incelemesinin de gösterdiği gibi, Arap-Müslüman kadınları onu adsızlık sağlayarak yüze kazandırdığı gizemle erotik bir süs olarak sunarlar. "Peçeli olmak," der genç bir Cezayirli kadın, "erkeklere çekici geliyor. Can sıkıcı bir durum onlar için, çünkü peçenin ardında ne olduğunu ne pahasına olursa olsun öğrenmek istiyorlar... Peçesiz olsaydım, karşılarındakinin kim olduğunu bilirlerdi". Bu tanıklık peçe takmanın neden olduğu muğlaklığı gösterir.

[17] Bu noktalarla ilgili olarak bkz. Noria Allami'nin daha önce andığımız kitabı. Bundan sonraki satırlar onun çalışmasından esinlenmiştir. N. Allami Arap-Müslüman toplumlarında peçenin toplumsal kullanımı üstüne bir inceleme yapmış, peçenin yaşamlarındaki yeri üstüne Cezayirli kadınları ve erkekleri sorgulamıştır.

Basit bir görünmez olma aracı olmak şöyle dursun, o aynı zamanda çarpıcı bir giysidir; gerek erkeklerin arzusunu, gerek nesnesi oldukları şehvetle, elbette eyleme geçilmesi tehlikesine karşı güvenli bir biçimde eğlenebilen kadınlarınkini körükler. Arzu hareketi yüceltmenin alacakaranlığında hüküm sürüyorsa da, çok şiddetlidir. "Peçe," der aynı kadın, "aslında arkasında bir sürü şeyin olup bittiği bir perdedir yalnızca. Mağaza dolaşmak, pazara gitmek, büyücülük yapmak, sevgiliyi görmek üzere tanınmak istemediğimizde, işimize yarar. Örneğin, yüzü açık bir kadın da bunları yapmak için peçeye başvurmak zorunda kalacaktır" (s. 150). Bir başka Cezayirli kadın da şöyle der: "Peçe çok kışkırtıcı ve çekici bir şey, örtünmesini çok iyi bilen bir kadın gönülleri çalabilir. Peçe takma konusunda uzmanlaşmış bazı kadınlar, çirkin bile olsalar, belli bir biçimde örtünerek kendilerine çok güzel bir hava kazandırır, çok çekici olurlar." Daha sakınımlı bir başka kadın da çelişkili bir tutum sergilemekten geri durmaz. Kendisini izleyen birçok bakışı gözlemleyip, peçeyi kendisini koruyan, kendisine adsızlık kazandıran bir giysi olarak görür. "Peçe inceleyen, soyan, dikkatle bakan, sizi izleyen, nasıl göründüğünüzü anlamaya çalışan bakışlara karşı eksiksiz bir korumadır." Aynı zamanda, bu sözcüklerin altında erkeklerin ilgisi karşısında belirsiz bir heyecan görmemek de elde değildir. Sözlerini aynı şekilde, çelişkili bir biçimde sürdürür: "Sorgulayan ötekidir, peçenin arkasında gizlenen kişi ona işkence eder. Arkamdan koşar, hayaller, düşler kurar ve gönlümü çelmeye, peçemi indirmeye çalışır" (s. 157). Görüldüğü üzere, ötekiyle ilişkinin erotikleştirilmesini peçenin altından yansıtan, hiç de yansız olmayan bir imgelem; ama bunu kurallara bütünüyle uyarak ve temas yasağını kalıcı bir göz ve düş hazzına dönüştüren, oyunlu yüceltme aracılığıyla yapar. "Dolayısıyla, yaşadığım kentte elimdeki tek çare peçe," der aynı kadın, "oysa bir kumaş parçasından başka bir şey değil o, ama bedenim gevşiyor, tenim özgürleşiyor". Bu örnekler Arap-Müslüman kadının taktığı ya da takmadığı peçeyle olan ilişkisini bütünüyle

ortaya koymaktan uzak, yine de bu kullanımların temelindeki çift değerliliği gösteriyorlar.

Erkeğin peçeli kadın karşısındaki erotik düşleri Arap-Müslüman yazınında iyi bilinen bir şeydir. N. Allami'nin sorguladığı otuz yaşındaki bir mimar da buna tanıklık etmektedir. Onun gözünde, peçeli kadın "cinsel bir hava yaratır... Dışarıda, grup halindeyken, ister genç, ister yaşlı, isterse kucağında çocuk olan bir anne olsun, örtülü bir kadın geçince, başka bir şey görülmez olur. Üstelik kadın bütünüyle örtünmüş olduğunda, demek istediğim yalnızca açık olan tek gözüyle önünü gördüğünde, bu son derece çekici bir şeydir. Erkek iç dünyanın, kadının dünyasının öcünü dışarıda alır... Dışarıda, erkek aynı değildir. Orada evindedir ve hayallerine, düş dünyasına engel olmaz, en saygın ve en hırçın baba bile sıradan bir çapkın gibi davranır" (s. 161). Aynı adam peçenin sağladığı çekim gücünü, aynı zamanda kadına kazandırdığı mutlak adsızlığı yansıtan unutulmaz bir olay anlatır: "Evimin önünde duruyordum, derken ince uzun, peçesiyle güzelce örtünmüş, sağlam adımlarla yürüyen bir karaltı gördüm uzaktan, üstelik bana doğru geliyordu. Hayallere daldım, ne kadar talihli olduğuma inanamıyordum, aşırı güzeldi. Ama kadın karşıma dikilip peçesini açtı, karşımdaki annemdi" (s. 160). Sonrasında da peçesiz bir kadının onun ilgisini "çok daha az çektiğini" itiraf eder. "Karım açık olsaydı, sözünü ettiğim havayı yeniden yaratmak için ara sıra örtünmesini isterdim ondan." Yine Cezayirli, otuz yaşındaki bir hukukçunun tanıklığı da buna benzer: "Büyük kentte, adsızlıkta, çevreme bakıp, iki göz gördüğümde bedenle ilgili sorular sorabilirim kendime. Yüz bütünüyle açık olduğunda, hayal gücüm daha ileri gider. Geleneğe ve toplumsal ölçüte karşı olanlarla, yani sağlam ahlaklı olmayanlarla aram hiç hoş değildir" (s. 166).

Toplumsal etkileşimde, hicap kadını işaretli, erkek kardeşlerin, kuzenlerin, babanın koruyuculuğunda toplumsal dolaşımdan çıkarılmış ve aile onuru adına her türlü temasın yasak edildiği biri olarak sunup kollamaya, er-

kek şehvetinden uzakta tutmaya yönelik resmî işlevinden sık sık uzaklaşır. Peçenin (ya da maskenin) antropolojik güçlerinden biri yasaklara karşın yeniden ortaya çıkar, erkekle kadının fantezi imgeleminde özgürlüğü sağlar. Peçe o zaman erkek-kadın ilişkisini erotikleştiren bir araca dönüşür, ama eyleme geçilmesi tehlikesini uzak tutar. Uyandırdığı heyecana ilgi gösteren kadın ile o peçeli yüzün gizemine kapılmış erkek arasında kuşkusuz ancak bir an süren, ama toplumsal ve ahlaki düzenin ortasında bir oyun ve arzu dalgası yaratan bir gerilim oluşur.

MASKE TAKMAK

Batılı toplumlarımızda, kimlik ilkesi özünde yüze yerleşir, maske ya da peçe takarak olsun, yüz çizgilerinin tanınmasını güçleştiren karakter makyajı yaparak olsun, ondan geçici olarak kurtulmak bireyin kimi zaman farkında olmadan olası bir dönüşüm eşiğini aştığı geniş kapsamlı bir edimdir. Bu hile sayesinde yüzün görünmez olması oyuna, kişilik aktarımına, her şeyin olanaklı olduğu bir durumun ortaya çıkmasına elverişli bir duygu doğurur. Yüz çizgileri bireyi saptamaz olur, bir biçimde içsel varlığının en son kalesi sayılabilecek yüzüne olan bağlılığından kurtarırlar. Birey yapay bir yoldan yüzünü görünmezleştirerek ve özellikle maskenin kullanışlılığı sayesinde kimliğin engellerinden kurtulur, genelde bastırdığı ya da bu deneyim sayesinde keşfettiği eğilimlerin gelişmesine izin verir. Eski birey ortaya koyduğu etkinliklerde kendini artık tanıyamaz, çünkü yüzüne verecek hesabı kalmamıştır. Bu koşullarda, gizlenme bir açığa çıkıştır. "Maskenin bizi bu şekilde sorumluluklarımızdan kurtarması olgusu," der Peter Brook, "arkasına sığınmanızı sağlaması gizlenmemenize izin verir. Tiyatroda karşılaştığımız temel çelişki budur, çünkü güvendeyken, kendinizi tehlikeye

atabilirsiniz."[18]

Maske birçok yerde kişiyi tanınmaktan kurtarır, çünkü bireyin canlı yüzünü emer, bildik özelliklerini geçersiz kılar, alışılagelen kimlik duygusunun işaretlerini ve yasaklarını dağıtır; yerlerine vekaleten yapay, hareketsiz bir yüz, imgelemin gönlünce süsleyebileceği bir yansıtma yüzeyi verir. Maske herkeste kendini hissettiren ve gün ışığına çıkmak için yalnızca uygun koşulları bekleyen sayısız eğilimi boyunduruktan kurtarır. Bu anlamda, yazıldığı gibi "sahte bir yüz" değil, bir yüz kaynağı, Öteki'ni barındıran sınırsız bir yerdir. Sabitliğiyse sağladığı dönüşümlerin koşuludur tam da. Kişinin yüzünden canının istediği gibi vazgeçmesi sonuç olarak tüm olası yüzlere bürünme, arzulanan tüm değişimlere yanıt verme olanağını yaratır. Maske takmanın izin verdiği simgesel etkinlik bireyin çoğunlukla olduğu kişiye dönüşmeden önce bastırdığı kaynakları açığa çıkarır. Bireyi ortak kuralların ve kendisinin eski yasaklarının dışında değiştirir, onun kendini tanımasını sağlar. Maskenin olası gücü de kişiliği (*personne* Latince *persona*'dan, yani "tiyatro maskesi"nden gelir) oluşturan sayısız yüzün önünü açmasında yatar işte. "Ben" kurgusu dağılıp yaşamın farklı koşullarında kullanılabilecek maskelerden oluşan bir katman olarak ortaya çıkar. Yüz bireye dünyayla ilişkisinde kazandırdığı sorumluluk duygusuyla toplumsal bağı olanaklı kılan temel ciladır. Kişi kendi yüzüyle ve ötekininkiyle, edimlerinin ve düşüncelerinin sorumluluğunu üstlenir. Yüz çizgilerini gizleyen

[18] Peter Brook, O. Aslan ve D. Bablet, *Le masque: du rite au théâtre*'da, Paris, CNRS, 1985, s. 201. L. Durrell üç gün üç gece boyunca, kara kadifeden maskenin adsızlığında İskenderiye'nin başını döndüren Karnaval'dan söz ederken, şöyle yazar: "Bu kılığın içine gizlenen insan hiçbir yasak tanımadan kendini istediği şeyi yapmakta özgür hisseder. Kentte işlenen en iyi cinayetler, kimlik yanılgılarından doğan en acıklı durumlar, hep bu yıllık karnavalın ürünüdür; öte yandan kişiliğin tutsaklığından, kendi kendimizin boyunduruğundan kurtulduğumuz bu üç gün üç gece sırasında pek çok yeni aşk serüveni başlar ya da sona erer." [Lawrence Durrell, *Balthazar*, çev. Ülker İnce, Can, 2005].

maske ahlaki gerekliliği anında askıya alır. Benliğin kilidini açar ve dürtünün açığa çıkmasına izin verir.

Japon romancı Kobo Abe *Tanin no kao*'da maske üstüne derinlemesine düşünmüştür. Roman örgüsünü sesiyle ören ana kahraman yüzünü tanınmaz hale getiren bir kaza geçirir, plastikten bir maske yapmayı düşünür; ona canlı bir yüz havası verebilmesi için maskenin oldukça gerçeğe uygun ve esnek olması gerekiyordur. Bu alanda çok bilgili olması sayesinde neredeyse kusursuz bir yapıt yaratır. Onu bozulmuş, tanınmaz hale gelmiş yüz çizgilerinin üstüne takınca, duygusuzluğu, kaskatılığı karşısında düş kırıklığı yaşar. İşte o zaman kendisini saran maskenin bir çocuk gibi eğitilmesi gerektiğini anlar, ona en bilinen mimikleri, ifadeleri öğretmek gerekiyordur. Maske anında bir Öteki gibi görünür, kendi kararlarını kendi almadan önce dünyada ona kılavuzluk etmek gerekir. Anlatıcı da yavaş yavaş ikiye bölünmeye başlar, o zamana dek gizlenmiş eğilimleri ortaya çıkaran plastik yüzün isteklerinden bir an bunalır. Buna karşın, hâlâ aynı kişidir, geçirdiği kazanın ve yüzünün zarar görmesinin acısını yaşamaktadır. İkili bir yaşam sürer; birinde maskenin koruyuculuğunda, dünyayı gözleyip olayları dikkatle inceler, olan biteni daha şimdiden başka bir gözle görür; ötekindeyse, zarar görmüş yüzünün etkisinde yaşar, asla kurtulamadığı, acıyan ya da meraklı bakışlarla yüzleşir ve parçalanan kimliğinin başta karısıyla ilişkisinde olmak üzere içine düştüğü acıklı durumu kara kara düşünür. Zaman geçtikçe, maske özgüven kazanır; her gün biraz daha dönüştüğü yeni adamı öne çıkaran bir tür benliğin ele geçirilmesi yaşanır. Sözgelimi, anlatıcı aynanın karşısında kendini koyuvermeden edemez: "Birkaç saniye bakıştık. Derken öteki gülmeye başladı; ben de güldüm. O sırada ötekinin bedenine geçiyordum direnç göstermeden. İki kişi birleşmişti, ben o olmuştum. Yüzü öyle çok güzel gelmiyordu bana, ama çok çirkin de gelmiyordu. Daha şimdiden o yüzle hissetmeye ve düşünmeye

başlamıştım".[19]

Maskenin yavaş yavaş özerklik kazanması anlatıcıyı istediğinden daha ileri bir noktaya götürür. Yüzünden yoksun kalmış ve toplumsal olarak dışlanmış eski kişiliğinin sergilediği direnç, kısa süre içinde kendisini ele geçiren yeni kimliğin gücü karşısında kırılır. Eski kimliğin manevi kilitleri başlangıçtaki yüzden geriye kalan şeylerle birlikte köklerini yitirir. Bastırılan şey önce gündüz düşü durumunda gittikçe daha ağır basmaya başlar. Yüzünün biçimsizleşmesi anlatıcıyı korku dolu bakışların nesnesine dönüştürerek ortak kuralların dışına itmiştir. Artık maskenin yarattığı baş dönmesiyle ve içinde serbest kalan dürtünün gücüyle, kendi kararıyla o kurallardan kurtulmanın farklı yollarını düşünür. İşleyeceği suçlarda kimse onu tanımayacağı için ceza almayacağına emin olduğundan, yangın çıkarmayı, cinsel saldırılara kalkışmayı vb. geçirir aklından. Roman kendisinin yeni yüzünü keşfeden karısını öldürerek eski kimliğini de kesin olarak ortadan kaldırdığı bir eyleme geçişle sona erer. Maskenin vaftiz edilmesi tüm eski bağların kesinkes koparılmasını gerektiriyormuşçasına. Kişilik aktarımı maskenin simyasıyla gerçekleşir. Bir başka yüz, kimliğin bir başka başkentidir. Maske ya da karakter makyajı silinip giden yüzlerin yerine geçen şeyler değildir asla, o ana dek yasaklanan ya da bastırılan yeni varoluş olasılıklarına uzanan yollardır, bir deneyin özgürce gerçekleştirilmesini sağlayan geçiş izinleridir. İnsanın maskeyi istediği gibi değiştirmesi bir kişilik vestiyerinde aranmaya benzer. Gözüpek insan kılıktan kılığa giren, makyajla yüzünü değiştiren Fantômas, Arsène Lupin ya da Monsieur Lecoq gibi hep geçici bir yüzün ve bir kimliğin koruyuculuğunda aynı anda birçok yaşam sürebilir.

Maske ya da karakter makyajı yüz duyumunu ve onun başkalarıyla ilişkideki üstünlüğünü askıya alarak, kimlik engellerinin bir bölümünü geçersiz kılar; bireyde bu kez

[19] Kobo Abe, Fr. çev. *La face d'un autre*, Paris, Stock, 1987, s. 105.

bütünüyle bedeninin işe koşulduğu, dünya üstünde başka türlü bir etki bıraktığına ilişkin yeni bir duygu uyandırır. Bazı tiyatro alıştırmalarında, oyuncunun eğitilmesi için bu dönüşümden yararlanılır. Peter Brook bir söyleşi sırasında bir oyuncunun yüzüne maske takıldığında olan biteni anlatır. "Yüz bu şekilde görünmez olduğunda," der, "insan şaşırtıcı bir izlenime kapılıyor: Birlikte yaşadığı ve her an bir şeyler aktardığını bildiği yüzün yok olduğunu anlıyor birden. Olağanüstü bir özgürlük duygusu hissediyor. Bunu ilk kez yaptığında, bu alıştırma çok önemli bir an oluşturuyor: Ansızın bir süreliğine kendi öznelliğinden kurtulduğunu hissediyor. Bu da karşı konulmaz biçimde beden bilincini uyandırıyor."[20] Yüz birden kendinin başkenti olmaktan çıkıp, insanı kimlik duygusunun baskınlığından kurtarır. İfadenin parıltısı geçici olarak askıya alınır, bu bakımdan kişi her türlü gereklilikten kurtulur.

İfade gücü iletişim zorunluluğundan kopar ve yüze yatırımın geri çekilmesi bedeni kat eden duyumlara ilişkin daha geniş bir bilinç yaratır. Jean-Louis Barrault bunu kendince dile getirir: "Biri bir maske taktığında, olağanüstü bir şey gerçekleşir. Algı omurların eğimine göre değişir, beden bütünüyle yüze ve duyarlılığa dönüşür. Gözler yerine iki göğüsle bakılır. Göbek deliğiyle, karınla soluk alınır, elleri açık kollar kulakların yerine geçer, dizler çene olur, peki ya cinsellik organı ağız değilse nedir? Maskeli insan yeniden biyolojik bir varlık olur."[21] Kuşkusuz, insanın yeniden biyolojik bir varlığa dönüştüğünü kesin olarak söylemek güçtür, çünkü bedenden yayılan algılar kültürel etkilerle bireyin özel tarihinin birbirine karıştığı simgesel süzgeçten geçerek açığa çıkarlar. Beden asla bir doğa değildir.[22] Ama daha önceki bedene yatırım sistemi durur, algısal alışkanlıklar derinlemesine değişir ve birey dünyayla ilişkisinin karanlıkta kalan bir parçasını keşfet-

[20] Peter Brook, *a.g.e.*, s. 194.

[21] Jean-Louis Barrault, *a.g.e.*, s. 181.

[22] David Le Breton, *La sociologie du corps.*

meye itilir. Gündelik yaşamın ahlakından kurtulan duyumsallık yeniden egemenliğini hissettirebilir.

Maske edimsel kimliğin göreceliğini hissettirir güçlü bir biçimde; birdenbire, onca figür olanaklıyken şimdiki durumun geçiciliğini, rastlantısallığını dile getirir. Aşinalığa kattığı yabancılık duygusu, apaçık olanda keşfettiği boşluk kişiye kendi olmanın, yalnızca kendi olmanın şaşkınlığını yaşatır. Maske takmasıyla ortaya çıkan güç izlenimi sayesinde, olumsallığının farkına varan birey bir baş dönmesi yaşar. Eski yüzünü algılamaz olur ve ona bağlı kimlik engellerinden kurtulur. Sonrasında ya kendini bu enerjiye bırakır ya da korkuya kapılarak ve kendinden başka biri olma isteğine boyun eğmeyi reddederek, maskeyi çıkardığı gibi ona sırt çevirir.

Maskeyle kurulan her özel ilişki tedirgin edicidir, hatta tehlikeli de olabilir. Oyuncular da onun içerdiği çift değerlilikten yoksun olmayan çağrıyı bilirler. Tiyatroda maske asla mizansendeki sıradan nesneler gibi atılmaz. Birçok gelenekte, oyuncu maskesine karşı karışık bir saygı duyar. Maskenin insanın ona yansıttığı şeylerden ötürü içerdiği, anlamı belirsiz kutsallıkla yakından ilgilenen Giorgio Strehler maskenin ritüel boyutunu vurgular. Bu konuda, *Commedia dell'arte* geleneğinde oynanan bir Arlecchino'yu anımsar. İlk temsillerde, oyuncular gösterinin sonunda maskelerini çıkarıp kulise atarak, yüzleri açık bir biçimde izleyicileri selamlarlar. Ama yavaş yavaş, kendiliklerinden, izleyicileri selamladıktan sonra çabucak maskeleri toplarlar, ardından da onları alınlarının üstünde ellerinde tutarak bir çırpıda çıkarmayı öğrenirler. G. Strehler bu anlamlı öyküyü anlattıktan sonra o günden sonra maskelerin gelişigüzel atıldıkları yerde kaldıklarını hiç görmediğini söyler. Her oyuncu maskesini makyaj masasının baş köşesine koyar.[23]

[23] Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*, Paris, Fayard, 1980, s. 163-168.

Maske saygı uyandırır, oyuncudan alabildiğini alır. Yüzün canlı derisini gizleyen ikinci bir deriye dönüşerek, ipleri eline aldığı olur. P. Brook *Mahabharata*'nın tiyatro uyarlaması üstünde çalışırken, onu takan her oyuncunun gücünü hissettiği bir Bali maskesinden söz eder: "Bu acayip bir tehlike. Maskelerden gerçekten güç yayılıyor; insan ona karşı yeterince duyarlı olduğunda, zararlı bir biçimde kullanılmayabilir, ama kullanılması da olası, aşırı güçlü bir şeyi insanın kendisi için kullanması ruhsal tehlikeler doğurabilir."

Maske, yapısına ve onu yüzüne takan kişide açığa çıkmasını sağladığı güçlere göre bir dönüşüm aracıdır. Ama etkisi öngörülemez, çünkü iki gizilgücün, insanınkiyle maskenin içerdiği gizilgücün buluşmasının simyasını yansıtır. Yüzün bilinçli olarak görünmez kılınması karşısında kimse ilgisiz kalamaz, bu çoğunlukla başkası olmanın, sayısız kimliğe erişebilecek olmanın sevincini doğurur. Aynı zamanda kimliği bir yüzün kesinliğine bağlayan güven verici işaretlerden yoksun kalma korkusunu, kaygısını da yaratabilir. Rilke'nin tedirgin edici bir anısı bu iki yolu iki etkinin olası yakınlığı üstünden aydınlatır. Bir çocuk maske takar: "Bu gerçekten bütün beklentilerin ötesindeydi. Ayna da görüntüyü yansıttı hemen, öylesine inandırıcıydı manzara. Pek fazla kımıldamaya gerek yoktu; hiç kımıldamasa bile tamdı hayal." Çocuk kolayca başkası olabildiği için büyülenir, kendini görmekten hoşlanır ve mutluluğunu doğrulayan rahat hareketlerle özgürlüğünü sınar.

Birden yuvarlak bir masa devrilir, çocuk o kendinden geçmiş, sevinçli halinden çıkar, biraz korkmuştur. İçinde bir kişilik yitimi duygusu uyanır. Üstündeki kılığı çıkarmaya çalışsa da boşunadır: "Kan beynime sıçramış bir halde aynanın önüne koştum ve maskenin içinden güçlükle, ellerimin çabalamasını gördüm. Ayna ise bunu bekliyordu yalnızca. Öç almasının zamanı gelmişti. Alabildiğine büyüyen bir bunalışla kendimi, bir kolayını bulup bu giysilerden sıyırmaya çabaladığım sırada ayna, bilmi-

yorum neyle, beni, başımı kaldırıp bakmaya zorluyor ve bana bir hayal, hayır, bir gerçek, yabancı, kavranması imkânsız, anormal bir gerçek dikte ediyordu; istemediğim halde bu gerçek iliklerime işledi; çünkü şimdi o kuvvetliydi, bense ayna olmuştum." Yüz yitimi maskenin çağırdığı varlığın benliği ele geçirmesine yol açar sonunda. Çocuk yüz çizgileri görünmez olduğundan artık kendine söz geçiremez. Yabancı bir gücün göstergesini giydiği için, onun kendisini ele geçirmesine izin verir. Onun etkisinden kurtulamayan çocuk dehşete kapılıp, bağıra bağıra kaçar. Annesi babası, ailesi sarar çevresini. "Sonunda önlerinde diz çöktüm, benim çöktüğüm gibi diz çökmemiştir kimse; diz çöktüm ve ellerimi onlara doğru kaldırdım ve yalvardım: 'Çıkarın, mümkünse de bırakmayın.' Ama duymuyorlardı; sesim yoktu artık."[24]

Maske benliğin elden çıkmasını ve çocuğu ele geçiren, bir süreliğine yüzünü yutuveren ve sesini yok edecek derecede varlığını saran yabanıl bir gücün akınını tetikler. Kimliğin sağlam biçimde bağlandığı bildik bir yüzün koruyuculuğundan yoksun kalan çocuk bilinçdışı içerikleri farkında olmadan serbest bırakır ve kaygıya teslim olur. Bu sık görülen bir olaydır.

Nancy Breitenbach da serbest makyaj üstüne yazdığı kitapta buna benzer öyküler anlatır. Örneğin bir çocuğun karakter makyajına müdahale etmeden, ilerleyişini denetlemeden bir başkasının kendisine makyaj yapmasını kabul etmesi. Kimi zaman seansın sonunda aynaya yansıyan görüntüyü görünce, çocuklar korkuya kapılıp, sıkıntıyla, çabucak makyajlarını siler, sonra da deneyin yinelenmesini istemezler.[25] Yüze iliştirilen Öteki bir Truva atı gibi alanın ortasındadır ve kimlik duygusunun en baskın göstergesi zaten ele geçirilmiş olduğu için artık kaçınılmaz olan bir yıkımın pek yakında gerçekleşeceğini haber veriyormuş gibi görünür. Ondan sonra yapı bütü-

[24] Rainer Maria Rilke, *Malte Laurids Brigge'nin Notları.*

[25] Nancy Breitenbach, *a.g.e.*, s. 107 ve devamı.

nüyle dağılabilir, delilik alanı ele geçirebilir. "Maske," der Georges Bataille, "yaşanan öngörülemez ve ölüm denli katlanılması olanaksız değişikliklerin belirsizliğini ve tehdidini açığa vurur. Maskenin akını insanın dengenin ve düzenin korunması için zincire vurduğu şeyi serbest bırakır."[26]

İnsanın büründüğü figür bilinçdışı içeriklerini serbest bırakıp, korku uyandırmak üzere yüzü asit banyosunda eritir. Kişi kimliğinin en güvenilir göstergelerinden kurtulunca, içinde zayıf bir nokta belirir. Dolayısıyla, kendi yüzünü sürgüne yollamak demek, kimi zaman daha bilinmeyen başka bir şeyin erişebileceği bir konuma gelmek demektir: Engel tanımaz ama aynı zamanda tehlikeli bir özgürlüğün tadını çıkarabilmek için kimliğin saptanmasını sağlayan işaretlerden vazgeçilir. Maske sağladığı esneklikle toplumsal plana, ama aynı zamanda kimlik ilkesini yıkmasıyla bireysel plana aykırı davranma aracıdır. Dolayısıyla, birçok geleneksel toplumda, maskelerin kökenine ilişkin mitlerin onların icadını ensest eğilimine ya da tabusuna aykırı davranılmasına, yani en önemli kuralın insanı insanların ötesine, karar verilemez bir konuma koyacak şekilde çiğnenmesine bağlaması şaşırtıcı değildir.[27] Birçok toplumda cesedin yüzünün üstüne bir cenaze maskesinin konduğunu anımsadığımızda şaşırmayız. Maske artık burada dönüşüm aracı değildir; tersine, yüzü korur, yitirilen düzenini anımsatmayı sürdürür. Ölümün ısrarlı çalışmasına karşı koyma girişimidir. İn-

[26] Georges Bataille, "Le masque", *Œuvres complétes: écrits posthumes: 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970, s. 403-406. "Latince hem hayaleti, hem de kılık değiştirme aracını tanımlayan *larva* gibi," der André Chastel, "maske sözcüğü ve –kaynağı– İtalyanca *maschera* da eskiden bir canavarı, iblis karakterli, hayaletimsi bir yaratığı tanımlıyor olsa gerektir. Kavram uzun süre şeytanın işleriyle ilişkilendirilmiştir..." André Chastel, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978, s. 250.

[27] Bkz. J.-T. Maertens, *Le masque et le miroir*, Aubier, Paris, 1978, s. 15 ve devamı.

san maskenin altında öbür dünyadaki büyük serüvenin pençesindedir, ama dünyaya karşı sergilediği ve kendisini meraklı gözlerden kurtaran hareketsiz biçim bu yolculuğun yalnızca kendisini ilgilendirdiğini anımsatır.

KİMLİĞİ GİZLEME

"Maske Venedik'te bir kılık değiştirme aracı değil, kimliği gizleme aracıdır," diye yazar Montesquieu. Sonra da gondollarda saygınlıklarına zarar gelmeden birtakım gönül maceraları yaşayabilmek için maske kullanan kibar fahişelerden söz eder. Kibarlar âleminin maskesi Avrupa'nın seçkin toplumunda 16. yüzyılla 18. yüzyıl arasında ortaya çıkmıştır. İşlevi bireyi başka birinin kılığına sokmak, ona yedek bir kimlik sunmak değil, biraz da hırsızların pis bir işe kalkışmadan önce başlarına maske geçirmeleri gibi, gezindiği yerlerde yüzünü kapatarak kimliğini gizlemesini sağlamaktır. Maskenin varoluş nedenlerinden biri yüz çizgilerini gizlemek, yüzü tanınmaz kılmaktır. Her ne kadar gizlenme gerçekte bireyin yüzü açıkken kalkışamayacağı edimlerin gerçekleştirileceğinin habercisi olsa da, burada amaçlanan şey dönüşüm değildir. Söz konusu olan öncelikle toplumsal kuralları ceza almadan çiğnemektir. Birey yapacağı şeyin bir tanık tarafından görülmesi durumunda ortaya çıkacak sonuçlardan korunmak için, kendisini başkalarının aşırı merakı karşısında zayıf düşüren göstergeyi ortadan kaldırır. Ama kibarlar âlemi maskesi, domino maske, yarım maske ya da *bautta*'nın koruyuculuğunda, suçtan çok, aşk ya da siyaset entrikalarını kolaylaştırır. Yüzlerini gizleyerek, birbirlerine bütünüyle eşit olarak buluşan çiftlerin suç ortaklığında bir zevk aracına dönüşür kolaylıkla.

