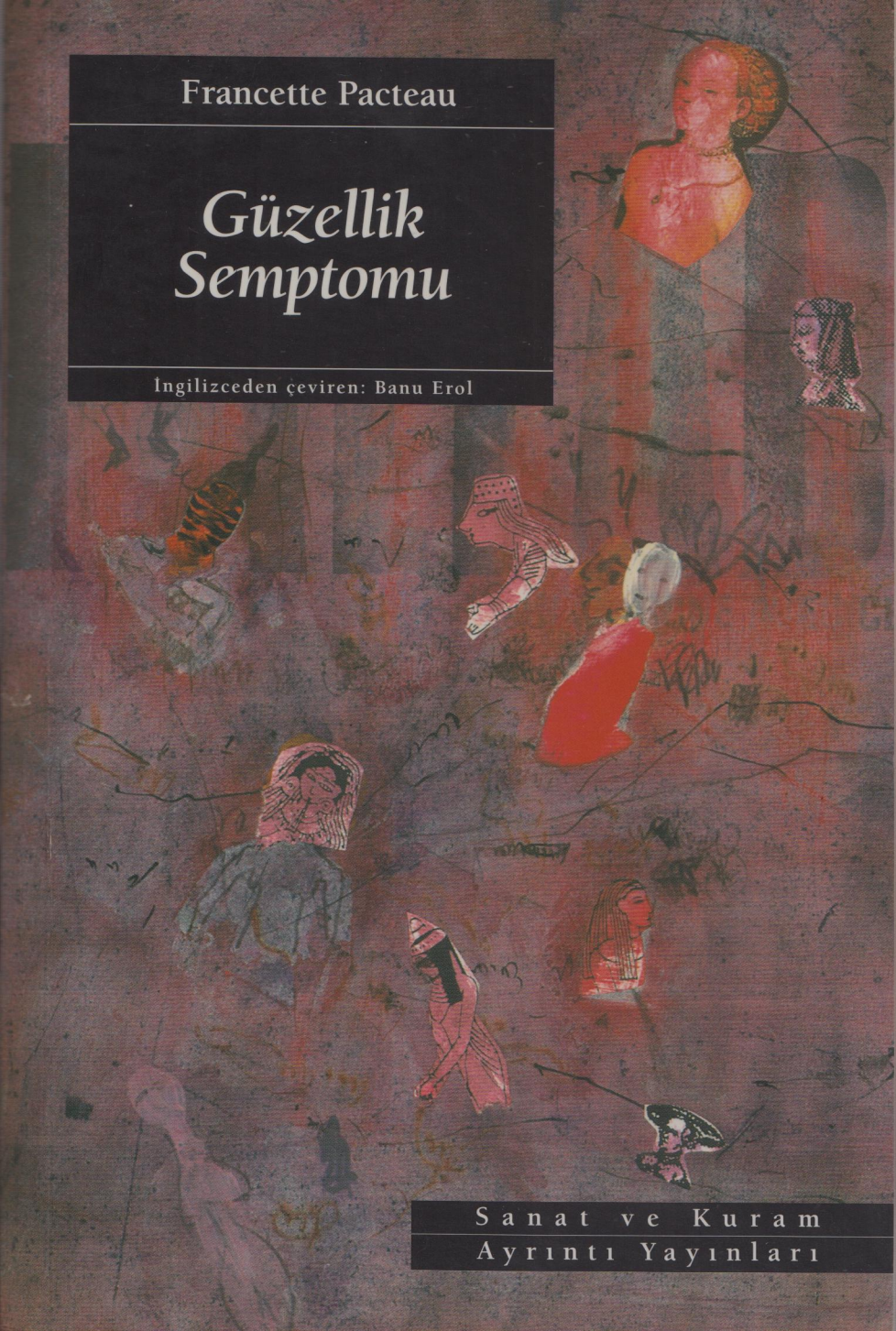
Francette Pacteau

Güzellik Semptomu

İngilizceden çeviren: Banu Erol



Sanat ve Kuram
Ayrıntı Yayınları

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları

FRANCETTE PACTEAU, Fransa'da Grenoble Üniversitesi'nde dil eğitimi aldı.1991 yılında Canterbury'de Kent Üniversitesi'nde Sanat Tarihi ve Teorisi konusunda doktora hakkı kazanmadan önce İngiltere'de fotoğrafçılık dersleri verdi. Victor Burgin ile birlikte hazırladıkları "Embrace" adlı video enstalasyonunu 1998 yılında sergilediler. Doktora sonrası bursu kazanan Pacteau, halen Santa Cruz'da, California Üniversitesi'nde Sanat Tarihi bölümünde çalışmalarına devam etmektedir.

Francette Pacteau

Güzellik Semptomu

Ayrıntı: 454
Sanat ve Kuram dizisi: 17

Güzellik Semptomu
Francette Pacteau

İngilizceden çeviren
Banu Erol

Yayına hazırlayan
Sidal Tiryakioğlu

Kitabın özgün adı
The Symptom of Beauty

Reaktion Books/1994
basımından çevrilmiştir

© 1994 Francette Pacteau

Bu kitabın Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak düzeni
Defne Kaya

Düzelti
Sait Kızılırmak

Baskı ve cilt
Sena Ofset (0212) 613 38 46

Birinci basım *2005*
Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-447-8

AYRINTI YAYINLARI
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr
Dizdariye Çeşmesi Sk. No.: 23/1 34400 Çemberlitaş-İst. Tel.: (0 212) 518 76 19 Faks: (0 212) 516 45 77

Güzellik Semptomu

Francette Pacteau

SANAT VE KURAM DİZİSİ

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI
Giriş
Niall Lucy

KES YAPIŞTIR
Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği
Dick Hebdige

ŞEYTAN
Yüzü Olmayan Maske
Luther Link

KUTSAL RUH
Michel Tournier

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

TANGO
Tutku'nun Ekonomi Politiği
Maria E. Savigliano

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

SANAT VE PROPAGANDA
Kitle Kültürü Çağında Politik İmge
Toby Clark

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş / Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

KATİLLER, SANATÇILAR VE TERÖRİSTLER
Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

GÜRÜLTÜDEN MÜZİĞE
Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine
Jacques Attali

GÜZELLİK SEMPTOMU
Francette Pacteau

HAZIRLANAN KİTAPLAR

RABELAIS VE DÜNYASI
Mikhail Bakhtin

SANAT VE SORUMLULUK
Mikhail Bakhtin

FLAMENCO
Tutku, Politika ve Popüler Kültür
William Washabaugh

İçindekiler

— Giriş: Bir kadından daha fazlası 13

I. LAURA'NIN PORTRESİ 27
II. İMGESEL EŞ 43
III. PARÇALANMIŞ GÜZELLİK 71
IV. ALTIN ORAN KIZI 93
V. HİYEROGLİF OLARAK KADIN 121
VI. KARANLIK KITA 149
VII. DERİNLEMESİNE DERİ 177

VIII. SON GÖRÜŞTE AŞK 195
IX. AYNA, AYNA 217

— Kaynakça 241
— Dizin 245

Güzellik, mutluluk vaadinden başka bir şey değildir.

Stendhal

Ama kadın büyük şehrin caddesinde, çantasını ileri geri sallayıp, topuklularıyla hızla aşağı doğru ilerleseydi ya da verandada elinde soğuk bir birayla oturup, ayakkabısını ayak parmaklarının ucunda sallasaydı; kadının duruşuna, taş zeminle tezat oluşturan yumuşak cildine, salınan zarif ayakkabıyı vurgulayan binanın ağırlığına tepki veren adamı ele geçirirdi. Ve adam, kadını, kavisli bir taş ile güneş ışığının içine girip çıkarak salınan yüksek topuklu bir ayakkabının birleşimi olarak düşünmeyecektir, istediği kadının o olduğunu düşünecektir.

Toni Morrison

TEŞEKKÜR

Stephen Bann, Victor Burgin, Elizabeth Cowie ve Laura Mulvey'e çok teşekkür ederim. Bu araştırmanın giderlerinin bir bölümü Getty Grant Program tarafından karşılanmıştır.

FOTOĞRAFLAR İÇİN TEŞEKKÜR

Yayıncılar, fotoğraf malzemesi sağlayan ve/veya bunu yeniden üretmek için izin verdikleri için aşağıda adı geçenlere teşekkürlerini sunar: British Film Institute, Londra: s. 20, 180, arka kapak; British Library, Londra: s. 96; © Chuck Close, izin veren Pace/McGill Gallery, New York: s. 56; J.-P. Goude: s. 73; Hulton Deutsch Collection, Londra: s. 144, 202; LOOMIS DEAN/Time/Life/Katz: ön kapak; Oskar Kokoschka-Dokumentation, Pöchlarn (© DACS, Londra, 1994): s. 55; Lanvin, Paris: s. 33; Ianchelevici Müzesi, La Louvière, Belçika, fotoğraf Artothek'ten (© ADAGP, Paris ve DACS, Londra, 1994): s. 159; National Fernand Léger Müzesi, Biot, Fransa, fotoğraf Studio Jacques Mer/MNFL'den (© DACS, 1994): s. 98; Louvre Müzesi, Paris, fotoğraf Ulusal Müzeler Birliği'nin Fotoğraf Servisi'nden: s. 75; Orsay Müzesi, Paris, Ulusal Müzeler Birliği'nin Fotoğraf Servisi'nden: s. 160; Modern Art Müzesi/Film Sahneleri Fotoğrafları Arşivi, New York: s. 97; S.AA. Mortensen/Nordfoto, fotoğraf Hulton Deutsch Collection'dan: s. 195; Cecil Beaton Archive, Sotbey's, Londra: s. 10; L. Teillard koleksiyonu (© TMR/ADAGP, Paris, 1994): s. 122; © Gary Winogrand'ın malı/ Fraenkel Gallery, San Francisco: s. 179.



1Cecil Beaton, "Evening Gown", 1950'lerin sonu.

Giriş:
Bir kadından daha fazlası

Aradığım gerçeğin onda değil, bende olduğu belli

MARCEL PROUST[1]

"Bir kadından çok daha fazlasıydı bu, bir başyapıttı!"[2] Heykeltıraş Sarrasine, enfes Zambinella'yı Argentina Tiyatrosu'nun sahnesinde ilk kez gördüğünde, hayretini böyle ifade etmişti. Zambinella, Balzac'ın romanına adını veren kahramanının gözünde, o güne kadar birçok kişide aramaya mahkûm olduğu birbirinden tamamen farklı tüm kusursuzlukların bir kişide birleşmesini temsil ediyordu. Biri-

1. Marcel Proust, *Remembrance of Things Past – Swann's Way*, Londra, 1973, [Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde-Swann'ların Tarafı*, çev.: Roza Hakmen, YKY, 1999, s. 51].
2. Honoré de Balzac, *Sarrasine*, Roland Barthes, *S/Z*, Londra, 1975, [Honoré de Balzac, *Sarrasine*, Roland Barthes, *S/Z*, çev.: Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 208].

nin yuvarlak boynuna, diğerinin narin eline, üçüncünün ince beline, "bir çocuğun yumuşak dizine" sahipti. "Tutkudan vurulmuş şekilde" stüdyosuna dönünce, sayıklayan aklının izin verdiği her pozda büyüleyici yaratığı çizer: Bedenini ifşa ederken, fevkalade kusursuzluğunu gözler önüne sererken. Ne var ki, Zambinella'nın bedenini daha çok çizdikçe ve yonttukça, Zambinella'nın gerçeğinden daha fazla uzaklaşır. Balzac'ın okuyucuları, "La Zambinella"nın bir başyapıttan daha az olduğunu öğrenir; gerçekte "o," bir kadından daha azdır. Hikâyenin sonuna doğru, Sarrasine'in trajik öyküsünü harekete geçiren doğaüstü güzellik; castrato'nun* performansını genç heykeltıraşın sevdiğinin imgesinde yonttuğu heykelden ayıran boşluk içinde azalır. Bu hikâyede, kadın güzelliğinin göz kamaştırıcı imgesi sadece temsiller arasında kalan alanlarda belirir ve parlaklığını da oralarda yitirir: "La Zambinella"; Sarrasine'in Zambinella yontusu; yontunun bir kopyası; Endymion'un kopyaya dayanan bir resmi ve Balzac'ın hikâyesinin başındaki resmin anımsattığı anekdot.

Balzac'ın başka bir kitabında, yaşlanan bir ressam gizlice, şimdiye kadar tasavvur edilebilen en güzel kadının imgesini tamamlamaya çabalar.[3] Sarrasine'den daha bilge olan Frenhofer, mükemmelliğin bir insanda bulunabileceğini hayal etmez; fırçasına yol gösteren model, sadece ateşli aklının kıvrımlarında yaşar. Harika ve canlı bir kadın hikâyeye sadece, Usta'ya kendi yaratımının, doğanın kusurlu çalışmasından daha üstün olduğunu kanıtlamasına izin vermek için taşınır.

Ne Balzac'ın Sarrasine'inin ne de Frenhofer'ının, Platon'un Hippias'ı ile ters düşebileceğini varsayabiliriz, şöyle ki Sokrates ile güzelliğin doğası üzerine yaptığı tartışma tatminkâr bir sonuca varamadan bütün formülasyonları tüketir gibi göründüğünde Platon, argümanı muzaffer ve aksi iddia edilemez bir sonuca ulaştırmaya çalışır: "Sokrates, huzuru sağlamak için hakikati söylemek gerekirse, güzel bir bakire güzel bir şeydir."[4] Bununla birlikte hem Sarra-

* Hadım edilmiş erkek opera sanatçısı. (ç.n.)

3. Honoré de Balzac, *Gillette or the Unknown Masterpiece*, Londra, 1988.

4. Plato, "Hippias Major", *The Works of Plato*, Londra, 1870, s. 224.

sine, hem Frenhofer mutlak güzelliği ararken kaçınılmaz bir şekilde, stüdyolarının kapısını canlı bedenin varlığına kapamaya, yalnız başlarına resim yapmaya ve yontma işlerine gömülmeye sürüklenirler. *Hippias Major*'daki argümanlar gibi, kafa yormaları hiçbir kesin sonuca ulaşmaz. Sarrasine, "güzel metresi" Zambinella'nın taşlaşmış kopyasını, onu yalnızca ümitsizlik içinde yok etmeyi denemek için tamamlar. Frenhofer'ın "Belle Noiseuse"ü her ne kadar "enfes" olsa da, yalnızca, bedeninin geri kalanının daima altında gömülü kalacağı katman katman boyadan ortaya çıkan tek bir ayağını ifşa eder.

Peki ama, kadın güzelliği üzerine bir çalışmaya, neden gerçekte içinde hiç kadın olmayan, enfes bir castrato'nun hikâyesiyle başlanır? İmgelenebilir en güzel kadını tasvir etmesi planlanan ancak sonunda hiçbir suretle kadın göstermeyen başarısız bir tablonun hikâyesiyle neden başlanır? Bunun nedeni tam olarak, iki hikâyenin de güzelliğin atfedilmesi için gerekli destek olan "gerçek" kadının yokluğunun *mizanseni* olmasıdır. "La Zambinella"nın dantellerle zenginleştirilmiş bir elbisenin altına gizlediği geçersiz kılınmış cinsiyeti ve Frenhofer'ın boya katmanlarının altında gizli tuttuğu bedenin belirsiz cinsiyeti, güzelliği besleyen yanlış tanıma ve karar verilemezliğin alegorileridir. Ben, güzellik üzerine kendi tartışmamı, kadın ve onun temsili arasındaki takasın birbirine girmiş bu alanına yerleştirmek istiyorum. Ancak, öncelikle, amacımın "gerçek" kadın ve onun "gerçek olmayan" imgeleri arasında basit bir karşıtlık oluşturmak ya da hakikat ve yalan, doğa ve kültür, gerçeklik ve temsil arasında basit bir yargıya varmaya yeltenmek olmadığını netleştirmeliyim. Bu tür ayrımlar, kadın hareketinin 1970'lerde yeniden dirilmesinin ilk günlerinde, sinema, reklam vb. alanlardaki "kadın imgelerine" karşı feminist mücadelenin temelini oluşturdu. O dönemde, ilk politik tepki, genel olarak fahişelik ile temsil edilen, ancak pazarlama aracı olarak kullanılmasına doğru genişletilen kadın bedeninin metalaştırılmasına karşı verildi. İlk mücadeleleri "haklı bir öfke" besledi, ancak öfke tek başına, toplumsal ilişkilerin baskıcı durumunun kökenlerinin anlaşılması için yetersiz görülmeye başlandı.

Güzellik konusu, bu şekliyle, "kadın imgeleri" üzerine yapılan ilk feminist tartışmalarda çok az bir rol oynadı. Aynı zamanda da, tartışmalara bir zemin oluşturdu. Örneğin, reklamlara yöneltilen öfke, temel olarak, temsiller dünyasına, özellikle de kadının ya genç ve "güzel" olduğu ya da bir hiç olduğu bir dünyanın temsiline karşı bir protestoydu. 1970'lerde feminizmin *görünümünü* tanımlayan kısa kesilmiş saçlar, yakılan sutyenler, işçi tulumları ve makyajdan uzak durmak (ezici bir eril klişe olarak görülen) "güzelliği" kadınların dünyasından kovma isteğini temsil etti.

İngiltere'de zamanın feminist duruşlarının önemli bir kanıtı olan *Spare Rib* dergisi de *Cosmopolitan* türü egemen kadın dergileri gibi, kapağına kadın fotoğrafları koyardı. Ancak, *Spare Rib*'in kapağındaki kadınlar, "çekiciliği" görüntüleyen erkek fotoğrafçıların gerçek olmayan imalatı değildi; aksine, *gerçek* kadınları resmetmeyi amaçlıyorlardı. Bu, dönemin kadın fotoğrafçılarının karşısına temel bir soru çıkardı: "Gerçek" kadın neye benzer? Bir fotoğrafçı arkadaşımın söylediği gibi, *Spare Rib* tarafından verilen cevap, gerçek kadının "orta yaşlı ve çok kötü bir ışıklandırma altında duran kadın" olduğuydu. Politik bir zorunluluk olmasına rağmen kadınların hiçe sayılan çoğunluğunu temsil etmek, tek başına güzellik meselesini çözmedi; diğer bir deyişle insan, basit bir kararla sorunun çözüle*bileceği* görüşüyle hareket etmezse sorun çözülemez.

Gerçekte, böyle bir görüş, güzellik hakkında yazan birçok kadın tarafından benimsendi ve bu, bugün de geçerlidir. Örneğin, Tolmach Lakoff ve Rachel L. Sherr şöyle açıklar: "Kadınlar güzelliği, bir yolunu bulup, kendi seçimleri ve yargıları olan bir şey gibi geri istemelidirler. Bakanın gözünde değil, güzelliğin aklındadır."[5] Lakoff ve Scherr'in "bir yolunu bulup" ifadesi, gönüllü olma konusundaki belirsizliği etkileyici bir şekilde açığa vurur. İster baskı al-

5. Tolmach Lakoff ve Rachel L. Scherr, *Face Value – The Politics of Beauty*, Boston, Londra, 1984, s. 284. Nancy Freedman, zaferle daha az ilgili bir yazısında, şöyle der: "Kadınlar toplumu kontrol eden kurumlara erişim elde ettikçe, güzelliği dişiliğin arkasına ve cinsiyet açısından ait olduğu tarafsız konuma taşıma araçlarını da elde ettiler": *Beauty Bound – Why Women Strive for Physical Perfection*, Londra, 1988, s. 240. Bkz. Wendy Chapkins, *Beauty Secrets – Women and the Politics of Appearance*, Boston, 1986.

tında tutulsun, ister reddedilsin, ister inkâr edilsin, güzellik, kadın için bir sorun olarak kalmaya devam eder. Freud, hiçbir erkeğin hadım edilme kaygısından kaçamadığını gözlemlemişti; benzerlik için hiçbir teorik iddiada bulunmadan ifade etmeliyim ki, bence, en azından benim de içinde yer aldığım gelişmiş denilen Batı dünyasında, hiçbir kadın "güzellik"ten kaçamaz. Güzellik, kadının küçüklüğünden itibaren, engellenemez biçimde, kadına ya atfedilecek ya da ondan esirgenecektir. Eğer güzelliğe sahip değilse, onu elde etmeyi umabilir; eğer sahipse, kesinlikle kaybedecektir. Peki ama, "güzellik" tam olarak nedir?

Sağduyu, güzelliği, sadece bir nesnenin "niteliği" ya da eşit şekilde sorunsallaştırılmayan bir "evrensel düşünce" olarak ele alır. Bir taraftan, güzelliğin bir özellikler kümesine atfedilmesinin ayrıntılarını araştırma isteği gereksiz bir tekrarın çıkmazına götürürken, diğer taraftan güzelliğin, dolambaçlı tanımların sınırlarının *ötesinde* var olduğu sezgisi, evrenselliğin metafiziğine yol açar. Buna ek olarak, kadınlar tarih boyunca, evrensel değerler aşkına hem küçümsenmiş hem de saygı görmüştür. Evrensel bir değerin niteliğinin olumsal taşıyıcısının aynı zamanda yaşayan bir varlık olması gerekliliğinden kaynaklanan rahatsızlığın acı veren anlamını, Villiers de l'Isle-Adam, 1889 yılında yayımlanan *L'Eve Future* adlı romanında çok iyi açıklar:

> Miss Alicia'nın başına gelen tek talihsizlik düşüncedir! ... Düşünceden tamamen yoksun olsaydı, onu anlayabilirdim. Mermer *Venüs*'ün, aslında *düşünme ile hiçbir ilgisi yoktur*. Tanrıça taş ve sessizliğin içinde saklıdır. Onun görünümünden şu cümle çıkar: "Ben Güzel'im, tam ve yalnız. Sadece, bana bakanın ruhu aracılığıyla konuşurum. Benim mutlak yalnızlığımda, düşüncenin tamamı kendini yıkar, çünkü sınırlarını kaybeder. Bütün düşünceler; denizle buluşan, nehirlerdeki küçük dalgacıklar gibi, karmaşık, belli belirsiz, birbirinin aynısı benim içimde batar. Beni düşünene göre ben, bana verdiği derin kişiliğim."
> Okyanusun karşısında duran Miss Alicia Clary, eğer dilini tutabilse ve gözlerini kapasaydı, *Venus Victorious*'un* dış hatlarıyla ifade ettiği heykelin bu anlamından modeli olarak esinlenebilirdi.[6]

* Muzaffer Venüs. (ç.n.)

6. Villers de L'Isle-Adam, *Tomorrow's Eve*, Chicago, Londra, 1982, s. 41.

Bir kadın, Evrensel Güzelliğin taşıyıcısı olma ayrıcalığına, çenesini ve gözlerini kapalı tutmak koşuluyla sahip olabilir. Dahası, Lord Ewald'ın (günümüzde *Venus de Milo* olarak bilinen) *Venus Victorious*'a yaptığı göndermelerle, *kendi* gözlerini kapatarak, Alicia'nın güzelliğini daha iyi görebileceğini ima eder. Carl Spitteler'in otobiyografik romanı *Imago*'da, "Imago",* hikâyenin kahramanının zihninde yarattığı sevgilisinin kusursuz temsiline verdiği isimdir. Ne yazık ki, bu sevgili onun için, "Theuda" isimli inadına gerçek ve lütufkâr olmayan genç bir kadındır. Alicia'dan az olmamak kaydıyla Theuda, gözlerini açık tutar ve gördükleri hakkında çenesini her zaman kapalı tutmaz. Yılmayan genç adam, Theuda'ya yeni bir isim verir, "Pseuda". Bir (kadın) arkadaşına yazdığı mektubunda, bir tanesi hariç tanıdığı bütün "dünyevi kadınların" isimlerini unuttuğunu açıklar: "Sadece bir ismi sakladım: Pseuda, X isimli, küçük, Theuda'yı üzen, Imago'yu hasta eden kâfir."[7] Bu durumda, kolaylıkla bunun, Sarrasine'lerin ve Frenhofer'ların yonttuğu, resmini yaptığı ya da fotoğrafını çektiği kadının bir imagosu olduğunu söylemek doğrudur. (Bununla beraber, "model", sanatçının akıl gözüyle onu daha iyi görebilmesini sağlamak için çenesini kapalı tutan bir kadın değilse, nedir?) Bunu söylemek doğru olabilirdi, ancak durum bu kadar basit değil. Sadece sorunu yeniden adlandırarak hiçbir şey öğrenmiş olmayız.

Bu çalışma, güzellik sorunu hakkında konuşmak için bir girişimdir. Bu, aynı anda hem kuramsal bir sorun hem de bir kadın olarak benim için günlük bir sorundur. Ancak, bugüne kadar kullanılmış terimlerle konuşmak istemiyorum. Bence, "güzelliğin", bir kadının değerinin tek ölçütü olarak apaçık kullanılması aşağılık bir durumdur. Ayrıca, böyle bir kriterin yine de post-modern, post-kolonyal ve sözde post-feminist toplumumuzda açıkça üstün olmaya devam ettiğini varsayıyorum. Üstelik, bir kadında güzel olduğu dü-

* Çocukluktan kalma anne hayali. (ç.n.)

7. Carl Spitteler, *Imago*, 1984, s. 43 (İngilizceye çevirisi yazar tarafından yapılmıştır). Nesnenin bölünmesinin bu tip tanımlarıyla, Spitteler'ın hikâyesi *avant la letter* [kesin biçimini almamış] psikanalize dayalı olay analizi gibi okunur. Freud, Spitteler'ın romanını, aynı başlığı –*Imago*– ilk psikanaliz dergisine (1912'de kurulmuştur) verecek kadar çok beğenmiştir.

şünülen şeyin, tarihsel dönemler ve kültürlere göre değiştiğinin kanıtlandığını ve anlaşıldığını farz ediyorum.[8] Bu nedenle, zamanın bu ânında bu özel kültürde, benim bir kadında güzelliği oluşturduğunu gördüğüm şeyin tarihsel olarak geriye dönük ve kültürler arası değeri şöyle dursun, güzelliğin ne tarihinden ne de etnografyasından bahsediyorum.[9] Atfetme ediminin kendisi ile ilgili olduğumdan, "güzel" niteliğinin nesneleriyle o kadar ilgili değilim. Sınırsız kullanımı yüzünden şimdi anlamını bir miktar kaybetmiş olsa da, ben eski bir deyişi kabul ediyorum: "Güzellik, bakanın gözündedir." Ancak, bu deyişin ima ettiği kayıtsız görelilikten tatmin olmamam gerekir. Bakanın gözünün ait olduğu ruhsal aygıtla ilgileniyorum, yani, olası arzu nesnesi ile, onu çevreleyen fanteziden daha az ilgileniyorum.

Fanteziden bahsediyor olmam, psikanalitik kuramın araştırmam için yöntemsel çatıyı sunduğuna işaret eder. "Güzelliğin" tekil bir şey olmaktan çok birbirinden tamamen farklı sayısız deneyimi tanımlayan bir terim olduğuna ilişkin sezgisel inancımdan yola çıkıyorum. Güzelliğin erkekler tarafından belirlenen kuralları çoğunlukla kendini bilmez göründüğünden, güzellik fantezisinin yüzyıllık feminist sağduyu karşısındaki üstün dayanıklılığının gösterdiği üzere, bunların gerçekten *bilinçdışında* güdülenebileceğini varsayıyorum. Diğer bir deyişle, bir kadında güzel olarak kabul edilen şeyin formülasyon çeşitliliği, (çoğunlukla) erkeklere özgü çeşitli *semptomlara* karşılık gelir. (Buradaki semptom terimi, bastırılmış geçmişin belirtisi olarak, sözcüğün psikanalizdeki anlamıyla kullanılmıştır.)

Bununla birlikte, güzellik üzerine psikanalize ait yazına kısaca

8. Bkz. P. Perrot, *Le Travail des apparances ou les transformations du corps féminin, XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, 1984; G. Leroy ve M. Vivian, *Histoire de la beauté féminine à travers les ages*, Paris, 1989; ya da V. Steele, *Fashion and Eroticism – Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Age to the Jazz Age*, New York, Oxford, 1985.

9. Bkz. Arthur Marwick, *Beauty in History – Society, Politics and Personal Appearance c. 1500 to the present*, Londra, New York, 1988. Angela Carter bu kitap için uygun düşen şu alt başlığı önerir: "Yıllar boyunca hoşlandığım kadınlarla, kadın olsaydım hoşlanacağım erkekler üzerine ek notlar", *London Review of Books*, 16 Şubat 1989. Sir Kenneth Clark'ın kimden hoşlandığının hikâyesini, bir sanat uzmanının dokunuşuyla bulmak için bkz. *Feminine Beauty*, New York, 1980.

göz atmak, sadece zaten bildik görünen şeyleri üretir. Örneğin, *Three Essays of the Theory of Sexuality* [Cinsellik Kuramı Üzerine Üç Deneme] adlı kitabında Freud şöyle yazar: "Benim düşüncemde, 'güzel' kavramının temellerinin cinsel uyarılmada olduğuna ve asıl anlamının 'cinsel olarak uyarıcı' olduğuna hiç şüphe yoktur. Bu, en güçlü cinsel uyarılmayı üreten cinsel organların kendisini asla güzel olarak addetmediğimiz olgusuyla ilgilidir."[10] Çalışmasının ilerki bölümlerinde, bu fikir sadece tekrar edilir. Örneğin, *Civilisation and its Discontents*'te [Uygarlığın Huzursuzluğu] şöyle der: "'Güzellik' ve 'uyaran' kökensel olarak cinsel nesnelerin özellikleridir. Görünüşü her zaman uyarıcı etki yapan cinsel organların neredeyse hiçbir zaman güzel olarak değerlendirilmemesi ilginçtir; güzellik niteliği, belli ikincil cinsel özelliklere ait gibidir."[11] Bu makaleye koyduğu uzun dipnotta Freud, uygarlaşma sürecinin acil ihtiyaçlarına takılıp kalan cinsel organ bölgesindeki kokunun orijinal çekiciliğindeki değişikliği hatırlatır. Hayvanlar âleminde koku, sıklıkla, cinsel çekiciliğin baskın aracıdır. İnsan hayvan iki ayak üzerinde yürümeye başlayınca, burnunu dünyevi kokulardan başka yöne çevirmiş ve görme duyusu baskın olmaya başlamıştır. İnsan hayvan, ilerleme kaydederek "uygarlaştığı" ölçüde, görme duyusu bile cinsel organlardan bedenin diğer bölümlerine çevrilmiştir. "Hayvan"dan "insan"a –uygarlaştırıcı– yer değiştirmeler zincirinde, cinsel organları görmek ve koklamaktan, cinsel organları görmeye, cinsel organlar *dışında* her şeyi görmeye, cinsel organları ilgi nesnesi olarak (neredeyse iğrenç ve çirkin bulacak kadar) tamamen reddetmeye geçtik. Burada Freud, "âdet tabusu, geçirilmiş bir gelişim aşamasına karşı bir savunma olan bu 'organik bastırma'dan kaynaklanır,"[12] der ve bunun sonucunda âdet kanaması ile ilgili ta-

10. Sigmund Freud, "Three Essays on the Theory of Sexuality", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, çev.: & der. J. Strachey et al., 24 cilt, Londra, 1953-74, 2. basım 1981, VII, s. 156, bundan böyle *S.E.* olarak belirtilecektir.
11. Sigmund Freud, "Civilisation and its Discontents", *S.E.* içinde, XXI, [Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev.: Haluk Barışcan, Metis Yayınları, 1999, s. 42].
12. *A.g.e.*, s. 56.

bunun oluştuğundan bahseder. (Bu şekilde, tarih boyunca "karşıtına dönüşmesiyle," önceden çekici gelen şey artık iticidir.) Bu senaryoda, cinsel organlara karşı duyulan kararlı ilgiyi bir zamanlar besleyen içgüdüsel enerjinin yerini artık, yanak çizgisi ya da göz rengi almıştır. Freud şöyle yazar: "Cinsel organların kendisi, insan vücudunun güzellik yönünden gelişiminde yer almamıştır: Onlar hayvan olarak kalmış ve böylece sevgi de şimdiye kadar olduğu gibi gerçekte hayvani olarak kalmıştır."[13] Burada amacım, bunun ya da diğer herhangi bir evrimsel modelin erdemleri üzerine yargıda bulunmak değildir. Bazı önyargıların tersine, içgüdüsel kökenler psikanalizde çok az önemlidir; analitik deneyimde daha önemli olan, bir Lacan formülünde görülür: "Bir gösterende yabancılaşan içgüdü."[14] Ferdinand de Saussure, meşhur benzetmesinde, oyunun o anki durumunu tasvir etmek için satranç oyunundaki hareketlerin geçmişini bilmeye ihtiyacımız olmadığını belirtmiştir.[15] Ben de güzelliğin temellerini bazı orijinal içgüdülerde arama ihtiyacı duymuyorum. Tam olarak, Freud'un söylemesi gereken şey, güzellik deneyiminin doğanın gösterilen durumunun kültürel sapkınlığı içindeki olası kökeninin psikanalizin araştırma alanının dışında yattığıdır. Bu durumda, eğer varsa, psikanaliz teorisi terimleri içinde kalarak güzellik hakkında ne *söylenebilir*? Cevabın burnumuzun dibinde olduğuna inanıyorum.

Freud açıkça şöyle ifade eder: "Estetik bilimi, güzelin duyumsandığı koşulları inceler, ancak güzelliğin doğası ve kökeni konusuna bir açıklama getirememiştir; her zaman olduğu gibi bu başarısızlık, bol miktarda içi boş ve çınlayan güzel sözle örtülmüştür. Ne yazık ki psikanalizin de güzellik hakkında söyleyecek pek bir şeyi yoktur."[16] Freud, aynı makalenin devamında şunu ileri sürer: "Gü-

13. *A.g.e.*, s. 42
14. Örneğin, Jean Laplanche ve Serge Leclaire bilinçdışının, "dürtüsel enerjinin, gösteren ağında yakalanması" sonucunda oluştuğundan bahseder, "The Unconscious: A Psychoanalysis Study", *Yale French Studies, 48*, 1975, s. 169.
15. Bkz. Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, New York, Toronto, Londra, 1966, [Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, çev.: Berke Vardar, Birey ve Toplum Yay., 1985, s. 95].
16. Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, s. 42.

zellik sevgisi, amacı ketlenmiş itkinin mükemmel bir örneğidir."[17] Bu şekilde bize, güzellik deneyiminin fantazmatik boyutunu gösterir. Bu, içgüdü (*Instinkt*) nesnesinden, "dürtü" (*Trieb*) nesnesine; ihtiyacın zamanında doyuma ulaştırılması olasılığından arzunun yerine getirilmesinin imkânsızlığına döndüğümüz boyuttur; bu, daima yasağı ve kaybı davet eden arzunun, savunma süreçleri ve semptomların üretiminde ifade edildiği boyuttur. Bu nedenle, Freud, "Psikanalizin güzellik hakkında söyleyecek hiçbir şeyi yoktur" derken, şunu da pekâlâ ekleyebilirdi: "*Psikanalizin önceden söylediği tüm şeyler dışında.*" Bu, içgüdü değişiklikleri, bilinçdışı ve fantezinin oluşumu için de geçerlidir. Fantezi, her şey dikkate alındığında, "psikanalizin temel nesnesidir."[18] "Fantezi"den bahsetmek, tecrit edilmiş "güzel" nesnenin görüntüsünün ötesinde, o nesnenin yer aldığı, "estetik" duygunun *sahnelendiği* senaryoyu anımsatır. Bunu, "güzellik" *mizansen*ini, "mutlak" olduğunu iddia eden herhangi bir soyut anlamda değil, özel bir temsil alanında, yani kadının güzelliğinde tasvir etme çabası izler.

Kitabımın büyük bölümü, eksik olduğuna hiç şüphe olmamakla birlikte, erkekler tarafından ve onlar için yapılan imgelerde göründüğü şekliyle "güzellik" semptomunun nedenbilimi ile ilgilidir. Daha doğru bir ifadeyle, güzellik *semptomları* demeliyim. Tipik olarak, semptomlar "patlar": Semptomun doğasında düzenli bir şekilde sırasını beklemek yoktur. Benzer şekilde, kitaptaki bölümler gevşek biçimde birbirine bağlıdır: "Gerçekçi anlatımdan" hatta "olay tarihinden" çok, "çekici şeylerin montajıdır." Bölümlerimin konularını oluşturan güzellik niteliği ile ilgili çeşitli örnekleri belirlerken günlük deneyimlerime kulak verdim. Daha ısrarlı biçimde tekrarlanan güzellik formülasyonlarını not ettim. Aynı formülasyonların, bütün kadınları kendilerine eşit şekilde hayran bıraktığını iddia etmiyorum; sadece kendi bulduklarımı tanımlayabilirim. Ne var ki, bu formülasyonları kendi deneyimimle bulduğumu söylemek, onlarla kaba, bir şekle sokulamayan "gerçekler" gibi "ham" olarak karşılaştığımı iddia etmek değildir. Günlük izlenimlerim sa-

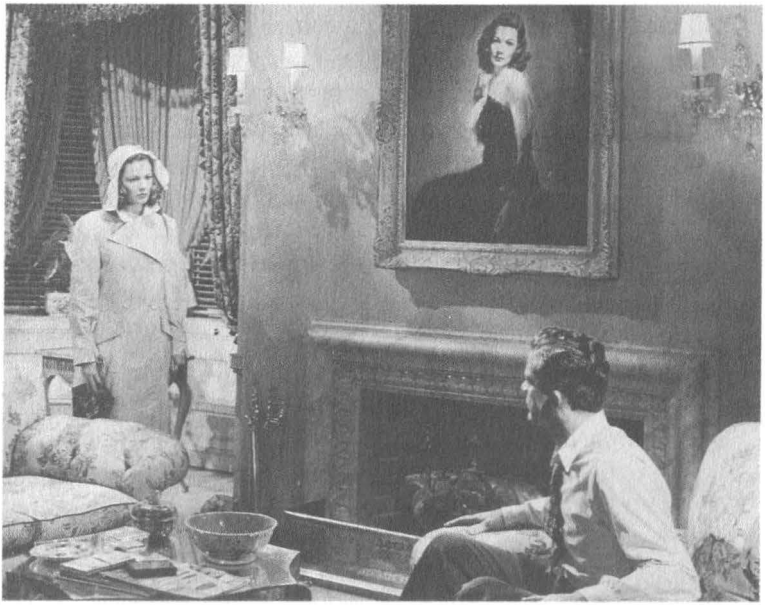
17. *A.g.e.*, s. 42.
18. J. Laplanche ve B. Pontalis, "Fantasy and the Origins of Sexuality", V. Burgin, J. Donald, C. Kaplan, *Formations of Fantasy*, Londra, 1986, s. 14.

dece, temsiller yoluyla bir şekle girebilir ve daha somut hale getirilebilir. Deneysel çıkış noktam nasıl şimdiki zamanda ise, gönderme yapacağım ve aracılıklarıyla deneyim ve sezgime şekil vermeyi umduğum görsel ve sözel temsiller de şimdiki zamanda yer alır. Örneğin, Rönesans döneminde yazılmış bir metinden bahsederken Rönesans üzerine tarihi bir iddiada bulunmaya yeltenmediğimi vurgulamak isterim. Bu, tam olarak onunla karşılaştığım yol olduğundan, metni "bağlam dışı", yani kendi tarihsel bağlamı dışında ve *kendimce* ele almak konusundaki analitik planımla tamamen tutarlıdır. Bu durum da sadece, tarihte birbirine çok uzak duran anlardan alınan bu parçalarla şimdiki zamanla bütünleştikleri ölçüde ilgiliyim.

İlerki sayfalarda, psikanalize ait içgörüler ve teorilerden yararlandığım gibi, "psikanalitik özen" örneğinden de esinlendim. Analist, psikanalize tabi tutulan kişinin anlattıklarının tarihsel doğruluğuyla daha az ilgilenirken, şimdiki zamana taşınmasıyla daha fazla ilgilenir. Yine aynı analist, psikanalize tabi tutulan kişi ile söylenenin aleni içeriği hakkında tartışmaya da girmez, daha çok "satır aralarındakileri" ve söylenmemişleri dinler. Analist ayrıca, sıradan bir basmakalıp söze karşı, "ağırlığın" konudan konuya geçen bütün tuzaklarını taşıyan konuşmaya karşı olduğu kadar dikkatlidir, Freud'un bahsettiği o "içi boş sözlere" karşı bile dikkatlidir. Çalışmam bir anlamda, bir "Hatırlama, Tekrarlama ve Derinlemesine İnceleme"dir.[19] Başlangıçta, bu çalışmanın çıkış noktasının, çağdaş Batı kültüründe (Beyaz, Avrupalı) bir kadın olarak kendi deneyimim olduğunu belirtmiştim: Bu deneyimin sıklıkla güzelliğin imkânsızlığındaki bir sıkıntı olduğunu da eklemem gerekir. Bu nedenle, kitabımın en son bölümünde, görünüşün *hem* öznesinin, *hem* nesnesinin karşılıklı olarak birbirine karıştırıldığı güzellik fantezisinin bu narsistik boyutuna kaçınılmaz bir şekilde geri dönüyorum.[20] Onun için bu "son" bölüm bir sonuç değildir: Beni giriş noktama geri getiren bir "çıkıştır".

19. S. Freud, "Remembering, Repeating and Working-Through (Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis II)", *S.E.* içinde, XII, s. 147.
20. Yıpranmış ama gerçek bir Lacancı formülde şöyle ifade edilir: "Arzu, ötekinin arzusudur. Ayna aynayı yansıtır ve karşılıklı yansımaların gerilemesi sonsuzdur."

İleriki sayfalarda yer alan görsel imgelerin yazdıklarımla doğrudan çok, teğet bir ilişkisi vardır. Bunlar, ne illüstrasyondur ne de kadınla ilgili güzelliğin geçmiş ya da şimdiki ölçütlerini temsil etmeyi planlar. İmgeleri seçerken, tartışmanın tümünde yapmaya yeltendiğim aynı yer değiştirmeyi yapmayı denedim: Güzelliğin niteliklerinden güzelliğin atfına. Bu imgeleri, hepimizin neye benzediklerini bildiğimiz güzel nitelikleri gösterdikleri için değil, güzelliğin atfedilme *mizansen*ine, güzellik semptomunun sahnelenmesine gönderme yapma kapasitelerinden dolayı seçtim.



Dana Andrews ve Gene Tierney, *Laura* içinde, 1944.

I
Laura'nın portresi

Çok da farklı bir süreç değildi, bir Boticelli tablosunu aklınıza getirdiği için kızın güzel olduğunu düşünmek, diye tahminde bulundu: Daha önce tabloyu görmeseydiniz, kızın farkına varmayacaktınız.

J. G. FARRELL[1]

Roland Barthes, "Güzellik (çirkinliğin tersine) gerçekten açıklanamaz. Bir Tanrı gibi (onun kadar boş), yalnızca söyleyebilir: *ben, 'güzellik' olan ben*, söylem için artık yalnızca her ayrıntının kusursuzluğunu kanıtlamak ve 'gerisini' her güzelliği kuran düzgüye göndermek kalıyor: bu düzgü Sanattır."[2] J. G. Farrell'in romanındaki kız, resmedilmiş bir imgeyi anımsattığı kadarıyla güzeldir. Aynı şekilde Stendhal, Matmazel Létourneau'nun güzelliğini, onu ve bizi bir temsile yönelten bir benzetmeyle açıklar: "Matmazel Létourneau'nun cehennemi bir güzelliği vardı (Tiarini'nin Louvre Müze-

1. J. G. Farrell, *The Singapore Grip*, Londra, 1984, s. 118.
2. Roland Barthes, *S/Z*, Londra, 1975, [*S/Z*, çev.: Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 40].

si'ndeki *Mort de Cléopâtre* [Kleopatra'nın Ölümü] ya da *Antoine* isimli tablosundaki figürler gibi)."[3] Güzellik, Barthes'ın belirttiği gibi, "düzgülerin sonsuzluğuna gönderilmiştir"; güzelliğin farkına varmak, onun kaynağına ilişkin soruyu durmadan ertelemektir. Böylece Barthes şu soruyu sorar: "*Venüs gibi güzel mi?* Peki ama, Venüs ne gibi güzel? Kendisi gibi mi?" Böylece ortaya, iki yüzyıl önce, Diderot'nun sanatçıya bir parça tepeden bakarak yönelttiği ve sanatçının da bir parça yetersiz biçimde cevapladığı *modelin* kaynağı sorusu çıkar:

> – Evet, aklıma çok fazla işkence etmeden cevap vereyim... Güzel bir kadının heykelini yapmak istediğimde, çok sayıda kadını soyundururum; hepsi hem güzel hem de çirkin kısımlarını sunar, hepsinden sahip oldukları en güzel kısmı alırım.
> – Peki, güzel olanı nasıl tanırsın?
> – Elbette, eksiksiz biçimde incelemiş olduğum antik ile uyumundan.
> – Peki ya antik var olmasaydı, o zaman ne yapardın? Soruma cevap veremiyorsun...[4]

Sanatçı burada uygun sözcükleri bulamıyor gibidir. Barthes, "Daha önceki her türlü düzgüden yoksun olarak güzellik sessiz olurdu,"[5] diye iddia eder.

"Zambinella"nın güzelliği karşısında çarpılan Sarrasine, onun bir "başyapıt" olduğunu ilan ettiğinde, güzelliğin sanat ile uzlaşımsal denklemini onaylar: "Sarrasine, onun için kaidesinden indirilmiş, Pygmalyon'un yontusunu gözleriyle yiyordu."[6] Bu adımla, benzetmeden metafora geçiyoruz: Yeryüzündeki hiçbir şeye "benzemeyen" "Zambinella", gerçekten de mitsel heykelin *beden bulmasıdır*. Barthes, "Zambinella'nın bedenini keşfetmek, demek ki düzgülerin sonsuzluğunu durdurtmak, en sonunda tıpkıörneklerin [kopyaların] kökenini (aslını) bulmaktır..."[7] yorumunu yapar. Kopyaların kökeni (Balzac'ın hikâyesinde bunlardan çok sayıda vardır:

3. Stendhal, *Vie de Henri Brulard*, Paris, 1975, s. 306.
4. Denis Diderot, *Sur l'art et les artistes*, Paris, 1967, s. 37.
5. R. Barthes, *S/Z*, s. 40.
6. *A.g.e.*, s. 208.
7. *A.g.e.*, s. 106.

mermer kopyanın, heykelin, Zambinella'nın resimleri) canlı bir model değil, bir sanat eseri, mitsel bir başyapıttır. Benzetmeden metafora geçişte, kadının kültürel ürünle kesiştiği noktaya geliriz, ki burada Sacha Guitry'den alıntı yaparsak tartışmaya son veririz: "Bir kadının, güzel bir kadının salona girişinden daha büyüleyici bir şey var mıdır? Biz oradaydık, üç erkek, serbestçe, kısıtlama olmadan, etrafımız *objets d'art,** resimlerle çevrili samimi bir havada konuşuyorduk. O sırada içeri girdi. Sohbetimiz paramparça oldu, resimler kendilerini sildi, *objets d'art* gölgelere doğru çekildi..."[8] Burada, canlı kadın ile sanat eseri arasındaki üstü kapalı karşılaştırmada, kadın sanat nesneleri karşısında zafer kazanır ve bir araya toplanmış erkeklerin delici bakışlarının nesnesi olarak sanat nesnelerinin yerini alır. Bu, doğanın kültüre karşı zafer kazanması değildir, daha çok, *başyapıtın* acemice yapılmış resimler karşısındaki üstünlüğünün teslim edilmesidir. Ne var ki bu, sadece anlık bir zafer olabilir. Guitry'nin tanımladığı olay, göz açıp kapayıncaya kadar çekilmiş, kadını kapı girişinde çerçeveleyen bir enstantane fotoğraftır; o andan sonra kadın ve sohbet, kaldığı yerden devam edecektir. Aslının bu şekilde bulunmasını sadece hayal kırıklığı izleyebilir. Kadın ve sanat eserinin kesişmesi kurgusu sürekli olamaz.

Truvalı Helen'in güzelliği üzerine düşünen XVII. yüzyıl eserleri uzmanı ve biyografi yazarı Giovanni Pietro Bellori'ye göre sadece bir modelin yeterli olma ihtimali neredeyse yoktu: Güzelliğin atfedilmesi mutlaka kadının yerine bir sanat eserinin geçmesini gerektiriyordu. Bellori, kanlı Truva Savaşı'nın kanlı canlı bir kadın yüzünden yapılmış olabilmesine inanamazdı. Şöyle muhakeme ediyordu: Doğanın bütün ürünleri "hata ve eksikler" barındırır; Helen, doğanın ürünüydü; bu nedenle Helen kusurluydu. Buradan, Truva Savaşı'nın gerçekte, Helen'in *heykeli* yüzünden yapılmış olması gerektiği sonucuna varıyordu.[9]

Bellori'nin mantığı, Batı'nın güzellik kavramını ölçü ve düzen

* (Fr.) Sanat nesneleri. (ç.n.)

8. Sacha Guitry (kaybolan alıntının aslı).

9. Giovanni Pietro Bellori, "The Idea of the Painter, Sculptor and Architect, Superior to Nature by Selection from Natural Beauties", (yaklaşık 1962 yılında); E. Panofsky, *Idea – A Concept in Art Theory* içinde, New York, Londra, 1968, s. 161.

kavramlarına dahil etme eğilimindeki eskiden beri varolan Batılı felsefe geleneğiyle tutarlıdır. Bu geleneğin başlangıcında duran Platon'a göre, *ölçü*, iyi ve güzelin tanımlayıcı ilkesidir. Ölçü, uygun ilişkilerin, oran ve aritmetik ortalama yoluyla belirlenmesidir; çabalarını ve ümitlerini güzelliğe yönelten tüm yaratımın uyması gereken İdeal standartı oluşturur ve bütün güzellik yargısının temel aldığı rasyonel tabandır.[10] Aristoteles'e göre, "Güzelliğin en önemli biçimleri, düzen ile *simetri* ve *kesinliktir*."[11] Aziz Augustinus'a göre güzellik, birleştiren *sayı* ilkesidir. Burada "sayı", aynı anda hem matematiksel orantı, hem ritmik düzen hem de parçaların uygunluğudur (hem nesnenin öğelerindeki hem de ruhun yeteneklerindeki parçaların uygunluğu).[12] Ficino güzelliği, "iyi orantılı bir adamın görünüm ve şeklindeki" gibi, madde ve İdea arasındaki uyumda bulur.[13] Doğadaki güzelliği görmek, uyumlu tasarımın kabul edilmesidir (argümanın dini yorumunda bu tasarım, ilahi aklın damgasını temsil eder, aksi takdirde madde şekilsiz olacaktır). En sonunda Kant, "önyargısız zevk" ya da "dinlendirici içsel bakış" ilkesini savunarak güzelliği soyut kavramdan ve tinsel erekten uzaklaştırdığında bile güzellik yine de, anlayışı (sağduyu) yöneten *a priori* yasalarla kaçınılmaz şekilde sınırlı kalmıştır. Güzellik, Kant'a göre şekil verici bütün sanatlarda "temel şey" olan tasvirin açıklığını temsil eder.[14] Doğanın güzelliği, bir sanat eseri gibi, bu temsil ilkesine bağımlılığını ilan eder.

XX. yüzyılın başlarında, Benedetto Croce şöyle yazdı: "'Doğal güzel' ifadesi, insanlara, nesnelere ve yerlere işaret eder. Bunların etkisi şiir, resim, heykel ve diğer sanatların etkisiyle karşılaştırılabilir... Sevgilinin imgelem gücü, kendisine göre güzel olan bir kadın yaratır ve onu Laura'da kişileştirir."[15] Croce'nin bahsettiği sev-

10. Plato, "Statesman", *Plato*, Chicago, Londra, Toronto, 1952, s. 594.
11. Aristotle, *Metaphysics*, Book 12, Ann Arbor, 1975, s. 276
12. Bkz. St. Augustine, *De Musica*, Book IV, *Philosophies of Art and Beauty*, ed. A. Hofstadter ve R. Kuhns, Chicago, Londra, 1976.
13. Marsilio Ficino, "How Hate and Love are Born, or that Beauty is Incorporeal", Bölüm V, "Commentary on Plato's Symposium", *Philosophies of Art and Beauty*, s. 224.
14. Immanuel Kant, "The Critique of Aesthetic Judgement", *The Critique of Judgement, Kant*, Chicago, Londra, Toronto, 1952, s. 486.
15. Benedetto Croce, "Aesthetics", *Philosophies of Art and Beauty*, s. 569.

gilinin olağandışı imgelem gücü, XII. yüzyıl şairi Francesco Petrarca'nın imgelem gücüdür. Ancak burada dikkatli olmamız gerekir: Petrarca, övgü ve hayranlık belirten iki sonesini gerçek ya da imgesel bir kadına değil, Simone Martini tarafından resmedilmiş Laura'nın *portresine* adamıştı.

Bin yıl dikkatle baksa da Polykleitos
yarışa girip o sanatta ün edinmiş ötekilerle,
görmezlerdi en küçük parçasını
o güzelliğin, yüreğimi fetheden.
Ama elbette Simone'm gitmiş Cennet'e
bu soylu kadının aramıza geldiği;
orada onu görüp yüzünü çizmiş kâğıda,
kanıt göstermek için burada güzel çehresine.
Yalnız Cennet'te hayal edilebilenlerden
bu eser şüphesiz, burada aramızda değil,
bedenin ruha gölge ettiği,
zarif bir uğraş, yapamazdı onu
aşağıya inip hissedince sıcağı ve soğuğu
ve ölümlü olanı algılayınca gözleri.
Simone'ye ulaşınca yüce düşünce,
hatırım için eline kalemi koyan,
ses ve akıl verseydi
biçimle birlikte soylu esere,
ferahlatırdı gönlümü pek çok iç çekişten,
herkesçe en değerli şeyleri bana bayağı gösteren
Alçakgönüllü çünkü onun hali
ve huzur vaat ediyor bana ifadesi,
hem onunla konuştuğumda
nazikçe beni dinliyor sanki;
bir karşılık verebilse sözlerime!
Pygmalyon, nasıl mutlu olmalısın
heykelinle, bin kez kavuştuğun için
benim yalnız bir kez istediğime![16]

16. Francesco Petrarch, LXXVII ve LXXVIII, *Il Canzoniere* (1540 civarı), Rizzoli, Milan, 1954, s. 113, çev.: Mary Rogers, "Sonnets on Female Portraits from Renaissance North Italy" içinde, *Word and Image*, n/4, October-December 1980, [*Canzoniere*, çev.: Cemal Atakay, Yapı Kredi Yayınları – Kazım Taşkent Yapıtlar Dizisi, 2002, s. 125-26]). Martini'nin portresi daha önce varsa bile şu anda kayıptır.

Petrarca böyle bir güzelliğin resmini yapan sanatçıyı överek resmedilen kadının kayıtsızlığına üzülür: "Bir karşılık verebilse sözlerime." Yaklaşık iki yüz yıl sonra, Petrarca'nın hareketinin neredeyse kusursuz bir tekrarında Pietro Bembo, Bellini'nin Maria Savorgnan'ın portresi üzerine iki sone yazdı. Bu imge, Maria Savorgnan'ın âşık şairin yalvarışına karşılık duygularını açığa vurmadan ilgisiz kalışını gösterir. Ancak, Mary Rogers'ın belirttiği gibi,[17] Bembo'nun durumunda, şair portreye Petrarca'nın sonelerinde eksik olan bir açıklıkla hitap eder. Bembo'da, imgeye duyulan hayranlık ve imgenin kayıtsızlığı nedeniyle yaşanan düş kırıklığı arasında gidip gelme, sanat üzerine söylem ve arzu üzerine söylem arasındaki karışıklık, gösterge ve gönderge arasındaki farkı bulanıklaştırır. Âşık şairin arzusu bir imgeye yöneliktir. Canlı kadından farklı olarak imge ondan kaçamayacaktır: "En azından, sizi aradığımda, siz saklanmıyorsunuz."[18] Bu durumda imge, acı çeken şaire, sahip olmanın bozulmayan huzurunu vaat eder: acı çektiren güzel kadın imge olarak yakalanmış ve silahsızlandırılmıştır. Ancak, güzelliğini doğanın bile kıskandığı bir imge olmasına rağmen hareketsiz durur ve şair, sanrı noktasına varan bir tutkuyla Pygmalyon gibi ona hayat verebilmeyi diler: "Ayrıca gerçekten de bana öyle geliyor ki, o benimle, ben de onunla konuşuyorum."[19]

Bellori'nin, Truvalı Helen incelemesinde, kadının yerine tartışmalı biçimde sanat eserini koyması, güzelliği formun soyut kusursuzluğuyla eşitleyen felsefe geleneğiyle tutarlı olmasına rağmen kusursuz olmayan bedeni kusursuz el ürününden açık biçimde ayırması

17. M. Rogers, "Sonnets on Female Portraits from Renaissance North Italy", s. 292.
18. Pietro Bembo, "Sonnet XLVII", (C. 1501), *Le Rime de Pietro Bembo*, 1552, s. 7.
19. Antonio Brocardo, (D. 1530 civarı), "On a Marble Bust of his Lady", M. Rogers, "Sonnets on Female Portraits from Renaissance North Italy", s. 302.

yine de alışılmış bir durum değildir. Sırasıyla Bembo'dan Croce'ye dönüşümünde Petrarca tarzı söylem daha ikircikli bir hal alır: Aynı zamanda hem arzu söylemi hem de sanatçının ideal, kırılgan arzu nesnesine kalıcı bir öz verme becerisinin takdiridir. Kenneth Clark'ın *Feminine Beauty* isimli kitabındaki düşüncesini düzenleyen (altüst eden) de ölümcül güzellik ile sanatın bu şekilde karıştırılmasıdır.[20] Aslında kitap, Kraliçe Nefertiti'nin yontulmuş başıyla başlayıp Marilyn Monroe'nun "plajda keyif yaparken" çekilmiş fotoğrafıyla biten, güzel kadınların uzun tarihi üzerine kronolojik olarak yapılandırılmış bir açımlamadır. Clark'ın aklında, sanat tarihinde ne kadar eskiye gidilirse gidilsin, bütün o portreleri resmetmek ya da yontmak için sanatçıyı harekete geçiren şeyin gerçek kadının güzelliği olduğuna dair hiç şüphe yoktur; güzelliğin başlangıçtan beri, gerçekte keşfedilmeyi beklediğine de hiç şüphesi yoktur. Clark bize, "dişil güzelliğin keşfinin" tarihini ve yerini bile verir: M.Ö. II. binyıl, Mısır. Ancak bildik bir yer değiştirmede, Clark'ın dişil biçimlerin takdiri üzerine söylemi, temsil çalışmasının meziyetleri üzerine bir söyleme doğru kayar. Bu, yayıncının iyi tanınan bir sanat *uzmanına* "dişil güzellik kavramı" üzerine bir kitap sipariş etme kararında zaten örtük olan bir değişimdir. Bu yüzden, örneğin Clark, "Kontes Howe'un ipek ve dantel elbisesinin enfes resmi, karmaşıklığı ve kırsal peyzaj ortamıyla etkili karşıtlığı" hakkında yazar ve kadın, karışık danteller ve resmedilen bitkiler altında solar. Bundan başka, Guido'nun figürlerinin "zarif ve akıcı bir kompozisyon oluşturan" "kaynağında klasik" olan "dişil güzelliğin heykelsi idealini" yazar ve Venüs'ün güzelliğinin yerine sonradan heykeltıraşın ustalığını anımsatan ressamın ustalığı geçer. Resmedilen mit, *heykelsi* bir güzelliktir ve böylece temsile iki kez tabi olur. Clark, Velázquez'in "Rokeby Venus"ı [Aynalı Venüs] resmederken kullandığı "beceri ve doğruluk" üzerine yazar. Bu resim simgesel bir örnektir ve mitsel güzelliklerin panteonuna dahil edilmeye adaydır. Böylece güzelliği bizim "hayranlığımızı" ortaya çıkarmak için tasarlanmış bir *tour de force*'a* dönüşür.

20. Kenneth Clark, *Feminine Beauty*, New York, 1980.

* (Fr.) Ustalık. (ç.n.)

Kenneth Clark'ın dişil güzellik üzerine söylemi, Laura'nın portresini tasvir eden sonelerle aynı çizgidedir. Üstelik, kitabının modern yayımcılığın ana görüşünde sorunsuz durduğu olgusu, Petrarca'nın sonelerinin ve onları bildiren varsayımların daha geniş bağlamının, çağdaş sanı bilgisinin [*doxa*] oluşturulmasına katkısının ne kadar büyük olduğunu ispat eder. Bu nedenle, geleneğin bize tarihsel ilgiden daha fazla bir şey ifade etmesi gerekir ve biraz daha yakın dikkati hak eder. Burada, güzelliği öven biçimin kendisinin incelenmesi öğreticidir. 1979 tarihli bir makalesinde, XV. yüzyıl şiirinin bütün "Laura'larının" durumunu inceleyen Mario Pozzi, kadının "içinin boşaltılması" olarak adlandırılabilecek şeyin izini, şiirsel söylem düzeyine kadar sürer.[21] Pozzi, resmedilen ya da yontulan portrenin, canlı kadına kıyasla taşıdığı bir öncelik bulamaz, daha çok kadın hakkında yazma ediminde, kadının çözülmesini [undoing] bulur. Güzel kadınlar hakkındaki Rönesans şiiri, savunucuları arasında Boccaccio ve Petrarca'nın yer aldığı, *canone lungo* ve *canone breve*'nin ortaçağ sonlarındaki modellerinden gelişir. Bu biçimler, sırasıyla, Klasik modellere dayanıyordu. Boccaccio, Emilia'nın güzelliklerini tasvir ettiğinde,[22] ilk olarak, eski Klasik yapıtlarda detaylandırılmış fakat sonradan "dişil güzellikler sistemine" dönüştürülen belirli telaffuz kurallarını izliyordu. Öncelikle bu kurallar, fiziksel özelliklerin listelenmesindeki düzen ile metaforların seçimi ve kullanımıyla ilgilidir. Örneğin, fiziksel nitelikler, değişmez bir şekilde baştan başlayıp aşağı doğru tasvir edilmelidir; metaforlar sadece bedenin en asil kısımlarına, yani başın ve göğsün üst kısmına gönderme yapmak için kullanılmalıdır ve belirli, değişmez bir repertuardan seçilmelidir. Örneğin Petrarca'nın eserinde, bahsedilen anatomik bölümlerin sayısı, az sayıdaki onaylanmış fiziksel özellikle sınırlıdır; bazıları baştan seçilmiştir, bir diğeri ya boyundan, ya göğüsten ya da elden seçilmiştir. Sonuç olarak, Rönesans bedeninin betimlenmesi, ilk başlangıcından itibaren dönemin şiirinde, basmakalıp bir dişil güzelliğin etkisini baştan sona or-

21. Mario Pozzi, "Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione", *Lettere Italiane*, XXXI/1, Ocak-Mart, 1979.
22. Bkz., örneğin, Boccaccio'nun "Teseida" adlı eseri (1339-1340), XII, 53-63, *Opere in Versi*, Milan, 1965, s. 412-15.

taya koyan bütünleştirici kurallar kümesi tarafından yönetilmiştir.