Bu maske eskiden soylu hanımların, beylerin ya da kralın kendisinin entrikalara, eğlencelere, geçici kimlik kaymalarına elverişli hafif maskeler taktığı sarayda kullanılmıştır. Ötekinin yüzünün işaretlerinden bir süreliğine

vazgeçilmesiyle, onun kim olduğunu kestirmeye çalışmanın toplu heyecanı devreye girer. "*Bautta*," der Giovanni Commisso, "kara başlık ve maskeyle bezeli bir tür harmanidir. Bu adın kökeni bir çığlıktır: *bau, bau*; çocukları korkutur. Giysiyi kente özgürce girip çıkmak için, Venedik'te başta Doc olmak üzere herkes giyer. Kamusal alanlarda lüksü gemlemek, aynı zamanda da seçkin sınıfın halkla bir aradayken onurunun lekelenmesine engel olmak için, erkeği kadını, soylular için *bautta* zorunludur. Tiyatrolarda, kapı görevlilerinin soyluların yüzlerinde *bautta* olup olmadığını denetlemeleri gerekir, ama salona girdikten sonra çıkarıp çıkarmamaları onların keyfine kalır. Seçkinler devlet işleri için elçilerle görüşmeye gittiklerinde de *bautta* takmak zorundadır, bu durumda elçiler de teşrifat gereği bu maskeden takarlar."[28]

Yalın ama ustalıklı bir biçimde üretilen bu kumaş parçaları entrika çeviren kişinin üçüncü bir kişi tarafından tanınması tehlikesini bütünüyle ortadan kaldırır. Saten ya da kadife yarım maskeler buluşmaya gizem katar ve şehvetin heyecanını artıran, hafif bir tedirginlik uyandırır. Sevgililer hırsızlara benzerler, herhangi bir tehlikeyle karşılaşmadan kendi yarattıkları korkunun tadını çıkarırlar. Baloda, yüzlerini gizleyen eşler, görgü kurallarını çiğnemeden, en çekici düşlerin, sınıflarına özgü resmî ahlak düzenine hiç uymayan gizli aşkların zevkine varırlar. Çünkü bazı koşullarda, kuralların çiğnenmesinde bir kumaş parçasının meşru kılmaya yettiği yüzeysel bir düzen vardır.

Maskenin işin içine istendiğince kattığı bu heyecan ve düşler Lawrence Durrell'in *İskenderiye Dörtlüsü*'ndeki, Amaril'le Semira'nın serüveninin de temelinde yatar. Karnavalın adsızlığında, maskeli halde, birbirlerini çılgınca sever, bir sonraki yıl buluşmak için sözleşirler. Ama Ama-

[28] Giovanni Camisso, *Les agents secrets de Venise au XVIIIe siècle*, Paris, 1944, s. 37, aktaran Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967, s. 370.

ril yaşlı, pek de çekici olmayan bir adamdır. Semira'nın yüzüyse bir hastalık yüzünden biçimsizleşmiştir. İkisi de kusursuzluk düşüne kendini kaptırmıştır, karşılıklı bahtsızlıklarını daha bilmezler. Önceki yıl gözünü kamaştıran o yabancı kadını beklerken, Amaril maskeyi çıkararak geçeceği turnusol testini düşünür: "Maskesini çıkarmaya cesaret edemiyordu, çünkü o kadın kararlaştırdıkları yere gelir de yüzünden hoşlanmaz ya da düş kırıklığına uğrar diye korkuyordu. Bir insan kendi yüzü maskeliyken bir başka maskeliye âşık olursa... içlerinden hangisi maskesini ilkin çıkarmayı göze alabilir? Belki de böyle sevgililer ömür boyu maskeli kalırlar."[29] İmgelemin yoğunluğu yabancıyı sonsuz arzunun imgesine dönüştürür. Eldeki o kumaş parçasında yaşamda tuhaf biçimde karşımıza sık çıkmayan bir lütuf vardır.

"Maske: haydut kültünden geriye kalan tek şey," diye yazar Henri Michaux. Maske onu takan, ama kendini onun insafına bırakarak ne gibi tehlikelerle karşılaşabileceğini bilmeyen kişi için dönüşüm ve/veya kimliğini gizleme aracıdır. Kurban ya da yalnızca karşısındakinin gizlenmiş yüzüyle karşılaşan insan içinse karşılıklılığı yok edici, korku uyandırıcı bir uzaklaştırma aracıdır. Açık yüz hassaslığın alanına dönüşür. Bu durumda, maske kullanımı ilişkide eşitsizliği dayatır. Gizlenen insanın kimliğiyle ilgili bilgileri ve sergilediği mimiklerle ya da heyecanlarla ilgili belirtileri ötekine göstermeyerek, bir üstünlük kazanıldığını ortaya koyar. Kurban, ifadeli bir yüz yerine tedirginlik ya da sıkıntı yansıtmalarına elverişli, balmumundan ya da kartondan hareketsiz bir kalıp, bir kumaş parçası görür yalnızca. Maske gizlediği şeye ilişkin titizlikle suskun kalmasıyla rahatsızlık yaratır. Elias Canetti şöyle der: "Yorumlanabileceği geçici değişiklikleri yoktur ve bu yüzden izleyici, maskenin sakladığı bilinmeyenden kuşkulanır ve korkar."[30] Maske gizi ortaya koyar. Yüksek

[29] Lawrence Durrell, *a.g.e.*

[30] Elias Canetti, *Kitle ve İktidar* [çev. Gülşat Aygen, Ayrıntı, 2010, s. 378.]

sesle hiçbir şey söylemeyeceğini söyler ve bu sapkın tutumundan güç alıp, tedirginlik yayar.

Maske bu hesaplı yakışıksızlık üstünden bir korku ve yıldırma aracına dönüşür. Artık kibarlar âlemi toplumunda olduğu gibi, ahlaki ya da siyasal düzenden bir süreliğine kopmanın üstünde uzlaşılmış aracı değildir. Burada ona başvurulması ortak yasa ve görenek ağından kopmaya yönelik apaçık bir istence işaret eder: cinayet, hırsızlık, saldırı vb. Gizlenen insan özenle başkalarının bakışlarından kaçar, onları sonradan kendi kimliğini saptama olanağından yoksun bırakır, öncelikle kendini polisten korumak için. Ani bir saldırıya kalkışacak kişi bunu nadiren açık yüzle yapar, çünkü sonradan tanınmaktan korkar ve belki bir neden de yüzün genel tonunun belli bir tutumu, kendine ve başkalarına karşı belli bir beklentiyi zorunlu kılmasıdır. Tabii yüz zaten katılaşmamışsa. Maske yalnızca adsızlık sağlamakla kalmaz, kuraldışılığa ve yasakların kalkmasına da izin verir. Birey yüzünü gizlediğinde, uykuda olduğu gibi, sonradan kendi yüzüne bakamama korkusuyla yüzü açıkken yeltenemeyeceği işlere kalkışır. Ama öncelikle söz konusu olan hoşgörülmeyen bir edimi ceza almadan, toplumun yasal ya da ritüel çerçevesinin dışında gerçekleştirmektir; Ku Klux Klan'ın uzun kukuletaları bunun korkunç bir örneğidir. Başka kurumlar da kendilerine özgü nedenlerden ötürü üyelerinin adsızlığını korurlar.

Müslümanlık öncesi ya da çağdaş göçebe Arapların geleneği peçenin toplumda kişisel koruma amaçlı kullanımını yansıtır. Bireyin bir öz değerle özdeşleştirilmediği o toplumlarda, insan simgesel olarak yüzüyle, vecihle bir tutulur. Kur'ân'da sık geçen bu sözcük bütün olarak varlığı, genel anlamda kişiyi karşılar. Joseph Chelhod, Arap tarihinde gerilere giderek ve yüzü örtme geleneğinin yalnızca Tuareglere değil, göçebelere ve eski Araplara özgü olduğunu anımsatarak, çehreyle kişiliğin kültürel anlamda birbirine karışmasını açıklar. Özellikle büyük kabile toplantılarında tanınma olasılığını bütünüyle ortadan

kaldırmak için yüz örtülür. Üç almanın kişinin içinde yaşadığı topluluğa karşı sorumluluğuyla ilgili bir zorunluluk olduğu kılı kırk yaran toplumlarda, kimliğin gizlenmesi arayışı ölüm kalım sorunudur. Kısmen özel ekolojik koşulların dayattığı, özellikle sıcaktan ve tozdan korunmak için takılan başörtüsü "aynı zamanda tanınıp bir misillemeye ya da bir kan davasına kurban gitme korkusu yüzünden de benimsenmiştir."[31] Göçebe Arap başörtüsünün ucunu ağzına ve burnuna getirip yüzünü sarar. Dolayısıyla, yüzünü göstermek yiğit savaşçılara yaraşan, açık bir yürekliliik göstergesidir. Her topluluğun temsilcisini tehdit eden olası misillemelerden korkmadan yüzün herkesin ortasında sergilenmesi gururlu ve yürekli bir davranıştır. Önderlere yakışır. Bunun tersine, kimliğini gizleme, yüzün görünmesine engel olma kaygısı genel tutumdur.

DEĞİŞTİRMEK

Estetik cerrahide, bir kazadan ya da bir hastalıktan sonra zarar görmüş bir yüzü az çok gerçeğe bağlı kalarak ve doyurucu bir biçimde onaran müdahaleyle (bu konuya daha ileride döneceğiz), kendini başka bir "biçimleme"yle göstermek isteyen kişinin isteği üzerine yüzün görünümünü değiştirerek yeni bir biçim yaratma amacındaki estetik müdahaleyi birbirinden ayırmak gerekir. Birçok inceleme estetik cerrahiye başvuran kişilerin çoğunlukla bir bunalım yaşayan (boşanma, işsizlik, yaşlanma, bir yakının ölümü vb.), bu sayede kendi sıkıntılarıyla yüzleşmekten kaçabileceklerini düşünen insanlar olduğunu göstermiştir. Yüz çizgilerini ya da bedenlerinin görünümünü değiştirerek yaşamlarına birdenbire yeni bir yön vermek isterler. Yaşamlarının kavranamazlığının karşısına bedenin kavranabilirliğini koyar, bedenin biçimini değiştirip,

[31] J. Chelhod, *Introduction à la sociologie de l'Islam*, Besson-Chantemerle, 1958, s. 33-34; "La face et la personne chez les Arabes", *Revue d'Histoire des Religions*, 1957, 24. sayı, s. 231-241.

bu yolla dünyayla ilişkilerine etki edeceklerine inanırlar. Yaşamın akışında her şey gizlenirken, beden kişinin kendi üstünde etkili olmasını sağlayabilecek tek çıkar yoldur. Bedeni değiştirmek yaşamı değiştirmekten daha kolaydır, hele kişi bunların ister istemez birbirine bağlı olduğuna inanıyorsa. Estetik cerrahi müşterilerinin psikolojisi üstüne birçok inceleme yazmış Isabelle Faivre, yüz çizgilerini ya da beden biçimlerini değiştirme istencinin ortaya çıkışının çoğunlukla ergenliğin sonuna denk geldiğini ve anne babadan birine benzerliğin katlanılmaz bir biçimde yaşandığı sıkıntılı aile ilişkilerine bağlı olduğunu gösterir. Örneğin bir burnun değiştirilmesi huzursuzluğa neden olan, anneyle ya da babayla özdeşleşmenin kaynaklarından birinden kurtulma istencine tanıklık edebilir.[32] Estetik cerrahiye başvuru bu durumda fazlasıyla göze çarpan bir soy zincirinden koparak, kendi kendini dünyaya getirmeye yönelik simgesel bir girişimdir. Dünyadaki varlığın bedenini bir babaya ya da bir anneye apaçık benzerliğe borçlu olmaktan kurtulmak istenir, artık onların izleri bütünüyle silinmelidir.

İstatistikler estetik cerrahiye kadınların erkeklerden daha çok başvurduğunu gösterir. Kadınlar modern yaşamın normatif modellerine (gençlik, canlılık, çekicilik) uyma gereksinimini daha çok duyarlar. Toplumsal temsillerde, bir kadın için çekiciliğin azalması kadınlığın yitimine ve varoluş nedeninin zayıflamasına denktir. En ayrıcalıklı toplumsal kategoriler, çekiciliğe zorlayıcı kuralların o kadar da yön vermediği en alt kategorilere göre estetik cerrahiye daha çok başvururlar. Bu çareye en çok başvuranlar başkalarıyla ilişkileri görüntü ölçütlerine en çok bağlı olanlardır. *Look*'un [görünüş] toplumsal kabulde en belirleyici şey olabildiği insanlardır.

Birçok talep de yaşama somut biçimde etki eden, beden imgesinden kaynaklanan sıkıntılara bağlıdır. Aşı-

[32] Bkz. Isabelle Faivre, *Psychologie et chirurgie esthétique*, Paris, Maloine, 1985.

rı uzun ya da aşırı kısa görünen bir burun, aşırı kalın ya da biçimsiz dudaklar vb. Çoğunlukla, duyulan bu sıkıntı kişinin kendi bedeniyle olan ilişkisinin imgelem boyutunu derinlemesine açığa vurur. Hoşa gitmeyen fiziksel özellik yaşamda baskın bir konum kazanır ve bütün olarak varlığa gerçek anlamda yatırım yapılmasına engel olur. Bu özellik kişinin yakasından düşmez. Kendi gözünde yaşamını lekeleyen tüm üzüntülerle bir tuttuğu bu uyumsuzluktan başka şey görmez olur. Herkes onun çekici olduğunu, yüzünün biçimli olduğunu düşünürken, birey yüzünden ötürü hiç de sevimli görünmediğine inanır. Fantezi insanın dünyayla ilişkisinin biçimlerinden biridir, estetik cerrahi de bundan fazlasıyla yararlanır. Kimi zaman, ameliyat gerçekten de birey için yaşamda yeni bir başlangıç yapma olanağı yaratır, ama bunun nedeni fiziksel özelliğin yeniden biçimlendirilmesi değil, o özelliğin bireyin gözünde tüm kötülüklerin kaynağı olmasıdır. Ondan sonra kendini başka biri gibi hisseder. Estetik cerrahi ameliyatı simgesel etkinlikten hiç de uzak değildir. Ameliyat olan kişinin amacı yalnızca yüzünün ya da bedeninin yeni bir biçiminin üstlenilmesiyle ilgili değildir; müdahaleden beklenen toplumsal, ilişkisel ve kişisel sonuçları bütünüyle ortaya koyar: daha çekici olma, yaşamda yeni bir başlangıç ya da ötekiyle daha elverişli ilişkiler kurabilme umudu. İstenç kişinin kendisine bakışını ve başkalarının ona bakışını değiştirme kaygısına bağlıdır, en sonunda bütünüyle var olduğunu hissedebilmek için bakışın bütünlüğünü onarmaya yöneliktir.

Estetik cerrahiye başvuruda, bir toplumsal gruba tarihinin belli bir sürecine özgü olan normatif bir gereklilikle, o normun kendine bir ideal yaratıp, doğru ya da yanlış, somut olarak onu gerçekleştirmeye çalışan özel bir bireyde tekilleşmesi birbiriyle kesişmektedir görünüşe göre. Burnu ya da çeneyi düzeltmeyi, kırışıkları ya da gözaltı torbalarını ortadan kaldırmayı amaçlayan cerrahi müdahale, yüzle ilişkinin simgesel görünümlerini bedenin doğrudan gerçekliğine kaydırarak, o ilişkideki çift değer-

liliği yok etme girişimidir. Kimi zaman kişinin tarihinde ve dünyayla ilişkisinde başka bir yerde konumlanmış bir eksikliği bedende düzeltmek üzere, eğretilemeyi olduğu gibi ele almanın ve fanteziyi bahanesiyle karıştırmanın en kötü yolu olur.

Beden imgesinde meydana gelen, bir yakınmanın mecaz anlamını bilmezden gelerek kesin çözüme giden, ayrım gözetmez, hoyrat bir değişim. Estetik cerrahi büyük çoğunlukla bilinçdışının yadsınması üstüne işler, doğrudan beden üstüne saf bir yorumla hareket eder. Bu biraz bir psikiyatrın paranoyak bir hastaya daha da kuşkulanmasını, düşmanlarından daha etkili biçimde korunmasını öğütlemesine benzer. Özünde bilinçdışının fazlasıyla işe karıştığı dünyayla ilişkideki bir acıyı vurgulayan bir talebe ayrım gözetmeksizin yanıt verilmesi, hastayı hiç de önemsiz sayılmayacak bir kişilik yıkımı tehlikesiyle karşı karşıya bırakabilir. Bu az rastlanan bir durum değildir. Bu noktada da yüze dokunmak demek kişinin varoluşunu etkilemek, çizgisini değiştirmek, tonunu altüst etmek demektir.

Söz konusu olan ideali sabitlemek, onu harfi harfine ele almak ve benliğe bir egemenlik edimiyle kök salmasını sağlamaktır. İmgelem yeni motifin işlendiği kumaş olsa da, kişinin tasarısını tetikleyen şey haklı beklentilerini karşılamayan bir yaşamı değiştirmek için, yüzünün ya da bedeninin görünümlerini değiştirmenin yeterli olacağına inanmasıdır, sonrasında yaşam da onun dileklerini karşılayacaktır. İnsan yaşamını değiştirmek için önce "görüntüyü değiştirmek" ister, arkasının kendiliğinden geleceğine güvenir. Yüz benliğin en anlamlı simgesi olsa da, düş kırıklığı yaratmış bir yaşamın dönüşümü de aynı yüze plastik müdahale sayesinde gerçekleşebilir pekala; bu bakımdan da istencin üstünde bir disiplinin ve bir sabrın gelişmesine engel olur. Düzeltilecek bir burun, silinecek kırışıklar ya da daha biçimli olması istenen dudaklar bireyin başına gelen kişisel ya da profesyonel başarısızlıkların sorumlusu "kötü nesneler" olarak öne sürülür.

Kötü nesnenin ortadan kaldırılmasının, tıpkı bir makinede bozuk bir parçanın değiştirilmesi gibi, artık arınmış, çekiciliğini sergilemeye özgü aksesuarlarla donatılmış olan bir bedeni tüm olanaklarıyla yeniden çalıştırabileceği varsayılır. İmge bu bağlamda, bedenle ilişkinin özünü ve normatif cerrahiye başvuruyu niteleyen sorgulayıcı tutumla dayatır kendini. Kişi bir nesneye ve kötü tasarlanmış bir makineye indirgediği, biçim bozukluğundan sorumlu, sorun çıkaran parçaları değişmesi gereken kendi bedenselliği karşısında denetleyici ve yargıç konumundadır.

Varoluşsal güçlüklerin çözümü bütünüyle yüzdeki ya da bedendeki tartışmalı alanın düzeltilmesine dayanır: yalnızlık, utangaçlık, başarısızlık, uçup giden gençlik vb. Fiziksel görüntü üstünde gerçekleştirilecek bir işlem en sonunda kişinin talihinin yaver gitmesini sağlayacak, yaşamla ideali buluşturacaktır. Değiştirilmesi gereken özellik karşılaşılan sıkıntıların hepsinin düzdeğişmecesidir. Burada cerrahi müdahalenin aslında neden simgesel etkinliğe bağlı olduğu ve şamanlık yöntemlerini anımsattığı görülmektedir. Tüm kötülük, alınan ya da görüntüsü değiştirilen bir organa aktarımla sabitlenir. Bu arıtma işleminden yeni ve daha elverişli bir yaşam beklenir.

İşlem tamamlanıp kötü nesne yok olduğunda, birey talihsizlik duygusunu yitirebilir, kendini başka gözle görebilir, başkalarına ve kendi yaşamına karşı tutumunu kökten değiştirebilir.

Çoğunlukla, ameliyatın sonunda bireyin kendini değersiz görüşünü derinlemesine tersine çeviren bir anlam dalgası ve bir canlanma yaşanır. Ama simgesel etkinlik kolaylıkla başarısız da olabilir, müdahalenin sonucu hiçbir şeyi değiştirmez, hatta başka bir sıkıntı doğurabilir. Örneğin cerrahla ya da sağlık ekibiyle kötü bir ilişkinin kurulması, nevrotik yapının kişinin kendine saygısının öyle kolay kolay onarılmasına izin vermeyecek kadar yerleşmiş olması ya da ameliyattan sonra yakınların sonucu düş kırıklığı yaratacak biçimde karşılamaları yüzünden. Ayrıca, yüzün değişimi, kimlik duygusu doyurucu biçimde yaşan-

masa bile, o duygunun ana verilerini altüst ederek, kimliğin temellerini derinlemesine sarsar sık sık, bu da saflıkla sonunda idealine kavuşacağını düşünen, ama kendini tanıyamaz olan kişiyi şaşkına çevirir. Estetik cerrahi yüzdeki ya da bedendeki fiziksel bir özelliğin basitçe geri çekilmesi ya da eklenmesi değildir, öncelikle imgelemde gösterir etkisini ve özellikle kimlik duygusuna yansır. Yüz ameliyatı kol ya da bacak ameliyatıyla kesinlikle karşılaştırılamaz, çünkü çoğunlukla farkında olmadan insanın köklerini etkiler. Ameliyat olan kişiyle kendisine bakan sağlık ekibi ve cerrah arasında kurulan ilişki cerrahi müdahalenin yaşanışı ve aynayla ilk karşılaşmalardan sonra üstlenilişi açısından belirleyici bir öğedir. Cerrah tedavi uzmanından uzak sayılmaz, talebin anlamını kavrayıp, müdahalenin öncesinde ve sonrasında hastasına eşlik etmelidir.

Estetik ya da rekonstrüktif cerrahi kimi zaman cezaevlerinde, başta ABD'de, fiziklerini sevimsiz bulan gönüllü hastalar üstünde kullanılmış, bu yolla rehabilitasyonun kolaylaşması amaçlanmıştır. En sık istenen ameliyatlar burnun (rinoplasti) ve burun duvarlarının (septoplasti) biçimini, fazla göze çarpan yara izlerini ve boyundaki ya da yüzdeki urları düzeltmeye yönelik müdahalelerdir. Fiziksel görüntü aykırı bir etkinliğin seçilmesinde hiç de belirleyici olmasa da, böyle bir ameliyat kimi hastaların yaşamını derinden etkileyip, yeniden topluma kazandırılmalarını kolaylaştırabilir. Texas hapishanelerinde yapılan bir deney düzeltici cerrahiden yararlanan mahkûmların yalnızca %17'sinin serbest kaldıktan kısa bir süre sonra yeniden tutuklandığını göstermiştir. Oysa aynı dönemde yeniden suç işleyen sabıkalıların oranı %31,6'yı bulur. Talebinin kabul edildiği sırada mahkûmun gördüğü ilgi ve rahatsız edici bir yüzden kurtulmuş olması (tabii deneyin öyküsüne eşlik eden fotoğraflara göre değerlendirirsek), mahkûmun serbest kalınca toplumla daha kolay bütünleşmesini sağlamış olabilir, ama yalnızca belli bir noktaya kadar.[33]

[33] M. Spira, J. Chizen, F. Gerow, S. Baron Hardy, "Plastic surgery in the

Yüzün cerrahiyle biçimlendirilmesi yaşı yadsımaya büyük ölçüde katkı sağlar. Örneğin *lifting* yaşlanma sürecine giren derinin dönüşümüne karşı kökten etkili bir panzehirdir. Zamanın insan bedenine ve yüzüne etkilerine karşı uygulanan estetik cerrahi, taşkınlığı ve insanın kendisini aşmasını sağlayan maskenin ya da makyajın tersine, dünyanın akışını durdurma, onu sonunda sağlamca sabitleme, korkutucu olduğu düşünülen gelecek konusunda tasalardan kolay yoldan kurtulma istencine tanıklık eder. Sözgelimi *lifting* üstderiyi gererek kırışıkları yok etmeye dayanan bir işlemdir. Yüz gerdirme birkaç yıl sonra yinelenebilir, ama yavaş yavaş yüz çizgilerinin hareketini kısıtlar ve bir tür maske yaratır. *Lifting* işlemiyle yalnızca toplumun ayrıcalıklı katmanları, sergiledikleri çekiciliğe daha çok önem veren ya da işleri gereği görüntüyü olabildiğince uzun süre kurtarmak zorunda olan insanlar (sanatçılar, siyasetçiler, ünlüler vb.; yüzle bedenin başkalarıyla ilişkide temel değerleri oluşturduğu toplumsal gruplar) ilgilenmektedir. Kadınlar erkeklerden daha fazla bu uygulamaya başvururlar, oysa modern yaşamda genç görünme gerekliliği erkekleri de etkilemektedir. Ama kadın kendisini hedef alan toplumsal temsiller yüzünden yaşlanmaya karşı daha duyarlıdır; "kadın" olarak kalmak, çevresinde uyandırdığı, gitgide azalan çekiciliğini korumak için bu değer yitimine karşı savaşmalıdır. Oyuncu bir kadın yaşlı görünmenin kendisini gerçekten yaşlı olmaktan daha fazla rahatsız ettiğini itiraf eder. Erkekle kadının yaşlılığının aynı şekilde değerlendirilmediği iyi bilinen bir toplumsal veridir. "Belli bir yaşa gelmiş" bir erkekten söz edilirken "kır saçlı yakışıklı" denebilir; ama toplum aynı kuşaktan bir kadına karşı daha hoşgörüsüzdür. Çağdaş toplumlarda gençlik ya da çekicilik zorunluluğunun katılaşması, birçok kadını kafalarındaki kendilerine ilişkin imgeyi, özellikle de başkalarının bakışındaki simgesel de-

Texas prison system", *British Journal of Plastic Surgery*, 1966, 19, 4, s. 364-371.

ğerlerini korumak için estetik cerrahiye yöneltmektedir. Bu hiç kuşkusuz yüze onun doğasını değiştiren, ama karşılığında kişiye yaşına karşın çekiciliğini yitirmediği, yaşlılığın, hele ölümün uzakta olduğu duygusunu kazandıran bir disiplin dayatarak, ölümü savuşturmanın bir yoludur. Birkaç belli göstergeyle gençliğe öykünülür: görünüşte bozulmamış deri ya da gür saçlar. *Lifting* çevrenin ya da halkın gözünde canlı kalma zorunluluğunu karşılamasının ötesinde, aynı zamanda kişinin aldığı varoluşsal bir güvenlik önlemidir. Kimlik duygusunun açığa kavuştuğu noktada, yüzün görünümünü değiştirirken, bir yandan da dolaylı yoldan o duyguya etki eder ve ikinci bir soluk sağlar. Yaşlanmayla mücadelede uygulanan cerrahi bedenin dönüşümünün ansızın durmasıdır, ama aynı zamanda az çok etkili bir canlılık yanılsamasını ayakta tutar.

Estetik cerrahi aynı zamanda simgesel etkinliği canlandırmaya özgü ilişki verilerinin hiç de öncelikli olmadığı, büyüyen bir pazardır. Tehlikeli bir etkinliktir ve kimi zaman bu işe fazla güvenmiş hastalar için hoş olmayan sürprizler hazırlayabilir. *Le Monde*'dan bir gazeteci estetik cerrahi pratisyenlerinin dengesiz ortamını araştırıp, kendisine rinoplasti yapılmasını talep ettiği birçok klinikte karşılaştığı şeyleri anlatır. Yalnızca bir yerde, bir hekim kendisine biçimli görünen bir yüzde neden böyle bir ameliyat istediğini sorar. Aslında genel anestezi gerektiren ameliyatın tehlikelerinden de bir tek o söz eder. Birçok klinikte, konuştuğu öteki kişiler talebi kabul eder, bunun hasta için anlamını tartmaya ya da karşılaşılacak tehlikeler konusunda uyarmaya asla yeltenmezler.[34]

Ameliyatın başarısı, her zaman en iyisi olmayan cerrahın becerisinin dışında, birtakım araştırmaların da gösterdiği gibi, hastanın ona yatırımına da bağlıdır. Bu bakımdan, cerrahın hastaların her isteğini yerine getirmeye çalışması zararlı olabilir. Ameliyattan sonra ortaya

[34] Agnès Thivent, "Les mauvaises surprises de la chirurgie esthétique", *Le Monde Dimanche*, 27-7-1980.

çıkan birçok yan etki, bir talebe onun hasta için ne anlam taşıdığını sorgulamadan saflıkla yanıt veren ve bir yüzü "onarma"yı bir evin halılarını değiştirmek kadar sıradan bir iş olarak gören bir cerrahın düşüncesizliğinden kaynaklanır. Gerek hastasını hoş tutmaya çalışan cerrahla, gerek ondan yardım isteyen hastayla ilgili çok şey söyleyen bir Pygmalion tutumu. Bir biçimde tarafların karşılıklı olarak birbirine hizmet ettiği, ama hastanın çoğunlukla bilinçdışı yapılarını değiştirmenin yalnızca bedenin kesilmesiyle gerçekleşebilecek bir iş olmadığını istemeden de olsa öğrenerek mağdur olduğu bir fantezi alışverişi. Cerrah deriye nüfuz ederek kimliğin temellerini sarsar, özellikle de söz konusu olan yüzse.

DUYGULARI AÇIĞA VURMAMAKTAN "YÜZ-SUÇU"NA

Yüz ifadelerinin sıfır derecesine kuşkusuz erişilemez. Fotoğraflarını çektiği modellerde, onları bedenleri gerili bir durumda sıçratarak "derin bir gerçeklik" yakalamak isteyen Philippe Halsman'ın düşündüğü saçma oyun hiç de ciddi bir çözüm gibi görünmez. Halsman saf saf toplumsal koşullanmanın ve yüze uygulanan denetimin harcanan çabayla ortadan kalkacağını düşünmüştür. Aynı şekilde, uyuyan insan da böylesi bir girişimi desteklemek için en uygun örnek değildir. Yüzü suskunluğa gömülmüş ceset bize yalnızca başkalarının varlığının değil, insana yaşamın tüm koşullarında eşlik eden gündüz düşünün beslediği gündelik ifadelerden kendisini ayıran uzaklığı gösterir. "Ölü yüz," der Emmanuel Levinas, "biçime, ölüm maskesine dönüşür, göstermek yerine görünür, ama tam da bu yüzden görüntüsü artık yüz gibi değildir."[35] Duygularını açığa vurmayan insanı da bir tür ifade yokluğu sergilemeye yakın biri olarak göremeyiz.

[35] Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, *a.g.e.*, s. 239.

Duyguları açığa vurmama gerçekte insanın son derece ritüelleştirilmiş biçimde kendini zorlamasıdır. Kişinin, duygularını kendine saklamak, başkalarının yargısından korunmasını sağlayacak simgesel bir perde yaratmak üzere yüzüne geçirdiği bir tür peçe işlevi görür. Kişi yüzün yüzeyini hiçbir şeyin yansımadığı, en ufak ipucunun bile belirmediği bir boşluk motifine dönüştürerek, çoğunlukla aynı kendini geri çekme eğilimini sergileyen tanıklara, içine düştüğü durumun kendisini ilgilendirmediğini, uzaktan yakından ilgisinin olmadığını ya da daha fazla söyleyecek bir şeyi olmadığını gösterir. Ekleyecek bir şey yoktur. Kuşkusuz daha fazla önem verilmesi gereken bir şey olmuştur, ama o daha fazla ileri gitmek istemez. Çelişkili bir biçimde de ilgisizliğini açıkça sergiler, herkesin gözüne sokar. Duyguları açığa vurmama olabildiğince az bilgi verecek bir ifade sergilemek amacıyla, yüzün ve bedenin alışılagelen ritüelliklerini bile bile askıya almaya dayanan ritüel bir çabadır. Bir yandan toplumsal alışverişin içinde kalarak, başkalarına asgari yükümlülük göstergelerini sunarak, kişisel bir sığınak yaratan, görüntüyü kurtaran ve toplumsal bağı asgari düzeyde koruyan engeldir.

Yüzde duyguların açığa vurulmaması hassas bir durumda bulunan ve kendini ortaya atıp tehlikeye sokmamak için duygularını belli etmemesi gereken bireyin başvurduğu bir hiledir. Duygularını açığa vurmama durumu birçok figürle örneklendirilebilir; kötü niyetini kesinlikle belli etmemesi gereken ve aklı başka yerdeymiş, bir an için kendisine dönen bakışlarla ilgilenmiyormuş gibi görünmeye çalışan, kalabalığın hareketleri içinde göze çarpmamaya uğraşan dükkân hırsızı – onun tüm varlığı kimsenin henüz kanıtlamasını istemediği bir suçsuzluğa tanıklık eder; beklenmedik bir olayın bilincinde canlandırdığı bir eylemden içten içe kendini sorumlu gören biri; kendisine karşı düşmanca, örneğin ırkçı bir tepki verilmesinden korkup, göze çarpmak istemeyen biri; suç niteliğindeki bir edime istemeden tanıklık eden, bir nedenden ötürü yaşamı ya da rahatı için kaygılanan ve gördüğü şey-

le ilgilenmediğini açıkça gösteren biri; duygularını açığa vurmamayı sürekli bir gerilime, başkalarıyla ilişkisindeki açık ahlaka, içinden kolay kolay kurtarılamayacağı sığınağa dönüştüren otistik çocuk. Ama duygularını açığa vurmama çabası heyecanını bastıramayan kişinin aleyhine kolaylıkla boşa çıkabilir.

Duygularını açığa vurmama geçici, ritüel bir harekettir, ama özellikle herkesin düşüncelerini ya da duygularını gerçek anlamda ifade etmesine izin verecek bir güvenli bölge olmadığı için, kamusal uzamın son derece sınırlı olduğu totaliter toplumlarda, başkalarıyla ilişkinin değişmez değerine de dönüşebilir. Gözetim hem her yerde, hem hiçbir yerdeyse, belirtileri kavranamıyorsa, ama kötü bir rastlantı sonucu kendini riske atacak kişinin özgürlüğü ya da yaşamı için korkunç bir tehlike oluşturuyorsa, duyguları açığa vurmama sağ kalmak için her an bir zorunluluk, bir strateji, toplumsal bağın içinde denetim altında tutulan bir tür otizm haline gelir. Kuşkusuz E. Canetti de "İnsanların, yüz ifadelerinin oyunu karşısındaki tutumu çeşitlilik gösterir. Kimi uygarlıklarda yüzün özgürlüğü büyük oranda kısıtlanmıştır; acıyı ve hazzı açıkça göstermek uygunsuz görülür; insan bunları kendi içine atar ve yüzü sakin kalır"[36] yazarken bu toplumları düşünmüştür. İlgisizlik ifadesini ilgisizlik duygusuyla karıştırmamak gerekir, ilki bir sığınaktır; doğru ya da yanlış, sakınılması gereken başkalarının patavatsızlığından korunmanın yoludur; bir heyecanın açıkça belli edilmesinin tanıklarda kuşku uyandırabileceği totaliter toplumlarda ister istemez başvurulan bir yoldur. Bu denetim zorunluluğu insanın kendini görünmez, önemsiz, uzam içinde hiçbir biçimde göze çarpmayan birine dönüştürmesini amaçlar.

Kimi ülkelerin siyasal deneyimi duyguları açığa vurmama çabasının kısmen sona erebileceğini ve yüzün ge-

[36] Elias Canetti, *a.g.e.*, s. 377. Ayrıca bkz. Dominique Cochart ve Claudine Haroche, "Impassibilité, isolement et indifférence dans les sociétés totalitaires", *Cahiers Internationaux de Sociologie*, LXXXIV. cilt, 1988.

nel anlamda boyun eğmiş bir yüze dönüşebileceğini göstermiştir. Rumen ozan Mircea Dinescu da birkaç ay daha Çavuşesku egemenliğinde kalacak ülkesinden böyle söz eder: "Başkanın 'mutluluk' sözcüğünün her tonda vurgulanmadığı tek bir konuşması yok. Parti üyelerine, o sözcüğün hafif esintisinin okşamadığı kapkaranlık ve asık yüzlere bakmak yetiyor; torbaları ekmek dolu, üstlerinde ruh hallerini çok iyi yansıtan külrengi giysilerle, kaygılı, sıkıntılı bir halde garlara doluşmuş sıradan insanları gözlemlemek yetiyor... Biz Kuzeyli değiliz, eskiden evlerde candan kahkahalar atılırdı, bu da kimi zaman 'Balkanizm'le suçlanmamıza neden oluyordu, çünkü mizah anlayışımız her şeyi, hatta sıklıkla acıklı olayları bile kapsıyordu. Bugün, gülümseme pek rastlanan bir şey değil" (*Libération*, 17-3-1989). John Griffin Güney Amerika'da bir Siyah görünümüne bürünüp, acı koşulları yaşayarak, üç hafta araştırma yaptıktan sonra, tuvalet aynasında yüzünün yalnızca biçim olarak değil, genel hava olarak da geçirdiği dönüşümü gözlemler: "Yüz çizgilerimin donuklaştığını fark ediyordum. Hareketsizken yüzümde gergin, tasalı bir ifade vardı, tıpkı Güney'deki bir sürü Zencide olduğu gibi."[37] Canlandırdığı karakter olduğu kişiye üstün gelir; bu durumda hissettiği duygu yüzünün ifadesini kendisi fark etmeden değiştirir.

"Duygularını gizlemek," der George Orwell, "aklından geçenlerin yüzüne yansımasını önlemek, herkes ne yapıyorsa onu yapmak, içgüdüsel bir tepkiydi."[38] Bunun nedeni, istemeden bir şeyleri belli etmekten, iktidarın sayısız gözünden kaçmayacak bir ipucu vermekten saplantılı biçimde korkmaktır. Winston da bir gün bir an boş bulunur, derken bir kadının kendisine baktığını fark eder. Korku kaplar içini: "Kızın ne kadardır kendisine bakmakta olduğunu bilmiyordu; kim bilir, belki beş dakikadır gözünü

[37] John Griffin, *a.g.e.*

[38] George Orwell, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* [çev. Celâl Üster, Can, 2000].

üzerinden ayırmamıştı ve bu süre içinde Winston yüzündeki anlatımı tümüyle denetleyememiş olabilirdi. [...] En ufak bir şey sizi ele verebilirdi. Sürekli gözünüzün seğirmesi, farkında olmadan yüzünüzün kaygılı bir anlatıma bürünmesi, kendi kendinize söylenip durmanız, olağandışılık belirtisi gösteren ya da bir şeyler gizlediğiniz izlenimi uyandıran herhangi bir şey. Kaldı ki, yüzünüzde belirecek uygunsuz bir anlatım bile (örneğin, bir zafer açıklanırken inanmamış görünmemek) cezayı gerektiren bir suçtu. Yenisöylem'de bu suç için bir sözcük bile vardı: *Yüzsuçu* diyorlardı".[39]

Soljenitsin Sovyet kampları üstüne tanıklığında "yüzsuçu"nun şaşırtıcı bir örneğini verir. Az sonra on yıl tutsak edilecek bir insanla ilgili hazırlanan çok sert tutanağı anlatır. Soruşturmayı yapan kişi şaşkınlık içindeki kurbana geçen günlerde yaptığı şeylerin ve hareketlerin özenle hazırlanmış dökümünü okur: "Sonra sizleri yol kavşağında görenler oldu – yarım saat soğukta durdunuz, yüzleriniz asık, işte o an çekilen resimleriniz!"[40] Soljenitsin bir o kadar çarpıcı başka bir öykü daha anlatır. Bir Parti toplantısının sonunda, yoldaş Stalin'e bağlılığı bildiren bir karar alınır. Tüm temsilciler ayağa kalkıp coşkuyla alkışlamaya başlarlar. Bir dakika, iki, üç, dört. Alkışı kesmeye kimse yanaşamaz. Zaman geçer. On dakika. "Harap oldular! Mahvoldular! Duramazlar artık, ta ki kalpleri durmuş olarak yere düşene kadar. [...] Cinnet, toplumun geçirdiği cinnet! Birbirine ümitle bakarak, fakat hayranlık ifade eden yüzlerle – mıntıka önderleri sonuna kadar, sedye ile dışarıya çıkarılana kadar alkışlamaya niyetli. [...] Ve kâğıt fabrikası müdürü, 11'nci dakikada ciddi bir tavır takınarak, prezidium masasındaki yerine oturuyor. Ve – mucize! Genel, zaptedilemez coşkuya ne oldu? Alkış birden durdu; herkes yerine oturdu." Coşku kuralının çiğnenmesi, mü-

[39] G. Orwell, *a.g.e.*

[40] Aleksender Soljenitsin, *Gulag Takım Adaları* [çev. Selim Taygan, Nebioğlu, 1974, s. 109].

dürün otururken takındığı ciddi tavırla usta işi bir biçimde maskelense de, coşkuyu yok eder. Tüm yüzlere yansıyan aynı ifade, yüzlerden okunması gereken zorunlu sevinç bozulur. Müdür aynı gece tutuklanır. "Güçlük çekilmeksizin ve bambaşka bir sebeple 10 yıl hapse mahküm edilir" (s. 69-70).

Zorunlu olan şey yalnızca duyguların açığa vurulmaması değil, gerektiğinde coşku ya da gündemde her ne varsa, örneğin "yol gösterici"nin ölümünden sonra üzüntü sergilemektir. Kişinin özel düşüncelerinden, özgünlüğünden birtakım şeylerin açığa çıkması korkusu, aynı zamanda Nazi ölüm kamplarında da ölüm kalım sorunu yaratan bir zorunluluktur (bkz. ileride). Sergilenen yansızlık gündelik yaşamın tüm yapılarına, hatta sistemin öznel ahlakının komşuyu olası bir muhbire dönüştürdüğü aile yaşamına bile sızar. Yüzsuçu soruşturması da kolay bir şeydir, özellikle de işkence ve yoksunluk işin içine karıştırılınca. Dolayısıyla, duyguları açığa vurmama insanın kendini korumak için başvurduğu yollardan birine dönüşür kuşkusuz.

7
YÜZ VE DEĞER

> Bir kişi yeryüzünün resmini yapmaya kalkışır. Yıllar boyunca bir mekânı illerin, krallıkların, dağların, koyların, teknelerin, adaların, balıkların, odaların, aletlerin, yıldızların, atların, insanların resimleriyle doldurur. Ölmeden az bir zaman önce bakar ki sabırla gerçekleştirilen bu labirent kendi yüzünün çizgilerini taşıyor.
>
> Jorge Luis Borges, *Yaratan*[1]

ÇAĞRI GÜCÜ

Yabancının yüzü kimseye bir şey ifade etmez, kişisel anlamda dikkat çekmeden kalabalığın adsızlığının içinde eriyip gider. Buna karşılık tanınmak başkalarınca bilinmekten yararlanmak, onlara baştan bir yatırım niteliği, ortak duygular, anılar taşıyan bir yüz sunmak anlamına gelir. Başkalarınca bilinmek onlara görüp anlayacakları, anlam ve değer yatırımı yapılmış bir yüz sunmayı ve onların da karşılık olarak kendi yüzlerini eşit oranda anlamla ve önemle yüklü bir yere dönüştürmelerini içerir. İnsan bedenindeki tüm bölgeler arasında yüz en yüksek değerlerin toplandığı yerdir: kimlik duygusunun yansıdığı, çekiciliğin, sayısız güzellik ya da çirkinlik nüansının yerleştiği, kimliğin saptanmasını sağlayan ana kalıp. Değeri öylesine büyüktür ki yüzün hasar görüp görünür bir iz

1 Çev. Ayşe Nihal Akbulut ve Peral Bayaz Charum, İletişim, 2014.

kalacak biçimde bozulması kimliğin yitirilmesi gibi acıklı bir olay olarak karşılanır.

Birçok Batı geleneği yüzü ruhun yansımasıyla ilişkilendirir. Bu geleneklerde, beden tinsellik yolunu, saygınlığını onda bulur. Yüzü bedenin geri kalanından ayıran hem toplumsal, hem bireysel değer, kimliğin kavranışındaki üstünlüğü, en azından Batılı toplumlarımızda sevgililerin ona gösterdiği ilgiyle aşk oyunlarına açıkça yansır. Yazın bu anlamda örneklerle doludur. "Aşkın göstergelerinden biri," der Anne Philippe, "sevilen yüze bakma tutkumuzdur; ilk heyecan azalmak yerine uzar, titremelerle artar, bir bakış bizi başkasının yüreğine götüren bir Ariadne ipliğine dönüşür."[2] "Bedeni okşayışlarımın altında bütünüyle bir yüze dönüyor," der Alain Finkielkraut.[3] Michel Tournier de yüzü arzunun merkezlerinden birine dönüştürerek bu sözleri yankılar. "Birine âşık olduğumuzu gösteren şaşmaz bir gösterge vardır," diye yazar, "bu gösterge de onun yüzünün içimizde bedeninin tüm parçalarından daha çok arzu uyandırmasıdır."[4] Sevgililer birbirlerine uzun uzun bakarak dalıp gidebilirler, dudaklarda askıya alınan söz ötekinin yüzünün görüntüsündeki yoğunluğun daha da ışıldamasını sağlar. Yüz her zaman gerçeğin hemen açığa çıkacağı yer olarak görünür. Fizyognomideki, fiziksel özelliklerle manevi özellikler arasında katı denklikler kuran bir tablo oluşturarak gizemi ortadan kaldırma eğilimini burada uzun uzadıya çözümledik. Ama aşk deneyimi bu egemenlik istencini yalanlar; ötekinin yüzüne yöneltilen uzun bakışlar her zaman açığa çıkışın eşiğinde durur ve bu beklentiden beslenirler.

Hiç kuşkusuz, bir çift için aşk ilişkisinin sonu da karşılıklı olarak yüzleri ele geçiren sıradanlığa ve sonrasında ötekinin yüz çizgilerinde gizemin ortaya çıkmasını kolla-

[2] Anne Philippe, Miroirs, *a.g.e.*, s. 146.

[3] Alain Finkielkraut, *La sagesse de l'amour*, Paris, Gallimard, 1984, s. 59.

[4] Michel Tournier, *La goutte d'or*, Paris, Gallimard, 1986, s. 210 [Türkçesi: *Altın Damla*, çev. Mustafa Balel, Ayrıntı, 1996].

manın olanaksızlığına tanıklık eder. Ama duygu yoğunluğu sürdüğünce, yüz ötekinin verdiği zevke girişin anahtarı olarak teslim eder kendini. Bu parıltı, yüzü açığa çıkışın kendini hissettirdiği bir çağrıya dönüştürür. "Bir yandan onunla konuşurken, çorbayı karıştırmayı sürdürüyordu... Üzüntü içindeki Ernie gözlerini annesinin yüzüne dikmişti, ama onun iç yüzünün yansımasını yakalayamıyordu bir türlü. Derken, birden Madam Blumenthal'in ruhunu sezmeyi başardı göz kamaştırıcı bir biçimde, o ruh gümüş rengi ve ürkek, ince bir balık, yüzünün külrengi ve pek de derin olmayan suyunun kirli dalgacıklarının altındaki sürekli bir kaçıştı."[5]

Ruhun kendine seçtiği bölge olarak yüz, imge güzel ve yaygındır, yüzün kendine özgü ve dile sığmaz özelliğini dinsel bir biçimde yansıtır. Portre fotoğraflara ya da resimlere baktığımızda, uzun zaman önce yitip gitmiş insanları betimleseler bile, içimizde uyanan heyecan bundan kaynaklanır. Yüz bir çağrı gücüdür. Freud, Leonardo da Vinci üstüne yazdığı şaşırtıcı yazıda, bir yüzün süreyi nasıl kat edebildiğini ve günün birinde, büyüleyiciliğini canlandıran bir karşılaşmadan ya da bir olaydan sonra, kendini gerçekliği içinde anımsanmasa da duygusal olarak dayatabildiğini göstermiştir. Freud, Leonardo'nun kişisel olarak izlediği yola bakarak, Mona Lisa'nın ünlü gülümsemesinin, "kadın figürlerinin dudaklarına bir büyücü gibi onunla can kattığı o eşsiz, büyüleyici ve gizemli gülümseme"nin[6] kökenlerini bulmaya çalışır. Leonardo'nun kendisi elli yaşındayken Mona Lisa del Giocondo'nun yüzünde yakaladığı ve belki de en azından bir anının bilinçdışında, ola ki daha baskın bir yoğunlukla, ona açık seçik anıların olmasa da çocukluğa dönüşün dar kapısını açan gülümseme. Freud, izlediği akıl yürütmeden çok, içerdiği heyecandan ötürü inandırıcı olan bir çözümlemenin sonunda, elbette annenin yüzüne

[5] André Schwarz-Bart, *a.g.e.*, s. 168.

[6] Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1927, s. 98.

varır. "O gizemli gülümseme," der Freud, "annesininkiydi, onu bir süreliğine yitirmişti, ama Floransalı hanımın dudaklarında onunla yeniden karşılaştığında bütün varlığıyla sarılıverdi... ondan beri, İtalya'daki ressamlarda, Meryem Analar ve soylu hanımlar başlarını alçakgönüllü bir biçimde eğmişlerdir, dudaklarında da sanata, araştırmaya, acıya yazgılı o parlak oğlu dünyaya getiren yoksul köylü Caterina'nın tuhaf ve mutlu gülümsemesi vardır."

Yüzden doğan çağrıya yanıtın ayrıcalıklı alanlarından biri aşksa, öteki sanattır. Örneğin Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'de yüze verdiği önem bilinir.[7] Kimi fotoğrafçılar, örneğin Lewis Hine ya da Tod Browning, Carl Dreyer, Ingmar Bergman veya Federico Fellini gibi sinemacılar, her filmlerinde oyuncularının yüzlerinin aurasını yakalamaya çalışmışlardır. Hatta Fellini yapıtının doğuşu açısından onu bir ana öğeye dönüştürür. "Filmlerime başlamadan önce," der, "çalışma odamda, arkamda asılı duran büyük bir tabloya, filmin belli bir ânında küçük de olsa bir rol üstelenebilecek kişilerin fotoğraflarını raptiyelerim. Yavaş yavaş alanı kaplar, birikir, üst üste biner, kendilerine bir yer edinirler. Ondan sonra yaşamım yüzlerden oluşan o duvar halısına göre şekillenir" (*Le Monde*, 9-02-1990). Carl Dreyer de neredeyse dinsel bir dille yüzü "keşfetmekten asla bıkılmayan bir toprağa" dönüştürür. "Bir stüdyoda gizemli esin gücüne duyarlı bir yüzün ifadesini kaydetmek, onun içeriden canlandığını ve şiirle yüklendiğini görmek kadar soylu bir deneyim yoktur."

Yüz betimlemeleri, güçlerini böylesi bir egemenlikten aldıkları için, doğal halde yüz çizgilerine etki eden kusurları hoşgöremezler. Yüzün bedensel değer öğretisindeki üstünlüğü, resimde, fotoğrafta, sinemada ya da televizyonda yüzün işlenişine eşlik eden önlemlerde de kendini belli eder. Video, ayrıca aile fotoğrafı ya da gazetecilik bu yarı varoluşsal zorunluluktan hâlâ uzak durmaktadır.

[7] Christian Schlatter, "Le livre des regards", M.-J. Baudinet ve arkadaşları, *Du visage*.

Ressamların, kendilerine para desteği sağlayan kişiler için yaptıkları portrelere bakışlarında bu etiğe aykırı davrandıkları nadiren görülür. Kırışıkları, siğilleri, bakışımsızlıkları yok eder, çizgileri düzleştirir ya da yüzün biçimini yumuşatır, yaşın getirdiği aşırı görünür izleri gizlerler. Ressam gerçek görüntüyle, tanıklık gücü süre ve insanlık durumunun geçiciliği sayesinde üstün olan, toplumsal açıdan düşlenen imgeyi uzlaştıran zanaatçıdır.

Teknik olanakların gelişmesiyle, profesyonel fotoğrafçılar insan yüzünü gölgeleyebilecek ve simgesel seçkinliğine zarar verebilecek her türlü kusuru özenle ortadan kaldırmaya başlarlar. Örneğin 1849'da, Southworth bugün bile, özellikle model herkesçe tanınan biriyse geçerli olan bir fotoğrafçılık ilkesi belirlemiştir. Kişinin betimlemesi, sergilemek istediği ideal imgeye kesinlikle aykırı olmamalıdır. "Önce poz veren kişinin karakterini kaşla göz arasında bütünüyle keşfetmek gerekir," der Southworth. "Fotoğrafta gösterilmesi gereken her şey ilk bakışta kavranmalı; en ufak ayrıntılara inilip, onlara bir birlik kazandırmalı. Doğal ya da kaza sonucu olan kusurlar doğal ve olası kusursuzluklardan ayrılmalı, ilke olarak kusurlar kusursuzlukları maskelememeli. Doğayı kesinkes olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi ya da olabilecek olduğu gibi yansıtmalı. Fotoğraf sanatçısının amacı herhangi bir yüzü, herhangi bir silueti olabildiğince karakterli biçimde, olası en güzel ifadelerle yansıtmak olmalıdır. Ama sonuçta, güzelliğin, ifadenin ya da kişiliğin betimlemesi gerçeklikten kesinlikle uzak olmamalıdır."[8] Aynı şekilde, sinema oyuncusunun makyajı, çekim açısı ya da televizyon setinde konukların hazırlanması yüzlerin ve görünümlerin güzelleştirilmesi ya da daha iyi yansıtılması gereksiniminden ileri gelir.

Resmî tarihte de imge böyle işlenir; kahramanın yüzünün, bağlı olduğu topluluğun en yetkin simgesel ifadesi olarak, kesinlikle kusursuz, eksiksiz olması gerekir. En

[8] **Ben Maddow**, *a.g.e.*, s. 70, 1. cilt.

azından, onun çevresindeki iletişim danışmanlarının kaygısı budur. Bakışlarından, koşullara göre vurgulanması gereken niteliklere göre, içtenlik, coşku ya da dinginlik, suçsuzluk ya da karakter gücü okunmalıdır. T. Wolfe Amerika'nın uzayı fethetmesini anlatırken, altmışlı yılların başında, ilk uzay adamlarının eşlerinin *Life* dergisinde kendileriyle ilgili çıkan haberi görünce ne kadar şaşırdıklarına değinir. Önce kendi fotoğraflarını tanımakta güçlük çekerler, sonra fotoğraflarıyla aralarında hissettikleri o belli belirsiz aşinalığın nedenini anlarlar. "Fotoğrafçı tüm sivilceleri, kızarıklıkları, arpacıkları, siyah noktaları ve başka komedonları, pul pul olmuş deriyi, akne izlerini, kocaman çıbanları, çikolata âlemlerinden kaynaklanan püstülleri, kurdeşenleri, diş tellerinin kabarıklıklarını ve başka kusurları yok etmişti [...] bir estetik cerrahın elinden çıkmış gibi görünüyorlardı."[9] Evdeki Amerikan kadınının ideal modelini simgeleyen, yiğit kocalarının yanında özveriyle dolu, ister istemez kusursuz bir görüntü sergilemesi gereken bu kadınlara böyle sıradan kusurlar taşıyan bayağı bir yüz yakışmaz. Özenli bir düzeltme işlemi birtakım özellikleri yok eder, düzeltir, vurgular ya da silikleştirir; gerçek modelden uzaklaşırken, onu okur kitlesinin beklediği (ya da *Life*'ın o kitleye bakış açısına göre biçimlenmiş) basmakalıp görüntüye yaklaştırır. Kadınlar bir kez daha sivilceli bir avuç ergeni bir anlık sonsuzlukta yakalamak isteyen ve o sevimsiz özellikleri kendilerince ortadan kaldırma eğilimine karşı koyamayan sınıf fotoğrafçılarınınkine benzer bir iyilikseverlikle karşı karşıya kalmışlardır.

Yüz bir sahnedir ve orada bakışın gündüz düşüne leke sürebilecek kusurlar halk tarafından kesinlikle görülmemelidir. Antropometrik fotoğrafsa, bunun tersine, kimliğin saptanması açısından kesin bir kaynak oluşturmak için yüz çizgilerini en gerçekçi biçimde açığa vurmayı amaçlar. Laboratuvarlarda üstlerinde düzeltme yapılmak-

[9] Tom Wolfe, *L'étoffe des héros*, Paris, Gallimard, 1982, s. 191.

sızın, toplu banyo edilen amatör fotoğraflara gelince, onlar aile sofralarında hem bir sevinç, hem de düş kırıklığı kaynağıdır; sık rastlanan "fotojenik" olmama duygusu eşlik eder onlara. Gazeteci de içine gömüldüğü olayların gerçeğe en uygun fotoğraflarını çekmeye çalışır. Kısa haberler, kazalar, yangınlar, savaşlar; acının, kırışıkların, yorgunluğun, terin, yüz buruşturmanın somutlaşan bir insanlık gerçeğinin göstergeleri olduğu yüzleri gerçekçi bir biçimde yakalamak ister.

YÜZÜN ÜSTÜNLÜĞÜNÜN YARATTIĞI ÇELİŞKİLER

Öte yandan, yüzün insan bedeninin geri kalanına göre üstün bir konumda bulunması birtakım sakıncalar da doğurur. Argoda ya da halk arasında yüz için kullanılan bir sürü sözcük vardır, onun baskınlığıyla alay eder bu sözcükler. Jean Renson onların dökümünü çıkarmıştır: *abajoues* (sarkık yanak; domuz yanağını tanımlayan sözcüğün [*bajoue*] aşağılama amaçlı kullanılması), *balle* (balyanın [*ballot*] yuvarlaklığına gönderme), *binette* (önceleri XIV. Louis tarzı peruk, sonra gülünç surat anlamı), *blair* (önceleri burnu tanımlar, sonra geniş anlamda yüzü), *bobine* [bobin], *bouille* [küfe], *bouillotte* [sıcak su kabı], *boule* (*bouille*'un bir başka biçimi olabilir), *burette* (zeytinyağı şişesi; yüz testiyle ya da vazoyla karşılaştırılır), *caillou* (çakıl; kel kafa: *se sucer le caillou* [*caillou*'yu emmek]: öpüşmek), *casse noisette* (fındıkkıran; "beşik kertmesi burunla yüzün evlenmek üzere olduğu gülünç yüz" [Delvau]), *chérubin* (hiç kuşkusuz eski Fransızcada yüz anlamına gelen *chère* sözcüğünden geliyor), *chouflier* [körük], *citron* [limon], *coconas* [tropikal bir meyve], *cornemuse* [gayda], *couèche* (*quetsche*'le [bardakeriği] karşılaştırma), *façade* [cephe], *figurement* [figür], *fiole* [eczacı şişesi], *fraise* [çilek], *frume* (çehrenin eski karşılığı), *frime* [caka], *frimousse* [olasılıkla *frime*'den türemiş genç insan yüzü], *gargarousse* [gırtlak], *glutouse* (suçlu argosunda yüzün

karşılığı), *gouache* (guvaşla yapılan portrelere anıştırma mı acaba? Belki de *couèche*'in başka bir biçimi), *grinte* [homurtu], *groigne* [yine homurdanmak sözcüğünden], *groignet* [somak], *groignon* [bir tür şeftali], *groin* [somak], *gueule* [hayvan ağzı, ağız], *hure* [domuz başı], *margoulette* [ağız], *marron sculpté* [yontulmuş kestane], *morveau* (sümük; *morveau*'yu yalaşmak: öpüşmek), *moufle* [olasılıkla Almanca *Muffel*'den (somak)] ve *mufle* (somağın ucu), *mouvre* ve *moreille* [*museau*'dan (somak) geliyor], *mouse* ve *muse* [yine hayvan ve insan yüzünü tanımlayan sözcükler], *museau, musequin* [küçük somak], *musequinet* [somakçık], *nase* [*nez*'den (burun)], *nez, pastèque* [karpuz], *pêche* [şeftali], *pipe* [pipo], *pipée* [pipoluk], *poire* [armut], *pomme* [elma], *portrait* [portre], *portraiture* [portre], *réverbère* [lamba, yansıtıcı], *rond* [çember], *shnesse* [Lorrain ağzında yüz], *tass* [*tasse*'tan (fincan)], *terrine* [çömlek], *tête* [baş], *tirelire* [kumbara], *tomate* [domates], *touche* [hava], *trogne* [kırmızı surat], *tronche* [kütük], *trombine* [kökeni belirsiz], *trompette* [trompet].