Amaç, sadece son derece seçici bir temsil oluşturmak değil, aynı zamanda gerçek gözlemi de ifade etmektir. Alberti o zamanlar, güzelliğin doğada, sadece dağınık bir şekilde bulunduğunu ve bu nedenle, sanatçının görevinin, keşfettiği parçaları ahenkli bir bütün içerisinde, sadece kendi kafasında varolan "güzellik kavramı" ile uyum içinde birleştirmek olduğunu öğretiyordu (bu elbette, Zeuksis'in Truvalı Helen'in portresini nasıl yaptığını anlatan mitsel hikâyede çoktan kutsallaştırılmış bir prosedürdü). Rönesans şairi, fiziksel dünyadan kumral saçı, kahverengi gözleri, kırmızı dudakları, beyaz teni vb. seçebilirdi; ancak bu parçaların ulaştığı uyum, sadece şiirin kendi içindeki telaffuz yapısının uyumu olabilirdi. Kadının baştan aşağı doğru listelenmesinin sapmaz doğrusallığında "varlık" bulması, en çok, nesnesi olarak dişil bedenin bütünlüğünü alan *canone lungo*'da görülür. Bu doğrusallık yine, gerçek herhangi bir algısal deneyimi tercüme etmez, daha çok, ayrıcalıklı olmasına rağmen tamamen farklı parçalardan birleştirilmiş bir imge *inşa etme* arzusunu yansıtır. Ayrıca yine de, liste anlaşıldıkça ortaya çıkan güzellik, parçalara ayrılmaya mahkûmdur; yani resmedilen imgenin görünüşteki "uyumluluğunun" aksine, sadece her tür dilsel yapının doğasında varolan bölünmeye ("gösterenlerin birbirine bağlanması" olarak) değil, şiirsel yapının kendi doğasındaki bölünmeye de mahkûm görünür. Hayran olunan kadın uygulamada ortadan kaybolur; onun yerine, "sadece listenin etimsi ve neredeyse acımasız yığını kalır".[23] Parçaların saptanan yönteme göre listelenmesi, gittikçe gelişerek şiirsel alanı teslim alır ve dişil bedenin özü, listenin hakikatine teslim olur; dikkat, tasvir edilen nesneden *tasvir sürecine* kayar. Bu, XX. yüzyıl biçimciliğinin daha ileride "*yazınsal ustalığın* ön plana çıkartılması" olarak değer vereceği bir yer değiştirmedir.[24]

Canone breve (dişi bedenin üst kısmının, Petrarca modeliyle

23. M. Pozzi, s. 8.

24. Lucy Gent, Rönesans'ın gerçeğe benzerliğe (doğanın yalın taklidi) ilgisi ve sanatsal becerilerle erişilen ve "sanatta aşırı bilince" götüren tıpkı gerçeği gibi yapmak için gösterilen dikkat arasında faydalı bir ayrım çizer. *Lucy Gent, Picture and Poetry, 1560-1620*, Lemington Spa, 1981, s. 54.

uyum içinde, hayranlıkla tasvir edilmesi), böyle bariz biçimde görsel olan bir göstergeyi sözcüklerle temsil etme sorununu, (Rönesans'ın görsel temsil uygulamalarına da egemen olan[25]) simetri ve oran ile ilgili konuları şiirsel yapıya taşıyarak çözmeye çalıştı. Görsel stratejilerin şiire uygulanmasında saklı olan, şiirsel portreyi, her bir sözcüğün bir sonrakinde solduğu bir söylemin doğrusallığından kurtarma isteğiydi. Amaç, tasvire sürekli bir öz izlenimi verecek bir imgesel alan düzenlemekti. Bundan böyle dişil beden, almaşıklık [münavebe], tekrarlama ve yansıtma örneklerindeki dil öğelerinin dikkatli düzenlenmesinde şekil alır. Ne var ki, bunların etkisi, kadın bedeninin gerçek biçimlerini, çizim ve resmin biçimsel prosedürlerini anımsattığı kadar çok akla getirmez. Dahası, şiirsel gösterenlerin biçimsel yapısı ile aynı simetri ve oran kurallarına itaat eden anlamsal bir yapı vardı; örneğin, metaforlar sıklıkla, benzerlikler kalıbını gösterenler düzeyinde değil, görselleştirme yani gösterilenler düzeyinde oluşturacak şekilde seçilir ve düzenlenirdi.

Dişil bedenin betimlenmesinde metaforların kullanılması, özün dilsel portreye katılmasının ayrıcalıklı aracıydı. Kadın bedeninin her bir seçkin parçası için öncelikle görsel niteliklerle güdülenen uygun bir metafor ya da metaforlar kümesi bulunurdu. Bu nitelikler sıklıkla gerçek olarak algılanırdı: örneğin, "parlaklık" "rengin" yanında yer alırdı. Kadının gözlerinin "ışıltısı", güneş ya da yıldızların ışıltısına bağlanırdı; saçı altınla karşılaştırılırdı; yanakları beyaz güllerle ya da karla; dudakları incilerle, mercanla ya da yakutla; göğsü süt ya da mermerle vb. Pozzi, bu biçimde canlandırılan güzelliği bir çeşit "hareketsiz hayat"; ayrı cinsten öğelerin bir araya toplanması olarak görür.[26] Bedenin gerçekten dokunma ile ilgili olan niteliklerine yapılan aleni göndermeler nispeten nadir olmasına rağmen[27] metaforların aşırı bol olması, somut dokunulabilir

25. Öykülü resimde uygulanan kuralların edebiyattaki örneklerinden alınması gerektiğini ileri süren, "ut pictura poesis" öğretisinin aynı dönemde detaylandırıldığını kaydedebiliriz. Bu nedenle, hem şiirin hem de resmin kendi yetersizliğini gidermenin araçlarını diğerinde aradığını görürüz: Birinde, görüntünün yetersizliği, diğerinde anlatımın yetersizliği.

26. M. Pozzi, "Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione", s. 21.

27. Temassal doğanın güdülerinin XV. yüzyılda daha popüler hale geldiğini kaydetmek ilginç olmasına rağmen.

maddenin etkisini üretmede yine de başarılı olur. Ürettiği beden, soğuk metal ve taştan, sevgilinin elinin dokunuşuyla eriyen buz kristallerindendir ya da sevgilinin dudaklarına yemek olan bir sıvıdır vb. Lecercle'in yorumladığı gibi: "Anımsatıcı gücü aracılığıyla, yazmanın 'görmedeki eksikliğini' telafi etmekten uzak olan 'altın saç', ters etki yapar: Gerçeğin etkisini artırmaktan çok sinsice yok eder.[28] Dişil bedenin bu etkili boşaltımı tam olarak, bu sonelerin, XIV. yüzyıldan itibaren, benzetmelerden ya da varsayılan göndergeleriyle olan bağlarından yoksun bırakılmış bedensel metaforların sıralanmasına dönüşen evriminde elde edildi. Böylece, Pontus de Tyard bunu geliştirdi: "Bu altın teli, bu mermer, bu fildişi";[29] Ronsard da tekrarladı: "Bu güzel mercan, iç çeken bu mermer".[30] Burada artakalan, sadece (artık herhangi bir kesin gönderme yapılması zor olan hammaddeler, altın, mercan, fildişi yığını gibi) listelenen öğelerin değil, mecazi repertuarın kendisinin kaba özünden başka bir şey değildir. Şiir, yapılabileceği maddelerin sergilenmesinden daha öteye geçemez bir hale gelir. Bize bırakılan, artık dişil bedenin tasviri değil, daha çok *kendini* temsil etme sürecindeki söylem-

28. François Lecercle, *La Chimère de Zeuxis*, Tübingen, 1987, s. 65. "Le 'cheveau d'or', loin de combler, par son pouvoir de suggestion, un certain 'manque-à-voir' de l'écriture, produirait plutôt un effet contraire: non pas accroître l'effet de réel mais, insidieusement le défaire..." (İngilizceye çevirisi yazar tarafından yapılmıştır.) Rönesans şiirinde metafor kullanımı tam olarak ele alabilmek için, buraya kadar bahsettiğim en yakın anımsatmaların ötesinde bir anlam düzeyi kabul etmelidir. Terence Hawkes, metaforun tarihsel evrimi ile ilgili anlatımında, metaforun rolünü *bağlama göre* değerlendirmenin önemini vurgular. Rönesans'ta, metafor seçimi konusunda doğruluktan çok *uygunluğun* temel alındığını kanıtlamaya çalışır; yani, belirli bir metafor, algısal deneyimi doğru bir şekilde tercüme etme kapasitesinden çok, toplumsal olarak onay görmüş bir anlamı anımsatma gücünden dolayı seçilecektir. Hawkes, Campion'un kadının yüzü için "Cennet Bahçesi"ne bir göndermede bulunan şiirinden bir bölüm alıntılar: Cennete ilişkin en yakın botanik anımsatmanın ötesine bakmayı başaramamak, anlamın, özellikle bu örnekte masumiyet ve bekâretten bahseden, diğer düzeyini yok saymak olacaktır. Değerli taş ve madenler, süt, kar ve çiçeklerin (şiirsel gövdenin özleri) hepsi, dolaylı da olsa, doğanın ürünleridir, ancak bu, her şeyin üstünde (ve bu Hawkes'in noktasıdır) anlam tarafından kontrol edilen bir doğadır: "Kısaca, metafor...Doğa'nın zorlandığı düzenleme hareketini temsil eder." Terence Hawkes, *Metaphor*, Londra, 1972.

29. Pontus de Tyard, "Erreurs Amoureuses", II/44 (1549), F. Lecercle, *La Chimère de Zeuxis* içinde, s. 114.

30. Pierre de Ronsard, *Les amours*, XXIII (1552-3), H. Weber, *La Création poétique au XVIe siècle en France* içinde, Paris, 1955, s. 266.

dir. Edebiyat türünün değişimi içinde, "karşılaştıran" ve "karşılaştırılan", benzerlik ilişkisi ile değil, sebep ve sonuç ilişkisi ile birbirine bağlıdır. Örneğin, Magny bir şiirinde şöyle yazar: "Daha önce hiç parlatılmamış en güzel altın ile kaplanmıştı bu uzun saçlar / Güzel zambakların beyazlığı ile ustalıkla bağışlanmıştı bu yakut ten."[31] Bu satırları düzenleyen ne benzetmedir ne de metafor: Bize ne saçın altın gibi olduğu söylenir, ne de "altın" sözcüğü basitçe "saç" sözcüğünün yerini alır. Saç daha çok, tam olarak "en güzel altın" *ile kaplanmış* olarak belirtilir. Bu şiirin bir yorumunda, betimlediği sahnenin bir "seyri"nde gözler önüne serilen (Daphne'nin dönüşüm ânını gösteren bir resimde olduğu gibi) mecazi *edimin* kendisidir. Başka bir yorumda tanık olduğumuz süreç, canlı bir varlığın değerli bir kutunun, altın kaplama ya da lake bir deniz kabuğunun içine aşama aşama kapatılması gibi, bir çeşit hapsedilme, göz altına alınmadır.

Bellori, Truva Savaşı'nın Helen'in *heykeli* uğruna yapılmış olması gerektiği sonucuna vararak önceki yüzyılın "sanatının" yarattığı güzel kadın imgelerini hayretten donup kalan bir tutkuyla öven birçok şiirinde örtülü olan şeyi açığa vurmaktan daha fazla bir şey yapmadı. Bununla birlikte, kadın bedeninin sonuçsuz eksikliği, kadının şeklinin sanat tarafından değiştirilip yüceltilmesini övmeye yeltenen dil yapısında inatla tekrar ortaya çıkar. Örneğin, Firenzuola'nın dişi bedenin parçalarını listelediği *Dialogo delle bellezze delle done* [Kadınların güzellikleri üzerine diyalog] adlı şiiri: *"Delli occhi, Delle ciglia, Del naso, Delle guancie, Della boca, Dei denti, Del riso, Del mento, Degli orecchi, Della gola, Dele braccia e mani, Del Petto, Della gamba, Del piede, Dei capelli."**[32] Büyülü sözcüklerin biçimi, tasvir eden bakışın sonsuz sarmallar çizen dolambaçlılığını (görülmemesi gereken ve konuşulamayan şeyden sonsuz kaçınma) üstlenir. Bu, (dildeki sansürün varlığını işaretle-

31. Oliver de Magny, "Sonnet XLVII", *Les Cents deux sonnets des amours de 1553*, Cenevre, 1970, s. 73; ayrıca F. Lecercle, *La Chimère de Zeuxis*, s. 107.

* Gözlerin, kaşların, burnun, yanakların, ağzın, dişlerin, gülüşün, çenenin, kulakların, boğazın, kolların ve ellerin, Göğsün, bacakların, ayakların, saçların (ç.n.)

32. Agnolo Firenzuola, "Celso, Dialogo delle bellezze delle donne" (1541 civarı), *Opere*, ed. A. Seroni, Floransa, 1958, s. 519-96. *On the Beauty of Women* olarak çevrilmiştir, ed. K. Eisenbicher ve J. Murray Philadelphia, 1992.

yen boşluklar) dişil bedenin asla tam bir resmini oluşturamayan bir tasvirdir. Bu, şiirsel temsilin dildeki başarısızlığına bir kanıt mıdır? Belki, ama her şey dikkate alındığında bütün temsilin kaderi başarısızlıktır. Bu, uzun süre devam ettirilen röntgenci bakışın desteği ve garantisi midir? Kesinlikle, ama hepsi bu değil. Güzel kadını konu alan bu şiirsel söylemler daha fazlasını önerir; dişil bedeni övme kılığında, aslında *yaratma* edimini överler. Âşık şairin başarısızlığı, sanatındaki ustalığı sayesinde arzusunun imgesindeki bir kadını taklit etmekle kalmayıp yaratan Pygmalyon'la rekabet etmeyi denemesinden kaynaklanır.

Şair, idealini değerli taşların soğuk parlaklığından biçimlendirirken kendisi bir başkalaşıma maruz kalır:

> Ve bu kalp nereden gelir? Zengin bir pırlantadan
> Gözümü kamaştıran ve bir saniyede tahrik eden,
> acı çeken içimde binlerce başkalaşımı.[33]

Lecercle'in belirttiği gibi: "Ve, şekli değiştirilip yüceltilen sevgilinin 'binlerce başkalaşımı', ... kadınının bedenini Doğu'nun bütün hazinelerine dönüştürmek için âşık-şairin sahip olduğu *gücü* anımsatır."[34] Tasvir, listeleme, birleştirme, başkalaşım; yapma *ediminde* kilitli kalma, gerçeğin imgesel hâkimiyetinde hazzı uzatma isteğini gösteren devinimlerdir. Yine, aklıma başyapıtı olacak tabloya rötuş yapma takıntısıyla on yıl boyunca kendini tecrit ederek yaşlanan usta Frenhofer[35] geliyor: Güzelliğiyle hiçbir canlı kadının boy ölçüşemeyeceği bir kadının portresi; en sonunda örtüsü kaldırıldığında, sert boya tabakası üzerine boyanmış bayağı bir katmandan başka hiçbir şey ortaya çıkarmayan, hayal edilebilecek en harika biçimin portresi; ne kadın, ne sanat eseri, ama sanat *işi*.

Bembo'dan Clark'a giden yol sadece bir adımdır. Petrarca'nın Laura'sı, Vera Caspary'nin romanındaki Laura'dan ve bu romanın Otto Preminger tarafından filme uyarlanmasından çok uzak değil-

33. O. de Magny, "Sonnet XLVII", *Les Cents deux sonnets des amours de 1553*, s. 73; ayrıca F. Lecercle, *La Chimère de Zeuxis* içinde, s. 107.
34. *A.g.e.*, s. 108.
35. Honoré de Balzac, *Gillette, or the Unknown Masterpiece*, Londra, 1988.

dir.[36] Şairin sesi, katilini araştırdığı kadının imgesini aklından hiç çıkaramayan dedektifin düşüncesini ele verir. Laura'nın portresi tarafından avlanan dedektif, kadının resmedilen bakışı altında, ölü kadının odalarını titizlikle araştırır: Kadının eşyalarını yoklayarak, giysilerinin yumuşak kumaşına hafifçe dokunarak. Kadının ölümündeki muamma, kadının muammasından ayrılmaz hale gelir. Dedektifin olayı çözme isteği, bir hayalete yeniden öz verme isteği haline gelir. Laura'nın dairesinde, sarhoşluktan çok, zihinsel ve fiziksel olarak bitkin bir halde koltukta uyuyakalır ve şiddetli bir fırtına yüzünden aniden uyanır:

> Fırtına yeniden patladı, sonra onu gördüm. Bir elinde yağmurun üzerinde yollar çizdiği bir şapka, diğer elinde de bir çift ince eldiven tutuyordu. Yağmurdan çamurlanmış ipek elbisesi bir kalıp gibi vücuduna sıkıca yapışmıştı... Sesim bana hayatta olduğumu söyledi. Kendimi aniden sandalyeden ittim. Kız geri çekildi. Laura Hunt'ın resmi tam arkasındaydı.[37]

Kadının arkasında her zaman, kadının güzelliğine ilişkin sorunun yöneltilmesi gereken bir imge vardır. ...*kadar güzel*. Bu yüzden arzu, sadece bedenin ötesinde, imkânsız biçimde beden ve bedenden daha fazlası olmasını istediği resmedilmiş kusursuzluğa ulaşır. En kusursuz dişil güzelliğin arayışı içinde on yıl stüdyosunda kapalı kaldıktan sonra ressam Frenhofer iç geçirir: "Dün, gece yaklaştığında, bitirdiğimi düşündüm. Gözleri nemli gibi göründü, bedeni kıpır kıpırdı. Uzun saçlarındaki devinimleri görebilirdiniz. Nefes alıyordu!"[38]

36. Vera Caspary, *Laura*, Londra, 1987. Yönetmen Otto Preminger, *Laura*, ABD, 1944.
37. *A.g.e.*, s. 72.
38. H. de Balzac, *Gillette, or the Unknown Masterpiece*, s. 18.



İsimsiz, Lanvin için moda fotoğrafı.



Johann Theodor de Bry, "Gold rains down, while Pallas is born in Rhodes and Sol lies with Venus", M. Maier'ın *Atlanta Fugiens* içinde, Frankfurt, 1617/18.

II
İmgesel eş

İşte, bu benim kemiklerimden alınmış kemik, etimden alınmış ettir.
Yaratılış 2:23

Bellori, Truva Savaşları'nın cansız bir sanat eseri uğruna yapıldığına inanıyordu: Kusurlu insan Helen'in, bu ölçüde bir kan akıtmayı kışkırtması pek mümkün görünmüyordu. Lester del Rey'in bilimkurgu hikâyesi "Helen O'Loy"un kahramanı, canlı bir kusursuzlukla karşılaşır: "Dave, Helen'i paketinden çıkarırken, Helen'i hâlâ görebiliyorum ve Dave'in onu incelerken güçlükle soluduğunu duyabiliyorum. 'Dostum, çok güzel değil mi?' Güzeldi, bükülmüş plastik ve metalden bir rüya, Keats'in sonesini yazdığında hayal meyal görmüş olabileceği bir şeydi."[1] Yapay bir kadının yaratılmasına ilişkin hikâyeler, gerçek kadının kusurlu oluşu karşısında du-

1. Lester del Rey, "Helen O'Loy", *Robots Robots Robots*, Boston, 1978, s. 216.

yulan düş kırıklığından uydurulup anlatılır. Pygmalyon'u, canlıların dünyasından çekilmeye ve kendisini cezalandırdığı yalnızlığına hapsolmuş şekilde, "doğmuş bütün kadınlardan daha güzel" bir heykel yontmaya sevk eden şey fahişelerden tiksinmesidir. Lord Celian Ewald, Villiers de L'Isle-Adam'ın *L'Eve Future* kitabındaki başarısız Pygmalyon, Edison ona canlıların dünyası dışında başka bir yol önerene kadar hayatına son vermeye karar vermişti: Edison'ın elektrik ve gümüşten oluşan Hadaly'si, Ewald'ın seveceği ama sevemediği büyüleyici güzellikteki ancak umutsuzca "sıradan" olan Alicia'nın kusursuzca geliştirilmiş bir kopyasıdır. Hadaly'nin yaratılması, bir telafi hareketidir; bu yeni Havva figürü, aldatıcı görünümlerle çatışan erkeklerin, Lord Ewald ve bir dansçının güzelliğiyle baştan çıkarılan ve metresi tarafından terk edildikten sonra sadece kendisi olmak için karısını ve çocuklarını bırakan Edison'ın arkadaşı Mr. Anderson'ın karşısında parıldayan dev bir eser gibi dikilir. Düş kırıklığı kolaylıkla hak edilen cezaya dönüşebilir. Fritz Lang'ın *Metropolis*'inde kopya, bölmeye ve yok etmeye programlanır. Mucidi Rotwang, ilk olarak başka bir erkekle, Master of Metropolis'le evlenen, daha sonra, oğlu Freder'i doğururken ölen bir kadını sevmişti.[2] (Engellenen arzu ve kaybın temelini oluşturan bu senaryo filmin İngilizce versiyonundan çıkarılmıştı.) Rotwang sevgilisinin başının devasa bir heykelini yontar ve heykeli, evindeki kumaşların altında bir anı olarak saklar. Aynı zamanda, patronunun insan işçiler yerine kullanılabilecek bir şey icat etme emrini, "kusurlu" aşkının yerini alması için kendi arzusu haline getirdiği robot üzerinde saplantılı bir şekilde çalışır. E.T.A. Hoffman'ın *The Sandman* adlı eserinde Clara, aşkı Nathanael'in karanlık şiirine pek ilgi gösteremez. Ne kadar çabalasa da, Nathanael dizelerini okumak için ısrar ettiğinde can sıkıntısını gizleyemez. Nathanael, güzel Olimpia'nın tahtadan olmasına rağmen gösterdiği koşulsuz ilgiden dolayı kısa bir süre sonra Clara'yı unutur.

Bu erkekler, yapay kadınlarını yaratırken ve onları severken, doğal düzeni bozarak akla yatkın olanın sınırlarını geriye iterler. Doğanın eserini kurcalamak, şiddetle cezalandırılmayı dilemektir.

2. Enno Patalas, "*Metropolis*, Sahne 103", *Camera Obscura*, XV, 1986.

Nathanael, Rotwang, Lord Ewald, Frenhofer, Dave, hepsi de vakitsiz bir sonla karşılaşır: Katedralin tepesindeki kuleden başı dönerek düşmek; yas, deliliğe gizlenmiş uzun süren bir ölüm; ani bir kalp krizi. İlk bakışta, Pygmalyon bir istisnaymış gibi görülebilir. Kesinlikle, "hep mutlu bir şekilde yaşamıştır, ama sadece kendi soyundan gelenleri şiddetli cezanın ziyaret etmesi için. Galateia ile sevindirici evliliğinin ve çocuğu Paphos'un doğumunun ardından Myrra'nın, babası Cinyra'ya duyduğu trajik aşk ortaya çıkar. Tarih olarak, ensest arzunun bu sahnesi iki nesil sonra tam olarak ortaya çıksa da anlatım zamanında sayfanın çevrilmesinden başka bir şey değildir. Bu yasak tutkunun tamamına ermesi, Myrra'yı sessiz bir ıstırap içinde çocuğunu doğururken ağaca dönüştüren tanrılar tarafından hakkıyla cezalandırılır. Bu ertelenmiş ve yeri değiştirilmiş ceza, yapay bir kadın yaratmanın doğurmak olduğunu onaylar. Hadaly, Olimpia, Frenhofer'ın Belle Noiseuse'ü, Rotwang'ın False Maria'sı [Sahte Maria], hepsi de yalnız dehaların parlak buluşlarıdır. Laboratuvar ya da stüdyoda kusursuzca monte edilen bu kadınlar, şalterin kaldırılmasıyla, bir anahtarın çevrilmesiyle, bir fırça darbesiyle canlanırlar. Çoğunluk için, doğum acısızdır ve geride sadece kansız metal talaşları, ağaç yongaları ya da boya birikintisi bırakır. Sadece Rotwang, yarattığı robota elini kaptırarak acı çeker, bu da simgesel hadım edilmeyle aynı anlama gelen "şiirsel adalet"tir. Toprak Ana'nın işine karışmanın cezası belki de, doğuran erkeğin simgesel olarak kadınlaştırılmasıdır.[3]

Erkeğin üremesine ilişkin bu tip senaryolar, üreyen kadının dışlanmasına dayanır. Roger Dadoun *Metropolis* hakkında şöyle yazar: "... herhangi bir bireyselleştirilmiş, homojen ve isim konmuş anne figürünün dikkate değer yokluğunu belirtmeme izin verin."[4] Max Milner, *The Sandman* hakkında şöyle yazar: "Dişil ve anne aktör kayıptır... Annenin bu şekilde silinmesi, Nathanael'in, ne Clara'nın ne de [erkek kardeşi] Lothair'in erişemeyeceği ve içindeki olası tek kadının Olimpia olduğu fantazmatik evreninin tümünün

3. Bkz. Roger Dadoun, "*Metropolis*, Mother-City – 'Mittler' – Hitler", *Camera Obscura* XV, 1986.
4. *A.g.e.*, s. 144.

ayırıcı özelliğidir."[5] Olimpia'nın sessiz aşkı için sevgilisinden vazgeçen Nathanael, üreten erkek ve rahimsiz kadının huzur kaçıran evrenine girmek için annelik ilkesinin hüküm sürdüğü (o ve Clara sıklıkla annesinin bahçesinde otururdu) nazik dünyayı terk eder. Bakire Maria, Master'ın oğlu Freder ile, genç bir kadınla şehvetli bir eğlence halindeyken ilk kez karşılaştığı *Metropolis*'in Cennet Bahçesi'ne çocukları götürür. Freder hastalandığında, şefkatle üzerine eğilip, nazik bir şekilde yüzünü okşarken gösterilen kişi babasıdır. Edison, yeraltındaki ikametgâhına inmeden önce çocuklarına telefon eder, "çünkü insanın çocukları, gerçekten değerlidir".[6] Çocukların anneleri hakkında bize hiçbir şey anlatılmaz. Edison'ın arkadaşı Mistress Anderson'ın iki çocuğu vardır. Kocasının onu aldatması ve ardından intihar etmesiyle umutsuzluğa düşen kadın şiddetli bir hastalığa yakalanır ve kaskatı kesilerek gelecekten haber vermeye başlar. Bu, bir bakıma, cinsel bedenin ve anne bedeninin aşkınlığıdır. Her şeyi gören bu yeni varlık, kendine Sowana adını verir. Android Hadaly'nin Edison'ın bile tam olarak anlayamadığı o parçasını, yani ruhunu yaratacak olan Sowana'dır. Bu ruh, aslında, Peter Wollen'ın işaret ettiği gibi, Hadaly'nin daha sonra sayesinde kısırlığını aştığı "annelik hediyesi"dir.[7] Bununla birlikte, bu kadar kusursuz bir kadın yaratmak, tam anlamıyla söylemek gerekirse, aklın yani erkeklerin işidir. Üreyen kadın bu sıkıca kapalı daireden çıkarılmıştır. Frenhofer'ın (şimdiye kadar var olmuş en güzel kadın) La Belle Noiseuse tablosunun önünde toplanmış üç erkeğin sırtları, canlı kadını dışarıda bırakan bir duvar oluşturur.

Bu tertemiz gebelikler [The Immaculate Conception]*, erkek ile Tanrı arasındaki ilişkileri bozmakla tehdit eder. Erkek, yaşam yaratmayı kendi üzerine alarak, kendi yaratıcısına meydan okur. Edison projesini Lord Ewald'a ilk açtığında, genç adam böyle bir girişimin rahatsız edici anlamını düşünür: "Ama, böyle bir varlığı ya-

5. Max Milner, *La Fantasmagorie*, Paris, 1982, s. 47.
6. Villiers de l'Isle-Adam, *Tomorrow's Eve*, Chicago, Londra, 1982, s. 73.
7. Peter Wollen, "Cinema/Americanism/The Robot", *New Formations*, VIII, Yaz, 1989, s. 17.

* Katolik kilisesinde İsa'nın annesi Meryem'in, bütün sıradan insanların birlikte doğduğu ilk günahtan arınmış olarak doğduğu anlamına da gelir. (y.h.n.)

ratma işine girişmek, bana kalırsa, özenmektir...*Tanrı*'ya özenmektir."[8] Robot yapımcısı Rotwang öldüğünde, Master of Metropolis, "Tanrım şükürler olsun!" diye ağlayarak dizlerinin üzerine çöker. Daha yüksek bir yaratıcı kaynağın işlerine karışmak, şeytanın tarafına geçmektir.

Bir perdenin arkasına gizlenen küçük oğlan Nathanael, babasını ve alevlerden bir yaşam oluşturmaya kalkışan iğrenç Coppelius'u izler: "Yardımsever Tanrım! Babam ateşe eğildiğinde ne kadar farklı görünüyordu! Yüzünün yumuşak hatları, çok korkunç bir kasılmayla çirkin, iğrenç bir Şeytani maskenin içine doğru çekiliyor gibiydi. Coppelius kırmızı-sıcak maşayla çalıştı, parlak kızıl kütleleri yoğun dumanın içinden çekti ve itinalı biçimde onları çekiçle dövmeye başladı..."[9] Tanrı ve Şeytan, iyi ve kötü babalar, akıl almaz bir doğum sahnesindedirler. Baba figürünün bölünmesinden, ayrılan parçalardan karmakarışık bir bileşim oluşur. Böylece, nazik ve sevgi dolu baba, korkunç Coppelius'a benzemeye başlar, babasının ıstırap dolu ölüm ânında Coppelius'un şeytani maskesi yüz hatlarına damgalanır ve zavallı Nathanael'in aklında sonsuza dek derin izler bırakır: "Yerde, tüten ocağın karşısında babam yatıyordu, yüzü kömür gibi yanmış ve korkunç biçimde eğri büğrü olmuştu... İki gün sonra, babam tabutuna yerleştirildiğinde, yüz hatları yine yaşarken olduğu gibi yumuşak ve nazikti."[10] İyi baba ölümde zafer kazanmış gibi görünür, ama sadece tehlikeli bir şekilde: Olimpia'nın yaratıcısı neşeli Profesör Spalanzani, robotumsu insanını ihtiraslı Nathanael'in kucağından geri almaya geldiğinde, "titreyen gölgeler onun üstünde oynaşırken, yüzü, hayalet gibi korkunç bir görünüm aldı."[11]

Master of Metropolis, aynı anda hem zorba bir hükümdar hem de sevgi dolu bir babadır. Robot yapımcısı Rotwang'ın karanlık evine girdiğinde, şeytanın tarafına geçer ve işçilerinin bozguna uğraması için birlikte komplo kurduğu Rotwang'la bir olur. *L'Eve Fu-*

8. Villiers de l'Isle-Adam, *Tomorrow's Eve*, s. 65.
9. E. T. A. Hoffman, *The Sandman, The Best Tales of Hoffman* içinde, Dover, New York, 1967, s. 188.
10. *A.g.e.*, s. 190.
11. *A.g.e.*, s. 207.

ture'da, Edison, vaktiyle aynı zamanda, gayretli bir yardımsever, dikkatli bir baba ve gölgeler ile elektrikli arkların endişe verici dünyasında (kısa bir an için çocuklarının neşeli sesleriyle çınlayacak loş evreninde) yaşayan şeytan ruhlu bir dahidir: "Bilinmeyenin içindeki iki araştırmacı, gölgelere doğru giden iki yolcunun çevresinde, (Edison'ın komütatöre verdiği bazı kıvrımlar sayesinde) taraftan büyüleyici çocuksu öpücüklerin sevinçli yağmuru her patlak verdiği sırada çocuklar tatlı sesleriyle bağırırlar: –'Bekle, baba! Bekle, baba! Yine! Yine!'"[12] Diğer çocuğu da yeraltı karanlığında yaşayan gizli yaratık, android Hadaly'dir.

Kusursuz kadının yaratıcıları ve yaratımlarının çekiciliğine kapılanlar, günlük yaşamın kıyısında bulanık bir gerçeklikte yaşarlar. Nathanael arkadaşı Lothair'e şöyle yazar: "Böylece, gördüğün gibi, esrarengiz bir kaderin, belki de sadece öldüğümde aşacağım bulutların karanlık peçesiyle hayatımın üzerini örttüğünü tam olarak anlaman için gençliğimin en korkunç anını sana anlatmam gerek."[13] Sowana'ya dönüşen Mistress Anderson, gelecekten haber verirken kaskatı kesilir; Hadaly'e eşlik eden ve yaratıcısı olan kadın, androidin yeraltındaki geçici ikametgâhında yaşar. Lord Celian Ewald, gizemli ve neşeli Hadaly'nin eşliğinde münzevi varlığını idare etmek için şatosunun yüksek duvarlarının arkasına, karanlık ve ıssız ikametgâhına geri dönecektir. Ancak Hadaly ateşe atılarak yok edilir; bir cadı gibi yakılan Sahte Maria misali. La Belle Noiseuse alevler içinde yanar; Helen O'Loy asit banyosunda yanar. Olimpia Spalanzani ve Coppola arasındaki bir dövüşte gözlerini kaybeder. Galateia/Myrra'ya gelince, kendisini yapanı sevdiği için, ceza olarak bir ağaç kovuğuna kapatılmıştır.

> *O halde, makine tarihsel olarak, şeytan ruhlu, açıklanamayan bir tehdit, kaosun ve yıkımın habercisi olarak algılanır algılanmaz... yazarlar Maschinenmensch'i* kadın olarak imgelemeye başlamıştı sonucunu çıkarabiliriz*
>
> ANDREAS HUYSSEN[14]

12. Villiers de l'Isle-Adam, *Tomorrow's Eve*, s. 73.
13. E. T. A. Hoffman, *The Sandman*, s. 189.
* (Alm.) İnsan makine (ç.n.)
14. Andreas Huyssen, "The Vamp and The Machine", *After the Great Divide*,

Robotun gerçek Maria'ya benzerliği nedeniyle şaşkına dönen Fredersen yani Master of Metropolis, robotun varlığının maddeselliğini doğrulayacakmışçasına dokunmak için robota uzanır. Freder içeri girer, babasını, kendi sevgilisi olduğuna inandığı Maria'ya dokunurken görür. Bayılır. Bu sahneyi, ilk sahnenin yeniden canlandırılması olarak yorumlamak, Roger Dadoun ve Patricia Mellecamp'ın[15] belirttiği gibi, hikâyenin alanını Oidipal üçgenin sınırları bakımından yeniden tanımlamaktır. Yaşlı erkek yaratıcılar, genç erkek âşıklar ve olağandışı kadınlar üçgenin üç köşesini oluşturur. Üçgenin bir köşesindeki kadın yani arzulanan nesne, yaratıcılar ve âşıklar, babalar ve oğullar arasında üçgenin kenarları boyunca dolanır.

Maria, iyi annedir, sadece çocukları için varolan Bakire Anne'dir: İşçi çocukları için ve aynı zamanda Maria'nın Cennet Bahçesi'ndeki göz alıcı hayaletinin çekiciliğine kapılan genç Freder gibi, aziz vaizlerine büyük hayranlık duymalarında çocuklaştırılan işçilerin kendileri için. Maria Freder'e, bir araya gelen çocukları işaret ederek "onlar senin kardeşlerin" dediğinde, onu simgesel biçimde çocuklarından biri yaparak anne konumunu üzerine basarak belirtir. Hepsinin annesi Maria, her türlü aile bağının dışında var olur; şehirde serbestçe yürür ve her yerde, en güçlü seçkinlerin yaşadığı yasak bölgede bile yaşıyor gibi görünür.

Sahte Maria'nın yumuşak görünümünün altına, metalik zarfın içine, Rotwang kendi amaçlarına göre kontrol edeceği dişil cinsellik ilkesi zerkeder. Kale gibi korunaklı bir hale getirilmiş haz bahçesine hiç çaba sarfetmeden süzülen bu ruhani kişiliğe şimdi canlı bir beden verilmektedir. Baştan çıkarma dansı süresince kadın bedeninin sergilenmesi, şehri kasıp kavuracak ahlâksızlık dalgası için bir başlangıçtır. Hepsinin annesi, beyazlara bürünmüş Maria, örtülerini atar ve herkesin elde edebileceği bir fahişeye dönüşür: "Geniş, parlayan bir nesne, bir çeşit tas ya da fincan, yavaşça yükselir. Çok büyük bir örtü kaldırılır ve çok güzel giyinmiş Sahte Maria ya-

Londra, 1986, s. 70. Huyssen, üretilmiş nesne ve edebiyatta bir konu olarak robotun gelişiminin çok kısa bir tarihsel özetini verir.

15. Patricia Mellecamp, "Oedipus and the Robot in Metropolis", *Enclitic*, V, Bahar, 1981.

vaşça ortaya çıkar. Örtülerini açar, neredeyse çıplak kalan bedenini teşhir eder ve dans etmeye başlar. Tüm bedeni baş döndüren bir hızla döner..."[16] Robotun maddeselliği, baştan çıkarma dansı sırasındaki devinimlerinin ritmi, hepsi Lower [Aşağı] Şehrin maddeselliğini ve ("çarpan, çalkalanan, gidip gelen ya da dönen dişlilerin ve karmaşık mekanizmaların") ritmini taklit eder. Roger Dadoun, "hammadde ya da ürün olmadan çalışan makine parçaları" dediği Metropolis'in üretken dürtüsü ile Georg Groddeck'in bahsettiği[17] ve Freud'un daha sonra "içgüdüsel" (dürtüsel) enerji olarak kuramsallaştırdığı "bilinmeyen ve kontrol edilemeyen güçler" arasında bir benzerlik kurar. Benzerliği dans eden robotun dönen biçimine dek genişletmek mümkündür; kendini yeniden dolduran, bitmez tükenmez hareket: Sahte Maria tamamen ham enerjidir.[18] Peter Wollen, teknolojik kopyadan "Yıkıcı, baştan çıkarıcı ve büyüleyici cinselliğin beden bulması"[19] olarak bahseder. Sahte Maria *femme fatale*'dir* ve daha temel olarak insan yapımı bu makine "dürtüsel" güçlerin somutlaşması, bir bakıma dürtünün temsilcisidir. *Kendisini* yeniden üretmesi nedeniyle çocuksu olarak da tanımlanabilecek bir cinsellik sergiler. Sahte Maria, değişmez haz arayışıyla, çocuğun erişkin cinsel örgütlenmesine geçişte bastırılan çokbiçimli cinsellikle şekillenen erken cinsellik dinamiklerinin *yansıtılmış* beden bulmasıdır. Bu bastırılmış ve arzulanan cinselliğin geri dönüşünün ortaya çıkardığı tehdidi, içeriden (Metropolis'in dışında bir yer yoktur) gelen "öteki" bedenin tehdidini temsil etmeye başlar.[20] Sahte

16. R. Dadoun, "*Metropolis*, Mother-City – 'Mittler' – Hitler", s. 145. Dadoun, Nazi imgeleminde açık hale getirilen gizli yapının (filmin "bilinçdışı"nın) eksiksiz bir incelemesini sunar.

17. Bkz. Georg Groddeck, *The Book of the Id*, New York, 1950.

18. Cinsiyetsizleştirilmiş "insan bedeninin", mekanizması asla bozulmayan bir makine, yani asla hastalanmayan ya da ölmeyen idealleştirilmiş bir beden olarak öncelikli nosyonu, tehditkâr kadın-makine fikrine doğal bağıntılıdır: "İnsan bedeni kendi kendine dönen bir saat yelkovanıdır: sürekli hareketin canlı imgesi", *Man a Machine*, 1748; Open Court Publishing Company tarafından yeniden basılmıştır, La Salle, 1961, s. 21.

19. P. Wollen, "Cinema/Americanism/The Robot", s. 17.

* (Fr.) Baştan çıkarıcı kadın. (ç.n.)

20. Kadının mekanik devinimle azalmayacakmış gibi görünen libidinal enerjisinin denklemi, daha çok, "dikiş makinesi gibi düzüşüyor" alaycı ifadesinde bulunur. Kadının cinsel uyarılma konusunda daha hızlı bir şekilde kendini yenileme ka-

Maria, işçileri isyana sürükler. "*C'etait plus fort que moi.*"*[21]

Robot Maria, insan yapımı bir makinedir, ruhu yoktur, arzulamaz, "çarpan, çalkalanan, gidip gelen ya da dönen mekanizmaları", kontrol edilemeyen güçleri, başıboş cinselliği tahrik etmeye, uyarmaya programlanmıştır; yine de başlangıçta düzene sokulur ve sonunda Master of Metropolis'te beden bulan "beynin" baskıcı etkisiyle kontrol edilir. Kadın Maria tamamen kopyadır ve cinselliği yoktur; çocuklarını etrafına toplayan Bakire Anne'dir. İşçi kalabalığının üzerine kaldırılmış, dayanmayı öğütler. Hareketsiz, *büyülenmiş*, teskin edilmiş halde bakışlarını onun bakire figürüne dikerler. İşçiler, yani uysal robot ordusu, isyanı takip ederek ve kendiliklerinden akıllanarak Aşağı Şehir'de sıkıcı işlerini yerine getireceklerdir; yalnızca üretim ve sıfır haz. Tekrarlama, süreklilik, düzen; her türlü içsel gücü ifade etme olasılığı, tatmin eden düzenliliğin etkisi olan körelten aynılık aracılığıyla bastırılır. Siegfried Kracauer, *Metropolis*'in son sahnesinin "resmedilmiş yapısından" bahseder: "İşçiler, katedralin ana kapısındaki basamaklarda duran fabrika sahibini işaret eden kama şeklinde, tamamen simetrik bir geçit alayı biçiminde ilerler".[22] Kracauer, kalabalıkların geometrik düzene sokulmasında dans eden Tiller Girls'ün "ayrılmaz oluşumunu" görür; hareketleri, taşıyıcı bantın devinimlerine benzeyen "matematiksel uygulamalardır": "Fabrikada çalışan eller, Tiller Girls'ün bacaklarına karşılık gelir."[23] Kargaşa çıkaran işçi kalabalığı, Maria'nın si-

pasitesi ve bunu takip eden birden fazla orgazm yaşama kapasitesinin erkeğe yönelttiği tehdit bir şakaya dönüşür. Kendisi bir kadın olan Teiresias, "aşk hazzının on parça olduğu düşünülürse, bunun üçte ikisinin kadınlara, sadece üçte birinin de erkeklere gittiğini" onaylar. Robert Graves, *The Greek Myths*, Londra, 1979, II, s. 11.

* (Fr.) Benden daha güçlüydü. (ç.n.)

21. Sigmund Freud, "The Question of Lay Analysis", 1926, *S.E.*, XX, s. 195. Freud, bizim eylemlerimizi zorlayan kişisel olmayan güç nosyonunun, gündelik dilde, "Beni içimden geçerek vurdu", "o anda içimde benden daha güçlü bir şey vardı" (*c'était plus fort que moi*) gibi yaygın ifadelerde nasıl bulunacağını belirtir.

22. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler – A Psychological History of the German Film*, Princeton, 1974, s. 164. Kracauer *Metropolis* filmini, Otuzların Alman totaliterciliğinin ışığında inceler. Tiller Girls 1920'li ve 1930'lu yılların İngiliz dans grubudur.

23. S. Kracauer, K. Theweleit'in *Male Fantasies*, Londra, 1987 adlı eserinden alıntı yapmıştır, s. 433. Bkz. S. Kracauer, "The Mass Ornament", *New German Critique*, V, Bahar, 1975.

metrinin kaynağı olmasıyla, dekoratif desenlerden oluşan düzenli bir gruba dönüşür. Maria'nın büyüleyici olması, güzelliğin *düzeni*, düzenin güzelliğiyle bağlantılıdır. Kutsal ve kutsal olmayan güzellik: Kadın aracılığıyla açığa vurulduğu haliyle, yüceltilmiş libidinal enerjinin düzenlenmiş dinginliğinin büyüleyiciliği, teknolojik benzeri aracılığıyla açığa vurulduğu haliyle dizginlenmemiş libidinal enerjinin çekiciliği. Maria, Toprak Ana ise bu durumda Sahte Maria da Doğa'nın denetimsiz gücü, anneliğin kayıtsız "diğer tarafı", "öznesiz bir süreç"tir.[24] Maria erken çocukluğun idealleştirilmiş annesi, narsis çocuğun tek sevgi-nesnesi ise bu durumda Sahte Maria, başka birine olan cinsel bağlılığı nedeniyle imgesel çifti parçalayan annedir. Anne, delicesine kıskanç çocuğun gözünde fahişeye dönüşür. Maria, aşağıda kendinden geçmiş işçilere öğüt verirken, Master of Metropolis'in duvardaki delikten olup biteni izlediği bir sahne vardır; oğlu da aralarındadır ve hepsinden daha coşkuludur. Master'ın yanında duran robot yapımcısı Rotwang'dir. Anne sevgisi alanından bu dışlanma sahnesi, Master'ını robota Maria'nın görünümünün verilmesi yönündeki emrinde doruğa çıkar. Maria, Bakire Anne, Rotwang'ın ellerinde fahişeye dönüşür. Master, hasta çocuğunun üzerine eğilir; annelik alanını, erken çocukluğun tek bağını geri istercesine çocuğun yüzüne dokunur.

❦

Edison, elinde bistüri, Hadaly'nin üzerine eğilir. Yüzüklerinden birine hafifçe dokunur. Dişil zırh yavaşça açılır:

> Hadaly'nin içindeki işleyişlerin resimli açıklaması yapılırken orada bulunacağınızdan, ideal bir varlığın doğumuna tanıklık etmek üzeresiniz. Böyle bir tetkike Romeo'nun kendinden geçmesine neden olmadan itaat eden bir Juliet düşünebiliyor musunuz?
> Aslına bakarsanız biri çıkıp, sevdiği kadının en baştaki fiziksel tezahü-

24. Elisabeth Grosz, "Julia Kristeva: Abjection, Motherhood and Love", *Sexual Subversions – Three French Feminists*, Sidney, Londra, Boston, 1989, s. 79.

rünü ve *ilk devinimlerinde neye benzediğini gösteren* bir tür geriye dönük hareketli resmini oluşturabilse; çoğu âşık, Kasvetli'nin saçma ve İnanılmaz'la tutuştuğu kavga sonuçlanana dek mücadele ettiği bir duyguda tutkularının eriyip gittiğini hissedecektir, diye tahmin ediyorum. Ancak bu android, ilk zamanlarında bile, kendi organizmamızın *hayati süreçlerini* izlerken nahoş izlenimlerden hiçbirine kapılmaz. Bu dişil androidin içinde her şey zengin, ustaca yapılmış ve gizemlidir. Buraya bakın.[25]

İnsanın, bedenin iç organlarını düşündüğünde ya da gördüğünde hissedebileceği tiksinti, Edison'ın söyleminde açıkça belirtilir. Ne var ki, "organizmamızın hayati süreçlerinin ürkütücü görünümünden" kaynaklanan tiksinti ile ilgili söylem, yeni doğmuş bedenin, yeni doğmuş *dişil* bedenin, derin kaygıya neden olanın görünüşü üzerindeki yansımaya doğru kayar. Kadının "bağırsaklarından" çıkan yeni doğmuş beden hâlâ, o midemizi bulandıran çokbiçimli iç kısmın gereğinden fazla parçasıdır. Yeni doğmuş dişil beden, aynı zamanda, sonunda kendisi de doğuracak olan bir bedendir; daha çok beden üreten bir beden, kendini acı içinde boşaltan bir beden. Edison'ın doğurduğu yeni doğmuş dişil beden, onun Yeni Havva'sı, biyolojik doğumun pisliğinden iki kez aklanmıştır: Çocuk *ve* kadın olarak, sterildir. İki adam, daha çok bir cesedi dikkatle parçalara ayırmaya benzeyen doğumu izleyerek, Hadaly'nin mekanik iç organları üzerine eğilir. Bistürinin altında (başka bakımlardan uygunsuz olan bu cerrahi aletin seçimi bunu doğrular, çünkü bir tornavida daha uygun olurdu) başka bir beden yatar. Etten beden, onun en içteki sırlarından bir ziyafet verecek bu adamların bilimsel derin bakışlarına açılmıştı: Kendisinde beden bulmasına rağmen kadına bile anlaşılmaz gelen üreme gizemleri.

Lord Ewald, bistürisinin ucunu bu yapay bedenin her bir parçasına hafifçe dokundurarak işlevlerini anlatan Edison'ı izler. Metal metale dokunur; teknoloji etin yitip gitmesi uğruna beden olur. 1927'de çekilen *Metropolis* filminin orijinal posterinde, metalik derisine bürünmüş robot, sivri uçlu gökdelenlerin önünde durur; Sahte Maria kazıkta yakıldığı sırada, küle dönüşen insan kılıfının altın-

25. Villiers de l'Isle-Adam, *Tomorrow's Eve*, s. 129-130.

dan robotun bozulmamış metalik bedeni ortaya çıkar. Lord Ewald, android Hadaly'yle ilk kez, henüz beden bulmamış haldeyken karşılaşır:

> Gümüş plakalardan bir kadın gibi şekil verilmiş zırh, yumuşak bir parlaklıkla kızardı. Bedenine binlerce mükemmel nüansla dikkatlice şekil verilmesiyle ortaya zarif ve tertemiz bir form çıktı: Bir hareketsizlik ânından sonra bu gizemli varlık, kaidesinin tek basmağını indi ve merak uyandıran güzelliğiyle iki izleyiciye doğru ilerledi.[26]

Dave ve Phil yeni robotları Helen'in paketini açtıklarında, "bükülmüş plastik ve metalden rüya" diye söz ederken kastettikleri Helen'in aldatmacasının esrarengiz güzelliğidir. İmgesel bedeninin üzerine sıkıca oturan metalik kılıf, metaforların değerli koruyucu kaplamasını, Rönesans şairinin bir yokluğu giydireceği yaldızlı ve lake kabuğu çağrıştırır. Robotun derisi aynı anda bir yokluğu, içi boşaltılmış dişil cinselliğin yokluğunu gizleyen "örtbas" ve bedeni kontrol altında tutan, bedeni cezalandıran bir deli gömleğidir. Metalik kılıf, yaldızlı ve lake kabuk, canlı Myrra'nın içine hapsedildiği ağaç kabuğu. Yaşlı usta Frenhofer da dişil bedeni kalın bir boya tabakasının altına gömmüştü:

> Orada, başka bir şey görmüyorum. Sadece karışmış renk yığınlarından oluşan çok sayıda garip çizgi ve bunların oluşturduğu boyadan yüksek bir duvar.
> — "Yanılıyoruz," dedi Porbus, "bak!"
> Yaklaştıklarında, tuvalin köşesinde, belirsiz renklerin kaosundan, şekilsiz bir sisten çıkan çıplak bir ayağın ucunu fark ettiler; ancak enfes bir ayaktı, canlı bir ayaktı!"[27]

Canlı bir ayak, canlı bir beden gömülüydü. Katman katman boya bir duvara dönüşür, tıpkı kadını tutsak ettiği gibi, Frenhofer'ı kadından koruyan koruyucu bir kalkan olur. Renklerin kaosu, belli belirsiz gölgelerin şekilsiz pusu. Resim yapma edimi, kontrolsüz dışavurumculuğun, tuval üzerine bedensel dışkılamanın tezahürüdür.

26. *A.g.e.*, s. 58.
27. Honoré de Balzac, *Gillette, or the Unknown Masterpiece*, s. 30.

Burada bize, dişil cinselliği kontrol altında tutma söyleminin kökeninde erkek bedeninin olduğu hatırlatılır. Porphyrios, Plotinos'un biyografisinin başında, ustasının "bir beden içinde olmaktan utanmış gibi göründüğünü" gözlemler. Bir ressam ya da heykeltıraş için modellik yapması istendiğinde, Plotinos yakınarak reddedecektir: "Doğanın bizi içine koyduğu bu imgeyi taşımak yeterli değil mi?"[28] Beden hapishane olur. Fahişenin yüzündeki deri, cinselliği ruhunu hapsettiğinde çakmaktaşı olur. Plotinos'un iğrendiği beden, Kristeva'nın kullandığı anlamda, *dişil*dir, yani, temelde Oedipus öncesi olup her zaman dürtülerin hâkimiyeti altındadır. Dürtüler *chora* oluşturur, diye yazar Kristeva. Bu, "devinim ve kısa ömürlü tükanmalarının yarattığı temel olarak devingen ve son derece geçici ifadeyi" adlandırmak için Platon'dan ödünç aldığı bir terimdir.[29] Oedipus öncesi beden, öznelliğin kazanılmasıyla sonsuza dek yabancılaştırılır; anlak tarafından bir hapishane olarak algılanır, ama aynı zamanda yine anlak tarafından bir hapishaneye dönüştürülür. Ayrıca, dışarıdan, hem korkulan hem de arzulanan öteki olma durumundan gelen tehditlere karşı zırh olan bir bedendir de. Plotinos'un iğrendiği "dişil" bedeni, sadece anne alanına değil, maddeye, toplumsal bedeni oluşturan *ham*maddeye de aittir. Erkek, bu hammaddeden, soğuk metalden parlayan bir zırh, Edison'ın parmağı/bistürisiyle metonimik olarak gösterilen teknolojik bir protez üretir.

Dr. Gideon Ariel,[30] dürtü heterojenliğinin hammaddesinden kusursuz el kol hareketleri kurmaya çalışır; bu, atletin bedensel devinimlerinin, en yüksek verime en az fiziksel zorlanmayla ulaşacağı şekilde dikkatle ayarlanmasıdır. Demir kaslar, otomatikleştirilmiş devinimler; Dr. Gideon Ariel bilgisayarının başında oturmuş, ivme, hız ve yön yasalarından yapılmış, zihni meşgul bir beden hayalini

28. M. Barasch, *Theories of Art*, New York, 1985, s. 37'de bahsedilen Plotinos. Bkz. M. A. Williams, "Divine Image – Prison of Flesh: Perceptions of the Body in Ancient Gnosticism", *Zone*, 3, 1989.
29. Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, New York, 1984, s. 25.
30. D. Lacotte, "A la recherche du geste parfait", *Le Monde*, 20 Ocak 1980. Bu makalenin yayımlandığı tarihte, Dr. Ariel, ABD'de biomekanik alanında bir araştırmaya öncülük ediyordu. Kendisi, İsrail'de disk atma rekoru sahibi bir atletti.

kurar. Bu, ahenkli hareketlerin duyarlılığı azaltılmış boşluğunda kendini kaybeden bir beden hayalidir.

Sabit, dokunulamaz, zırhlı erkek bazen "insan bedeninin metalik hayalini" hayal eder;[31] bazen de bir makine kadar güzel olacak bir kadını imgeler.

> Her şey bir tarafa, bütün çalışmaları arasından en harika kabul edileni, bütün yaratımları arasından en kusursuz ve kendine has güzelliği olduğu sanılanı, yani kadını almak. Erkek, kendi fikrince, kendi çabalarıyla, plastik güzelliğin bakış açısına göre aynı şekilde güzel, canlı ama yapay bir yaratım üretmedi mi? Dünya üzerinde herhangi bir yerde, zina sevinci içinde gebe kalınmış ve annelikle mücadelede doğmuş, Northern Demir Yolları'nda kısa bir süre önce hizmete girmiş iki lokomotiften daha göz kamaştırıcı, daha çarpıcı güzellikte bir varlık var mı?[32]

J-K. Huysmans'ın *Against Nature* adlı romanının kahramanına göre, lokomotif duyumsal bedendir; "parlak bir pirinç korseye hapsedilmiş", "dökme demirden zırh gibi bir kılıfa sokulmuş" hayvani, hareketli bir beden. Makinenin her yanından püskürme tehdidi savuran, bu bedenin libidinal enerjisidir; çokbiçimli bir şekilde yükselerek düzenli, yönetilen, itici bir şeye, yani cinsel, eril bir şeye dönüştürülen *dişil* enerji:

> Çelik kaslarını sertleştirdiğinde, teri buhar çıkaran böğürlerinden aşağı gönderdiğinde, geniş dairelerinin içinde dönen zarif tekerleklerini kurduğunda ve ivinti yerleri ile gelgitlerin başında hayat dolu fırladığında... İnsan ırkının bütün beyaz tenli, zarif güzellikleri ile esmer, şahane, alımlı insanları arasında hoş güzelliğin ve korkutucu gücün böylesine harika örneklerinin bulunması söz konusu olamaz; seçilmiş bu şehirde erkeğin, inandığı Tanrı kadar iyi iş çıkardığı, inkâr korkusu olmadan söylenebilir.[33]

Radyatörün demir parmaklığına tutturulmuş, sürücü bölümünün

31. Paul Virilio, "Un corps energétique", *Quel corps*, Montreuil, 1986, s. 58. Virilio burada Gelecekçi "Dandy Guerrier"ye gönderme yapar: "Mücadelede becerikli, hayatta kalan ve tadını çıkaran tek özne, insan bedeninin metalik hayalinden gelen güçtür".
32. J.-K. Husmans, *Against Nature*, Londra, 1984, s. 37.
33. *A.g.e.* s. 37-38.

içine iliştirilmiş çıplak kadın resimleri; Fransız kadının "belle comme un camion"* [34] olduğu söylenir. Isaac Asimov, eril makine, güzel dinginliğin erkek androidi, yapay kusursuzluk, başarısızlığa uğramayan metalik ereksiyon üzerine yazdı. Bir erkekten daha fazlası olan bu makine yeni Pygmalyon'dur, kusursuz canlı kadınların robot-yapımcısıdır.

> Hafta sonundan önce, saçını kesmek yeni bir saç modeli uygulamak, kaş çizgisini biraz ayarlamak ve pudrası ile rujunun tonunu değiştirmek konusunda ısrar etmişti. Acımasız ellerinin hassas dokunuşu altında, sinirsel bir korkuyla yarım saat titremiş ve daha sonra aynaya bakmıştı.
> "Yapılabilecek daha çok şey var," dedi Tony, "özellikle elbiselerde. Başlangıç için onu nasıl buluyorsun?"[35]

Metal, mutlak sükunet içinde yeniden biçimlendirmek üzere ete dokunur.

Andreas Huyssen şöyle yazar: Kadın android yaratmak, "erkeğin bir anne olmadan yaratma fantezisini tatmin etmektir; ancak bundan daha çok, sadece herhangi bir doğal hayat değil, aynı zamanda kadının kendisini, doğanın somut örneğini üretmektir. Doğa/kültür çatlağı iyileşmiş gibi görünür. Doğanın en eksiksiz biçimde teknolojikleştirilmesi, yeniden doğalaştırma, doğaya doğru geri ilerleme olarak görünür. Erkek sonunda yalnızdır ve kendisiyle birdir."[36] Ne var ki, doğa ve kültür arasındaki, "dişil" ve "eril" arasındaki ayrımın yanı sıra birleştirilmiş bir uyumun, bir sentezin imgesel çözümlemesinin ötesinde bir şey vardır. Bu, hem canlı, hem cansız bir varlığın belirsizliği için büyüleyiciliktir. Kokoschka, sevdiği kadının aslı ile aynı büyüklükte kopyasını yapmak üzere olan Hermine Moos'a şöyle yazar:

> Sevgili Matmazel Moos, ben belirsiz, ölü ve ruhu canlı bir yaratımı gözlerimle kucaklamayı tahayyül ederken, bu kötü niyetli ve gerçek

* (Fr.) Kamyon kadar güzel. (ç.n.)

34. J. B. Pouy, "Belle Comme un Camion", *Autrement*, 91, Haziran 1987.

35. Isaac Asimov, "Satisfaction Guaranteed", *The Rest of The Robots*, St. Albans, 1975, s. 111.

36. A. Huyssen, "The Vamp and the Machine", s. 71.

nesnenin (pamuk, kumaş, iplik, bez parçası ya da bu korkutucu şeylere ne isim verilmişse) kendini bütün dünyevi basmakalıp sözlerle zorla kabul ettirmesine rıza göstererek yıllarca işkence görmeme müsaade etmeyeceksiniz, değil mi![37]

Villiers de l'Isle-Adam, Hadaly'nin can verilen gümüş zırhının garip güzelliğinden bahseder. Avusturya'da yayımlanan *Vogue* dergisinin 1988 yılının Şubat ayında çıkan sayısında, "The New Bionic Woman"[38] [Yeni Biyonik Kadın] konusuna yer verildi. Erkeğin teknolojik hayali ve meydan okuması (kadını yaratmak), kendi yaratımında kendi "özellikleri"ni görme arzusunu, anlağının ve öncelikle, öznelliğinin gücünü ötekinin üzerine kazıma arzusunu da barındırır. Nathanael'in öpücüğü, Olimpia'nın dudaklarını canlılık getirircesine ısıtır. Yaratanın yaratılanın karşısında büyülenmesi, yaratanın/âşığın kendi üstünlüğünün tanınmasına hayret etmesinden kaynaklanır. Bu, sadece farkın silinmesinden ziyade onaylanmasını peşinen kabul eden belirsizlik oyunu dahilinde sürdürülebilen bir şaşkınlıktır. Kant, sanatın ve doğanın güzelliği algısal belirsizlikten kaynaklanır, diye yazar: "Doğa, sanatın görünümüne büründüğünde güzel bulundu ve sanat sadece, biz onun sanat olarak varlığının bilincinde olduğumuz yerde, o hâlâ doğa görünümündeyken güzel olarak adlandırılabilir."[39]

Hayali bir arkadaş edinirken çocuk, kusursuz ve değerli olma duygusunu arar gibi görünür

R. M. BENSON, D. B. PRYOR[40]

L'Eve Future, Edison'ın etkili bir monologuyla başlar: Bu monologda Edison, insanoğlu ses ve görüntü kaydetme teknolojilerini daha önceden icat etmiş olsaydı, paha biçilmez sezgi gücünün satın

37. Oskar Kokoschka, Letter to Hermine Moos, Berlin, 10 Aralık 1918, *Vienne 1880-1938 – L'Apocalypse Joyeuse*, ed. J. Clair, Paris, 1986, s. 491-4.
38. Bu başlığı, yapay organların gelişimi hakkında bir makale izliyordu.
39. Immanuel Kant, "Analytic of the Sublime", *The Critique of Judgement*, Kitap II, Oxford, 1961, s. 167.
40. R. M. Benson, D. B. Pryor, "'When Friends Fall Out': Developmental Interference with the Function of Some Imaginary Companions", *Journal of the Psychoanalytical Association*, XXI/3, 1973, s. 469.

alınabileceğini öne sürer. Kusursuz dişiliği yaratma, âdeta her yerde hazır olma arzusu olan, her şeyi bilme arzusundan ortaya çıkar. Edison kendisini, ilk kadın Lilith'in ölümünden kısa bir süre sonra, Cennet Bahçesi'nde çalılığın arkasına gizlenip saklanmış, Adem'in yüce iç konuşmasını dinleyip kaydederken imgeler: "Bir erkek için yalnız yaşamak iyi değildir."[41] Edison, Yeni Havva'sını hayal eder.

Villiers de l'Isle-Adam'ın *L'Eve Future* adlı eseri, önemli bir ölçüde, (beklenen) teknolojinin arzunun hizmetinde kullanılması üzerinedir; kitabın büyük bir bölümü, Edison'ın androidinin nasıl yapıldığının hayal ürünü olmasına rağmen detaylı tasvirine adanır. Hadaly'nin var olması, ses kayıt cihazı ve kameranın bulunuşundan ve sesli filmin beklenmesinden dolayı olasıdır; bu kopyalama teknikleri sadece mitsel geçmişe (burada, insanın kökeni) erişim sağlamakla kalmaz, aynı zamanda, bir zaman kesitini ses ve imge içinde durdurarak, geçmişi iki misli mitsel biçimde geri getirir. Açılış monologunda ifade edilen tam bilgiye duyulan arzu, Edison'ın o teknolojilerle ağzına kadar dolu olan kadın androidinde doyuma ulaşır. Hadaly, "Bilgi"nin canlı örneğinin ta kendisidir. Hadaly'nin dişil biçimi, söylemin genel kurallara uydurulmuş biçimlerinin ses kayıt bandına kaydedilmiş muhafazasıdır:

> Göğsün ortasına doğru eğik olarak yerleştirilen iki altın ses kayıt cihazı burada; onlar Hadaly'nin iki akciğeri. O ahenkli –ya da *kutsal* mı demeliyim– konuşmaları iki teyp arasında geçiş yapar: Süreç daha çok, matbaa makinelerinin basılacak kâğıtları bir rulodan diğerine geçirmesine benzer. Bir banta yedi saatlik kayıt yapılabilir. Sözcükler, en büyük şairler, en zeki metafizikçiler, bu yüzyılın en derin roman yazarları tarafından uydurulmuş sözcüklerdir. Bu dehalara başvurdum ve onlar da bana düşüncelerinin şimdiye kadar yayımlanmamış bu mucizelerini çok yüksek maliyetle verdiler.
> Hadaly *bir* anlak yerine Anlak'ın kendisini koydu diye söylememin nedeni budur.[42]

Kusursuzlaştırılmış kopyasından farklı olarak ve tıpkı *The Sandman*'deki Clara karakteri gibi, kadın Alicia'nın şiir ya da başıboş

41. Villiers de l'Isle-Adam, *Tomorrow's Eve*, s. 9.
42. *A.g.e.*, s. 131.

felsefi dolambaçlar için fazla vakti yoktur. O ve Clara, "derinlik"ten yoksun iki kadındır. "Sevgili ve zeki sırdaşım, ben, kendim, çok geç de olsa bunun gizemi olmayan bir sfenks olduğunu fark ettim."[43] Ayna, Hadaly'nin sonsuz manevi ve düşünsel derinliği için bir metafor olurken, Villiers de L'Isle-Adam'ın "korkunç camera obscura" olarak tanımladığı, Lord Ewald'ın tuzağa düştüğü şeyin Alicia'nın bu tek boyutlu karakteri olması paradoks yaratır. (Her iki metafor, "ayna" ve "camera obscura" düşünsel görüntünün kaydına aittir. Bunlar sırasıyla, düşünsel görüntünün berraklığı ve bedenler arasındaki uzaklık ortadan kalktıkça, gözler sevişmeye ve sonuçta ölüme yaklaştıkça, o düşünsel görüntünün bulanıklaşmasını canlandırırlar. Villiers'nin camera obscura'ya yaptığı gönderme, diğer bir cinsiyetten gelen tehdide karşı tamamen karanlık ve keskin açıları olan konuk sevmez rahme, dişleri yerine kapağı olan bir çeşit teknolojik *vagina dentata*'ya kaba bir dokundurma mıdır? Edison orada, o çalılığın arkasında olmuş olsaydı, Adem ile onun düşüşüne neden olan hatalı yaratımın arasına Yeni Havva'sını koyardı, böylece Adem'in arzusuna ayna tutarak onu, cinselliğin yanıltan hayasızlıklarından kurtarmış olurdu. Nathanel, Olimpia'ya "Oh! Ne kadar etkileyici bir ruhun var! Bütün varlığım içinde aksediyor!" der.[44]

Lord Ewald, Hadaly'nin sadece Alicia'nın bir gölgesi olabileceğini söyler; gölge, bedenin izdüşümü olduğu ve hareket edip sadece o bedenle var olabildiği kadarıyla Hadaly, öncelikle Lord Ewald'ın gölgesidir: "'Ben kimim?' diye soruyorsun. Bu fani dünyadaki varlığım, *en azından senin için*, sadece senin özgür iradene bağlıdır."[45] Hadaly, aynı anda, hem neşeli bir imgeyi yansıtan net bir ayna hem de gizemli ve ayrılmaz bir eştir. Freud'un sözcükleriyle, "insanın kendisinin geçmişteki gölgesi"dir: "(Öznenin) ideali olarak önüne yansıttığı şey, kendisinin kendi ideali olduğu, çocukluğunun yitirilmiş narsisizminin yerine geçer."[46]

43. *A.g.e.*, s. 38.
44. E. T. A. Hoffman, *The Sandman*, s. 206.
45. Villiers de l'Isle-Adam, *Tomorrow's Eve*, s. 199.
46. S. Freud, "On Narcissism: An Introduction", *S.E.*, XIV [*Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*, çev: Saffet Murat Tura, Metis Yay., 1998, s. 39-40, alıntılar bu çeviriden yapılacaktır.]

"Sevdiğiniz şey yalnızca *gölgedir*; gölge için ölmek istersiniz. Koşulsuz biçimde GERÇEK olarak gördüğünüz şey yalnızca budur. Kısaca, gereksinim duyduğunuz, algıladığınız, canlı kadınınızda *YARATTIĞINIZ* ve *onun içinde yeniden kopyalanan kendi ruhunuzdan başka bir şey olmayan* şey, sizin kendi ruhunuzun bu nesneleştirilmiş yansımasıdır."[47]

Genel olarak, İdeal egonun yansıtılması, Ego'nun, kendi ideal imgesini, etkisi inanç kazanmak olan nesnel gözlemin yanılsaması içinde kavramasına imkân tanır.[48]

Bilim adamları, sanatçılar, şairler ve melankolik *maître-penseur*'ler,* kusursuzluğu yalnız başlarına ararken düşünce egzersiziyle elde edilen hazdan, arzularının geçici hevesine göre gösterenleri ustalıkla yeniden düzenlenmekten büyük zevk alırlar. Saplantılı tecrit ve manevi çile dünyasına çekilme; bunlar yapay kadın âşıklarımızın ruhsal yaşamlarının ve aynı zamanda narsisizmin özellikleridir.[49] Freud, çocuksu narsisizmden (daha önceden beden üzerinde ya da tam olarak içinde parçalı bir duyusal alana dağılmış otoerotik güdülerin birleşmesi) egonun enerji yatırımının kökeni ve sonraki hedefi olarak bahseder. Otoerotik dürtülerin belirginleşmesi ile egonun ortaya çıkışı arasında karşılıklı bir ilişki vardır. Lacan, egonun ortaya çıkışını, çocuğun kendi bedeninde olmayan tutarlılığa sahip imgeleri (kendi yansıyan imgesini ya da kopyasının imgesini) kavradığı ya da onlarla özdeşleştiği âna yerleştirir.[50] Daniel Lagache, Lacan'ın çocuğun imgesel kusursuzlukla özdeşleşmesi fikriyle benzer biçimde, çocuğun tümgüçlüymüş gibi algıladığı başka bir varlıkla, yani anneyle, ilk özdeşleşmesinin "İdeal Ego"yu oluşturduğunda ısrar eder.[51] Lord Ewald ve Edison'ın önüne yansıtılmış imge, taleplerine şaşmaz bir ivedilikle karşılık verir:

47. Villiers de l'Isle-Adam, *Tomorrow's Eve*, s. 68.
48. Guy Rosolato, "Le Narcissisme", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, XIII, İlkbahar, 1976, s. 23.
* (Fr.) Büyük düşünür (ç.n.)
49. Bkz. G. Rosaloto, "Le Narcissisme".
50. Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I...", *Ecrits – A Selection*, New York, 1977.
51. Bkz. Jean Laplanche ve Jean-Bertrand Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, Londra, 1973, s. 202.

> Şimdi, müstakbel Alicia'da... Gelen sözcük her zaman *beklenen* sözcük olacak; ve güzelliği tamamen senin kendi anlamlı güçlerine bağlı olacak! Onun "bilinci" artık seninkinin inkârı olmayacak, daha çok, senin kendi melankolinin telkin ettiği manevi yakınlık ne ise o olacak... Onun sözcükleri, senin nazikçe büyüttüğün umudunu asla aldatmayacak! Kendi ilhamın yüceltmeyi ne kadar biliyorsa, onlar da o kadar yüce olacaklar. En azından, canlı kadınla yaşadığın, seni avlayan o yanlış anlaşılma korkusunu burada asla yaşamayacaksın; sadece konuştuğu sözcüklerin arasındaki sürelere dikkat etmen gerekecek. Zaman içinde, her şeyi tane tane söylemek senin için gereksiz bile olabilir! Sözcükleri senin düşüncelerine, senin sessizliklerine yanıt verecek.[52]

İlksel beden bütünlüğü beklentisi, çocuk daha ileride kendini anlık algısal uyarımları başlatan olarak gördüğünde, tümgüçlü narsistik idealinin oluşumuna neden olur. Egonun oluşturulması, bu nedenle, "İdeal Ego"nun oluşturulmasıdır. Anne ve babanın koyduğu yasakların baskısı altında, birincil narsisizmin bu idealinden vazgeçilmesi gerekir. Ancak, tümgüçlülük narsistik fantezisinin azmi ve idealleştirilen anne ve babanın koyduğu yasakların güçlü etkisi, Lagache'ın "öznenin otoritenin beklentilerine karşılık vermek için gereken davranış şekline" uygunluk olarak tanımladığı yeni bir oluşuma, ego idealine neden olur.[53] Ego ideali böylece, anne ve babadan gelen yasakların ve taleplerin içselleştirilmesi aracılığıyla oluşan süperegonun etkisine tabidir.

Gerçekte *bon-vivant** olan Edison, androidine, ellerindeki yüzüklerin her birine dokunarak çağırılabilen çok sayıda kadınsılık verir. "İçimde o kadar çok kadın var ki, hiçbir harem hepsini barındıramaz. Onları arzula, var olacaklardır! İçimdeki kadınları keşfetmek sana kalmış."[54] Hadaly, potansiyel olarak, çok çeşitli davranışlar sergileyebilir. Ama asıl sergilediği bir dizi metindir. Ne var ki, bunlar "tüm tarz ve tür ayrımlarını ortadan kaldıran sentetik ve üstün bir biçimde birbirine bağlanmıştır."[55] Burada, çokbiçimlilik üto-

52. Villiers de l'Isle-Adam, *Tomorrow's Eve*, s. 133.
53. Daniel Lagache, Jean Laplanche ve Jean-Bertrand Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis* içinde, Londra, 1973, s. 145.
* (Fr.) Keyif ehli. (ç.n.)
54. Villiers de l'Isle-Adam, *Tomorrow's Eve*, s. 199.
55. Raymond Bellour, "Ideal Hadaly", *Camera Obscura*, XV, 1986, s. 128.

pik geveze bir bütünlük içinde eriyen metinlerde ortadan kalkar; söz konusu olan birleşik bir insanlıktan bahseden ve ona seslenen tarih dışı bir bütünlüktür. Sürdürülen her şeyi bilen "insanlık" ideali, başka bir çokbiçimliliğin bastırılmasına dayandırılır. Hadaly, Lord Ewald'dan içindeki diğer kadınları asla çağırmamasını ister: "Ama hayır! Benim içimde yaşayan diğer dişil güçler uyandırılmamalıdır. Onlardan biraz nefret ediyorum. Bu bahçedeki ölümcül meyveye dokunmasan iyi edersin!"[56] Hadaly, çocuğun heteroseksüel örgütlenmeye geçişinde feragat etmesi gereken çokbiçimli cinselliğin beden bulması ve yasağın sözcüsü olarak idealleştirilmiş ebeveyndir: süperegonun baskıcı etkisidir. Fallik annedir* [penisli anne], çocuğun özel bağlılığının nesnesi ve küçük oğlanın bırakması gereken annesidir. Cinsellikten feragat etmesi, küçük oğlanın annesinden feragat etmesidir. Cinselliğinde güçsüz düşürülen dişil biçim kılığında, aşkın ideal kendilik yaratma fantezileri, bir taraftan sadece bedenden radikal bir ayrılmayı değil, *anne* bedeninden de ayrılmayı, diğer taraftan da, şiddetli ceza korkusu olmadan, ilk cinsel nesneyle bütünüyle özdeşleşmeyi ve ona geri dönüşü gösterir. Hadaly, "kadın, benim olmamam gereken şeydir," diye iddia eder. Onun yerine "Bakire Meryem", Söz'ün kabı olur. İmgesel ve simgesel arasındaki gerilimden doğan Hadaly, mükemmel bir uzlaşma-oluşumudur; sınırsız gibi görünen olabilirliği ve somutlaştırdığı olabilirlikler, yaratıcılarının sınırsız etkisinin onaylanmasıdır, hatta simgesel düzenin (söylem yasaları, bilim yasaları) içindedirler ve onun tarafından yönetilirler.

Hadaly yani *radieuse Inspirée*** 'de haz, kendinden geçmenin kaydına aittir: "Neredeyse Meleklerin yakıldığı şeye eşit olan aşkının, belki de, içinde her zaman eski Circe'nin ruhunu uyutan dün-

56. Villiers de l'Isle-Adam, *Tomorrow's Eve*, s. 199. Burada Hadaly/Sowana'dan bahsetmek daha doğru olacaktır, çünkü Hadaly aracılığıyla konuşan Sowana'nın bedenden kurtulmuş ruhudur.

* Psikanalizde, erkek çocukların annenin de bir penisi olduğuna ilişkin fantezileridir. Freud'a göre bu inanç o kadar güçlü olabilir ki bunun doğru olmadığının keşfedilmesi etkin tiksintiye ve bazı durumlarda ileriki yaşlarda iktidarsızlığa ve eşcinselliğe yol açabilir. (ç.n.)

** (Fr.) Sevinç ve mutluluk saçan Esinli (ç.n.)

yevi duyularınkinden daha büyüleyici çekicilikleri var."[57] Guy Rosolato, haz arayışının terk edilmesinde bulunan narsistik *jouissance*'dan* bahseder; bu, gerilimin bir bakıma çileci bir saadette azaltılmasıdır.

> Kendinden geçmede rol alan ideal, nesne ve dünyadan en sıradışı şekilde geri çekilirken *jouissance*'ı elde tutma uğraşını sürdürebilmektir. En müthiş yakınlıkta bile, erteleme, zamanın dışından bir tutku, nesneyi meditasyon ya da içsel bakışla eritme eğilimindedir. Freudcu karşılaştırmaları biliyoruz: Bebeğin doyması ve ardından gelen uyku, anne karnına geri dönüş.[58]

Lord Ewald, Hadaly'e teslim olur. "Hayalet! Hayalet! Hadaly...insan ırkından ayrılıyorum ve yaş da kendi işine baksın!"[59] Aynadan gölgeye, hayalete. Canlılar ve ölüler arasında arabuluculuk eden, Hadaly aracılığıyla konuşan aracı Sowana, bedenden kurtulmuş ruhtur: "Soluk sınırlarını insanın sadece rüyalarda ya da hayallerde kestirebileceği o sınırsız bölgelerden sana gönderilmiş bir elçiyim. Orada zamanın bütün dönemleri birlikte akar, orada hiç boşluk yoktur...gözlerim Ölüm krallıklarını gerçekten delip geçiyor."[60] Böylece Lord Ewald'ın içinde bir duyum canlanır, bu "sonsuzluk" duygusudur, "'okyanus' gibi, sınırsız, sonsuz bir şeyden başlayan bir duygudur";[61] bu, Freud'un erken çocukluğun, sınırsız narsisizmi yeniden kurma arzusu olarak belirlediği duyumdur. İdeal'in kabul edilmesi, "ruhunun gecesine" inişi, bir geri dönüş, sıfır derece gerilime ve sonuçta entropi durumuna *gerileme*dir. Lord Celian Ewald, okyanus ortasından siyah tabutunda uyuyarak seyahat edecek Hadaly eşliğinde ıssız ikametgâhına geri dönecektir.

> Bu Kutsal Güzellik her şeyin içinde aşk yaratır, bu kendisi için arzudur, çünkü Tanrı dünyayı kendine çekerse ve dünya [Ondan] çekilirse,

57. *A.g.e.*, s. 200.
* (Fr.) Zevk. (ç.n.)
58. G. Rosolato, "Le Narcissisme", s. 16.
59. Villiers de l'Isle-Adam, *Tomorrow's Eve*, s. 204.
60. *A.g.e.*, s. 199.
61. S. Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Metis Yayınları, 1999, s. 32.

sürekli bir çekim vardır, Tanrı ile başlayan, dünyaya giden ve sonunda Tanrı'da son bulan, adeta bir çember içindeymiş gibi başladığı yere geri dönen bir çekim.[62]

Oskar Kokoschka, Hermine Moos'u, sevdiği ve onu terk eden kadının bir kopyasını yapmakla görevlendirir. Aslı ile aynı büyüklükteki bebek onun "eşi", "kadın meleği" olacaktır; gittiği her yerde ona eşlik edecektir. Hermine Moos'a yazar, bazen "fetiş" olarak adlandırdığı şeyin üretimi için detaylı bir talimat verir. Metresinin, Kokoschka tarafından yapılmış resimleri ve taslakları üzerinde çalışmaya başlar. Ancak, şifon bebek, Kokoschka'nın talimatı altında farklı dişil tiplerin bir karması olur, bütün kadınlar bir kadında toplanmıştır:

> Eller ve ayaklar iyi eklemlendirilmelidir. Örneğin, kendi elinizi model olarak alın. Ya da iyi giyimli, hatta at binen bir Rus kadınını düşünün. Sonra ayakları, örneğin, bir dansçınınki gibi olabilir: örneğin, Karsavina.
> Ellerin ve ayakların çıplakken bile çekici kalmasına ve cansız kütleler izlenimi vermemesine dikkat edin, hayat dolu olmalılar. Büyüklükleri öyle olmalı ki, insan onlara zarif bir kadın ayakkabısı giydirebilmeli... Başa gelince, yüz ifadesi çok, çok kendine özgüdür ve daha da kendine özgü yapılması gerekecektir, ancak bütün imalat izlerini ve yapılan işi gizleyin! Ağız açık mı olacak? Ayrıca içinde dişler ve dil olacak mı? Olursa, çok mutlu olurum!... Göz kapağı, kirpikler, göz bebekleri, gözküresi, gözlerin köşeleri ve kalınlığa gelince, mümkün olduğunca kendi gözlerinizi taklit edin. Kornea oje ile kaplanabilir. Ayrıca, göz kapakları gözlerin üzerine kapatılabilse güzel olurdu. Bütün nesne, olabildiğince çok detaylı, geniş yağlıboya taslak kadar canlı olmalı! Kulak biraz daha fazla eklemli...
> Göğüsler, biraz daha detaylı olmalarını isterim, lütfen! Dışarı fırlamayan, ama daha çok çarpık göğüs uçları ve sadece biraz sertlik aracılığıyla göze çarpmalarını sağlayın. Kusursuz model, Rubens hakkındaki küçük kitapta, Hélène Fourment'in, küçük oğlanlardan birini tuttuğu resimdeki göğüsleridir... Son olarak, derinin dokunulduğunda şeftali gibi hissedilmesini istiyorum ve beni acıtacağını ve bu fetişin paçav-

62. Marsilio Ficino, "How Divine Beauty inspires Love", II. Bölüm, *Commentary on Plato's Symposium, Philosophies of Art and Beauty* içinde, ed. A. Hofstadter, R. Kuhns, Chicago, Londra, 1976, s. 209.

radan bir bebek olduğunu bana hatırlatacağını düşündüğünüz yerlere hiç dikiş koymayın...[63]

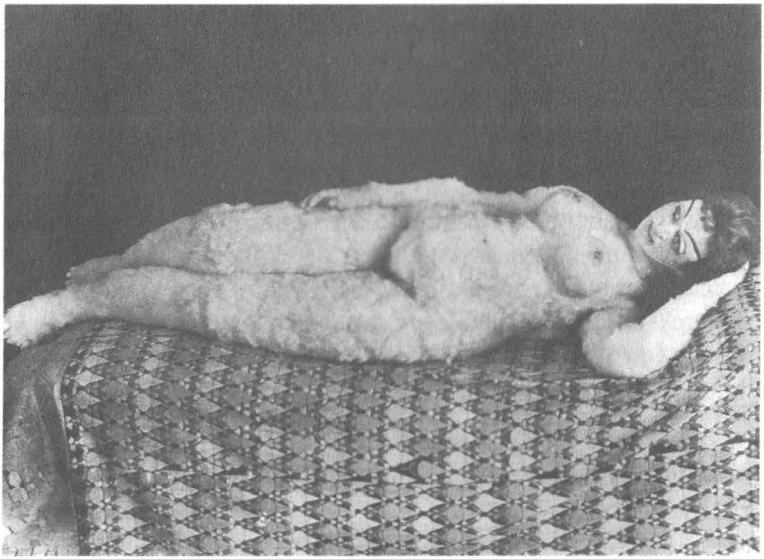
Kokoschka'nın altı ay sonra aldığı bebek, sadece, iğne ve tellerle diken diken olmuş, şifon bağırsakları şişirilmiş ek yerleri arasından atmış, içi doldurulmuş "kaba tüylü ayı postundan bir kilim"dir.

Sevgili Miss Moos
Şimdi ne yapacağız? Fantezilerimi gerçeklik lehine biraz azaltmaya hazır olmama rağmen ondan beklediğim ve sizden umduğum ile birçok yönden çelişen bebeğiniz karşısında gerçekten dehşete düştüm... Bana bir yanılsama getirebileceğini bekleyebileceğim kadar farklı bir görünüm istemiştim. Bu yanılsama acımasızca benden koparılıp alındı ve artık neler olacağını bilmiyorum...[64]

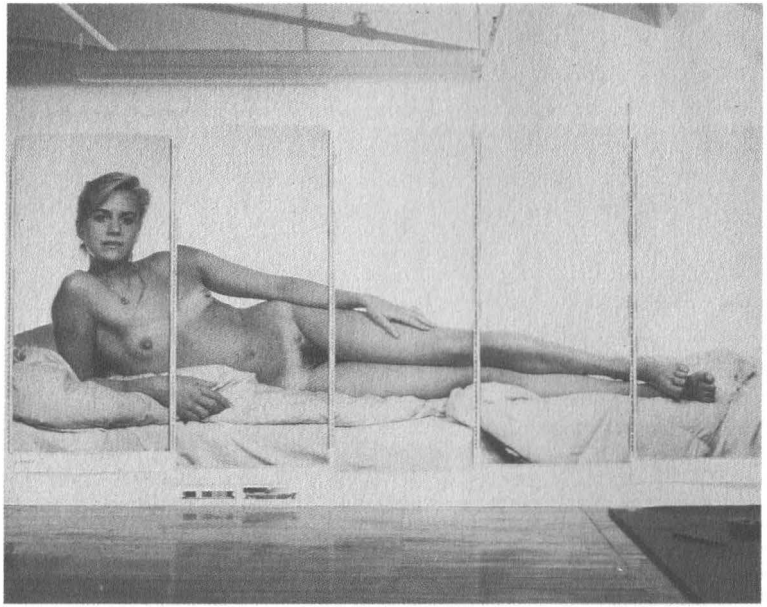
Lord Ewald, Hadaly'yle sohbet ederken, konuşmasını onunkinde bırakılan boşluklara uydurmaya dikkat etmesi gerekir; yoksa talepler ve bunların yerine getirilmesinin yaratacağı kusursuz uyum, birdenbire uyumsuzluk ve karşıtlığa dönüşebilir. Nathanael, Olimpia'yı öper: "ağzına doğru eğildi, ancak onun yanan dudaklarını buz gibi soğuk dudaklar karşıladı... kalbinin huşuyla heyecanlandığını hissetti."[65] Olimpia'nın dudakları bir aynanın yüzeyi kadar, Narcissus'un dudaklarının değdiği su kadar soğuktur. Nathanael, Coppola'nın omuzlarına atılmış Olimpia'sının cansız bedeninin farkına vardığında, "merdiven basamaklarındaki bir tahta gibi takırdayan ve sallanan çirkin ayaklarının" manzarası karşısında deliye döner." Frenhofer, Belle Noiseuse'üne, hiçbir anlamı olmayan renklerin kaosuna baktıkça ağlar. Kokoschka sızlanır: "Bütün hikâye, paçavra yığını gibi olduğu yere yığılır."[66] Bütün bu hikâyeler, her bir ideal yaratım, kaidesinden canlılar dünyasına inerken atma-

63. O. Kokoschka, Letter to Hermine Moos, Berlin, 10 Aralık 1918, *Vienne 1880-1938 – l'Apocalypse Joyeuse*, s. 491-4.
64. O. Kokoschka, Letter to Weisser Hirsch, 6 Nisan 1919, *Vienne 1880-1938 – l'Apocalypse Joyeuse*, s. 494-5.
65. E. T. A. Hoffman, *The Sandman*, s. 207.
66. O. Kokoschka, Letter to Hermine Moos, Weisser Hirsch, 6 Nisan 1919, *Vienne 1880-1938 – l'Apocalypse Joyeuse*, s. 494-5, "Toute cette histoire s'écroule comme une paquet de chiffons" (İngilizceye çevirisi yazar tarafından yapılmıştır.)

sı gereken küçük adımda, önceden hesaba katılan bir düşüşle son bulur: idealden maddenin (paçavralar, tahta, boya) krallığına; uyumdan düzensizliğe (parçalar halindeki bedenler ya da söylemler). Bu yapay arzu nesnelerinin anlamsız mekanik başarısızlığı, son olarak, öznenin başarısızlığından (nesnesiyle olan ilişkisinin *kurgusunu* sürdürmekteki başarısızlığı) daha az bir şeyi temsil etmez. Başarısızlığı bu ideal nesnelerle canlandırılan beden, aslında, öznenin kendisinden başka bir şey değildir; sonuçta, yaratıcının yansıtmalarının, kendisine anlamsız madde (beceriksiz, sızlayan, dayanıksız, kusurlu) olarak geri dönen kendi etinden ne daha az ne de daha çok bir şeydir.



Hermine Moos, *The Doll*, 1919 (Oskar Kokoschka için yapıldı).



Chuck Close, *Laura I*, 1984.

III

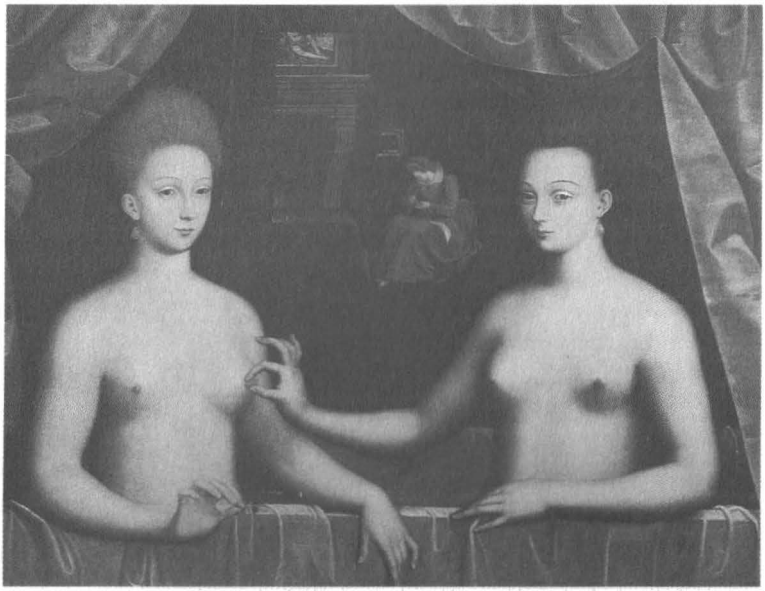
Parçalanmış güzellik

Bakışım bir detaya mı takıldı? Onu tutan bir kalçanın kavisine, bir omzun hilal biçimine, bir burnun çizgisine, bir bacağın iki yanındaki kıvrımlarına

PATRICK DREVET[1]

Annette Michelson, "On the Eve of the Future"[2] adlı makalesinde, Villiers de l'Isle-Adam'ın *L'Eve Future* romanındaki güzel Alicia'nın tasviri için modeli, Yüksek Rönesans'ın erotik sanatına, daha özel olarak, I. François yönetimindeki Fontainebleau Okulu'nun edebi ve resimli ürünleri içine yerleştirir ve de Gabrielle d'Estrées ve Villars Düşesi'nin 1594'te yapılan, banyolarındaki iki kişilik portresini referans gösterir. Michelson, portre hakkında iki yorum yapar: Düşes'in, kız kardeşinin meme ucunu iki parmağı arasında

1. Patrick Drevet, *Huit petites études sur le désir de voir*, Paris, 1991, s. 68.
2. Annette Michelson, "On the Eve of the Future: The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy", *October*, 29, Yaz, 1984.



İsimsiz (Fontainebleau Okulu), *Gabrielle d'Estrées and the Duchesse de Villars*, 1594 civarı.

çember içine alma hareketini, ikonu yapan kişiyle uyumlu olarak, Gabrielle d'Estrées'nin yaklaşan anneliğinin gösterilmesi olarak yorumlar. Ancak, Düşes'in hareketi, zamanın erotik sanat uygulamalarının geniş bağlamında başka bir şeye daha işaret eder. Bu, dişil bedenin, sahip olduğu güzelliklerin çok sayıda çağdaş edebi tasvirlere (ilk bölümde tartıştığım listeler) konu olan parçalama prosedürünü tekrar eden *ayırma* hareketidir. Michelson, dikkati bedenin belirli bir bölümüne çekerken, onu o bedenden *koparan* ayırma hareketi ve dişil bedenin sadece bir kısmını konu alan şiirsel biçim arasında bir benzerlik kurar. Anatomik parçanın övülmesi *blason anatomique** olarak biliniyordu ve kadın bedenini parçalara ayırır-

* (Fr.) Anatomik arma. (ç.n.)

ken ne kadar çok haz bölgesi seçilirse o kadar çok *blason* olurdu: *le blason du pied, blason des cheveux, blason du sourcil, blason de la cuisse, blason de l'oreille, blason de l'ongle, blason de C. (con), blason du Q (cul), blason du tétin,** vs.[3]

Michelson'ın, portrenin yapısı ve *blason*'un biçimi arasında kurduğu benzerlik müstehcendir ve daha ileride bunun peşine düşmeliyim. Şu an için, bu benzerliğe sevkeden metne, Villiers'nin güzel Alicia'yı tasvirine kısaca geri dönmek istiyorum:

> Gür siyah saçları güney gecesinin parlaklığında... Yüzü ovallerin en baştan çıkarıcısı. Zalim ağzı, şebnemle sarhoş olmuş, kanayan bir karanfil gibi çiçek açar. Nemli ışıklar, gamzeli gülüşte onun güçlü, genç, hayvani dişlerini açığa çıkaran o dudaklarda şakacı bir şekilde takılıp kalır. Kaşları gölgede titrer. Hoş kulaklarının memeleri Nisan gülleri gibi serindir. Enfes, düz, açık delikli burnu, alnını genişletir... Elleri aristokrattan çok pagandır; ayakları Yunan heykellerininki gibi zariftir...[4]

Bana göre, Michelson'un belirttiği gibi "parlayan uzun kadın saçından aşağı, zarif ayaklara doğru"[5] ilerleyen güzel Alicia tasviri, ortaçağ sonundaki tasvire dayalı şiiri, özellikle, Boccaccio'nun *canone lungo*'sunun örnek teşkil ettiği, fiziksel kısımların, baştan aşağı doğru saptanan yönteme göre listelenmesini anımsatır.[6] Daha eski bir tasvir geleneği ve *blason anatomique*'in biraz daha şiirsel biçimi arasındaki bağı yok saymadan, sırasıyla, parçaların listelenme-

---

* (Fr.) Ayağın arması, saçların arması, kirpiğin arması, oyluğun arması, kulağın arması, tırnağın arması, kadının edep yerinin arması, poponun arması, memenin arması. (ç.n.)

3. *Blason* terimi, bazen bir nesnenin övgü dolu her türlü tasvirinden söz etmek için kullanılsa da burada özellikle *blason anatomique* tarzının Fransız biçiminden, beden parçasının övülmesinden bahsedeceğim. Övgünün tumturaklı dilinin güçleri üzerine bir tartışması için bkz. Nancy J. Vickers, "The Heraldry in Lucrece's Face", *The Female Body in Western Culture*, ed., S. R. Suleiman, Cambridge, Mass., 1986; ayrıca Patricia Parker, "Rhetorics of Property: Exploration, Inventory, Blazon", *Literary Fat Ladies*, Londra, New York, 1987.

4. Villiers de l'Isle-Adam, A. Michelson'un "On the Eve of the Future: The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy"daki alıntısı, s. 6.

5. *A.g.e.*, s. 8.

6. *Canone lungo*, nesnesi olarak dişil bedenin bütünlüğünü alır. Bkz. örneğin, Boccaccio, "Teseida" (1339-40), XII, 53-63, *Opere in Versi*, Milan, 1965, s. 412-15.

sinin birikimsel süreci ve dişil bedenin bütünlüğünden sadece bir bölümün soyutlandığı ayrımın seçici süreci arasında fark gözetmek yine de faydalıdır:

Küçük göbek, düşüncemin hayran olduğu,
Ama gözüm değil, böyle bir hazineyi asla elinde tutmayan,
Göbek, onuruna
Büyük bir şehrin kurulabileceği:
İlahi gösterge, bir zamanlar ilahi biçimde,
Androjen bağı elinde tutan
Ne kadarı sen, küçük aşkım ve ne kadarı
İkiz böğürlerin, neşeyle onurlandırdığım!
Ne bu güzel baş, ne bu gözler, ne bu alın,
Ne bu tatlı gülüş, ne bu el karıştıran
Kalbimi pınar içine ve gözyaşlarıyla beni zenginleştiren,
Güzellikleriyle beni mutlu edebilirdi
Bazen dokunabileceğim umudu olmadan
Cennetine, arzumun yerleştiği.[7]

Gabrielle d'Estrées ve Villars Düşesi'nin portresinde, bize dişil bedenin hem bütünselliği hem de parçalanması verilir. Otururken resmedilmiş çalışan hemşire figürüyle, kendi üzerine kapanmış ve haz ile arzunun baskın *mizansen*inden ayrılmış bir beden sunulur. Bu, çıplaklığın dağılmış parçalarının etrafında dolaştığı, örtülmüş bir merkezdir. Tablonun biçimsel resimlerle yapımı, bu parçaları bir bütünsellik içinde toplamaya davet etmekten çok, bize çok sayıda görülü çerçeve sunarak, bölümlerin ayrılmalarını ve yalıtılmalarını daha da artırır: Bir bütün olarak resmi çerçeveleyen kenardan, ileride banyonun dikdörtgen kenarında yer alan d'Estrées kız kardeşleri ortaya çıkaran ayrılmış ve kaldırılmış perdelerin çerçeveleyen planına; bu temel figürlerin arkasında, başka bir çift perde, arkasındaki duvarda yer alan çerçeveli iki tablonun önüne oturmuş olarak resmedilen hemşirenin sahnesi üzerinde açılır. Bu nedenle arka plan ve ön plan teatral "katların" birbirini izlemesi olarak ay-

7. Pierre de Ronsard, *Les Amours* (1552), sonnet LXXII, Paris, 1963, s. 45. Ronsard'ın *blason* sonesi, *blason anatomique*'in bir örneği olmamasına rağmen, yine de *blason*'un dinamiklerinin özlü bir açıklamasını yapar.

rılır ve bunlar, hem meme ucunun parmak uçları arasında çember içine alınmasından kaynaklanıyor hem de bu harekette sona eriyor gibi görünen bir dizi dar alan oluşturur.[8] Tablonun başından sonuna kadar sürdürülen ayırma süreci, sonuçta bir seçme süreci, yani, dışarıda tutma sürecidir. Ne baş, ne gözler, ne alın, ne gülümseme, ne de el, ama göbek. Kadın bedeninin bütünü değil, ama görünüşe göre önemsiz olmasına rağmen seyredenin bakışını donduran ve bir şiirin alanını, bir resmin alanını, bir bedenin alanını dolduran "ayrılabilen" bir parçadır; meme ucu ya da perspektif sayesinde meme ucunu çember içine alan parmakların boyuna küçültülmüş arka plandaki bacaklar.

❦

Blason üzerine yorum yapanlar, bu biçimin özel kökenini tasvire dayalı şiirin ortaçağ geleneğine dahil etme ve onu daha genel olarak, Rönesans'taki düşünsel ve sanatsal düşünceye hâkim olan insanın çevresini ussallaştırma isteğine atfetme konusunda hemfikirdirler. *Blason* teriminin kendisi, daha önceki hanedan armacılığı geleneğinden gelir: Özel bir kalkanın, kısa bir tasviri ve özelliklerinin yorumunun eşlik ettiği resimli minyatürüne verilen addı. Bu ilk *blason*'ların didaktik işlevi, *calendrier*'ler* ve *bestiaire*'ler** gibi şiirsel özet bilgiler kitaplarının üretimine taşınmıştı. *Calendrier*'ler okura her bir ayın ve mevsimin özelliklerinin tasvirini ve her birinde yapılacak işi sunuyordu. *Bestiaire*'ler, benzer şekilde, özel hayvanların kısa şiirsel tasvirlerini, onların özelliklerine ahlâki yorumlar getirerek veriyordu. Taşlar, bitkiler, insan tipleri ve doğanın diğer ürünleri de aynı "ussallaştırına" sürecine tabiydi. *Blason anatomique*, didaktik bir form olan özet kitaplar nedeniyle daha fazla

8. Arka planda, uzanmış figür tablosunun sol alt köşesinde görmemize izin verilen tek şeyin, Villars Düşesi'nin başparmak ve işaret parmağının duruşunu yansıtan düzenlemede hafifçe dışarıda bırakılmış bacaklar olduğuna dikkat edin.

* (Fr.) Takvim (ç.n.)

** (Fr.) Ortaçağ'da hayvan öyküleri kitabı, parsname. (ç.n.)

calendrier, bestiaire ve çok sayıda amblem kitabının üretildiği yeniden canlanma dönemi olan Rönesans'ta ortaya çıktı.

Aynı zamanda, İtalya'da, Olympo da Sassoferrato, Saunders'ın "anatomik aşk şiiri" olarak tanımladığı tarzda yazıyordu: Kadınların güzellikleri üzerine *capitoli* ve *strambotti. Capitolo del bianco petto de madonna Pegasea*, belirli bir Pegasea'nın memelerinin güzelliğini öven uzun bir şiirdir ve ilk anatomik *blason* olan, Clément Marot'nun *Beau tétin* [Güzel meme] adlı şiirine, kesin olmamakla birlikte çoğunlukla esin kaynağı olduğu söylenir. *Strambotto*, dişil bedenin bir özelliği hakkında daha kısa, sekiz dizelik bir şiirdir ve Sassoferrato bunlardan en az kırk beş tane yazmıştı; bunlar "*Comparation de laude a la signora mia incominciando al capo per insino a li piedi*" başlığı altında toplandı. Clément Marot'nun kendi *blason*'unu yazmadan önce Sassoferrato'nun anatomik şiirini okuyup okumadığı hâlâ tartışma konusudur ve Saunders gerçekten, Sassoferrato'nun "bir dizi kopuk ve değerli görüntüyü anımsatan"[9] şiirlerinin anlaşılması güç söylemi ile Marot'nun *Blason du beau tétin*'deki daha doğrudan tasvire dayalı yaklaşımı arasındaki fark üzerinde durur. Ne var ki, amacıma uygun olarak, XVI. yüzyıl şiirinde dişil bedenin, düzenleme, sınıflandırma, listeleme ve sonuçta yönetme arzu ve itkisinin bir araya geldiği yer olduğunu basitçe belirtmek isterim. Bu eğilimin en özlü şiirsel ifadesi, 1536 ile 1543 arasındaki dönemde, Fransa'daki *blason anatomique*'te bulunur.

Rönesans'ın beden parçası üzerine şiirsel söylemleri, orantılar teorisinin ve bilimsel "anatomi" sisteminin ifade edilmesine yol açan insan bedeninin yapısıyla daha geniş bir meşguliyet bağlamında ortaya çıkmıştı. Anatomide idealleştirilmiş beden, yani bir *bütün* olarak ele alınan beden, şiddetle yok edildi; yeni bilimsel bilgi oluşturma sürecinde bölünerek dikkatle incelenmek üzere kesilip ayrıldı. Parçalama, bütünleştirilmiş hakikati keşfetme aracını sağlamıştı. Sanatta varoluşsal beden idealleştirildi. Onu oluşturan parçalar arasındaki uygunluklar (bir parmağın diğerine oranı; bütün parmakların elin geri kalanına oranı; bütün parçaların diğerlerine ora-

9. Alison Saunders, *The Sixteenth-century Blason Poétique*, Bern, Las Vegas, 1981, s. 95.

nı; vb.) çizilirken organik bir uyum sağlandı. Parça, Leonardo da Vinci'nin "*minor mondo*"sunun* kozmografında bütünün ölçüsüdür: "[Ptolemaios] bütünü böldüğü gibi, ben de organları ilgi alanlarına bölecek ve daha sonra bütün figürün algısını ve insan kapasitesini parçaları aracılığıyla sahip olduğu bölgesel devinim kadarıyla gözler önüne sererek parçaların her yönden işlevini tasvir edeceğim."[10] Leonardo'nun çalışmaları, hem insan bedeninin mekaniklerinin anatomik gözlemlere dayalı anlayışı için hem de o bedenin ahenkli bir bütünsellikte (bedenin olabildiğince çok parçası arasındaki uygunluğun formüle edilmesine dayanan bütünsellik) temsil etmek için duyulan kaygıya en iyi şekilde tanıklık eder.

İki sistemde de insan bedeni, aynı el tarafından, hem saldırgan bir bölme ve kesip ayırma edimine hem de temsilin bütünselleştirme edimine konu edilmiştir. Devon L. Hodges, Andreas Vesalius'un *De Corporis Fabrica* adlı illüstrasyonlarında benzer bir düalizm olduğunu ileri sürer; bu düalizmi, bedene ideal bir biçim olarak ve kişiliksizleştirilmiş parçalar (anatomi ders kitabına serpilmiş maddenin parçaları) olarak inanma arasındaki gerilim diye algılar.[11] Yüzeysel kaslarını göstererek kahramanca ayakta duran erkek figüründen, dengelenmiş iskeletine kadar altı illüstrasyon, ideal bedenin yok edilmesinin öyküsü olarak yorumlanır. Ne var ki sanatçı, ideali, anatomik incelemenin iğrenç maddeselliğine teslim etmez. İfadeler, duruşlar ve sahneler daha özlü, "nesnel" ve kesin biçimde açıklayıcı yönelimden çok sanatın tumturaklı diline aittir.

Rönesans'taki sınıflandırma ve listeleme eğilimi, gözde bir metaforu bölme ve kesip ayırma yönündeki anatomik edimde de vardır. Örneğin, "dinsel" anatomilerin (amacı, hakikati örten günahları kesip atarak arındırmak olan ahlâki çalışmalar) ortaya çıkışını kaydedebiliriz. Burada "beden", insan bedeni değil, güçsüzleşen parçalarından kurtulmak için saldırgan bir eleştirel incelemeye konu olan dinsel metnin bedenidir; süreç, bizim şimdi patoloji olarak göreceğimiz şeyi paylaşır. Ancak, analitik ve anatomik süreç ara-

* (Lat.) Küçük dünya. (ç.n.)

10. Leonardo da Vinci, *Notebooks of Leonardo da Vinci*, I, ed., Edward McCurdy, Londra, 1938, s. 168.

11. Devon L. Hodges, *Renaissance Fictions of Anatomy*, Amherst, 1985, s. 4-6.

sında çizilen benzerlik yeniden yorumlamayı davet eder: Dinsel metnin bedenine uygulanan şiddet, cinsel bedene uygulanan şiddet ve Hıristiyanlığın "hastalıklı" olarak algıladığı "nefsin" köreltilmesi olarak da yorumlanabilir.

Blason anatomique kavramının ünlendiği bağlamı kısaca anlatırken biçimi, bütünselleştirme itkisine ait çift-değerliliğin dinamiklerine yerleştirmeye çalıştım; bu itki, insan bedenini Rönesans imgeselliğinden parçalarına ayırarak ayrı bir yere koyan "hakikate uygun" bilginin (ister bistüri, ister boya fırçası, ister sözcük tarafından uzlaştırılsın) araştırılmasıdır. Bu çift-değerlilik, parçayı överken, dişil bedeni parçalara ayıran şiirsel biçimin gizli saldırganlığını dikkate alan bir *blason anatomique* okuması önerisinde bulunur.

❦

Kusursuzlaştırılmış meme, yumurtadan daha beyaz,
Yepyeni beyaz satenin memesi,
Gülü utandıran meme,
Her şeyden daha güzel meme;
Sert meme, hayır meme değil,
Sanki fildişinden küçük bir top,
Ortasında duran,
Bir çilek ya da vişne,
Kimsenin görmediği ya da dokunmadığı,
Ama öyle olduğuna ben bahse girerim.
Meme, o halde, küçük kırmızı uçlu,
Asla hareket etmeyen meme,
İster gelmek, ister gitmek için,
İster koşmak, ister dans etmek için,
Sol meme, nefis meme,
Her zaman eşinden uzak,
Kanıt gösteren meme,
İnsanın *koşuluna.*
Seni gördüğünde, birçoğuna gelir
Ellerde bir arzu,

Seni hissetmek, sana dokunmak için;
Ama insan kaçınmalıdır
Daha yaklaşmaktan, *bongré ma vie,**
Başka bir arzu uyanmasın diye.

O meme, ne büyük ne küçük,
Olgun meme, aç meme,
Gece ve gündüz ağlayan meme:
"Evlen benimle, şimdi evlen benimle!"
Şişir ve ger meme,
Yakanı iyisinden iki inç,
İyi bir sebeple mutlu diyecekler
Seni sütle dolduran adama,
Bir bakirenin memesinden
Bütün ve güzel bir kadın memesi yapana.[12]

Pascal Quignard, *Les Blasons anatomiques du corps féminin*'in arka yüzünde, erişkin bedenimizin, parçaların ilk algısal deneyiminden yola çıkarak tanınmasından bahseder. Meme ucunu çevreleyen bir ağızdan; başparmaktan; güle güle demek için yavaşça dalgalanan elden; parlayan simetrik iki gözden; kusan bir ağızdan; öne eğilmiş gür saçlı bir baştan; çöken bacaklardan; ilk günlerimizin algısal alanını dolduran ve bize ait yapacağımız bir tutarlılıkta toplamaya çalıştığımız parçalardan bahseder. Sürekli düş kırıklığına uğratan bedenin tutarlı bir imgesini korumanın imkânsızlığından da bahseder. Hastalık, acı, hoşlanmadığımız bir özellik, belki bir yara izi ya da doğum lekesi, parça kötü niyetle algımızı istila ettikçe, birlik yıkılır. Quignard'ın burada bahsettiği anatomi, Catherine Clément'ın sözcükleriyle, "tıp okullarında bize öğretilen anatomi değil, bilgimiz dışında bizi etkileyen arkaik anatomidir."[13] Çizgileri biyolojinin kurallarına göre çekilmeyip, ilk korku ve arzularımız tarafından belirlenen *imgesel* bir anatomidir. Bu imgesel anatomi, en iyi, Leonardo da Vinci ya da Andreas Vesalius'un değil, La-

* (Fr.) Hayatım sayesinde (ç.n.)
12. Clément Marot, "Du Beau Tetin, CIV (1535 civarı), *Clément Marot – Oeuvres Poétiques*, ed. Y. Giraud, Paris, 1973, s. 402.
13. Catherine Clément, *The Lives and Legends of Jacques Lacan*, New York, 1983, s. 93-4.

can'ın "insanoğluna acı çektiren bütün saldırgan imgelerin atlası"[14] olarak tasvir ettiği Hieronymus Bosch'un eserlerinde temsil edilir. Burada, Lacan'ın aklındaki bildik bir resimdir: Birlikte ya da yalnız oynayan, kafaları çekmeyi ve göbekleri parçalamayı imgeleyen (bir oyuncak bebeği parçalara ayırarak canlandırabilecekleri) küçük çocukların resmi. Bunda, hadım edilmenin, yaralamanın, yok etmenin, bölmenin vb. imagoları çevresinde düzenlenmiş, "parçalanmış beden" fantezisinin canlandırılmasını görür. Bu fantezi, erken fizyolojik doğumun zarar verdiği beden aracılığıyla ihtiyaçlarını doyurmakla başa çıkarken elde edilen ilk algısal deneyimlerden oluşur. Lacan, hayatının ilk altı ayında çocuğun evrenine (algısal parçalardan, haz ve hoşnutsuzluğun çok sayıda dakik uyarımlarından oluşan bir evren) hükmeden "intra-organik ve ilişkisel uyumsuzluk"tan[15] bahseder. Lacan, içinde engellenme ve doyumun, saldırganlık ve şefkatin sırayla birbirini izlediği bu algısal kaosun fenomenolojisi için Melanie Klein'ın çalışmasını referans olarak gösterir.

Çocuğun iç ve dış dünyası ile ilişkisi, *kısmi nesnelerle* ilişkisidir. Bunlar, haz ve rahatlama duygusu sağlamadaki rollerinden dolayı, ilk algısal deneyimlere hükmeden beden parçalarıdır; henüz ayrı bir birlik, bütün bir nesne, "kişi" anlayışı yoktur. Beslenme deneyimi anneyle nesne ilişkisini başlattığı için bu kısmi parçalar arasından ayrıcalıklı olan memedir. Burada "meme" anatomik organ anlamında değil, bedensel doyum ya da engellenme deneyimini oluşturan görsel, kinestetik, işitsel ve koklama ile ilgili duyuların kümelenmesi anlamında kullanılmıştır. R. D. Hinshelwood şöyle yazar:

> Nesne, başlangıçta, fiziksel den çok tensel, duygusal ve kasıtlıdır. Bu nedenle "meme", daha sonraki hayatta sahip olacağı birleşik anlamların yarı karanlık bölgesini ya da çeşitli imgeleri anımsatamaz. Bebekle daha basit bir ilişkisi olan nesnedir. Yanağına dokunur, meme ucunu ağzına alır... Sadece bu kısa ömürlü niteliklere sahip olmasına rağmen çocuk için tamamen gerçektir. Çocuğun bakış açısından parça nesne bir bütün olmasına rağmen bunun gibi nesnelere "kısmi nesneler" adı verilir.[16]

14. Jacques Lacan, "Aggresivity in Psychoanalysis", *Ecrits-A Selections*, s. 11.
15. *A.g.e.*, s. 19.
16. R. D. Hinshelwood, *A Dictionary of Kleinian Thought*, Londra, 1989, s. 374.

Melanie Klein'ın kısmi nesnelerle en erken ilişki tanımında,[17] meme çocuk tarafından hem "iyi" meme, hem de "kötü" memeymiş gibi algılanır: Açlıktan kurtuluşu getirdiği kadarıyla "iyi"dir ve bu nedenle haz kaynağıdır; yokluğunda, engellenme ve açlıktan doğan rahatsızlıkla birleştirildiği kadarıyla "kötü"dür. "İyi" ve "kötü" kısmi nesneler fantastik olarak çarpıtılmış "dayandırıldıkları gerçek nesnenin resmi olan imagolardır".[18] Çocuk şefkat ve öfke duygularını, sırasıyla "iyi" ve "kötü" memeye yansıtırken, "iyi" ve "kötü" memeyi aynı anda içe yansıtır (çünkü haz ve acı duyumları bedeninin içinden gelmektedir). İçe yansıtma ve yansıtma, bedensel işlevler ile sırasıyla yemeğin yutulması ve atılmasıyla ilişkilendirilir. Böylece, nesne gerçekte, öznenin içinde meydana gelen bölünmeye karşılık olan "iyi" ve "kötü" nesneye *bölünür*. Engellenmeden doğan saldırganlık, çocuğun memeyi hırsla ısırıp kopardığı yok etme fantezilerine[19] neden olur. Mutlu eden "iyi meme" tamlıkla onurlandırılırken, "kötü meme" parçalar halinde algılanır. Meme, "iyi" ya da "kötü", sonradan, fantastik olarak çocuğun kendi saldırganlığı ve sevgisinin kuvveti kadar büyük güçlerle donatılır. Bu nedenle, iç ve dış "kötü" meme, çocuğa karşı dönebilir ve misilleme yapabilir. Böyle bir misillemeye karşı korunma olarak, "iyi" memenin gücü idealleştirme noktasına kadar artırılır; sanrısal doyum, memeyi bitmez tükenmez bir haz kaynağına çevirir ve çocuğa geçici bir tümgüçlülük, yani idealleştirilen iç ve dış meme üzerinde tam bir kontrol sağlar. Klein, "idealleştirme böylece, zulmeden korkunun doğal sonucudur,"[20] diye yazar.

Nefret duyguları ve şefkat duygularının ayrı tutulma derecesi, nesnenin "iyi" ve "kötü" nesneye bölünmesine göre büyük ölçüde değişir. Bazen yıkıcı dürtüler ile şefkat duyguları arasında bir mik-

17. Melanie Klein, "Some Theoretical Conclusions Regarding the Emotional Life of the Infant", *Developments in Phycho-analysis*, Londra, 1952.
18. M. Klein, "A Contribution to the Psychogenesis of Manic-depressive states", *The Selected Melanie Klein*, ed. J. Mitchell, Londra, 1986, s. 116.
19. Yazar İngilizce metinde "fantasies" yerine "phantasies" yazmıştır ve bununla ilgili olarak da "Burada Melanie Klein'ın terim için kullandığı yazılışı benimsiyorum" dipnotunu eklemiştir.
20. M. Klein, "Notes on Some Schizoid Mechanisms, *The Selected Melanie Klein*, s. 182.

tar sentez elde edilir. Sonuçta ortaya çıkan, çocuğa kaygı veren çift-değerlilik, nesnenin bölünmesi süreciyle kontrol altında tutulur. Bu süreç, çocuğun hayatının ilk aylarında nispeten daha seyrek yaşanır, ama gelişim bütünsel nesne ilişkisine doğru ilerledikçe ve "iyi" ile "kötü"nün aynı nesneden geldiği iması güçlendikçe, çift-değerlilik deneyimi, daha uzun süreli depresif kaygıya neden olarak sıklıkla yinelenir. Çocuğun kendi varlığını parçalanmış olarak algıladığı bu çatışma durumu, yaralı "iyi" nesneyi onarmak, parçalarını yeniden bir araya getirmek, bütünlük durumunu tekrar kurmak için duyduğu şiddetli gereksinimi tetikler. Klein'a göre, oral-sadistik fantezilerin öncelikle, ama sadece annenin memesine yöneltilmediğini belirtmek önemlidir: "Memeye saldırılar, anne bir bütün olarak tasavvur edilmeden önce, halihazırda memenin bir uzantısı olarak hissedilen tüm bedene karşı benzer tipte saldırılara dönüşür."[21] Bu tip ilk ruhsal süreçlerin yapısının ayrıntılı haritasını, *blason*'un şiirsel biçimi üzerinde çizmeye kalkışmadan önce ben yine de, çocuğun anne bedeninin bir parçasına yaptığı fantastik yatırımı nesnesi olarak alan Kleincı diyalektiğin kadın bedeninin parçasına gösterilen şiirsel saygıya uygunluğunu dikkate almak istiyorum. Klein'ın vurguladığı gibi, "annenin memesi ayrıca, hem iyi hem de kötü yönleriyle, onun (çocuk) için annenin bedensel varlığı ile birleşir gibi görünür ve kişi olarak anneyle ilişki böylece ilk evreden ileri doğru aşamalı olarak oluşturulur."[22]

Ortaçağın sonlarındaki tasvire dayalı şiirde, güzel kadınların fiziksel özelliklerinin listelenmesi sıklıkla dişil bedenin parçalanması süreciyle karşılaştırılmıştır.[23] *Blason anatomique*, daha ileri bir aşama olarak ele alınabilir: Parçalar arasından tek bir öğe seçilir.

21. *A.g.e.*, s. 183.
22. M. Klein, "Some Theoretical Conclusions Regarding the Emotional Life of the Infant", s. 200.
23. Bkz. örneğin, Mario Pozzi, "Il ritratto della donna nella poesia d'inizio cinquecento e la pittura di Giorgione", *Lettere Italiane*, XXXI/1, Ocak-Mart 1979 ve François Lecercle, *La Chimère de Zeuxis*, Tübingen, 1987. Roland Barthes'ın sözcükleriyle, "...söylenmek için bir kez bir araya getirilmiş olan, bütün beden sözcüklerin tümünün tozuna, ayrıntıların tane tane sıralanmasına, parçaların tekdüze dökümüne, ufalanmaya geri dönmek zorundadır: Dil bedeni bozar...", *S/Z*, Londra, 1975 [*S/Z*, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 105].

Bu, sırası gelince parçalanmaya, nesnenin şiirsel incelemesine konu olur.[24] D. B. Wilson, şiirin "her yeni açıyı bir dizi nitelikle tanımlayarak, nesne etrafında sürekli döndüğü" sarmal deviniminden bahseder.[25] Bana göre, şiirin, orada burada aynı sözcüğün tekrarıyla kesilen ritmi,[26] daha ayırıcı bir devinimi belirtir ve nesnenin her bir yeni açısının tanımı, o nesnenin tamamen farklı görüntülere parçalanmasına daha çok benzer. Besin ve değerli fildişi olarak meme; bağıran meme; acıkan meme vb. *Blason anatomique* biçiminin bir özelliği de beden parçasıyla bir insanmış gibi konuşulmasıdır. Parça, bütünün yerini almaya başlar. Canlı kadın gibi, bazen konuşma ile donatılır, ama sıklıkla daha büyük güçler verilir:

> ... O kahverengi kaş, onun derin karanlığı altında
> Kapkaranlık arzular içinde saklıyorum
> Özgürlüğümü ve kederli hayatımı
> Senin tatlılıkla zevk verdiğin hayatımı.[27]

Blason anatomique biçiminin yapısında varolan çift-değerlilik, dişil bedenin parçalanmasına dayanarak nesnenin övgü dolu dizelerde idealleştirilmesi, burada şiirlerin içeriğinde yankılanır. Beden parçası, hayali kısmi nesneye, haz ve engellenmenin ve sonuçta yaşam ve ölümün tedarikçisine dönüştürülür. Marot'nun *Du beau tétin* adlı şiirinde, idealleştirme ve yıkma arasındaki çift-değerliliğin formüle edilmesi özel ilgi gerektirir. *Du beau tétin* ilk anatomik *blason*'dur ve dişil bedenin tek tek parçaları hakkında dizeler yazma modasını çıkaran modeli oluşturmuştur. İlk *blason anatomique*'in nesnesinin meme, yani çocukluğun ilk nesnesi olması anlamlı görünür. Açılış dizelerindeki metafor ve metonimilerin

24. Özlü sözler kitabında toplanan yayımlanmış biçimlerinde, her bir *blason anatomique*'in sadece bir cümle olduğunu, dişil bedenin parçalarının uzun listesinin bir kısmı olduğunu belirtmekte fayda var.
25. D. B. Wilson, *Descriptive Poetry in France from Blason to Baroque*, New York, 1967, s. 8.
26. İnceleme altındaki beden parçasının adının şiirin başından sonuna tekrarı bütün *blason anatomique*'lerin ortak özelliğiydi. François Sagon'un *Blason du pied*'sinde şiirin kırk dört satırının her biri *ayak* ile başlar.
27. Maurice Scève, "Blason du sourcil", 1536, *Oeuvres Poétique Complètes*, ed. B. Guégan, Cenevre, 1967, s. 282.

oyunu, kısmi nesnenin o ilk algısal deneyimi ile ilgili bir şeye işaret eder. Şiirsel meme, dokunulabilir (somut ve hatta hoş) bir nesneye dönüştürülür. Satenin yumuşaklığına, fildişinin sertliğine sahiptir. Meme yumurta, çilek ya da vişnedir; kendisini içeren bir yiyecek olur. Besleyen memeden, yiyecek olarak memeye şiirsel kayış, çocuğun annenin memesine ilişkin dalgalanan algısını kopyalar: Besin ve doyum sağlayan "iyi" meme, oral-yıkıcı fantezilerinde çocuğun ısırıp kopardığı ve yiyip bitirdiği "kötü" meme. Anatomik *blason*, bir lokma gibi, yenebilecek kadar küçük bir parçanın servisini yapar.