Bu sözcüklerin bazıları artık kullanılmazken, bazıları hiç olmadığı kadar canlıdır. Yüze ilişkin ironik adların ana kalıpları başta hayvanlar için kullanılan bir sözcük dağarından gelir: *abajoues* [sarkık yanak], *gargarousse* [gırtlak], *groin* [somak], *gueule* [hayvan ağzı, ağız], *hure* [domuz başı], *margoulette* [ağız], *morveau* [sümük], *moufle* ve *mufle, mourre* ve *moreille, mouse* ve *muse* [somak, yüz], *museau* [somak], *nase* ve *nez* [burun], *tête* [baş].

Yüz burada hayvanlaştırılarak aşağılanır. Kaldı ki, bu aktarıma Öteki'ni yerme istencinde sık sık rastlarız. Belirsiz bir biçim benzerliğinin yön verdiği bir başka kalıp da meyve adlarından türer: *citron* [limon], *cocanas* [tropikal bir meyve], *couèche* [*quetsche*-bardakeriği], *pastèque* [karpuz], *fraise* [çilek], *pêche* [şeftali], *poire* [armut], *pomme* [elma], *tomate* [domates]. Üçüncü bir kalıbın kökenindeyse kapları tanımlayan sözcükler vardır: *fiole* [eczacı şişesi], *burette* [zeytinyağı şişesi], *terrine* [çömlek], *tirelire* [kumbara]. Son kalıpsa yüzün yuvarlaklığını temel alıp nesnelerle ilişki-

lendirir: *balle* [top, balya], *bille* [bilye], *binette* [*bobine*'den, onun küçültme eki almış hali *bobinette*'den geliyor olabilir], *bobine*, *bouille* [küfe], *bouillotte* [sıcak su kabı], *boule* [top], *caillou* [çakıl], *cornemuse* [gayda], *réverbère* [lamba], *rond* [çember], *trogne* [Galya dilinde ayyaşın burnunu tanımlayan bir sözcükten geliyor olabilir] ve *tronche* [kütük].

Yok olmaya yüz tutmuş bir "gülünç popüler kültür"ün hâlâ yaşayan ifadeleri; M. Bahtin, F. Rabelais üstüne yazdığı kitapta bu kültürün hareketini daha bozulmamış halindeki canlılığıyla yakalamıştır. "Grotesk gerçekçiliğin belirgin özelliği küçük düşürmedir, yani yüce, ruhsal, ideal ve soyut olan her şeyi maddi ve bedensel plana, ayrılmaz bir bütün oluşturan yeryüzüyle bedenin planına aktarmaktır."[10] M. Bahtin, Grandgousier'yi oğlu Gargantua'yla birlikte sahneye taşıyan tuvalet bezi bölümünü bu tersine çevirmenin bir örneği olarak gösterir. Gargantua neleri tuvalet kâğıdı olarak kullandığını uzun uzun sayar ve babasına deneyimlerini anlatır. Andığı ilk beş nesne, *cachelet*, *chapron*, *cache-coul*, *aureillettes* ya da *bonnet de page*[11] yüze ve başa takılır. Rabelais burada bedenle ilişkilendirilen değerleri tersine çevirir, yüce ile alçak yer değiştirir. "Beş tuvalet bezi yüzün kıçla, yücenin alçakla yer değiştirmesini çağrıştıran geniş motif ve imge çemberinin bir parçasıdır. Kıç "yüzün tersi"dir, "ters yüz"dür.[12] Gülünç popüler kültürün özelliği bedenin en çok öne çıkan değer öğretisi alanlarını altüst etmesinde yatar: tüm saygınlığıyla bireyin ruhsallığına, psikolojisine ya da hatta ruhuna tanıklık eden yüz ve onun tersine, insanın maddeye, aşağılığa kök salmasını sağlayarak alaya işaret eden ve çoğunlukla hakaretle ya da parodiyle ilişki-

[10] Mikhail Bakhtin, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, *a.g.e.*, 2. cilt, s. 445-485.

[11] *Cachelet*: Kadınların başlarına taktığı, burunlarını ve yüzlerinin alt kısmını kapayan kumaş parçası; *chapron*: bir tür başlık; *cache-coul*: atkı; *aureillettes*: şapkanın kulakları örten kısmı; *bonnet de page*: kimisi tüylü bir başlık —*çev. notu.*

[12] *A.g.e.*, s. 370.

lendirilen kıç ya da göt. Panzoust'lu falcı kadın Panurge'le arkadaşlarına kıçını gösterir. Bu bayağı bir harekettir, bu hareketle karşı karşıya kalan kişiyi simgesel bir biçimde alaya alma, onu aşağılama yöntemine işaret eder. Böylesi bir hödükle yüz yüzedense kıç yüze konuşulur der gibidir. Dengeyi yeniden sağlamanın tek yolu budur. Halk dilindeki açık seçik sözlerden bir seçki sunalım: *montrer son cul* [(yüzü değil de) kıçı görünmek], *baiser le cul de la vieille* [ihtiyarın kıçını düzmek; oyunda kaybetmek anlamında], *faire le cul de Pérette* [Pérette kıçı yapmak; bir tür takla], *parle à mon cul, ma tête est malade* [kıçıma anlat, başım ağrıyor], *faire la bouche en cul de poule* [ağzı tavuk götüne çevirmek; yapmacıklık yapmak], *tomber cul pardessus tête* [kıç başa gelecek şekilde düşmek; tepetaklak olmak], *montrer ses fesses le front haut* [kıçını alnının akıyla göstermek], *une figure de peau de fesse* [yüzü kıçıma benziyor].

Ruhsallıkla maddilik, yüceyle alçak arasında gerçekleşen kısa devre gülmecenin başvurduğu yollardan biridir. Argodaki ya da az önce değindiğimiz halk dilindeki bayağı biçimler gündelik yaşam alışverişlerinde, üstünlüğü kabul ederek, yüzü "göt" ya da "kıç" karşısında küçük düşürür. Kıçı ya da götü bir yüz karikatürüne ya da bozguna uğramış bir yüze dönüştürmek, bir biçimde varlığa başka bir temel bulmak ve bedenle ruhu onlara eşit oranda soyluluk kazandırarak ya da eşit oranda alay konusu ederek uzlaştırmak demektir. Octavio Paz kıçla yüz karşıtlığını haz ilkesiyle gerçeklik ilkesi karşıtlığına dönüştürür. "Yüzün bir karikatürü olan kıçımızla güldüğümüz zaman," diye yazar, "kopuşumuzu dile getiririz ve haz ilkesinde bir bozgun gerçekleştiririz. Yüz kıçından güler ve böylece bedenle ruh arasında dengeyi yeniden kurar."[13]

[13] Octavio Paz, *Conjonctions et disjonctions*, Paris, Gallimard, 1971, s. 11 ve devamı.

Eski Yunan geleneğinde, Baubo karakteri bu uygunsuz benzerliği haber verir. Bu Baubo bir türlü avutulamayan Demeter'i kızının yasını tutmaktan kurtarır. Eteğini kaldırıp gösterdiği cinsellik organını hareket ettirerek bir çocuk yüzüne benzetir. Demeter kahkahalara boğulur ve yeniden yaşamdan tat almaya başlar. Baubo'nun şaklabanlığıyla ortaya çıkan kahkaha, çökmüş yüzün "bedenin alt kısmı" sayesinde ansızın canlandırılmasındaki alaycılıktan doğar.

Ama yüzün üstünlüğünün altüst edilişi, güldürmek şöyle dursun, insanın başının kesilmesine de yol açabilir. Bedenin kutsal yeri, kişi savaşta ya da siyasette mücadele ederken kötü bir duruma düştüğünde, en sert biçimde aşağılanan şeydir aynı zamanda. O kutsal yer çoğunlukla yüzün ve başın parçalanmasıyla ortadan kaldırılır.

Düşmanın yıkılışı dünyanın gözünde onun kimliğini temellendiren şey yok edilmeden, yüzü biçimsizleştirilmeden ya da yüz onu öldüresiye parçalanmadan eksik kalır. *İlyada*'da, Akhilleus Hektor'u yenmekle yetinmez, onun anısına hakaret eder, zaten ün salmış o yiğitten doğabilecek söylenceyi kökünden kazır, bedeni görünmez kılmak, yüzünü taşlarda ezmek ister. "Yerde sürüklenen gövdenin çevresinde bir toz bulutu yükseldi birdenbire. Toz toprak içinde kaldı bütün başı, kopkoyu saçları darmadağın oldu, çok güzeldi bu baş eskiden."[14]

Yüz başla [*tête*], eski Fransızcadaki haliyle söylersek *chef*'le[15] ilişkilendirilir. Başın kesilmesi cesedin saygınlığını bile ortadan kaldıran, yüzü bedenden ayıran, ikisini de adsızlığa, birleşmenin olanaksızlığına mahkûm eden kökten bir öldürme biçimidir. Başlangıçtaki tam hale kavuşmak için dünyada birbirini aramak zorunda kalmış, iki parçaya bölünen erdişiye tanrıların yaptıkla-

[14] *İlyada* [çev. Azra Erhat-A. Kadir, Can, 21. basım, 2006]. Bkz. Jean-Pierre Vernant, *L'individu, la mort, l'amour*, Gallimard, 1989, s. 72 ve devamı.

[15] *Chef* aynı zamanda önder, şef anlamına gelir —*çev. notu.*

rını yineler. Başı uçurulan insan kesin olarak öldürülür, ama birçok gelenekte bu yolla kurbanın sonsuz uykuya erişmesi engellenerek, ölümden sonraki yaşamına da etki edilir. Hâlâ kanlı bir başın üstünde duran, bedeni arayan bir yüz başıboşça gezinir durur. Keltler düşmanlarının boyunlarını vurup başlarını mumyalamaya ve o başlarda var olduğuna inanılan gücü kendilerine mal etmeye dayanan gelenekleriyle uzun süre başka halklara korku salmışlardır.[16] İnsana böyle bir bakışta, başın kişiliğin bir bireşimi olduğu, onun yaşam ilkesini simgelediği varsayılır. Tıpkı yenilenlerin yontularının başlarının koparılması ya da afişlerde yüzlerinin boyanması gibi.

Buna karşın, başın kesilmesi pek incelikli bir hareket değildir, yüzle başın koparılması kasaplara yaraşan bir edimdir. Bir de bütünüyle ortadan kaldırılamayan yüzün en son zaferi eklenir buna. İnsanın işkence konusunda çok yaratıcı olan düş gücü yüzü yok edecek bir makine, mahkûmun yüzünü bir giysiyi çıkarır gibi çıkarıp (yüzü tanınmaz kılmak dışında) simgesel anlamda ölü hale getirecek bir makine yaratmayı asla başaramamıştır. Yüzü ortadan kaldırmak ya da başı gövdeden kesmek insanı saf dışı bırakmanın, geriye kalanları ölünün anısından yoksun bırakmanın acımasız bir yoludur. Kurbanın acıyla buruşmuş yüzü en ağır saldırıyı yaşamıştır. Düşmanından kopardığı, öfkeyle kasılmış, kanlı başı elinde tutan adamın görüntüsü sarsıcıdır: Örneğin Caravaggio'nun resminde Golyat'ın başını sallayan genç Davut (Caravaggio orada kendini Golyat olarak çizmiştir); Poussin'e mal edilen "Davut'un Zaferi", Allori'nin ya da Gentileschi'nin Yudit'i, Canova'nın Medusa'nın Başını Tutan Perseus yontusu, Füssli (Kriemhild Hagen'e Gunther'in başını gösteriyor) vb.

[16] Bkz. W. Deonna, *Le symbolisme de l'œil*, De Boccard, 1965, s. 17-18; G. Lambrechts, *L'exaltation de la tête dans la pensée et dans l'art des Celtes*, Brugge, De tempel, 1954, s. 34 ve devamı; Paul-Henri Stahl, *Histoire de la décapitation*, Paris, PUF, 1986.

Fransız Devrimi bu sahne sanatını Terör Dönemi'ndeki halka açık idamlar sırasında sıradan bir gösteriye dönüştürerek son noktasına vardırır. Giyotin bu bakımdan son derece etkili ve acımasız bir araçtır. Celladın ondan önce kullandığı, rastlantısal sonuçlar doğuran, kimi zaman birçok deneme gerektiren, daha kullanışsız balta ya da kılıçtan bütünüyle farklıdır. Giyotinin bıçağı tek vuruşta insanı ikiye böler, başı bedenden ayırıp, yüzü yersiz bir şeye dönüştürür.

Cellat, teatral bir hareketle, ölümün yüzünü yansıtan bir başı saçlarından tutup kaldırır. Halk gözü önünde canlı bir insanın birkaç saniye içinde olağanüstü bir eksiltiyle donup kalmış bir başa dönüşmesine tanık olur. Villeneuve'ün XVI. Louis'nin sağlam bir elin saçlarından tuttuğu, gözleri kapalı başını gösteren gravürleri ünlüdür. Ya da yine aynı kişinin yaptığı Custine gravürü. Bu göz alıcı hareket Danton'un celladını önceden nükteli bir biçimde umduğu saygınlıktan yoksun bırakmasını sağlamıştır: "Başımı halka göstermeyi unutma," diye çıkışır celladına, "görülmeye değer bir şeydir". Başı yitirirken, yüzü yitirmemenin seyrek rastlanan, incelikli bir yolu.

GÜZELLİK-ÇİRKİNLİK

Ne varsayılan yüz güzelliği ne de çirkinliği, bir dönemin ya da toplumsal bir grubun yargısından bağımsız niteliklerdir. İkisinin özellikleri de ortak temsillere göre değişir, ancak bir topluluğun zevkinde konumlandırıldıkları ve tarihlendirildikleri şekilde var olurlar. Bir yüzle ilişkilendirilen güzellik, çekici olduğu için, toplumsal anlamda profesyonel başarının etkenidir, yüzün güzel olmayışı birtakım güçlükler doğurabilir. Güzellik aynı zamanda bir biçimde "müşteriye göre" değerlendirmeyi sağlayan, bağışlatıcı bir nedendir. Örneğin Anglosakson incelemeleri bir sanat yapıtına sanatçının fotoğrafının eşlik etmesi durumunda, o fotoğrafın çekicilik düzeyine göre, yapıtın

daha olumlu değerlendirildiğini gösterir. Bir araştırma, jüri üyelerinden çeşitli sanıkların vakalarının incelenmesinin istendiği yargılama simülasyonlarında, "güzelliğin" üyeleri hoşgörüye isteklendirdiğini, çirkinliğin ise sertliği daha da artırdığını gösterir. Üstelik üyeler olayları nesnel bir bakışla değerlendirdiklerine kesin olarak inanıyorlardır. Fiziği "elverişli" insanın yanlış davranışlarda bulunmasına anlayış göstermeye, hatta bunu bağışlamaya eğilimli ortak imgelem insanın hem güzel, hem suçlu olamayacağını anımsatır.

Güzellik ya da çirkinlik, daha doğrusu kişinin toplumsal anlamda kabul edilen çekiciliğinin niteliği, o kişiye ilişkin lehte ya da aleyhte düşünceler doğurur. Çekicilik ölçeği aynı zamanda bir değer ölçeğidir, bu bakımdan yine sağduyudan esinlenen fizyognomi geleneklerine yakındır. Başka çalışmalar da daha çekici olan erkeklerle kadınların aynı zamanda daha sevimli, daha candan kişiler olarak algılandığını gösterir. Birtakım elverişli basmakalıp görüşlerle ilişkilendirilirler. Ayrıca daha akıllı, daha çok arzu edilen kişiler olarak algılanırlar ve başkalarına oranla daha çok sevilirler. Basmakalıp görüşler güzelliği, gençliği temel alan çekicilik zorunluluğuna erkeklerden fazla boyun eğen kadınlar üstünde daha fazla etkilidir. Çirkin olduğu ya da pek çekici olmadığı düşünülen bir kadının kişisel ve profesyonel anlamda başarı kazanması engellenir. Aynı olumlu basmakalıp görüşlerin yarattığı çekim gücü "güzel" bulunan çocukların da lehine işler; eğitmenlerin gözünde, onlar daha akıllı, toplumsal başarıya ulaşmaya daha elverişlidirler. Önemli kuralları çiğnediklerinde aynı yanlışları yapan, ama fiziksel anlamda onlar kadar şanslı olmayan çocuklara göre daha kolay bağışlanırlar. O öteki çocuklar açısından basmakalıp görüşler olumsuzdur, sabıka, namussuzluk vb. imgeleriyle ilişkilidir. Çocuğun güzelliği ondan beklentilerin idealleştirilmesini sağlıyor, aldığı sonuçlar umutların gerisinde kaldığında da bağışlayıcılığı kolaylaştırıyor gibidir.

Bin özne üstünde, üç yıl süreyle yapılan bir araştırmaya göre, kişinin kendi yüzüne ilişkin olumlu bir yargısının olması özsaygının belirleyici temellerinden biridir. Bunun tersine, kendilerini, doğru ya da yanlış, çirkin ya da sevimsiz bulan bireylerde toplumsal başarılarını, başkalarının gözündeki çekim güçlerini, yaşam değerlerini önemsiz gösterme eğilimi görülür. Bu özellikle kadınlar için geçerlidir. Başkalarının olumsuz yargısından korkmaları bu kişilerin kendilerine toplumculuk sahnesinde daha az değer vermelerine yol açar.[17]

Ergenler bu bakımdan çok daha hassastır, bu konuda S. Tomkiewicz ve J. Finder şöyle demektedir: "Çirkinlik tasası öznedeki başkalarınca küçümsenme tasasına sıkı sıkıya bağlıdır."[18] Olumlu biçimde karşılanmama, toplumsal ilişkilerin çok şey isteyen çemberinin dışında kalma korkusuyla ilgili daha geniş kapsamlı bir kaygının belirtisidir. Ergenin psikolojik ve toplumsal durumunun hassaslığı kendi yüzünü algılayışına yansır, çünkü temel olarak kişiliğinin bu en açık göstergesi üstünden yargılandığını düşünür. Daha belirsiz olan toplumsal konumu yüzünden, özellikle özsaygıyı besleyecek şekilde kendine değer vermesini asla sağlamayan parçalanmış bir aileden geliyorsa, en kötü olasılıktan korkar. Kişinin kendini estetik anlamda değersiz görmesi sonradan yaşam üstünde korkutucu etkileri olacak bir nevroza neden olabilir.

Çirkinlik değerlendirmesinin toplumsal olarak bir damga değeri vardır, kişinin içinde yaşadığı toplumda özgürce hareket etmesini engeller. "Çirkinlik," der Goffman, "onun sıkıntısını çeken kişiyle birlikteyken alabileceğimiz hazzı yok edebildiği için, önce ve temel olarak toplumsal ilişkilerde etkilidir. Ayrıca, o kişinin, içinde bulunduğu

[17] Atfedilen güzellik ve çirkinlik yargılarıyla yol açtıkları toplumsal etkileşimler üstüne bkz. J. Maisonneuve, M. Bruchon-Schweitzer, *Modèles du corps et psychologie esthétique*, Paris, PUF, 1981.

[18] S. Tomkiewicz ve J. Finder, "Images du corps en foyer de semi-liberté", *Bulletin de psychologie*, 1970-1971, 24, 5-6.

duruma karşın, ortaklaşa gerçekleştirilen işler için tüm yeterliliğini koruması gerektiğini düşünürüz, oysa zaman zaman yalnızca görüntüsünün bizde uyandırdığı duygulardan ötürü onu bu yeterlilikten uzaklaştırdığımız olur."[19] Bir yüzün görüntüsü bir kişinin ahlak anlayışına, onunla temas kurmaktan alacağımız hazza ya da ona karşı duyacağımız saygıya ilişkin bize hiçbir şey öğretmez kesinlikle. Ama belirsizlikleri hoşgörmeyen ortak söylem daha baştan yanıtı fısıldar. Çirkinlik ötekiyle ilişkideki dolaysız hoşluğu bozduğu için toplumsal olarak dışlanır. Bu çekince temasın yaratacağı varsayılan hoşnutsuzluğu baştan öngörür; güzellikse ötekinin sağladığı zevki baştan sağladığı için toplumsal açıdan bir üstünlüktür.

Toplumsal imgelem az çok bilinçli olarak yüzü ruhun somut bir biçimde ortaya çıktığı yere dönüştürdüğünde, onun biçimine etki eden güzellik ya da çirkinlik ahlaki değerlerle ilişkilendirilebilir. Yüz o zaman bir itiraf gibi görünür. Hatta çirkinlikte bir tür doğaötesi vardır. 12. yüzyılla 16. yüzyıl arasında duvarlara işlenen ya da taştan yapılan şeytan betimlemeleri bu açıdan tipiktir. "Teratolojik hayvan betimlemeleri arasından," diye yazar C. Loubert, "yüzü insanı andıran, çok kıllı, azgın bir tür kır tanrısı çıkmıştır... başı korkutucu bir maske olan bir şeytan figürü yavaş yavaş belirmeye başlar, yüz çizgileri insan yüzünün aşırı derecede bozulmuş bir görüntüsünü yansıtır... geniş bir ağız, sivri dişler, hayvanlarınki gibi bir burun, kıvır kıvır sakallar ve saçlar, küçücük boynuzlar, yuvalarından fırlamış gözler..."[20] Gelenekte, cadı her zaman çirkin, yeri geldiğinde eciş bücüştür, hani bedenin görünür düzensizliği dünyanın düzenine zarar veren tartışma götürmez bir alçaklığa baştan tanıklık ediyormuş gibi.

[19] Erving Goffman, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, 1963, Paris, Minuit, s. 66.

[20] Christian Loubet, "Jeu de masques: les diables, les monstres et l'image de 'soi' vers 1500", *Razo*, 6. sayı, 1986, s. 26.

Lavater halk arasında kullanılan, güzelliğe kuşkuyla yaklaşan atasözlerinin tersine şu kesin aksiyomu ortaya atmıştır: "Yüzün güzelliği ve çirkinliği insanın manevi doğasının güzelliği ve çirkinliğiyle doğru orantılıdır" (s. 55). Hatta birkaç satır ileride bir yanda ahlaki kusursuzlukla güzelliğin büyüklüğü arasında, öte yanda ahlak bozukluğuyla çirkinliğin boyutu arasında matematiksel bir bağ kurar.[21] Bilindiği üzere, Lavater çelişkiye düşmekten hiç çekinmez, sık sık keyfî ya da indirgeyici savları doğrulamaya çalıştığı dolambaçlı akıl yürütmelerde yolunu şaşırır. Sözgelimi, bir sonraki paragrafta kendisine karşı çıkanların öne sürdüğü kanıtları çürütmeye çalışır. Gerçekte "son derece çirkin olan erdemli insanlardan ve çok güzel ama kötü ruhlu gençlerden bir sürü" yok mudur? Lavater bir yandan ilkeyi savunarak sözlerini biraz değiştirir: "Ben yalnızca erdemin güzelleştirdiğini, kötülüğünse çirkinleştirdiğini söylüyorum. İnsan yüzünü güzel kılan şeyin yalnızca erdem, insanı çirkinleştiren şeyin yalnızca kötülük olduğunu söylemiyorum." Lavater "zihinsel nitelikler"in, "anne karnındaki ilk biçimlenme"nin, koşulların, kazaların, hastalıkların, iklimin vb. etkisini karmakarışık anar. Öte yandan, kötülük ile erdem onun gözünde yüz çizgilerini belirleyen önemli öğeler olmayı sürdürür. İkinci olarak, Lavater kendisini eleştirenlerden, aksiyomunu çürütmek için düşündükleri erkekler ile kadınları gözlemlemelerini ister. Kendisine göre, o zaman kötü ruhlunun güzelliğinde ilk bakışta kavranamayan tartışma götürmez bir çirkinliğin, erdemlinin çirkinliğinde de aşırı yüzeysel bir incelemede göze çarpmayan gizli bir güzellik bulunduğunu açıkça göreceklerdir. "Çirkin bir yüzdeki güzellikler gibi,

[21] Görünüşe göre, "güzel"le "iyi"nin, "çirkin"le de "kötü"nün ilişkilendirilmesine birçok toplumda rastlanmaktadır. Arap fizyognomisinde de aynı çıkarsama bulunur. Fulaniler bu konuda çok açıktır: "Çirkinlikten söz ederken: 'Bu güzel değil. İçinde kötülük var' deriz... Çirkinlikten aşağısı yoktur." Ina Césaire, *Esthétique des nomades Wodâbé*, tez, Paris-Sorbonne, 1974.

güzel bir yüzdeki bu kötü özellikler de öylesine belirgin, öylesine çarpıcıdır ki bizi geri kalan her şeyden daha fazla etkilerler, ama bu, güzelliğin karakteristik çizgileri öteki çizgilerden ve özelliklerden daha eksiksiz, daha yüce, daha anlamlıdır demek değildir" (s. 56). Bir başka kanıt: Bir yüzde baskın olan ve erdemliliğin belirtisi olması gereken güzelliğe iğrenç ve aptal bir kişide de rastlanır. Herkes her gün tanık olur buna, diye karşılık verir Lavater, büyük kuralı doğrulayan istisnalar ilkesine bağlı kalarak: "Doğal eğilimler kusursuz olabilir, ama kötüye kullanılarak ya da özensizlikten bozulabilirler. Yetenek vardır, ama kötü kullanılmış bir yetenektir bu" (s. 46). Lavater ant içer: "Tanıdığım, seçkin bir zihin ve dehayla donatılmış tüm insanlar arasında zihinsel, duygusal ve yaratıcı niteliklerine oranla, fizyonomi özellikleri, özellikle de kafa yapısı öne çıkmayan bir kişi bile yok" (s. 46). Sonra da ekler: "Almanya'daki ve İsviçre'deki en parlak kafaları kişisel olarak tanımakla övünebilirim." Son olarak, Sokrates gibi, iğrenç tutkulara eğilime tanıklık eden bir yüzle doğmuş ve o tutkulara kimi zaman birkaç yıl boyunca boyun eğmiş insanlar vardır: "Oldukça çirkin görünen bu adam belli bir dönemden sonra rahatlıkla kendini geliştirmeyi görev edinebilir... Buna karşın, çirkinlikleri, içinde bulunan her türlü ahlaki iğrençliğin sadık ifadesidir... (ama) erdemin etkileri kendilerini göstermeden önce, çirkinliği kat kat fazladır" (s. 58). Lavater'in herhangi bir özgünlüğü yoktur, fizyognomi kitaplarında başlangıçtan beri var olan bir ana motifi yansıtır. "Görülemediği"nde ötekine yönelik çirkinlik önyargısını uzun uzadıya çözümlemiştik daha önce.

Çirkinlik ya da güzellik tanımlaması güzel insanı iyiye yönelten, çirkin insanıysa kuşku uyandıran bir ahlak anlayışıyla boğuşmak zorunda bırakan örtük bir ahlak, bir karakter önvarsayımı içerir. Ama bazı koşullarda, çirkinlikle güzelliğin tekanlamlı olmadığı, çelişkili değerler üstlendiği olur. O zaman güzelliğe artık kuşkuyla yaklaşılır, çirkinliğin arkasında da, Cocteau'nun Çirkin'inde olduğu gibi, gizli bir çekicilik ya da haksız yere sevimsiz

bir yüzün tutsağı olmuş bir ruh güzelliği algılanır. Bu yüz *Fil Adam*'da olduğu gibi itici bile olabilir. Kırsal bölgelerin gelenekleri bedene boyun eğmeden önce ruha hakkını verme kaygısına fazlasıyla tanıklık etmektedir; bunun için çok katı ilişkiler kurmadan sırasıyla birçok durumu benimserler.

Güzellik yalnızca övgü uyandırmak şöyle dursun, muğlak bir niteliktir. Herhangi bir kişisel değerle ilişkisi olmaksızın, doğa tarafından, eşit olmayan, dolayısıyla bazıları ondan yoksun olduğuna göre haksız bir biçimde verilmiştir. Geleneksel görüş ona kuşkuyla yaklaşır. Atasözleri, her şeye karşın uygulamadaki etkisini kabul etse de (*"jolie fille porte sa dot au front"* [güzel kız çeyizini alnında taşır]), değerini tartışmaya açmaya çalışır. *"Jolie bête n'a pas belle queue"* (güzel hayvanın kuyruğu güzel olmaz), yüzeysel bir niteliğin sağladığı önemsiz kazançların daha ciddi bir karşılığı (cinsellik, çocuk doğurma, çiftin iyi anlaşması) olmalıymışçasına. Güzellik ruhsal nitelikler ister, yoksa onu çok kötü kullanan bir bireyin ayrıcalık kazanmasına başkaldıracak bir tür doğal ahlak tarafından tartışmaya açılır. Yüzün talihli olmasının karşılığı davranışlarda her türlü belirsizliğe son verecek bir soyluluk olmalıdır. *"Beauté sans bonté, c'est lumière sans clarté"* (iyiliği olmayan güzellik, aydınlık vermeyen ışığa benzer). Hak etmemiş bir bireyi kayıran doğaya bir tür hakaret. Gelgelelim, doğanın düzeyine çıkmak çetin bir iştir, çünkü *"beau et bon, on ne peut pas l'être"* (hem güzel, hem iyi olunmaz) ve *"belle tête, peu de sens"* (güzel yüzün çok anlamı olmaz). Bu perspektifte, çirkinlik ister istemez bir elverişsizlik değildir, hele bir damga hiç değildir: *"Au lit et à la chandelle, laide vaut presque autant que belle"* (yatakta ve akşam mum ışığında, çirkinin güzelden çok farkı olmaz), *"il vaut mieux dire, laide, mettons-nous à table, que belle allons nous coucher"* (çirkine haydi gel sofraya oturalım demek güzele yatalım demekten yeğdir). Güzellikle ya da çirkinlikle ilgili atasözleri temel olarak kadını hedef alır, erkek söz konusu olduğunda güzellikten söz edilmez,

erkeğin güzelliği yalnızca kuşku uyandırır: "*Un bel homme dans la rue ne donne pas pain dans le grenier*" (sokaktaki yakışıklı adam ambara ekmek getirmez", dahası "*le travail ne fait pas l'homme beau*"[22] (çalışmak erkeği yakışıklı yapmaz).