Tıpkı şiirin başlangıcının parçalanmayı belirtmesi gibi, son dört dize de ahengi akla getirir: Şiirin tekrarla kesilen ve bir dizi kısa, birbirinden tamamen farklı imgelere bölünen genel devinimin tersine akıcı bir şekilde aktarılan bir fikrin ahengi. Biçimsel parçalama böylece, tıpkı memenin parçalara ayrılmasının, sütle doldurularak (yine bütün yapılarak) onarılmasına yönelik edime varması gibi, biçimsel ahenge ulaşır. Onarım, sevilen yaralı nesneye uygulanır. Annette Michelson, *blason anatomique*'te iş başında olan idealleştirme ve yıkma diyalektiği hakkında şöyle yazar: "İncelenmek üzere kesilen kadın, daha sonra yeniden oluşturulur, bütünlük ve itaat içinde yüceltilir: Marot'nun *Blason du beau tétin* adlı şiirinde dediği gibi, 'Seni sütle dolduran adam, bir bakirenin memesinden bütün ve güzel bir kadın memesi yapar.'"[28] Memenin sütle doldurulması edimi üzerine yapılan, idealleştirmede varolan gizli saldırganlığı anımsatan (anal ve üretral itkilerden çıkan başka bir saldırı yolunu isteyen) başka bir yorumda, şair/çocuk tehlikeli bedensel maddeleri nesneye yansıtır. "Benliğin bu dışkıları ve kötü parçaları, sadece zarar verme değil, aynı zamanda nesneyi kontrol etme ve nesnenin sahibi olma anlamına da gelir. Anne, benliğin kötü parçalarını içermeye başladığı kadarıyla farklı bir birey olarak değil, kötü kendilik olarak duyumsanır."[29] *Blason du beau tétin* adlı eserinin başarısıyla yüreklenen Clément Marot, hemen *contre-blason* [kar-

28. C. Marot, A. Michelson'un, "On the Eve of the Future: The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy", adlı makalesinden alıntı yapmıştır, s. 10.
29. M. Klein, "Notes on Some Schizoid Mechanisms", s. 183.

şıt blason] kavramını ortaya atmıştı. Ancak, *Blason du laid tétin* [Çirkin meme blason'u] hoşa gitmeyi başaramaz. *Laid tétin* yaşlanan kadının kurumuş ve kısır memesidir. "Kötü" meme, ölümün tedarikçisi, çocuk-şairin en saldırgan dürtülerinin nesnesidir:

...Kurutulmuş meme, sarkan meme,
Kurumuş meme, gevşek meme,
Süt yerine pis çamur veren,
Şeytan seni o kadar çirkin yaptı ki.
İşkembe için alınan meme,
Ödünç alınan meme,
Ya da bir şekilde çalınan
Ölmüş yaşlı bir keçiden[30]

Blason'da iş başındaki çift-değerlilik, yani dişil bedenin övgü dolu dizelerde kesilip parçalanması, *contre-blason*'da yoktur çünkü küçümseyen söylemin yegâne şiddetine indirgenir. Melanie Klein, ilk algının çift-değerliliğe izin vermediğini söyler: Meme sadece "iyi" nesneye ve "kötü" nesneye bölünür. Bununla birlikte, çocuğun algısı geliştikçe, kısmi nesneye karşı çift-değerlilik duyguları daha da sıklaşır. Bu açıdan, *blason*'ların ve *contre-blason*'ların üretimlerini, çocuğun kısmi nesneyle ilişkisinin gelişimindeki o iki *konuma* daha kesin gönderme yaparak dikkate almak mümkün olur: "Saldırganlık libidoyla azaltıldığında"[31] çift-değerli algının ürünü ("iyi" ve "kötü" nitelikler aynı nesneye atfedilir) olarak *blason*; nesne tümüyle "kötü" olduğunda ve bu, odaklanmış, koşulsuz ve yoğun nefretin alıcısı haline geldiği için daha arkaik bir algıdan kaynaklanmış olarak *contre-blason*:

Seni orada görmeleri üzerine, birçoğuna gelir
Bir arzu ellerin içinde
Seni uzun eldivenlerle yakalamak için
Atmak için beş ya da altı çift

30. C. Marot, "Du Layd Tetin", CV (1535 civarı) *Clément Marot – Oeuvres Poétiques*, s. 403.
31. M. Klein, "Some Theoretical Conclusions Regarding the Emotional Life of the Infant", s. 234.

Tokat burnunun üstüne
Seni koltukaltında saklayan kadının.[32]

Çoğunlukla gözlenmiştir ki, Freud'un erişkinin içindeki çocuğu keşfettiği kadar Klein da çocuğun içindeki bebeği bulmuştur. Şiirsel anatomik parçanın kısmi nesneye dürtü saplantısı açısından başka bir yorumunu (bu durumda, annenin "penisi") ileri sürmek amacıyla, şimdi Freud'a ve erişkinin içindeki çocuğa döneceğim. Artık, öznenin gelişimindeki başka bir dönemden, çocuğun cinsel farklılığı kabul etme, bundan anlam çıkarma girişimlerinin egemen olduğu dönemden bahsedeceğiz. Anlam için verilen mücadeleden ortaya çıkan farklı bir anne bedenidir, erkek çocuğa kendisinin de hadım edilme ihtimali olduğunu yansıtan hadım edilmiş beden. Bedensel parçalanma ile ilgili Oedipus öncesine ait zulmedici ilk korkuların, "kayıp" beden parçasının imgelenen ya da gerçekteki görüşüyle yeniden yaşanması ve yoğunlaşması çok mümkündür.

Kitabın başında, nesnesi olarak dişil bedenin bütünlüğünü alan betimsel şiir ve anatomik *blason*'un seçici şiirsel biçimi arasında yapılan ayrım, başka bir ayrıntıya işaret eder. Annette Michelson, Villiers de l'Isle-Adam'ın *L'Eve Future*'de Alicia'nın güzelliklerini anlatışından bahsederken tasvirin, "daha çok, Fransızcadaki *toise d'un regard** gibi, nesnesinin ölçüsünü alan ya da değerlendirmesini yapan eril inceleme bakışı gibi"[33] uzun saçlardan aşağı, ayağa doğru ilerlediğini kaydeder. Dişil bedenin parçalarının listelenmesiyle ima edilen bakış bu nedenle, o beden üzerinde ağır ağır kayarak devinen bakış, sinemadaki tilt hareketiyle biçimlendirilen bakıştır. Diğer taraftan, anatomik *blason*'da *beden parçasının* dikkatli şiirsel incelemesi, hareketsizliğe varan (*durdurulmuş*, yakın çekim) bakışa işaret eder. Burada aklıma Freud'un fetişizmin kökenlerine ilişkin tanımı geliyor: Başka yöne çevrilen bakış bir parça üzerinde takılıp kalır, bu nedenle parça, küçük çocuğun kadın be-

32. C. Marot, "Du Layd Tetin", *Clément Marot – Oeuvres Poétiques*, s. 403.
* (Fr.) Bakışın ölçüsü. (ç.n.)
33. A. Michelson, "On the Eve of the Future: The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy", s. 8.

deninde eksik olarak yorumladığı şeyin yerine geçerek hadım edilme kaygısını dindirmeye yarayacaktır. İmgeselin üzerinde takılı kaldığı bu "önemsiz" parça, sadece eksik penisi temsil etmez, ayrıca daha ileri giderek fallusun; eril organın daima yetersiz kalan göstereni olduğu tümgüçlülük gösterileni konumuna yükseltilir. Gerçekten, *Du beau tétin*, dik penisinkilerden farklı nitelikler sergilemez; fildişi gibi serttir, onu koruyan giysiyi geri iterek şişer ve "süt"le dolu olduğunda en iyi biçimindedir. Ayrıca, idealleştirilmiş meme, idealleştirilmiş bütünün konumunu, yani sadece parçası olduğu bedenin bütünlüğünü değil, eksiksiz kadın bedeninin ötesinde varolan imgesel tamlığı alır. Erkeğin fetiş olarak seçtiği kısmi nesnenin mutlaka bir beden parçası olması gerekmez ne de maddi bir nesne.[34] Fetiş seçimini belirleyen yer değiştirme mantığı, farklı bir sürü nesneye libidinal yatırım yapılmasına imkân tanır. Nesnesi olarak bir gözyaşını ya da bir iç çekişi alarak yazılmış *blason*'larda, eski bir gelenek olan *strambotto*'nun takip edilmesi nedeniyle dişil bedenin parçalarının tasvirinden, kadının giydiği elbisenin veya elbisenin bir parçasının ya da kadının sahip olduğu ayna ve benzeri nesnelerin tasvirine kayma vardır. Ancak, bunu söyledikten sonra, yukarıda belirtilen nesnelere imgeselde, bedenden ayrıldıkları kadarıyla, beden parçaları konumu verilir: İç çekiş ve gözyaşı bedenden çıkartılır; giysiler bedenden soyulur ve ayna da o bedenin sadece yansıtılmış parçasıdır.

Anatomik *blason*'ların üretimini fetişizmin dinamiklerine konumlandırdıktan sonra nesnesi olarak tam da fetişistin bakışını çevirdiğini alan *Blason du C.*'yi nasıl açıklayacağım? *Blason du C.*, kadının vajinasına ateşli bir övgüdür. *Con** başarıyla, cesur aslana, atılgan tazıya, hareketli ve oyuncu maymun ya da kedi yavrusuna benzetilir; pınardır, çeşmedir, dereciktir; zevk dolu misafirliğe götüren dar yoldur; yakut tokayla sıkı sıkı kapatılmış küçük bir kaptır, lezzetli bir lokmadır vb. Yazılan vajina, bu nedenle *aşırıdır*. Eril

34. Fetişin tinselliğinin eski, psikanaliz öncesinde yapılmış özlü ifadesi için bkz. *Etude de psychologie expérimentale: le fétichisme dans l'amour* adlı eserinde Binet'nin *sabit fikri* fetiş olarak ele alışına bakın.

* (Fr.) Kadının edep yeri. (ç.n.)

imgeselin bir yokluğun işareti olarak yorumladığı şey, biriktirme ve yer değiştirme aracılığıyla telafi edici bir bolluk simgesine çevrilir: "Orada hiçbir şey olmadığını çok iyi biliyorum, ama yine de *her şey* orada". *Blason du C.*, nesnesi ile ilgili çift-değerliliği, tümce yapısının tumturaklı dilinin (antitezin egemen olduğu tumturaklı dil) kendisinde taşıyan ruhu olan bir methiyedir. Haz ve kaygının kaynağı *con*, hem aslan hem lezzetli lokmadır; aynı anda hırsla yiyen ağız ve hırsla yenecek nefis yiyecektir.

Nancy J. Vickers, "Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhymes"[35] adlı makalesinde, Petrarca'nın Laura üzerine yazılarındaki[36] parçalama dinamiklerini, parçalama mitini (Ovidius'un Aktaion mitindeki eril bedenin parçalanmasını) inceleyerek ele alır. Diana'nın çıplak bedenini görmesi üzerine Aktaion, intikamcı tanrıça tarafından geyiğe dönüştürülür; daha sonra, kendi köpekleri tarafından bedeni parçalara ayrılarak öldürülür. Petrarca'nın 23 no'lu *canzone*'si, karşılık göremeyen âşık ve arzuladığı kadının göz kamaştıran çıplaklığı arasındaki imgesel karşılaşmayı anlatır. Yasaklanmış bir çıplaklığı görmesiyle şair, Aktaion gibi, başkalaşıma uğrar, ama Aktaion'dan farklı olarak parçalara ayrılma yazgısından kurtulur. Vickers şöyle yazar:

> Aktaion-Diana karşılaşması... fetişistik sapıklık üzerine kuram oluşturmak için temel bir sahneyi yeniden canlandırır: Eril çocuğun dişil çıplaklıkla, parçalara ayrılma olasılığına işaret eden bir bedenle rahatsızlık veren karşılaşması. Kadının bedeni, kutsal olmasına rağmen Aktaion'a sergilenir ve Aktaion'un bedeni, sonuç olarak, gerçekten parçalara ayrılır. Petrarca'nın Aktaion'u, Ovidius'unu okuması nedeniyle, sonradan ortaya çıkacak şeyi fark eder: Yakında gerçekleşecek parçalanma tehdidine yanıtı, tehdidin betimsel olarak parçalara ayrılması

35. Nancy J. Vickers, "Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhymes", *Critical Inquiry*, VIII, Kış 1981.

36. *Blason anatomique* biçiminin başka bir habercisi de Francesco Petrarca'nın Laura'nın elini öven sonesidir. Petrarca'nın yazılarının, güzel kadınların daha sonraki şiirsel tanımları üzerine etkisi hakkında, Elizabeth Cropper "geleneksel güzel kadın tanımı ile kadının tam bir portresini hiç yapmamış bir lirik şair arasında nasıl bu kadar yakın ilişki kurulabilir?" diye sorar (On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style", *The Art Bulletin*, LVIII, 1976, s. 386).

aracılığıyla etkisiz hale getirilmesidir. Görülen bütünselliği parçalanmış sözcüklere, bedeni göstergelere dönüştürür.[37]

"Çıplak dişiliğin" görülmesi üzerine, dişil bedenin düzensiz parçalanması ve eril bedenin imgesel parçalara ayrılması arasında bu şekilde kurulan bağlantı, şiirsel söylemin o bedenden (şüphesiz, sosyal bir beden, ama daha temel olarak *duyumsal* bir beden) geldiği olgusunu bize hatırlatarak eril bedenin maddeselliğini metnin alanına özlü ve etkileyici bir biçimde yeniden sokar. Ayrıca, tehdidin algılandığı duygu yoğunluğunu öne taşır. Bu yoğunluk, "gerçeklik" ve fantezinin birbirinden ayırt edilemez olduğu algının erken evrelerdeki dinamiklerini hareket geçiren sanrısal bir dürtüyle imgesel tehdidi edebi "edimselleştirmesi"ne dönüştürür.

Vickers'ın Aktaion'un hikâyesini, *travmanın* edebi olarak *yeniden canlandırılması* şeklinde yorumlaması, bizim "güzel parçaların" şiirsel üretiminin temelini oluşturan öyküleri daha fazla anlamamızı sağlar. Özellikle, Freud'un aktardığı bir parça ipliğe bağlı tahta makarayı tekrar tekrar görüş alanı dışına atıp sevinçli bir "da"* sözüyle geri çekerek oyun oynayan çocuğun hikâyesini düşünüyorum.[38] Freud, bu kaybetme ve bulma oyununu ("fort-da"** oyunu), çocuğun, annesinin gidişini ve geri dönüşünü yeniden canlandırması olarak yorumlar. İlk olarak, annenin ortadan kayboluşunun üzücü deneyiminin simgesel tekrarının sadece onun geri dönüşündeki hazzın yeniden yaşanması için gerekli ön koşul olduğuna işaret eder. Ancak, bu açıklama, eylemin ilk bölümünün, yani kayboluşun sahnelenmesinin, ikinci bölümden çok daha sık oynanmasını açıklamaz. Tatmin olmayan Freud, güç ilişkileri oyununa ilişkin gözlemine dayanan başka bir yorumu araştırır. Çocuk, nesnenin/annenin ortadan kayboluşunu sahneye koyarak, önceden pasif bir kurban olduğu senaryoda *etkin* bir rol alır. Hâkimiyet dürtüsü, bu nedenle,

37. N. J. Vickers, "Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhymes", s. 273.

* "İşte, orada", anlamında. (ç.n.)

38. S. Freud, "Beyond the Pleasure Principle", *SE*, XVIII ["Haz İlkesinin Ötesinde", *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, çev.: Ali Babaoğlu, Metis Yayınları, 2001, s. 27-29]

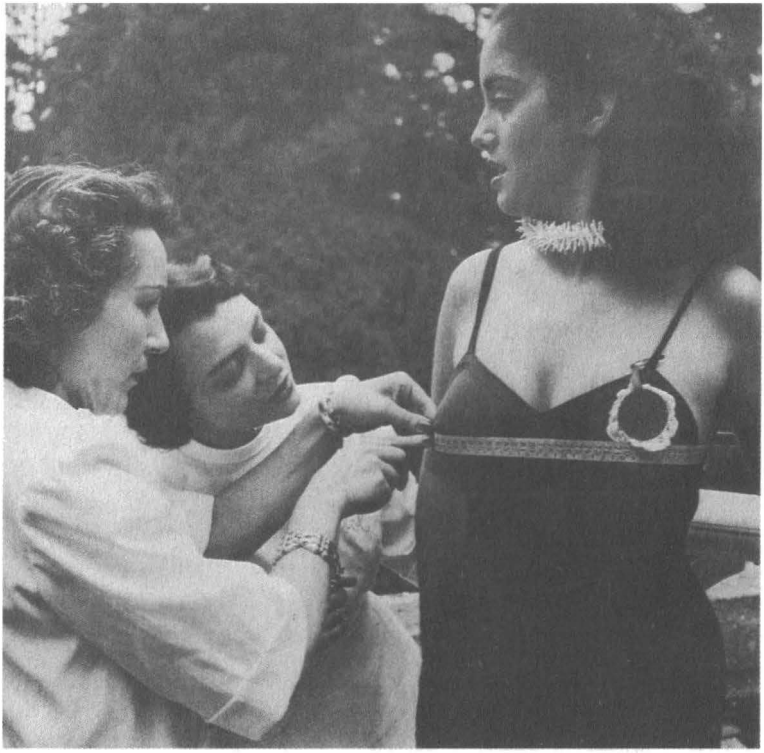
** "Fort" gitti anlamında. (ç.n.)

anıyla ilgili duygulardan bağımsız çalışacaktır. Freud, yine bu tip erken güç ilişkilerinin dinamiklerinde, çocuğun annesine karşı saldırgan ve intikamcı itkilerini doyuma ulaştıran bir araç olarak nesneyi fırlatma edimine, meydan okuma anlamı yükler.

Petrarca, kendini talihsiz izleyici rolüne koyarak ve Ovidius'un hikâyesinin doruk noktası olan şiddetli dirikesimi kâğıt üzerinde yeniden sahneleyerek Aktaion'un tanrıçayla karşılaşması hikâyesini yeniden yazar. Oedipus öncesi travmanın dil düzeyinde tekrar edilmesi, dişil biçimde somutlaşan imgesel tehdit üzerindeki simgesel hâkimiyetin yeniden ifade edilmesidir. Bu, en azından yapısal olarak, "fort-da" oyununun bir çeşit erişkin versiyonudur. Ayrıcalıklı yazar/aktör rolünde, daha sonraki hâkimiyet ediminde, Petrarca, parçalara ayrılmanın kanlı yazgısından kendini kurtararak öyküyü doruk noktasında askıya alır. Bu yazgı başka birinin olacaktır. Hayranlık duyulan edebi parçalar koleksiyonundaki sayfada parçalayacağı beden, Laura'nın bedenidir ve aynı zamanda arkaik anne bedenidir (çocuk/şairin aşıkâne nefretinin fantezi ürünü nesnesidir).



Jean-Paul Goude, "Preparatory work for *Improvements on a Masterpiece*", New York, 1975.



Federico Patellani, Güzellik yarışması - yarışmacılarının ölçüleri alınırken, San Remo, 1949.

IV
Altın oran kızı

Bahçıvanın şimşiri bir top, bir koni, bir küp şeklinde yaşamaya zorlaması gibi, erkek de kadının imgesine, temel kesinliklerini, düşüncesinin geometrik ve cebirsel yapısını yükler

HANS BELLMER[1]

Honey dergisinden alıntı, 1986:

Nasıl model olunur?
TEMEL FİZİKSEL ÖZELLİKLER: En az 1.68 m boyunda. İnce yapılı ve orantılı (çoğu model 10/12 bedendir)... Muntazam bir yüz. Çıkıntı ya da kavissiz, düz bir burun... Aralıklı olmayan, muntazam beyaz dişler.[2]

1. Hans Bellmer, Gilbert Lascault'un, *Figurées, dé figurées – Petit vocabulaire de la femininité représentée* eserinde, Paris, 1977, s. 80.
2. "How to Become a Model", *Honey*, Ocak 1986, s. 28.

The Photography of Women dergisinden alıntı, 1965:

> Kalçalar ve göğüs çevresi en geniş yerlerinde, 2.5 ila 5 cm'den az ya da çok olmamak üzere 90 cm, bel çevresi de bundan en fazla 25 cm az yani 65 cm olmalıdır. Bu ölçüler yukarı ya da aşağı ölçeklenebilir. Ancak, ölçüler modelin boyuna göre değişirken, orantılar hemen hemen aynı olmalıdır. Örneğin 85 cm olan kalçalar ve göğüs çevresi için bel çevresi 60 cm olmalıdır. Fotoğraf açısından, modelin orantıları dikey düzlemde dört eşit parçaya bölünüyorsa, boyu nispeten önemsizdir.[3]

Atlas of Foreshortening'den alıntı, 1984:

> Fotoğraf çekimleri sırasında, modellerden biri "Peşinde olduğunuz şey, tasvir mi?" diye sordu... Hayır, bedenin tasvirinin peşinde değildik... Peşinde olduğumuz şey daha çok *orantı*, yani beden parçalarının, özel inceleme koşulları altındaki ilişkisiydi. Bedenin çeşitli kütlelerinin, çok çeşitli düzenlemeler altında uzamda oluşturdukları tasarım duygusunu da yakalamak istiyorduk. Bu nedenle, model olarak, bulabildiğimiz en uyumlu şekilde gelişmiş, iyi orantılı ve normal bedenlere sahip kişileri seçtik.[4]

Villiers de l'Isle-Adam'ın *L'Eve Future* adlı romanındaki genç hayran kahramanı, metresinin güzelliğini överken kadının fiziksel özelliklerini *Muzaffer Venüs*'e* benzetir. Bu şekilde, bedenin uyumlu bir temsilini düzensizliklerden koruyarak oluşturmak için aritmetik ve geometriyi araç olarak kullanan klasik temsil geleneğini akla getirir. Plastik cerrah Marc-Henri Bon'un bir burnu, çeneyi ya da göğsü yeniden modellerken, modern ya da kurmaca olmayan bir şeyi kendine örnek aldığında, döndüğü şey yine Klasik gelenektir. 16. *arrondissement*'daki** bekleme odasında, gerçek insan büyüklüğünde bronzdan çıplak bir kadın heykeli durur. 1920'lerde yapılmış bir heykel olduğu gerçeğinin konumuzla ilgisi yok; bu heykel,

3. Lewis Tuchlin, *The Photography of Women – The Nude as Art*, New York, Londra, 1965, s. 37.
4. John Cody, *Atlas of Foreshortening -The Human Figure in Deep Perspective*, New York, 1984, s. xi.

* Heykeltıraş Canova'nın bir eseri. (ç.n.)

** (Fr.) Burada ilçe anlamında kullanılmış, ancak yazar sözcüğün diğer anlamı "yuvarlaklaştırmaya" da gönderme yapmak için Fransızcasını kullanmış. (ç.n.)

Klasik idealin günümüze yansıtılmasıdır. Böylece, Dr. Bon "güzelliğin nesnel kriterleri... dikey bir çizgiyle ilişkili olarak simetri... yüzeylerin netliği... altın kuralın uygulanması sayesinde oylumların orantısallığı"ndan söz eder.[5]

> *İnsan zihni, şeylerin arasında gerçekte bulduğundan daha fazla düzen ve benzerlik olduğuna inanmaya doğal olarak eğilimlidir; doğa istisnalar ve farklılıklarla doluyken, zihin her yerde, olmayan koşutluklar, bağlantılar ve ilişkiler görür*
>
> FRANCIS BACON[6]

Batılı temsilde, değişen orantı kavramı ile ilgili kayıtların çoğu M.Ö. XVI. yüzyılda Pythagoras'la başlar. Teorik geometrinin kurucusu olduğuna inanılan Pythagoras, diğer şeylerin yanında, müzikal uyum ve tartışmalı da olsa orantıların hesaplanmasının ilk taslağıyla da ilgili sayılır. Pythagoras'ın sayılar teorisini formüle ettiği dinsel çerçeve, matematiği önceki yararcı işlevinden uzaklaştırarak soyut kuramı cesaretlendirdi. Müzikal armonilerdeki ses, aralık ve sayılar arasındaki karşılıklı ilişki üzerine düşüncelerinden[7] yola çıkarak sayının bütün nesnelerin kaynağı olduğu inancına dayanan evrensel uyumu tasarladı. Bundan böyle sayılar, uzamsal olarak, sınırlı düz şekillerle temsil edilecekti ("4" kare olarak, "3" üçgen olarak vb.). Pythagoras'ın mistik kozmolojisi, her türden tabu ve yasaklarla sınırlanmış ve arınma ayinleriyle vurgulanmış bir hayat şeklinden gelişmişti; bu, bedeni fiziksel egzersiz ve beslenmenin düzenlenmesi aracılığıyla şekillendiren toplu eğitim sisteminde temellenen bir hayat şekliydi. Böylesi bir çilecilik, Pythagoras ve yandaşlarının aristokrasinin aşırılıklarına verdiği sert yanıttı; erdemin ahlâksızlık, eşitlikçiliğin eşitsizlik, uyumun uyumsuzluk karşı-

5. Danièle Laufer, "Chirurgien esthètique: Narcisse et Pygmalion", *Autrement*, 91, Haziran 1987, s. 145.

6. Francis Bacon, *Novum Organum*, Michel Foucault'nun alıntısı, *The Order of Things-An Archeology of the Human Sciences*, New York, 1973. [*Kelimeler ve Şeyler*, çev.: M. Ali Kılıçbay, İmge Yay., 2. baskı, 2001, s. 91]

7. Pythagoras, farklı uzunluklarda tınlayan çalgı telleriyle deneyler yaparak, bütün armonik sistemin ilk dört rakama göre aritmetik bir formülasyonuna ulaşmıştı. Deneyin anlatımı için, bkz. Rudolf Wittkower, "The Changing Concept of Proportion", *Idea and Image*, Londra, 1978, s. 120.

sında zafer kazanmasını amaçlayan tamamen dinsel ve politik bir projeydi. Pythagoras'ın öğretim programı, sıkı fiziksel eğitimin yanında, erdemi (bu, Plutarkhos'un Pythagoras adına konuşmasıdır) "akıl tarafından algılanması gereken"[8] müzik sanatının öğretilmesini de içeriyordu. Pythagoras, Marsyas'ın kavallarını ve duyuların ifadesini dikkate almadı; lirin aritmetik uyumunu doğanın en saf ses perdesine, gökyüzüne ve yıldızlara doğru genişletti. Pythagoras sisteminde, "Doğa, matematiksel düşünceyle, güzellik de hem doğa hem de matematikle uyum içinde"dir.[9]

Demiurgos *Timaios*'ta, evrenin "bir ustanın temkinli geliştirme kapasitesi"yle yaratılışı üzerine[10] çalışmaya başladığında, Pythagoras matematiğinin iki tipine başvurur. Dünyanın ruhunu yaratmak için ilk önce, Bölünemeyen ve Bölünebilen Varlığın, Aynılık ve Fark'ın hammaddesini karıştırarak bir "Orta" duruma ulaşır; sonunda, "doğası gereği" birbirine "alerjisi olan" Aynı ve Farklı'nın Varlık ile birleşmeye zorlandığı bir karışım elde eder. Daha sonra, karışımın oluşturduğu uzun şeridi, müzikal ölçünün uyumlu aralıklarından elde edilen sayısal oranlara göre bölerek ilerler. Daha sonra, bunu iki ince şerit halinde keser ve bu şeritleri çaprazlama koyup birbirinin çevresinden dolaştırdıktan sonra uçlarını iki halka oluşturacak şekilde bağlar: Aynı'nın dışarıda kalan dairesi sabit yıldızlar için, Farklı'nın içeride kalan dairesi de gezegenler içindir.[11] Demiurgos, dünyanın bedenini ezeli kaostan yaratmak için geometrik şekillerin kıyaslanamaz ölçülerine başvurur, böylece, tam sayıların basit aritmetik uyumundan yola çıkarak hiçbir ortak ölçüsü ol-

8. Plutarch, *De Musica*, XXXVII, Jean Lacoste'un, *L'Idée de Beau*, Paris, 1986, s. 15. (İngilizceye çevirisi yazar tarafından yapılmıştır).
9. "Proportion", *Encylopaedia Universalis*, XIII, Paris- 1979, s. 650.
10. Desmond Lee, Plato'nun *Timaeus and Critas*'ının Giriş Bölümü, Londra, 1983, s. 8.
11. Platon şöyle yazar: "...aynı kalan özü...bölmeden bıraktı. İçe dönüşe gelince onu altı yerinden böldü ve birbirine eşit olmayan yedi daire yaptı; bu dairelerden her biri ikiz ya da üçüz aralara tekabül ediyor, böylece de her çeşitten üç daire olmuş oluyordu. Bu dairelere, birbirlerine karşıt yönde dönmelerini emretti, üçüne aynı hızla, öteki dördüne de hem birbirlerinden hem de birinci üç dairenin hızından ayrı bir hızla fakat sürekli bir orantı ile." [*Timaios*, çev.: Erol Güney, Lütfi Ay, Sosyal Yayınlar, 2001, s. 32].

mayan büyüklükler arasında oluşan uyumun üstün biçimine ulaşır.[12] İlk görevi, tanımı olmayana "kesin bir şekil ve sayı modeli" vermektir. Çalışmaya iki temel geometrik birimden, çeşitkenar ve eşit kenar üçgenlerden başlar. Bunlardan beş adet üç boyutlu cisim elde eder. Wittkower, bunları "en mükemmel geometrik şekiller" olarak tanımlar çünkü eşkenarlı, eşit yüzlü ve eşit açılı tek üç boyutlu cisimlerdir.[13] Demiurgos, elementlerin "gerçek" doğasını bu şekilde tanımladıktan sonra, bunları tutarlı bir bütün içinde, "devam eden geometrik orantı" kurallarına göre düzenlemek için çalışmaya devam eder. Hava ve suyu, ateş ve toprak arasındaki bağlayıcı ara dönemler olarak seçerek, "ateş ile toprağın arasına su ile havayı koymuş, onları birbirine mümkün olduğu kadar aynı orantıyla birleştirmişti. Öyle ki havaya göre ateş neyse, suya göre hava o olmuş, bu birleşme sayesinde gözle görülür, elle tutulur bir gök vücuda getirmiştir."[14]

Platon geleneğine göre Demiurgos, "en düzgün" üçgenleri ölümlü bedenin üretimi için ayırmıştı. Heykelturaş Polykleitos, bedenin anatomik olarak ayrı parçalarıyla bir bütün olarak beden arasında, yani bir parmağın diğeriyle, bütün parmakların elle, bütün parçaların diğer bütün parçalarla aralarında matematiksel ilişkiler kurmaya çalıştı. İnsan bedeni ölçülmüş, doğa keşfedilmiş ve her ikisinin de tamamen rasyonel olduğu görülmüştü. Vitruvius bunu, şu şekilde ifade eder: "Doğa, insan bedenini, sayılar bedenin tam şekline olan orantılarına karşılık gelecek şekilde planladıysa, eskiler çalışmalarını yürütürken ayrı ayrı organları, planın genel gidişatına tam olarak uyduğunu gözlemlemeleri gerektiğini belirlemekte haklı görünüyorlar."[15] Projeksiyonlar oyununda, doğa rasyonelleştirilirken, us doğallaştırıldı. Vitruvius, insan orantılarının binaların-

12. Bkz. Jean Lacoste, *L'Idée de beau*, Paris, 1986, s. 15; R. Wittkower, "The Changing Concept of Proportion", s. 116.

13. Beş üç boyutlu cisim, küp, dörtyüzlü, sekizyüzlü, onikiyüzlü ve yirmiyüzlü cisimlerdir. [Bilgi için bkz. Daud Sutton, *Platon'un ve Arşimet'in Çokyüzlü Cisimleri*, çev.: Nasip Akasya, NeKitaplar, 2003]; bunlar sırasıyla toprak, ateş, hava, su ve "bütün gökyüzü" ya da evrendir.

14. *Timaios*, s. 28.

15. Vitruvius, Harold Osborne'un, *The Oxford Companion to Art* eserinde, Oxford, 1970, s. 933.

kilerle belirlenmesini önermişti; Rönesans sanatçısı, canlı bedenin mimari açıdan güçlendirilmiş simetrisini ve mimarlığın insan biçimci dinamizmini oluşturma görevini üstlenmişti.

Pythagoras ve Platoncu sayısal oran kavramı, ortaçağın dinsel, felsefi ve estetik düşüncesi tarafından yürekten desteklenmiştir: Ne var ki, dönemin görsel uygulamalarına marjinal kalmıştı. Ortaçağ sanatçıları, geometrik şekillerin (Demiurgos'un dünyanın bedenini oluşturduğu malzemelerin) karşılaştırılamazlığını ortak oranların karşılaştırılabilirliğine tercih etmişlerdi. Wittkower, ortaçağ sanatçısının "önceden oluşturulmuş geometrik normu imge dokusuna yansıtma" eğiliminde olduğunu belirtir.[16] Bu yaklaşımın en sık alıntılanan örneği, Villard de Honnecourt'un çizimleridir. Bu çalışmalarda, beden yapısı neredeyse göz ardı edilir çünkü "sıklıkla süslemeci bakış açısından beslenen ve bazen de Gotik taş süsü şekilleriyle daha fazla karşılaştırılabilir olan çizgiler sistemi telden bir iskelet gibi insan biçiminin üzerine oturtulur."[17] De Honnecourt'un temsil sistemi teknik bir yol, inşaatçılıkla ilgili bir yardımdı; ancak "canlı ve gerçekçi çizimler" için kurallar seti oluşturmak olduğu kadar, Umberto Eco'nun belirttiği gibi "belirli bir güzellik teorisinin yansımasıdır... sözünü ettiğimiz teoride güzellik 'biçimsel görkem'in üretip açığa çıkardığı 'oran'dır."[18] Aziz Augustinus, geometrik şekillerin, özellikle dairenin hepsinin ötesinde de noktanın güzelliğini övmüştü, bölünemeyen, merkez, kendisinin başı ve sonu olan noktanın. Bizans ölçütünde, burnun uzunluğunun çarpanları olarak ifade edilen yüz şekli, ortak merkezleri burun kökünde olan üç eşmerkezli daire (hale dahil) ile sunulmuştu. İnsan bedeninin düz geometrik şekillerle kaydedilmesi, imgelerin simgesel işlevine en iyi şekilde hizmet eden o bedenin daha şematik sunumuna doğru ilerledi, ki bu sıkça tartışılan bir konudur. İnsan bedeninin organik yapısıyla bağdaştırılamayan geometrik şekillerin düzgünlüğünün üzerinde durulmasıy-

16. R. Wittkower, "The Changing Concept of Proportion", s. 117.
17. Erwin Panofsky, "History of the Theory of Human Proportions", *Meaning in the Visual Arts*, Londra, 1970, s. 113.
18. Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, New Haven, Londra, 1986 [*Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev.: Kemal Atakay, Can Yayınları, 1999, s. 66].

la temsil edilenin fiziksel varlığından çok, düzenleyici gücün zihinsel ve ruhsal izi vurgulanmıştı.[19]

Rönesans sanatçısı, "onu çevreleyen doğal olgudan metrik bir norm çıkarmaya"[20] çalışırken, tam sayıların zarafetine inanmıştı. Vitruvius, orantıları, figürünün uzunluğunun bayağı kesirleri olarak formüle etti: Örneğin alındaki saç çizgisinden çeneye kadar ölçülen yüz, toplam uzunluğun onda biriydi. XVI. ve XVII. yüzyılda Floransalı birkaç sanatçı, Vitruvius tarafından kaydedilmiş verinin doğruluğunu kontrol etmek için eski heykellerde ölçüm yaptı ve bazen birbirini tutmayan sonuçlarla karşılaştılar. Aynı yöntemi canlı bedene uyguladılar ve her biri, "zevke göre, belirli tanrılara, klasik mimarinin üç stiliyle ya da asalet, güzellik ve zarafet kategorileriyle ilişkilendirilmesi gereken"[21] üç ölçüt formülasyonuna ulaştı: 10 yüz uzunluğu, 9 yüz uzunluğu ve daha kısa bir uzunluk. Böylece, insan orantısının ve fiziksel güzelliğin ölçütleri arasında tek ve mutlak bir ilişki yok gibi görünür. Orantı sistemleri farklı fiziksel tiplerin ideallerini oluşturmak için geliştirilmişti; bu tipler belki de her zaman güzel olarak tasvir edilmedi ama günümüzdeki güzellik kavramından ayrılamayan saflık ve mutlaklık kavramıyla tartışmalı şekilde doludur. Aslında, Leone Battista Alberti farklı fiziksel tipteki birçok insanın gözlemlenmesine ve ölçülerine dayanan kendi özgün orantı sistemi üzerinde çalıştığında amacı, sadece şu ya da bu bedenin güzelliğini değil, "Doğa tarafından, sabit oranları var-

19. İnsan bedeninin natüralist temsilleri ortaçağ süresince var olmuştur. Ölmek üzere olan İsa'nın insan boyutlarında çokrenkli heykelleri Hıristiyan törenlerinin merkezi olmuştu. İsa'nın bedeni, koltukaltındaki ve peştemalının yukarısında karnının üstündeki tüylere kadar, en ince detaylarıyla sunulmuştur. Ancak, burada betimlenen beden, İsa'nın bedenidir, ilk önce pek insan gibi değildir, acılar içindedir. Vücudun görünümü değil, sahibini imana taşıması planlanan, vücudun içine kazınmış acının görünümüdür. XV. yüzyılın başka birçok renkli heykeli, "Gotik bir güzellik, tamamen çıplak, Venus Pudica duruşuyla...bir gençle sırt sırta...üzerinde sadece kalçasında düğümlenmiş küçük bir peştemal olan bir genç. Her ikisiyle sırt sırta bir cadı...kurumuş, damarlı göğüsler boş torbalar, dişleri aralıklı ağzı çenesi üzerinde bir mağara gibi içeri çökmüş..." (Marina Warner, *Monuments and Maides*, Londra, 1985, s. 297). Burada, genç ve yaşlı dişil bedenin çıplaklığı, vücudun bozulmasının canlı bir anlatımını, bedensel hazza karşı bir uyarı ve bedensel hazzın kınanmasını verir.

20. R. Wittkower, "The Changing Concept of Proportion", s. 117.

21. E. Panofsky, "History of the Theory of Human Proportions", s. 123.



Giacomo Barozzi da Vignola, "Allegorical representation of the technique of perspectival distancing and the correctly proportioned reproduction of objects", *Due regole della prospettiva practica* içinde, ed. E. Danti, Roma, 1611.

mış gibi, birçok bedene dağıtılmış o kusursuz güzelliği temsil etmekti." Bedenin toplam uzunluğunu altı *pedes*'e, altmış *unceolae*'ye ve altı yüz *minuta*'ya böldü. Albrecht Dürer daha sonra, bu en küçük birimi, *Trümlein*'e (milimetreden daha küçük bir ölçü birimi) ulaşmak için üçe bölecekti. Alberti ve Leonardo gibi Dürer de çalışmasını, doğa gözlemi içinde insan orantısı üzerine temellendirmişti. Alberti'den farklı olarak, ancak Leonardo gibi Dürer de fiziksel güzelliklerin çoğulluğunu savunmak için tekil bir insan güzelliğini reddetmişti; bu yine de, aritmetik kesinliğin en önemli kuralı açısından ifade edilmiş bir çoğulluktur –kısa tipte, ince tipte, şişman tipte, "iyi orantılı" oldukları sürece eşit derecede güzel olan insanlar vardı.

Leonardo da Vinci'nin doğa gözlemi, onu, metrik verinin kılı kırk yaran derisinin altına, koruyucu insan örtüsünün altına, "dörde bölünmüş, derisi yüzülmüş ve sahip olması korkunç"[22] başka bir bedene götürdü. "Ondan fazla insan bedenini parçalara ayırdım," diye yazar Leonardo. Kemikleri, sinirleri, kasları, tendonları ve damarları dikkatlice inceledi, ölçtü ve çizdi; bu iğrenç ve değersiz beden parçalarını uyumlu bir bütünsellikte eklemledi: "İnsan yaratıcılığı, farklı makinelerle aynı sona cevap verebilecek çeşitli icatlar yapabilir, ancak Doğa'nın yaptığından daha güzel, daha basit, daha doğrudan bir icat yapamaz; çünkü Doğa'nın icatlarında ne bir şey eksiktir ne de fazla."[23] Her uzuv, her organ, bütünün hizmetinde kendi özel amacına kusursuz biçimde hizmet etmek için tasarlanmıştı; her hareket, birleştirici olan "sürekli ve bir örnek dairesel devinim" ilkesiyle idare edilmekteydi. Kol kusursuz bir daireyi tanımlamış; bütün olarak beden, kare ve dairenin içinde sınırlandırılmış ve bunun yanı sıra perspektifsel alanın geriye eğik kılavuz çizgilerin üzerine çizilmişti.

Panofsky, *History of the Theory of Human Proportions* adlı araştırmasını XVI. yüzyılın sonunda tamamladı. Dürer tarafından oluşturulan ölçüm yöntemleri yeni kriminoloji, antropoloji ve biyo-

22. Leonardo da Vinci, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, ed. Irma A. Richter, Oxford, New York, 1980, s. 151.
23. *A.g.e.*, s. 163.

loji bilimlerine uygulamak için daha da geliştirilmişti. Ancak sanatsal uygulama alanında insan orantıları teorilerinin geliştirilmesi, metafizik karakterinden sıyrılan bir grup kuralla sınırlı kaldı. Oranti ölçütleri, perspektif ile birlikte XVI. yüzyılın sonlarından itibaren Akademi'lerde öğretilmeye başlandı. En ünlü Klasik heykellerin tümünün gravür kitapları, bu heykellerin orantılarının dikkatli analizleriyle birlikte yayımlandı. Bu tip kitapların amacı, sanatçıya, matematiksel olarak "doğru" oranlarda olduğuna inanılan modeller vermekti. Bu modeller sanatçıyı, bunları kendi başına yapmak zorunluluğu gibi güç bir görevden kurtarıyordu, böylece sanatçı sadece diğerlerinin yaptıklarından daha iyisini yapmaya çalışabilirdi. Ayrıca, Reynolds'ın iddia edeceği gibi, "...eski heykeltıraşlar çalışmalarını, ölçerek değil, uzun süreli alışkanlıklarla kazandıkları göz hassasiyetiyle yapıyorlardı."[24] Sayılar güzelliğe ulaşmanın aracı olmuşlardı ve Rönesans kendini, Doğa'nın bütün ürünlerinde olan matematiksel düzenlemenin damgasını "tanımaya" adamıştı. XVII. yüzyıldan itibaren güzellik, artık nesnenin sayısal olarak ifade edilebilen düzenliliğine ait değildi. Piles'ın bilinen sözünde ifade edildiği gibi, duyarlılık, öznel olgunun açığa vurulması halini almıştı: "Ancak, genel kanıya göre güzelin tanımı yoktur: Güzellik, gerçek bir şey değildir derler; herkes onu kendi zevkine göre değerlendirir ve sadece hoşa giden şeydir."[25] Düzende güzellik varsa, bu, insan aklının biçimlendirme gücünün tanınmasında vardı. Shaftesbury bunu doğrular: "'...güzel, hoş, zarif asla maddenin içinde değildi, sanat ve tasarımındaydı; asla bedenin kendisinde değildi, biçimde ya da biçimlendirme gücündeydi.' Güzel biçim bunu doğrulamaz mı ve sizi her etkilediğinde tasarımın güzelliğini dile getirmez mi? Sizi etkileyen tasarım değilse nedir? Hayran olduğunuz akıl mıdır yoksa aklın etkisi midir?"[26]

24. Sir Joshua Reynolds, H. Osborne'un *The Oxford Companion to Art* eserinde, s. 936.
25. Roger de Piles, *The Principles of Painting*, Osborne'un *The Oxford Composition to Art* eserinde, s. 932.
26. A. A. Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, *The Moralists*, III. Bölüm, II. Kısım (Theokles ve Philokles arasındaki diyalog), ed. A. Hofstadler ve R. Kuhns, *Philosophies of Art and Beauty*, Chicago, Londra, 1976, s. 250.

Sayıların metafizik bağlamı olmadan ve orantı teorilerinin birbirleriyle bağıntılı gelişimleri olmadan, güzellik hakkındaki düşünceler yine de uyum idealiyle sınırlı kaldı. Descartes, güzellikten "Bütün parçalar arasında öylesine doğru bir uyum ve denge vardır ki, hiçbir parça bir diğerine üstün gelmez,"[27] diye bahsetmişti. Bu tanım daha sonra, Diderot tarafından tekrarlandı. Nesnelerin güzel bulunması konusunda Diderot şöyle yazmıştı: "Bütünü oluşturan parçalar arasında algıladığım bir çeşit düzen, düzenlemeler, simetri ve ilişkilerden başka hiçbir şey kastetmiyorum (çünkü bütün bu terimler, ilişkilerin kendisini düşünmenin farklı yollarından başka bir şey göstermez)."[28] Ne var ki, Diderot'nun bahsettiği düzen, basitçe doğada bulunan bir düzen değildir, bir dereceye kadar bakan kişi tarafından, nesneyle karşılaşmasında üretilir: "İlişki genel olarak, akıl gücünün bir etkinliğidir... ancak yine de temeli nesnelerin içindedir."[29] Burke, "Orantı, Güzelliğin nedeni değildir" başlıklı *Enquiry*'sinin bölümlerinde konuyu, doğru ölçümlerin güzelliğine olan eski inanışla birlikte ele alırken Hogarth, orantı kurallarının değişmezliğini biraz şakacı bir biçimde sorguladı: "Bu nedenle, biçimdeki karmaşıklığı, *gözü bir çeşit nedensiz ava sürükleyen* ve akla verdiği zevkten dolayı onu güzel olarak adlandıran, onu oluşturan çizgilerdeki o kendine özgülük olarak tasvir edeceğim."[30] Hogarth, "çizgideki kendine özgülüğe" "yılankavi" adını verir; bu, matematiksel orantıların kendine has biçimselliğinden çok okşamanın yılankaviliği ya da bedenin ana hatlarını akla getiren bir yılankaviliktir.

Akademilerin dogmaları, XIX. yüzyıldan günümüze çeşitli ifadeler bulan yeni bir öznelliğin baskısı altında çökmüştür. Sanatın konusu, artık, İdeal'den varoluşsala kaymıştır: Romantizm'de in-

27. René Descartes, J. Lacoste'un *L'Idée de beau* eserinde, s.12.
28. Denis Diderot, "Beau", *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Societé de Gens de Lettres*, Paris, 1751-1765, s. 621.
29. *A.g.e.*, s. 622.
30. William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, James T. Boulton'ın Introduction to Edmund Burke's *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and The Beautiful* eserinde, Oxford, 1987, s. xxiii. Hogarth, "Tam oturan orantı, göze göre her zaman olmamasına rağmen, akla göre güzelliğin bir parçasıdır," diye yazar.

san tutkularının temsili; İzlenimcilik'te çevrenin algısal deneyiminin resme çevrilmesi; Dışavurumculuk'ta duygular prizmasından izlenen dünyanın resmedilmesi. André Masson şöyle yazar: "İfade, güzelliğin yerini alma eğilimindedir, elbette romantiklerde bu böyledir, ama XVI. yüzyıldan beri insanlar, Greco'nun bir tablosunun anlamlı olduğunu söylüyor, güzel olduğunu söylemiyorlar."[31] Görünüşe göre aklın ilkelerinin dolayımından geçmeyen bir öznelliğin sanat eserine işlenmesi, estetik hazza karşı işler.

XIX. yüzyılın sonlarından 1960'lara kadar, matematiksel oranların estetik değeri, özellikle de mimari ve matematik alanlarında ateşli tartışmalara konu oldu. Altın Oran'ın estetik değeri üzerine; Altın Oran'ın estetik açıdan değersizliği üzerine; Altın Dörtgen'in güzelliği üzerine; karşılaştırılabilir oranların güzelliği üzerine vb. kitaplar yayımlandı. 1920'lerde, Le Corbusier, aynı zamanda Altın Oran üzerine kurulu bir orantı sistemi olan Modulor [Modüler] ölçeklendirme sistemini tasarladı. Bu ölçülerden çıkartılan norm, 1.83 metre boyunda ya da kolları başının üstüne kalkmış durumda (bedenin merkezinin göbekle kesiştiği bir duruş) boyu 2.26 metre olan bir erkektir, böylece Rönesans'tan bilinen uzlaşımı kullandı. 1920'lerin makine ve Taylorizm çağı olduğunu söyleyebiliriz. Bu dönemde, mimariden (çan şeklinde şapkası, kısa kesilmiş saçları ve düz eteği içinde) kadın figürüne kadar her şey, hesaplanmış verimliliğin yalın çizgilerini görüntüledi.

Sanattaki Orantı Üzerine İlk Uluslararası Kongre 1951 yılında düzenlendi. Filozoflar, ressamlar, mimarlar, müzikologlar, sanat tarihçileri, mühendisler ve eleştirmenler ortak bir kanıya vardılar: "Kontrol eden ya da düzenleyen bir çeşit orantı sistemi arzu edilir."[32] Ne var ki, 1957'de, Londra'daki Royal Institute of British Architects'te [İngiliz Mimarlar Kraliyet Enstitüsü] "orantı sistemleri iyi tasarımı kolaylaştırır ve kötü tasarımı zorlaştırır" düşüncesini savunan hareket, kırk sekiz oya karşı altı oyla yenilgiye uğradı. Bununla birlikte, doğru ölçülerin estetik değerine olan inanç ölmedi. Klasik dönemlerde açıkça detaylandırılan teorik ve pratik dü-

31. André Masson, "En peril", *L'Ane*, XXIII, Ekim-Aralık 1985, s. 46.
32. R. Wittkower, "The Changing Concept of Proportion", s. 121.

zen olarak başlayan şey, bugün, bedenin, özellikle de dişil bedenin estetik değerlendirmesinin gündelik dilini dolduran bir grup belirsiz varsayıma devroldu. Bu tür varsayımlar, moda ve güzellik dergilerinin sayfalarında vurgulanır ve sanat uygulaması üzerine yazılmış teknik elkitaplarında ve sanat tarihi kitaplarında takılıp kalır. Örneğin, günümüz şanat tarihçisi şöyle yazar: "Delacroix, orantıları ve renginin güzelliğiyle dikkat çeken bir ırktan olan bu kadını resmederken, Kafkas ten rengiyle saç ve gözlerin karakteristik kestane renginin ince tonlarını aynen korur."[33] Bundan başka, orantısal varsayımlar, Klasik geleneği hatırlayan bütün sanatçıların söyleminde mutlaka örtüktür. Masson'un ifadesiyle: "Benim için, Yunan sanatı güzellik üzerine bütün tartışmaların ekseni olmayı sürdürür... güzellikte büyülü bir şey vardır, Milo Venüsü'nün önünde, *dokunulmaksızın* ve bir *bütün* olarak kaldığı yerde, kalabalıkların hâlâ kuyruk oluşturmasının nedeni budur."[34] Burada güzellik, kesin biçimde, bedenin *tamlığına*[35] aittir.

...iki tip fotoğraf. İlki ışığa boğulmuş bir odayı, ikincisi Jane Russell'ın yüzünü ve göğüslerini gösterir. Poitiers'deki Maubergeon kulesinin, "altın oran" a göre inşa edilmiş merkez odası, kuleye öyle orantılar verir ki insan öğle vakti kulede gölgesi yere vurmadan durabilir

JEAN-MICHEL RABATÉ[36]

Güzelliğe duyulan hayranlığın çarpık bir sonuca götürmeye eğilimli, başka hoş biçimlerini aklınıza getirmez misiniz? Gerçekten de nerede son bulacak diye endişeliyim. İnsanda ateşli arzular, dilekler ve umutlar silsilesi uyandıran güçlü biçimleri düşünmeye zorlayacaksınız diye endişeliyim. İtiraf etmeliyim ki, akla yatkın ve incelikli güzellik düşüncenize hiçbir yol uygun düşmez. Bu yaşayan mimarinin orantıları, ne kadar fevkalade olursa olsun, yalnızca üzerinde düşünülmüş, özenli bir şeyden daha fazlasına ilham kaynağı olmaz. Ne kadar çok bakılır-

33. Donald Reynolds (Eugène Delacroix'nun *The Death of Sardanapalus* adlı eseri hakkında), *The Nineteenth Century*, Cambridge, 1985, s. 19.
34. A. Masson, "En péril", s. 46 (yazarın vurgusu).
35. *The Oxford English Dictionary*, I, Oxford, 1986. [Yazar, burata Integrity [Tamlık] sözcüğünün tanımını verir: Integrity: from "Integer" – "L. Integer intact, f. in- + tag-, teg- root of tangere touch"]
36. Jean-Michel Rabaté, *La Beauté Amère – Fragments d'esthétiques*, Seyssel, 1986, s. 26-7.

sa, bakışı tatmin etmekten o kadar uzağa düşer. Orantısız olanı ya da tuhaf olanı ne kadar eleştirirseniz eleştirin, doğal olduğunu kabul etmek zorundasınız.

A. A. COOPER, SHAFTESBURY KONTU[37]

Nicolas Poussin, arkadaşı Paul Fréart de Chantelou'ya bir mektubunda şöyle yazar: "Nîmes'de gördüğün güzel kızların, aklının gözüne Maison Carrée'nin güzel kolonlarının görünüşünden daha az zevk vermeyeceğine eminim, çünkü bu kolonlar o kızların eski kopyalarından başka bir şey değildir."[38] Shaftesbury'nin *maître penseur*'ünü* bu kadar endişelendiren canlı mimari, aslında Poussin'in sözcükleriyle "enfes"tir. Ancak bize söylenen, verdiği hazzın "korkulan" tensel *frisson*u** değil, biçimin "özenle" elde edilen zihinsel takdiridir. Maison Carrée'nin Korinthos kolonlarının dişil biçime benzetilmesi, şehveti, yoldan geçenlerin taşa çevrilen bedenlerinden aktığı için yontulan taşa katar. Burada Francesco di Giorgio'nun *Trattati*'sinden[39] bir çizim anımsıyorum: Bir kolonun ana hatlarıyla sarılmış, çıplak bir genç kadın figürü; ön planda, bu garip hapsedilme hakkında bilge bir yorumda bulunmak üzereymiş gibi yerleştirilen tamamen giyinik bir adam. Francesco'nun çizimi, insan orantılarını eril ve dişil ölçütlere göre kolonların orantılarıyla belirleyen Vitruvius geleneğine, Poussin'in mektubunda ima ettiği geleneğe göndermede bulunur. Zarafet ve incelikle tanımlanan İonia ve Korinthos kolonları dişinin tarafındadır (İonia kolonlarından daha da ince olan Korinthos kolonları bakirelerle bağdaştırılırdı). Burada bildik başka bir görüntü, sanatçının modeli ile birlikte yaptığı otoportresini akla getiriyor; model, kısmen ya da tamamen soyunuk bir şekilde poz verir; sanatçı fırçası elinde, tuvalinin başında oturur. Francesco'nun öğretici çizimine baktığımda bu diğer resmi aklıma

37. Shaftesbury, *The Moralists*, III. Bölüm, II. Kısım, *Philosophies of Art and Beauty*, s. 247.

38. Nicholas Poussin, "Lettre à Paul Fréart de Chantelou, 20 mars 1642", G. Lascault'un "*Figurées, défigurées - Petit vocabulaire de la féminineté représentée*" adlı eserinde, s. 21.

* (Fr.) Büyük düşünür. (ç.n.)

** (Fr.) Ürperti (ç.n.)

39. Colin St. John Wilson'ın "Adrian Strokes on Architecture" eserinden reprodüksiyonu yapılmıştır, *PN Preview*, XV, 1980, s. 47.

getiren şey, iki temsil arasındaki yapısal benzerliktir. Her ikisinde de üç öğe, resmedilmiş alanı, çalışma yerini oluşturmak için birleşir: Hâkim eril yaratıcı; cinsel nesnesi, model; araya giren kültürel ürün, sanat eseri. Formüle uygun otoportresinde normalde ayrı yerler kaplayan kültürel ve cinsel nesneler, Francesco'nun çiziminde bir araya getirilir. Shaftesbury'nin konuşmacıları, böyle "harika orantılar" düşüncesinin getirebileceği "düzensiz" ve "orantılanamaz" sonuçlardan korktuklarından, yenilenmiş bir tutkuyla mimarlık konusuna dönerler. Poussin devam eder: "Bana öyle geliyor ki, bizim çalışmamız sırasında onun acısını dindirecek tatlı bir şey olursa, bu çok tatmin edicidir. Hiçbir zaman kendimi, çaba göstermeye ve çalışmaya güzel bir nesnem olduğu zamanki kadar çok teşvik edilmiş hissetmem."[40] Yukarıda tasvir edilen kültürel ürün senaryolarını gördüğümde ve okuduğumda, Francesco'nun çiziminde aynı alan içinde birbirine bağlanmış kadın bedeni ve kültürel ürün arasındaki bir salınıma takılı kalıyorum. Kadın bedeni üzerine yazılmış tasvire dayalı şiir bağlamında, dişil biçim ve sanat eseri arasındaki "kayma"yı daha önce kısaca tartışmıştım. Burada, gerçekten temsile doğru bu özel devinimin (yani "cinsel/cinsel olmayan" zıtlığı ile ilgili devinimin) psikodinamik yönlerine bakmak istiyorum. Arayışımın en özel nesnesi, Jean Rabbaté'nin sözcükleriyle, Altın Oran'ın "biçimsel güzelliğinden", Jane Russell'ın "meme ile ilgili... daha çok gerilemeli güzelliğine" bu bağdaştırıcı kayma ve kadın bedeninin matematikleştirilmesinde ikisinin birleşmesidir.

Gerçekten temsile doğru devinim, Schelling'in sözcükleriyle şöyle olacaktır:

> ...Bütün doğal yasaların sezgi ve düşünce yasalarına aktarılarak tamamen akla dayandırılması. Fenomenlerin (maddesel öğe) tamamen yok olması gerekecek ve sadece yasalar (biçimsel öğe) kalacak. Bu nedenle, doğanın kendisinde yasalara uygun ne kadar çok öğe belirirse, maddenin kabuğu da o kadar yok olur; fenomenlerin kendileri daha zihinsel olur ve sonunda da tamamen yok olurlar.[41]

40. N. Poussin, "Lettre à Paul Fréart de Chantelou, 20 mars 1642", G. Lascault'un "*Figurées, défigurées - Petit vocabulaire de la féminínité représentée*" adlı eserinde, s. 21.

41. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *System of Transcendental Idealism, Philoshophies of Art and Beauty* eserinde, s. 348.

Fenomenlerin soyutlama içinde bütünüyle eriyip gitmesi, kusursuzluğun en yüksek biçimi olacaktır. Katı halden gaz haline doğrudan geçiş, kimyada "süblimasyon" olarak bilinir. Aynı terim, estetik söylemde korkutucu derecede büyük ya da coşturucu çalışmaları nitelemek için kullanılan "yüce" [sublime] fikrini akla getirir. Psikanaliz bağlamında, "yüceltme" [sublimation], "cinsellikle açık bir bağlantısı olmayan ama cinsel içgüdünün (cinsel dürtünün) gücüyle güdülendiği varsayılan insan etkinliklerini açıklamak için Freud tarafından önerme olarak kabul edilen süreçtir."[42] Bunlar toplum tarafından kabul edilebilir sanatsal yaratıcılık ve zihinsel araştırma gibi etkinliklerdir. Freud, yüceltme kavramını çalışmasında hep kullanmasına rağmen süreç için tutarlı bir teori sunmaz. Jean Laplanche, yüceltme üzerine derslerinde Freud'un konu ile ilgili yazılarını sistemli bir şekilde açar.[43] Yine de, bütünleşik bir teoriden çok Laplanche'ın sayısız kollara ayırdığı kavramın karmaşıklıklarıyla karşı karşıya kalırız. Bazı teorik parçaları bir araya getirirken yüceltmenin tutarlı bir tanımını sunmaya çalışmıyorum; sadece, teoriyi olduğu gibi, parçalara ayrılmış, az gelişmiş, problemli ama yine de fikir verici şekilde kullanmak istiyorum.

Freud şöyle yazar: "Cinsel içgüdü (cinsel dürtü)... uygarlığın gerektirdiği etkinlikleri yapmak için muazzam boyutlarda güç harcar ve bunu özellikle, şiddetinden fiziksel bir şey kaybetmeden hedefini değiştirebilme özelliği sayesinde yapar. Kökeninde cinsel olan amacını artık cinsel olmayan ancak fiziksel olarak bu amaca hizmet eden bir diğeriyle değiştirebilme becerisine yüceltme denir."[44] Diğer bir deyişle, kültürel üretimlere harcanan enerji, ilk baştaki cinsel hedefinden başka yöne çevrilen cinsel enerjidir. Freud'un yüceltme üzerine yazılarında, nesnenin durumu belirsizdir; hedefteki değişikliğe bazen nesnenin değişimi eşlik eder: Bazen değişiklik yalnız hedef ile ilgilidir. Burada ilgilendiğim özel durumda, yani dişil bedenin temsilinde, nesnenin değişimi vardır: Canlı

42. Jean Laplanche and Jean-Bertrand Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis,* Londra, 1973, s. 431.
43. Jean Laplanche, *Problématiques III: La Sublimation*, Paris, 1980.
44. S. Freud, "'Civilized' Sexual Morality and Modern Nervous Illness", *S.E.*, IX, s. 189.

kadından sanat eserine doğru değişim. Ancak yüceltilen dürtünün nesnesi, değişen ölçülerde hâlâ cinsel nesnenin özelliklerine dayanır. Cinsel nesnenin taklitçi temsilde yüceltilen nesneye yakınlığı, çalışmakta olan sanatçının otoportresini hatırladığınızda, artık yüceltmenin *mizansen*i olarak yorumlayabileceğiniz daha yalın bir anlam taşır. Fotoğraf, resim ve bunun gibi geleneksel temsil biçimlerine, yüceltilen nesnesi cinsel nesnenin kendisi olan nispeten yeni bir temsil biçimini eklemek istiyorum: Plastik cerrahi. Bu, bedenlere, çoğunlukla da dişil bedenlere fiziksel kusursuzluk idealine göre yeniden şekil verme eylemidir. Burada plastik cerrahinin gençleştirici işlevinden değil sapma, asimetri, bozuk hatlar ve doğru orantılar söylemine sıkı bağlılığıyla "düzeltici" işlevinden bahsediyorum.