Daha önce de gördüğümüz üzere, fizyognomi ince farkları hiç göz önünde bulundurmaz, fiziksel güzelliği bir karakterin ruh yüceliğiyle, çirkinliğiyse bu şekilde lekelenmiş kişinin kötü ruhlu olduğu varsayımıyla ilişkilendiren kaçınılmaz bir bağı benimser. Aldanma tehlikesi kesinlikle yoktur. Sinemanın ya da yazının büyük bölümü yalnızca yüz çizgilerinin betimlemesiyle kahramanların karakterlerini ve anlatının sonunu baştan haber verir. Hatta "Arlequin" dizisindekiler gibi ucuz romanlarda bu bir kuraldır. Her kahraman apaçık biçimde sergilediği karakterin kaçınılmaz eğilimini izler ve herkes alnında olduğu kişiyi ortaya koyan bir etiket taşıdığı, onunla çelişecek bir şekilde davranamayacağı için, hiç sürpriz yaşanmayan bir dünyanın değişmezliği konusunda okura ya da izleyiciye güven verir. Aralarından biri yazgısından kurtulmak isterse, bunun en kısa yolu çenesinin biçiminin ya da gözlerindeki genel havanın değişmesidir. Çirkin bir insan ruh yüceliği sergilerse, bunu önceki hatalarını bir çırpıda aklayacak son bir pişmanlıkla yapar. Onda şu yüz varken hainlik etmekten başka bir yol olabilir mi önünde? Ona yalnızca başkalarının imgeleminde var olan, ama sonunda onların üstelemesinin etkisiyle gerçeğe dönüşen bir doğa kazandırılmıştır. Quasimodo karmaşası. Bu durumda, yüreği tertemiz olmasına karşın, iğrenç bir bedene ve yüze hapsolmak gibi neredeyse doğaötesi bir haksızlığa uğrayan Fil Adam'ın değeri çok büyüktür. Tersine, "güzel" bir insan kötülüğünü açığa vurduğunda, yazgı ona alçakça davranışıyla kuralları görülmemiş biçimde çiğnemesine yakışır şekilde sert bir yanıt verir. O doğaya ihanet

[22] Atasözleri ışığında güzellik ve çirkinlik üstüne bkz. Françoise Loux ve Philippe Richard, *Sagesse du corps*, *a.g.e.*, s. 21-31.

etmiştir, doğa da onun yüzünün biçimini bozarak öcünü almasını bilir,[23] yüzü bu haliyle ortak imgelemde onun aslında ne olduğunu göstermeye daha uygun olacaktır, tabii kendisini büyük hatasına karşılık utanç dolu bir ölüm beklemiyorsa. Dolayısıyla, güzellik ya da çirkinlik değerlendirmesi hem estetik, hem ahlaki bir yargıdır, söz konusu kişiye karşı belli bir toplumsal tavır içerir.

Lombroso ve İtalyan suç psikiyatrisi okulu, önyargı eğilimine bağlı kalarak, çirkinliğin ve fiziksel "anomali"lerin utanç damgaları içine hapsolmuş *uomo delinquente*'nin kimliğinin tartışma götürmez biçimde saptanmasıyla ilişkilendirilmesini geçerli sayar. Fiziksel oluşum bozukluğuyla ahlaki olan atbaşı gider. Suçlu ancak "kulakları ayrık, saçları gür, sakalı seyrek, frontal sinüs ve çene kemikleri kocaman" vb. olan "yozlaşmış" bir kişidir. Lombroso'nun artık suçlu antropoloji alanında herhangi bir etkisi kalmamış olsa da, anısı çizgi romanlarda ve korku filmlerinde yaşamaktadır. Delilikle dehanın bulanık sınırlarını göstermeye çalıştığı *Genio e follia* adlı şaşırtıcı kitabında dahi insanın nasıl yozlaşma özelliklerinden etkilendiğini açıklar. "Tüm canlı dünyada egemen olan güçlerdeki telafi yasası daha sık rastlanan, büyük düşünürlerde de, delilerde de sıklıkla görülen başka anomalileri, yani saç dökülmesini, saçların erken ağarmasını, bedenin zayıflığını, cinsel yetersizliği ve kas yetersizliğini açıklar." "Dahi insan"ın çizgi romanlarda durmadan yinelenen, pek de çekici olmayan portresi. Buna karşın, Lombroso çelişkili olmasına karşın, önyargının öteki yüzüne boyun eğmeden de edemez: "Önemli bir insan" çirkin olamaz. "Öncelikle," diye yazar, "dahi insanların fiziğinde sık rastlanan yozlaştırıcı özelliklerin yalnızca yüz çizgilerinin güzelliği nedeniyle göze çarptığı fark edilir..."[24]

[23] Tod Browning'in *Freaks*'i (1932) bu açıdan örnek oluşturur.

[24] C. Lombroso, Fr. çev. *L'homme de génie*, Paris, 1896, s. 10 ve 7.

8
KUTSAL: YÜZ VE YAHUDİ SOYKIRIMI

> İlk zamanlar bu kişiler SS'ler tarafından Lagerlere kayıtlı tutuklular arasından seçiliyordu; seçimin yalnızca fiziki güce bakılarak değil, aynı zamanda seçilecek kişilerin fizyonomileri derinlemesine incelenerek yapıldığı belirlenmiştir.
>
> Primo Levi, *Boğulanlar, Kurtulanlar* [1]

Yüzün tekilliğini sergilemek başkalarının gözünde yaşamın doluluğuna tanıklık etmektir.[2] Onun açıklığını görünmez kılmak, duyguları gizlemeye, göze çarpabilecek tüm farklılıkları, belirginlikleri yok etmeye uğraşmaksa insan figürüne can veren anlamın ortadan kaldırılmasıyla ölüme öykünmek demektir. Ötekini yüzünden yoksun bırakmak da apaçık bir simgesel yöntemle ölümü öncelemektir.

Yüz insanın varlık göstergesiyse, insanı yadsımanın yolu da yüzün yadsınmasından geçer. Aynı şekilde, yüz kutsallığın merkeziyse, insanı küçük düşürmek isteyen bir anlayış onun yüzüne saygısızlık etmeye, kimliğini aşağılamaya ya da yadsımaya çalışır. Burada sinemadan yalnızca bir örnek alırsak, Joseph Losey'nin *Monsieur Klein* adlı filminde, bir doktor tarafından Yahudilik düzeyini değerlendirmek için antropometrik muayeneden geçirilen ve yüzü ölçülen, bir nesne gibi etiketlenen kadın akla ge-

1 Çev. Kemal Atakay, Can, 1996.

2 Bu bölümün ilk halini daha önce yayımladık: "L'homme défiguré: essai sur la sacralité du visage", *Les Temps Modernes*, 510. sayı, Ocak 1989.

lecektir. Kadının çılgına dönmüş gözleri adamın bakışlarını yakalamaya çalışsa da adam hiç tepki vermez. Onun gözünde, karşısındaki bir yüzün, bir adın, bir tarihin simgelediği, tekil bir kimlikle donatılmış bir kadın değil, zorla uyguladığı çözümleme yönteminin ortaya koyduğu üzere bir alt türdür. Kadını insanlık durumundan uzaklaştırıp, ona bir bakış şansına bile layık olmadığını düşündüren uzun bir saygısızlık girişimi. Kadındaki bir yüz değil, çizgilerden oluşan bir eşkaldir adli anlamda. Ötekine ırkçı bakış budur işte, onu yüzünün tekilliğiyle saymayı reddederek simgesel anlamda öldürmek. Sonradan daha kötüsünün geleceğini bildircesine farkın ortadan kaldırılması. Kendisine bakılmamasına katlanamayan kişinin gözlerinde av kendini belli etmeye başlamıştır bile. Yalnızca bir taraf yüzü kendine hak görebiliyorken, Öteki'ninki olsa olsa "sıfat" olabilir.

Ölüm kampları yüzü saymama girişimini yöntemli bir biçimde sürdürür. İnsanın sistemli yıkımını düzenlerken, insanca her türlü figürü onun elinden almaya, yüz çizgilerinden kimliğine ilişkin her türlü işareti silmeye başlarlar. Yüzün yitirilmesi artık burada bir eğretileme değeri taşımaz: Toplama kampına gönderilen kişi kendinden, ailesinden, içinde yaşadığı topluluktan koparılır; kamptaki sicil numaralarından birine, renkli bir üçgene ya da birdenbire bir kalıntıya dönüşmüş, yalan yanlış söylenen bir ada indirgenir:[3] Yüzden gerçekten yoksun kalma ölümün

[3] Ad, toplama kampındaki kişinin çehresinde bir tür hayalete dönse bile yüz gibi, bir biçimde tortu halinde de olsa anlamla yüklü olmayı sürdürür: "Bir *Lagershutz* telaffuzu bozarak adları çağırıyor. Leh, Rus adlarının yanında," der Robert Antelme, "benim adım da var. Adımla alay ediliyor, ben de 'burada' diyorum. Dilbilgisi kurallarına aykırı bir sözcük gibi tırmaladı kulağımı, ama tanıdım. Bir an için, burada doğrudan bana işaret edilmişti demek, bir tek bana seslenilmişti, özel olarak beni istemişlerdi, yeri doldurulamaz beni. Ben de ortaya çıktım. Ben burada ne kadar bensem, adıma ondan bile daha az benzeyen şu sese 'evet' diyecek biri bulundu. Geceye, adsız figürün taşına dönmek için de evet demek gerekiyordu." Robert Antelme, *L'Espèce humaine*,

eli kulağında olduğunu bildirir. Her yüzü bir değere ve bir çağrıya dönüştüren kavranmazlığı görünmez kılmak, bir bireyselliği yansıtan en ufak farkı ortadan kaldırmak, yüzün biricikliğini sağlayan anlamın derisini yüzmek; sonunda geçici olarak ateşe, gaza ya da mermilere, açlığın ya da soğuğun işkencelerine mahkûm bir bedenden başka bir şey kalmaz geriye.

İnsanın içindeki insanı unutturmak onun yüzünü ortadan kaldırmak demektir. Kamptaki ilk işlemlerden biri insanları çırılçıplak soyduktan sonra saçların kazınmasıyla[4] insan yüzünün budanmasına dayanır. Benlikten yoksun bırakmanın son aşaması. Yalnızca ölüm vaadinin bildirildiği geçiş ritüeli. Yorgunluk ve korku yöntemli bir biçimde kökleri kazıma çalışmasını daha da uzatır. Açlık da eti daha zayıflatarak, artık bir kalıntıya dönmüş zayıf yüzün derisini sarartarak bunların üstüne tüy diker. Ama yüzün son soluğu bile yaşamın soluğudur. Direniş tam da orada sürer işte.

Bireysel farkın yasaklandığı noktada, kendi seçmediği yaşam koşullarının onu neredeyse adsız bir biçimde yadsımaya çalıştığı noktada, insanın yüzü tanınmaz hale gelir. Ölüm kampları bu etkiyi yaratmak üzere kurulmuştur. Sobibor (1942) ve Treblinka'nın (1943) komutanı F. Stangl anılarını anlatırken, toplama kampındakiler arasında insana benzeyen kimseyi görmediğini söyler bize.[5] "Gözleri-

Paris, Gallimard, 1957, s. 26-27. Bu sahne, en azından kısmen, daha ileride sözünü edeceğimiz ayna sahnesiyle karşılaştırılmalı.

[4] Bunun sonucunda, Dachau'da bir seçkin tabakaya saçlarını kazıtmayıp "normal bir asker tıraşı" olabilme ayrıcalığı tanınmıştır. Daha ileride, "yanaklı tipler"e (Robert Antelme) değineceğiz, ayrıca "saçlı tutsaklar" da (Joseph Rovan) vardır, bkz. J. Rovan, *Contes de Dachau*, Paris, Julliard, 1987, s. 68-69.

[5] "Anlıyor musunuz? Onları nadiren birey olarak görürdüm. Karşımda hep koskocaman bir kalabalık olurdu. Kimi zaman duvarın üstünde ayakta durur, onları 'koridor'da görürdüm. Ama nasıl desem? Çıplaktılar. Kırbaç darbeleriyle koşan, yönetilen koca bir dalga." Gitta Serény, *Au fond des ténèbres*, Paris, Denoël, 1975, s. 215. Kampların gündelik

ni SS cellatlarının gözlerine dikerlerdi," der Auschwitz'den sağ kurtulan Filip Müller. "Ama cellatlar hiç tepki vermez, bakmakla yetinirlerdi."[6] İnsanlar insanlıklarını dile getirir, haykırır, ama –karşılarında değil– önlerinde duran başka insanlar onların yüzünü görmez. Onlara yönelik herhangi bir acılı ifade ya da yalnızca şaşkınlık bile okunmaz yüzlerinden, içlerinde dayanışma duygusunu ya da bir acıma hareketini uyandıran hiçbir şey yoktur. Toplama kampına kapatılanlar cellatların gözlerine dikerler gözlerini, ama aralarındaki ilişki bakışımsızdır; çünkü SS'ler kendilerini etkileyebilecek bir yüzün saygınlığından onları yoksun bırakırlar. Kurbanlarının yüzünü söküp alarak, yüzün tekelini ele geçirirler. SS tutsağın bakışına ancak onun olduğu şeyi yadsımak ya da yok etmek için karşılık verebilir. Yoksa, yapması gereken görev konusunda elinde herhangi bir güvence kalmaz. Tutsağın bir yüzü olduğunu kabul ederse, kendini onun düzeyine getirir, onu duygusuzca yok edemez, dolayısıyla kendisi de yüzünü yitirir. Rolünü sürdüremez olur; artık SS değildir, tutsak değildir, hiçbir yerdedir.

Primo Levi daha elverişli olduğunu düşündüğü bir *Kommando*'ya girmesini sağlaması gereken bir sınavda sorgulanırken, Doktor Pannwitz'in kendisine bakışı karşısında şaşkına döndüğünü söyler. Öylesine afallar ki kamptan kurtulduktan sonra o adamı bulmak ister. Öç almak için değil, akıl almaz bir bakış karşısında yaşadığı sarsıntıdan ötürü bunu yapma gereği duyar. İki adamın bakışları karşılaşır, ama ikisi karşı karşıya olsa da, bu yüz yüze bir görüşme değildir. Aralarında bir uçurum vardır. Kampta, yüz bir konum, bir ayrıcalıktır, yoksa in-

işleyişi üstüne, David Rousset'nin kitabını okumak gerek: *Les jours de notre mort*, Paris, *La Découverte*, 1988. Daha sosyolojik, ama bir o kadar çarpıcı başka bir yaklaşım için bkz. Eugen Kogon, *L'état SS*, Paris, Seuil, Point dizisi.

[6] Bu şekilde anlatılan sahne fırının eşiğinde yaşanmaktadır, Claude Lanzmann, *Shoah*, Livre de poche, s. 203.

sanlık durumunu yansıtmaz. "Çünkü iki insan arasında," der Primo Levi, "böylesine bir bakışma daha olmamıştır kanısındayım. Bir akvaryumun cam duvarı arasından iki yaratığın birbirine bakmasını andıran bu bakışmanın tam anlamıyla derinliğine inebilsem Üçüncü Reich'ın büyük çılgınlığına temel olmuş anafikri açıklayabilirdim sanırım. [...] O mavi gözlerle bakımlı ellere hükmeden mantık şöyle konuşuyordu o sırada: 'Şu önümde duran yaratık, hiç kuşku yok ki kökü kurutulması gereken bir türün örneği. Ne var ki, bu olağandışı durumda, onun içinde değerlendirilebilecek bir faktör var mı, yok mu onu anlamamız gerekiyor.' Benim kafamın içinde de içi boşalmış bir kabağın çekirdeklerini andıran fikir kalıntıları: 'Şu mavi gözlerle sarı saçlar yaradılıştan kötü. Aramızda karşılıklı anlayışa yer yok. Uzman olduğum alan madenî kimya, uzman olduğum alan organik sentezler, uzman olduğum...'"[7] Yüz iki tarafta da ortadan kalkmıştır, ama kişilerden birinin kendisini yüzün efendisi gördüğü bir nesneyle özne ilişkisi içinde. Toplama kampı toplumu sorumlular zarar görmeden, ahlaki anlamda durumu sorgulamadan çoğalabilmek için bu yok oluşu gerektirir. Kamplarda, fiziksel ölümden önce, yüzün yıkılmasıyla, yüz çizgilerinin etsiz bir derinin kapladığı kemiklerin sertliği altında görünmez kılınmasıyla bireysellik ortadan kaldırılır. Herkeste rastlanan zayıflık, yokluk, karşısındakilerin insan olmadığı duygusuyla celladı rahatlatır; onun kendine yalnızca yönetimle ilgili ve teknik sorular sorarak onları ortadan kaldırması gerekiyordur.

Bir sınır çizgisi "dışarıdakiler"le "içeridekiler"i bir turnusol testinde olduğu gibi birbirinden ayırır. Bir yanda

[7] Primo Levi, *Bunlar da mı İnsan* [çev. Zeyyat Selimoğlu, Can, 2. baskı, 2013, s. 130]. Ya da: "Onları Helmstedt'e götüren araba bir köyün çıkışında bir kazı ezdi. Kalkan tozun arkasından tüyler uçuştu. *Lager Kommandant* gülümsedi. Albert de ona bakıp gülümsedi. SS'in yüzündeki şaşkınlığı gördü. Öylesine rahatsız olmuştu ki, bu önemsiz olay asla aklından çıkmayabilirdi. Peki ama kendini insan yerine koymaktan başka ne hata yapmıştı?" (David Rousset, *a.g.e.*, s. 626).

yüzü olan insanlar, öteki yandaysa yüzlerinden geriye yalnızca bir gölge kalmış olanlar vardır. Ya da yüzlerinden geriye hiçbir şey kalmamış olanlar. Toplama kampı toplumu kimliğinden yoksun bırakılmış, dünyayı Nazilerin gözünden şaşırtıcı bir yalınlıkla düzenleyen bir tipolojinin içinde yitip gitmiş bir insanı temel alır: Fransız siyasi tutukluların F harfiyle işaretlenmiş kırmızı üçgeni, adli tutukluların yeşil üçgeni, Yahudilerin, Yehova Şahitlerinin, Çingenelerin, eşcinsellerin vb. farklı renklerdeki, kimisine yine harfler işlenmiş üçgenleri. Her tutsağa verilen sicil numaraları kimliğin zorunlu olarak saptanması işini sürdürür, artık bu rolü üstlenmeyen yüzün yerine kimi zaman Auschwitz'te olduğu gibi sol önkola dövmeyle yazılmış rakamlar koyar. Kişiyi tanımaya yönelik başka göstergeler de yüzün açığa vurduğu kişisel kimliğin yerini alır. Kimlik silinmiş, yadsınmış, zayıflığının yarattığı adsızlığın altında yavaş yavaş yitmektedir. Eşkal yüze üstün gelir. Primo Levi şöyle der: "*Häftling*: Bir *Häftling* olduğumu öğrenmiştim. Adım 174 517; hepimiz vaftiz edildik [...]. Ekmeğini, çorbanı alabilmek için o numarayı göstermen gerek. O numarayı dakikası dakikasına göstermeye alışıncaya dek günler gerekti, az tokat, az yumruk yemedik; günlük tayının düzenli dağıtılabilmesi için çabuk davranmak gerekiyordu. Numaramızın Almanca 'telaffuz'una kulağımız alışıncaya dek de haftalar, aylar geçti."[8] Addan yoksun bırakma, yüzden yoksun bırakma: bireyin simgesel anlamda ortadan kaldırılması için ve ölümü beklerken bütünüyle işlevsel yeni kullanımı için gerekli olan iki işlem. Geriye yalnızca numaralandırılacak bir beden kalır. İnsanlık durumunu yaratan şey, kişinin yüzü, adı, tarihi yok edildiğinde, gerçekten de bedenin oylumundan başka bir şey kalmaz geriye.[9] Kamp yönetiminin dünya görüşüyle tutarlı bir biçimde onu nasıl kullandığı da bilinmektedir.

[8] Primo Levi, *a.g.e.*, s. 33.

[9] Bkz. David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité.*

Daha sonra, her şey hâlâ askıda olduğu ve karantinalar ya da yönetimle ilgili düzensizlikler yüzünden beklemek gerektiği için, kamp, ne süresi, ne yeri olan bir tür zaman ve uzam içinde kurtarılınca, bu kez kimilerinin yüzlerinin dolgunluğu, kimilerininse çıkık kemikleri insanlığı hiçbir şeyin birbirine yaklaştıramayacağı iki topluluğa ayırır. Yüz çizgileri ezilmiş, yüzünden yoksun kalmış birinin karşısında "yanaklı bir tip".[10] Sonrasında, geri dönüş: "Birdenbire giriş koridorunda bir adamı taşıyan iki izci belirdi. Adam onların boynuna tutunmuş. [...] Adamın giysileri sivil, tıraşlı, çok acı çekiyormuş gibi görünüyor. Rengi tuhaf bir hal almış. Ağlayacak sanki. Ona zayıf denemez, başka bir şey onunki, ondan geriye pek bir şey kalmamış, yaşıyor olduğuna inanası gelmiyor insanın. Ama hayır, hâlâ yaşıyor, yüzü ürkütücü bir hareketle kasılıyor, yaşıyor. Hiçbir şeye bakmıyor [...]. Yüzündeki ifade belki de gülüyor olmasından kaynaklanıyor. Merkeze giren ilk Weimar tutsağı o. [...] İçeri ikinci giren, yaşlı adam ağlıyor. Onun aslında bunca yaşlı olup olmadığını anlamak olanaksız, belki de yirmi yaşındadır, yaşı anlaşılmıyor."[11] Marguerite Duras ilk tutsakların geri dönüşünü böyle betimler. Yüzler tanınmayacak durumdadır, anlamlı bir insanlıktan hâlâ yoksundurlar. Her şeyleri bulanıklaşmıştır, yaş bile anlaşılmaz. İletişimin dışında kalmış, boş figürler. Bu insanların, ölümden kurtulurlarsa, yaşama dönüşleri eski yüzlerine yavaş yavaş yeniden kavuşmalarıyla gerçekleşecektir, bugünkü yüzlerini dehşet ele geçirmiştir. Marguerite Duras'ın artık yaşamadığını düşündüğü, sonradan *L'espèce humaine*'i yazacak olan Robert Antelme bir gün karşısında beliriverir. Ama Duras

[10] Robert Antelme, *a.g.e.*, s. 296.

[11] Marguerite Duras, *Acı* [çev. Orçun Türkay, Sel, 2013, s. 22]. Kamplarda yüz, yaşı gerçeğe uygun bir biçimde belli eden bir gösterge olmaktan çıkar, özel zamanın ölçütleri bulanıklaşır. Yüz çizgilerinden bir tür boş sonsuzluk okunur: "Şimdi otuz yaşlarında ama içimizden her biri gibi onu da on yediyle elli yaşlarında tahmin etmek olmayacak şey değil" (Primo Levi, *a.g.e.*, s. 81).

onun canlılığını bütünüyle yitirmiş yüzüne katlanamaz. Bağırıp kaçar. Daha sonra, tanıyabilmeye başladığında ona bakar: "Doğaüstü bir yorgunluk okunuyor gülümsemesinden, o ana dek yaşamanın yorgunluğu. [...] Bu bir utanma gülümsemesi. Orada olduğundan, şu kalıntı haline dönüştüğünden ötürü özür diliyor. Ardından gülümseme siliniyor. Yeniden bir yabancıya dönüşüyor."[12] Anlamından yoksun bırakılmış, kimliğin son soluğunun işareti geçici yara izlerinden başka bir şey sergilemeyen bir yüz. Bir yüz kalıntısı. Sonraki haftalarda, açlık korkusunu yenmesi, ölümden kurtulan bir adamın yüzüne dönüşmüş ve daha zor seçilen bir başka yarayla, eski yoksunluktan geri kalan yarayla, onu tanınmayacak hale sokan, tahmin edilemeyecek denli uzun bir süre silinmeyecek bir izle kaplı bir yüzü anlamı parça parça dirilterek yeniden tanınır hale sokması gerekir.[13]

Kampta, tutsak, günden güne sağ kalmak istiyorsa, göze çarpmamaya, kendi içindeki cellatların dikkatini çekebilecek en ufak farklılıkla mücadele etmeye çalışmalı-

[12] Marguerite Duras, *a.g.e.*, s. 52.

[13] Claude Lanzmann'ın *Shoah* adlı filminde, sağ kalanların yüzleriyle, anlattıkları korkunç olaylar arasındaki çarpıcı karşıtlık bir uçurum yaratır. Sesler de suçu öyle anlatırlar ki insan o kadar düzgün konuşabilmelerine şaşar. Tek bir imge halinde, yüzün gizeminden hem dünyadaki bütün dehşet, hem de bütün sevgi okunur. Claude Lanzmann "yüzlerin dile sığmazlığını ifade etmeyi" (Simone de Beauvoir) başarmıştır. Aslında yalnızca bir yüz, dilin eleğinden sonsuza dek kurtulan, ateş gibi yakıcı olduğu için sözün ancak sıyırıp geçebildiği şeye tanıklık edebilir. *Shoah* yüzün kutsallığı üstüne bir filmdir. Aynı zamanda iğrenç yanları üstüne. "Yüzler," der Simone de Beauvoir önsözünde, "çoğunlukla sözcüklerden daha çok şey söylerler. Polonyalı köylüler acıma duygusu sergiler, ama çoğu aldırışsız, alaycı, hatta hoşnut görünür. Yahudilerin yüzleri sözleriyle uyumludur. En tuhafı Almanların yüzleridir. Franz Suchomel'inki duygularını gizler, yalnızca Treblinka'yı öven bir şarkı söylerken gözleri ışıl ışıl olur. Ama ötekilerde, rahatsız, sinsi ifade bir şeyden haberdar olmadıkları, suçsuz oldukları iddiasını yalanlar". Simone de Beauvoir, "La mémoire de l'horreur", Claude Lanzmann, *Shoah*, s. 7.

dır. Kendini yüzünden daha da yoksun kılar; yokluğun fiziksel üniformasında bakışsız, solgun, daha da büyük bir boşluk yaratır kendine. Yüzün dikkat çekebilecek tüm özellikleri, kişisel bir kimliğin algılanmasını sağlayacak fazladan bir anlam oluşturan her türlü gösterge ortadan kaldırılmalıdır. "Kimse," der Robert Antelme, "yüzüyle SS'e bir konuşma başlatabilecek ve SS'nin yüzünde herkese karşı aynı şekilde sergilediği o sürekli yadsımadan başka bir şey uyandırabilecek herhangi bir ifade sergilememeliydi. SS'lerle olan ilişkilerimizde bu yararsız olduğu gibi, istemeden bir tehlike de yaratabileceği için, insanlar kendi yüzlerini SS'lerle kusursuz bir uyum içinde yadsımaya çalışıyorlardı."[14]

Başkalarının yüzü olmayan kalabalığında yitip gitmek, adsızlar arasında adsız, belleksiz olmak, varlığı belli etmemek üzere yüzü görünmez kılmak, yüz çizgilerini bulandırmak. Dayak atma, aşağılama, cezalandırma ya da öldürme arzusu uyandırmamak için tekdüzeliğe karışmak, yoğunluksuz, cisimsiz olmak gerekir.

Bununla birlikte, kimileri yüzlerine SS'lere yönelik bir ifade takınır. İyi niyetli olduklarını, ellerinden geldiğince işbirliği yapmak istediklerini göstermek ister, zaten kendilerinden beklenen yerde durduklarını, yüzlerini zaten yitirdiklerini ve mimiklerinin de işaret ettiği gibi cellatlara öykünmekten başka bir şey yapmamalarına karşın, onların yüzlerini benimsemeye hazır olduklarını göstermek için daha da disiplinli davranırlar. Robert Antelme bu gibi durumların çok ayrıntılı ritüelliğini gösterir. Bir topluluğu gözetim altında tutmakla görevli müstakbel kapolar seçilecektir. Bir grup aday ötekilerden biraz ayrı durur. SS'ler binaları denetler. Müstakbel kapoların bakışları kölece SS'lerinkileri arar, yalnızca iyi niyet göstermek yetmez, onu aşırılıkla sergilemek, dile getirmek de gerekir. Bu yolla kendi anlamsızlığını, zayıflığını ortaya koymak, SS'lere kendini beğendirmek için onların gözünde ritüel olarak

[14] Robert Antelme, *a.g.e.*, s. 57.

alçalmak. "Gözleri SS'lerinkilerle buluşursa diye hazır bir gülümseme vardı dudaklarında. [...] O gözlerin çılgın jimnastiğini, entrikanın yüz mimikleri aracılığıyla saldırısını [...] izliyorduk" Müstakbel kapolar kendi yüzlerini başkalarından daha fazla yitirdiklerini göstererek, yalnızca artık bir hiç olmayı değil, SS'lerin yüzlerini takınmayı da kabullenerek, bağlılıklarını açığa vururlar. Yüzlerini yitirmişlerdir, ama ayrıca yedek bir yüze bürünmeyi de kabul ederler. Hakareti yaşamlarının özüne dönüştürmeyi benimserler. Ondan sonra, yüzleri onların denetiminden çıkar. Ânında uyacakları eğilimleri SS'lerin yüzlerinde ararlar yalvar yakar. "Bir arkadaş yerinde değil, kızıl saçlı ufak tefek SS onu paylıyor. Müstakbel kapolardan biri arkadaşa yaklaşıyor ve itip kakarak yerine götürüyor. Arkadaş dirseğini yana kaldırarak tepki veriyor. Müstakbel kapo ufak tefek SS'e bakıyor. Öteki müstakbel kapolar dikkat kesiliyor. Olay belirleyici. Ufak tefek SS arkadaşı sert bir biçimde paylıyor. Müstakbel kapo artık kapo."[15] Bir toplama kampı tutsağının kendine izin verebileceği tek yüz aşırılığı, kendisini tutsak konumundan uzaklaştırıp, simülakrı olmaya can attığı SS'inkine yaklaştıran aşırılıktır. Onu bir karikatür gibi SS'e benzeten şey budur.