Cinsel ve kendini korumaya yönelik dürtülerin erken zamanlardaki birbirlerine bağlılığı ve daha sonra birbirlerinden ayrılmaları, cinselliğin başka yollara sapmasına yapısal bir destek sağlar. Cinsel dürtüler ve hayati işlevler arasındaki, "anaklitik"* olarak tanımlanan kurucu ilişki nedeniyle cinsel olmayan işlevlerin daha ileride cinsellikle lekelenmesi her zaman mümkündür (çünkü yeme, görme vb.'nin ruhsal kökenli bozuklukları içinde yer alırlar). Ayrıca, cinsel dürtülerin, yüceltmede olduğu gibi cinsel amaçlardan başkalarına varmak için bu şekilde düzenlenen patikalardan gitmesi de olasıdır. Laplanche, yüceltmenin aksi yöne (cinselden, kendini korumaya yönelik olanlara doğru geriye) anakliz *olmadığında* ısrar eder. Kendini korumaya yönelik dürtülerle ego dürtüleri arasında net bir ayrım yapar: İlki örneğin yaşamak için yemeyle ilgiliyken, diğeri ego sevgisi için yemeyle ilgilidir. Ego dürtüleri, cinsellik düzeyinde, kendini korumanın çıkarlarından sorumludur (burada Laplanche egonun sıklıkla "genel çıkar"ın temsilcisi olarak gerekli kapasiteye sahip olmadığını kaydeder). Bu nedenle Laplanche, yüceltmenin "cinsellikten arınmış" dürtüsünü, kendini koruma düzlemine değil ego düzlemine, yani cinsel düzleme (ama cinselin kont-

* Türkçe psikiyatri ve psikoloji literatüründe İngilizceden alınarak anaklitik sözcüğüyle ifade edilen, çocuğun anneye bağımlılığını dile getiren terim (Sigmund Freud, *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*, Metis Yayınları, 1998, s. 34) (y.h.n.)

rol altında tutulan, nesneyle sınırlı ve nesneye yatırım yapılan parçasına; boşaltarak kendini tüketen değil, *staz** [stasis] prensibine itaat eden parçasına) yerleştirir. Bu denge, sabitlik nosyonu, insan orantısı teorilerinin kaydedildiği uyum idealinin merkezindedir. Bu teorilerin birbirinden tamamen farklı parçaların ortak bir aritmetik ortalama (bedeni iki simetrik parçaya bölen metrik birim ya da kenarorta çizgisi) etrafında düzenlenmesinde bu durum açığa çıkar. Galen (yaklaşık MS. 129-99), *De Temperamentis* adlı eserinde simetriyi, her iki uçtan eşit mesafesindeki akıl durumu olarak tasvir etmişti.

Yüceltme, tümleyen dürtülerin cinsel bir biçimde tam bir bütünleşmeyi başaramamasının sonucudur. Cinsel dürtünün, erojen bölgelerin özerkliğinden bunların cinsel organların önceliği altında bağımlı olmalarına doğru gelişimi sırasında:

> ...öznenin kendi bedeniyle sağlanan cinsel uyarılmanın bir parçası, üretken işlev için işe yaramaz olduğundan dizginlenir ve uygun durumlarda yüceltmeye taşınır. Uygar etkinlikler için kullanılabilecek güçler bu nedenle, büyük ölçüde cinsel uyarılmanın sapkın öğeleri olarak bilinen baskılama yoluyla elde edilir.[45]

Yüceltme, çocuksu çokbiçimli cinselliğin, toplumsallaşma sürecinde bastırılması olgusuna dayanır. Bu, bütünleşmemiş tümleyen dürtülerin tamamen ya da kısmen baskılanması ve enerjinin başka hedeflere yeniden yönlendirilmesiyle mümkün olur. Yüceltme, bu nedenle, cinsel dürtünün temel esnekliğine bağlıdır.

Freud daha sonraki bir makalesinde, cinsel enerjinin cinsel olmayan amaçlara çevrilmesinin, libidonun egoya çekilmesi ve nesne libidosunun narsistik libidoya dönüşümüne bağlı olabileceğini ileri sürer. Freud şöyle yazar: "Burada ele alınmaya değer bir soru ortaya çıkar: Bu yüceltmenin genel yolu değil midir; bütün yüceltmeler, önce cinsel libidonun narsistik libidoya doğru değişmesi ve sonra da başka bir hedefe yönelmesini sağlayan ben aracılığıyla ol-

* Tıkanmayla, gelişimin veya akışın durmasıyla ilgili. (ç.n.)

45. S. Freud, " 'Civilized' Sexual Morality and Modern Nervous Illness", S.E., IX, s. 188-89.

maz mı?"[46] Sevgi nesnesi olarak alınan şey, bütünlüğü içindeki ego olduğunda yüceltme, egonun narsistik yanına bağlı olacaktır. "Toplumsal olarak değer verilen etkinlikler" nosyonunun, bu narsistik yan (bu ilk idealin, acil otorite gereksinimleriyle özdeşleşmesindeki çocuksu tümgüçlülük ve bağımlılık boyutu) açısından anlaşılması gerekir. Toplumsal olarak değer verilen bu etkinliklerin ürününe (yüceltilen nesne) gelince, "Freud'un burada egoya atfettiği güzel bütünün görünümüyle aynı görünümü sergilemesi beklenebilir."[47]

Freud, Leonardo da Vinci üzerine denemesinde,[48] iki tip kültürel etkinliği tartışır: bilimsel araştırma ve sanat uygulaması. İlk olarak, iki etkinlik arasında ayrım yapar (sadece düşünsel arayış yüceltmenin sonucudur) ama sonunda bir yüceltmeyi diğerinin karşısına koyar. Zihinsel yeteneklerin uygulanmasında iş başında olan göreli "bedenden ayrılma"nın aksine, bedenin sanat uygulamalarına kaydedilmesi, Freud'un ilk ayrımında tehlikededir. Örneğin, resim yapma edimi duyusal bir deneyimdir; görme duyusunun yanı sıra dokunma ve koku alma duyusuyla da ilgilidir. Fırça darbesi, tuval üzerindeki bedensel izdir ve boyanın işlenmesi, çocukların dışkılarıyla oynarken aldıkları hazza benzer ("Yeni çıkan dışavurumculuk için son zamanlarda pazarın bokla uğraştığını söylemek gerçekten de bir metafor değildir."[49]) Dışavurumculuğun sözde kuralsızlığından figüratif sanatta temsil kurallarına açıkça itaat edilmesine, kuralların kendisine kadar her yerde yüceltmenin derecelerine, duyumsal bedenin *mise-à-distance*'ın* derecelerine tanıklık ederiz.[50] Schelling'in "fenomenlerin kendileri daha fazla zihinsel olurlar ve sonunda tamamen yok olurlar" ifadesini hatırlayalım. "İyi orantılanmış" bedenin matematikleştirilmesi, yüceltmenin ayrıca-

46. S. Freud, "The Ego and the Id", *S.E.*, XIX ["Ben ve İd", *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, çev.: Ali Babaoğlu, Metis Yayınları, Şubat 2001, s. 90].
47. J. Laplanche ve J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, s. 433.
48. S. Freud, "Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood", *S.E.*, XI.
49. Victor Burgin, "Man, Desire, Image", *Desire*, ICA belgeleri, Londra, 1984, s. 34.

* (Fr.) Uzağa yerleştirme. (ç.n.)

50. Bu noktada, sadece orantı teorilerinin pratik uygulamasından ya da uzmanın "rafine" estetik değerlendirmesinden bahsetmediğimi vurgulamak isterim. Aynı "işleme tarzı", dişil biçimin değerlendirilmesinde kullanılan kibar günlük ifadelerin en sıradanlarını kullanır.

lıklı bir örneğini sunar. Maddesel beden, soyutlama ya da matematiksel eşdeğerlerde erir. Düşünsel yeteneklerin faaliyete geçirilmesinde sanatçı bedenden ayrılır ve betimlenen beden, kılavuz çizgilere teslim olur. Yüceltmenin bu biçimine verilecek en kusursuz örnek, Dürer'in geliştirdiği oransal sistem olmalıdır. Dürer, insan bedenini milimetreden daha küçük [*Trümlein*] parçalara ayırarak ince ayrıntılar nedeniyle bedeni görünmez hale getirir (Frenhofer'ın nüansları).

Hans Thorner, hastalarından birinin analizine dayanan, yüceltme üzerine yazdığı bir denemesinde "dikkat" ile "konsantrasyon"u birbirinden ayırmayı gerekli görür. "Konsantrasyon, diğer şeyleri uzak tutmak için parçalara ayırmaktır. Dikkat, diğer nesnelerden çıkan uyaranları çabuk fark edip anlayabilmektir."[51] Bu nedenle, konsantrasyon burada savunma süreci olarak yorumlanır: Thorner'ın hastası, konsantrasyon sayesinde, "Rahatsız eden dış ve iç etkilere karşı bir bariyer yaratmıştı."[52] Bunun ışığında, bedenin temsili ve estetik değerlendirmesinde "doğru ölçülere" yakın dikkat en iyi, konsantrasyon ve duyumsal bedeni dışarıya kapatma aracı olarak nitelendirilebilir. Thorner'ın hastası, "ilişki ve bağlantılar oluşturabilecek düşünceler ve duygular ortaya çıktığında ve bunlar fiziksel bağlantılar olarak göründüğünde"[53] telaşa kapılıyordu. Estetin "doğru" ölçülere olan ilgisini patolojik bir boyut getirmeden, yine de, eşdeğerleri parçalar arasındaki iç ilişkileri çizmeye zorlamada etkili bir simetri ve dış dünyayla bağlantı kurma ve baştan çıkarılma yönünde savunmacı bir tutum vardır. Önceden "metrik verinin kılı kırk yaran derisi" olarak adlandırdığım şey, Nietzsche'nin "Apollon kalesi"ni hatırlatır; plastik sanatlarla uğraşan sanatçı için, "kendi figürleriyle bir olmaya ve birleşmeye karşı" bir koruma sunar.[54]

"Konsantrasyon" kavramını ve yüceltmenin özel yapısını düşünerek, Laplanche'ın yüceltme kavramı hakkında ayrıntılı incelemelerinden birini örnek vermek istiyorum:

51. Hans Thorner, "Either/Or: A Contribution to the Problem of Symbolization and Sublimation", *The International Journal of Psycho-Analysis*, LXII/4, 1981, s. 461.
52. *A.g.e.*, s. 460.
53. *A.g.e.*, s. 460.
54. Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, New York, 1967, s. 50. [*Tragedyanın Doğuşu*, çev.: İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yay., 2002]

> Eğer, erişkin cinselliğinde olduğu gibi, kısmi dürtülerin bir tür bütünlük içinde koordine edilmesinde genitalin önceliğinden bahsedeceksek, bir biçimde genitalin yerine geçen sanat eseri yapmak, başarıya ulaşmak gibi yüceltilmiş etkinliğin de genital öncesi etkinlikleri düzenlemenin bir yolu olduğunu söyleyemez miyiz? Ancak buradaki sentez, genital sentezden ayrı, belki de bastırmanın ya da inkârın, özellikle de genital inkârın gölgesinde gerçekleşecektir.[55]

Ketlenmiş kısmi dürtülerin enerjisinden yararlanan yüceltilen etkinlik, bu nedenle, bu dürtüleri, bir işin ya da daha genel olarak bir "başarı"nın önceliği altında *düzenleme*, yoğunlaşma yoludur; bu, gerçekte, tümleyen dürtülerin erişkin cinselliğinin cinsel önceliği altında birleştirilmesinin bir ikamesi olacaktır. Laplanche bu konuyu daha fazla detaylandırmaz. Ancak, yüceltilen etkinliğin bu düzenleme prensibine bir kanıt araştıracak olsaydık, bunu en açık şekilde orantı teorilerinin bedenin temsiline uygulanmasında bulacağımızı ileri sürüyorum. Aslında bedenin matematikleştirilmesi, kendisini ayrıcalıklı bir örnek olarak sunar. İlk olarak, sentezin etkinliği, beden parçaları arasındaki içsel eşdeğerlerin *çiziminde* tam olarak vardır. İkincisi, bu düzenleme etkinliğinin nesnesi (arzulanan ve arzulayan) bedendir. Üçüncü olarak, bedenin cinselliği bu bedeni düzenleme ediminin tam da kendisinde inkâr edilir.

Yukarıdaki görüşlerden yüceltme, cinselliğin kültürel taleplere tam zamanında olmasına rağmen koşulsuz teslimi olarak görünür. Cinselliğin bastırılması diye bir şey yoktur, daha çok cinselliğin cinsel olmayan amaçlara yeniden yönlendirilmesi vardır; bu nedenle, bastırılanın geri dönmesinin ne olanağı ne de bunun için bir ihtiyaç vardır. Freud'un yüceltmeyi, cinsel dürtünün en kusursuz değişimi olarak tasvir etmesinin nedeni budur: Toplumsallaşmaya tamamen boyun eğiş vardır ve hiçbir bulgu üretilmez. Laplanche, cinsel olmayan üretimin bu "kusursuz" durumunun nasıl kısmi bir şekilde, anarşik dürtülerin bir başarının önceliği altındaki senteziyle elde edildiğini belirtir. Bu nedenle yüceltme kendi yapısında ve nesnesinin düzeyinde hâkimiyeti içerir. (Aslında, dar anlamıyla ifade edilirse, kültür üretimi her zaman, çevremiz üzerinde hâkimiyet

55. J. Laplanche, *Problématiques III: La Sublimation*, s. 114.

edimiyle aynı anlama gelen, çevremizin yeniden yapılandırılmasını içerir.) Freud'a göre, dürtünün hâkim olmaya yönelik asıl hedefi, dış dünyayı kontrol etmek, saldırganlığı uzaklaştırmaktır. Bu şekilde, kendisini koruma özelliği taşır; yani, en temel düzeyde, öznenin bedensel bütünlüğünün koruyucusudur. Dişil biçimin, gerçekte ya da kavramsal olarak kılavuz çizgilerle düzenlenmesi, nesne üzerinde bu tip bir hâkimiyet edimi olacaktır. İş başındaki özel düzenleme prensibi (beden parçalarının metrik ortalama çevresindeki sentezi) akılda tutulduğunda kendisini, öznenin kendi bütünlüğünü etkin bir şekilde yeniden oluşturmasının ayrıcalıklı bir örneği olarak sunar. Laplanche ve Pontalis, yüceltilen nesnenin, Freud'un "ideal ego" diye adlandırdığı egonun imgesel boyutuna atfedilen güzel bütünün görünümünü sergileyebileceğini ileri sürer;[56] burada Jaques Lacan'ın bu ideal egonun çocuğun anlayışa ilişkin imgesel sezgisinden ve bedensel birliğinin hâkimiyetinden ortaya çıktığına ilişkin düşüncesini hatırlamak özellikle önemlidir.

Plastik cerrahinin yüceltilen nesnesinden daha önce bahsetmiştim. Dişil biçimin matematikleştirilmesi, nesne artık bir kadının imgesi değil de canlı kadının kendisi olduğunda kaçınılmaz şekilde başka bir boyuta geçer. Kılavuz ölçüler artık, bir bistüriyle canlı ete kazınır. Kafka'nın öykülerinden birinde, tutuklu hakkında verilen hükmün sözcükleri, tutuklunun etine kazınır; kadınlar her gün, estetik orantı hükmünün benzer kayıtlarına boyun eğerler. Freud, hâkim olmaya yönelik kendini koruma dürtülerinin cinselleşebileceğini ve sadistik bir hedefe yönelebileceğini bunun da çoğunlukla olduğunu söyler. Canlı bedenin parçalarını, daha sonra doğru ölçüler idealine göre yeniden yaratmak için kimi zaman şiddetle yıkmayı içeren bu uygulama, açıkça, sadizmin ve/veya mazoşizmin kıyısında faaliyet gösterir.[57]

56. J. Laplanche ve J.-B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, s. 433.
57. İçgüdüsel etkinlik, sadece, saldırgan hâkimiyet eğilimi kişinin kendisi üzerine çevrildiğinde ve dışardaki nesne bırakıldığında cinsel olur: "Hoşa gitmeyen diğer duyumlar gibi acı duyumları da cinsel uyarılma üzerine kazınır ve hoşa giden bir durum üretirler, özne hoşa giden bu durum hatırına hoşa gitmeyen acıyı hatta isteyerek tecrübe eder." İlk aşamada, özne acıyı kendine yükler, ikinci aşamada adamakıllı mazoşizm vardır, öznenin kendisine yüklediği bir acısı olduğunda, etkinlikten edilgenliğe bir dönüş vardır. Mazoşizmde edilgen özneye zorlanan haz,

Çocuğun kendi dışkısıyla oynarken aldığı hazdan daha önce bahsetmiştim. Küçük çocuklar kendi bedensel ürünlerine büyük değer atfederler. Bu değer biçme, birçok etkene bağlıdır. Örneğin: Çocuğun, dışkısını kendi bedeninin ürünü olarak görmesine imkân tanıyan ayrı kimlik duygusunu aşamalı olarak edinmesi; dışkı boşaltımında yaşanan duyumsal hazla bağlantılı bedensel işlevler üzerinde kendi iradesini uygulaması. Hâkim olma dürtüsü bu senaryoda etkin rol oynar. Sfinkter* kasların egzersizi aracılığıyla çocuk kendi bedenini ve ürettiği nesneyi kontrol eder. Dışkısıyla oynarken çocuk, sadece işleme yoluyla nesneye hâkim olmaz, aynı zamanda, bedensel izlerini gururla her yere bırakarak kendini çevreye kaydeder. Bu senaryoya neden geri döndük? Bu, kültürel üretimin ilk prototipik örneğidir. Öznenin kendi bedenine hâkim olmasını ve bu sayede çevreye hâkim olmasını da içeren düzenleyici bir örnektir. Ancak çocuk, *doğru dürüst* bir kültürel nesne üretmede açıkça başarısız olur. Çocuğun bedensel üretimi, ebeveynlerin kınamasıyla ya da en iyi durumda, ilgisizliğiyle karşılanır; toplumsal olarak değer verilmez. Freud, "Character and Anal Erotism" adlı makalesinde, kişilik özelliklerinden temizlik ve düzenin "tam olarak, temiz olmayan, rahatsız eden ve bedenin parçası olmaması gereken şeye duyulan ilgiye karşı tepki oluşumu izlenimi verdiğini" belirtir.[58] Burada Freud'un bahsettiği beden, imgesel bir beden olan "deri-benlik"tir.[59] Birliği, yüzeyinin altında yatan iç organların, sıvı ve dışkıların heterojen kütlesinin inkârına dayanır. Bu imgesel birliği elde tutmak amacıyla iç organlar ve bedensel atıklar insan

hâkim olmaya yönelik asıl itkinin yolunu izler: "...edilgen ben kendisini, artık gerçekte dış özne tarafından üstlenilen ilk rolünde fantezi içine geri yerleştirir." Mazoşistik dürtünün sadizme başka bir çevriminde, acılar artık başka bir kişiye yüklenir, ancak, "özne, kendisinin acı çeken nesneyle özdeşleşmesi aracılığıyla acılardan mazoşist biçimde zevk alır" (bütün alıntılar, S. Freud'un "Instincts and their Vicissitudes", *S.E.*, XIV, s. 128-9).

* Sfinkter kaslar, vücuttaki doğal açılışları (anüsün, vajinanın vb. ağzını) büzüp kapatan dairesel kas demetidir. (ç.n.)

58. S. Freud, "Character and Anal Erotism", S.E., IX. Civilization and Its Discontents'te (S.E., XXI) Freud şöyle yazar: "Güzellik, temizlik ve düzenin uygarlığın gerekleri arasında özel bir yer tuttuğu açıktır." [*Uygarlığın Huzursuzluğu*, Metis Yayınları, s. 52.]

59. Bkz. Didier Anzieu, *The Skin Ego – A Psychoanalytic Approach to the Self*, New Haven, Londra, 1989.

örtüsünün altında saklı tutulmalı ya da hızla görüş alanı dışına çıkartılmalıdır. Freud, "Kir, yanlış yerdeki maddedir," diye yazar. Dişil bedenin matematiksel düzenlemesi; bütün bedensel maddelerin, sınırlayıcı kılavuz çizgilerinin içinde tutulması ve düzenlenmesiyle, yani bütün maddenin "doğru yerde" olmasıyla, bedeni temiz ve bir bütün olarak tutmaya yönelik kaygılı arzunun başka bir tezahürü gibi görülebilir.

> Altın oran, kesinlikle gölgeleri dağıtmış, öznenin isimsiz yok oluşunu sahnelemiştir... sadece isimlerin ve öznelerin ölümünün soğuk yansızlığını ölümsüzleştirir. Böyle bir yansızlık, bir güzellik biçimine ulaşmama izin verebilir: yüceltilmiş, uyumlu, aşkın, tözel, kazaların ötesinde, mesafeli sonsuza kadar kaybedilmiş bir kodun şifrelenmiş şifresi... Görülecek hiçbir şey sunmayan biçimsel güzelliğin bu modelinin aksine, ambarın imgesel bunaltıcı havasında samanların önünde duran somurtkan Jane Russell'ı, kıvrımı, siyah kaşları, sonra göğsün başladığı yere kadar çıplak ve bakışlara sunulmuş sağ omzu temsil eden ünlü poster.[60]

Öğle güneşi altında Tour de Maubergeon'un merkez salonunda duran adamın gölgesi olmaz. Gölge yoktur, dolayısıyla beden de yoktur. Burada bedenin silinmesi efsanevi olarak, en "kusursuz" matematiksel orana (Altın Oran) göre inşa edilmiş bu salonun özel orantılarına atfedilir. Kusursuz güzelliğin bu başarısı, bedensel öznelliğin, matematiksel oranların tamamen biçimsel oyununda kaybolmasını gerektirir. Rabaté'nin söylediği gibi, bu, izleyenlere *görecek* hiçbir şey (anlak yasalarının sezilmesinden başka hiçbir şey) sunmayan güzellik tipidir. Daha sonra, bir başka güzellik tipi vardır, Jane Russell'ın güzelliği, Rabaté'nin bir ambarın bunaltıcı havası – *touffeur**– olarak imgelediği şeyin içinde bütün göğüsler. "Touffeur" sözcüğü, "touffe" [saç öbeği] sözcüğünü içerir. Burada, duyumsal hazzın gösterenlerinin sergilenmesinde aşırı bir güzellik vardır: uçları belirginleşmiş memeler, cinsel [genital] haz vaadi. Yüceltmeden cinselliğe doğru geriye, öznel yok edişin bir biçiminden diğerine. Film stüdyosunun etrafa yaydığı, Howard Hughes'ın Rus-

60. J. M. Rabaté, *La Beauté Amère*, s. 26-7.
* (Fr.) Bunaltıcı hava. (ç.n.)

sell'ın göğüslerini tam olarak içine alabilecek bir sutyen tasarlaması için bir inşaat mühendisini işe aldığı yönündeki reklam hikâyesini hatırlayabiliriz. En azından yapısal olarak, mühendisin başarısız olduğunu varsayabiliriz. Burada, boğucu ambarda, orantının koruyucu kafesi, ölçmenin zaptı Tour de Maubergeon'da öğle vaktindeki gölge gibi yok olur.



İsimsiz, Busby Berkeley, *Gold Digger in Paris*'ten bazı koro üyelerine sıra oluşturmayı gösterirken, 1936 civarı.



Fernand Léger, *Mona Lisa with Keys*, 1930.

V
Hiyeroglif olarak kadın

...insani olarak en hassas ve en güzel tutku, kadını imgesinden ayıran duvarı yıkmaktır

HANS BELLMER[1]

"Güzelliği saklı kaldı, kimse örtüsünü kaldıramadı."[2] 1911 yılında Moret, kitabının "The Decipherment of Hieroglyphs" [Hiyerogliflerin Deşifre Edilmesi] adlı bölümüne Isis'e yazılmış bir ilahinin bu dizesiyle başlar; dize aynı zamanda bu bölümde tartışılacak anahtar öğelerden bazılarının (benim konumda daha fazlasının) habercisidir ve güzel ve örtük kadın fikrini ortaya çıkarır. Sigmund Freud,

1. Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image,* Paris, 1957, sayfası numaralandırılmamış, "...la passion la plus humainement sensible et la plus belle, celle d'abolir le mur qui sépare la femme de son image". (İngilizceye çevirisi yazar tarafından yapılmıştır.)
2. A. Moret, *Rois et dieux d'Egypte,* Paris; 1911, s. 279, "Sa beauté reste cachée, nul n'a put soulever son voile". (İngilizceye çevirisi yazar tarafından yapılmıştır.)

1925 ve 1932 yılları arasında, dişilik üzerine yazdığı makalesi üzerinde çalıştı: "Tarih boyunca insanlar başlarını dişiliğin doğasının esrarına çarpmışlardır," diye yazar ve Heinrich Heine'ın bir şiirinden alıntı yapar:

> Kafalar hiyeroglifik boneler içindeki
> Kafalar siyah türbanlar ve birettalar* içindeki
> Kafalar perukalar içindeki ve binlerce başka
> Perişan, terli insan kafaları[3]

Mary Ann Doane, dişil izleyici hakkında 1982'de yazılmış bir denemede kadın ve hiyeroglifi, hiyeroglifik dilin Freud'un dişil cinsellik tartışmasındaki bu kullanımı yoluyla bir araya koyar. Şöyle yazar:

> Hiyeroglife atfedilen anlamsal birleşme değeri iki uçludur. Aslında, hiyeroglifin bir çelişki tarafından içine oturtulduğu bir anlam vardır. Hiyeroglif yazısı, bir taraftan, özellikle de kadın üzerine bir söylemle ortaya çıktığında, başlatılmamış olana, anahtarı elinde tutmayanlara hiçbir şey göstermeyerek kendi işlevini inkâr eden işaret sistemini, deşifre edilemeyen bir dili çağrıştırmak için toplanır. Bu anlamda, hiyeroglif yazısı kadın gibi, bir esrar, erişilemez bir başkalık barındırır. Diğer taraftan hiyeroglif yazısı bütün dillerin en okunaklısıdır. Yakınlığı, erişilebilirliği, resimli bir dil olarak, imgelerden oluşan bir yazı olmasının işlevleridir.[4]

Doane'a göre, "kadın"dan bahsetmek ya da onu düşünmek, kaçınılmaz bir şekilde hemen kadının *beden*ini anımsatır. Bu (her zaman önceden verilmiş) bedensellik, kadının ilişkisini göstergeler ortamına yayar. Doane şöyle yazar: "Dişil izleyici için, bir imgenin üzerinde kesin duruş vardır, kadın imge*dir*."[5] Öyleyse kadın, paradoksal olarak hem Freud'u kurtaran gizem hem de kendini açıkça ortaya koyan bir imgedir. Doane'ın makalesi kadını sadece bakış*a* özne olarak üreten (nesne olarak) bir düzende, bakışın öznesi ola-

* Özellikle Katolik rahipler tarafından giyilen dört köşeli bir şapka. (ç.n.)

3. Heinrich Heine, S. Freud, "Femininity", *S.E.*, XXII, s. 113.
4. Mary Ann Doane, "Film and Masquerade – Theorizing the Female Spectator", *Screen*, XXIII/3-4, Eylül-Ekim 1982, s. 75.
5. *A.g.e.*, s. 78.

rak kadının durumuna odaklanır. Kendi açımdan, ilk olarak, kadının bu şekilde "nesneleştirilmesi"ni (bir görünüme, bir imgeye indirilmesi) tartışacağım ve daha sonra *gizem* olarak kadının bağıntılı üretimine odaklanacağım. Hiyeroglifi, bize hiyeroglifin bir yazı formu olduğunu öğreten eski Mısır uygarlığı ilmi açısından değil, o bilimsel bilgiye *rağmen* destek bulabileceğimiz inançlar açısından ele alacağımı vurgulamalıyım. Bu inançların izini geriye, Rönesans'a kayıp bilginin ikonlarda vücut bulması olduğuna inanılan hiyeroglifin (tek bir hakikatin doğrudan iletişimi için duyulan arzudan bahseden) başlangıcına doğru sürebiliriz. Hiyeroglifin Rönesans'taki hümanist açıklaması, sırayla, yetkisini Klasik edebiyattan, özellikle de Platon'un "iki dünya" doktrininden alır.

Platon'un felsefesinde doğum, ruhun, doğrudan bütünlük durumunda gördüğü biçimlerden koparıldığı bir travmadır. Artık *vücut bulan* ruh, İdeal Biçim'lerin kayıp dünyasına erişimi yeniden kazanmak için bütün edimleri ve yaratımları aracılığıyla her zaman çalıştığı, sıradan, günlük deneyimlerin daha düşük dünyasına gömülür. Yukarısı: İyi'nin birinci olduğu, sonsuz Biçim'lerin ya da İdea'ların (iki terim birbirinin yerine kullanılır) hakiki ve sürekli dünyası; İyi, Güzel ve Hakikat'i içerir ve Dürüstlük ve Cesaret gibi diğer bütün Biçim'lerin kaynağıdır. Aşağısı: her şeyin sadece Üst Bölge'deki aslının bir kopyası olduğu ve sözlü söylemin karmakarışık aralığıyla iletişim kurmayı denemeye mahkûm edildiğimiz değişken, "duyumsal" ve sonlu yanılsamalar dünyası. Biçim'ler bilinçlilikten bağımsız bir şekilde var olurlar. Ancak Platon, Üst Bölge'ye erişimi bahşeder: Biçim'leri, kusursuz olmamakla birlikte, "Hakikat", "Dürüstlük", "Güzellik" gibi soyutlamaları, nesnelerin maddeselliğinden özgürleştirilmiş şekilde tecrübe ettiğimiz o ayrıcalıklı anlarda kavrayabiliriz. Güzellik deneyimi, kusursuz Güzellik Biçimi'ni taşıyan nesnelerle karşılaşmamızda meydana gelir. Bu nesneler aracılığıyla, İdeal'in parçalarının kusursuz olmayan temsilleri, vücut bulan ruh, Güzel'e sahip olmaya (ya da daha doğrusu yeniden sahip olmaya) çalışır, böylece dünyayı sadece kusursuzun, ideal Biçim'in kusursuz olmayan imgesi olabilecek gibi şekillendirme arzusuyla, çevresindeki Dünya'yı sonsuza dek değiştirir.

Platon'un bizi, nesnelerin maddeselliğinin ötesinde aramaya teşvik ettiği Güzellik bilgisi, bu durumda, *anı*dır; ruhun vücut bulmasından önce farkına vardığı Biçim'lerin belleği, bir çeşit "unuttuğumuz bir eve" geri geliştir.[6] Yaklaşık beş yüz yıl sonra Plotinos, nesne İdeal Biçim'i almaya uygun olduğunda güzellik deneyiminin meydana geldiğini gözlemleyerek, Platon'un geçmiş olayların anısı teorisine geri döner; bu uygunluk, "ilk bakışta algılanan bir şey, Ruh'un eski bir bilgiden isimlendirdiği ve tanıyarak hoş karşıladığı, birlik içine girdiği bir şeydir".[7] Belki de, XV. yüzyıl hümanistlerini, Rönesans olarak bilinen geniş ölçekli "hatırlama" döneminde eski Mısır yazılarına geri döndüren, benzer bir tanıma türüydü. Plotinos hiyeroglif üzerine yazarken, Mısırlı bilgelerle ilgili şunları bildirdi: "...her bir ayrı parça için ayrı bir imge... oyarak, resimler çizdiler...çünkü, bilgi ve aklın ortaya konması ayrı bir imge, kendi içinde bir nesne, hazır birliktir, akıl yürütmenin ve detaylı isteklerinin toplamı değildir."[8] Ficino bu pasajdan bahsederken, "Mısırlı rahipler gizleri göstermek için tek tek harfler kullanmak yerine bütün olarak hayvan, bitki, ağaç imgeleri kullandılar; çünkü Tanrı nesnelerin bilgisine, düşünce süreçlerinin çokluğu aracılığıyla değil, nesnenin basit ve sabit biçimi aracılığıyla sahipti,"[9] diye ekler. (Hiyeroglif yazılarının nesneleri sıklıkla, sanki onları *bütün* olarak kavramaya çalışır gibi, farklı bakış açılarının bileşimi olarak resmettiğini kaydetmek gerekir.) Bu nedenle, tam bir hiyeroglif imgesi, kavramı ona *vücut kazandırdığı* ölçüde temsil etmez. Alberti, imgeye ait dilin, sadece kendi milleti tarafından anlaşılabilen sözcüklerin yerel uygulamasının aksine evrenselliğini vurgular. Ne var ki evrensellik, "sadece onların [Mısırlıların] Ânın Nesnelerinin iletişim kurmak için uydurulduğu Fikri'ni taşıdığı bütün Milletlerin usta Adamları"[10] ile sınırlıydı. Rönesans bilginlerine göre hiyerog-

6. Monroe C. Beardsley, Platon'un anı doktrini üzerine, *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, Alabama, 1982, s. 40.
7. Plotinos, *The Enneads*, Book I, Sixth Tractate, "Beauty", Cambridge, Mass., 1988, s. 65.
8. Plotinos, *The Enneads*, Book V, Eight Tractate, "On the Intellectual Beauty", s. 490.
9. Marsilio Ficino, Rudolf Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*, Boulder, Kolorado, 1977, s. 116.
10. Alberti, *Ten Books on Architecture*, VIII. Kitap, IV. Bölüm, ed. J. Rykwert, Londra, 1955, s. 170.

lif, aynı anda hem tek bir hakikate arabuluculuk etmeksizin erişim sözünü tutan imgeye ait yazı sistemi hem de *işaret etmeyen bir işaret sistemidir.*[11] Mark Cousins ve Athar Hussain, Michel Foucault üzerine yazdıkları kitaplarında Rönesans'tan bahsederken, "...Herkesin görmesi için sözcüğün nesneye benzediği Babil'den önce dilin ilksel bir saydamlığı olduğuna inanılabilirdi. Ama bu bilgi kaybolmuştu ve yorumlama sayesinde yeniden oluşturulması gerekiyordu,"[12] diye ileri sürerler. Cousins ve Hussain, Rönesans'ın yorumlama tarzının özgünlüğünü, "doğadaki göstergeler" ve "parşömen üzerindeki göstergeler" arasında hiç fark yoktur prensibiyle tanımlarlar. Bu eski resim yazısında Rönesans hümanistlerinin gözüne ilişen şey, herhangi bir arabuluculuğun dışında kalan bilginin vaadidir, bu bilgi basitçe *görülen nesneler* aracılığıyla kazanılır. En sonunda, bilim bu tür fantezileri çürütecektir. Yine de, Champollion hiyeroglifin sırrına giden kapıyı en sonunda açtığında, anahtarı mitsel güzellikteki bir kadının adıydı, Kleopatra'ydı.

> *...[kadının] en güzel olması aynı zamanda en açık seçik görülen olması, güzelliğin ayrıcalığıdır... onu, duyuların en açık aralığından netlikle parlarken buluruz... Çünkü görme, bedensel duyularımızın en keskin olanıdır.*
>
> PLATON[13]

Psikanalitik teoride, çocuk (*bebekler;* "konuşma yeteneği olmayan") gerçekten görsel bir alan kaplar. Çocuk, prematüre, "tamamlanmamış", şimdilik eksik motor yeteneklerle kapasitesiz olarak doğar ama çok kısa bir sürede olup biteni fark edecek kadar dikkat-

11. XV. yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar hiyeroglif yazıları, çok sayıda bilginin kendi kişisel, az ya da çok ayrıksı, anlamsal yapılarını üzerinde inşa ettiği bir destek halini almıştı. Bunlara örnek olarak, XVII. yüzyılda, her bir hiyeroglifi demonolojik ya da felsefi tezahürüyle tanıyan kendi metafizik sistemini ayrıntılandıran Athanase Kircher verilebilir. Aynı olgunun başka bir tezahürü, eski Mısır yazılarıyla hiçbir biçimsel ilişki kurmayan hiyeroglife ait sistemlerin artmasıdır. Rudolf Wittkower'in de belirttiği gibi: "Mısır'ın etkisi kendisini, bu uzun dönemin stili üzerine değil, sanatsal yaratımın kavramsal seviyesinde hissettirir", R. Wittkower, *Allegory and the Migration of Symbols*", s. 117.

12. Mark Cousins ve Athar Hussain, *Michel Foucault*, Londra, 1984, s. 32.

13. Plato, Phaedrus, "The Privileged Role of Beauty", *Philosophies of Art and Beauty* içinde, ed. A. Hofstadter ve R. Kuhns, s. 61.

li bir hale gelir. Başlarda, yeni doğmuş bebeğin kendi varlığına, kendi bedeninin sınırlarına ilişkin bir duyusu yoktur; çevresine, algısal farklılıksızlaşına durumunda dahil olur. Çeşitli algısal modaliteler (dokunma, koklama, işitme, görme) sadece aşamalı bir şekilde ayırt edilir ve en sonunda bunlar aracılığıyla kendilik ve ötekiliğe ilişkin bir anlayış kazanılır. René Spitz, dokunsal ve görsel algıların birleşik olduğu farklılıksızlaşmadan, görmenin artık dokunmayla bir bütün olmaktan çıkıp "uzaktan algılama"nın işler hale geldiği farklılaşmaya geçişin tanımını şöyle yapar:

> ...çocuk memeden beslenirken, memenin ucunu ağzının içinde *hissederken* aynı zamanda annenin yüzünü *görür*. Burada dokunma algısı uzaktan algılamayla harmanlanır. Her ikisi de, tek bir deneyimin en önemli parçalarıdır. Bu harmanlama dokunma aracılığıyla yönelimden, uzaktan algılama aracılığıyla yönelime aşamalı bir geçiş için yol açar. Bu geçişteki yaşantısal etken, beslenme sırasında, örneğin çocuk memenin ucunu kaybedip yeniden bulduğunda edinilir, ihtiyaç-mutlu eden algıyla temas kaybedilir ve bulunur, kaybedilir ve bulunur, yine ve yine. *Temasın* kaybedilmesi ve bulunması arasındaki aralık boyunca, toplam algısal birimin diğer öğeleri, yüzün *uzaktan algılanması* değişmeden kalır. Bu tekrar eden deneyimler sırasında, görsel algılama kaybedilmediğinden, ona güvenilir; ikisi arasındaki en sadık ve bu nedenle de en ödüllendirici olduğunu kanıtlar.[14]

Burada Spitz tarafından tanımlanan gelişimin ilk evresinde, emzirirken annesinin yüzüne dikkatle bakan yeni doğmuş bebeğin, sütü sadece yanaktaki çukur aracılığıyla değil, aynı zamanda gözler ve diğer duyu organları aracılığıyla da yuttuğu söylenebilir. Şimdilik temas algılamasından farklılaşmamış görme burada, yemenin hayatı sürdürme etkinliğine katılır. Bu bağlamda, Lacan'ın birleştirici organ olarak ele aldığı göz nosyonunu anımsayabiliriz: "oburlukla

14. René Spitz, *The First Year of Life – A Psychoanalytic Study of Normal and Deviant Development of Object Relations*, New York, 1965, s. 65. Annesinin yüzüne dikkatle bakan yeni doğmuş bebeğin henüz uzaklık sözcüğünden anladığımız anlamda bir duyuya sahip olmadığı varsayılır; bunu motor kapasiteleri geliştikçe aşamalı olarak edinecektir. Ne var ki, bebek aslında temas ve görüşü birbirinden ayırt eder, çünkü tekrar tekrar meme ucunun çekilmesi ya da kaybedilmesine eşlik eden memnuniyetsizliğe tabi olur.

doldurulmuş göz".[15] Bütün duyuların oral doyum için birleştiği bu ayrıcalıklı an tamlık duygusunu verirken, meme ucunun kaçınılmaz kaybı ve onu izleyen memnuniyetsizlik bu tamlığı bozar. Her şeyi kuşatan tamlığın ilkel ve kısa ömürlü deneyimi, "tam" olarak tanımlanabilecek görsel bir izlenim (henüz bir görüntü değil) olarak görülebilir. Tamdır çünkü bu anda bir eksiklik yoktur ve bu nedenle ihtiyaç ile doyum arasında bir ayrım yoktur; algısal deneyimler arasında bir ayrım yoktur. Göz, ihtiyaç doyuma ulaştığında, görüneni birleştirerek sütü içine çeker. Görünen hem (sütle) doludur hem de doldurulur. Hiyeroglif fantezisini (görmek ile bilmek, gösteren ve gösterilen arasında hiçbir ayrılık olmadığını kabul eden "tam" "gösterge") bu ayrıcalıklı farklılıksızlaşma ânına bağlamak istiyorum.

Spitz tarafından tanımlanan, temastan uzaktan algılamaya aşamalı geçiş, farklı bir bakma kipini harekete geçirir. Çocuğun bakışı artık, dokunsal temasın bölünmesi yoluyla ondan esirgenen haz verici deneyimi korumak için annesinin yüzüne takılı kalır. Bu kaybetme ve memnuniyetsizlik senaryosunda çocuğun, görüş alanında "tutarak" güçsüz bir şekilde olsa da hâkim olmaya çalıştığı yabancı nesnenin ilk dolaylı anlatımıyla karşılaşırız. Ondan gelen ve gidenleri çocuğun kontrol edemediği meme ile kendisi arasındaki mesafede ve onu izleyen ihtiyacın doyuma ulaştırılmasındaki gecikmede, arzu doğar. Freud, memenin kaybedilmesini temel olarak, yani öznenin öznelliğe geçişinde olumsuz etkileneceği daha sonraki kayıplar için bir model olarak kabul eder. Yukarıda tanımı verilen özel gelişim daha ileride bu kaybı çocuğun izleyiciliğinin başlangıcı olarak kurar. Hayatının ilk anlarında anneyle bu geçici, şimdiden kusursuz olmayan birleşme durumlarından çocuk, anne bedeninin parçasını aşama aşama kendinden başka olarak, bir "imge" olarak görmeye başlar. Bakışın nesnesi kayıp doyum deneyimini akla getirdiği kadarıyla, artık bakmaktan alınan bir haz vardır. O nesne *kayıp olarak* akla geldiği kadarıyla, artık hazda yaşayan bir çift-değerlilik, bir kaygı ya da melankoli de vardır. Bu nedenle,

15. Jacques Lacan, "What is a Picture?", *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Londra, 1977, s. 115.

bakmaktan alınan haz, ilkel doyum deneyiminden bakışın şimdiki nesnesine geçen duygu mirası tarafından üstbelirlenmiş olabilir. Ancak, aynı miras, eski hazzın kaybolduğu ve bu kaybın yakın gelecekte tekrar edilebileceği, *edileceği* bilgisinin ayrılmaz bir parçasını kapsar.

Freud'a göre, bakma etkinliğinin hem kendini korumaya yönelik bir yönü hem de cinsel bir yönü vardır; bakma yönelim aracıdır ve tam anlamıyla onu, keşif türünden temas eylemine ya da daha kesin olarak "dürtükleme"ye benzetir. Jean Laplanche, bir çeşit "ritmik emisyon"da öne ve geri devinirken gözlerini sabit tutan tek hücrelilerin dokunaçlarının ya da yılanın duyargalarının imgesini verir.[16] Lacan ise "sürgün" imgesini seçer. Laplanche, cinsel olmayan, kendini korumaya yönelik bakma etkinliğinin, temsili olduğunda bir dürtü halini aldığını kaydeder: Çocuk, artık memede edinilen çokbiçimli haz deneyimini gösteren anne yüzüne bakar. Bakmaktan alınan haz burada, cinsel doyum sahnesinin içselleştirilmesi aracılığıyla oral birleşme modeline yüklenir. Bu, Laplanche'ın "aşırı ilkel... en sonunda kısmi nesnelerden oluşan... örneğin meme, ağız, memeyi kavrayan ağzın devinimi"[17] olarak tasvir eder. Bakmaktan alınan haz böylece, bakan ile bakılan arasında bulunması gereken mesafeyi ve bu mesafenin daha ileride bakanın bakılanı içine aldığında silinmesini temel olarak alır. Laplanche, içselleştirmenin her zaman hâkimiyet içerdiğini vurgular.

Bakmaktan alınan haz, çocuk *kendisine* ait *bütün* bir beden olduğunu ilk anladığında büyük bir sevinç halini alır. Lacan bu prototipik ânı, *özdeşleşme* olarak betimler, özdeşleşmeyi de "öznede, bir imgeyi benimsediği zaman meydana gelen dönüşüm" olarak tanımlar.[18] Özdeşleşme oral içe almanın daha arkaik biçiminden geliştirilir. Çocuk karşı tarafın bedensel biçimini özümser, onu kendi bedeni yapar; bu şekilde, hareket eşgüdümsüzlüğünden dolayı ka-

16. Bkz. Jean Laplanche, *Problématiques III: La Sublimation*, Paris, 1980, s. 102-3.
17. J. Laplanche, "The Ego and the Vital Order", *Life and Death in Psychoanalysis*, Baltimore, Londra, 1976, s. 60.
18. J. Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience", *Ecrits – A Selection*, New York, 1977, s. 2.

pasitesiz olan kendi bedeninin sahip olmadığı bedensel birliği edinmeyi umar. Burada, "imge" terimi, çocuğun kendi kopuk ve zaptolunmaz fenomenolojik bedeninin olmadığı şekilde uyumlu ve sabit olarak algılanan bedensel biçimi ifade eder. Böylece egonun ilk taslağı, varoluşsal öznenin gerçekte elde edemeyeceği ideal imgedir. Bu ideal imge, bulunur bulunmaz kaybolur: Sadece öznenin gerçekliğiyle uyuşmamakla kalmaz, ilk aşamada "dışarıdaki bir *Gestalt* olarak", yani zaten "öteki" olarak verilir.

Kayıp, bakma dürtüsüne iki yönden kaydedilmiştir. Memenin kaybını, ayna evresinin ideal kendilik imgesinin kaybı izler (gerçekte elde tutmanın imkânsızlığı içindeki "kayıp").[19] İleride bu iki prototipik kayıp örneklerine, başka bir örnek daha ekleyebiliriz: Cinsel farklılığın tanınmasıyla ilişkili bir örnek. Catherine Clément, ayna evresinden "insanın artık annesiyle aynı olmadığı için kendisi olduğu"[20] an olarak bahseder. Erkek çocuk için cinsel farklılığın kabul edilmesi, bu kavrayışın daha sonraki bir örneğidir. "Fallik" anneye olan inancı parampara olduğunda ortaya çıkar; anne, artık küçümsenemez şekilde ve uğursuzca "öteki" olarak algılanmasından dolayı kayıptır. Başka bir cinsiyetin farklılığının tanınması, kendi cinsel bütünlüğünün artık söz konusu olduğu anlayışından ayrılamayan küçük erkek çocuk için travmatik bir örnektir. Burada altüst eden şeyin, dişil cinsel organların, gerçek ya da imgelenmiş görüşü değil, görüşün ifade ettiği şeyi, yani küçük erkek çocuk için hadım edilme olasılığı olduğunu vurgulamak istiyorum. Görülenin sakin aldatmacasının arkasında, erkek çocuk birdenbire cinsel bütünlüğün potansiyel kaybıyla karşı karşıya kalır. Çocuğun nesnelerden edindiği bu imgesel bilgi simgesel olana (artık dille yapılanan bilgiye) erişiminde parampara olur. (Burada dilin, yokluğun, göndergenin yokluğunun işareti ve gösteren ile gös-

19. Burada, memenin kaybı ile ideal egonun kaybı arasında nedensel bir ilişki değil, geçici bir ilişki olduğunu ima ediyorum. Memeden kesmeyle oluşan memenin kaybı gerçek terimlerle, pekâlâ ayna evresinin ötesine geçebilen bir dönemde meydana gelir ve meme ucunun tekrarlanan uzaklaşımı ve elde edilebilir olmaması sonucunda ortaya çıkan ihtiyaç ve doyum arasındaki ayrışımın ilk fantezi ürünü ipucu, ideal egonun kaybından önce gelir.

20. Catherine Clément, *The Lives and Legends of Jacques Lacan*, New York, 1983, s. 76.

terilen arasındaki bölünme alanı olduğunu anımsayabiliriz.) Çocuğun bildiği şey artık yabancıdır. Küçük erkek çocuk için bu yabancılaşmanın merkezinde "hadım edilmiş" kadın imgesi vardır. İğdiş edilme kompleksi, anneye Oidipal bağlılığın sonunu işaret eder. Jacquline Rose tarafından tanımlandığı haliyle, izleyici ile sahne arasındaki ilişki, "artık tamlık ilişkisi değil, kırılma, kısmi özdeşleşme, haz ve güvensizlik ilişkisidir."[21] *Toplumsal* bedeninin ağırlığı altında perişan olmuş, bölünmüş ve arzulayan özne, kaybettiği bütünlük durumunu bütün eylem ve yaratımlarında aralıksız olarak yeniden elde etmeye çalışır.

Fotoğraflardaki bütün kadınlar güzel midir bilmiyorum ama kadınların fotoğraflarda güzel olduğunu biliyorum

GARRY WINOGRAND[22]

Yakın zamanda, [adamın] evinin basamaklarını çıkarken, genellikle cam kapıyı örten perdenin arkasında küçük bir çatlak olduğunu algıladım. İlgimi çeken şeyi açıklayamam; ama aradan baktım. Odada bir kadın gördüm; uzun, ince ama kusursuz bir orantıya sahip, mükemmel şekilde giyinmiş, kollarını koyduğu küçük masanın üzerinde ellerini birbirine kavuşturmuş oturuyordu, böylece melek gibi güzel yüzünü görebildim. Beni fark etmedi.[23]

Nathanael Olimpia'yı uzaktan seyreder; bu röntgencilikten alınan hazzın alışıldık bir senaryosudur. Boşlukta çerçevelenmiş, kusursuz biçimde hareketsiz, sessiz, bakışı "görme gücü yokmuş" gibi garip biçimde sabitlenmiş Olimpia, güzeldir, bir imgedir. Hitchcock'un *Rear Window* [Arka Pencere] adlı filminde James Stewart, Grace Kelly'nin canlandırdığı sevgilisinin çekiciliğini, sadece "doğru uzaklık" oluştuğunda fark eder ve onu çerçeve içinde üç kez görür: Kamerasının vizöründen, oturduğu pencerenin çerçevesinden ve sevgilisinin aradığı dairenin penceresinin çerçevesinden.

21. Jacqueline Rose, "Sexuality in the Field of Vision", *Sexuality in the Field of Vision*, Londra, 1986, s. 227.
22. Garry Winogrand, *Women are Beautiful*, New York, 1975, sayfalar numaralandırılmamış.
23. E. T. A. Hoffmann, *The Sandman*, *Best Tales of Hoffmann* içinde, s. 203.

Victor Burgin, *Funny Face* [Komik Yüz] adlı filminden, Audrey Hepburn'ün arkasında yükselen duvardaki genişletme kirişlerinin maskesiyle başının çerçevelenmiş gibi göründüğü pozisyona geçtiği sahneyi tasvir eder. Genişletme kirişinin spot ışığına yakalanan keskin bir şekilde resmedilmiş yüz hatları, karanlık odanın cansız kırmızı çerçevesinden artık çarpıcı biçimde ayrılır. Kamera, Hepburn'ün kusursuz yüzüne sinema perdesiyle çerçevelenene kadar yavaşça yaklaşırken, Astair'in şarkısını bitirdiğini duyarız: "... Your lovely, funny face."*[24] O zamana kadar model olma fikrine karşı çıkan Hepburn, model olmayı o an kabul eder. Bu sahne onu filmin senaryosu içinde doğal olarak ve resmen bir imge olarak kurar.

Laura Mulvey, egemen sinemanın kadının görsel varlığını ele alış biçiminden bahseder: Bu anlayış, "olayların akışının aksine işleme, eylem akışını erotik seyir anlarında dondurma eğilimindedir."[25] Benzer şekilde, popüler romanın öyküsel akışı da kadının tasvire dayalı imgesiyle *kesilir*:

> Asansörün yeri halıyla kaplıydı, aynalar ve gizli aydınlatma vardı. Asansör termometredeki cıva kadar yavaş çıkıyordu. Kapı çok hafif bir ses çıkararak açıldı, hol halısı olarak kullandıkları yosunun üzerinden yürüdüm ve 814 numaralı kapıya geldim. Yanındaki küçük düğmeye bastım, içeride zil çaldı ve kapı açıldı.
> Uçuk yeşil, yün bir elbise giymişti ve başına, kulağının üzerinde bir kelebek gibi duran küçük eğri bir şapka takmıştı. Gözleri birbirinden uzaktı ve aralarında bir düşünme odası vardı. Gözleri açık laciverttı ve saçının rengi koyu kızıldı, kontrol altına alınmış olmasına rağmen hâlâ tehlikeli bir ateş gibi...[26]

Ya da yine popüler bir dergide:

> Uzun boylu bir kız Champs-Elysées'de dolaşıyor. Kusursuza yakın ince sesli, ince bacaklı, çok gösterişli giyinmiş. Canı çıkmış bedeninin her hattı siyah deriyle sıkıca sarılı; her ölçülü adım bir niyetin ifadesi.

* (İng.) Senin güzel, komik yüzün. (ç.n.)

24. Victor Burgin, "Photographers in Music Video", *What a Wonderful World – Music Videos and Architecture*, Groninge Museum, Groninge, 1990.
25. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indianapolis, 1989, s. 19.
26. Raymond Chandler, *Trouble is my Business*, New York, 1972, s. 16.

> Omuzlara kadar açık bir bluz ince bele sokulmuş, ipekli ince çoraplar, sıkı kalçaları yukarı kaldırmak için kumaş parçalarıyla süslenmiş, sadece teni ifşa etmek için açılan yandan fermuarlı kısa etek. Bir anlığına durur: süslenmemiş, renk versin diye kırmızı rujdan ince bir çizgi...[27]

Göz, oluşturduğu resimden ısırıklar, seçkin lokmalar alır gibi ayrıntılara (şapka, ruj, ten parçası) girerek, bedensel yüzeyde kayar. Burada, bedensel yüzeyin giysiden deri, bakışı alıkoyan gereksiz süslerden ve renklerden oluşan ikinci bir deri olduğuna dikkat edin. Ayrıca, modaya uygun görünümün aktarıldığı kısa *mizansen*de, ikinci bir buluşun engellenemediğine de dikkat edin: Model uzun adımlarla yürümeyi kestiğinde tasvir öyküyü böler: "Bir anlığına durur", bu, kameranın merceği kapanıp açılarak yeni bir resim oluşturulmasına yetecek kadar uzun bir süredir. Yukarıdaki ilk alıntıda, benzer şekilde içerinin *amaçsızca dolaşan* tasviri, dedektif, kadını çerçevelemek için açılacak kapının önüne geldiğinde durakladır: Bundan önceki her şey sadece bir hazırlık sahnesidir. Artık hem izleyici hem de izleyen hareketsizleşir, tasvir sürecinde *taşlaşır*.

Bir kadının güzel olduğunu söylemek çifte soyutlamadır. Temsil edilebilenin dışındaki bir şeyin (ve böylece Platonik Form anlamında) istenmesi ve aynı zamanda bir imgenin bütünden soyutlanmasıdır. Yukarıdaki senaryolar, bakışın takılı kaldığı, alıkonduğu o örneklerin edebiyat ve sinemadaki çok sayıdaki temsillerindendir. Barthes bu örnekleri seçmenin, çerçeveleyip kesmenin, *découpage*'ın* zihinsel eylemleri olarak tanımlar. Barthes'ın terimini, iradi bilinçlilik ediminden bahsetmek için kullanmadığımı vurgulamalıyım; *découpage* ile, öznenin çaresiz bakışının ayrıcalıklı bir görünüş tarafından libidinal olarak yakalanmasının sonucu olan, bütünün soyutlanmasına doğru hareketi kastediyorum. Jensen'in *Gradiva* adlı eserinde, Norbert kendisini büyüleyecek kadını yürüyüş tarzını bulmak için caddeleri araştırır.[28] Büyülenmesi hareketle ilgili gibi görünebilir, ama hikâyede, tutkusunun kaynağı olarak fosilleşmiş

27. 1 Kasım 1985 tarihli *Elle* dergisinin İngiltere baskısı.
* (Fr.) Kesim (ç.n.)
28. Wilhelm Jensen, *Gradiva*, Sigmund Freud, *Délire et Rêve dans la "Gradiva" de Jensen* içinde, Paris, 1971, s. 21-2.

geçmişten gelen taşa yontulmuş bir imge gösterilir. Norbert aradığı yürüyüş tarzını en sonunda Pompei caddelerinde bulduğunda, bunun çocukluk sevgilisinin yürüyüş tarzı olduğu ortaya çıkar. En çok arzulanan en güzel kadın, canlı devinimlerinden taşlaşmış bir imge çıkarılabilen ve taşa yontulmuş gibi belleğe kazınan kadındır. Bu tıpkı Norbert'in, Pompei'in yıkıldığını gördüğü rüyasında canlı Gradiva'nın taşa dönüşmesine tanık olmasına benzer.

Jean-Paul Sartre, güzellik deneyimini, "hiçliğe kayan ve böylece o andan itibaren artık *algılanmayan,* seyredilen nesneyle ilgili olarak hissedilen bir çeşit irkilme," diye tasvir eder; "kendisinin benzeri, yani gerçek varlığı aracılığıyla bize görünenin gerçek olmayan *imgesi* gibi çalışır."[29] Sartre'ın fenomenolojik tasviri, güzellik deneyiminin savunma devinimlerinde, nesneden (belli bir korku ya da hatta iğrenmeyle) geri çekilmede gerçekleştiğini ileri sürer. Burada, görüşünü besleyen anne bedeninin parçasına kasıtlı olarak sabitlenmiş çocuğun bakışını anımsayabiliriz. Melanie Klein, bu ilk deneyimlerin nasıl mahrumiyetler ve engellemelerle dolu olduğunu, tedarik eden "iyi" memenin, rahatsızlık ve acı veren "kötü" memeye nasıl dönüşebileceğini ve bu nedenle acıkan gözün anne bedeninin kısa süre sonra güvensizlikle biçim değiştiren bir arzuyla nasıl arandığını bize göstermiştir. Ayrıca, bu Oedipus öncesi mutsuzluğun cinsel farklılığın tanınması ânındaki hadım edilme kaygısını nasıl üstbelirlediğini ve anne bedeninin/dişil bedenin önceki bütün kayıpların arkasında gizlendiği eksikliği nasıl belirttiğini de biliyoruz. Nesnenin gerçekliği (burada kadının gerçekliği) yerine "imgesi" geçtiği zaman, Sartre'ın güzellik deneyimi tasvirindeki nesne açısından büyük bir inkâr vardır; buradakinin etten, kandan ve farklılıktan oluşan bir kadın olduğunu, ama yine de sadece "gerçek olmayan bir imge" olduğunu çok iyi biliyorum. Bakışın devinimini bölen zihinsel *découpage*, görüleni, kadını bedenselliğinden ayrılmış, taşlaşmış, zaman içinde alıkonmuş bir imge olarak, Sartre'ın ifadesiyle "tamamen ve basitçe nesne, nötralize edilmiş, yok edilmiş 'kendisi' olabilen..."[30] bir imge olarak üretir. Bu "incitici"

29. Jean-Paul Sartre, *The Psychology of Imagination*, Londra, 1978, s. 225.
30. *A.g.e.*, s. 225.

terimler ışığında görülen içsel bakış nesnesi kesinlikle tehditkârdır. Sartre şöyle sonuçlandırır: "Güzel bir kadını ya da boğa güreşindeki ölümü seyrederkenki gibi." Güzel kadın ölümle ilişkilendirilir. Ancak bu, özel bir ölümdür; törensel sahnelenmesinde *gösteri*, görülebilirliğin aşırılığı ve zalim bir yok etme olgusu olarak değil, var olmamanın boşluk duygusu olarak sunulan ölümdür. Seyirci arenadaki ölüm gösterisine dayanabilir. Kadının *görünümü*ne de benzer şekilde takılan erkek, bu "görecek hiçbir şey yok" durumunu, farklılığın gösterdiği boşluk duygusunu inkâr edebilir.

Burada Sartre tarafından tasvir edilen güzellik deneyimi fetişizmi anımsatır. Fetiş seçimini belirleyen, alıkoyma ve ertelemenin niteliklerini taşır. Düşüncede, kadının bedenselliğinin kabul edilmesi ve varlıktan soyutlanan imgede "etkisizleştirilmesi" arasındaki bir bölünmeyle engellenir. Tıpkı fetiş gibi, dişil biçimde vücut bulan imgesel eksikliği doldurmaya ya da maskelemeye gelen aşırı görünürlük üzerinde yoğunlaşır. Burada, hadım edilme kompleksinin başlangıcının ertelenmiş eylem sorunu olduğunu hatırlamakta fayda vardır. Erkek çocuk için o zamana kadar *önemsiz* olan dişil cinsel organların imgesi, sadece hadım edilme tehdidi içselleştirildikten sonra tehditkâr bir anlam kazanır. Sartre'ın bahsettiği irkilme böylece, göstermeden, "tamamen görsel olanın" imgesel boyutuna geri çekilecektir.