Yüzde kimlikten geriye kalan şey bir tehlike içerir.

Her an yokmuş, orada değilmiş gibi davranmaya katlanmak, gerçek anlamda yok olmadan önce ritüel olarak yok olmak gerekir. "Düz, donuk, daha şimdiden cansız görünmek gerekiyor" der Robert Antelme. "Herkes gözlerini tehlikeli bir şeymiş gibi kullanıyor." Yüz, tortu halinde bile olsa varlığını sürdürürse, ölümü çağırır. Hiçbir şey dikkat çekmemelidir. Aynı yüz yokluğunda, aynı sonsuz ölçülülükte başkalarına benzemek gerekir. Açlık ve çalışmanın ortaya çıkardığı yıpranma ancak benlikten yoksunluğun yaratabileceği bu eşitliğin en iyi müttefikleridir. "Değişiyoruz, yüzle beden bir akıntıya kapılmış gidiyor, güzellerle çirkinler birbirine karışıyor. Üç ay sonra, daha da değişe-

[15] Robert Antelme, *a.g.e.*, s. 37.

ceğiz, ama bizi birbirimizden ayırmak daha da güçleşecek. Yine de herkes belli belirsizce biricik olduğu düşüncesini koruyacak."[16] Yüz yavaş yavaş ezilir. Tutsak tanınmaz hale gelir, benliğinden yoksun kalır. Yüzün çıplaklığı anlamın çıplaklığıdır: Anlam yavaş yavaş çekilir. Herkesin çehresinde yitik bir yüzün hayaleti, eksik bir şeylerin izi, ölümün askıya alındığı bir varlık kalıntısı vardır. Robert Antelme tıp öğrencisi Jacques'ın yüzünün yavaş yavaş biçimsizleşmesini anlatır: "Yüzü buraya ilk geldiğimizdeki yüzü değil. Çöktü, iki geniş kırışık ve ölülerinki gibi sivri bir burun bölüyor onu. Onun oralarda, evinde, bu yüzün nasıl tuhaf bir şey barındırabildiğini kimse bilmiyor. Oralarda, hep artık kimsenin olmayan aynı fotoğrafa bakılır. Arkadaşlar: 'Bilemezler' deyip, oralardaki masumları düşlüyorlar, bolluğun ve sağlamlığın dünyasında değişmeyen yüzleriyle, başlı başına olağanüstü bir lüks gibi görünen sona ermiş cezalarıyla."[17] Tıp öğrencisi Jacques adlandırılamaz olana doğru kayar ağır ağır. Yüzünün beyazlığı, biçiminin yavaş yavaş bozulması daha şimdiden ölümün kendini göstermesini sağlamaktadır. Çılgınlığın son sığınağı ölüm. Yüzünü yavaş yavaş ele geçiren yokluk onun varlığının aşama aşama silinişini simgeler. İçinde çare, umut kalmamıştır. Kendini yavaş yavaş koyuverir. Jacques hem aynıdır, hem farklı, tanınmaz hale gelmiştir, çünkü varlıktan yoksun kalmıştır. Onu tanımaya hazır başkalarından da yoksun kalmıştır: Robert Antelme'in hiç durmadan sözünü ettiği "arkadaşlar" ona destek olmaya artık yetmez. Yüzünü canlandırmak, onu saran küllerden diriltmek için oralardaki, "bolluğun ve sağlamlığın dünyasında"ki ötekiler, yakınları gerekir. Öteki olmadan nasıl yaşanabilir ki? Öteki olmazsa, insanın kendisi nasıl bir ötekine dönüşmez? Dolayısıyla, Jacques'ın yüzü her geçen gün daha çok uzaklaşır. Öyle ki kimse artık onu tanıyamaz. Robert Antelme de bu baş dönmesini, savaş-

[16] Robert Antelme, *a.g.e.*, s. 92.
[17] Robert Antelme, *a.g.e.*, s. 92.

maktan vazgeçmeye, kendini koyuvermeye, içindeki hâlâ umut taşıyan en ufak anlam kırıntılarını terk etmeye yönelik dayanılmaz eğilimi hisseder. Yıpranmaya, aşırı yorgunluğa, korkuya boyun eğmek. "Şimdikinden farklı bir yüzüm olacak. İnsanın içinde artık istek kalmadığında ortaya çıkan yüz. [Arkadaş] benim için bir şey yapamayacak ve düşeceğim."[18] Arkadaşların yakınlığı, sağlamlığı ve arkadaşlığı kampın ölümcül şiddetini artık gidermez, yıkımın güçleri umudunkilerden daha üstün olur. Yüzün parçalanması aldatıcı olmayan bir işarettir, öteki tarafından tanınmanın bile artık durduramadığı ölüme yönelişin göstergesidir. Canlılığını yitirmiş bir yüzdeki yara izi, eti zayıflaya zayıflaya sonunda yalnızca kemiklerin adsız sertliğini sergileyecek bir soluğun gitgide azalan kırpışmaları. İnsan ölümü yüzünde taşıyabilir. Hiçbir şeyiyle tanınmayacak durumda olan, parçalanmış bir insan yüzü. Belki de bunun nedeni ölümün kamplardaki kadar yüzden yoksun olduğu başka bir yerin olmamasıdır.

Revirde, Robert Antelme bir arkadaşını, öğretmen K.'yı aramaktadır. Barakaya, yüzlerinde gölgeler oluşturacak şekilde sivri köşeli, çökmüş başlarını hareket ettirmeden yataklarına uzanmış o insanlara bakar. Tanıdığı birilerine selam verir. Ama K.'yı göremez. Hastabakıcıya sorar, o da önünden geçtiğini, ama tanımadığını söyler. Şaşıran Robert Antelme geri dönünce bir yabancı görür. "Uzun bir burnu, yanaklarının yerinde çukurlar vardı, mavi gözlerinin canlılığı neredeyse sönmüştü, ağzının kenarları içe göçmüştü, hiç kıpırdatmadı ağzını." K.'nın biçimi bozulmuş yüzünde ötekine yer yoktur artık, iş işten geçmiştir. Robert Antelme buna inanamaz. Yanındaki başka bir hastaya danışır, evet K.'dır karşısındaki, yüzü iflas etmiştir. Şaşkınlıkla, kimliğin izlerini araştırır. Bozguna uğramış bu yüzde, şimdiden kimse kalmamıştır, son anlam billurları yitmiştir, tanınabilecek hiçbir şey yoktur. Bir tür yüz koması eli kulağındaki ölümün etkisini şiddet-

[18] Robert Antelme, *a.g.e.*, s. 224.

lendirir. "Hiçbir şeyi tanıyamıyordum, bunun üstüne burna odaklandım, insanın bir burnu tanıyabilmesi gerek. O burna tutundum, ama hiçbir şey söylemiyordu. Hiçbir şey bulamamıştım... Yatağından uzaklaştım. Birçok kez geri döndüm, her seferinde de tanıdığım yüzün ortaya çıkacağını umdum, ama burnu bile bulamadım. Her seferinde o adamın sarkık kafasıyla yarı açık ağzından başka bir şey göremedim... Bu sekiz günde olmuştu."[19]

"Belli belirsizce biricik olduğu düşüncesi..." Belleğe ya da başkalarının gözlerine yapışmış bir iç yüz hâlâ kendini hissettirmektedir, o var olduğu sürece yaşam direnir, ama kendini koyuvermemek her an çaba ister. René'nin Buchenwald'de bulduğu ve ondan beri özenle korunan bir ayna parçası sayesinde, yüze ulaşılabilir.[20] Kampta ayna yoktur, insanın kendini tanımasını sağlayacak hiçbir şey yoktur başkalarının bakışlarından başka: Özellikle arkadaşların bakışlarından, ama onlar da çalışmanın, korkunun sertliği, her âna etki eden ölüm tehlikesi yüzünden geçicidir, kalıcı bir yoğunluktan yoksundur. Primo Levi şöyle der: "Artık bedenim, benim bedenim değil: Karnım şişmiş, eklemlerimde tutukluk var, avurtlarım sabahları şiş, akşamları çöküktür; içimizden bazılarının derileri sapsarı, ötekilerinin gri; birbirimizi üç-dört gün görmedik mi, bir daha zor tanıyoruz."[21] Bu yüz duygusu iki imge arasında gidip gelir, bunlardan biri ezici ve yoğun cellat imgesi, ötekiyse zayıf ve kırılgan, acılı arkadaşlarınkidir. Bu duygu tutsakta yaşamın güçlerinin ölümünkilerden üstün olmasına ya da olmamasına göre, tutsağın ezilmeye direnmesine ya da boyun eğmesine göre varlığını sürdürür ya da yok olur. Ama o küçücük ayna parçasıyla bir dünya yeniden kurulur, ötekinin bakışına bağlılık biraz azalır. René onu cebinden çıkarınca, koğuştaki arkadaş-

[19] Robert Antelme, *a.g.e.* Daha ileride, yalnızca "bir yüz kalıntısı" kalmış Vendée'li adam, s. 278-280.

[20] *A.g.e.*, s. 57-58.

[21] Primo Levi, *a.g.e.*, s. 45.

ları çevresini sarıp, yakasına yapışırlar. Sabırsızlık gittikçe büyüse de herkesin sırasını beklemesi, sonunda birkaç dakika ellerinin arasında tutup, onu ısrarla isteyen bir başkasına vermesi gerekir. Tutsak aynanın karşısında bir tür anlam fışkırması, ansızın her zaman var olduğunu fark ettiği bir kimliğin dirilişini yaşar. Yokluktan çıkan görüntüsünün karşısında, en yakınlarının, sevdiklerinin, aklından hiç çıkmayanların bakışları yeniden canlanır. Ayna iç yüzün, simgesel olarak yakınlarının anısıyla beslenen eksiksiz yüzün çizgilerine uyum gösterir. Tutsak bir an için bedeninden, zayıflıktan, açlıktan kaçar, belleğine kavuşur. Benliğin açığa çıkışı. Kimlik küllerinden doğar. Buna hiçbir cellat zarar veremez. Ama ayırt edebilmek için ölümün daha bozmadığı gözler gerekir. Çünkü bu açığa çıkış kutsallığın yolunu açar, ayna kamptaki gündelik yaşamda paha biçilmez bir silaha dönüşür. İnsana yüzünün sürekliliğini öğretir. Aynı zamanda insandaki kutsallık anlamının kökünün yüzde olduğuna işaret eder.

9
YÜZÜN BİÇİMİNİN BOZULMASI: BİR GÖRÜNTÜ ENGELİ

> Yüz denen şey tuhaf, öyle değil mi? İnsanın yüzü varken, hiç aklına gelmiyor. Ama onu yitirmeye görsün, dünyanın yarısı elinden alınmış gibi hissediyor.
>
> Kobo Abe, *La face d'un autre*

Batılı toplumların bir engelle boğuşan biriyle ilişkisinde yoğun bir çift değerlilik gözlenir. Bu engellinin gündelik olarak yaşadığı bir çift değerliliktir. Toplumsal söylem onun topluluğun tam üyesi, normal bir insan olduğunu, fiziksel yapısının ya da duyusal durumunun kişisel saygınlığına ve değerine hiç zarar vermediğini söyler. Aynı zamanda, nesnel olarak aykırılaştırılır, çalışma dünyasının az çok dışında tutulur, toplumsal yardım alır, hareket etmede güçlük çekmesi ve çoğunlukla uygun olmayan kent altyapıları nedeniyle ortak yaşama alınmaz. Özellikle cesaret edip de sokağa ne zaman çıksa, çoğu ısrarlı sayısız bakışla, meraklı, rahatsız, sıkıntılı, acıyan, kınayan bakışlarla karşılaşır. Gelip geçen kimi insanların düşünceleri. Çocukların yersiz sorularına ölçülü bir biçimde yanıt vermek ya da onları geçiştirmek zorunda kalan annelerin verdiği kaçınılmaz ders. Engeli olan insan bir yerden

geçerken herkesin yorum yapması gerekiyormuş gibi. O insan en gündelik toplumsal ilişkilerde bile uyandırdığı korkuyu, kaygıyı bilmez değildir.

Batılı toplumlarımız "engel"i[1] bir damgaya, yani kişinin olumsuz anlamda değerlendirilmesine neden olan hassas bir gerekçeye dönüştürmüştür. Öte yandan, onunla ilgili konuşurken engelden çok "engelli" sözcüğü kullanılır, bir engelinin olmasındansa "engelli" olması onun insan olarak özünü oluşturuyormuş gibi. Onunla ilişkide sağlam insanın tabii ki kesinlikle belli etmemeye çalıştığı kaygıyı ya da acımayı gizleyen bir perde girer araya. "Damgalanan bireyden," der E. Goffman, "taşıdığı ağırlığı yadsıması, onu sırtlanarak bizden farklı olabileceğini asla düşündürmemesi istenir; aynı zamanda kendisine ilişkin kafamızda yarattığımız imgeyi zorluk çekmeden koruyabilmemiz için belli bir uzaklıkta durması beklenir. Başka bir deyişle, ona karşı asla tam olarak sergilemediğimiz başlangıçtaki hoşgörüye doğal bir teşekkür olarak, kendisini ve bizi kabullenmesi öğütlenir. Dolayısıyla, hayalet bir normalliğin temelinde hayalet bir kabullenme vardır."[2] Kolay kolay aşılamayan bir çelişki. Engeli olan bir insanla "sağlam" bir insanın her karşılaşmasına yön veren, aslında herkesin bildiği sır, organik ya da duyusal başkalaşma herhangi bir fark, herhangi bir köstek yaratmıyormuş gibi yapma konusunda karşılıklı anlaşmaya dayanır; oysa etkileşim kimi zaman çok büyük bir boyut kazanan bu noktaya takılıp kalır gizliden gizliye.

Toplumsal yaşamın olağan koşullarında, bedenin devreye sokulması konusunda birtakım etiketler etkile-

[1] Engelin tarihi üstüne bkz. Henri-Jacques Sticker, *Corps infirmes et sociétés*, Paris, Aubier, 1982.

[2] Erving Goffman, *Stigmate: les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit, 1975, s. 145; ayrıca bkz. Fred Davis, "Deviance disavowal: the management of strained interaction by the visibly handicapped", *Social Problems*, 9. sayı, 1961, s. 121-132; Henri Paicheler, Béatrice Beaufils, Claudette Edrei, "Des comportements vis-à-vis des handicapés physiques", *Les cahiers du CTNERHI*, 6. sayı, 1981, s. 5-14.

şimlere yön verir. Bu etiketler tanınmayan birinden gelebilecek tehditleri sınırlar, alışverişin gelişmesi sırasında güven verici işaretler oluştururlar. Bu yolla ritüelin içinde görünmez kılınan beden göze çarpmamalı, şifrelerin içinde yitmeli, herkes de ötekinde, aynaya bakar gibi, kendi davranışlarını ve kendisini ne şaşırtacak, ne korkutacak bir görüntü bulmalıdır. Bedenin ritüelleştirilmiş biçimde görünmez kılınması toplumsal anlamda geçerli bir olgudur.[3] Etkileşime eşlik eden ritüellere bilinçli olarak ya da istemeden aykırı davranan kişi rahatsızlık ya da kaygı yaratır. Bedenin ya da sözün dikkat çeken yanları o zaman alışverişin gelişmesine engel olur. İletişimin akıcı düzeni kolaylıkla göze çarpan bir engele bağımlı kişi tarafından bozulur. Bilinmezliğin payının ritüelleştirilmesi güçleşir; bir tekerlekli sandalyede oturan ya da yüzünün biçimi bozulmuş ötekine nasıl yaklaşılabilir, sokakta karşıdan karşıya geçmesine yardım etmek istediğimiz kör ya da tekerlekli sandalyeyle kaldırımdan inmekte zorlanan tetrapleji hastası olası yardıma nasıl tepki verecektir? Bu kişilerin karşısında, bekleyiş sistemi geçerli olmaktan çıkar, beden bir anda kaçınılmaz bir açıklıkla görünür olur, rahatsız eder, doğru işleyen ritüel tarafından görünmez kılınmıyordur artık, bir anda etkileşime alışılagelmiş işaretlerin dışında karşılıklı bir tanım bulmak güçleşir. Karşılaşmaya sıkıntı ya da rahatsızlık doğuran, hassas bir "oyun" karışır. Durumu tanımlama konusundaki belirsizlik bir engelle boğuşan ve her yeni karşılaşmada nasıl karşılanacağını sorgulayan kişiyi de etkiler. Her karşılaşma onun için yeni bir deneyimdir, öteki tarafından olduğu haliyle ve saygın bir biçimde karşılanacağı konusunda kuşkuya düşer. Dolayısıyla, fiziksel olarak sağlam olan kişi de hoş olmayan bir rahatsızlıktan kaçınmanın yolunu arar.

Toplumsal bir kişiye zarar veren her şeyin kökeninde fiziksel olarak kendini onunla özdeşleştirmenin ola-

[3] Bu konuyla ilgili bkz. David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, 6. Bölüm.

naksızlığı yatar: Çünkü yaşlıdır ya da ölmek üzeredir, sakattır, yüzünün biçimi bozulmuştur, farklı bir kültüre ya da dine mensuptur vb. Başkalık toplumsal anlamda damgaya dönüşür, fark anlaşmazlık yaratır. Ötekinin aynası artık insanın kendisininkini aydınlatamaz. Tersine, onun dayanılmaz görüntüsü bir an için insanlık durumunun kırılganlığını, her yaşamın özündeki gelip geçiciliği anımsatarak, kişinin kendi kimliğini tartışmaya açar. Bir engeli olan insan yalnızca varlığına bağlı bir etkiyle, karabasanlar yaratan parçalanmış beden imgelemini anımsatır. Simgesel düzenin sağladığı varoluşsal güvenlikte bir çalkantı yaratır. Ona verilen tepkiler hassas bir korku hiyerarşisi kurar. Tepkiler fiziksel görüntü ölçütlerine aykırılık derecesine göre sınıflanırlar. Engel ne kadar görünür ve şaşırtıcıysa (örneğin biçimi bozulmuş, tetraplejik beden, biçimi bozulmuş bir yüz), toplumsal olarak da dehşetten şaşkınlığa dek uzanan, o kadar büyük bir yersiz ilgi uyandırır ve toplumsal ilişkilerden dışlanma da bir o kadar açık seçik duruma gelir. Engel görünür olduğunda bakışları ve yorumları mıknatıs gibi kendine çeker, bir söylem ve duygu operatörüne dönüşür. Bu koşullarda, herhangi bir kişinin sokakta ve gündelik yaşamında huzurlu bir ortam bulması bir övünç kaynağı, her önüne gelenin kendine armağan ettiği bir iyi yurttaşlık belgesi olarak görülür. Ölçülülük bayağılığın aristokratik ayrıcalığıdır, Fil Adam'ın düşüdür. Oysa, bir engelle boğuşan insan ne zaman evinden çıksa herkesin ilgisini çeker, kısa bir süre önce engelli olduysa artık sürekli olarak başkalarının dikkatini çekerek yaşamaya ve hareket etmeye alışmak zorunda kalacaktır. Bu tükenmez merak kendisinin bilincinde olmadığı ve yolda karşılaşılan herkeste yenilendiği oranda üstü kapalı bir şiddet uygulamasıdır. Engelli insan ara konumda olan bir insan, ortada kalmış bir insandır. Yarattığı rahatsızlık aynı zamanda kendisinin toplumsal tanımını çevreleyen bu anlaşılmazlığa bağlıdır. O ne hastadır, ne sağlıklı, ne ölü, ne bütünüyle canlı, ne

toplumun dışında, ne de içinde vb.[4] İnsanlığından kuşku duyulmaz; buna karşın, alışılagelen insanoğlu düşüncesine aykırı görülür. Toplumun ona karşı tutumundaki çift değerlilik durumun belirsizliğine, kalıcı ve kavranmaz oluşuna verilmiş bir tür yanıttır. Toplum bu durumu ritüelleştirmeyi başaramamış, bu yüzden de bir rahatsızlık aylasıyla sarmıştır.

Bir adam hastaneden çıkar, başı önde, yakasıyla yüzünü biraz gizleyerek ilerleyip üstü kapalı otobüs durağına yönelir. İçine girmez, kabinin dışında durur; ne dışarıdadır, ne içeride, yanda duruyordur, yarı yarıya gizlenmiştir. Otobüs gelir, yüzünü yere çevirip girer içeri, biletini deldirir ve aracın en ön koltuğuna, karşısına kimsenin oturmayacağı koltuğa oturur. Yüzü zarar görmüş bu adam ne zaman bir yere gitmesi gerekse, kendini göstermemek ve başkalarının ilgisini çekmemek için bu tür önlemler almaktadır. Böyle bir birey, istemeden bir etkileşime girdiğinde, her zaman sakınımlı olmaya çalışır, güç bir duruma düşmemek için her türlü temastan özenle kaçınır. "Bakışının ve gülümsemesinin görüntüsünü telafi edeceğine, unutturacağına inanmıyor" der François Flahault yüzünde ciddi yanık izleri bulunan bir insanın temastan sakınmasını yorumlarken. "Aşağılanma tehlikesine karşı, kendini önceden geri çekiyor, başkalarına yalnızca (oldukça zarif) siluetini göstermek, yüzünü görünmez kılmak istiyor."[5] Aşırı bir sakınımla aldatıcı bir görüntü sergilemeye, kendini tuhaf bir biçimde görünmez kılmaya çalışır. Görünen o ki, korku ve ret hiyerarşisinde ilk sıra, yüzünün biçimi bir kaza ya da hastalık sonucunda bozulmuş insanındır. Halk arasında dendiği gibi "yüzü insanlıktan çıkmış" bir insanın. Bu kişinin özelliği dünyaya bozulmuş yüz çizgileriyle sunduğu simgesel yetersizlikte yatar, oysa Batılı toplumlarımızda kimlik im-

[4] Robert F. Murphy, *Vivre à corps perdu*, Paris, Plon, 1987, s. 184.

[5] François Flahault, *Face à face. Histoire du visage*, Paris, Plon, 1989, s. 43.

gesi özünde yüze göre cisimleşir. Onun durumu çalışma, sevme, eğitme, yaşama yetilerinin hiçbirine engel değildir. Buna karşın, çoğunlukla kendi kendisinin farkında olmadığı için daha sert olan bir simgesel şiddetin doğduğu, üstü kapalı bir sınır çizgisiyle dışlanır. Yüzün biçiminin bozulması kişinin yetilerinin hiçbirini geçersiz kılmadığı için herhangi bir konuda engel değilse de, benzer bir toplumsal davranışa yol açtığı andan başlayarak engele dönüşür. Yüzün bozulması bir görüntü engelidir. İşaret ettiği sakatlık ilişki olasılıklarının derinlemesine başkalaşmasına dayanır. Kişiyi yüzü zarar görmemiş olsa yararlanabileceği toplumsal ilişkilerin büyük bölümünden koparması bir yana, onu hiç bitmeyen bir oyunun içinde yaşıyormuşçasına, sürekli olarak sahne ışıkları altında yaşamak, yolunun kesiştiği insanlarda bitmez tükenmez bir merak uyandırmak durumunda bırakır. Çok görünür bir engeli olan insan için, özellikle de yüzünün biçimi bozulmuş ya da çarpık çurpuk olan insan için, toplumsal yaşam bir sahneye dönüşür ve o ne zaman bir yere gitmeye kalksa izleyicilerin dikkatini çeker.

Birey yüzünü varlığının merkezine, *axis mundi*'ye dönüştürür, onu ille her an düşünmez, ama yokluğunda çok büyük ölçüde eksilir. Yüz adın billurlaşmasıdır. "Benlik her şeyden önce bedensel bir benliktir, yalnızca bir yüzey varlığı değil, kendisi bir yüzeyin yansıtılmasıdır" der Freud. Yüz de (cinsellik organıyla birlikte, ama başka bir düzeyde) kesinlikle benliğin yönettiği kimlik duygusunun en güçlü kalıbıdır. Benlik ânında yüz olarak algılanır, hatta daha psikanalizin çocuğun yaşamdaki ilk yılları açısından tanımladığı ayna evresinin sevinçle dolu momentinde. Çünkü o, insan varlığının en güçlü göstergesidir, insanın yadsınmasının yolu yüzünün yadsınmasıdır. Yüzünün biçimi bozulmuş insan geçici ya da kalıcı olarak benliğin askıya alınışını, yalnızca bütün istencin seferber edilmesiyle eski haline gelebilecek varlığından simgesel yoksunluğu yaşar.

"Sonrasında aynada yüzüne bakamama" korkusuyla beğenmediği bir şeyi yapmayı reddeden bir insan. Ama şimdi aynı insan bu olanaksızlığın tutsağı olmuştur, bir daha asla aynada kendine bakamayacaktır, çünkü yüzünü fiziksel ve simgesel anlamda yitirmiştir. Kolda, bacakta ya da karında derin bir iz bırakan bir yara insandaki kimlik duygusunun bunca sert biçimde sorgulanmasına neden olmaz, özellikle de işlevsel bir sıkıntı yaratmıyorsa. Belki sorun edilebilir, hatta çok önemsenebilir, ama genel olarak kişinin dünyayla ilişkisine etkisi yalnızca yüzeyseldir. Kimliğin billurlaştığı yerler olan cinsellik organıyla yüze zarar geldiğinde, insanın kendi kişiliği sarsılır; kişi kimi zaman durumun ciddiyetiyle orantısız bir kaygı yaşar. Varlığın anlamı ve değeri onlar üstünden belirlenir. Benliğin yönettiği kimlik duygusunun en önemli noktaları ve kuşkusuz bilinçdışında doğan fantezilere karşı en hassas noktalardır onlar.

Yüz bir Başkasıdır; insan kendini onda tanır ve başkalarının gözünde de onunla var olur; yüz, kendisine en yakın Başkası, taşıdığı adı cisimleştiren Başkasıdır. Ama öncesinde aynadaki normal halini her gün görürken yüzünü seyrek düşünen, ama yüz çizgileri sonradan zarar gören insan, kimliğinin örselendiği duygusuna kapılır. Yüzü bir Başkasına dönüşmüştür, ama iğrenç bir Başkasına, yalnızca bir yokluğun göstergesine değil, "bu"nun tutsağı olmanın yarattığı dehşetin göstergesine.

Birçok kişi yüz çizgilerini bozan bir hastalığın ya da bir kazanın ardından benliğinden ve dünyadan dışlandığını hisseder. Eski kişilikleri yüzleriyle birlikte silinmiş gibi davranırlar. Bu yitim bir benlik yası gibi yaşanır. Yüzün biçiminin bozulması simgesel bir ölümdür. Onu aşabilme ve eski yaşama zevkine bütünüyle kavuşabilme yeteneği kişinin kendi deneyimlerine, toplumsal ve kültürel konumuna, yaşına, aynı zamanda çevresinin niteliklerine bağlıdır. Ama kimi zaman kişi varlığının parçalandığını, eskiden olduğu şeyin birden kökünün kazındığını ve artık geriye dönüş olmadığını hisseder. Yüzün biçiminin bozulması yavaş ya-

vaş bir nekahet dönemine girilerek geçecek bir hastalık ya da sonradan kapanacak önemsiz bir yara değildir; o, yoksunluktur, kopuştur. Kişi hiçbir organını kaybetmese de, yalnızca yüz çizgileri zarar görse de, bu, bir organın kesilmesine denktir. Sonucu kabul edip, kendini art arda estetik ameliyatlarla geçirilecek uzun sürece teslim etmekten başka seçenek bırakmaz. Asit banyosu gibi yüze bir maske geçirir. Bu maske artık kişinin tüm yaşamına eşlik eder, her karşılaşmada önceden devreye girer.

Yüzün biçiminin bozulması gibi acılı bir deneyim insanın yalnızca fiziksel bir bedende yaşamadığını anımsatır. Öyle olsaydı, işlevsel olmadığı sürece yüzde herhangi bir yara, bir insanı hiçbir şey olmamış gibi yaşamaktan alıkoyamazdı. İnsan öncelikle dünyayı kendi içine dahil etmesini ve dünyaya dahil olmasını sağlayan anlamlarla ve değerlerle kuşatılmış imgesel bir bedende yaşar. Yüzün biçiminin bozulması gerçek bedenle bireyin kafasında oluşturduğu imge arasındaki her zaman az çok sorunlu, buna karşın katlanılabilir ittifakta âni bir kırılma yaratır. Antropolojik açıdan, beden imgesi hepsi birbirine dolanmış dört simgesel işlev çevresinde yapılanır: biçim, yani kişi için bedeninin farklı parçalarının anlamlı bir birlik oluşturduğu duygusu, onların canlı bir bütün olarak kavranması, uzamdaki belli sınırları. Beden imgesi aynı zamanda bir içerik işlevi üstüne kurulur: bedeni tutarlı ve bildik bir evren olarak yaşama, onu kat eden duyusal uyarımları kendinin olarak ve anlamlı görme olgusu. İki başka işlev de öncekilere eklenir: bilgi işlevi, kişinin bağlı olduğu toplulukta dolaşımda olan ve kendisine bedeninin görünmez iç yüzünün neden, ne gibi maddelerden oluştuğunu açıklayan beden kuramına (ya da kuramlarından birine) başvurması. Son olarak da değer işlevi, yani kişinin fiziksel özelliklerinde kendisini hedef alan toplumsal yargıyı içselleştirmesi, bedenin farklı yerlerine yüklenen diferansiyel değerleri benimseme tarzı vb. Bu son bileşen kişinin kendine karşı saygısını ve başına gelebilecek böylesi bir doku bozukluğuna vereceği önemi büyük ölçüde belirler.

Eşit oranda önem taşıyan, birbirine sıkı sıkıya dolanmış bu dört simgesel bileşen toplumsal, kültürel, ilişkisel ve kişisel bağlama bağımlıdır.[6] Tüm insan toplumları bu anlam ve değer kumaşının bireysel anlamda aynı şekilde devreye sokulmasını destekler, herkes yalnızca kendi varoluşu için anlamlı olan bu imge perdesi sayesinde kendi bedenine aşinalıkla bakar. Bu antropolojik yapı yaşam için her an gerekli olan başvuru noktalarını sağlar. Yüzü zarar görmüş insanın dünyayla ilişkisi derinlemesine altüst olur; bir süreliğine kendi bedenine ilişkin benliğinin derinliklerine gömülmüş bir imgeye, kazadan önce kafasında var olan imgeye göre yaşarken, şimdiki bedeni ve özellikle bu ölçüde değer verilen yüzü ona katlanılmaz bir görüntü sunmaktadır. Kişi o zamana dek ona göre yaşadığı beden imgesinin besleyiciliğini yitirir; onu biçim, içerik ve özellikle değer işlevleri içinde tanıyamaz olur. Yüz cinsellik organıyla birlikte bedende en çok yatırım yapılan yer olduğu için, kişisel sarsıntı daha da şiddetli olur. François Flahault'nun gözlemlerine göre, "kimliğin sınırları aynı zamanda cinsiyetin sınırlarıdır. Çocukluktan sonra, hoş bir yüz bir erkeğin ya da bir kadının yüzüdür. Yüzünün biçimi bozulmuş kişi aynı zamanda 'cinsiyet dışı' bir kişidir."[7]

Yüzünün biçimi ansızın bozulan kişi aynada ya da başkalarının bakışlarında, bedeninin gerçekdışı, zarar görmüş, tanınmaz hale gelmiş bir biçimini, kendinden kopuşun her gün yinelenen simgesini görür. Daha çok yıkımı, anlamsızlığı, dayanılmazlığı çağrıştıran bu yara izlerini, doku bozukluklarını da anlamlı bir şey olarak, günün birinde özümlenebilecek öğeler olarak görmez. Bedenine verdiği değer de kendini bu halde görmenin yarattığı dehşetle dağılır, ayrıca kişi her yerde aynı sağlıksız merakı, aynı güvensizliği uyandırdığını da bilir. "Narkissos'un ay-

[6] İlk iki işlevi Giséla Pankow'un çalışmalarından, özellikle *L'homme et sa psychose*'dan (Paris, Aubier, 1983) aldık. Beden imgesini ilk kez David Le Breton, *a.g.e.*, 7. Bölüm'de ele almıştık.

[7] François Flahault, *a.g.e.*, s. 78.

nası yalnızca bizi Gorgo'nun maskesiyle yüzleştirmek için uzaklaşır yansımasından."[8]

Yüzün yası uzun soluklu bir girişimdir, yara izlerinin çok fazla göze çarpmasına engel olmak ya da yitirilene yakın bir görüntü kazanmak için estetik cerrahiye başvuru da aynı şekilde. Kazadan ileri gelen kişilik sarsıntısını herkes yaşar. Beden imgesiyle ilişki yalnızca benliğin koruyuculuğu altında kurulmaz, aynı zamanda bilinçdışına, yani istencin denetiminde olmayan, ama kişiye kendilerini güçlü biçimde dayatan iç verilere bağlıdır. Bu yas süresi boyunca, kişi kendi içinde yarattığı, ayrıca karşılaştığı insanların ona karşı tutumuyla güçlenen simgesel bir şiddet, özel bir acı yaşar.

Kazadan sonra aynayla ilk yüzleşme, sarsıntının bilince işleyip, tüm kimlik işaretlerini deprem gibi bir çırpıda altüst ettiği kilit andır. Yaşadığı talihsizliği anlatan her insan bedensel kazanın boyutlarının tam olarak anlaşıldığı o ânı acıyla anımsar. Yüzün başkalaşmasının ilkel sahnesi, ayna kişiye durumunun kaçınılmazlığını, ona eşlik eden terk edilmişlik duygusuyla birlikte yansıtınca açığa kavuşur. "Aynaya bakınca korkudan donakaldım, kendimi tanıyamıyordum" der biri. Aynadaki yansıma, aldığı anlamla, dayanılmaz bir şiddet yaratır. Kişi kimliğinin sarsıldığının bilincine varır, kendi kendisini tanıyamaz olmuştur. Kişiliğinin başkentinin, gerek başkalarıyla, gerek dünyayla anlam ve değer ilişkilerinin yapılandığı merkezin yerinde yeller esmektedir, geriye ölümün kol gezdiği büyük bir boşluk kalmıştır yalnızca.

Artık bir insan yüzüne sahip olunmaması ölümü dile getiren bir eğretilemedir. Aynaya yansıyan, kendisini sarsan ve kabullenemediği görüntü kendi görüntüsü değildir, kimseninki değildir, hiç kimse onu benimseyemez. Bir araba kazasında ağır biçimde yaralanan bir hemşire yıllar sonra şunları anlatır: "Tek bir isteğim vardı: Denebilirse, bir aynayla yüz yüze gelmek istiyordum. İlk görüntü hiç

[8] Jean Clair, *Méduse*, Paris, Gallimard, 1989, s. 164.

de hoş değildi. Karşımdaki bu dehşet verici şey de ne? Derken, daha yakından bakınca, bana benzeyen bir şeyler gördüm, yüzümün bir bölümü zarar görmemişti. Ama gerisi dikiş izleriyle kaplıydı, gözüm kapanmış, gözkapaklarım simsiyahtı, her yerime kan oturmuştu." Yüzün zarar görmeyen bir bölgesinin görülmesi sonucunda, insanın kendisiyle olan ilişkisi gerçeklikten uzaklaşır. Aynı zamanda, ilginç bir biçimde, anlamın böyle allak bullak oluşunda, bunun bir karabasan olmadığına inanılabilmesi için tutunacak bir dal oluşturur. Genç kadın ondan sonra biraz takıntılı bir biçimde, kendiyle olanaksız rastlaşmanın arayışıyla, her an eski haline dönme umuduyla, durmadan aynanın karşısına geçmeye başlar. Benliğin bu parçasının yası bitmediği ve bugünkü gerçek bedenden kopuk bir beden imgesi var olduğu sürece, aynayla ilişki durmaksızın canlanan bir acıdan başka bir şey olamaz. Eskiden yüzünün karşısına çıkması için bir aynaya yaklaşması yetiyordur. Bu büyülü işlem artık gerçekleşmez, ama onun yavaş yavaş eski durumuna dönmesi düşünü yakalama beklentisi sürer her an. Kadın "aynayla düello"dan söz eder. "Günde yirmi kez aynada biçimsiz bir yüzle karşılaşıyor, onda kendimi tanımakta güçlük çekiyordum. Yirmi altı yaşındaydım."

Kafadan hiç çıkmayan kan toplanmalarının dağılması, yüz çizgilerinin yavaş yavaş karmakarışık halden kurtulması, yüzün suyunun hâlâ çalkantılı yüzeyinin en sonunda düzleşmesi beklentisi. Kısa bir süre sonra ilk yüz cerrahisi ameliyatları başlar. Hasta benliğin onarılması, insanlığa ve yüzün saygınlığına kavuşması konusunda yoğun bir arzuyla doktora para akıtır. Kadın durumun doktorun farkında olmadığı ciddiyetini birkaç sözcükle dile getirir. "Yaşamınızı ellerinde, parmaklarının arasında tutan cerraha bütünüyle güvenmeniz gerekir, çünkü onun çıkaracağı iş bizim toplum içindeki yerimizi belirleyecektir."[9] Bu şekilde zarar gören birçok insan gibi,

[9] Bu tanıklık Anne-Marie Girel, "Peut-être demain... Aide à la compré-

o da aylara ya da yıllara yayılan bir bekleyiş sürecine girer; bir dizi cerrahi müdahale toplumsal yaşamın çok fazla zarar görmeden sürebilmesi için yeterli oranda onarımın yapılacağı umudunu besler. Bu süreç, kişi yeterli bir mesafede durmayı başarıp, cerrahiden büyülü biçimde yüzü bütünüyle eski durumuna getirmesini beklemezse, kuşkusuz aynı zamanda yasın hazırlanışına da elverişlidir. Öte yandan, insanın yüzüyle sınırlı olduğu ve aynanın ise artık varoluşun bildik yüzünü değil de sahip çıkmayı öğrenmek gereken bir maske yansıtarak kimliği parçaladığı bir toplumda, bu yası sürdürmek güç bir iştir. Yüzü bir kazadan sonra başkalaşan bir kadın bana uzun süre kendini bir aynada o şekilde gördüğünde komaya girdiğini söylemişti. Bu sözcükleri kullanmıştı.

Yüzün biçiminin bozulması, yitik yüzün yası capcanlı kaldığı ve kişinin yakınları bile katı maskenin yerinde bir başka yüzün doğduğunu görmeyi öğrenemedikleri sürece, varlıktan yoksun kalmaya işaret eder. Psikolojik ve toplumsal olarak yüzün yitirilmesi aslında dünyadaki konumun yitirilmesidir. Kişinin elindeki özel "yüzleşme" olanaklarına bağlıdır. Bu sözcük, bir başka yer edinme ya da kendininkine kavuşma ve zarar riskine son verme açısından buraya cuk oturur. Ama her ayna, başkalarının her bakışı, onların sergilediği her duraksama damgalanmayı akla getirirken, bu iş kolay değildir. Yüzünün biçimi bozulmuş insanın her an aşması gereken ilk şiddet, bozguna uğramış kimliğine ilişkin duyguları ve ancak çok yavaş değişebilen, yazgının acımasızlığı anımsatan, çok derinlere kök salmış bir beden imgesiyle ağır uyuşmazlık yüzünden kendine yönelik olarak yarattığı şiddet budur işte.

hension des traumatismes faciaux"dan alınmıştır, "Les soins infirmiers et le corps"da, *Études sur les soind et le service infirmier*, Cahier no 5, 1979. Ayrıca bkz. Alliez J. ve Robion M., "Aspects et psychopathologiques de la défiguration et leur relation avec la dysmorphophobie", *Annales médico-psychologiques*, Paris, 1969, 2. cilt, 4. sayı, s. 479-494.

İlkini besleyen ikinci bir şiddet biçimi de başkalarının bakışlarından kaynaklanır. Yüzdeki biçim bozukluğunun görünürlüğü kaçınılmazdır; daha da kötüsü, gizlenmeyi başaramayan, herhangi bir biçimde korunamayan, maskesi olmayan, aldatıcı bir görünüşe bürünemeyen kişinin toplumsal değersizliğini açığa vurur. Bu biçim bozukluğu gizlenemez, herkesin gözüne çarpar, gelip geçenlerin meraklı bakışlarının hedefi haline gelir, onunla ilk kez karşılaşanlarda rahatsızlık yaratır. Sözcüğün kökenindeki anlamıyla *stigmate* (damga) olarak işler ve eskiden Yunan toplumunda topluluktan dışlanan kişinin, kölenin, *aprosopon*'un (yüzü olmayan insan) bedenine vurulan işareti anımsatır. Yüzün biçiminin bozulması insanı eksiksiz kişisel ve toplumsal kimliğinden çirkinlikten de fazla yoksun kılar. Kişi başkalarının bakışlarını evcilleştirmeyi ve kendisine karşı olan önyargılarını alt etmeyi öğrenmesi gereken sorunlu bir varlık kalıntısına dönüşür. Etkileşimlere yön veren toplumsal biçimlemeler de yüzü zarar görmüş bir insanı sahneye taşıdıklarında bozulurlar. Bu kişiyle ilişki, bireyin içindeki fantezilerin, eskiye dayanan korkuların perdesi nedeniyle, hiç kuşkusuz fiziksel ya da duyusal bir engelliden daha fazla güçlük yaratır. Yüzünün biçimi bozulmuş insan, tıpkı bir organı kesilmiş bir insan gibi, herkeste kesinlikle var olan ve özellikle karabasanlarda açığa vurulan parçalanmış beden kaygısını uyandırır: insanlık durumunun aşırı gelip geçiciliği karşısındaki kaygıyı.

Yüzün biçiminin bozulması gibi görünür bir damga, büyük olasılıkla kişinin etkileşim ritüellerinden üstü kapalı biçimde dışlanmasının en acımasız gerekçelerinden biridir. Ona karşı sergilenen ilk tutum sakınmadır. Toplumsal ilişkilerde herkes kendine belli oranda güvenilmesini isteyebiliyorken, yüzü biçimsizleşmiş insana, tıpkı fiziksel ya da duyusal engelli insana olduğu gibi, olumsuz bir yük, kendisine yaklaşılmasını güçleştiren bir önsellik yüklenir. Bu da söylenmeden, neredeyse ölçülü bir biçimde, ama çevresinde oluşan boşluğun üstü kapalılığıyla ve

onu saran yoğun bakışların aracılığıyla, aynı zamanda da yaşamın sıradan ilişkilerinden, bayağı ya da apaçık oluşları nedeniyle çok az değer taşıyan, yüzü biçimsiz insanınsa varlığına daha alışmamış insanlarda uyandırdığı rahatsızlığı hissederek zorla ele geçirmesi gereken ilişkilerden tat almanın güçlüğü üstünden etkili bir biçimde yapılır. Topluluğun kendisinden sağlayabileceği etkin ya da duygusal yetenekleri hiçbir şekilde değiştirmeyen bu başkalaşma, yüze yüklenen simgesel değer yüzünden, onun toplumla bütünleşmesinin önündeki kalıcı güçlüğü beslemeye yeter. Öyle ki bu sıkıntıyı çekenlerin birçoğu evden çıkmayıp bu deneyimi yaşamamayı yeğler.

Yüzün yitirilmesi burada yüzün olmayışından öte bir şeydir; çünkü yüzün olmaması durumunda yüzün yeniden gülebileceği uygun an hâlâ beklenebilir, oysa yüzünün biçimi bozulmuş kişi uzun süre yaralarının cerrahi müdahale sayesinde bir olasılıkla düzeltilmesini beklemek zorundadır, ama bu müdahaleler genellikle sonradan olumsuz etkiler yaratır. R. M. Rilke *Malte Laurids Brigge'nin Notları*'nda kaygıyla dolu bir gündüz düşü anlatır. Yüzünü ellerinin arasına almış, düşünceli bir kadın görür. Ağır ağır yürüyordur kadın. Bir ses yankılanır: "İrkildi kadın ve kendini, ellerinden kopardı; o kadar çabuk, öyle şiddetli ki, avuçlarında kaldı yüzü. Yüzünün oyuk kalıbının, avuçlarında durduğunu görebildim. Gözlerimi bu ellerden ayırmamak, bu ellerden koparılıp alınanı görmemek, bana tarifsiz bir çabaya mal oldu. Bir yüze içinden bakmak, bana dehşet veriyordu; ama ben, daha çok, çıplak çiğ etli, yüzü olmayan o baştan korktum."[10] Biçimi bozulmuş ya da yanmış yüz dehşet yaratan bir yüzdür. Tenin başlangıçtaki esnekliğini sergilemez olmuştur; kaslar çarpılmış, yüz çizgilerine yansıyan ifadelerin kişinin hissettiği duygularla ilgisi kalmamıştır. Karşısındakinin yüzünü yalnızca biçimsel planda değil, aynı zamanda anlam planında da yankılamaz. Yüz gizemli, neredeyse bi-

[10] R. M. Rilke, *Malte Laurids Brigge'nin Notları*, s. 12.

çimsiz bir şeye dönüşmüştür; iletişimi olanaklı ve bildik kılan, tanınabilen işaretlerin güç saptanabilmesi yüzünden kaygı uyandırır. Ötekinin yüzünün başkalaşmasının silinip, yeniden insanlığıyla ve anlamıyla algılanması için zaman gerekir.

Damga kişiye talihsizliğini dayatan bir doğa değildir, ilişkinin içinde bütünüyle toplumsal bir eklenti, fiziksel bir özelliğe dışarıdan eklenmiş bir anlam ve değerdir. Durumunun değersiz oluşu kişiye çok erken yaşta yansıtılabilir. Sözgelimi, eskiden yüzü büyük ölçüde yanmış, annesiyle babasının üstüne titrediği ve o zamana dek aile çevresinde iyi korunmuş, dört buçuk yaşındaki bir çocuk, annesiyle babasının öğretmenlerle önceden temas kurmadan kendisini kaydettirdiği bir anaokuluna ilk kez gelir. Oyunlarına katılmak isteyen Julian'ın gelişi çocuklarda dehşet yaratır. İş öyle bir hal alır ki okulun müdiresi anne babadan oğullarını okuldan almalarını ister.[11] Julian başkalarının acımasız bakışlarıyla ilk kez karşılaşmıştır. Çocukların kendisine karşı sergiledikleri, daha pek ritüelleştirilmemiş şiddetle, yaşamı boyunca nasıl dikkat çekebileceğini istemeden öğrenmiştir. Her ne kadar daha sonra, toplumsal ilişkilerde dışlamanın daha fazla biçimi karşısına çıksa da.

Yüzün başkalaşması kişinin hareket alanını ve toplumsal alanını daraltır. Onu kimi zaman karşılaştığı kişileri tedirgin etmemek için önlemler almaya iter. "Başkalarının incelik sergileyebilmesine yardımcı olmak için," der E. Goffman, "çoğunlukla yüzünün biçimi bozulmuş insanlara bir görüşmenin başlangıcında birazcık durmaları öğütlenir, böylece müstakbel muhataplarına bir tavır takınmaları için zaman tanımış olurlar."[12] Ağır ağır yaklaşmak, duraksıyormuş gibi yapmak, saatine bakmak, çevrede bir şeyleri incelemek gibi başkasına ulaşılmasını

[11] Nathalie Lecuyer, "Être psychologue dans un centre de grands brûlés", *Journal des Psychologues*, Mart 1989, 65. Sayı, s. 57.

[12] Erving Goffman, *a.g.e.*, s. 140.

sağlayan, onun savunma mekanizmalarını gözeten hesaplı yöntemler, karşıdaki kişiye şaşkınlığını gizlemesi ve hiçbir şey olmamış gibi davranabilmesi için zaman tanır. Bu derinlemesine ritüelleştirilmiş tutum yüzünün biçimi bozulmuş insana sürekli olarak başkalarının insafına kaldığını, kendisinin de karıştığı etkileşimlerde her zaman onları idare etmesi gerektiğini hissettirir; oysa gündelik yaşamda, kendisi kentin kaldırımlarında yürürken ya da toplu taşıma araçlarına bindiğinde, üstüne akın eden, ısrarla yüzüne takılıp kalan, ara vermeksizin onu sahneye taşıyan, göze çarpmamaya çalışsa bile ardını bırakmayan bakışlar onu hiç de idare etmemektedir. Daha önce sözünü ettiğimiz, kaza geçirmiş hemşire işe gitmek üzere otobüse binmek zorunda kaldığı kısacık süreci acıyla anımsar. "Beni durmadan inceleyen yolcuların ısrarlı bakışları katlanılır gibi değildi."

Bunun tersine, hastane kendisine ayrıcalıklı bir yer, engelli insanlarla çalışmaya, her türlü acıya tanık olmaya alışkın iş arkadaşlarının arasında göze çarpmadığı bir sığınak olarak görünür. Oradaki durumu şöyle anlatır: "Kimse bana bakmıyordu, bu gibi bir durumda ayrıcalıklı bir iş yeriydi. Hastalar konuyla ilgili nadiren konuşurlardı. İş arkadaşlarım da konuyu açmazdı." Hastane toplumsal ve kültürel bir gettodur; yararlarından biri de kesilmiş bir organ, kan oturması, kesik ya da biçim bozukluğu gibi ağır ve görünür yaraları olan herkesi toplumsal sıkıntı tehlikesinden korumaktır. Genç kadının anlattıklarından, okur onun şimdi bir çene ve yüz cerrahisi servisinde çalıştığını öğrenir. Muhataplarının çoğunun az ya da çok ağır doku bozukluklarıyla boğuştuğu bir insan manzarasında yitip gitmenin bir başka yolu. Orada, o kadının başkalarından farkı yoktur, en sonunda bir kader birliği içinde yaşamaya başlamıştır.

Yüzü gençliğinde zarar görmüş bir başka kadın kendisini ezelden beri adım adım izleyip, bilmeden durmaksızın sıkıntılarını anımsatan bakışlardaki "zehir"den söz eder. Aynı şekilde, Kobo Abe'nin bir kaza yüzünden yüzü

büyük zarar görmüş kahramanı da gelip geçenlerin bakışlarının sürekli hedefidir. Kendisini ara vermeden örseleyenlere aynı oranda şiddetli bir biçimde karşılık vermeyi düşler. "Hiçbir şey demeden karşılarına dikilsem. Bir yandan tepkilerini gözlemleyerek, önce gözlüklerimi, sonra ağzımdaki koruyucu maskeyi çıkarsam ve sargımı çözsem, ne olur? Şaşkınlıkları önce huzursuzluğa, sonra sessiz bir yakarmaya dönüşür, ama ben sargıyı çözmeyi sürdürür, en sonunda yüzüm görünsün diye çıkarır, son şeridi de etkili olsun diye bir çırpıda açarım."[13] Dehşet uyandıran bir yüzü ısrarla bakan bir patavatsıza göstermek, artık yere bakmak zorunda kalmamak, durmadan çekilen acıyı düşünmemek, tersine, şiddeti yaratan kişiye karşılık vermek için talihsizliği bir silah olarak kullanmak. Kobo Abe'nin kahramanının düşü çarpıcıdır, yüzünün biçimi bozulmuş insanın katlandığı şiddeti çok etkili bir biçimde gösterir.

[13] Kobo Abe, *a.g.e.*

Yüz Üzerine Kısa Kaynakça

Abely P., "Le signe du miroir dans les psychoses", J. Corraze, *Annales Médico-psychologiques*'de, 1, 1930.

Abraham P., *Figures*, Paris, Gallimard, 1929.

Abraham P., "Une figure, deux visages", *Nouvelle Revue Française*, Mart ve Nisan 1934.

Adler A., "Les jumeaux sont rois", *L'homme*, 1-2. sayı, 1973.

Ajuriaguerra J. de, Rego A., Tissot R., "A propos de quelques conduites devant le miroir de sujets atteins de syndromes démentiels du grand âge", *Neuropsychologia*, 1963, 1. Sayı.

Allami N., *Voilées, dévoilées. Les femmes dans le monde musulman*, Paris, L'Harmattan, 1988.

Alliez J.-M., Robion M., "Aspects psychopathologiques de la défiguration. Leur relation avec la dysmorphophobie", *Annales médico-psychologiques*, 1969, 4. sayı.

Allport G.-W., *The nature of prejudice*, Boston, Beacon Press, 1954.

Ancelin-Schutzenberger A., *Contribution à l'étude de la communication non-verbale*, Paris, Honoré Champion, 1978.

Anzieu D., *Le moi-peau*, Paris, Gallimard, 1985 [Türkçesi: *Deri-Ben*, çev. Nesrin Tura Demiryontan, Metis, 2008].

Argyle M., Cook M., *Gaze and mutual gaze*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

Argyle M., "Non verbal communication in human social interaction", Hinde R.-A., *Non verbal communication*'da, Cambridge University Press, 1972.

Argyle M., "La communication par le regard", *La Recherche*, 132. sayı, 1982.

Art et thérapie, *Le visage dévisagé: de la séduction humaine à la représentation divine*, 40-41. sayı, 1991.

Aslan O., Bablet D. (yay. haz.), *Le masque. Du rite au théâtre*, Paris, CNRS, 1988.

Autrement, *Fatale beauté*, 91. sayı, 1987.

Azouvi F., "Remarques sur quelques traités de physiognomonie", *Les études philosophiques*, 4. sayı, 1978.

Bakhtin M., *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard,

1970 [Türkçesi: Mihail Bahtin, *François Rabelais ve Ortaçağ-Rönesans Halk Kültürü*, Rusçadan çeviren Sabri Gürses, Alfa, 2016].

Baldensperger F., *Les théories de Lavater dans la littérature française, Études d'histoire littéraire*, Paris, 1910.

Baltrusaitis J., *Le miroir. Révélations, science-fiction et fallacies. Essai sur une légende scientifique*, Paris, Elmayan et Seuil, 1978.

Baltrusaitis J., *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Paris, Flammarion, 1983.

Barthes R., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957 [Türkçesi: *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, Metis, 1990].

Bataille G., "Le masque", *Œuvres posthumes*, 2. cilt, Paris, Gallimard, 1970.

Baudelaire C, "Éloge du maquillage". *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1970 [Türkçesi: "Makyaja Övgü", *Modern Hayatın Ressamı* çev. Ali Berktay, İletişim, 2013, 7. baskı].

Baudelaire C., "Le portrait", *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1970.

Bédouin J.-L., *Les masques*, Paris, PUF, 1967.

Bernard M., *L'expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Delarge, 1976.

Bertillon A., *La photographie judiciaire*, Paris, 1890.

Bertillon A., *Identifications anthropométriques*, Melun, 1893.

Birdwhistell R., *Kinesics and context. Essays on body-motion communication*, Harmondsworth, Penguin Books, 1973.

Bonafoux P., *Rembrandt, autoportrait*, Cenevre, Skira, 1985.

Bonafoux P., *Les peintres et l'autoportrait*, Cenevre, Skira, 1984.

Boudinet M.-J., Schlatter C. (yay. haz.). *Du visage*, Lyon, PUL, 1982.

Breitenbach N., *Visages intimes: le maquillage libre*, Paris, Hommes et groupes, 1987.

Bruyer R., *Le visage et l'expression faciale. Approche neuropsychologique*, Brüksel, Mardaga, 1983.

Bruyer R., *Les mécanismes de reconnaissance du visage*, Grenoble, PUG, 1987.

Bruyer R., "La reconnaissance des visages", *La Recherche*, 200. sayı, 1988.

Bril J., *Le masque ou le père ambigu*, Paris, Payot, 1983.

Buraud G., *Les masques*, Paris, Seuil, 1948.
Burgelin O., *Promenade cosmétique chez les anciens et les modernes, Traverses: Maquiller*, 7. sayı, 1977.
Caillois R., *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1967.
Campbell L, *Portraits de la Renaissance: la peinture des portraits en Europe au XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris, Hazan, 1991.
Canetti E., *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966 [Türkçesi: *Kitle ve İktidar*, çev. Gülşat Aygen, Ayrıntı, 2010, s. 378.].
Cazal D., "Visage, Communication interculturelle et éthique: l'exemple de la Corée", *Interculture*, 17. sayı, 1992.
Chastel A., *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978.
Chebel M., *Le corps dans la tradition du Maghreb*, Paris, PUF, 1984.
Chelhod J., *Introduction à une sociologie de l'Islam*, Paris, Besson-Chantemerle, 1958.
Chelhod J., "La face et la personne chez les Arabes", *Revue d'Histoire des Religions*, 1957, 24. sayı.
Clair J., *Méduse*, Paris, Gallimard, 1989.
Clément O., *Le visage intérieur*, Paris, Stock, 1978.
Cochard D., Haroche C., "Impassibilité, isolement et indifférence dans les sociétés totalitaires", *Cahiers Internationaux de Sociologie*, cilt LXXXIV, 1988.
Corbin A., "Le secret de l'individu", Ariès P., Duby G., *Histoire de la vie privée. De la révolution à la Grande Guerre*'de, Paris, Seuil, 1987 [*Özel Hayatın Tarihi 2 / Feodal Avrupa'dan Rönesans'a*, çev. Roza Hakmen, YKY, 2006].
Corman L., *Manuel de morpho-psychologie*, Paris, Stock, 1955.
Corman L., *Caractérologie et morphopsychologie*, Paris, PUF, 1983.
Corraze J., *Images spéculaires du corps*, Toulouse, Privat, 1980.
Corraze J., *Les communications non verbales*, Paris, PUF, 1980.
Cosnier J., Brossard A., *La communication non verbale*, Neuchâtel, Delachaux-Niestlé, 1984.
Cosnier J., Kerbat-Orecchioni C., *Décrire la conversation*, Lyon, PUL, 1987.
Courtine J.-J., Haroche C., *Histoire du visage: XVIe-début XIXe siècle*, Paris, Rivages, 1988.
Cyrulnik B. (yay. haz.), *Le visage. Sens et contresens*, Paris,

Eshel, 1988.

Dadoun R., Mettra *C., Au-delà des portes du rêve,* Paris, Payot, 1977.

Dagognet F., *Faces, surfaces, interfaces,* Paris, Vrin, 1982.

Damisch H., "L'alphabet des masques", *Nouvelle Revue de Psychanalyse,* 21. sayı, 1980.

Darwin C., *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux,* Brüksel, Complexe, 1981 [Türkçesi: *İnsan ve Hayvanlarda Beden Dili,* çev. Orhan Tuncay, Gün Yayıncılık, 2001].

Davies G., Ellis, H. Shepherd J., *Perceiving and remembering faces,* Academie Press, Londra, 1981.

Debienne M.-C., "Incidences psychologiques et psychiatriques (en chirurgie plastique, réparatrice et esthétique)", *Cahiers Laennec,* Mart 1968, s. 75-92.

Delaunay P., "De la physiognomonie à la phrénologie. Histoire et évolution des écoles et des doctrines", *Le Progrès médical,* 1928.

Deleuze G., Guattari F., *Mille plateaux,* Paris, Minuit, 1980.

Delmas A., "Le signe du miroir dans les démences précoces", *Annales médico-psychologiques,* 1929, 1. sayı, s. 227-233.

Denieul-Cormier D., "La très ancienne physiognomonie de Michel Savonarole", *La biologie médicale,* Temmuz 1956.

Déonna W., *Le symbolisme de l'œil,* Paris, Boccard, 1965.

Dibie P., "Jeux de masques, jeux de nobles", *Le Monde,* 26-27 Ocak 1986.

Dumas G., "Les larmes", *Journal de psychologie,* 17. sayı, 1920.

Dumas G., "Le rire", *Journal de psychologie,* 18. sayı, 1921.

Dumas G., *Le sourire,* Paris, PUF, 1948.

Dumont M., "Le succès mondain d'une fausse science", *Actes de la recherche en sciences sociales,* 54. sayı, 1984.

Edgerton M.T., Jacobson W.E., Meyer E., "Surgical psychiatric study of patients seeking plastic (cosmetic) surgery", *British Journal of Plastic Surgery,* 1960, 13, 2, s. 136-145.

Efron D., *Gesture, race and culture,* Lahey, Mouton, 1972.

Ekman P., *Menteurs et mensonges,* Paris, Belfond, 1986.

Ekman P., "L'expression des émotions", *La Recherche,* 117. sayı, 1980, s. 1408-1415.

Ekman P., Friesen W., *Unmasking the face: a guide to recognizing emotions from facial expressions,* Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1975.