Bir imgede sesi soluğu kesilen kadın için erkeğin gözünü ayırmadan baktığından daha fazlası yoktur: Tuhaf yeşil ateşiyle gözleri, kırmızı rujun ince çizgisi, sadece teni ortaya çıkarmak için açılan yandaki fermuarlarıyla soluk yeşil yün elbise... Bu sanki, dişil biçimin içi boşaltılmış gibi ya da imgeye daha uygun olan tek boyutlu metafora bağlı kalmak için biçimin özü ve anlamları soyulmuş gibidir. Kadının imge olarak fantazmatik üretimi, belirsizliğe, ayrıma, kayıp ya da eksikliğe engel olacak görülenin tamlığına, var olmasına duyulan arzuyu gösterir. Paul-Laurent Assoun, "gerçeğin hatasız olduğuna inandırmak için güzelliğin imgeyle desteklenen karanlık uğraşından" bahseder.[31] Güzel kadın, adamın "bir bakışta"

31. Paul-Laurent Assoun, "Entre horreur et narcissisme – Où donc chercher la beauté?", L'Ane, XXIII, Ekim-Kasım 1985, s. 50. "L'obscure vocation de la beau-

bildiği bir görünüm, Saralı Kofman'ın sözcükleriyle, aynı zamanda "basmakalıp söz"[32] olan bir "bütünlük"tür. Ne var ki, erkeğin nesne üzerinde imgesel hâkimiyet kurma edimiyle eriştiği "bilgi", "yokluğun uzaklaştırılması",[33] gerçekteki bir kaybı gerekli kılar: "Nesne hemen kendisinin *arkasında* görünür, dokunulmaz olur, erişebileceğimizin ötesindedir; böylece ona karşı bir çeşit hazin ilgisizlik baş gösterir." Sartre, "Bu anlamda, kadındaki büyük güzelliğin ona karşı duyulan arzuyu öldürdüğünü söyleyebiliriz," diye ekler.[34] Sartre'ın arzunun sönmesine ilişkin iddiası, güzellik deneyimine atfettiği savunma boyutuyla tutarlıdır; bundan başka, erkeğin "tamlığını", *en miroir** özdeşleştirdiği kadının gerçek olmayan imgesi üzerinde yoğunlaşan narsistik kendine yetme fantezisini ileri sürer. Çocuk ilk defa, kendi bedeninin, yanında duran erişkinin imgesine yansımış bütünselliğini görür. "Gözlerim şans eseri, karşıda asılı duran masif aynada ışıl ışıl yandı ve bir çığlık attım: Altın çerçevedeki yansımalarımız olağanüstü bir güzelliğin resmi gibiydi. O kadar garip ve fantastikti ki, biçimleri ve renkleri kısa bir süre sonra bir bulut gibi yok olacağı için derin bir mutsuzluk sancısı saplandı."[35] Erkek, fiziksel dünyanın geçici hevesiyle, kısa bir an için imgenin yanıltıcı bütünlüğünde kendini yeniden tam olarak bulur. Bu, erkeğin, kadının sanal imgesiyle özdeşleştiği sırada bir imgeye dönüştüğü ideal birleşme ânıdır ve simgeselden koparılmış bu imge gibi erkek arzulamaz. Ancak, "harikulâde güzel" imge zaten "garip"tir. Lacan, elde edilmeye hazır olan öznenin kendini dışarıdaki özne olarak tanıdığını bize göstermişti; bu nedenle, kimlik kazanma zaten bir yabancılaşma sürecidir; kayıp, bu ideal imgenin kumaşına işlenir.

---

té de faire accroire, image à l'appui, que le réel est sans faille." (İngilizceye çevirisi yazar tarafından yapılmıştır.)

32. Bkz. Sarah Kofman, *The Enigma of Woman – Woman in Freud's Writings*, Ithaca, Londra, 1985.

33. P.-L. Assoun, "Entre horreur et narcissisme – Où donc chercher la beauté?", s. 50.

34. J.-P. Sartre, *The Psychology of Imagination*, s. 225.

* (Fr.) Aynada. (ç.n.)

35. Sacher-Masoch, "Venus in Fur", Gilles Deleuze, *Sacher-Masoch – An Interpretation* içinde, Londra, 1971, s. 202.

Bir imgede alıkonan kadın, zamanın sınırında durur (donmuş kare) ama sadece kısa bir an için; geçici olarak durdurulan jest tamamlanır; ondan yeni bir resim yapılmadıkça, öykü akışına, geçen zamana geri sürüklenir:

> Sizi ölümsüzleştirmesine izin verseydiniz, en ünlü ressam gurur duymayacak mıydı? Bu olağanüstü güzelliğin, bu gizemli yeşil gözlerin ve çılgınca alevli saçların ve bu bedenin tüm parlaklığının sonsuza dek kaybolması gerektiğini düşünmek beni ürpertiyor. Beni, ölüm ve hiçlik korkusuyla dolduruyor. Ama sanatçının elleri sizi bundan korumalı. Siz, bizler gibi, varlığınızdan hiçbir iz bırakmadan, geri döndürülemez şekilde yok olmamalısınız. İmgeniz, siz küle dönüştükten sonra da uzun süre hayatta kalmalı; güzelliğiniz ölüm karşısında zafer kazanmalı.[36]

Güzel kadın, bir bakışta yakalanan kısa süreli imge, erkeğin yaralayan farkı yok etme arzusuna bir anlığına olsa da tamamen teslim olur. Bu, rahatsız edici anlamından kurtarılan, "tamamen görsel" ile sınırlanan bir imgedir; aynı zamanda "bir ekran, katlanılamaz, düşünülemez olana karşı koruyucu bir örtü" olan önemsiz bir imgedir.[37] Diderot'ya göre bir kadındaki güzellik *anlamsız* bir yüzdür, "genç bir kadının... masum, naif, yine de ifadesiz yüzüdür."[38] Âşık erkeğin, zamanda, matematiksel oranların derinliğine sahip olmayan sonsuzlukta, sorgulamasına karşılık kesin cevabı yazdığı lekelenmemiş bir yüzeydir. Paul Hoffmann'ın bu konudaki yorumları şöyledir:

> Güzelliğin, nesneler ve varlıklarda ortaya çıkardığı ve oluşturduğu anlamdan bahsettiğimizde, erkeğin içindeki huzursuzluğu dindirmek için, sorgulamasına yanıt olarak kendine verdiği o anlamları anlarız. Çevresindeki nesneler ve varlıklar, dağınık anlak, onların canlı varlıklarını yeniden yaratmaya gücü olmadığını tam olarak bilmesine asla izin vermeyecek. Güzellik, dünyanın yeniden keşfedilmiş dilidir, söz-

36. *A.g.e.*, s. 202.
37. Jean-Bertrand Pontalis, *Frontiers in Psychoanalysis – Between the Dream and Psychic Pain*, Londra, 1981, s. 7.
38. Denis Diderot, Paul Hoffmann, "La Beauté de la femme selon Diderot", *Dix Huitième Siècle, IX* içinde, 1977, s. 275.

cüklerin ötesinde, 'bir doğa dilidir.'"[39]

Sözcüklerin ötesinde bir doğa dili; güzellik, hiyeroglif değilse hiçbir şeydir.

Bu görünümün pırıl pırıl aydınlığı bize yetmedi; çünkü bu görünüm olduğu durumdan ne denli daha açık görünmüşse de

FRIEDRICH NIETZSCHE[40]

Güzellik görünümünün ötesinde, erkek olmayan kadının bilinemeyen varlığı yatar. Farklılık, kadının fallik olarak erkeğin narsistik sistemi içinde bütünleşmesi yoluyla *inkâr edilir*. İmge yapılan kadın, imgesel ve simgesel arasındaki, kendini bütün olarak isteyen özne ile sadece bölünmüş olarak var olabilen özne arasındaki gerilimlerin sonucudur. Cinsel farklılığın tanınmasını gösteren görünenin "ötesine" ait bilgi, başkalığı ama bir gizem halini alan *aşırı* başkalığı ortaya çıkarmak için imgenin yumuşak yüzeyini yırtar:

> Narin profilli, güzel küçük düz burunlu, böylesi nüktedan ağızlı, bugün fizyonomisine ele avuca sığmaz ve ürkek bir zarafet kazandıran azgın kadın saçıyla kadın, sözleri ciddi olduğunda gülecekmiş gibi görünen, yabancı gözlü kadın. Bütün kadınlar muammadır ama bu, aralarındaki en çözülemeyen. O, kendi bakışı gibi, hiç durulmayan, bir saniyelik boşlukta birbirine karışmış bütün farklı kadın bakışlarının içinden geçtiği bakış gibi. Belki kendi kendini bile anlamayan bu yaratıkta her şey anlaşılmazdır; gözlem, burada basacak sağlam bir yer bulamaz ve kapris zemini üzerindeymiş gibi kayar. Ruhunda, ruh durumunda, kalbinin atışında, Deliliğin nabzı gibi aceleci ve elle tutulamayan bir şey var. İnsan onda, *Violante*'ı, XVI. yüzyıl kurtizanlarından birini, La Gioconda'nın gece gülüşünü bir cazibe maskesi gibi giyen şu içgüdüsel uçarı varlıklardan birini gördüğüne inanırdı.[41]

Burnun çizgisini, dudakların biçimini şaşmaz şekilde çizen tasvire dayalı söylemin, kadının "başkalığını" çerçevelemeye çalıştığında

39. *A.g.e.*, s. 279.
40. *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*, çev.: İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yay., 2003, s. 154.
41. Les Frères Goncourts, *Journal*, I, Mario Praz, *The Romantic Agony* içinde, Londra, 1970, s. 293.

nasıl sendelediğine ve düzensizce anlattığına dikkat edin. Tasvir, nihai, kısa süreli imge; kadının yüzünün imgesinin değil, "büyüleyici" maskenin ("La Gioconda'nın gece gülüşü") etrafında dağılan çok sayıda çılgın sözcüğe bölünür. İmge maskeye, maske ise yüzyıllar önce tuvale kazınmış, Walter Pater'in sözleriyle, "donuk ve zarif bir gizem"i olan o diğer "anlaşılmaz gülüş"ü akla getiren gülüşe dönüşür. "Fantastik kayalık alanın ortasında denizin üzerinde solgun bir ışık görünürken mermer sandalyesinde oturan figürün yüzünü ve ellerini hepimiz biliriz," diye yazar Pater; ancak Mona Lisa'nın gülüşü hâlâ zihnimizi yorar; suni olarak üretildiğini ("Kurnaz gülüşün yüze yerleştirildiğini"[42]) belirten açıklamalar bizi tatmin etmez. Hiçbir tarihsel kanıt, Mona Lisa'nın portresi hakkında sorulmuş ve hâlâ sorulan soruya yeterli bir cevap oluşturamayacaktır. Gülüşünün gizinin arkasında, kadının hazzı sorusu yatar ve bu aynı zamanda, kadının arzusunun da sorusudur. Sadece sıradan bir erkek olmayan Tiresias'ın bir çeşit cevap bulabileceği soru: Tiresias, erkeklere göre kadınların aşktan çok daha fazla haz aldığı sonucuna varır. Ama Mona Lisa'nın gülüşü, sıklıkla karşılaştırıldığı Bakire Meryem ve Azize Anne'in gülüşlerinin aksine, baktığı izleyiciye yönelttiği bir *talep*tir de. Böylece kadının arzusuna bulaştırılan izleyici şu soruyu sorabilir: "Benden ne istiyor?" Cevap dolaylı yoldan ve farklı şekillerde gelir; geçmişte kadın cinselliğine (erkeği yoksun ve Tiresias'ı gözsüz bırakan) gereğinden fazla haz atfeden mit olarak; şimdi, "on bin deneyimi birlikte süpüren ebedi hayat hayalinden" bahseden resmi kuşatan tutarsız fazlalık içinde:

> Onunki... garip düşüncelerin, fantastik rüyaların ve şiddetli tutkuların tortusuyla etin üzerine hücre hücre işlenmiş bir güzellik... Dünyanın bütün düşünceleri ve deneyimi orayı, Yunanistan'ın hayvanlığını, Roma'nın şehvetini, ruhsal ihtirasları ve imgesel aşklarıyla ortaçağın rüyasını, Pagan dünyasının geri dönüşünü, Borgias'ın günahlarını temizleme gücüne sahip oldukları yere kazıdı ve kalıbını çıkardı. Arasında oturduğu kayalardan daha yaşlıdır; vampir gibi defalarca ölmüştür ve

42. Walter Pater, "Leonardo da Vinci – Homo minister et interpres naturæ", *Strangeness and Beauty - An Anthology of Aesthetic Criticism, 1840-1910*, II, Londra, 1983, s. 23.

mezarın sırlarını öğrenmiştir; derin denizlerde bir dalgıçmış ve onun adına andıkları şehitler gününü korur ve Doğulu tacirlerle yabancı ağlar kurarmış...[43]

Hiyeroglif gibi "Kadın" (imgesi) eski bir bilgiyi, zaman içinde kaybolmuş bir bilgiyi somutlaştırır. Hiyeroglif gibi, aynı anda deşifre edilemeyen bilmece, sözcüklerin ve hatta hayatın ötesinde bir bilgi vaadidir. Pater'i tekrar eden J. M. Barrie, bir zamanlar, "...kesinlikle sadece ölülerin bileceği malumatından gelen, Mona Lisa'ninkine benzeyen gülüş"ten[44] bahsetmişti.

Eğer onu görmeyecek olursam ne yapardım sonra? Ne yapacağımı bilemezdim

ANDRÉ BRETON[45]

Laplanche, bilme dürtüsü hakkında yazarken, birleştirici uyumlayıcı etkinlik olarak anlak ile *gizli nesne*nin varlığını doğrulayan araştırma arasına bir ayrım koyar. Erken çocuklukta, bu gizli nesnenin her zaman, ebeveyn dünyasının ortaya koyduğu bilmece "gizem, sır, iç monolog, ketumluk, kısaca kesinlikle gerçekçi bir şekilde, maddesel olarak, görünümlerin arkasına saklandığı varsayılan bir şeyin" şeklini aldığını belirtir.[46] Bu bilmeceler, neredeyse istisnasız cinsellik soruları etrafında yoğunlaşır. Çocuğun araştırmacı etkinliği başlangıçta, rahatının tehlikeye atılabileceğine ilişkin kaygılı bir sezgiyle, ebeveynlerin gizliliği ya da yetersiz açıklamalarının istemeden teşvik edeceği bir sezgiyle harekete geçer. Yeni bebeğin gelişi, bu tip bir örnektir, Freud'a göre ise birincil örnektir. Büyük çocuğun annenin/ebeveynlerin sevgi ve ilgisini kaybedeceği önsezisiyle duyduğu kaygıdan bilme arzusu doğduğunda yaşanan durumdur. İyi temellendirilmiş bu kaygı, "bebekler nereden gelir?" bilmecesinin etrafında yoğunlaşan bir dizi "yakıcı soru"da ifadesini bulur. Çoğu ebeveynin verdiği yetersiz ve el yordamıyla bulunmuş

43. *A.g.e.*, s. 23-4.
44. J. M. Barrie, *Mary-Rose*, New York, 1924.
45. André Breton, *Nadja*, New York, Londra, 1960 [*Nadja*, çev.: İsmail Yerguz, Dost Kitabevi, 2002, s. 81].
46. J. Laplanche, *Problématiques III – La Sublimation*, Paris, 1980, s. 106.

açıklamalarla karşı karşıya kalan kuşkucu çocuk, çocuksu erojen deneyimin ayırıcı kayıtlarına uygun "cinsel teoriler" formüle ederek bilmeceye kendi cevaplarını bulmaya yeltenir. Çocuğun, aslında ebeveynin sevgisini test etmek için bebeklerin gelişi hakkında sorular sorarak, kaçınılmaz olarak, daha sonraki bir bilmeceyle, erişkin cinselliğinin bilmecesiyle karşılaşacağı açıktır. Başkasına duyulan arzu, bu noktada ketum sessizlikler, acemice yapılan açıklamalarla ama aynı zamanda küçük çocuğun tanık olabileceği ve büyük olasılıkla imgelediği sevişmenin tipik olmayan terkinde korkuyla değerlendirilir. Freud, "birincil" olarak adlandırdığı bu sahne üzerine şöyle yazar: "Erişkinler arasındaki cinsel ilişkinin onu tekinsiz bir şey olarak gözlemleyen çocukları etkilemesinin ve onlarda anksiyete yaratmasının gündelik bir deneyim olduğunu söyleyebilirim."[47] Freud, bu kaygının, çocuğun erişkinler/ebeveynlerle özdeşleşmesi aracılığıyla yaşadığı cinsel uyarılmanın, çocuğun anlamak için henüz hiçbir araca sahip olmadığı uyarılmanın sonucu olduğunu ileri sürer.

Benzer şekilde bebek, ihtiyaçlarıyla ilgilenen erişkinlerin yaydığı cinsel mesajları anlamak ve ona göre davranmak için gerekli araçlara sahip değildir. Çocuğun gündelik bakımında erişkin, özellikle de anne, çocuğun ihtiyaçlarının doyumuyla ilgili sözlü ve sözlü olmayan gösterenler yayacaktır. Ne var ki, bu gösterenler içlerinde doyumdan daha fazla bir şey, "diğer mesajların (cinsel mesajların) tamamen soru soran gizli gücünü"[48] de taşıyacaktır. En açık örnek, çocuğunu emzirme sürecinde, annenin memesinin cinsel yatırımıdır. Başka bir örnek, annenin çocuğun bedensel temizliği için uyguladığı bakımda çocuğa sınırsızca verdiği ilgide ortaya çıkar; bu ilgi, geçiş ve değiş tokuş bölgeleri üzerinde yoğunlaşır ve böylece bunların erotojenik bölgeler olarak oluşmasına katkıda bulunur. Annenin bilinçdışı fantezileri, özeninin bilinçli güdülemesini reddetmeksizin, işbaşındadır. Diğer bir deyişle, annenin cinselliği, her zaman için, çocuğun ihtiyacının doyumundan *daha fazla* bir

47. S. Freud, *The Interpretation of Dreams, S.E.* içinde, V [*Düşlerin Yorumu II*, çev.: Dr. Emre Kapkın, Payel Yayınevi, Şubat 1996, s. 303].
48. J. Laplanche, *New Foundations for Psychoanalysis*, Oxford, 1989, s. 130.

şeydir. Bu, hâlâ baskın olarak ihtiyaç seviyesindeki çocuksu psikosomatik yapıya yerleştirilemeyen bir fazlalıktır. Böylece annenin cinselliği, çocuk tarafından gündelik ihtiyaç ve doyumun karşılıklı etkileşimine katılmayan bir mesaj olarak algılanır; bu nedenle Laplanche, bu göstereni *gizemli* olarak nitelendirir. İmgeyi Lacan'dan ödünç alan Laplanche gizemli göstereni "çöldeki hiyeroglif yazılarına" ya da "taş tablet üzerine yontulmuş çivi yazısı karakterlerine" benzetir: "Gösterdiklerini ve bu şekilde fenomenolojik olarak nesnelerinkinden farklı kendi varoluş şekillerini biliriz; bize bir şey göstermeye çalışırlar ama bizim onlara atfedebileceğimiz bir gösterilenimiz olması zorunlu değildir."[49] Bebeklerin geldikleri yer, cinsel edim, cinsiyet farklılığı, hem çocuğun hem annenin cinsel yönden duyarlı varlığını da içeren, çocuğun, ilk sevgi nesnesiyle, yani anneyle ilişkisine ait olduklarından, yaşamın başlangıcının gizemli gösterenleri arasında ayrıcalıklı bir yer tutarlar. "Baştan çıkarma", Laplanche'ın erişkin bilinçdışıyla bu çocuksu karşılaşmalara atfettiği terimdir ve Laplanche'ın artık "birincil" olarak belirttiği anne bakımı aracılığıyla vaktinden önce gelişmiş baştan çıkarma modeliyle yakın benzerliği temsil ederler. Baştan çıkarma, çocuğun olgunlaşmamış psikosomatik aygıtı (yine edilgenlik, yani hâkim olma konusundaki yetersizlikle nitelenir) erişkinin daha zengin olduğu (bununla birlikte bölünmüş öznelliğin ürünü olan zenginlik) inkâr edilemez ruhunu etkilediğinden, Laplanche'ın travmatik olarak adlandırdığı durumda "etkinlik/edilginlik" ikilisini harekete geçirir. Diğer bir deyişle, travma sadece uyarılma ya da çocuğun bu uyarılmayı duygusal ve düşünsel temsilcisine bağlama konusundaki ruhsal yetersizliğinde değil, bu iki etkenin üçüncü bir etkenle, yani bilinçdışı fantezilerin, ki bunlar erişkinin de yönetmediği fantezilerdir, erişkin dünyasından çocuğun evrenine girmesiyle bağlılaşımında yatar. Küçük çocuk, anlaması güç olan mesajlar yoluyla erişkin cinselliği evrenine çekildikçe ve cinsel merakı erojen varlığıyla tahrik edildikçe, Laplanche'la birlikte, gizemin kendisinin baştan çıkarmak olduğunu söylemek akla yatkındır.

Freud, Mona Lisa'nın gülüşüne (Pater, "her zaman içindeki fe-

49. *A.g.e.*, s. 45.

sat bir şeyin dokunuşuyla, sırrına erişilmez olan gülüş," diye yazar) döndüğünde, vaktinden önce gelişmiş baştan çıkarma senaryosuna ulaşır. Bu yorumun merkezinde, bir kuş ve çocuk Leonardo'yu içeren, doğası açıkça cinsel bir fantezi yer alır: Bir atmaca uçarak küçük Leonardo'nun bebek karyolasında yattığı odaya girmiş, uzun kuyruğuyla çocuğun dudaklarını aralamış ve daha sonra dudaklarına defalarca sertçe vurmuştur (yine kuyruğuyla). Leonardo'nun babası tarafından terk edilen annesi ile tek çocuğu arasındaki "erotik" ilişkilerin yoğunluğu" (Leonardo'nun yazıları bu yoğunluğa tanıklık eder) karşısında, Freud atmaca fantezisinin iki anıdan ortaya çıktığı sonucuna varır: "Terk edilmiş zavallı" anne tarafından emzirilme anısı ve öpülme anısı. Mona Lisa'nın gülüşünden sevgili annenin gülüşüne, çocuğun dudaklarını öpen dudaklarına, memesinin ucundaki çocuğun dudaklarına.

Freud, çocuğun ısrarcı sorgulamasının sadece bir dizi yer değiştirme, soramadığı bir soru etrafında dönmek olduğunu belirtir. Lacan, bu sorunun temeline ebeveyne duyulan arzuyu yerleştirir: "...çocuğun bütün *nedenleri*, nesnelerin nedeni için duyulan bir açgözlülüğü pek fazla göstermez, erişkini test etmek için sorulan, her zaman tabanından dirilen '*Bunu bana neden söylüyorsun?*' sorusu erişkinin arzusudur."[50] Çocuğun en kararlı şekilde anneye yönelttiği "*Benden ne istiyorsun?*" sorusu, bir sevgi talebidir. Annenin çocuğuna verdiği sevginin ötesinde annenin arzusu vardır; bu arzu, babanın ya da önemli herhangi bir üçüncü şahsın doldurduğu düşünülen başka bir yere yöneltildiğinde, küçük çocuğu kurtarır. Bununla birlikte, öznenin kaygılı merakını sadece, Mona Lisa'nın kapanıp onu dışarıda bırakan, belirsiz ve yalnız gülüşünde mühürlenmiş dudakları cevaplar; bu, iletişim kurmayı başaramayan bir mesaj, öznenin kendi arzusunu soru biçiminde yansıtan gizemli bir gösterendir.

Leonardo'nun başka bir tablosuna, *Madonna and St Anne*'a [Madonna ve Azize Anne] dönersek, Azize Anne'in yüzünden kızınınkine inen ve Madonna'nın, kendisini izleyen kadınlara çocukça

50. J. Lacan, "The Subject and the Other: Alienation", *The Four Fundamental Concepts in Psychoanalysis*, Londra, 1977, s. 214.

bir sırıtış iade eden oğluna geçirdiği kibar gülüş çavlanında (aynı "Leonardo tarzı gülüş") cevabın üstü kapalı ifadesini buluruz. Burada, annenin arzusunun ne olabileceği konusunda bir soru yoktur, bu oğludur; cevap arzunun doyurulmasıdır. Ne var ki, Leonardo'nun *Madonna ve Azize Anne* tablosu başka bir şeye de işaret eden anne sevgisinin resmidir. Madonna, arkası dönük oğluna uzanırken ve onu biraz sert bir şekilde oyun oynadığı kuzudan uzağa çekerken gösterilir. Bunun açığa vurduğu anlam, annenin çocuğunun eziyet ettiği küçük hayvanın iyiliği için gösterdiği ilgidir (tasvirin her türlü alegorik boyutunu yok saymayı seçiyorum). Bununla birlikte, bu sahnenin yapısı başka bir anlam ileri sürer: Oğlu için uzanan kolları, çıplak teni üzerindeki elleri, oğluna bakarkenki kibar gülüşü, oyun oynayan çocuğun evrenine izinsiz giren annenin bir talebini akla getirir. Oyunu bölünen çocuk, kafası karışmış bir şekilde ona döner: "Benden ne istiyorsun?"

Bu noktada, annenin talebinin üstü kapalı ifadesinin aynı zamanda bir yokluğun üstü kapalı ifadesi olduğunu hatırlamak önemlidir. Cinsiyet farklılığının tanınmasının eril özneye, annenin yokluğunu sembolize etmek için bir araç, onun yokluğunun bir temsilini sağladığını biliyoruz. Cinsiyet farklılığının tanınmasıyla ortaya çıkan hadım edilme kaygısının ensestlik üzerindeki yasaktan ayrılmaz olduğunu da biliyoruz. Eril özne için annesinin özel arzusu olmak artık ensest ilişkide bulunmak ve babanın hadım edilme biçimindeki şiddetli cezasını kışkırtmak anlamına gelir. *The Enigma of Woman* adlı kitabında Sarah Kofman, dişil cinselliğin esrarına karşılık vermenin ensest ilişkiye girmek olacağını ileri sürer; Oedipus, Sfenks'in esrarına karşılık vermeseydi, annesiyle sevişmeyecek ve gözlerini kaybetmeyecekti. Catherine Clément, "Nerede gizem varsa, orada ensest vardır," der.[51] Freud dişil cinsellik sorusunu, bu bölümün başında alıntıladığım Heinrich Heine'in şiiri üzerinden yöneltir. Mary Ann Doane'ın gösterdiği gibi, bu, üstü kapalı bir sorudur: Heine'in şiirinin son cümlesi "Kadın nedir?" değil, "Erkek nedir?"dir. Erkeğin, kadına her döndüğünde, geri döndüğü soru varlığının doğası hakkında, yani arzulayan özne olarak varlığı hakkında

51. C. Clément, *Lives and Legends of Jacques Lacan*, s. 133.

bir sorudur. Eğer Oedipus'tan öğrenmemiz gerekiyorsa, sorunun cevapsız kalması gerek.

> *Onu okşayabilir, elimi yavaşça üzerinde gezdirebilirdim, ama, sanki elimde belleksiz okyanusların tuzunun etrafını çeviren bir kaya ya da bir yıldızın ışığını tutuyormuşum gibi, içinden sonsuzluğa erişmiş bir insanın mühürlenmiş zarfından daha fazlasına dokunmadığımı hissettim.*
>
> MARCEL PROUST[52]

Annenin özel arzusu olmak, onun arzusunu bilmektir. Annenin gizeminin bu şekilde kalması gerekir; görünümünün arkasında, saklı bir şey, esirgenen bir bilgi her zaman olmalıdır. Sartre'ın kadındaki güzellikle "karşılaştığında" yaşadığı irkilmeyi daha iyi anlıyorum; bu, sevgi nesnesiyle ilk ilişkisine ait, geçmiş deneyimlerinin kalıcı etkilerini taşıyan izlerin yarattığı heyecandan ortaya çıkan korkunç ensest hayalinden irkilmedir. Eril ruhunun kadını gerçekliğinden soyarak ve böylece toplumun bir zamanlar bir olan kişilerden talep ettiği *doğru mesafe*yi[53] yeniden oluşturarak karşılık verdiği harikulâde bir tanıma ve korku ânıdır. Kadın, *önemsiz* bir imgeye, savunma sürecinde yeniden düşünülen gizemli gösterene çevrilir. Kadın tamamen yüzeydir, arzulanan erkeğin üzerinde uzun süre elini gezdirdiği ama içine giremeyeceği kapalı zarf, boş bir gülüşle mühürlenmiş dudaklardır; resmedilen gülüşün arkasında, kırmızı rujun izi, görünümünün teninin ötesinde, derin bilginin üstü kapalı bir ifadesi vardır. Bu, Platon'un, "...ona yabancı olan bir şeyin içindeki bir yabancı değildir,"[54] dediği bilgi fantezisidir, potansiyel olarak her zaman anne olan kadının paylaşılan bedenselliğin olabilirliğiyle vücut bulduğu simgeselin dışında bir bilgidir. Hamile annesinin garip ve yabancılaşan bedeniyle karşı karşıya kalan çocuk, bebeklerin geldiği yer hakkında soru sorduğunda, istediği şey

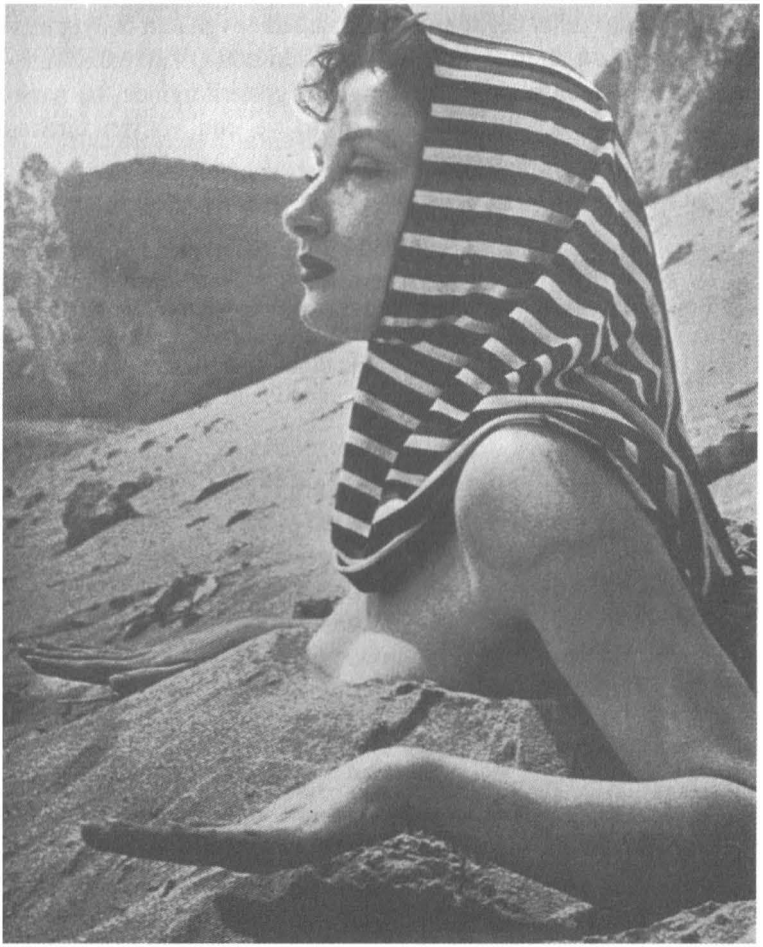
52. Marcel Proust, *Remembrance of Things Past – The Captive*, Londra, 1972, s. 248-9. [*Kayıp Zamanın İzinde-Mahsup*, çev.: Roza Hakmen, Ahmet Gürkan, YKY, 2001.]
53. Bkz. C. Clément, *Lives and Legends of Jacques Lacan*, s. 76-7.
54. Platon'dan alıntı yapan Plotinos, *The Enneads V*, Eighth Tractate, "On the Intellectual Beauty", s. 489.

doğa bilimleri dersi değil, annenin koşulsuz sevgisinin onaylanmasıdır. Aşağıdaki alıntıda, kırk bir yaşındaki dört çocuk babası adama, kadının üremesinin fiziksel olguları gösterildiğinde, bu narsisizmine bir darbe, biricikliğinin inkârı ve onu yoksun bırakan ölümlülüğün anımsatıcısı olarak gelir:

> Bundan böyle, hiç erkek yok, çünkü geriye kalan dişil tek bir esrar yok. Her şey sır olmaktan çıktı. Bize bütün gün boyunca çıplak kadınlar gösteriliyor, böylece insan artık onları soyuyor gibi hissetmiyor. Bu, çocuğunun doğumunu seyretme modasına benziyor, bu kadınlara karşı bir çare. Bazı adamların karılarını doğururken seyrettiği ve onlara bir daha asla dokunmadığı ya da boşandığı bazı ünlü hikâyeler var... İnsan o kadar iyi bilgilendiriliyor ki artık bilmek istemiyor...[55]

Güzel kadın, mitsel hiyeroglif gibi, öznenin "çocuksu" sorgulamasının umutlu çekiciliğinde askıda bırakıldığı ayrıcalıklı an için arzunun doyumunun *hem* olabilirliği, *hem* olanaksızlığı anlamına gelir. Platon'un Güzelliği, maddesel gerçeklikte göze çarpabilmesine rağmen insan dokunuşunun erişebileceği yerden ötede yatar. Baudelaire'in daha az aşırı-dünyevi olmayan Güzelliği, "sfenks gibi göklerde dolanırım"[56] dizesini monoton bir şekilde okuyan "taş rüyası"dır. Sfenksin esrarı cevaplanmamalıdır, çünkü onu cevaplamak arzuyu yok etmektir.

55. *Elle* (Fransa baskısı), 1986, s. 36.
56. Charles Baudelaire, "La Beauté", *Les Fleurs du mal*, XVIII, *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire* içinde, Neuilly sur Seine, 1974, s.135. [*Kötülük Çiçekleri*, çev.: Erdoğan Alkan, Varlık Yayınları, 5. basım, 2004, s. 53.]



Don Ornitz, "Carole Ohmart as a Sphinx", 1940'lar.



Man Ray, *Black and White*, 1926.

VI
Karanlık kıta

Kadın nerede?
Etkinlik/Edilginlik
Güneş/Ay
Kültür/Doğa
Gündüz/Gece
Baba/Anne

Baş/Kalp
Anlaşılabilir/Hissedilebilir
Lagos/Pathos
Biçim, dışbükey, adım, ileri, meni, ilerleme.
Madde, içbükey, zemin – adımların alındığı, beklediği – ve çöplük.
Erkek
Kadın
..Düşünce her zaman karşıtı aracılığıyla çalışmıştır..Gündüzüne karşı gece – her zaman fantezi olmuş olan. Beyazına karşı siyah...
HÉLÈNE CIXOUS[1]

Hélène Cixous'un ikili karşıtlıklar seti, dişinin ataerkil bir farklılık sistemindeki konumunu netleştirir. Burada dişilik daima ikincil, önemsiz bir terim olarak tanımlanır. Yaratılışın tekrar tekrar yeniden oynanmasında, "kadın"a, tamamen gerçekleştirilmiş, kusursuz biçimde tam olan göstergenin özünden bir anlam bahşedilir. Bu şekilde "kadın", daha önemli olan "erkek" teriminin "ek"i (genellikle heteroseksüel bütünlük ideolojisinin hizmetindeki "bütünleyici" olarak yeniden kavramlaştırılan ek) olarak önem kazanır. Hep "doğal" durumu (kültürün doğa *olarak* sunulduğu, doğanın o ideolojik

1. Hélène Cixous, "Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forrays", H. Cixous and C. Clément, *The Newly Born Woman* içinde, Minneapolis, 1986, s. 63, 67.

durumu), "doğal *düzeni*" bozmakla tehdit eden tehlikeli bir ektir (unutulmamalıdır ki erkeğin Düşüşü'nün nedenidir bu). "Erkeğin", "kadının" türediği birincil terim olduğunu varsayan farklılık sistemi, kadının değişimini gösteremez. Kadın hep, sadece farkı olan bir erkek, kusuru olan bir erkek olabilir.

Kadının anlamlandırılması "erkek" terimi aracılığıyla oluyorsa, zenci kadının anlaşılabilirliğe erişimi Batı'daki farklılık düzeninde, değiştirilen "beyaz erkek" terimi aracılığıyla olur. Erkeğin beyazına karşı siyah; yani, erkek değil, beyaz değil. Irkçılık üzerine bir denemesinde Victor Burgin şöyle yazar:

> "Beyazın" dikkatimizi renge yönlendiren garip bir özelliği vardır ve aynı hareket içinde kendini önceden renk *olarak* tayin eder. Bunun kanıtı olarak, "renkli insanlar" ifadesinden daha öteye bakmaya ihtiyacımız yoktur, çünkü bunun "Beyaz olmayan" anlamına geldiğini çok iyi biliriz. Beyaz rengin, spektrumdaki bütün renklerin, eşit miktarda birleştirildiklerinde, sınıflandırıldıklarında tabi oldukları daha yüksek güç olduğunu da bir o kadar iyi biliriz: Beyaz, ışığın toplam bütünselliğiyken siyah, ışığın tamamen yokluğudur.[2]

Batılı söylem siyahlığı hissedilebilir, tamamen görülebilen ve yine de boş, sıfır değerinde (yokluğun varlığı) yorumlar. Beyazın yansıtma "gücünü" (siyah yansıtmaz) siyahın emici özelliğiyle karşılaştırır. Böylece asalak rolünde tanımlanan siyahlık, tamamen emme ve yok etme ile aydınlığını hep tehdit ederek ışıkla beslenir. Alexander Walker 1840 yılında şöyle yazar:

> Herhangi bir çağrışımdan bağımsız siyahın doğal olarak hoşa gitmemesi, acı verici değilse, erkek çocuk ilk defa siyah bir nesne gördüğünde, nesnenin ona büyük bir kaygı verdiğini ve bir süre sonra kazara zenci bir kadın gördüğünde büyük bir korkuyla çarpıldığını söyleyen Cheselden tarafından memnuniyetle, çocuğun görüşünün yeniden oluşturulması olarak belirlenir. Bu, kusursuz biçimde inandırıcı görünür.[3]

2. Victor Burgin, "Paranoiac Space", *New Formations*, XII, Kış, 1990, s. 69.
3. Alexander Walker, *An Analysis and Classification of Beauty in Woman*, New York, 1840, s. 82.

Daha sonra, erkek çocuğun tepkisi için aşağıdaki açıklamayı öneren bilgin ve uzman Richard Payne Knight'tan alıntı yapar:

> Cheselden'in yetiştirdiği erkek çocuğun, siyah nesneyi ilk kez gördüğünde hissettiği kaygıya gelince, bu ya dış hatlarının rahatsız edici sertliğinden ya da gördüğü her nesne gibi, gözlerine dokunur gibi görünen, elbette etkisi olacak, gözlerine tatbik edilmiş kısmi yangın söndürücü gibi davranan görünümünden kaynaklanır.[4]

Beyaz ve siyah arasındaki karşıtlık, Walker'ın kadının estetiği üzerine söyleminde güzellik ve çirkinlik arasındaki karşıtlık olur.[5] Walker'ın anlatımı, anlamsal *kreşendo* içinde, karanlık nesnenin görülmesinde yaşanan "büyük kaygı"dan, Zenci kadın kazara görüldüğünde hissedilen kesin "korku"ya kayar. Walker, siyahlığın yapısındaki çekici olmama özelliğini açıklamak için, ileri sürülen saflık durumundan yeni doğan kör erkek çocuğun (inanışa göre simgesel düzenin dışındaki o varlığın) "lekesiz" görüşü olduğunu kabul eder. Walker'ın olayı, şematik ve bağlamından uzak anlatımı, Knight'ın yorumunu test etmemize izin vermez. Gerçekten bu değildir, ancak burada beni şu ilgilendiriyor; bu daha çok Walker'ın, baş aktörleri (tehdit eden) siyah kadın ve lekesiz (korkmuş) beyaz eril özne olan, kaybetme (burada görme gücünü kaybetme) korkusuna ilişkin hikâyeyi anlatmayı seçmesidir.[6]

Cixous "Beyazına karşı siyah" ve kültürüne karşı doğa diye yazar. Siyah kadının doğa tarafında konumlandırılması, onun hem siyah hem dişi olmasıyla üstbelirlenir. Batı'nın kolonyal söyleminde

4. Richard Payne Knight, A. Walker, *An Analysis and Classification of Beauty in Woman* içinde, New York, 1840, s. 82.

5. Tzvetan Todotov, ansiklopedi yazarı Georges Louis L. Buffon'un siyahın çirkinlikle, beyazın ise güzellikle ilişkilendirildiği karşıtlıklar ayinine yer veren *De L'Homme* (1749) adlı eserini okur. Bkz. Tzvetan Todorov, *Nous et les autres - La reflexion française sur la diversité humaine*, Paris, 1989.

6. Burada, İncil'de yer alan, siyahlığın görmek ve görmemek diyalektiğinin merkezine yerleştirildiği miti hatırlayabiliriz. Babası Noah'ın çıplak bedenine bakıp ve babasının bedenini âdetlerin gerektirdiği gibi örtmeyen Ham, düşüncesizliğinden ötürü cezalandırıldı. Tanrı, Ham'in oğlunun ve soyundan gelenlerin siyah doğmasını istedi ve böylece görüş alanının dışına sürülmüş olacaklardı. Burada görünmezlikle eşit sayılan siyahlığa, oğlunun baba fallusunun suçlu arzusunun ağır yükü taşıtılır. Bkz. Joel Kovel, *White Racism: A Psychohistory*, New York, 1970, s. 51.

Afrika, tarihsel olarak doğa ve dişilikle ilişkilendirilmişti; bu, ehlileştirilmiş şehvet ya da kontrol edilemeyen şehvet düşkünlüğü diye alternatif olarak ifade edilmiş bir dişiliktir. Joseph Arthur de Gobineau'nun 1853 ila 1855 yılları arasında yazdığı etkili *Essai sur l'inégalité des races humaines* adlı eseri, ırksal farklılıkları cinsiyet farklılığı açısından formüle eder. Bir hayli şehvetli kabul edilen Siyahlar ve Museviler, dişil olarak tanımlanır ve estetik açıdan üstün olduklarına inanılır. Diğer taraftan eril ırklar, "dişil ırklardan daha kesin, geniş ve zengin bir dile sahiptir."[7] Böylece Gobineau, örneğin Gustave Eichtal ve Ismayl Urbain'in on dört yıl önce yayımlanan *Lettres sur la race noire et la race blanche* adlı eserlerinde öne sürülen bir tezi yeniden dile getirir:

> Siyah bana insan familyasındaki dişil ırk olarak görünürken beyaz ırk erildir. Siyah, tıpkı kadın gibi, politik ve bilimsel yeteneklerden yoksundur; asla büyük bir ülke yaratamadı, astronot, matematikçi ya da doğa bilimi uzmanı olamadı, endüstriyel mekanik biliminde hiçbir şey yapamadı. Ama diğer taraftan, gönül niteliklerinin, duyguların ve içsel erdemlerin en üst derecesine sahiptir, evin erkeğidir. Kadın gibi o da süsü, dansı ve şarkıyı tutkuyla sever; onun yerli şiirinden gördüğüm birkaç örnek, hoş idillerdir.[8]

Dişil Afrika'nın söylemsel inşası, Paul Gauguin'in arzu arayan ruhsuz kızlarıyla dolu yerli, değişmez dünya arayışındaki gibi, Abigail Solomon-Godeau'nun sözcüklerinde "*tamamen dişileştirilmiş coğrafyanın* fantazmatik inşasıdır."[9] Siyah kadın, o imgesel coğrafyada *aşırı derecede* "öteki" olarak önem kazanır. Burada yoğunlaş-

7. Joseph Arthur, Comte de Gobineau, C. L. Miller, *Blank Darkness – Africanist Dircourse in French* içinde, Chicago, Londra, 1985, s. 122.

8. Gustave Eichtal, Ismayl Urbain, C. L. Miller, *Blank Darkness – Africanist Discourse in French* içinde, s. 122: Kobena Mercer, günümüz fotoğrafçısı Robert Mapplethorpe'un çalışmalarında siyah eril bedenin dişileştirilmesi hakkında şöyle yazar: "Homoseksüel S/M törenlerindeki imgeler bir şey 'yapmaya' dayanan cinselliği temsil eder, siyah erkekler tanımlanır, belirli sınırlar içinde tutulur ve sadece cinsel, cinselden ne az ne de çok olmayan, bu nedenle de 'süper-cinsel' 'varlıklara' indirgenir." K. Mercer, "Imagining the Black Man's Sex", *Photography/Politics: Two*, ed., Particia Holland, Jo Spence, Simon Watney, Londra, 1986, s. 64.

9. Abigail Solomon-Godeau, "Going Native", *Art in America*, Temmuz 1989, s. 123 (yazarın vurgusu).

mak istediğim, bu kutuplaşma ve özellikle bu dışlama yapısındaki arzunun tartışılmasıdır. Aşırı farklılıkla karşı karşıya kalan beyaz erkek özne, kadının siyahlığını kendi ışığı yaparak, gündüzünü kadının gecesiyle aydınlatarak korunmacı zekâsıyla üstün olacaktır.

Dağlar ile uçurumlar, grotesk bedenin rölyefleri işte onlardır ya da mimari terimlerle söylemek gerekirse, kuleler ve yeraltı geçitleri.

MIKHAIL BAKHTIN[10]

Afrikalı bir kadın, 1810 yılında "bedeninin şeklini ve yapısını" izleyicilerin gözlemlemesine imkân tanımak için Londra'da halka çırılçıplak sergilendi.[11] Adı Saartjie Baartman, kısaca Saat-Jee idi; "Hottentot Venüsü" olarak tanınmaya başladı. Beş yıl boyunca bütün Avrupa'da sergilendikten sonra, yirmi beş yaşında Paris'te öldü. Bedeni temizlenip hemen açılmış ve parçalara ayrılmıştı. Saartjie Baartman'ın anatomik ayrıntılarını Paris'teki Musée de L'Homme'da inceleyebilirsiniz. Hayattayken sadece, dışarı çıkık poposunu sergileyen bir şekil, nefes alan bir siluetti; öldüğünde, cam kavanozlarda saklanan bir tutam et parçasına (popo ve cinsel organlar) indirgendi. Saat-Jee'nin "heybetli" poposu, "istisnai" [dış] cinsel organlarının yaygın olarak bilinmesi (bunları halka hiç sergilememişti), iç gıcıklayan büyüleyiciliği büyük ölçüde artırmıştı. Saartjie Baartman'in cinsel organının elle sündürerek uzatılmış dudakları ve nimfaları, bazı Afrika kabilelerinde güzelliğin göstergesiydi. XIX. yüzyılın anatomist ve patologları için, "ilkel" cinsel organların "ilkel" cinsel şehvetin dışsal göstergesi olarak alındığı teorinin hizmetine verilen "hipertrofi"yi* yani "anormalliği" temsil ediyorlardı. Böyle bir teori ilk değildi: Siyah kadının cinsel organlarının ileri sürülen özelliği, bütün siyah insanların ayrı bir doğası olduğunu kanıtlamak için daha önceden kullanılmıştı. 1829 yılında

10. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, Cambridge, Mass., Londra, 1968, s. 318.

11. Sander L. Gilman, "Black Bodies, White Bodies", *"Race", Writing and Difference*, içinden sahibi belli olmayan alıntı, ed. H. L. Gates Jr., Chicago, Londra, 1986, s. 232.

* Tıpta içerdiği hücrelerin büyümesi nedeniyle bir organın ya da organ parçasının aşırı büyümesi. (ç.n.)

"Hottentot Venüsü" olarak bilinen başka bir Hottentot kadını, Berri Düşesi tarafından, canı sıkılan misafirlerini eğlendirmek için üzerine takılan birkaç süs dışında çırılçıplak olarak sergilendi.

Hottentot kadının dışarı çıkık poposu, bütün Hottentot insanlarının ortak fiziksel özelliği, "yağın anormal biçimde toplanması" olarak patolojik bulundu ve buna "Steatopyga" adı verildi. Hottentot kadınının cinsel organları "Hottentot Önlüğü" olarak adlandırılmaya başladı. Bu lakap, aynı zamanda, tıbbın anormallik noktasında farklı bir doğa atfettiği, cinselliğin ehlileştirilmesini ve inkârını (önlük örterek korur) akla getirir. Hottentot Önlüğü, şehvet ve "lezbiyen aşk" gibi diğer cinsel aşırılıkların neden olduğu tahmin edilen diğer yanlış cinsel oluşumların yanında yanlış bir oluşum olarak sınıflandırıldı. Hottentot kadını, fiziksel antropoloji söyleminde, "sapkın" cinsellik ve özellikle fahişenin sahip olduğu ileri sürülen şehvet düşkünlüğüyle ilişkilendirilmeye başladı. XIX. yüzyılın fizyologları, fizyonomistleri ve frenoloji uzmanları, sapkınlığın ve ölümsüzlüğün dışsal göstergelerini bulmak için fahişenin bedenini incelemekle meşguldü. Bu tip göstergeleri, kafasının çıkıntılarının şeklinde, yüzündeki asimetride ve erilliğinde, bedeninin bazı bölgelerinin *embonpoint*'inde* ve cinsel organların olağandışı büyüklüğünde "bulmuşlardı".[12] Bu işe kendini adayan araştırmacı Adrien Charpy, 1870 yılında sekiz yüzden fazla Fransız fahişenin cinsel organının dış şekli üzerine yaptığı incelemede, fahişenin uzamış *labia majora*'sının** kendine has özelliğini yorumlar ve onu "iğrenç" Hottentot'ların önlüğüne benzetir. Cesare Lombroso'nun 1893'te suçlu kadın üzerine yaptığı, *La Dona delinquente, la prostituta e la donna normale* isimli çalışmasındaki levhaların ikisi "Hottentot

* (Fr.) Şişmanlık. (ç.n.)

12. Philadelphia'lı doctor Samuel George Morton, 1830 yılında, Blumenbach sınıflandırmasındaki beş tip kafatasının (Kafkas, Moğol, Asyalı, Amerikalı, Elyopyalı) iç kapasiteleri üzerine bir ders verdi. Bu derste, Beyazların en büyük beyne ve Siyahların da en küçük beyne sahip olduğu sonucuna varmış ve "uygarlaşma kapasitelerindeki" farklılığı bu şekilde açıklamıştı. Morton'un ölçü tablosu, 1849 yılında Alman ırkçı teorisyen Carl Gustav Carus tarafından ve daha sonra da güçlü *Essai sur l'inégalité des races humaines* adlı eserinde Gobineau Kontu tarafından kopyalandı. Bkz. Micheal Banton, *Racial Theories*, Cambridge, Londra, New York, 1987.

** (Lat.) Kadın cinsel organın büyük dudakları. (ç.n.)

Önlüğü"nün ve "Steatopyga"nın çizimlerini taşır. Lombroso'nun bir öğrencisi tarafından 1905'te yayımlanan *Staetopigia in prostitutes* adlı eserde, İtalyan fahişe, tam anlamıyla Hottentot kadınının Kafkas versiyonu olarak betimlenir.

XIX. yüzyıl fiziksel antropolojisi, evrimsel ideolojide sağlam biçimde temellendirildi. Bu ideolojide fahişenin sapkınlığı, cinsel sapıklık olarak yorumlandı. Fiziksel "özellikleri", ister genetik olarak gelmiş ister sonradan geliştirilmiş olsun, soyunun göstergeleriydi; bunlar, Hottentot kadınının "grotesk" biçimde dışarı çıkık poposu ve cinsel organlarının uzatılmış dudaklarıyla temsil etmeye başladığı, uzun süredir unutulmuş uzak geçmişteki "atalara soyaçekimler"di.

Allan White ve Peter Stallybrass, Bakhtin'in karnivaleske ilişkin incelemesini kullanarak "grotesk" bedeni ve burjuva "öteki"ni, yani "Klasik" bedeni şu terimlerle tanımlar:

> İlk olarak, klasik heykel her zaman bir kaide üzerine oturtulurdu, bu da onun, yükseltildiği, durağan ve anıtsal olduğu anlamına geliyordu. Kaidenin tek basit olgusunda, klasik beden, sıklıkla birden çok (Bosch, Bruegel), kaynayan, her zaman zaten kalabalığın bir parçası olan grotesk bedenin biçiminden tamamen farklı somatik bir kavrayışa işaret ediyordu. Bunun aksine klasik heykel, "kaide üzerine konmuş", izleyici ve avam üzerine yükseltilmiştir, bir tür aşkın bireyciliğin merkezindedir, aşağıdakilerin pasif hayranlığını bekler. Bizler, *yukarı doğru* figüre *bakarız* ve merak ederiz. İzleyiciler olarak hemen onun yanı başına epik ya da trajik zamanın –dondurulmuş ancak görünüşte evrensel– bir ânına yerleştiririliriz. Klasik heykelde bir açıklık ya da delik yokken, grotesk kostüm ve maskeler aralık ağzı, dışarı çıkık beli ve kalçaları, ayakları ve cinsel organları vurgular... Grotesk beden hareketli, bölünmüş, birden fazla kendilik, değiş tokuş süreci içinde haz öznesi olarak vurgulanır; ne toplumsal ne de ekosistem bağlamından asla kopuk değildir. Klasik beden ise mesafesini korur.[13]

Bu durumda grotesk beden, aşırı ve aşkın olarak gösterilen duyumsal, maddesel bedendir. Bakhtin'in sözcükleriyle "doğuran ve doğu-

13. Peter Stallybrass ve Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, New York, 1986, s. 22.

rulan, yiyen ve yenilen, içen, dışkılayan, hasta olan ve ölen beden"dir.[14] Doğuran ve fiziksel ihtiyaçlarının kaydını gösterişli şekilde "sakatlıklar" olarak sergileyen bedendir. Fizikselliğin bu gürültülü onayı, toplumsal olanın sınırlarının ihlalini temsil eder; ehlileştirilen beden, istenmeyen doğa durumuna, "ilkelliğe" döner. Grotesk beden, içsel kaosu kendini bulaşıcı bir simgesel düzensizlik biçiminde dışa vurmakla tehdit eden seslendirilmemiş bedendir. Stallybrass ve White, grotesk bedenin dağınık normlarını şöyle sıralar: "Saf olmama (hem kirlilik hem karışık kategoriler anlamında), heterojenlik, maskeleme, dışarı çıkık şişlik, orantısızlık, aşırılık, gürültü, ortalanmamış ya da ayrı merkezleri olan düzenlemeler, boşluklar, delikler ve simgesel pislikler üzerine odaklanma..., 'bedensel alta bölgeler'in fiziksel ihtiyaçları ve hazları, maddesellik ve parodi."[15] "Dışarı çıkık şişlikler", itilen maddenin bedenin yüzeyine çıkan fazlası; "boşluklar ve delikler", içerisi ve dışarısı arasındaki geçitler, haz bölgeleri, bedenin kendini boşalttığı dışkılama bölgeleri. Toplumsal beden, pislik, hastalık olarak birdenbire ortaya çıkan itaatsiz fizikselliğin baskısı altında neredeyse dolup taşacak gibidir. Grotesk beden, varoluşumuzun sınırlarında ortaya çıkarak, biçimlendirici ikili karşıtlıkları bölen çizginin arkasında durarak, öznelliğimizin yumuşatılmış bölgelerine hastalık bulaştırmakla ve kirletmekle tehdit ederek iğrenç olanı paylaşır.

Toplumsallık ve öznellik, düzensizin, kirlinin, uygunsuzun dışlanmasına dayanır; bu, Julia Kristeva'nın sözcükleriyle *non-objet du désir** olarak tanımlanan bir dışlamadır. Bununla birlikte, dışlanan şey, "temiz ve her türlü etki ya da pislikten arınmış olduğu tahmin edilen bölgelere sık sık uğrayarak ve oralarda otururak varlığımızın kenarlarında ya da sınırlarında dolaşıp durur."[16] Bu, pislenmemiş bir öznellik bölgesinin var olmasının imkânsızlığının tanınması olup, Kristeva'nın "iğrenme" [abjection] olarak adlandırdığı cevabı

14. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, s. 319.
15. Peter Stallybrass ve Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, s. 23.
* (Fr.) Arzunun, olmayan nesnesi. (ç.n.)
16. Elizabeth Grosz, "Language and the Limits of the Body: Kristeva and Abjection", *Futur* Fall – Excursions into Postmodernity*, ed. E. Grosz, T. Threadgold, D. Kelly vd., Sidney, 1987, s. 108.

ortaya çıkarır. Oedipus öncesi dönemde, iğrenme, farklılıksızlaşmadan çıkmanın koşulu, içerisi ile dışarısı arasındaki ayrım, kimliğin ön koşuludur. İğrenme, nesnelerin (yemek, kusmuk, salya, dışkı, sidik, daha ileride meni ve âdet kanı) yendiği ve/veya dışarı atıldığı, içerisi ile dışarısı arasındaki geçişin çeşitli bölgelerindeki (ağız, anüs, cinsel organlar) yemek yeme ve dışkılama devinimlerinde ortaya çıkar. Bunun ilk tipik örneğinde, bebek annenin sütünü kusar; bütün travmalar gibi iç organların bu çıkarma devinimi, içerisi ile dışarısı, anne ile bebek arasındaki sınırın tam oluşmamış izini çizer. Ancak, iğrenme nesneleri, yeme ve dışkılamanın çifte devinimde asla bedenden *tamamen* ayrılamazlar. Aslında onları "iğrenç" [abject] olarak işaretleyecek olan kesinlikle bu kesinleşmemiş durumdur. Burada, öznel sınırın ilk sezgisi hem "benliğin" sarsıcı biçimde çıkarılması hem de arkaik annenin kusulmasıdır. Oedipus sonrası dönemde, iğrenme, içerisi ile dışarısı, temiz ile kirli, uygun ile uygunsuz arasında net sınırlar (simgesel düzeni oluşturan ve bunlar tarafından oluşturulan sınır çizgileri) elde etmenin imkânsızlığındadır. İğrenmeyi kışkırtan "iğrenç", "kaçınılmaz ve kararlaştırılamaz biçimde hem içeridedir hem de dışarıda (sütün kaymağı gibi); ölü ve canlıdır (ceset gibi); özerktir, yine de yutarak yok eder (bulaşıcı hastalık ve kirlilik gibi)."[17]

Kristeva, iğrençten üç ana kategoride bahseder: yiyecek, bedensel atıklar ve cinsel farklılığın göstergeleri. İğrenmenin en arkaik biçimi, oral iğrenmedir. Kristeva şöyle yazar: "...yiyecek, insanoğlunun ürkütücü olduğu kadar hayati bir güce sahip öteki ile, yani annesi ile arkaik ilişkisini oluşturan oral nesnedir."[18] Bebek annenin sütünü kusar. Kristeva, dudaklar sütün kaymağına temas ettiğinde meydana gelen öğürmeden, bebeği sütü sunan kişiden ayıran mide bulantısından bahseder. Yiyeceğin reddedilmesi, anne/ebeveyn sevgisinin geri çevrilmesidir; daha temel olarak, arkaik annenin bedeninin kovulmasını temsil eder. Özne sadece ötekinin/annenin arzusunda var olduğundan (özne sadece annenin bedeni aracılığıyla var olduğundan) kendini tanımlayacağı devinimin kendisinden şiddet-

17. *A.g.e.*, s. 111-12.

18. Julia Kristeva, *Powers of Horror*, New York, 1982. [Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri*, çev.: Nilgün Tutal, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 17.]

le *kendisini çıkarır*: "'Ben'in oluştuğu bu yörüngede, hıçkırma ve kusmanın şiddetinde kendimi doğururum."[19]

Bedensel sıvılar, atıklar ve çöp, iğrenmenin ikinci ana kategorisini, hem içsel hem dışsal olan bedensel yan ürünleri oluşturur. Bedenin içindelerken, bedenin yeniden oluşumunun koşulu, yaşamı oluşturan maddelerdir. Dışarı atıldıklarında, çıkarıldıklarında, kirliyi, pisi göstermeye başlarlar. Bununla birlikte, atıklar öznenin parçası olduklarından, özneye asla tamamen dışsal değildirler. Bu nedenle özne, bedensel atıklarını dışarı çıkarırken kendi parçasını da dışarı çıkarır. Kristeva şöyle yazar: "Demek ki iğrenç kılan, bir kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arada, muğlak ve karışmış olandır."[20] Ceset, bedensel atıkların en iğrenci, en katlanılamaz olanıdır, çünkü "yaşam ile ölüm arasındaki sınırın kendisini temsil ederken, bu sınırı yaşamın kalbine taşır."[21] Burada özne, ölü bedenin varlığında, en aşırı ve tamamlanmış biçimiyle çıkarma ile karşı karşıya kalır: "Artık, çıkaran ben değilim, 'Ben' çıkarılıyorum."[22]

Cinsel farklılığın bedensel göstergeleri, iğrencin üçüncü kategorisini oluşturur. Kristeva, âdet kanına karşı duyulan kültürel korkudan bahseder. Burada Plotinus'un kadın bedeninin maddeselliğini yadsımasını hatırlayabiliriz: "Şimdi, buradaki güzellik nedir? Kanla ya da âdet kanaması süreciyle ilgisi yoktur."[23] Burada tehlikede olan sadece cinsel farklılık değil, erkekler ve anneler arasındaki farklılaşmadır. Diğer bütün bedensel atıklar gibi, âdet kanı da içerisi ile dışarısı arasındaki sınırın döngüsel geçişi niteliğindedir. Ancak bu olayda atık, gelişmeye başlayan yaşamı sürdürebilecek içsel yiyecektir; cenin ile anne arasındaki, dışarı çıkarılan bağlantıdır. Âdet kanına karşı duyulan tiksinti bu ilk bedensel bağlantının reddidir.

19. J. Kristeva, "Approaching Abjection", *The Oxford Literary Review*, v/1-2, 1982, s. 127.
20. *A.g.e.*, s. 127.
21. E. Grosz, "Julia Kristeva: Abjection, Motherhood and Love", *Sexual Subversions - Three French Feminists*, Sidney, Londra, 1989, s. 75.
22. J. Kristeva, "Approaching Abjection", s. 127.
23. Plotinus, *The Enneads*, V, Eighth Tractate, "On the Intellectual Beauty", Cambridge, Mass., 1988, s. 486.

O halde, iğrenç hem öznelliğin ön koşulu hem de aynı zamanda ona yönelik en büyük tehdittir. Kristeva, iğrenmeden *crise narcissique* olarak, yani, narsistik evrenin geçici doğasına ve "suret" [semblance] konumuna bir tanıklık olarak bahseder. İğrenç, özneye hayvanilik, bedensellik ve ölümle ilişkisini hatırlatırken, bedenden ayrılmış, birleştirilmiş öznelliğin olgusallığını açıklar. "İğrenç, bir taraftan bizi insanın, *hayvanın* topraklarında amaçsızca gezindiği kırılgan durumlarla karşı karşıya getirir... Diğer taraftan, kişisel arkeolojimizde, dilin özerkliği sayesinde annenin varlığı dışında var olmadan önce bile kendimizi onun dışında göstermeye yönelik ilk denemelerimizle karşı karşıya getirir."[24] İç organların bu ilk reddetme ve ayırma devinimlerinden, iğrenmede kimliğin daha ileride tekrar tekrar yeniden ileri sürülmesine kadar özne, Kristeva'nın sözcükleriyle, sürekli bir *corps à corps** halinde hapis kalır.