Elbin V., *Corps décorés*, Paris, Chéne, 1979.
Eliade M., *L'expérience de la lumière mystique, Méphistophélès et l'androgyne*, Paris, Gallimard, 1962.
Elias N., *La civilisation des moeurs*, Paris, Calmann-Levy, 1974 [Türkçesi: *Uygarlık Süreci*, 2 cilt, birinci cildi çeviren Ender Ateşman, ikinci cildi çeviren Erol Özbek, İletişim, 2002].
Elias N., *La société de cour*, Paris, Calmann-Levy, 1974.
Ellsworth P.C., Carlsmith J., Henson A., "The stare as a stimulus to flight in human subjects: a series of fields experiments" *Journal of personality and social psychology*, 21. sayı, 1972.
English R.W., "Correlates of stigma towards physically disabled persons", *Rehabilitation Research and Practice Review*, 2, 4. sayı, 1971.
Epsteen C.M., "Psychological impact of facial deformities", *American journal of surgery*, 96. cilt, Aralık 1958.
Evdokimov P., *L'art de l'icône*, Paris, Desclée de Brouwer, 1973.
Fabbri P., "Les passions du visage", *L'effet Arcimboldo: les transformations du visage au XVIe et au XXe siècle*'de, Paris, Le Chemin Vert, 1987.
Faivre I., "Autoplastie de l'apparence". *Ethnologie française*, 3-4. sayı, 1976.
Faivre I., *Psychologie et chirurgie esthétique*, Paris, Maloine, 1985.
Fedida P., "Psychanalyse et chirurgie plastique", *Annales de chirurgie plastique et esthétique*, 1986, 31-4.
Fernandez-Zoila A., "Le visage pris au mot", *Les Cahiers de la Nuit Surveillée*, 3. sayı: Emmanuel Levinas, Verdier, 1984.
Ferrari M., "De l'apparence à la dysmorphesthésie", M.-P. Haroche, *L'âme et le corps: philosophie et psychiatrie*'de, Paris, Plon, 1990.
Feyereisen P., de Lannoy J.-D., *Psychologie du geste*, Brüksel, Mardaga, 1985.
Finkelkraut A., *La sagesse de l'amour*, Paris, Gallimard, 1984.
Flahaut F., *Face à face. Histoires de visage*, Paris, Plon, 1989.
Foucault M., *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975 [Türkçesi: *Hapishanenin Doğuşu*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge, 7. basım, 2017].
Francastel P. et G., *Le portrait*, Paris, Hachette, 1969.
Frazer J., *Le rameau d'or*, 1. cilt, Paris, Laffont, 1981 [Türkçesi:

Altın Dal, çev. Mehmet H. Doğan, Payel, 2 cilt, 1991].

Fresco N., "Aux beaux temps de la craniologie", *Le Genre Humain*, 1981, 1. sayı.

Freud S., Breuer J., *Études sur l'hystérie*, Paris, PUF, 1956.

Freud S., "L'inquiétante étrangeté", *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933.

Freud S., "La tête de Méduse", *Résultats, idées, problèmes*, 2. cilt, Paris, PUF, 1985.

Freud S., *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1927.

Freund G., *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974.

Gagnebin M., *Fascination de la laideur*, Lozan, L'Age d'Homme, 1978.

Ginzburg C., "Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice", *Le Débat*, 6. sayı, 1980.

Girel A.-M., "Peut-être demain. Aide à la compréhension des traumatisés faciaux", *Études sur les soins et le service infirmier*, 5. sayı, 1979.

Godefroy M., "La demande en chirurgie plastique et reconstructive du nez", *Psychologie Médicale*, 1975, 6. sayı.

Goffman E., *La mise en scène de la vie quotidienne*, 1. cilt: *La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1968 [Türkçesi: *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, çev. Barış Cezar, Metis, 2009].

Goffman E., *La mise en scène de la vie quotidienne*, 2. cilt: *Les relations en public*, Paris, Minuit, 1973.

Goffman E., *Stigmate. Les usages sociaux du handicap*, Paris, Minuit, 1975.

Goffman E., *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974 [Türkçesi: *Etkileşim Ritüelleri*, çev. Adem Bölükbaşı, Heretik, 2017].

Goffman E., *Frame analysis: an essay on the organization of experience*, New York, Harper and Row, 1974.

Goffman E., *Façons de parler*, Paris, Minuit, 1987.

Goffman E., *Les moments et leurs hommes*, Paris, Seuil, 1988.

Hall E., *La dimension cachée*, Paris, Seuil, 1971.

Haroche C., "L'injonction à l'impassibilité dans 1984", *L'Arc*: G. Orwell, 1984.

Hecaen H., Ajuriaguerra J., *Méconnaissances et hallucinations corporelles*, Paris, Masson,1952.

Hegel G.W.F., *La phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1970 [Türkçesi: *Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea,

2011].

Henri P., *Les aveugles et la société*, Paris, PUF, 1958.

Jane R., Hanks L.M., Jr, "The physically handicapped in certain non-occidental societies", *Journal of Social issues*, kış 1948.

Joseph I., *Le passant considérable*, Paris, Librairie des Méridiens, 1984.

Joseph I. (yay. haz.). *Le parler frais d'Erving Goffman*, Paris, Minuit, 1989.

Kant I., *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Paris, Vrin, 1979.

Kimelman M., Tomkiewicz S., Maffioli B., "Le photodrame en institution psychiatrique. Réflexions sur l'image corporelle", *L'Evolution Psychiatrique*, 48, 1. sayı, 1983.

Klineberg O., "Emotional expression in Chinese literature", *Journal of abnormal social psychology*, 33. sayı, 1938.

Kremer-Marietti A., "L'anthropologie physique et morale en France et ses implications idéologiques", Rupp-Eisenreich, *Histoire de l'anthropologie, XVI-XIXe*'de, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1984.

La Barre W., "The cultural basis of emotions and gestures", *Journal of personality*, 16. sayı, 1947.

Ladner G.B., *I ritratti dei papi nell'antichità e nel medioevo*, Città del Vaticano, Pontificio Instituto di Archeologia Cristiana, 1941.

Lambrechts P., *L'exaltation de la tête dans la pensée et dans l'art des Celtes*, Brugge, 1954.

Lanteri-Laura G., *Histoire de la phrénologie*, Paris, PUF, 1970.

Lartigau G., Pons J., Vauterin C., "Problèmes psychologiques chez les défigurés". *Revue Française d'Odonto-Stomatologie*, 1966, 13, 3, s. 403-408.

Lavater J.-G., *La physiognomonie ou l'art de connaître les hommes*, Lozan, L'Age d'Homme, 1979.

Le Braz A., *La légende de la mort chez les Bretons armoricains*, Paris, 1928.

Le Breton D., *Corps et sociétés*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1985.

Le Breton D., *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990.

Le Breton D., *La sociologie du corps*, Paris, PUF, 1992.

Le Breton D., "L'homme défiguré. Essai sur la sacralité du visage", *Les Temps Modernes*, 510. sayı, 1989.

Le Breton D., "Handicap d'apparence: le regard de l'autre", *Ethnologie française*, XXI, 3. sayı, 1991.

Lecuyer M., "Être dans un centre de grands brûlés", *Journal des Psychologues*, 65. sayı, 1989.

Le Brun C., "Conférence sur l'expression des passions (1668)", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 21. sayı, 1980, s. 93-121.

Levinas E., *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Lahey, Martinus Nijhoff, 1961.

Levinas E., *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982.

Lévi-Strauss Cl., *Le dédoublement de la représentation, Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958 [Türkçesi: *Yapısal Antropoloji*, çev. Adnan Kahiloğulları, İmge, 2012].

Ligget J., *The human face*, Londra, Constable, 1974.

Linard M., Prax I., *Images vidéo, images de soi ou Narcisse au travail*, Paris, Dunod, 1984.

Lollini M.-F., *L'irréparable outrage*, Paris, Éditions universitaires, 1991.

Lombroso C., *Les applications de l'anthropologie criminelle*, Paris, 1892.

Lombroso C., *L'homme criminel*, Paris, 1895.

Lombroso C., *La femme criminelle et la prostituée*, Paris, 1896.

Lombroso C., *L'homme de génie*, Paris, 1896.

Loubet C., "Jeu de masques: les diables, les monstres et l'image de 'soi' vers 1500", *Razo*, 6. sayı, 1986.

Loux F., Richard P., *Sagesse du corps. La santé et les maladies dans les proverbes français*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1978.

Loux F., *Le corps dans la société traditionnelle*, Paris, Berger-Levrault, 1979.

Maddow B., *Visages. Le portrait dans l'histoire de la photographie*, Paris, Denoël, 1982.

Maertens J.-T., *Le masque et le miroir*, Paris, Aubier, 1978.

Magli P., "The face and the soul", Feher M., *Fragments for a history of the human body*'de, New York, Zone, 1989.

Maisonneuve J., Bruchon-Schweitzer, *Modèles du corps et psychologie esthétique*, Paris, PUF, 1981.

Malson L., *Les enfants sauvages*, Paris, UGE 10-18, 1964.

Mandrou R., *De la culture populaire en France aux XVIIe et XVIIIe siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes*, Paris, Stock, 1973.

Marie G., *Les "fragments" de Lavater et leur place dans l'histoire de la physiognomonie*, tez, Université de Bordeaux, 1986.

Mounoud P., Vinter D., *La reconnaissance de son visage chez l'enfant et l'animal*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1981.

Mourad Y., *La physiognomonie arabe et le Kitab Al-Firâsa de Fakhr al Din al Razi*, Paris, Librairie orientaliste Geuthner, 1939.

Mucchielli R., *Caractéres et visages*, Paris, PUF, 1963.

Nahoum V., "La belle femme ou le stade du miroir dans l'histoire", *Communications*, 31. sayı, 1979.

Nahoum-Grappe V., *Beauté-laideur. L'esthétique du corps en question. Un essai de sémiologie historique (France XVIe-XVIIIe siécles)*, tez, Paris-Sorbonne, 1985.

Nahoum-Grappe V., "La belle femme", Zemon Davis N., Farge A., *Histoire des femmes (XVIe-XVIIIe siècles)*'de, Paris, Plon, 1992.

Najman C., Tourlière N., *La police des images*, Paris, Encre, 1980.

N'Diaye C., *La coquetterie ou la passion du détail*, Paris, Autrement, 1987.

Ondongo J., "Noir ou blanc? Le vécu du double dans la pratique du "maquillage" chez les Noirs", *Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie*, 1984, 2. sayı.

Ondongo J., "La peau, interface de la pathologie transculturelle. Un exemple: la pratique du xessal au Congo", Reversy J.-F., Carpanin Marimoutou J.-C., *Iles et fables*'da, L'Harmattan, 1989.

Ouspensky L., *La théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris, Cerf, 1980.

Paris J., *L'espace et le regard*, Paris, Seuil, 1965.

Perrot P., *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin (XVIIIe-XIXe siècles)*, Paris, Seuil, 1984.

Phéline C., "L'image accusatrice", *Les cahiers de la photographie*, 17. sayı, 1985.

Picard D., *Du code au désir. Le corps dans la relation sociale*, Paris, Dunod, 1983

Picard M., *Le visage humain*, Paris, Buchet-Chastel, 1962.

Pinset J., Deslandres Y., *Histoire des soins de beauté*, Paris,

PUF, 1960.

Poliakov L., "Brèves histoires des hiérarchies raciales", *Le Genre Humain*, 1981, 1. sayı.

Poliakov L., *Le mythe aryen*, Brüksel, Complexe, 1987.

Postel J., "Les troubles de la reconnaissance spéculaire de soi au cours des démences tardives", J. Corraze, *Image spéculaire de soi, a.g.e.*'de.

Rank O., *Don Juan et le double*, Paris, Payot, 1973.

Renson J., *Les dénominations du visage en français et dans les autres langues romanes. Étude sémantique et onomasiologique*, Paris, Les Belles Lettres, 1962.

Riese W., *La théorie des passions à la lumière de la pensée médicale du XVIIe siècle*, Basel-New York, Karger, 1965.

Roche S., *Miroirs, galeries et cabinets de glaces*, Paris, Paul Hartmann, 1956.

Rousset J., *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1981.

Sami-Ali, *Corps réel, corps imaginaire*, Paris, Dunod, 1977.

Sangree W., "La gémellité et le principe d'ambiguïté", *L'homme*, 3. sayı, 1971.

Sartre J.-P., *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.

Scherer K.R., Ekman P., *Handbook of methods in non verbal behavior research*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

Schilder P., *L'image du corps*, Paris, Gallimard, 1968.

Schmitt J.-C., *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1986.

Schmitt J.-C., "Les masques, le diable, les morts dans l'Occident médiéval", *Razo*, 6. sayı, 1986.

Schneiderman L., "The estimation of one's body traits", *Jor. of Soc. psychology*, 1956, 44. sayı.

Sendrail M., *Sagesse et délire des formes*, Paris, Hachette, 1967.

Simmel G., *La signification esthétique du visage, La tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1988.

Simmel G., *Essai sur la sociologie des sens. Épistémologie et sociologie*, Paris, PUF, 1981.

Simmel G., *Le problème du portrait. Philosophie de la modernité*, 2. cilt, Paris, Payot, 1990.

Singh J., Zingg R., *L'homme en friches. De l'enfant-loup à Caspar Hauser*, Brüksel, Complexe, 1980.

Sollier P., *Les phénomènes d'autoscopie*, Paris, Alcan, 1903.
Spira M. ve arkadaşları, *Plastic surgery in the Texas prison system, British Journal of plastic surgery*, 4. sayı, 1966.
Stahl P.-H., *Histoire de la décapitation*, Paris, PUF, 1986.
Starobinski J., *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1962.
Szondi L., *Diagnostic expérimental des pulsions*, Paris, PUF, 1952.
Thévoz M., *Le corps peint*, Cenevre, Skira, 1984.
Thoret Y., Godefroy M., "Satisfaction esthétique et psychiatrie", *L'Évolution psychiatrique*, 52, I, 1987.
Tillion G., *Le harem et les cousins*, Paris, Seuil, 1966.
Tinland F., *L'homme sauvage*, Paris, Payot, 1968.
Tomkievicz S., Finder J., "Problèmes de l'image du corps (dysmorphophobie) en foyer de semi-liberté", *Bulletin de Psychologie*, 5-6. sayı, 1970-1971.
Tomkievicz S., Finder J., "La dysmorphophobie de l'adolescent caractériel", *Revue de neuropsychiatrie infantile*, 15. sayı, 1967.
Tomkievicz S., Finder J., Martin C., Zeiller B., *La prison, c'est dehors*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1979.
Traverses, "Maquiller", 7. sayı, 1977.
Vannier B., *L'inscription du corps: pour une sémiologie du portrait balzacien*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1972.
Vernant J.-P., *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989.
Vernant J.-P., *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1985.
Weitz S. (yay. haz.), *Non verbal communication: readings with commentary*, New York, Oxford University Press, 1979.
Winkin Y., "Croyances populaires et discours savant: 'langage du corps' et 'communication non verbale'", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1985, 60. sayı.
Winkin Y., *La nouvelle communication*, Paris, Seuil, 1984.
Young A., Hellis H., *Handbook of research on face processing*, North Holland, Amsterdam, 1988.
Zazzo R., *Les jumeaux, le couple, la personne*, Paris, PUF, 1960.
Zazzo R., *Le paradoxe des jumeaux*, Paris, Stock, 1982.

Edebî Kaynaklar

Abe K., *La face d'un autre*, Paris, Stock, 1987.
Antelme R., *L'espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1957,
Asturias M.A., *Le larron qui ne croyait pas au ciel*, Paris, Albin Michel, 1970.
Canetti E., *Le territoire de l'homme*, Paris, Albin Michel, 1978.
Cohen A., *Le livre de ma mère*, Paris, Gallimard, 1954.
Duras M., *La douleur*, Paris, POL, 1985 [Türkçesi: *Acı*, çev. Orçun Türkay, Sel, 2013].
Durrell L., *Balthazar*, Paris, Livre de poche, 1959 [Türkçesi: *Balthazar*, çev. Ülker İnce, Can, 2005].
Ellison R., *Homme invisible, pour qui chantes tu?*, Paris, Grasset, 1969.
Jouhandeau M., *Remarques sur les visages*, Paris, Gallimard, 1956.
Grifin J.-H., *Dans la peau d'un noir*, Paris, Gallimard, 1962.
Hugo V., *L'homme qui rit*, Paris, 10-18, 1981.
Kogon E., *L'État SS*, Paris, Seuil, 1970.
Lacarrière J., *Sourates*, Paris, Albin Michel, 1982.
Lanzmann C., *Shoah*, Paris, Fayard, 1985.
Levi P., *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987 [Türkçesi: *Bunlar da mı İnsan*, çev. Zeyyat Selimoğlu, Can, 2. baskı, 2013].
Levi P., *Les naufragés et les rescapès. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989 [Türkçesi: *Boğulanlar, Kurtulanlar*, çev. Kemal Atakay, Can, 1996].
Michaux H., *Passages*, Paris, Gallimard, 1963.
Montaigne, *Essais*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969 [Türkçesi: *Denemeler*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, 2006]..
Orwell G., 1984, Paris, Gallimard, 1950 [Türkçesi: *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, çev. Celâl Üster, Can, 2000].
Paz O., *Conjonctions et disjonctions*, Paris, Gallimard, 1971.
Rilke R. M., *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Seuil, 1966 [Türkçesi: *Malte Laurids Brigge'nin Notları*, çev. Behçet Necatigil, Can, 2012].
Rousset D., *Les jours de notre mort*, Paris, Le Pavois, 1947.
Rovan J., *Les contes de Dachau*, Paris, Julliard, 1987.

Schwarz-Bart A., *Le dernier des justes*, Paris, Seuil, 1959.
Soljenitsin A., *L'archipel du goulag*, Paris, Seuil, 1974 [Türkçesi *Gulag Takım Adaları*, çev. Selim Taygan, Nebioğlu, 1974].
Sperber M., *Porteurs d'eau*, Paris, Calmann-Levy, 1976.
Sthreler G., *Un théâtre pour la vie*, Paris, Fayard, 1980.
Tournier M., *Miroirs: autoportraits*, Paris, Denoël, 1973.
Tournier M., *Des clés et des serrures*, Paris, Chéne, 1979.
Tournier M., *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Folio, 1972 [Türkçesi: *Cuma ya da Pasifik Arafı*, çev. Melis Ece, Ayrıntı, 1997].
Tournier M., *La goutte d'or*, Paris, Folio, 1986 [Türkçesi: *Altın Damla*, çev. Mustafa Balel, Ayrıntı, 1996].
Wilde O., *Le portrait de Dorian Gray*, Paris, le Livre de poche [Türkçesi: *Dorian Gray'in Portresi*, çev. Nihal Yeğinobalı, Can, 2003].
Wolfe T., *L'étoffe des héros*, Paris, Gallimard, 1982.

Teşekkür

Elyazmasını dikkatli bir biçimde yeniden okudukları ve önerileri için Anne-Marie Métaillé'ye ve Pascal Dibie'ye özellikle minnettarım.

Bu kitaptaki bölümlerden birinin ilk versiyonunu *Les Temps Modernes*'de yayımlayan Claude Lanzmann'a, bir başkasının ilk versiyonunu *Ethnologie Française*'de yayımlayan André Rauch'a; elyazmasının düzene konmasında bana karşı sergiledikleri arkadaşça özen için Sophie Le Mao ve Stéphane Bouyer'ye; Bernard Michon'a; ayrıca tabii ki varlığıyla bu kitabın bu yüzü edinmesini sağlayan Hnina Tuil'e teşekkür ederim.

Dizin

Abe, Kobo 249, 309, 324, 325
Abély, Paul 194
Abraham, Pierre 207
Adler, Alfred 222
Agrippa, Cornelius 63
Allami, Noria 244, 246
Allori, Alessandro 285
Amala ile Kamala 133, 134, 135, 136, 137
Antelme, Robert 16, 303, 304, 305, 306
Aristoteles 59, 60, 61, 62
Aveyronlu Victor 132, 133, 134, 137
Azize Veronica 24
Aziz Hieronymus 22
Aziz Irenaeus 22
Aziz Ioannes Khrysostomos 22
Aziz Iustinos 22

Bacon, Roger 62
Baer, Karl Ernst von 101
Bahtin, Mihail 27, 31, 282
Balzac, Honoré de ii, 68, 69, 103
Barrault, Jean-Louis 251
Bataille, Georges 17, 255
Bateson, Gregory 129
Baubo 284
Baudelaire, Charles 45, 207, 236
Beauvoir, Simone de 302
Benjamin, Walter 164
Bergman, Ingmar 277
Bernier, François 93
Bertillon, Alphonse 48, 50, 51, 52
Bettelheim, Bruno 140
Birdwhistell, Ray 120, 146, 147
Blumenbach, Johann Friedrich 99, 104
Bosch, Hieronymus 43
Botticelli, Sandro 37
Boubat, Édouard 178
Boulogne, Duchenne de 117
Breitenbach, Nancy 230, 254
Bresson, Robert 147
Broca, Paul 99
Brook, Peter 247, 251, 253
Broussais, François-Joseph-Victor 64
Browning, Tod 277
Buffon (Georges Louis Leclerc) 66, 94, 95, 96, 97
Burgelin, Olivier 235

Caillois, Roger 24
Camper, Petrus 98, 104
Canetti, Elias 258, 270
Canova, Antonio 285
Caravaggio, Michelangelo Merisi da 285
Caroll, Lewis 119

Castagno, Andrea del 37
Chamisso, Adelbert von 200
Chelhod, Joseph 259
Cicero, Marcus Tullius 88
Commisso, Giovanni 257
Condillac, Étienne Bonnot de 133
Corman, Louis 69, 78, 79, 80, 84
Courboin, François 39
Cureau de la Chambre, Marin 65, 66
Cuvier, Georges 99, 104

Daguerre, Louis 44
D'Alembert, Jean le Rond 96
Damisch, Hubert 41
Dante (Alighieri) 33, 36, 37
Darwin, Charles 41, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120
Daubenton, Louis-Jean-Marie 99
Descartes, René 28, 31, 40, 65, 86, 175
Dickens, Charles 48
Diderot, Denis 96
Dinescu, Mircea 271
Disdéri, André-Adolphe-Eugène 46
d'Orléans, Girard 34
Dostoyevski, Fyodor 200
Dreyer, Carl 11, 277
Duby, Georges 26, 329
du Camp, Maxime 49
Duchenne, Guillaume-Benjamin-Amand 117, 122
Dumas, Georges 117, 118, 119, 120, 142
Dumézil, Dumézil 79
Duras, Marguerite ii, 301
Durrell, Lawrence 257

Eckermann, Johann Peter 156
Edessa Kralı Abgar 21
Efron, David 120
Ekman, Paul 121, 122, 123, 126, 127, 336
Ellison, Ralph 157
er-Râzî, Fahreddin 60
Eugène Sue, Joseph Marie 68
Evdokimov, Paul 22

Fellini, Federico 162, 277
Feuerbach, Anselm von 136, 137
Ficino, Marsilio 27
Finder, Joe 190, 191, 288
Finkielkraut, Alain 275
fizyognomi 11, 14, 15, 31, 58, 59, 60, 61, 64, 67, 68, 69, 72, 74, 79, 83, 85, 86, 88, 92, 104, 207, 287, 291, 293
fizyonomi 15, 84
Flahault, François 313, 317
Francastel, Galienne 34, 39
Francesca, Piero della 37
Frazer, James 201, 203, 240
Freud, Sigmund 124, 183, 184, 187, 276, 277, 314
Freund, Gisèle 45

Friesen, Wallace V. 121, 122, 123
Füssli, Johann Heinrich 285

Galenos 60
Gall, Franz Joseph 79, 86, 89, 98, 103, 104
Gentileschi, Artemisia 285
Geoffroy Saint-Hilaire, Étienne 99
Ghirlandaio, Domenico 37
Ginzburg, Yevgeniya 217
Giotto (di Bondone) 33, 36, 37
Goethe, Johann Wolfgang von 67, 156
Goffman, Erving 111, 145, 149, 150, 152, 154, 288, 310, 323, 333
Grandville, J. J. 68
Griffin, John 228, 229, 271

Halsman, Philippe 268
Hauser, Kaspar 133, 136, 137
Hearn, Lafcadio 120
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 86, 87, 89, 90
Helvétius, Claude Adrien 216
Henri, Pierre 39, 143, 173
Hine, Lewis 11, 277
Hippokrates 59, 75
Hoffman, Ernst Theodor Amadeus 200

Itard, Jean 133
Izard, Carroll 126

İsa 19, 20, 21, 22, 23, 24, 34, 227
İskenderiyeli Aziz Clemens 22

Jabès, Edmond 175
Jacques, Francis 157
Jouhandeau, Marcel 183
Jünger, Ernst 164

Kiš, Danilo 113
Klineberg, Otto 120
Kokoschka, Oskar 182
Ksenophon 235

La Barre, Weston 120
La Bruyère, Jean de 15, 236
Lacarrière, Jacques 218
Lanzmann, Claude 341
Lavater, Johann Kaspar 15, 59, 67, 68, 72, 75, 76, 77, 79, 82, 83, 90, 91, 92, 94, 97, 98, 101, 103, 104, 216, 290, 291, 328, 335
Le Brun, Charles 40, 41, 66, 114, 117
Leibniz, Gottfried 98
Levinas, Emmanuel 57, 109, 268
Levi, Primo 299, 300, 307
Lichtenberg, Georg Christoph 87

Lippi, Filippo 37
Lombroso, Cesare 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 294
Losey, Joseph 295
Loux, Françoise 72, 74

Maddow, Ben 47, 205
Magnus, Albertus 62
Manouvrier, Léonce 101
Masaccio (Cassai) 37
Massys, Quentin 43
Maupassant, Guy de 195, 200
Mauss, Marcel 120
Médicis, Catherine de 39
Medusa vii, 168, 170, 171, 172, 285
Mercier, Louis-Sébastien 68
Messina, Antonello da 37
Michaux, Henri ii, 173, 258
Montaigne, Michel de 31, 66, 70, 71
Moreau de la Sarthe 67, 68
Mucchielli, Roger 88

Naipaul, V. S. 53
Navarre, Marguerite de 30
Newton, Isaac 98
Niépce, Nicéphore 44
Nodier, Charles 68

Orwell, George 271
Ouspensky, Léonid 22, 23
Owen, Richard 99

Paz, Octavio 283
Perseus 171, 285
Philippe, Anne 275
Pisanello 37
Platon 59, 63, 236
Poe, Edgar Allan 116, 164, 200, 202
Polemon 60, 61
Pollaiuolo, Antonio del 37
Porta, Giambattista della 63, 64, 75
Postel, Jacques 196
Poussin, Nicolas 181, 285
Prioult, Albert-Pierre 68
Proust, Marcel ix, 277
Pudovkin, Vsevolod 128
Pythagoras 59

Rabelais, François 62, 282
Rank, Otto 199, 201
Rembrandt (van Rijn) 11, 107, 176, 177, 181, 182, 212, 328
Renson, Jean 30, 280
Restif, Nicolas-Edme 164
Richard, Philippe 72, 74
Rilke, Rainer Maria 129, 130, 167, 253, 322

Saint-Exupéry, Antoine de 107
Sand, George 68
Sangree, Walter 222
Sapir, Edward 120
Sartre, Jean-Paul 155
Schwarz-Bart, André 107, 215

Scrovegni, Enrico 33
Signoret, Simone 186
Simmel, Georg 47, 55, 56, 71, 110, 159
Sokrates 59, 63, 70, 88, 291
Soljenitsin, Aleksender 272
Spencer, Herbert 117, 118, 119, 120
Sperber, Manès 183, 184, 185
Strehler, Giorgio 252

Tarde, Jean-Gabriel De 101, 103
Tertullianus 22
Tomkiewicz, Stanislaw 190, 191, 288, 333
Tomkins, Silvan S. 122, 126
Tournier, Michel 178, 179, 204, 275

Uccello, Paolo 37

Van Eyck, Jan 34, 38, 43
Vasari, Giorgio 35, 36, 37, 38
Vera Ikona 24
Vernant, Jean-Pierre 170, 171
Vesalius, Andreas 28
Villeneuve 286
Vinci, Leonardo da 38, 43, 276, 332
Virey, Julien-Joseph 96

Wenders, Wim 217
Wundt, Wilhelm 120

Zazzo, René 221
Zopyros 88

Yüzler temelde aynı gibi görünseler de sonsuz bir çeşitlilik gösterirler. Yüz denilen sınırlı sahnede sergilenen duygu ve anlam çeşitliliği inanılmaz derecede zengindir. Yüz, belki de insanın en insanca bölgesidir; hatta kutsallık duygusunun doğduğu yerdir. İnsan varoluşu anlamına yüzde kavuşur. İnsanın yüzü bir yönüyle kişisel ve biriciktir; her birey, en alçakgönüllüsü bile, yüzünü, kendisine özel olarak işaret eden adı gibi farklılığının en yüce işareti olarak görür. Fakat diğer bir yönüyle de toplumsal ve kültüreldir yüz. Bu nedenle olsa gerek, yüz, ortak yönelimler ile her oyuncunun sergilediği kişisel tavır arasında bir uzlaşma sunar dünyaya. Mimiklerimizin, duygularımızın, görünüşümüzün (saç biçimi, makjaj vs.) sahnelendiği yüzümüz, toplumsal bir simge alanına bağlıdır.

David Le Breton, bu çalışmasında, yüzle ilişkilendirilen anlamları, değerleri, simgeleri, imajları geniş bir kültürel çerçeve içinde ortaya koymaya çalışıyor; yüzün maskelediği kadar açığa vurduğunu da bilerek.

DAVID LE BRETON (1953-) Fransız antropolog ve sosyolog. Mesleki kariyerine 1981'de çeşitli üniversitelerde okutman olarak başladı; 1989'dan beri Strasburg Üniversitesi'nde sosyoloji dersleri veriyor. Institut Universitaire de France üyesidir ve "Avrupada Kültürler ve Toplumlar" laboratuvarının bir araştırmacısıdır. Çok sayıda kitap yayımlamış olan yazarın daha önce *Yürümeye Övgü* (Sel, 2003), *Acının Antropolojisi* (Sel, 2003), *Ten ve İz* (Sel, 2011), *Bedene Veda* (Sel, 2016), isimli eserleri Türkçeye çevrilmişti.

THG
0283249
LDD

ISBN 978-605-4787-99-9

9 786054 787999

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