Pierre Loti'nin *Le Roman d'un saphi* romanında, beyaz kahramanın siyah bir kadınla yaşadığı cinsel ilişki, ölümcül bir geçiş, ilişkisini keserek kendini temizlemeyi deneyeceği bir kirlenme süreci olarak algılanır: "Bu siyah ırkla bir çeşit gelip geçici anlaşma imzalamak, ona ölümcül bir eşiği geçmek üzereymiş gibi geldi," daha sonra, "Bu siyah tenle temasın kirlettiği beyaz adam olarak saygınlığını yeniden oluşturdu."[25] Simgesel kirletmenin gölgesi, fark edilmez biçimde tıbbi hastalığa vurur. Sander L. Gilman, "Tıbbi geleneğin, ten renginin bir patolojinin sonucu gibi algılandığı uzun bir geçmişi vardır. XIX. yüzyılın başlarında, belli aralıklarla yeniden ortaya çıkan favori teori, siyah insanın ten renginin ve onunla bağlantılı fizyonomisinin, doğuştan var olan cüzamın sonuçları olduğunu ileri sürer,"[26] diye yazar. Ortaçağ Avrupası'nda yayılan bulaşıcı hastalıkların geldiği Afrika, tam bu dönemde frenginin anavatanı olarak ilan edildi. Frenginin bulaşması tehdidinin ilk olarak, Picasso'nun Afrika sanatını Batı resmine tanıttığı için ünlü olan *Avignonlu Kızlar* adlı tablosunda kaydedilmiş olduğu söylenir. Phyllis Rose şöyle

24. J. Kristeva, "Approaching Abjection", s. 134.
* (Fr.) Göğüs göğüse savaş. (ç.n.)
25. Pierre Loti, *Le Roman d'un saphi*, T. Todorov, *Nous et les autres – La Réflexion française sur la diversité humaine* içinde, s. 354.
26. S. L. Gilman, "Black Bodies, White Bodies", s. 250.

yazar: *Avignonlu Kızlar*'ı 1917 yılının Temmuz ayında bitirdiğinde, sağdaki iki ve soldaki bir fahişenin yüzleri Afrika maskelerine, benzedi."[27] Rose şöyle devam eder: "İnsanlar Afrika maskelerinin duygusal etkilerinden dolayı, yani dişil cinselliğin korkutucu yönlerini ifade etmek için resmedildiğini fark etmeye başlamışlardı. Böylece tablonun son biçimi, ilk versiyonundan öyküsel ve bir şekilde olumsal olarak ele alınan birbiriyle çelişkili çekicilik ve iğrençliği (gemici ve tıp öğrencisinin imgeleri aracılığıyla, ki sonuncusu tahminen hastalığa karşı uyarıdır) ifade eder."[28] Picasso, *Avignonlu Kızlar*'ı yapmadan önce Trocadéro Müzesi'ni ziyaret etmişti:

> Picasso, Afrika maskelerini ve figürlerini bundan önce, arkadaşlarından bazılarının stüdyolarında görmüştü, ama bunlar estetik içbakış için elde tutulan, tecrit edilmiş nesnelerdi. Trocadéro'da, büyük bir etnografik ilgi ve ritüel amaca sahip olan karmakarışık nesneler yığınıyla karşılaştı.... Siyah kadife üzerinde, cam kutularda ya da solgun renkli halıdan bir fon önünde, zevkli biçimde sergilenmemişlerdi. Aceleyle yapılmış masaların üstüne atılmış ya da sandıklara tıkıştırılmışlardı. Mekân kötü ışıklandırılmıştı ve çok kötü kokuyordu.... Bu bir şok, bir vahiydi. Mekândan tiksindi ama terk edemedi. "İğrençti. Pire Pazarı. Koku.... Oradan çıkmak istedim. Terk edemedim. Kaldım."[29]

Başka bir anlatımda, Picasso Le Troca'ya ilk ziyaretini anımsar: "Derain'in zorlamasıyla Trocadéro Müzesi'ne ilk gidişimde, oradaki nem ve çürük kokusu gırtlağıma yapışmıştı. Moralim o kadar bozulmuştu ki oradan hızla çıkmak istemiştim ama kaldım ve çalıştım."[30] Picasso, Kızlar'ın yüzlerini Afrika maskeleri olarak tasvire bundan sonra karar vermişti ya da efsane böyle der. Phyliss Rose'un Picasso'nun sözlerini, tekinsiz bir tonda ve bazı şeyleri özelikle atlayarak aktarışı; Picasso'nun anlatmak istediğinin doğru bir sunumu olsun ya da olmasın, resmin kaynağıyla ilgili hikâyeler pis çürüme kokusunu, sonradan resimde tehlikeli bir cinsellikle bağ-

27. Phyllis Rose, *Jazz Cleopatra – Josephine Baker in Her Time*, Londra, New York, 1989, s. 42.
28. *A.g.e.*, s. 42.
29. *A.g.e.*, s. 42.
30. Picasso, James Clifford, *The Predicament of Culture – Twenthieth-Century Ethnography, Literature and Art* içinde, Cambridge, Mass., Londra, 1988, s. 135.

daştırarak siyah dişilik imgesiyle ilişkilendiriyor gibidir. Kristeva'ya inanacak olursak, iğrencin ötekiyle kurduğu ilişkide daima yok olup olmayacağı şüphelidir. Tiksinti, dişil güzellik üzerine farklı şekilde pohpohlayıcı söylemlerde her zaman var olan bir dip akıntısıdır. Bununla birlikte, farklılıkla iki kere mimlenen (kadın olarak ve Siyah olarak) Siyah kadın, iğrencin güzelliğin atfındaki rolünü özellikle keskin bir rölyefe atar. Beyaz heteroseksüel erkeğin kendine has tepkisinde Beyaz ve Siyah kadın arasındaki fark, tür farkı değil, derece farkıdır.

1920'li yıllarda, çarliston dansı Avrupa'yı kasıp kavuruyordu. Bristol'daki Aziz Aidan Kilisesi papazı şu yorumu yapmıştı: "Güzelliğe âşık herkes çarlistonla bir tutulmak yerine ölmeyi tercih edecektir. Nevrotik! Çürük! Pis kokuyor! Öff, pencereleri açın!"[31] Çarliston dansı güçlü biçimde siyah "Caz" müziğiyle ilişkilendirildi. Josephine Baker* bu dansın vücut bulmasıydı. Josephine Baker'ın altüstü edici, hareketli çıplaklığının imgesi zamanın yorumcularına hem "grotesk" hem de "güzel" göründü. *Vogue* dergisinden bir eleştirmen şöyle yazdı: "Dansında Afrikalı uzak atalarından miras kalan vahşi bir çılgınlık var ve sonuç önceden Avrupa'da görülen her şeyin tersine bir grotesklik ve güzellik başyapıtıdır."[32] Dans eleştirmeni André Levinson'ın yorumu şöyledir: "Bayan Baker'ın bazı duruşları, kavisli sırtı, dışarı çıkık kalçaları, birbirine dolanan ve fallik bir simge gibi yukarı kalkan kolları, Zenci heykelinin en ince örneklerinin dayanılmaz gücüne sahiptir. Heykeltıraş ırkının görsel duyusu canlandı ve Afrika Erosu'nun çılgınlığı izleyicilere geçti. Önlerinde duran artık grotesk bir dansçı kız değil, Baudelaire'e musallat olan kara Venüs'tü."[33]

Baker hakkında yorum yapanlar, onun iyi prova edilmiş hare-

31. Aziz Aidan Kilisesi papazı, Carolyn Hall, *The Twenties in Vogue* içinde, New York, 1983, s. 80.

* Josephine Baker: 3 Haziran 1906'da St. Louis'de doğdu. Sekiz yaşından itibaren dans etmeye başladı. Fransa'yı ikinci vatanı olarak ilan etti. Avrupa'da "Kara Venüs" adını alan Baker'ın dansta öncülüğünü yaptığı çarliston, II. Dünya Savaşı'nın acılarını unutmak isteyen Avrupa'nın gözdesi olmuştu. (y.h.n.)

32. *A.g.e.*, s. 80.

33. André Levinson, P. Rose, *Jazz Cleopatra – Josephine Baker in Her Time* içinde, s. 31.

ketlerini, spontan bir "vahşi çılgınlık", kontrol edilemeyen "vahşi" bir bedenin kopuk devinimleri olarak yorumlar. "Afrikalı uzak ataların" etkisini, simgesel yasalarla sınırlandırılmamış bir bedenin duyulara haz vererek tehdit eden olabilirliğine mazeret bulmak için kullanırlar. Tahrik olan yorumcular, Baker'ın devinimlerini, durağan olanın estetiğinin bildik söyleminde dondururlar. Josephine Baker bir heykeldir; ataları "heykelturaş ırkıdır".[34] Küçümseme ve putperestlik arasında belirsiz bir durumda onu seyrederler. 1990 yılında açılan *Envisioning America* [Amerika'yı Düşünmek] sergisinin katalog yazısında John Czaplicka, Josephine Baker'ın 1926 yılında, Berlin'de yaptığı gösterisi üzerine bir Alman eleştirmen tarafından yazılan eleştiriden alıntı yapar: "Onun dansı, uygarlaşmaya karşı içgüdüdür, duyuların hengâmesidir. Bütün dünya görüşümüzü yıkan bilinçdışını açığa çıkarır."[35] *Envisioning America*, Los Angeles Eyalet Sanat Müzesi'nde, Ford Motor Şirketi'nin 1920'li ve 1930'lu yıllar arasında toplanmış fotoğraf koleksiyonunun yer aldığı *The New Vision* [Yeni Vizyon] sergisiyle aynı çatı altında bulunuyordu. Josephine Baker'ın 1930 yılına ait fotoğrafının 1990 tarihli açıklayıcı metinde, bilinçsizce, Baker'ın somutlaştırdığı "ilkel şehvet"ten bahsedilir.

Hottentot Venüsü, farklılığının ve sapkınlığının göstergelerinden dolayı, cinsel ve ırksal olarak "öteki"nin bedenini inceleyen XIX. yüzyılın yalancı bilimsel "antropolojik" bakışın nesnesi olmuştu. Yunan heykellerinin Klasik bedenine açıkça yapılan göndermenin belirttiği gibi, Hottentot Venüs'ü, fiziksel "aşırılıkları"yla, simetri ve oran kurallarında Klasikçi ısrarıyla güzelliğin "öteki"sini temsil etmeye başladı. Josephine Baker, Amerika yoluyla Avrupa'ya gelmiş imgesel Afrika'nın temsilcisiydi; teknoloji ve maki-

34. Phyliss Rose şunları yazarken benzer bir söyleme tutunur: "Aşağı ve yukarı gitti; kaydı; yana döndü; yüzünü seyirciye döndü; gözlerini şaşı yaptı; sanki çevirdiği bir topaçmış gibi parmağını başının tepesine koyarak kendi etrafında hızla döndü; bir erkek sesiyle şarkı söyledi. Bir sonraki anda, kıvrım kıvrım hareketleri ve yüzünü buruşturmayı bıraktı ve güzelliğe geri döndü." P. Rose, *Jazz Cleopatra – Josephine Baker in Her Time*, s. 25.

35. Bir Alman tarafından yapılmış eleştiri, John Czaplicka, "Jungle Music and Song of Machines: Jazz and American Dance in Weimar Culture", *Envisioning America* içinde, Harvard Üniversitesi, Cambridge, Mass., 1990, s. 98.

nenin egemen olduğu Amerikan kültürü görüşüyle biçim değiştiren ilkelliğin vücut bulmasıydı.[36] Josephine Baker'ın dinamik bedeni, durağan heykelsi güzelliğin Klasik nosyonuna karşı, kentsel modernlik karmaşasının ritmine doğru hareket etmişti. "İmkânsız anatomisi" ve eklemsiz bedeni, Kübist sanattaki nesnelerin biçimsel olarak kontrol edilen bölünmesini yineliyordu. Klasisizm'in "öteki"si, Batı'nın "öteki"si, *Avignonlu Kızlar* tablosunun masalında birleşmişti. Görsel sanatlardaki Yunanlı Venüs'ün güzelliğine karşı meydan okuma (kısmen Batılı olmayan kültürlerin etkisiyle oluşan meydan okuma), "güzelliği" kültürel ve tarihsel temelinden mahrum bırakmıştı. Bu modern meydan okuma yine de, modernlik, çalışmanın biçiminin soyut güzelliğine doğru hareket ettikçe farklı bir güzelliğin öne sürülmesine değil, nesnenin güzelliğine duyulan ilginin bırakılmasına ve sonuçta nesneden vazgeçilmesine yol açtı. Beden, "Folies-Bergère"in sahnesi üzerinde zafer kazanırken, soyutlamanın "güzelliğini" kutlayan yüksek sanattan uzaklaştırıldı. Bu gerçekten idealin, Balzac'ın imgelediği başyapıtın (hayatta olabilecek en güzel kadının, üst üste boya katmanlarından başka, kadına ait hiçbir şeyi göstermeyen portresi) işaretçisi olduğunun başka bir yoldan yeniden ileri sürülmesidir.

Sanatçı/yayımcı Jean-Paul Goude'un[37] grafik uygulamalarıyla ünlenen beden (özellikle, şarkıcı/performans sanatçısı Grace Jones'un bedeni) Velázquez'in, o ünlü fazlalık omurlarıyla *Rokeby Venüsü*'nü anımsatan imkânsız dişil bedeni sergilediği için soyut bir bedendir. İlk önce tek bir beden olarak görülen şey, alıntıların bir toplamı olduğunu gösterdiği için de soyuttur. Buradaki güzellik sorusu bizi, derinliği olmayan kimliklerin sonsuzluğuna, Goude'un

36. Bkz. Frank Costigliola, *Awkward Dominion: American Political, Economic and Cultural Relations with Europe*, Ithaca, 1984.

37. Jean-Paul Goude, Sosyalist hükümet tarafından, Fransız İhtilali'nin ikinci binyıl kutlaması için 1989 yılında yapılan geçiti tasarlamakla görevlendirildi. Sonuç, yeni, beklenmeyen biçimlere sıkıştırılmış ve değiştirilmiş, nüktedan çok kültürlü klişelerin görkemli sergisiydi. Geçite, gidonlarındaki zilleri çalarak bisikletlerini yavaşça iten Çinli erkek ve kadınların sessiz oluşumu liderlik ediyordu; bu, o yaz daha önceden çok sayıda insanı Tiananmen Meydanı'nda sessizleştiren baskıcı gücün güçlü yankısıydı. Kanlı baskı meydana gelmeseydi, Kızıl Gardiyanlar, Champs-Élysées'den aşağı doğru askeri düzende sıralar halinde yürürken birden break-dans yapmaya başlayacaklardı.

çok çekici, püskürtme tekniğiyle boyanmış alanların tek boyutluluğuna yakalanıp kaldıklarından dikkatimizi tarihe pek fazla çekmeyen alıntılara götürür. Ne var ki, siyah dişil bedeni, kâğıt kimliklerin eşzamanlılığına belli belirsiz yayılırken daha sonra genellikle tümgüçlülüğe [omnipotence] dönüştüğünü göreceğimiz bir tümbiçimliliği [omniformity] üzerinde taşır. İmgenin tek boyutluluğundan çıkarılan tarih, başka bir yoldan geri döner. *Jungle Fever*'ın sayfalarında, siyahlığın temel olarak hâlâ "hayvanca ve ilkel" olduğu bir ötekilik söylemini buluruz ama bu ilkellik artık Jean-Paul Goude'un yapılarının zarif düzenliliğinde ters çevrilir. Goude, Grace Jones hakkında şöyle yazar: "O halde, imgesinin gücü, neredeyse groteskten (laternacının maymunundan) büyük Afrika güzelliğine doğru salınmasındadır. Sürekli ona bakıyorsunuz ve güzel mi yoksa grotesk mi, yoksa ikisi birden mi olduğunu ve eğer bunlardan biriyse nasıl diğeri de olabildiğini merak ediyorsunuz."[38] Goude'un ikircikli büyülenmesinin nesnesi, tasarımlarındaki rafine minimalizmle başarıyla sergilenen, *farklı* bir bedenin idealleştirilmesinden, çok sayıdaki aşırı ve taşkın olan bir başka güzellik fantezisinden açıkça bahseden, hakikaten *melez* bir yapıdır.[39]

Böylece Radiah için, çıkartılabilir yara izleriyle tam bir Afrikalı görünümü tasarladım. Bu kâğıtları yaptı...

JEAN-PAUL GOUDE[40]

Goude, Grace Jones'un yüzü hakkında şöyle der: "Sadece hoş olmaktan öte bir şey. Daha çok bir Afrika maskesi gibiydi."[41] Maske iki işe yarar, gösterme ve gizleme; aynı anda yüzey ve derinliktir.

38. Jean-Paul Goude, *Jungle Fever*, New York, 1981.
39. Burada, korkularımdan birisi, bazıları tarafından parmağıyla "kötü" erkekleri gösteren bir kadın olarak algılanabileceğim yönündedir. Burada, başka bir yerde olduğu gibi, "yazarın analizi" ile "etkinin analizi" arasında kesin bir ayrım yapacağım. *Yazarın niyeti* önemli değildir. Temsillerin geçmiş yirmi beş yıllık teorilerini bilen herkes şunu bilir: Kodların anlamı onları toplayan "yazarın" kontrolünden kurtulur. Bu durumda, bunu izleyen gerçek yazar, Jean-Paul Goude hakkında değildir. İmgelerin kolajının (reklamlar, kitaplar, vb.) üstbelirlenmiş *anlamları* ve kamu alanı için yer alan, yazarın imzasını taşıyan sözlerdir (röportajlar, vb.).
40. Jean-Paul Goude, *Jungle Fever*, s. 31.
41. *A.g.e.*, s. 102.

Kalıplaşmış ırkçı tipi hakkında yazan Homi Bhabha şu gözlemde bulunur: "Kolonyal söylem, kolonize edilenleri, aynı anda hem 'öteki' olan hem de tamamen bilinebilir ve görülebilir olan sabit bir gerçeklik olarak üretir."[42] Bu açıdan bakıldığında, canlı özelliklerin bir maskeye dönüştürülmesi, başka bir kültürün bir grup *idées fixes** içinde söylemsel anlamda taşlaşmasının yerinde bir örneği ve bunun için bir metafor olur. Bhabha basmakalıp tipin "farklılık oyununu" inkâr eden "temsilin durdurulmuş ve sabitleşmiş bir biçimi"[43] olduğunu yazar. Bhabha, bu şekliyle bu tipin yapısal ve işlevsel açıdan fetişe benzediğini ileri sürer. Fetiş gibi, savunmaya dönük bir inkâr stratejisinin doğal sonucudur: "Öteki olmanın" kabulü ve kültürel olarak anlaşılabilir ve bildik özel bir niteliğe indirgenmesi. Fetiş gibi, farklılık tehdidi kimliğin yeniden açıklanmasını zorladığında öznenin tekrar tekrar geri döndüğü kesinliktir. Aslında, her zaman bilgiye dayanan bir ifadeymiş gibi verilen basmakalıp tip, farklılıkla, *kendi* kimliğinin eksikliği ve tamlığı olasılığıyla karşılaşan özneyi yatıştırma işlevi görür. Bhabha iddiasına, "Cinsellik ve ırk söylemleri, kolonyal gücün düzeninde, işlevsel *üstbelirleme* sürecinde birbirleriyle ilişki kurarlar,"[44] diyerek başlar ve sonunda, "basmakalıp tipi fetiş *olarak*" formüle etmesiyle cinsel ve ırksal farklılığı bir araya getirir. Burada amacım, cinsel farklılığın inkârının savunmacı sürecinde, olmayan penisin bir ikamesi olarak fetiş kavramının tamamen Freud'cu özelliğini göz önünde tutarak siyah kadını "aşırı" olarak üreten üstbelirleme ilişkisi fikrini akılda tutmaktır. Bhabha'nın fetiş ile basmakalıp tip arasında kurduğu benzerlik, en çok bir benzerlik *olarak* faydalıdır. Bu benzerlik, ırka özgü basmakalıp tipin çelişkili doğasını bizim *inkâr* olarak formüle etmemize imkân tanır. Grace Jones'un yüzünün Afrika maskesine benzediğini söylemek, bilinçdışına seslenmesiyle beraber, bu özelliklerin ve bu rengin bir maske gibi çıkarılabildiğini ve sınırla-

42. Homi K. Bhabha, "The Other Question – the Stereotype and Colonial Discourse", *Screen*, XXIV/6, Kasım-Aralık, 1983, s. 23.
* (Fr.) Sabit fikirler. (ç.n.)
43. *A.g.e.*, s. 27.
44. *A.g.e.*, s. 26.

rı kısa bir süreliğine ihlal etmenin heyecanını yaşamak için bir maske gibi takılabildiğini ileri sürmektir. Kadının ırksal özelliği, bir kılık değiştirme olarak kavramlaştırılır. "Yüzü... daha çok bir Afrika maskesi gibiydi," der Goude; başka bir deyişle, "Bu kadının siyah olduğunu çok iyi biliyorum ama yine de Afrika maskesi altında tıpkı benim gibi." Irksal farklılığın inkârı, cinsel farklılığın farkına varılmasının oluşturduğu tehdidi uzaklaştırmak için kurulan fetişçi yapıyı yineler ve güçlendirir. Grace basmakalıp tipe özgü olması özelliğini fetişleşme sürecinde kaybeder; türe ait bir "Afrika maskesi" olur.

Afrika maskesi, Batılı özneye uzak törenlerden bahseder. Daha genel olarak, festivallerde giyilen maske, giyen kişinin başka bir kimlik takınmasına, bir günlüğüne, bir geceliğine cinsiyet, sınıf ve ırk sınırlarını ihlal etmesine izin verir. Goude, maske gibi giyilebilecek siyah bir kimlik imgeler ve böylece siyahlığa, doğasında var olan sınırları aşan bir değer verir. Richard Dyer, siyahlığın beyaz kadın tarafından maske olarak değil, elbise olarak taşındığı 1938 yapımı *Jezebel* adlı filmden (gerçekte ve mecazi olarak siyah-beyaz bir film) alınan bu tip bir sınır ihlali senaryosunu tartışır. "Filmdeki en ünlü sahne, evlenmemiş bütün kadınların beyaz giyindiği Olympus Balosu'dur. Julie, (nişanlısı) Pres'i utandırmak ve eskimiş bir geleneği hiçe saymak için ("Yıl 1852, Karanlık Çağlar değil; kızların sırf 'evli olmadıkları için' beyazlar içinde aptalca sırıtması gerekmez") kırmızı bir elbise giymeye karar verir."[45] Julie'nin "açık saçık" olarak tanımladığı, teyzesinin "bayağı" dediği kırmızı elbise, Julie'nin zenci hizmetçisi Zette'in gözünün en çok kaldığı elbisedir; balodan sonra Julie elbiseyi ona verir. Dyer, "Kırmızı elbise bu siyah-beyaz filmde yalnızca koyu görünür," der.[46] Beyaz kadın şehvetini dışarı sızdırır ve bunun için cezalandırılacaktır. Elbise renkli derisini dökecek ve aydınlık beyaz içinde cezasını çekecektir. Siyah kadın bu şehvetin sorumluluğunu kırmızı elbise biçiminde kendi üzerine aldığında, şehvet bir problem olmaktan çıkar;

45. Richard Dyer, "White", *Screen*, XXIX/4, Sonbahar, 1988, s. 56.
46. *A.g.e.*, s. 57.

elbise, ikinci bir deri gibi uyduğu *doğal* sahibine geri döner.

Jean-Paul Goude, eski sevgilisi Radiah için, "ten rengine tam olarak uyması ve bedenini sımsıkı sarması için"[47] kahverengi bir elbise yaptırdı. Siyah ten burada maske ya da elbise olarak görülür: İşlevi, kendini sergileyerek gizlemek olan (fetiş), çıkartılabilir bir nesnedir. Yüzey üzerinde bu tutarsız ısrar, Goude'un, Jones'un imgesini ustalıklı kullanımlarında ortaya çıkar. Grace Jones'u sıklıkla, kartondan kesilip çıkartılmış gibi düzleşmiş ve keskin göründüğü tek boyutlu bir alanda, açık renkli bir arka plan önünde betimler. Dış deriyle ilgili bu alanlarda, Goude, Jones'un koyu mavi-siyah-kahverengi tonlarında püskürtme tekniğiyle boyanmış, tertemiz, vücut geliştirenlerin kaslarını göstermek için yaptığı şekilde göstermekten çok, yansıtma özelliği olan bir yüzeye çevirmek için, yağlanmış gibi parlak duran derisini sergiler. Grace Jones asla "tamamen çıplak" olmaz. Derisi doğuştan, giysilerin yokluğuna ilişkin her türlü algıyı gölgeleyen bir görüntüyle donatılmıştır: Beyaz seyirci onun çıplaklığını değil siyah derisini görür. Franz Fanon'un "deri şeması" (ötekinin kimliğini onun beden yüzeyine, ileride olumsuzlukla eşitlenecek ten rengine indirgemek) diye adlandırdığı şey burada, artık eksiklik ya da bir kusur olarak temsil edilmez, aksine bütünlük yeniden-temsil edilir: Artık "ışığın tümden yokluğunun" göstereni olmayan siyahlık, doğuştan parlar. Siyah yansıtır.

Bütünlük, Goude'un çalışmasında aşırılığa dönüşür: "Onu [Grace] arkadaşlara anlattığımda, abartmaktan, onu her açıdan hayattan daha büyük göstermekten kendimi alıkoyamadım."[48] Onu "her açıdan hayattan daha büyük" yapmak, kesinlikle ve harfi harfine Goude'un kendisini yapmaya verdiği şeydir. Daha önceden Radiah'ı uzun kahverengi bir elbisenin altından görünmeyen çok yüksek platform tabanlı ayakkabılar giydirerek iki metre boyunda "dev Afrika güzeli" yapmıştı. Toukie'ye "yarış atının poposunu" vermişti. Goude, kendi çektiği Toukie'nin fotoğraflarına rötuş yapmış; "orantılarını abartmak" için kil kopyaları (daha sonradan renklendirdiği yaklaşık 31 cm boyundaki Toukie'ler) yeniden modelle-

47. J.-P. Goude, *Jungle Fever*, s. 31.
48. *A.g.e.*, s. 104.

mişti: "Canlı renkler içinde oradaydı, rüyam gerçek oldu."[49] Daha sonra, Grace Jones'u uzatarak anatomik anomaliye dönüştürdü:

> Önce, bütün referanslarımı elde etmek için, farklı pozisyonlarda fotoğraflarını çektim; resmin kesitlerinin verildiği versiyonunda görebileceğiniz gibi, bunları birleştirdim. Bacaklarını kestim, onları uzattım, bedenini Mısır tablolarındaki gibi izleyiciye karşıdan bakması için tamamen yan çevirdim... Daha sonra resmetmeye, Grace Jones'un gerçekten fotoğraf için poz verdiği ve sadece böyle bir duruş alabildiği yanılsamasını vermek için bütün o parçaları birleştirmeye başladım... Onu gerçekten incelerseniz, poz anatomik olarak imkânsızdır.[50]

Grace Jones, kendisinin bu imkânsız imgesine "Nigger Arabesque" [Arabesk Zenci] adını verdi. "Geceler gibi esmer, acayip tanrıça" hakkında yazan Baudelaire, "banal olacak bir güzellik tasavvur etmeye çalışmayı" dileyerek, *bizarrerie*'den* güzelliğin koşulu olarak bahseder.[51] Banallik, meydanı (Paris'in "tahmin edilebilen, gri, orta sınıf, sıkıcı biçimde normal" banliyösünün banalliği ya da farklılıkla, egzotikle karşı karşıya kaldığımızda kaçınılmaz biçimde bize saldıran banallik duygusu) kaplarken *bizarrerie* ne anlama gelirse gelsin, her zaman varlığımızın uç noktalarında dolaşır. Goude, Siyah sevgililerini "normal"in, gündeliğin üstüne koyarak ve onların "haz özelliklerini", bir yüzyıldan fazla bir süre önce, Saartjie Baartman'in dışarı çıkık poposuna, onun "istisnai" cinsel organlarını bir an için görmeyi dileyerek korku dolu bir büyülenme ve şehvetle bakabilecek Beyaz halka sergileyerek farklılıklarını aşırılık noktasında vurgulayan eşsiz yaratıklara dönüştürür. Dönemin Avrupalısı için Hottentot bedeni, sadece sakat, hatta hastalıklı olarak kavramlaştırılabilecek imkânsız bir bedendir. Goude'un aşırının ve imkânsızın estetiği, yerli Afrika estetiğinin yaralarının geril-

49. *A.g.e.*, s. 41.

50. *A.g.e.*, s. 103. *Jungle Fever* üzerine bir makalede Ted Colless ve Paul Foss, faşist sanattaki fiziksel mükemmellik idealini, Goude'un doğru orantılar konusundaki endişesiyle ilişkilendirir ve böylece bedenin faşist sanattaki temsilleri Klasik zamanlardan beri bedenin Batılı temsillerine hükmettiğini ve hâlâ da hükmeden ideallerden miras kaldığı duyumsal olgusunu yok saymayı seçerler. Bkz. Ted Colless ve Paul Foss, "Demolotion Man", *Art and Text*, X, Kış, 1983.

* (Fr.) Acayiplik. (ç.n.)

mesini ve tamamen farklı bir anatominin olabilirliğini akla getirir. Ayrıca, Josephine Baker'ın dans eden bedenin köşeli hatlarını ya da Ernest Ludwig Kirchner'in *Tapdancing Negro* adlı tablosunda uyguladığı imkânsız anatomiyi hatırlatır. Bu tabloda step dansının hızını ve senkoplu hareketlerin köşeli kıvraklığını zenci dansçının bedenini bozarak ifade eder.[52] Goude, "imkânsız nesnelerini" bildik mekânlara yerleştirerek, Beyaz öznenin farklılıkla karşı karşıya kaldığı sarsıcı ânı vurgular. 1979 yılında yapılmış, *Grace and Fashion Crowd, Imagined* adlı imgede, simetrik olarak konumlandırılmış oturan iki grup Beyaz izleyicinin kapladığı homojen alan, başka bir boyuttan, (belki de balta girmemiş ormanın sınırının anımsatıcısı) çok süslü yeşil perdelerin arkasından ortaya çıkan uzun, parlak kanatlı bir böcek gibi görünen Grace Jones'un patlamasıyla parça parça yarılır.

Grace Jones, etnisitesini aşkınlığa varacak derecede sınırları ihlal edicidir: "Eşsiz güzelliği, hem cinsiyetinin toplumsallığını hem genellikle ten rengiyle ilişkilendirilen etnisitesini aşan bir yaratığa dönüştü. Görüntüsü pek insana benzemez. Daha çok, siyah, mavi siyahlar içinde garip bir yabancı gibidir."[53] Burada farklılık, Siyah kadının başka bir varlık ve anlam ifadesine atladığı yere kadar vurgulanır. Grace Jones "pek insan"a benzemez. Farklılığı inkâr edilir. İnsan türünün dışında bırakılabileceğinden, Grace Jones'un farklılığı artık hiçbir fark yaratmayacaktır. Aslında Jones, "HAYVANA YİYECEK ATMAYIN" tabelasının aslı olduğu kafeste çıplak, el ve dizlerinin üstünde göründüğü Goude'un tasvirinde "pek insan" gibi değildir, hatta açık bir şekilde hayvanidir. Yere saçılmış çiğ et ve kanlı kemik parçaları hırlayan ağzının kırmızı dudaklarını yansıtır; ön planda izleyicilerin başları arkadan görülür. Goude küçük bir çocukken *Foire du Trône*'a gidişini anımsar: "Ateş yiyenleri ilk

51. Charles Baudelaire, "Sed Non Satiata", *Les Fleurs du Mal*, XXVIII, Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire, Neuilly sur Seine, 1974, s. 148, "Bizarre déité, brune comme les nuits"; "tâchez de concevoir un beau banal" (İngilizceye çevirisi yazar tarafından yapılmıştır). [*Kötülük Çiçekleri*, çev.: Erdoğan Alkan, Varlık Yay., 5. basım, 2004, s. 90]

52. J. Czaplicka, "Jungle Music and Song of Machines: Jazz and American Dance in Weimar Culture, *Envisioning America*, s. 88.

53. J.-P. Goude, *Jungle Fever*, s. 106.

orada görmüştüm. Bir kafese zincirlenmişlerdi. Dört ya da beş siyah vahşi adam olduklarını hatırlıyorum. Ama bir tanesi, burnunda kemik olan, benim en beğendiğimdi. Parmaklıkları tutardı ve onları bir goril gibi sallardı. Zincirlerin takırtısı duyuluyordu ve vahşi adam başlarımızın üzerinden çok büyük alevler tükürecekti. Çok çarpıcıydı."[54]

Helmut Newton, 1980 yılında Jones'un profilden, elinde kırmızı saplı deri bir kırbaçla çömelmiş bir halde dururken, fotoğrafını çekti; kırmızı ve siyah makyaj, tırnaklarında ve dudaklarında parlak kırmızı, alnında sarı bir kırbaç izi, parmağında yüzük, kolunda bilezik, boynunda kırbacın sapı ve bileklerinde zincirler dışında üzerinde bir şey yoktu. Seyirciye bir gülümsemenin ipucunu vererek, omzunun üzerinden arkaya göz atıyordu.[55] Goude tarafından kafese kondu, Newton tarafından da esir mi edilmişti? Newton'ın fotoğrafında esaretin araçları eti koparmıyordu; moda aksesuarları gibi takılmışlardı. Bileklerinden gevşek biçimde sarkan zincirler onu ciddi biçimde kısıtlamıyordu; kırbacı boynunu bir eşarp ya da kravat gibi sarıyordu. Elleri serbestti. Kırbacı, kendisini bir yere götürüyormuş, kısıtlıyormuş ya da başka birini kontrol ediyormuş gibi tutuyordu. Beyaz sahibin erotik fantezilerinin, kendi bağımlılığına etkin biçimde katılmış siyah esiri gibi duran, bu Grace Jones mudur? Yoksa Jones, Kara *Maitress** gibi midir? İmge belirsizdir: Jones ne uysal ne de tehditkâr görünür. Kameraya bakışı çözülemez şekilde çelişkilidir; bende, rolüne henüz tamamen girmemiş, belki de kamera için yapması gereken gösteriye ikna olmamış bir performans sanatçısı izlenimi bırakır: "Bunun gibi mi demek istiyorsun?"

Jean-Paul Goude'un hırlayan Grace'i, kesinlikle rahatsız edicidir. Artık, söz konusu olan, laternacının maymununun vahşiliği değil, zincirlerinden kurtulmakla tehdit eden etobur vahşi hayvanın doğal hayvanlığıdır. Bu imgenin temel alındığı, Goude tarafından tasarlanmış canlı performans, kaplan kostümü giymiş Grace Jones ile gerçek kaplan arasındaki dövüşü içerir. Jones kazanır ve kürklü

54. *A.g.e.*, s. 4.
55. Helmut Newton, *Portraits*, New York, 1987, levha 160.
* (Fr.) Metres. (ç.n.)

giysisi içinde hareketsiz, kurbanının kanlı artıklarını çiğnerken gösterilir. Jones ile kaplan arasındaki dövüşü gösteren küçük fotoğraf, Goude'un yaptığı, kafesteki çıplak Grace Jones'un püskürtme boyalı imgesinde yeniden üretilir. Bir imgenin (kaplanla dövüşen kaplan) simetrisini diğerinde sürdürseydik, bu durumda kanlı artıklar insan artıkları, Grace Jones da yarıyarı olacaktı. Diğer taraftan, kaplan kostümünden kurtulmayı başka bir yoğunlaşma seviyesine geçiş olarak yorumlasaydık, bu durumda siyah deri artık kaplan derisi *olacaktı*.

Newton'ın fotoğrafındaki uygunsuzluk, basmakalıp tipin bilinçli üretimini ileri sürerken, Jean-Paul Goude dişiliğin ve siyahlığın tek parça imgesini basit yoğunlaşma oyununda hayvanlık olarak yaratır.[56] Bununla birlikte bu, kolonyal tipin basit bir yinelemesi değil, o tipin postkolonyal durumunun şimdiki bağlamında temsil edilmesidir: Beyaz erkeğin elindeki mikrofonun (kare dışında) belirttiği gibi, kafese koyulan kadın (Siyah Afrika'nın bazı kolonyal alegorilerindeki kişileştirilmesi) artık sessiz Beyaz izleyiciler tarafından patırtılı ve net bir şekilde duyulacaktır. Panayır çığırtkanı, megafonu teslim etmek zorundadır.

Goude, tarihin şiddetli cezasından korkan Beyazların kaygılarının üzerinde durur; "tuhaf yabancı yaratıklar" ordusu tarafından istila edilme, kolonileştirilme sırasının kendilerine gelme korkusu. Maske kullanımı sayesinde, siyah takımlar içinde, bakışları koyu renk camlarla gizlenmiş birçok Grace Jones yaratır. "Yürüyen Grace Jones'lardan bir ordu yaptım; aynı büyüklükte, Jones'un yüzünün kusursuz maskelerini takan, sahneyi bir baştan bir başa, kaz adımlarıyla yürüyen askerler."[57] Beyaz gülüşünün ("iyi zencinin" hep var olan gülüşü, Josephine Baker'ın gülüşü) aralığının bile olmadığı, karanlık bir dizi asker. Goude, çocukken çizdiği kovboy ve Kızılderili resimlerinde, bütün dikkatini Kızılderililerin detaylı tasvirine vermiş: "İyi adamlar ve Kızılderililer birbirinden farklıydı." Beyaz erkekleri, birbirinden farksız bir yığın "kovboy" olarak

56. Bkz. "Condensation", Jean Laplanche ve Jean-Bertrand Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis* içinde, Londra, 1973, s. 82-3.
57. J.-P. Goude, *Jungle Fever*, s. 107.

çizerdi: "Hepsinin beş para etmez adamlar olduğunu anlamanıza yardım etmek için."[58] Goude, çocukluğunun savaş oyunlarını yeniden canlandırarak, birbirine tıpatıp benzeyen Grace Jones'lardan oluşan bir ordu yaratır: "Grace'in yapamadığı her şeyi, onun yerine yapması için onun bir kopyasını yaptım."[59] Ama burada bir fark vardır: Grace Jones'u tümgüçlülükle donatır; Jones her şeye kadirdir. Ona has özellikleri kafamıza iyice yerleştirerek takıntısının imgesini çoğaltır: "Hepsi Grace'e benziyor." Aynı zamanda ve çoğaltma hareketinin tam da kendisinde, Grace Jones'tan özgürlüğünü esirger; maskeler arasında bir maske, "hepsi birbirine benzeyen" karanlık figürler arasında karanlık bir figür olur, tıpkı ortak farklılıklarına göre sınıflandırılan bütün Siyahların uzak Beyaz'a "benzer görünememesi" gibi.

> *Olmasını istediğim tehditkâr, mavi-siyah eril-dişil, erotik belaya dönüştü. Zillere vurup, müziğe eşlik ederken, yönlendirmelerim doğrultusunda hareketsiz çizimlerimden kendini kurtarıp kabaran öfkeyi ortaya çıkardı*
>
> JEAN-PAUL GOUDE[60]

Yabani bir hayvan, tıpkı bir profesyonel gibi yumruklar ve kroşeler atan bir "boksör",[61] bir samuray, alnı terden incilerle bezenmiş yıkıcı erkek, hükmeden koyu renkli bir hesaba katılması gereken bir güç, varlığımızın sınırlarında dolaşan tehditkâr *bedenselliğin* ve *hayvanlığın* imgesel soyutlaması olarak Grace Jones. Bununla birlikte, Goude'un kendi yaratımına atfettiği tehlikeli fiziksellik (hayvanın "vahşiliğinden" profesyonel dövüşçünün koreografisi yapılan gücüne) çok titiz bir şekilcilikle temsil edilir. Balta girmemiş karışık bir orman, savaş alanı ya da ring yoktur ama Jones'un için-

58. *A.g.e.*, s. 5.
59. *A.g.e.*, s. 107.
60. *A.g.e.*, s. 107.
61. *A.g.e.*, s. 105. Grace Jones'un erilleştirilmesi burada Kobena Mercer'in "siyah erilin medyadaki kalıplaşmış tiplerinin en klişesi; güç ve makine gibi mükemmel olma kapasitesine sahip 'doğal' kaslı fiziğin bahşedildiği bir atlet ya da sporcu olarak siyah eril" biçiminde tanımladığı şeyden etkilenir. K. Mercer, "Imagining the Black Man's Sex", *Photography/Politics: Two*, s. 65.

de durduğu, süslendiği, geometrik şekle sokulduğu ve cilalanarak harika bir *objet*'ye dönüştüğü yumuşatılmış alanlar ve düz çizgilerin minimalizmi vardır. Homi Bhabha, ırka özgü basmakalıp tipin gösterge zincirinden, "garip bir şekilde karışmış ve bölünmüş, çokbiçimli ve sapkın, birçok inancın ifadesi" olarak bahseder, vahşidir (yamyam) hem de hizmetkârların (yiyecek hizmetkârları) en itaatkârı ve onurlusudur; sınır tanımayan cinselliğin vücut bulmasıdır ve aynı zamanda bir çocuk kadar masumdur; mistik, ilkel, basit düşünen ve en dünyevi ve usta yalancıdır, toplumsal güçlerin en usta kullanıcısıdır."[62] Jean-Paul Goude, Toukie hakkında şöyle yazar: "O, masumluğun ve saldırgan cinselliğin bileşimiydi."[63] Grace Jones hakkındaysa şöyle der: "Grace moderndir, çünkü tamamen yeni, bununla birlikte başlangıçtan beri olduğu şeyin yansıtıcısıdır."[64] Laternacının maymunu mu yoksa siyah ve parlak "yarı Tanrıça" mıdır? Hırlayan hayvan mı yoksa modernliğin "mavi, siyah, parlak, aerodinamik tasarımlı" *Bête Humaine*'i** midir?[65] Öznenin ikili karşıtlıkların söylemsel zincirinde ifade edilmiş müphemliği, nesnesini ya "iyi" ya da "kötü" olarak mimler. Bununla birlikte, söylem alanından *Jungle Fever* kitabının alanına, ikili düalizmin kararlılığından kimliklerin çokluğuna, Goude'un büyülenmesinin nesnesi, onu hem tümgüçlü hem de aşkın olarak belirleyen çokbiçimli saldırganlıkla donatmış hale gelir. Siyah kadın, farklılığı sayesinde Beyaz eril öznenin, öznelliğe "yükselişinde" vazgeçmesi gereken şey olabilir.

Kristeva *l'étranger*** ile karşılaşmasını şöyle yazar:

> İlk olarak, beni yakalayan onun tekilliğidir: O gözler, o dudaklar, o elmacık kemikleri, diğer tenlere benzemeyen o ten onu farklı kılar ve orada *birisi* olduğunu hatırlatır *bana*. Bu yüzün farklılığı, bütün yüzle-

---

* (Fr.) Nesne (ç.n.)

62. H. K. Bhabha, "The Other Question – the Stereotype and Colonial Discourse", s. 34.

63. J.-P. Goude, *Jungle Fever*, s. 40.

64. *A.g.e.*, s. 106.

** (Fr.) İnsan Hayvan (ç.n.)

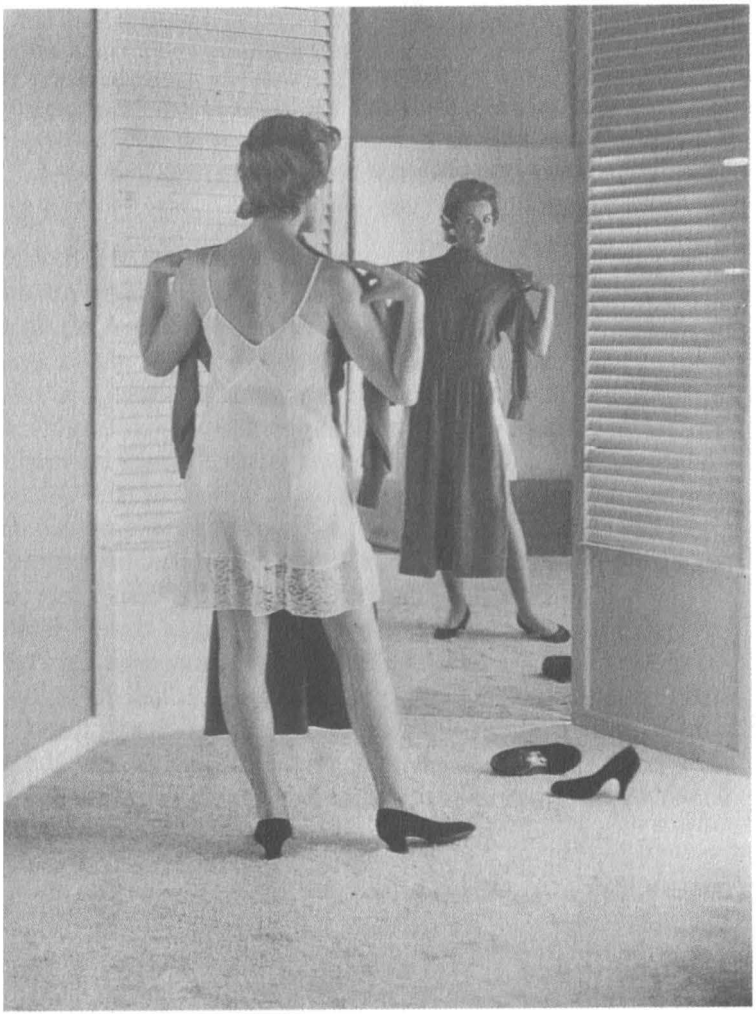
65. *A.g.e.*, s. 106. Bkz. Emile Zola, *La Bête humaine*, Paris, 1984, *The Monomaniac* olarak çevrilmiştir, Londra, 1901.

*** (Fr.). Yabancı. (ç.n.)

rin dikkatli bakış karşısında açığa vurması gereken şeyi ortaya çıkarır: İnsanların içinde banalliğin var olmaması. Yine de, günlük alışkanlıklarımız için ortak yön oluşturan da banalliktir. Ancak yabancının özellikleri tarafından bu büyüleyici yakalanma beni hem çeker hem de iğrendirir: "Ben de onun kadar tekilim ve bu nedenle onu seviyorum", "Kendi tekilliğimi tercih ederim, bu nedenle onu öldürüyorum," sonucuna varabilirdi.[66]

1925 yılında, Ressam Paul Colin *La Revue Nègre* için poster tasarlamakla görevlendirilir. Colin'in talebi üzerine, Josephine Baker, onun için, üzerinde sadece külotu olmak kaydıyla en az üç kez çıplak poz verir. Paris'te her yere asılan çalışmanın bitmiş hali, Phyllis Rose'un "Sambo sanatının basmakalıp tiplerinin ötesine pek geçemez"[67] gözleminde bulunduğu, Baker'ın kalın dudaklı, patlak gözlü imgesini içerir. Temsilin gerçek karşısındaki zaferi (burada basmakalıp tipin bireysellik karşısındaki zaferidir) buradakinden daha tam olamazdı. Jean-Paul Goude, Grace Jones'u kendi imgeleminin bir ürünü haline dönüştürdü ("tamamen benim kendi görüm"). Fakat, yine, "özel" görü, temsillerin tarihsel eklentilerinde yoğun bir şekilde barınan kamu önbilinci aracılığıyla ortaya çıkar. Çatışan itkiler (yok etme ya da sevme), farklılığı aşırılık derecesinde vurgulayan Siyah dişiliğin temsillerinin yapısında ifadesini bulur. "Öteki" olarak, tek olarak kimliğini hiçbir zaman kaybetmeden, öznenin "kendi" yapısıyla eş tutulan ırksal ve cinsel olarak öteki, bu şekilde Beyaz öznenin arzuladığı tekilliğinin ayna imgesi olarak rolünü yerine getirebilir.

66. J. Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, 1988, s. 12.
67. P. Rose, *Jazz Cleopatra – Josephine Baker in Her Time*, s. 7.



simsiz, "Indecision", 1955.

VII
Derinlemesine deri

Hangi şair, güzel bir kadını görmenin yarattığı zevki resmetmek üzere masa başına geçtiğinde, onu giysisinden ayırmaya cüret edebilir?

CHARLES BAUDELAIRE[1]

Fransız dergisi *Femme*'ın 1987 Kasım sayısında, polo yakalı siyah bir kazak giymiş ve "at kuyruğu" yapılmış saçıyla genç Audrey Hepburn'ün siyah-beyaz bir portre fotoğrafı yer alır. İmge, başkalarının hangi fiziksel özelliklerinin çoğunlukla kıskançlık duymamıza neden olduğunu saptamayı hedefleyen hem kadınlara hem erkeklere yapılmış anketin sonuçlarının yanında görünür (Cary Grant'in portresinin daha küçük bir röprodüksiyonu sayfanın alt kısmını süsler). Makalenin başlığı "La beauté idéale"dir.* Audrey

1. Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Londra, 1964 ["Kadın", *Modern Hayatın Ressamı*, çev.: Ali Berktay, İletişim Yayınları, 2004, s. 238.]

* (Fr.) İdeal güzellik. (ç.n.)

Hepburn'ün *Femme*'ın sayfalarında "ideal güzelliğin" temsilcisi konumuna erişmesi, ona daha önce 1956 yapımı *Komik Yüz* filminde ithaf edilen "Kaliteli kadın" (*Quality* dergisi modeli ve kapak kızı) özelliğini yineler. Bu filmde Hepburn'ün oynadığı karakter, Fred Astaire'in canlandırdığı moda fotoğrafçısı tarafından modellik potansiyeli keşfedilen silik bir kitapçı tezgâhtarıdır. Hepburn'ün başkalaşımını (imge olarak üretilmesini), hem gerçekte film kamerası hem de *diegesis*'te* hareketsiz kamera sağlar. Ancak başkalaşım, en görkemli şekilde giysiler aracılığıyla elde edilir.

Now Voyager adlı filmde Bette Davis, modayı takip eden *femme-du-monde*** kıyafetlerini giymesiyle görünümü tamamen değişen gerçekte "çekici olmayan", "şişman", kendini şiddetle eleştiren, evde kalmış Charlotte'u oynar. Güzelliğe yükselişinin öyküsünün psikiyatrik bir tedavi içerdiği doğrudur. Hem zihinsel dengesini hem de önceki yetersiz görünümünü yeniden oluşturur; ancak öyküde gerçekliği yakalamak için verilen bu ödünler onun başkalaşımının sihrinde önemsiz görünürler. Tıpkı sihirli bir değneğin dokunuşuyla konforlu, şık giysiler içinde serpilen pasaklı Sindirella gibi, Charlotte'un başkalaşımı da yeni giysileri ve makyajıyla koridordan dışarı çıktığında (bu artık ünlü bir sahnedir) göz kamaştırıcı bir hızda gerçekleşir. O andan itibaren, çekiciliğinin her onaylanışında artan bir rahatlıkla göz alıcı giysilerin birini çıkarıp diğerini giyecektir. Charlotte'un başkalaşımına verilen emek öncelikle, zihinsel başkalaşım olarak temsil edilirken (giysileri giymek için güven kazanmalıdır), Hepburn'ün dış görünüşündeki başkalaşına verilen emek endüstriyel olarak kabul edilir. Ancak, moda ve fotoğrafçılık endüstrisinin emekleri hep şüpheci olan moda editörü tarafından kabul edilmesine ve hatta vurgulanmasına rağmen (*"Çok şey* yapılması gerekti"), bu emek hiçbir zaman gösterilmez. Hepburn'ün "mütevazı turtul"dan "cennetkuşuna" başkalaşımı (bu ifadeler senaryodan alınmıştır) peri masalının çaba gerektirmeyen sih-

* İlkçağ Yunan felsefesinde özellikle Platon'dan itibaren "anlatım sanatı" için kullanılan terim; oynama, canlandırma ya da temsil etmenin [mimesis] karşısına yerleştirilen, bir "anlatıcı"nın üstlendiği öyküleme uğraşı; olup bitenleri sırasıyla anlatmak. (ç.n.)

** (Fr.) Sosyete kadını. (ç.n.)

riyle elde edilir. *Komik Yüz* filmindeki Fransız moda tasarımcısı, Hepburn'ün kıvrımlı giysileriyle "açılan kozadan" dışarı çıkışından, öznesini tamamen giyinik bir halde dünyaya atan doğumundan bahseder. *Komik Yüz* ve *Aşk Yolcuları*'nın bir versiyonu olan Sindirella efsanesinin *topos*'u,* önceden gizli olan güzelliğin, süslenerek *asla müstehcenliğe kaçmadan* sergilendiği, açığa çıkarıldığı ânıdır. *Follow the Fleet* adlı filmde, dans salonundaki kaslı ve çekici denizcinin, bedenini saran uzun saten bir gece elbisesi giymiş kadını görmesiyle gözleri kamaşır ve onun sadece kısa bir süre önce, ilgisiz bir şekilde konuştuğu "sade elbisesi" içindeki etkisiz kadın olduğunu anlayamaz. Sindirella, Davis, Hepburn, hepsi de giysilerini değiştirdiklerinde erkeğe çekici gelir: Giyeni görünmez kılan (*Komik Yüz* adlı filmdeki ilk "görünümünde" Audrey Hepburn'ün üzerindeki, kitabevinin benzer renkteki ortamıyla bütünleşen koyu kahverengi bir elbise gibi) "şekilsiz" ve süssüz giysiden bakışı çelen ve tuzağa düşüren *göz alıcı* elbiseye. Burada, arzulayan erkeğin özellikle kadının elbisesinin kesimi ve pırıl pırıl görünümüyle ilgilendiğini ileri sürmüyorum. Bu film öykülerinin söyler gibi göründüğü şeyin aksine moda tasarımı, bu dönüşüm senaryolarındaki can alıcı öğe değildir; bu daha çok, erkeğin bu şekilde dişil elbiseye imgesel yatırımının konusudur.

Giysiler aracılığıyla gerçekleşen bu dönüşümler, her zaman olmasa da sıklıkla, daha üst bir toplumsal sınıfa geçişi ima eder. Audrey Hepburn tezgâhtarlıktan modelliğe doğru yukarı çıkarken, Bette Davis zaten değişimden etkilenmeyecek kadar yüksek bir sınıfa mensuptu. Ben bunları yazarken, yerel bir sinemada *Pretty Woman* [Özel Bir Kadın] filmi oynuyor. Bu film, bir tutam *Pygmalyon* ile sunulan Sindirella'dır: İşçi sınıfından fahişe bir kadın, onu üst sınıftan görgülü bir insana dönüştürecek zengin bir işadamı tarafından arabaya alınır. Başlardaki bir sahnede, kredi kartını tam bir güvenle kadına verir ve ilk akşam yemeği randevularında ona eşlik ederken giyebileceği bir elbise alması için Los Angeles'ın Rodeo Drive Caddesi üzerindeki seçkin butiklere alışverişe gönderir. Tam

* İlkçağ Yunan felsefesinde, özellikle de Aristoteles'te, *pou* ile birlikte "yer" ya da "uzam" anlamında kullanılan terim. (ç.n.)

tahmin edilebileceği gibi, ("bayağı" mini etek ve çizmelerden görgülü insanların giydiği türden siyah kokteyl elbisesine) giyimindeki değişiklik adamın kadını randevularında tanıyamamasını sağlamak için yeterlidir. Bundan sonra film, dantel, saten ve ipekler içinde artan bir güvenle piruet yaptıkça, neredeyse şeffaf bir giyim gösterisi olarak ufak tefek dramatik ara olaylarla gelişir.

Sindirella'nın yırtık pırtık elbiselerinin gizlediği güzellik, parıldayan çıplaklığı sergilemek için soyunmadan *yırtık pırtık elbiselerin, froufrou*'larla* dökülen kumaşlara, titrekçe parıldayan renklere, dekolte çizgilere *dönüşmesiyle* açığa çıkar. Burada, Hepburn *Komik Yüz*'de model olarak ilk kez göründüğünde, moda tasarımcısının onu tanıtırken kullandığı sözcükleri hatırlamakta fayda vardır: "Bir çocuk, kimsesiz bir çocuk, gösterişsiz tırtıl... kozayı açtığımızda dışarı çıkan bir kelebek değil, hayır... bir cennetkuşudur!" Hakikaten sihirli bir andır: Kozadan doğan bir kuş. Kadının cennetkuşuyla karşılaştırılması ornitolojik olarak doğru değildir, çünkü parlak renkli tüylerini sergileyen türün dişisi değil erkeğidir, ama yine de bu, güzelliğin bir *sergileme* olduğuna işaret eder. Bu, J. C. Flügel'in "Great Masculine Renunciation"** nosyonunu da akla getirir: Tarihte, eril insanın ciddiyet uğruna giyimsel göz alıcılığı terk ettiği an.[2]

Aristokrat erkeklerin ayrıcalıklarını teşhirciliğe teslim etmesi, XVIII. yüzyıl Batı toplumunda meydana gelen politik, toplumsal ve ekonomik başkalaşımlara bir karşılık olarak açıklanmıştır. Örneğin Flügel, daha tekdüze bir giyim anlayışı talebinden, Fransız Devrimi'ndeki bütün insanların ortak insanlığına olan inancının ifadesi olarak bahseder. Geleneksel olarak sivil toplumda daha az rol oynayan kadınlar, sonuç olarak büyük ölçüde bunlardan etkilen-

* (Fr.) Hışırtı. (ç.n.)
** (İng.) Büyük Eril Vazgeçiş. (ç.n.)
2. J. C. Flügel, *The Psychology of Clothes*, Londra, 1950, s. 110.

meden kalmışlardır. Quentin Bell, gayretli bir orta sınıfın ortaya çıkışıyla, refah ile boş zaman ve bu boş zamanın teşvik ettiği giyimsel görkemin bağdaştırılmasının (giyimsel gösteriş aracılığıyla kocasının zenginliğini göstermek, görevi haline gelen çalışmayan kadına değil) çalışan erkeğe anlamsız gelmeye başladığını ileri sürer. Kaja Silverman, Bell'in eril giyimdeki değişikliklerin ekonomik ve toplumsal belirleyicilerine ilişkin "makul" açıklamasında "erilin hadım edilmesinin geçici kabulüne" yaklaşan bir duruma düştüğü bir nokta olduğunu belirtir ve Bell'den şu alıntıyı yapar: "Erkekler, saçlarını ve aslında bütün süslerini kadınların yararı için feda ediyor gibiydi."[3] Nedenden sonuca düzensiz geçiş, bir kayıp duygusunu ve kadının gösteriş açısından sahip olduğu özgürlüğe karşı oluşan kıskançlığını kabul eder. Flügel şöyle yazar: "Elbette böyle bir değişime, sadece çok güçlü fiziksel engellemelerin neden olabileceği doğrudur."[4] Süslerin gösterişli sergilenmesiyle bir zamanlar doyuma ulaşan erkeğin teşhircilik arzusu bazı değişimlere uğramıştır; örneğin, bazı kişilerde, dikkat çekici mesleki bir başarı elde etme arzusuna dönüşebilir; bunun aksi olan bakma arzusuna dönüşebilir ya da kadın üzerine yansıtılabilir, ki bu her zaman bir miktar özdeşleşme içeren bir yansıtmadır.

Ama önce, giyimsel gösterişten feragat ettiğinde erkeğin bırakması gereken şey nedir? Flügel, çocuğun hiçbir utanma duygusu olmadan neredeyse çıplak bir şekilde hoplayıp zıpladığı sahneyi, yakınındaki ebeveynlerin ya da erişkinlerin hayran bakışlarıyla yüreklendirilen ve yükseltilen hazzını hatırlatır. Giyimsel sergilemenin verdiği hazzın ilk olarak, kişinin kendi bedenine daha sonra bedenin taşıdığı giysilere ve diğer süslemelere metonimik olarak yöneltilen bu tip narsistik yatırımdan çıktığını ileri sürer. Freud'a göre, kendini sergileme arzusu skopofilik* dürtünün bir değişimidir. Teşhircilik, insanın kendi bedeninin parçasına bakmasını içeren

3. Quentin Bell, Kaja Silverman, "Fragments of a Fashionable Discourse", *Studies in Entertainment* içinde, ed. T. Modleski, Bloomington ve İndianapolis, 1986, s. 140.

4. J. C. Flügel, *The Psychology of Clothes*, s. 110.

* Başkalarını sevişirken izleme, çıplak resimlere bakma, pornografik film izleme, vb. etkinliklerden zihinsel haz alma. Cinsel doyum için bir önkoşul olması halinde cinsel bir sapma olarak değerlendirilir. (ç.n.)

otoerotik etkinlikten kaynaklanır; bu etkinlik daha ileride, karşılaştırma süreciyle, başkasının bedenine bakmaya dönüşür. Skopofilik dürtü, daha sonra bir kere daha insanın kendi bedeninin parçasına geri dönecektir ama bu sefer *bakılan* olmaya yönelik yeni bir edilgen erekle. Son olarak, insanın kendisini bakılmak amacıyla sergilediği yeni bir özne olaya katılır. Özne, dışsal nesnenin bulunması ve ardından bu dışsal nesneye yüz çevirme arasında, başka birinin bedeniyle özdeşleşerek kendi bedeninin imgesini elde eder; bu, Lacan'ın "Bakılıyorum, yani ben bir resimim"[5] ifadesiyle özetlediği biçimlendirici bir etkileşimdir. Öznenin gururla sergilediği bir resimdir. Kendini sergilemekle elde edilen haz, öznenin ötekinin bakışıyla kurduğu özdeşleşmede ortaya çıkar: Özne, ötekinin bakış açısından kendini bir resim olarak görür; haz, temel olarak skopofiliktir. Teşhircilik, çocuğun gelişiminin daha sonraki aşamasında, muhtemelen, libidinal yatırım yapılan cinsel organların sergilenmesini içerecektir. Freud, skopofilik dürtünün birincil etken ereğinin, ikincil edilgen yönelimiyle aynı anda meydana geldiği konusunda ısrar eder: "Bilinçdışında teşhirci olan herkes, aynı zamanda birer *voyeur*'dür."[6]

Lacan'ın ayna evresi tanımını anımsatan Kaja Silverman, "eril özne, Öteki'nin [yani imgesel bütünlükle onurlandırılan ötekinin] bakışına dişil özne kadar bağımlıdır ve meraklıdır; diğer bir deyişle... bir o kadar teşhircidir,"[7] iddiasını öne sürerek bedensel imgenin ifadesinde ötekinin bakışıyla yerine getirilen işlevin önemini vurgular. Silverman burada, röntgenciliğin sadece ikincil bir oluşum ya da teşhirciliğin bakmaktan alınan haz üzerindeki önceliğini belirten "libidinal doyumun alternatif yolu" olduğunu ileri sürer. Ancak, Freud'un skopofilik dürtünün değişimine ilişkin tanımında

5. Jacques Lacan, "What is a Picture?", *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Londra, 1977, s. 106.

* (Fr.) Röntgenci. (ç.n.)

6. S. Freud, "Three Essays on the Theory of Sexuality", *S.E.*, VII, s. 167. Bkz. "Instincts and their Vicissitudes", *S.E.*, XIV [S. Freud, *Cinsellik Üzerine Üç Deneme*, çev.: Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, 1997, s. 79]. Freud burada, bir içgüdünün aksine dönmesini tartışır ve örnek olarak da iki karşıtlık ikilisi verir: sadizm-mazoşizm ve skopofili-teşhircilik.

7. K. Silverman, "Fragments of a Fashionable Discourse", s. 143.

önerdiği modeli korumak istiyorum: İlk olarak, birleştirilmiş bedensel imgenin (Lacan'ın bize gösterdiği gibi her zaman ideal imgedir) oluşumunu güdülemek için sadece bakma değil, bakmaktan alınan bir haz da olması gerekir. İkinci olarak, Freud'un dürtülerin gelişim tarihine ilişkin tanımı ilerki yaşamda ara dönemlerin sürekliliğini vurgular; dürtünün ereği asla sabit değildir, her zaman etkinlik ve edilginlik arasında gidip gelir. Bana öyle geliyor ki, Freud'un dürtünün temeldeki ikilik nosyonu, teşhirciliğin önceliğini öne sürmedeki, edilgin teşhirci ve etkin skopofilik eğilimlerin erkeklerin yanı sıra kadınlarda da aynı anda var olduğuna ilişkin yeterince güçlü bir argümanı zaten sunmaktadır. Açıkçası, dürtünün bu yapısal çift-değerliliği, kişiye ve kişinin yaşadığı döneme göre kendini farklı şekillerde açığa çıkaracaktır. "Great Male Renunciation", tarihte toplumsal oluşumların büyük ölçüde yeniden tanımlanmasının bu ruhsal çift-değerliliği daha çok, etkin skopofilinin yöneliminde olan erkek için değiştirdiği bir âna tanıklık edecektir. Burada, küçük erkek çocuk toplumsal kodlardan haberdar olurken, bir zamanlar içinde olmaktan zevk aldığı gösterişli –*tape-à-l'œuil**– giysiyi aşamalı olarak reddettiğinde, tarihsel "vazgeçişin" kişisel düzeyde sürekli bir tekrarının var olduğuna da dikkat edilmelidir.

Silverman'e göre, erkeğin giyimsel gösterişi bırakması, "yansıtma özelliğinin inkârı", bir resim olarak varlığının inkârından etkilenir; bu inkârı şu şekilde formüle edebiliriz: "Bana bakıldığını, bir resim olduğumu çok iyi biliyorum, ama yine de, bir resim değilim çünkü bakan benim." Eril özne inkâr edebilir ama görünürdeki varlığının koşulu olan yansıtma özelliğini gizleyemez. Sergilediği resim, bakışı tuzağa düşürmek amacıyla ayartmaz; daha çok, bakmaktan alınan hazzın yanında ve üstünde taşıdığı toplumsal kodların deşifre edilme sürecini ortaya çıkarır; kadının görünümü, erkeğin bakmaktan aldığı hazzı sürdürme işlevi görürken erkeğin yansıtma özelliği Yasa'nın hizmetine verilir.[8] (Bu, ne kadının görünümünün toplumsal kodlamanın dışında hiç anlaşılamayacağını ileri

* (Fr.) Cafcaflı, gösterişli. (ç.n.)

8. Burada, erkeğin, bakışın öznesi olmaktan çok nesnesi olarak kadınla ilişkisinin imgesel boyutunu korumak için "yansıtma özelliği" yerine "görünüm" terimini kullanıyorum.

sürmek ne de Yasa'yı hiç çiğnemediğini ileri sürmektir.)

Audrey Hepburn "dönüşmüş" olarak sahnede görünür. Toplanan temizlikçiler, tasarımcılar, yardımcılar, editörler ve fotoğrafçı, Hepburn tüm görkemiyle podyumda onlara doğru ilerlerken Hepburn'e merakla baktıklarından bütün etkinlik durur. Hepsinin yüzünde memnun bir onama gülüşü vardır. Bu sahne tam anlamıyla, gösterişli sergilemenin sahnelenmesidir: Dökümlü, kıvrımlı giysiler içinde gizlenmiş, sahnenin ön kemeriyle bir resim gibi çerçevelenen Hepburn'ü ortaya çıkarmak için süslü perde yavaşça kaldırılır. Mest edici hareketsizliğin bu âlında, Hepburn'ün seyircilerinin (erkek tasarımcı ve fotoğrafçı, düşük maaşlı kadın temizlikçiler, modellerinin giydiği gösterişli giysiler karşısında "dona kalmayacak" dergi editörü ve elbette sinema seyircisinin) bu görüntü kalabalığında, kendilerinden başka kimseyi tanımadıkları imgelenebilir. Daha özel olarak, (dolaylı olması hiç fark etmez) "resim olarak var olma" durumuna razı olma olasılığına katılırlar. Yoksa neden bu kadar memnun görüneceklerdi ki? Julia Roberts *Özel Bir Kadın* adlı filmde, otel lobisinde uzun kırmızı gece elbisesiyle ağır ağır dolaşırken, iki genç bayan resepsiyon görevlisi, başka neden böyle onaylayan bir beğeniyle mutlu bir şekilde gülümseyeceklerdi ki? Bunlar, seyircinin kıskançlık duymadan, neşeli bir *yanlış* tanıma içinde Öteki'ne baktığı ideal sinemasal anlardır.

Burada, kadının giyimsel gösterişinin, onun görünürdeki varlığına tanıklık ederken aynı zamanda kendini sergilediği beden parçalarını görünmez kılma işlevini de yerine getirdiğini hatırlamak anlamlıdır. Lady Godiva, gün ışığında at üzerinde şehrin sokaklarından geçerken onun çıplaklığına dikkatle bakan adamın tersine, giyinik kadına bakan adam, cezalandırılma tehdidi altında değildir. Giyimsel sergileme, bakışı elinde tutar ve ideal olarak ne tehdit ne de suç teşkil etmeden kendini bakışa sunar. Erkeğin dişil elbiseye imgesel yatırımının her zaman var olan fetişizme ilişkin boyutunu kabul ederken (sergileme ve gizleme diyalektiğinde, elbise her zaman kayıp olanın işini görebilir) şimdi, ilişkinin belki de daha bildik bir yönünü ele almak istiyorum.

Güzel bir kadının teninden daha ince, daha göz alıcı, daha güzel bir kumaş yoktur

ANATOLE FRANCE[9]

Kaja Silverman, giyimdeki aşırılığın lehine nedenler gösterirken, giysinin beden ve ruhun ifadesinde yerine getirdiği merkezi işlevde ısrar eder. Giysi "öznelliğin gerekli koşuludur," diye yazar. Freud'un "beden yüzeyinin zihinsel yansımasıdır" şeklindeki ego tanımını alıntılar ve Jean Laplanche'ın bedeni ve egoyu içine almak ve tanımlamak için bir "zarf" ya da "kese" ihtiyacıyla ilgili kendi çıkarsamasını hatırlatır. Şu sonuca varır: "Aslında giysi o zarftır."[10] Laplanche'ın metnine dönersek, söz konusu olan "kese"nin, özellikle "deri kese" olarak tanımlandığını görürüz. Şöyle yazar: "Böylece, hem çok erken hem de başlangıç aşamasında muhtemelen aşırı eksik bir özdeşleşmenin varlığını kabul etmeye ikna ediliriz; bu, bir sınır ya da kese olarak tasavvur edilen bir özdeşleşmedir: Deri kese."[11] Burada, Silverman'in argümanında üstü örtük kalan ve egonun yapılanmasında bedenin tensel yüzeyinin oynadığı rolü açık bir şekilde oluşturan deriye yapılan göndermeyi öne çıkarmak istiyorum. Silverman'in ileri sürdüğü gibi, giysi, "bedensel ego"yu ifade eder, ben buna şunu eklemek istiyorum: Derinin modeli. Flügel deriden bahsederken, sadece duyusal işlevleriyle ilgilenir. Ona göre, derinin bazı kumaşlarla temas etmesinden ortaya çıkan otoerotik hazlar ya da dar giysilerin verdiği rahatlatıcı duygu, havanın ve rüzgârın deri yüzeyi üzerindeki oyunundan ya da kasların hareket serbestliğinden kaynaklanan duyumlardan alt düzeydedir. Bu nedenle, giyimsel sergilemenin derinin duyusal deneyimleriyle çok az bir ilgisi olacaktır. Flügel şöyle yazar: "Bu nedenle, her şey göz önüne alındığında, kas erotizmi de, deri erotizmi gibi, giysilerin giyilmesiyle, kazanmaktan çok kaybeder. Bu yüzden, giyimde narsistik yer değiştirmeleriyle otoerotik öğeler yerine doğrudan haz ve-

9. Anatole-France, *Histoire, Comique*, II, "Peau", *Le Robert – Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 1966.
10. K. Silverman, "Fragments of a Fashionable Discourse", s. 147.
11. Jean Laplanche, "The Ego and Narcissism", *Life and Death in Psychoanalysis*, Baltimore ve Londra, s. 81.

ren türden bir ruhsal destek aramak gerekir."[12] Flügel burada, beden yüzeyinin verdiği duyusal deneyimlerin ötesinde, o yüzeyin verdiği imgesel temsile bakmak konusunda başarısız olur; deri ve giysiler arasındaki ilişki basitçe temassal olarak düşünülür. Yine, birkaç sayfa önce Flügel, tensel temasların simgeselleştirilmesi konusunda fikir veren bir yorum yapar. Thomas Carlyle'ın karısına ölümünden sonraki bağlılığını anlatan alıntının ("Sert ve soğuk dünyayı tamamen benim dışımda tutmak için beni bir pelerin gibi sardı.") arkasından şu yorumu yapar: "İnsanoğlunun kalbinin derinliklerinde, bizi koruyacak, bağrına basacak ve sevgisiyle bizi ısıtacak bir anne arzusu vardır, bu bizi varlığımızın en erken aşamalarına geri götürecek gibi görünen bir arzudur." Flügel, daha sonra, "varoluşumuzun ilk dokuz ayını içinde geçirdiğimiz sıcak, sarıp koruyan eve geri dönüş fantezilerinden" bahseder.[13] Böylece Flügel, dolaylı yoldan, kısıtlama ve korumanın ilk duyusal deneyimlerinin bir sevgi ve bakım zarfının temsillerindeki gelişimini hatırlatır; bunlar sevginin, kadın/anne bedeninin ve giysinin içinde birbirine karıştığı temsillerdir.

Giysinin anne zarfına bağlantısını anlamak için ilk önce derinin öznel durumunu değerlendirmem gerekir. Bir sonraki amacım, yukarıda bahsedilen sinemadaki dönüşüm hikâyelerinde işbaşında olan kadın giysisi karşısındaki eril büyülenmeyi, en azından kısmen de olsa giyimsel deri karşısındaki büyülenme olarak yeniden tanımlamak olacaktır.

1923 yılına ait "Ego and the Id" [Ben ve İd] başlıklı makalesinde Freud şöyle der: "Ben [Ego] her şeyden önce bedenseldir; yalnızca bir yüzey varlığı değil, bir yüzeyin yansıtılmasıdır da." 1927'de şu dipnotu ekler: "Yani, ben [ego] sonuç olarak, bedensel duyulardan, özellikle beden yüzeyinden çıkanlardan türer. Böylece, yukarıda gördüğümüz gibi zihinsel sistemin dış yüzünü temsil etmenin yanında beden yüzeyinin zihinsel yansıması olarak da görülebilir."[14] İpucunu Freud'dan alan Didier Anzieu, egonun oluşumu-

12. J. C. Flügel, *The Psychology of Clothes*, s. 89.
13. *A.g.e.*, s. 81.
14. S. Freud, "The Ego and the Id", *S.E.*, XIX [Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde-Ben ve İd*, çev.: Ali Babaoğlu, Metis Yay., 2001, s. 86].

na ilişkin geçerli teorileri, derinin oynadığı rolü ön plana çıkararak ve egonun öncelikle "Skin Ego" [Deri Ego] olarak yapılandığını ileri sürerek yeniden değerlendirmek ister.

Anzieu'nün "Deri Ego" nosyonu, vurgunun ruhsal içeriklerden ruhsal kaba kaydığını ve bebeğin oral aşamada yaşadığı gerçekliğin yeniden değerlendirilmesini peşinen kabul eder. Anzieu şöyle yazar: "Deri Ego ile, çocuğun Ego'sunun gelişiminin ilk aşamalarında kendisini, beden yüzeyine ilişkin deneyimine dayanarak, ruhsal içerikleri olan bir Ego olarak temsil etmek için kullandığı zihinsel imgeyi kastediyorum."[15] Bebek beslenirken ve bakım yapılırken, annenin (ya da anne yerine başka birinin) derisine temas etmesi aracılığıyla bedensel yüzeyi algılar. Anzieu'nün emme deneyimi ve bunu izleyen, Freud'un bahsettiği doygunluk hazzı kadar önemli ve ona bağlı olarak ön plana çıkardığı, annenin kolları arasında tutulma ve onun bedenine bastırılma, kucağa alınma, elde tutulma, yıkanma ve okşanma deneyimidir.

Dudaklar ve meme ucunun teması, sütün yanak boşluğu ve yutaktan geçişi, içerideki doluluk duyumu, bunların hepsi bebeğin aşamalı olarak, hem iç hem de dış yüzü olan bir yüzey duygusu ve bir hacim duygusu elde etmesine yol açar. Yüzey ve hacim duygusuyla çocuk, "kap" ve yiyeceğin yutulduğu ve dışarı çıkarıldığı delikleri (içeriden dışarı ve dışarıdan içeri geçişi) algılar. Anne ve çocuk arasındaki karşılıklı daha başka temaslar ve ses oyunları, çocuğun duyumlarını, imgelerini ve duygularını içinde saklayabileceği güvenli bir dokunsal ve işitsel zarf, bir kap yaratır. Bu aşamada, büyümeye başlayan Deri Ego, imgesel olarak, derinin bütün bedeni kapladığı gibi, İd'in öz olduğu ruhsal sistemin tümünü kaplayan dış kabuk olarak temsil edilir. Deri Ego oluşumu mutlaka, annenin bir tarafta, bebeğin diğer tarafta olduğu bir "arabirim"in oluşturulmasını içerir. Bu, ideal olarak anne ile çocuk arasında doğrudan iletişim, empati ve Anzieu'nün ifadesiyle "yapışkan özdeşleşme"yi sağlayan imgesel *ortak deri*dir. Bu arabirim, iki ortağı simbiyotik bağımlılık içinde tutar ve her biri ayrı deri duygusunu, ayrı ego duygusunu sadece aşamalı olarak (yeniden) elde edecektir. (Bura-

15. Didieur Anzieu, *The Skin Ego*, Londra, Newhaven, 1989, s. 40.

da, Kristeva'nın *Powers of Horror*'da [Korkunun Güçleri] kullandığı sütün kaymağı örneği anımsanabilir. Dudaklar o tabakaya temas ettiğinde yaşanan ani duygu değişiminin, ebeveyn sevgisinin reddi ve daha temel olarak arkaik anne bedeninin çıkarılmasının ifadesi olduğunu ileri sürer. Anzieu'nün sezgileri, bu arkaik bedeni, anne ve bebek arasındaki ilkel arabirim olarak tanımlamasına imkân tanır: Sütün kaymağının reddi etkili biçimde imgesel ortak derinin ve bu nedenle de öznenin kendi derisinin reddi olacaktır.)

Memeden çekilme ortak deriden vazgeçmenin bir örneğidir ve acı vericidir; Anzieu, yüzülen deri, çalınan deri ya da zedelenen veya öldürücü deri (burada Marsyas'ın klasik miti edebi bir örnek olarak verilebilir) fantezilerinin kökenlerini, egonun yapılanmasının bu ilk aşamasına yerleştirir. Anzieu'nün tanımında, ortak deriden "başarılı" vazgeçiş ve sonunda Deri Ego'nun elde edilmesi, içselleştirmenin ikili sürecine bağlıdır: Ruhsal kap olan ortak derinin içselleştirmesi ve çocuğun "düşüncelerin, imgelerin ve duyguların iç dünyası"[16] olan annelik ortamının içselleştirilmesi.

Bu nedenle Deri Ego, içselleştirilen ve çocuğun ruhsal ve fiziksel gelişimine destek olan annenin bir parçasıdır. Anzieu şöyle yazar: "Burada açık olan besleyen memenin fantezileştirilen özümsemesi değil, çocuğu destekleyen ve ona sarılan destekleyici nesne ile birincil özdeşleşmesidir."[17] İçsel destek fikri, Lacan'ın daha sonraki ayna evresinde yer alan özdeşleşmede elde edilen "ortopedik biçimi" anımsatır; bu duyusal parçaları beden imgesinin bütünselliği içinde tutan biçimdir. Anzieu deriyi, "dokunma dışındaki duyu organlarının (bunlar epidermisin içindedir) yer aldığı cepler ve çukurları içeren yüzey"[18] olarak tanımlar. Deri Ego, çeşitli duyumları "ortak duyu"da (duyusal olayların önünde durduğu, orijinal temassal arka plan) birleştiren ruhsal yüzeyle paralel bir yapı sergiler. Ortak duyunun gelişimi, ayna evresinde hissedilen çok sevinçli tanıma duygusunu zamanından önce açığa çıkarır.

Derinin birçok işlevi, Deri Ego'nun zihinsel temsilini sürdürür: Beslenme ve bakım aracılığıyla toplanan bütün iyi şeyleri taşıyan

16. *A.g.e.*, s. 62.
17. *A.g.e.*, s. 90.
18. *A.g.e.*, s. 102.

bir kap olarak; dışarısı ile içerisi arasındaki sınırı belirleyen yüzey olarak; ötekinin saldırganlıklarına ve harislerine karşı koruma olarak; ötekiyle değiş tokuşun birincil bölgesi ve aracı olarak. Bebek, annenin temasını ilk önce duyusal bir uyaran olarak, daha sonra da iletişim olarak yaşar. Bu şekilde detaylandırılan zihinsel temsil, sınırların oluşturulması ve değiş tokuşun filtrelenmesinin ikili işlevine hizmet eder; bu, ruhsal sisteme, ideal olarak "kesin ve sürekli kişisel ve bedensel temel rahatlık duygusu"[19] (Fransızcada bu var olma durumu için yerinde bir ifade vardır: *être bien dans sa peau*) veren, Anzieu'nün "narsistik zarf" olarak adlandırdığı şeye duyulan ihtiyaca karşılık veren işlevdir. Bununla birlikte, bu işlevin ortak değişimleri kaçınılmaz olarak kusurlu bir ruhsal yüzey üretecektir; süzgeç gibi delikli, bölünmüş veya uyarılmayı kaydetmeyecek kadar ya da ona karşılık vermeyecek kadar sert ya da saldırıya karşı koyamayacak kadar dayanıksız. Bu ruhsal yüzey, Süperegodan çıkan utanç verici ve silinmez kayıtlar tarafından da işaretlenebilir ve böylece acı çekmenin bir zarfı olur; Deri Ego, sonuç olarak ortaya çıkan ruhsal kaygıyı dindirmek için çeşitli stratejiler geliştirebilir. Böyle bir örnekte, "narsistik kişiliklerin" özelliği, kırılgan Deri Ego'nun yapısı, Anzieu'nün aşağıda tanımladığı iki zihinsel işlem aracılığıyla pekiştirilir:

> İlk [işlem] olarak Deri Ego'nun iki yüzü arasındaki, dış uyaran ile iç uyarılma arasındaki, [öznenin] kendisine yakıştırdığı imge ile ona geri yansıtılan imge arasındaki alanın ortadan kaldırılmasına dayanır; yüzey, ilgi merkezine, aslında ikili (hem kendisi hem de diğerleri için) bir ilgi merkezine dönüşmesiyle güçlenir ve ruhun tamamını kaplamaya yeltenir. Bu şekilde genişletilen ve güçlenen zarf, güvenlik sağlar ama esneklikten yoksundur ve en ufak bir narsistik yaralanma yırtık oluşturur. İkinci işlem, fiziksel kabın parçalanması tehdidine karşı sürekli yeniden narsisleştirdiği (Zeus'un keçi derisi kalkanına ya da *genellikle anoreksik olan model genç kızların kendilerini örttükleri* gösterişli çaputlara benzeyen) simgesel bir annenin derisiyle yapıştırarak Deri Ego'nun dışını iki kat yapmayı hedefler.[20]

19. *A.g.e.*, s. 39-40.
20. *A.g.e.*, s. 123-4 (yazarın vurgusu).

Burada açıklanan savunma mekanizması, anne ve çocuk, imgesel ortak deriyi paylaştıkları zaman, egonun yapılanmasının ilk aşamalarında ortaya çıkan kesintisiz, her şeyi kaplayan ruhsal deri fantezisini yeniden harekete geçirir. Öznenin kendisi için, içine girilemeyen bir Deri Ego elde etme girişimi ikinci bir derinin narsistik fantezisine yol açar; bu, çocuğun korunmasını ve gücünü garanti altına almak için annenin ona bıraktığı deridir. Burada yine, Thomas Carlyle'ın sevgili karısının derisine saklanma fantezisi anımsanabilir. Jean-Paul Goude'un Siyah kadının derisine hediye ettiği püskürtme boyayla elde edilmiş parlaklığın, bir anlamda, anneden miras olduğunu kaydetmek de ilginçtir. Goude'un Beyaz annesi bir zamanlar bir Siyah dans grubundaymış; böylece ortak deriden büyülenmesini ifade edecek sözleri, annesinin Siyah bedene duyduğu beğenide bulur.

Anzieu şöyle yazar: "Bu iki örtü ([öznenin] annesininkiyle birleşen kendi örtüsü) parlaktır, idealdir; narsis kişiliğe kırılgan olmama ve ölümsüzlük yanılsaması verir."[21] Ancak, bunun bedeli, ortak deri fantezisini yeniden kurmak için öznenin Deri Ego'suna tekrar sahip olmayı arzulayabilecek annesi tarafından derisinin parçalanarak çıkarılması yönünde sonsuza dek var olacak tehdittir.

❦

Önceden belirttiğim gibi, Flügel giyimsel teşhirciliğin verdiği hazzın, metonimik olarak giyime yöneltilen insanın kendi bedenine yaptığı narsistik yatırımdan kaynaklandığını ileri sürer. Artık, söz konusu bedenin beden *yüzeyi*, deriden zarf (aslında Flügel giyimsel sergilemenin en fazla doyumu, giyen kişiye birlik duygusu verdiğinde, yani giysiler ikinci bir deri olduğunda, sağladığını ileri sürer) olarak düşünülmesi gerektiği de öne sürülebilir. Anzieu narsistik ikinci deriyi, model genç kızın kendini örttüğü "gösterişli çaputlara" benzetir. Audrey Hepburn'ün tamamen örtünmüş şekilde

21. *A.g.e.*, s. 124.

podyum üzerinde adım atarkenki imgesine geri dönüyoruz. İhlal edilemez ikinci derinin narsistik fantezisi sadece, öteki tarafından da bu şekilde kabul edilirse sürdürülebilir; kabul edilmesi için de ilk olarak varlığının tanınması gerekir. Özne, ikinci derisini giysinin metonimik aracılığı ya da dikkat çeken süsler yoluyla sergileyebilir. *İhlal edilemez* ikinci deriden belli bir amaca yönelik olarak bahsediyorum. Cinsel araçlar da dahil olmak üzere hiçbir araçla nüfuz edilemeyen bir yüzey. Narsistik zarfın bu koruyucu işlevi bu nedenle, Anzieu'nün ensest yasağının habercisi olarak öne sürdüğü dokunma yasağına dahil olacaktır.

Anzieu, bebeğin karşılaştığı ilk yasağın dokunmayla ilgili olduğunu belirtir. Dokunmaya getirilen yasak, bir taraftan bebeği kendi saldırganlığından ve başkalarının saldırganlığından korumayı amaçlarken, diğer taraftan çocuğu cinsellikten, hem kendi hem de diğerlerinin cinselliğinden korumayı dener. Her iki durumda, ebeveynlerin koyduğu yasakla kontrol altında tutulan uyarılmanın fazlası, "içgüdüsel şiddettir". Anzieu, dokunma deneyimlerinin iki yapısına karşılık gelen dokunma ile ilgili yasağın iki aşamasını birbirinden ayırır: Küçük insana ayrı bir varoluş dayatan, sarılma, bedenlerin birleşmesi ve karışması üzerindeki birincil yasak (memeden kesme bir örneğidir); elle dokunma ve hâkim olma dürtüsüyle ilgili olan (insan artık diğer insanları parmakla göstermez ya da onlara dokunmaz hale gelir, onlara adlarıyla seslenir) ve dokunarak kurulan iletişimden vazgeçiş, başkalarıyla kurulan iletişimin birincil şeklini yüreklendiren ikincil yasak. Dokunma daha sonra bazı uyarlanabilir ihtiyaçlarla sınırlanır ve ürettiği hazlar sadece gerçeklik ilkesini ikinci dereceye koyarsa devam eder. Dokunmaya getirilen yasak, ne kadar çekicilik ve saldırganlık eylemi içeriyorsa, daha sonra ensest ve anne baba katli üzerindeki yasak için de o ölçüde zemin hazırlar. Anzieu'nün sözcükleriyle, "Oedipus yasağı, dokunmaya getirilen yasak üzerinden metonimik türemeyle oluşturulur."[22]

Şüphesiz ki giysi, deri temaslarını geçici olmakla birlikte yine de engelleyen koruyucu bir katman sağlar. Bununla beraber, giysi narsistik ikinci deri konumu aldığında ve gösterişli sergileme oldu-

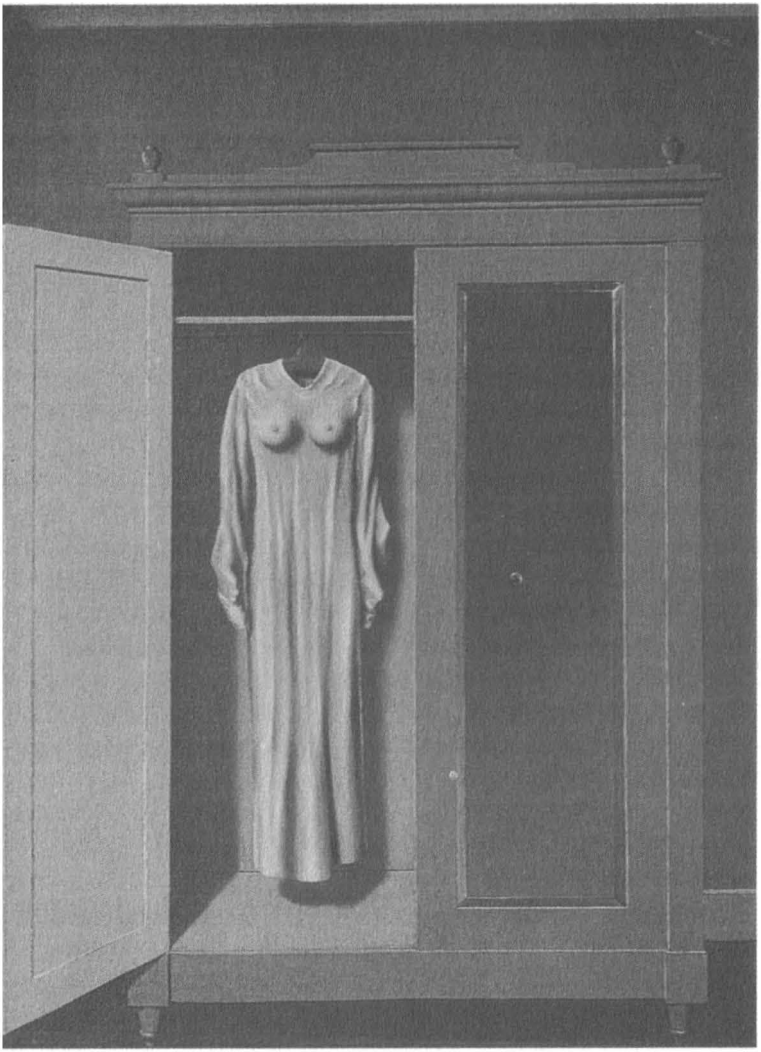
22. *A.g.e.*, s. 145.

ğunda, içsel bakış edimi tarafından ertelenen bir şeyin vaadi, bakışı çeker. Dokunmaya getirilen yasak artık, dokunmanın bakmaya "yüceltilmesi" aracılığıyla etkilenir. Freud, "görmenin nihayetinde dokunmaktan türediğini" belirtir.[23] Genç model tarafından giyilip sergilenen göz kamaştırıcı giyimsel deri, onu ve hadım edilmekten korkmadan onu beğenebilen erkeği, her şeyi kaplayan imgesel bir kırılganlıktan koruma işlevini görür.

Kadın, kendinden emin bir şekilde giyimsel derisini sergiler. Kendi giyimsel teşhirciliğini inkâr eden erkek, ona hasetle bakar. Didier Anzieu, narsistik ikinci derinin annenin derisi olduğunu ve çocuk ile annenin bir zamanlar paylaştığı arkaik ortak deriden ayrılamayacağını bize gösterir. *Ortak* deri nosyonu, sahiplik sorusunun asla bir cevabı olmadığını ima eder. Özne, anne derisini, kendi derisinin üzerine giyerek farklılaşmadan önce gelen imgesel bütünlüğü talep eder. Bu çift duvarlı deri fantezisi başka bir fanteziyi, çalınan deri fantezisini içerir. Annenin kendi derisini hediye etmesi, annenin özneden ilk ayrılışında çaldığı deriyi ona geri verdiği onarım fantezisidir. Hediye, fantezinin narsistik doğasında *sınırsız* bir sevgi olarak tasarlanır.

Onarımla ilgili fantezi, öznenin anne derisini çaldığı misilleme bağıntısına sahiptir. Elbise ve "ikinci deri" arasındaki benzerliğe dikkat çeken Eugénie Lemoine-Luccioni'ye göre "giysi her zaman çalıntıdır."[24] Bu nedenle, kadın giysiden örtüsünü sergilerken, annesinden hediye olarak ya da çalarak edindiği şeyi gösterir. Ayrıca, giyim açısından savurgan olan kadın, kadın olarak ve bu nedenle de erkek için potansiyel olarak her zaman anneyi temsil ederek sadece anne derisini sergilemez, aynı zamanda onu somutlaştırır. Kadın elbisesinin erkeğe karşı elinde tuttuğu büyüleyicilik, gücünün bir kısmını erkeğin bir zamanlar ortaklaşa sahip olduğu anne derisine yeniden sahip olma arzusundan alır; bu, "tarihsel vazgeçiş" ile üstbelirlenmiş ama ilk olarak ondan türetilmemiş bir arzudur. Bundan böyle erkek, anne derisini giymeyi yeniden canlandıramazken, yine de ona sahip olan kadına yakınlığında ve onunla özdeşleşmesinde dolaylı bir rahatlık türetebilir.

23. S. Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality, S.E.*, VII, s. 156.
24. Eugénie Lemoine-Luccioni, *La Robe*, Paris, 1983, s. 97.



René Magritte, *Homage to Mack Sennett*, 1934.



Constantin Guys, *Woman on Foot*, 1850 civarı.

VIII
Son görüşte aşk

Yol çevremde büyük gürültüyle uluyordu.
Uzun, incecik, ve kara giysiler içinde,
Bir kadın geçti, görkemli kolunun yeninde
Sallayıp, savurup fırfırını, fistosunu,

Sütun kadar düzgün bacaklarla, soylu, çevik.
Çökmüş içiyordum bir köşede, ipsiz gibi,
Fırtınaların estiği menekşe gözleri
Büyülü bir hüzünle dolu, ey öldüren zevk!

Bir şimşek... sonra gece-Kaçak güzellik, beni
Ansızın yeniden doğurdu, bir bakışınla,
Ancak ebediyette mi göreceğim seni?
Başka yerde, uzakta! çok sonra! belki asla!
Gittiğin yeri bilmem, yerini bilmezsin sen,
Ey âşıkı olduğum, ve sen, ey bunu bilen!

CHARLES BAUDELAIRE[1]

Dişil figürün bir an için yakaladığı, ereksiz ve başka yöne çekilmiş hızlı bakış; siyah kumaşı sımsıkı kavrayan el, dantel altındaki bilek; hızla onunkiyle karşılaşan bakış ("Bir şimşek", *coup-de-foudre*,...* ve gece"). Yoldan geçenin çevik adımları, onu şairden uzağa taşır. Neredeyse motor kapasitesizlik durumundaymış gibi, toplumsal geleneklerle çocuklaştırılır, hareketsiz kalır ve kadının gözden

1. Charles Baudelaire, "A une passante", *Oeuvres Complètes*, X, Paris, 1937. [*Kötülük Çiçekleri*, çev.: Erdoan Alkan, Varlık Yayınları, 5. basım, 2004, s. 68.]
* (Fr.) Yıldırım aşkı. (ç.n.)

kaybolmasına çaresizce tanıklık eder. Baudelaire'in zihnimizde uyandırdığı senaryo, televizyonda aşina olduğumuz (erkeğin, elinde bir buketle, tanımadığı kadın dileğini yerine getirene kadar, ta ki koketçe geri dönüp parlak imgesini ona gösterene kadar, kadını kokunun peşinden itkisel olarak çevik bir şekilde gittiği) parfüm reklamlarındaki o parlak tesadüfi karşılaşmalara pek benzemez. Baudelaire'in yoldan geçen kişisi durmaz. Bu kadının bakışı ürkek, varlığı kısa sürelidir. Şehir sokaklarındaki sayısız izlenim arasından çıkmış tek bir izlenim olduğu için pek öyle bütünüyle oluşmuş bir imge değildir.

Burada, Breton'un Nadja'yla ilk karşılaşmasını anımsıyorum: "Birdenbire, karşı yönden gelen, çok yoksulca giyinmiş genç bir kadını, belki henüz benden on adım ötedeyken gördüm."[2] Geleneği küçümseyen Breton (aslında, Breton'un zamanında orta sınıftan bir erkek, eski elbiseli bir kadınla karşılaştığında uygulanan gelenek) tereddüt etmeden genç kadına yaklaşır. Bunu, daha başka karşılaşmalar (sokak kahvelerinde ve barlarda randevular) izler ama yine de Breton'un Nadja'sı ondan sakınır. "Kimsiniz siz?" diye sorulduğunda Nadja "serseri ruh" cevabını verir. Paris sokaklarındaki gelişigüzel sonbahar gezintileri boyunca Nadja, özellikle yoldan geçen bir kişi olarak kalır. Kısa süreli varlığı uzayda asla sabitlenmez ve acayip konuşması yorumlanamaz. Nadja'nın görünümü de benzer şekilde yorumlanamaz; Breton sadece, "bir sarışın için çok kara" dediği altlarına ince siyah kalem çekilmiş gözleri, *yeux de fougère**, öptüğü "güzel dişleri", bakımsız elleri "bilmemize" izin verir. Sadece izlenimlerden (ruh üzerine birdenbire basılan görsel izler) oluşan, tasvirden kaçınan ürkek hayaletler, fiziksel niteliklerin ayini. Nadja, Breton'a şöyle der: "İsteseydiniz, sizin için bir hiç olurdum ya da sadece bir iz."[3]

2. André Breton, *Nadja,* New York, Londra, 1960 [André Breton, *Nadja*, çev.: İsmail Yerguz, Dost Kitabevi, 2002, s. 57].

* (Fr.) Eğreltiotu gözler. (ç.n.)

3. *A.g.e.*, s. 104, "Si vous vouliez, pour vous je ne serais rien, ou qu'une trace" (İngilizceye çevirisi Richard Howard tarafından yapılmış, yazar tarafından uyarlanmıştır).

Janet Wolff "görünmez *flâneuse*'"* üzerine denemesinde şöyle yazar: "Modern bilinç, izlenimlerin sergilenmesine, modern çağa uygun güzelliğe dayanır."[4] "The Painter of Modern Life" [Modern Yaşamın Ressamı] adlı denemesinde Baudelaire, suluboya ressamı Constantin Guys'i, kentteki kamusal hayatı anlatan tasvirlerinde modern yaşamın geçici olma özelliğini yakaladığı için över. Fotoğrafçılık, Baudelaire'in yazdığı zamanda icat edilmişti, ama özellikle teknik nedenlerden dolayı henüz "sokağa taşınmamıştı."[5] Fotoğrafçılık, *par excellence*,** modernliğin aracı olacaktı. Hızla başkalaşan dünyada, nesnelerin değişen görünümlerini kaydetme isteğine karşılık verdi ve de Baudelaire'in sözleriyle "yeterince hızlı davranamama, bireşimi çıkarsayıp yakalayamadan hayaleti elinden kaçırma korkusu"[6] bir arzuya yanıt verdi. Bir yüzyıldan uzun bir süre sonra, Garry Winogrand'ın sokak fotoğrafçılığı, Baudelaire'in tanımladığı gibi, Constantin Guys'in projesinin devamı olarak görülebilir. Winogrand, 1970'li yılların başında, tanımadığı kadınların bir dizi fotoğraflarını çekti. Onlar, kameraya dönüp muzip bir utangaçlıkla, dilsiz bir sıkıntıyla ya da teşhirci bir tavırla bir bakış atan yoldan geçenlerdi. Bunlar 1975 yılında, *Women are Beautiful* başlığı altında yayımlandı. Ayrılış bakışları koleksiyonu, "son görüşte aşkın" çok sayıda örneğinin görsel kaydını oluşturur. Bununla birlikte, o ânı kaydetmek, onu geri dönülmez biçimde değiştirmektir. Vedası geciktirilerek zaptedilen dişil figür, adım atarken durdurulur. Fotoğraf burada, aynı zamanda hem güçsüzlüğün kaydı (şairin "asla"sı) hem de nes-

* (Fr.) Aylak kadın. (ç.n.)

4. Janet Wolff, "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity", *Theory Culture and Society*, II/3, 1985, s. 40.

5. Temel olarak, lensler ve duyar-katlar hızlı hareketleri yakalamak için hâlâ çok yavaştı.

** (Fr.) Her şeyden önce. (ç.n.)

6. Charles Baudelaire, "Mnemonic Art", *The Painter of Modern Life and Other Essays*, Londra, 1964 ["Belleği Uyandırma Sanatı", *Modern Hayatın Ressamı*, İletişim Yayınları, 2003, s. 218]. Emanete hıyanet, çünkü burada Baudelaire'in sözcükleri Guys'in suluboya resimleri üzerine tartışması bağlamında görünür. Baudelaire, "sanata" değil, "endüstriye" ait olduğunu düşündüğü fotoğrafçılığa karşı keskin bir şekilde konuşmuştu. Aslında, Baudelaire'e göre, fotoğrafçılık, insanın rüyalarını değil, kesinlikle dış gerçekliği kaydedebildiği bir araçtı.

neyi alıkoymaktan çok nesneyi bulduğu (aynı zamanda kaybettiği) ânı sürdürme dürtüsünün kanıtıdır. Winogrand'ın fotoğraflarındaki kadınların nadiren tecrit edilmiş halde göründükleri olgusu bunu gösterir; içinde bulundukları alan, portrenin içsel bakışı samimi olarak davet ettiği idealleştirilmiş alan değildir. Onlar, büyük ölçüde, geçicilik ve rastlantısal karşılaşmalar alanı olan şehrin kalabalık caddesinde kurulan *mizansen*in oyuncularıdır. Winogrand'ın kitabındaki kadınlar, Baudelaire'in ifadesini ödünç alırsak "yüzen varlıklar"dır. Caddenin devinimiyle giderler ya da başka bir yere giderlerken bazen dururlar, aceleye getirilen sohbetlerde alıkonurlar. Breton'un kitabındaki kadın, büyük ihtimalle hiç fotoğrafı çekilmediğinden, hiçbir fotoğrafta görülmez. (Sanatçı, kâhinin kehanetlerine kulak asmasaydı, kadının Max Ernst tarafından yapılmış bir portresi olabilirdi.) Nadja'nın ricasında gördüklerimiz, onun Breton ile şehirde yaptığı uzun başıboş gezintilerde fotoğrafı çekilen alanlar, onun çizimleri, fantezilerinin kalem izleridir. Breton, Winogrand, yoldan geçen kişilerini bir imgede alıkoymamayı seçmişe benzer.

Baudelaire, Breton, Winogrand; kentsel çekiciliğinin ortak mekân deneyiminin anımsatıcıları (sokaktan geçen yabancının görülmesiyle duygunun beklenmedik ve güçlü ilerleyişi), içsel bakıştan kurtulan nesneyi, daha saptanmadan erkeğin görüş alanından geçen kısa süreli imgeyi ortaya çıkarır. Griselda Pollock, Walter Benjamin'in şiir yorumları üzerinden yaklaştığı Baudelaire'in "A une passante" sonesine yaptığı göndermede, tıpkı Benjamin'in sezgi yüklü "son görüşte aşk" nosyonunu yok saydığı gibi, merkezdeki bu güçsüzlük motifini de fark etmez. Şöyle yazar: "*Flâneur*'ün* bakışı, modern cinsel ekonomide, eylemde ya da fantezide bakma, değer biçme ve sahip olma özgürlüğünün zevkini çıkaran dişil cinselliği ifade eder ve üretir."[7] Pollock'un yorumu, kontrol eden eril bakışın ve buna maruz kalan dişil bedenin, gerçek ya da fantazmatik doyumda serbestçe kendini tüketen eril cinselliğin net ve basit

* (Fr.) Aylak erkek. (ç.n.)

7. Griselda Pollock, "Modernity and the Space of Femininity", *Vision and Difference*, Londra, New York, 1988, s. 79.

bir resmini elinde tutmasına imkân tanır. Şurası kesindir ki, skopofilide fantazmatik hâkim olma dürtüsü, özne ister dişil olsun ister eril, kaçınılmaz bir şekilde oyuna dahildir. Buna ek olarak, bakma ediminin kendisinin ve ifade ettiği şeyin, meydana geldiği sosyotarihsel bağlama göre değiştiği kesinlikle doğrudur; XIX. yüzyıl Paris'inde, eşlik eden biri olmadan sokaklarda dolaşmak ve birinin bakışının yabancı *redingote*'lar ve eteklerin yanından aldırmadan geçip gitmesine izin verme hakkı sadece erkeklere aitti; benzer bir davranış kadınlarda çok kötü olarak değerlendirilirdi. Baudelaire, "The Painter of Modern Life" adlı denemesinde "kusursuz *flâneur*"ü aslında özgür eril özne olarak düşünür; "koşulun kaçak hazzından" zevk alan, "dünyayı gören" kişi "dünyanın merkezindedir ama dünyadan saklı kalır."[8] Ancak Baudelaire'in *flânerie*'yi* övmesi, "gelip geçici, ele avuca sığmaz ve koşullara bağlı"[9] olarak düşünülen "modernlik" nosyonu bağlamında, yani her zaman geçmişte çoktan yok olmuş şimdiki zaman bağlamında, doğru dürüst ele alınmalıdır. Bu durumda, kentin sokakları kesinlikle kısa süren geçicilik, hâkim olunamayan bir geçicilik alanı olduğu ölçüde, modernliğin ayrıcalıklı figürü ve hareket eden kalabalık da onun tam anlamıyla vücut bulması olur.

Pollock'un, şairin çaresiz "asla"sını "hâkimiyet" örneğine dönüştürmesi, Baudelaire'in şiirinde kent sokaklarının kolay bulunmaz deneyimini, "The Painter of Modern Life"ta da betimlenen kamusal hayatın o daha hareketsiz yönlerinde (tiyatro, kafe, kumarhane) ima edilen telaşsız izleyiciliğine aceleci benzetmesinden kaynaklanır. Örneğin Baudelaire burada, Constantin Guys'in suluboya resimlerinden birini tasvir eder: "Bir dinleti salonunda, yayılmış ışığın üzerlerine vurduğu, gözleri, mücevherleri, kar beyazı omuzlarıyla ışığı alıp yansıtan en yüksek tabakadan genç kızlar, oturdukları localarda çerçevelenmiş muhteşem portreler gibi karşımıza çı-

8. C. Baudelaire, "The Artist, Man of the World, Man of the Crowd and Child", *ThePainter of Modern Life and Other Essays* ["Sanatçı, Dünya İnsanı, Kalabalıkların Adamı ve Çocuk", *Modern Hayatın Ressamı*, s. 211].

* (Fr.) Aylaklık. (ç.n.)

9. C. Baudelaire, "Modernity", *The Painter of Modern Life and Other Essays* [*A.g.e.*, s. 214.]

kar."[10] Kadınlar artık "kaçak güzeller" değil, daha çok, içsel bakışın, muhtemelen bir hâkimiyet fantezisinde, ağır ağır üzerinden geçebileceği hareketsiz imgelerdir. Burada, ressamın "oturdukları localarda çerçevelenmiş" genç kadınlara bakışı, yazarın resme bakışında yer alan bakışların ve imgelerin *mise-en-abîme*'ine* dikkat edin. Bir senaryo imgeleyelim: Pencerenin parlak dikdörtgenine girip çıkan bir kadın sureti, kayıtsızca yoldan geçen bir adamın dikkatini çeker. Şimdi sokağın karnusal alanından kadına bakan özne, yasak olan özel alana bakarak, istemeden bir anlığına röntgenciye dönüşür. Erkeğin görüş alanından odada dolaşması nedeniyle çıkmasına rağmen kadının görüntüsü yine de hem ışığın dikdörtgeni içinde hem de pencerenin arkasındaki duvarlarla sınırlıdır, kutuya konmuştur. Uzamsal sabitlik, kadını, dinleti salonundaki genç kadınlar gibi, zaten daha bilindik, prensipte daha ulaşılabilir kılar, yok olmasını da daha az nihai yapar.

Diğer taraftan, yoldan geçen kişi, kadına, diyelim ki pencerenin arkasındaki ofis ve oda, o oda ile tiyatro arasındaki karnusal geçiş alanındaki kısa süreli varlığı içinde rastlar. Burada, geçmekte olan suretin bir an için canlandığı bakıştan kaçarak, sabitlikten ve dahil olmaktan kurtulur. Bu durumda, Baudelaire'in "A une passante"taki dizeleri, arzu nesnesi üzerindeki hâkimiyeti ifade etmez; daha çok nesnenin kaybolduğu anda arzunun alevlenmesini temsil eder. Walter Benjamin, yaygın bir ifade olan "ilk görüşte aşk"ı tersine çevirerek "Kent sakini, ilk görüşte aşktan son görüşte aşk kadar zevk almaz,"[11] yolundaki önermesini ileri sürer, Benjamin'in "şok" diye daha keskin biçimde adlandırdığı, ani ve kısa süreli belirmede hissedilen duygunun azabı, böylece arzunun doyumunun imkânsızlığının önceden kabulüdür. Benjamin'in gözlemlediği gibi: "*Asla*, karşılaşmanın en üst noktasına, işaret eder. Şairin tutkusunun hedefine ulaşmamış gibi göründüğü, fakat gerçekte şairin içinden alev gibi parladığı âna işaret eder. Bu alevde yanar ama içinden bir

10. *A.g.e.*, s. 243.
* (Fr.) Derinlik etkisi. (ç.n.)
11. W. Benjamin, *Charles Baudelaire, A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, s. 45. [Bkz. *Pasajlar*, çev.: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yay., 2004.]

Zümrüdüanka yükselmez."[12] Arzu tam olarak, nesnenin kaybolduğu anda, kadını uzaklara taşıyan kalabalıkta kaybolduğunda alevlenir.

Libidinal yatırım dediğimiz şey, bir nesneyi çekici yapan şeydir, yani çeşitli yollarda bizimle birlikte taşıdığımız bu az çok yapılandırılmış görüntü ile nasıl karıştığıdır.

JACQUES LACAN[13]

Breton, *L'Amour Fou* [Çılgın Aşk] adlı eserinde *trouvaille** hakkında yazar. Bu, bulunan nesne ve onun bulunmasını ifade eden bir terimdir. *Trouvaille** ile canlanan duygu ("ifşa edilmiş bir şeyin verdiği çarpıcı bir duygudan, niteliği gereği bize ancak bilinen mantıksal yollardan ulaşabilen bir çözümün ortaya çıkmasının sağladığı eksiksiz bir kesinlik")[14] güzelliğin, Breton'un "sarsıcı" olarak adlandırdığı şartlarından biridir. Paris'in koşuşturmacası içinde Nadja ile tesadüfi karşılaşma, *trouvaille*'ı harekete geçirir. "Objeler...gezintimizin ilk saati boyunca, farklılaşmayı zar zor başarabilmişlerdi. Düzenli hareketleri..."[15] Nadja, yoldan geçen ilgisiz ve farksız insan selinde "kaldırımdaki diğer herkesten farklı bir şekilde, başını yüksek tutarak" dikkat çeker. Tıpkı Breton'un *Çılgın Aşk* adlı eserindeki başka bir *trouvaille*'ı gibi: Sapında küçük bir pabuç olan tahta bir kaşık, ayırt edilemeyen nesnelerin karmaşasında keskin bir görünürlük kazanır, Breton, "Özü içinde, biçimi içinde çok az kestirebiliyordum bu objeyi,"[16] diye yazar. Bir mobilya parçası üzerine yerleştirdiği tahta kaşığa bakınca Giocometti'den onun için heykelini yapmasını istediği "külkedisi Sindirella"yı hatırlar. Breton'un kül tablası olarak kullanmaya niyetlendiği şey, yeşil camdan küçük bir terlikti. Giocometti onu yapmayı unutmuştu ve Breton, kendisini uzun bir gündüz düşüne sürükleyen "bu terliğin *yokluğu*"nu hissettiğini hatırlar.

12. *A.g.e.*, s. 45.
13. Jacques Lacan, "Ego-ideal and Ideal-ego", *Freud's Papers on Technique, 1953-54*, ed., J. A. Miller, New York, Londra, 1988, s. 141.
* (Fr.) Buluş, bulma. (ç.n.)
14. André Breton, *Mad Love*, Londra, 1987 [*Çılgın Aşk*, çev.: İsmail Yerguz, Dost Kitabevi, 2003, s. 16].
15. *A.g.e.*, s. 31.
16. *A.g.e.*, s. 17.

Bu kadar çok arzuladığı nesneyi, ilk olarak Sindirella'nın balodan kaçarken kaybettiği terlik, daha sonra balkabağından arabanın devinimi (ayakkabının imgelenen hareketine benzerliğinden) ve son olarak Sindirella'nın mutfakta kullanmış olması gereken aleti, tahta kaşığın şeklinde yeniden keşfeder. Bu yüzden, Breton'un bitpazarındaki tezgâhlar arasındaki *flânerie*'si onu yine kayıp kadının gösterenine ya da daha doğrusu bir kadının kaybına (başka bir kaçak yaya olan Sindirella) götürür. Breton burada, bulunan nesneyi hem kişisel hem de kültürel olandan ödünç alan anılara demirleyerek, adımlarının izini cam terliğe doğru geri sürer; efsanevi kadının mitsel ayakkabısı öznenin arzulayan hayatında biçim alır.

Roland Barthes, fotoğrafçılık, daha doğrusu onun için kesinlikle varolan tek fotoğraf, yani yeni ölmüş annesinin Jardin d'Hiver'de küçük bir kızken çekilmiş fotoğrafı hakkında yazarken, bir imgede entelektüel bir ilgi uyandıran *studium* ile bakan kişiyi açıklanamaz bir yolda hareket ettiren *punctum* arasındaki ayrımı çizer. *Studium*, mantıkla, öznenin imgeye tutunan yorumsal sağduyusuyla nitelenir. Diğer taraftan *punctum*, öznenin aramadığı ama Barthes'ın sözcükleriyle "sahneden yükselen, bir ok gibi dışarı fırlayıp bana saplanan"[17] şeydir. Tesadüfi bir karşılaşma gibi beklenmedik ve kısa süreli bir olay. "Bir fotoğrafın *punctum*'u beni delen (ama aynı zamanda beni bereleyen, bana acı veren) o kazadır."[18] *Punctum*, *studium*'un benzersiz yüzeyini geçtiğinde, nesne hakkındaki bilgimizi bozar; Baudelaire'in uzun ve zarif kadın sureti görüş alanından rüzgâr gibi geçtiğinde tasvir ettiği göz kamaşmasını canlandıran "beklenmedik ışıltı"da açığa vurulur: "Bedenini spazm geçirir gibi kasan şey, varlığı ele geçirilmez bir adamın heyecanı değil; daha çok yalnız bir adamı aniden alt eden zorba bir arzudan kaynaklanan bir şok mahiyetindedir."[19]

Victor Burgin, 1986 yılında kaleme aldığı "Diderot, Barthes,

17. Roland Barthes, *Camera Lucida*, New York, 1981. [*Camera Lucida Fotoğraf Üzerinde Düşünceler*, çev.: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, Şubat 2000, s. 42.]
18. *A.g.e.*, s. 42.
19. W. Benjamin, *Charles Baudelaire, A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, s. 46.

Vertigo" başlıklı makalesinde, psikanalizdeki "düşünsel temsil" kavramıyla *punctum*'a ilişkin bir teori üretir. Düşünsel temsil, dürtünün öznenin geçmiş ışığında kendini bağladığı ve böylece ruhtaki dürtüyü temsil etmeye başlayan kavram ya da kavramlar kümesidir. Dürtü sadece temsilleri aracılığıyla bilinir; Freud'un ifadesiyle: "Dürtü [*Trieb*] asla bilincin nesnesi olamaz, sadece dürtüyü temsil eden kavram olabilir. Bundan başka, dürtü bilinçdışında bile, kavramdan başka bir şekilde temsil edilemez. Dürtü kendini bir kavrama bağlamasaydı ya da kendini duyusal bir durumda açığa vurmasaydı, onun hakkında hiçbir şey bilemezdik."[20] Burada, yine geriye, öznenin fantezi hayatının erken zamanlarında ilk defa arzu uyandıran ve fanteziyi güdüleyen prototipik kayıp örneğine bakmak faydalı olabilir. Meme ucunun yokluğu, ihtiyacın doyumunun inkâr edilmesinde, haz veren beslenme deneyiminin sanrısal olarak yeniden canlandırılmasını kışkırtır. Doyumun ilk sanrısal temsili, algısal deneyimin geçmiş deneyimlere dayanan sürekli izleri, bundan böyle her açlık duyduğunda harekete geçirilecek tamlayıcı dürtünün düşünsel temsilcisidir. Büyük çocuk tarafından ebeveynler ve toplumun koyduğu yasakların içselleştirilmesi, emmekten aldığı hazdan vazgeçmesine neden olacaktır; bundan sonra, oral dürtünün düşünsel temsilcilerinin bilince erişmesi inkâr edilecektir ve böylece bastırılacak her türlü öğe için çekim kutbu gibi davranacak ilk bilinçdışı çekirdeği oluşur. Tamlayıcı dürtünün temsilciye ya da temsilciler grubuna bu birincil bağlayıcısı süreklidir ama tek değildir. Bu yüzden, birincil düşünsel temsilci, dürtünün diğer temsilleri ya da temsilcilerin vekilleriyle kaplanmış olacaktır.

Serge Leclaire'in bize "Philippe" olarak tanıtılan hastasının vakasında, bir kap şekline sokulmuş ellerin imgesi ve sözlü formül *J'ai soif*,* oral dürtünün temsilcileri olarak ortaya çıkar.[21] El hareketi ve söz, Philippe'in rüyasının açığa çıkan içeriğinde (kasaba meydanı, Liliane adında yalınayaklı bir kadın, parlak renkli bir orman, kum hakkında söylenmiş bir şey, tek boynuzlu at) yer almaz, ama

20. Sigmund Freud, "The Unconscious", *S.E.*, XIV, s. 177.

* (Fr.) Susadım. (ç.n.)

21. Jean Laplanche ve Serge Leclaire, "The Unconscious: A Psychoanalytic Study", *Yale French Studies*, XLVIII, 1975.

analizinin çağrışımsal bağlamında ortaya çıkarlar. Bu analiz, üç tane çocukluk anısını bilince getirmeyi başarır. Bunlardan ilkinde üç yaşında olan Philippe, bir yaz günü, tepesinde tek boynuzlu at heykeli olan bir çeşmeye eğilir, bir kap gibi çukurlaştırdığı avuçlarının içine fışkıran suyu doldurarak içmeye çalışır. Beş yaşına ait ikinci anı, aynı hareketi içerir ama bu sefer Philippe'in avuç içlerini deniz kabuğu gibi birleştirip başparmakları arasında oluşan boşluktan üfleyerek siren sesi çıkarabilen yaşça daha büyük bir arkadaşını taklit etme denemesinde yer alır. Üçüncü anı, yine üç yaşındaki Philippe'in, sıcak bir yaz günü, ona bakan kadına "J'ai soif" diye yinelemesidir; kadın ona takılıp yumuşak bir karşılık verirken, çocuğa "Philippe-j'ai-soif" takma adını vermiş, bu da aralarındaki suç ortaklığının bir işareti olmuştur. Geçmiş deneyimlere dayanan ilk senaryo, oral dürtünün, hâkimiyet aracılığıyla doyumun elde edildiği anda ellerin kap şeklinde çukurlaştırılması hareketiyle bağlandığını ileri sürer. Hâkimiyet ya da onun yokluğu, ikinci anıda işbaşındadır. Laplanche ve Leclaire, dürtünün özel temsilcilere sabitlenmesinin toplumsal anlam tarafından belli bir dereceye kadar nasıl değiştirildiğini ve güçlendirildiğini gösterir; örneğin, kap şeklinde çukurlaştırılan ellerin motor temsili, "herkesin aklına, Philippe onu 'yeniden keşfetmeden' çok önce varolan, yardım bekleyen ricacının hareketini getirir; yalvarma hareketi, en sonunda bu mimde gerçekleşen 'özdeşleşme'dir. Aynı zamanda, daha somut ama daha fazla derin olmadan, memenin uygun ve tam dışbükey olmasının doldurulmayı bekleyen içbükeyliğinde ters çevrilmiş tamlayıcı şeklidir."[22] "Kap şeklinde çukurlaştırılmış ellerin" imgesi daha sonra, Philippe için her zaman "temel arzunun... bu oral libidonun küçük bir parçasını yanında sürükleyeceği"[23] gündelik *gestuelle*'in* bildik bağlamına ve dürtünün tam ölçüsünü taşıdığı bilinçdışına sabit kayıt olarak katılır. Böylece bu yaygın el hareketi Philippe için en indirgenemez biçimde kendisinin olarak kalır.

Üçüncü anı, oral dürtünün daha sonra artık bir imgeye değil de

22. *A.g.e.*, s. 145.
23. *A.g.e.*, s. 146.
* (Fr.) El ve kol hareketi. (ç.n.)

sözel bir formüle bağlanmasında açığa çıkar; fışkıran suyun kap şeklinde çukurlaştırdığı küçük ellerine doldurulmasının içerdiği motor kapasitelerin hâkimiyeti burada, dilin elde edilmesiyle sözel gösterenlerin hâkimiyetine çevrilir. *J'ai soif* sözü, artık bir talep şeklinde Lili'ye, sahildeki kadına yöneltildiğinde oral dürtüyü temsil eder. Bu yüzden, dürtünün sözel temsile bağlanması, organik ihtiyacın ötesinde Philippe'in, adının içinde "*lit*" sözcüğü olan ve dahası çocukların süte taktığı adı "*lolo*"yu akla getiren (erişkin hayatına meme için kullanılan kaba isim olarak geçer) bir kadına yöneltiği talepte ortaya çıkar; bu kadın talebi kabul ederek Philippe'in arzusunu fark eder ve suç ortağına dönüşür. *J'ai soif* sözü ve sadece *J'ai soif* ifadesinde değil aynı zamanda çocukça *moi-je* ve *plage*'da[24] da varolan sesle ilgili "*zhe*" parçası, Philippe için bundan böyle, tamamen kişisel anlamından ayrılamaz.

Burgin, bu tartışmayı Barthes'ın *punctum* nosyonuna taşır ve düşünsel temsilcinin imge ile ilgili ayrıntıda, kap gibi çukurlaştırılan ellerin edilgen hareketi ve sesle ilgili "*zhe*" ayrıntısı gibi, mantığın açıklayamadığı yolda hareket eden bir şeyi olduğunu ileri sürer. Barthes'a göre, James Van der Zee'nin hazırladığı özel fotoğrafik portrede ona nüfuz eden ayrıntı, kadınlardan birinin taktığı geniş kemer ("Oh zenci sütnine")[25] ve belki de daha kuvvetli olarak, siyah ayakkabılarının bağıdır; daha sonra Barthes kadının boynundaki altın kordonun ince şeridi olduğunu söyler. Aslında, hayatının büyük bölümünü annesine bakmakla geçirmiş, hiç evlenmemiş bakire bir teyzenin taktığını gördüğü kolyenin aynısıdır; ölümünden sonra bu kolye ailenin mücevher kutusunda saklanmıştır. Burgin, bedenin bir parçasını saran bir nesneden diğerine, fotoğraftaki tanımadığı kadından ölmüş akrabasına Barthes'ın söylediği yolu izlerken, annesinin parmağındaki yüzükle oynayan küçük çocuğun kurmaca senaryosuyla daha eski bir kaynağın olabilirliğini ileri sürer...

> ...şakacı bir gösteride anne yüzüğünü çıkarır ve çocuğun parmaklarından birine kaydırır; daha sonra geri alır. Diğer şartlar uygun olduğun-

24. Philippe'in *plage* [plaj] teriminin yerini *place* [yer] teriminin aldığı rüyasının açık içeriğinde bastırılan aslında bu ses parçasıdır.
25. R. Barthes, *Camera Lucida*, s. 60

da, bu olayın geçmiş deneyimlere dayanan sürekli izi, meme ucunu çevreleyen ağız ve daha sonra meme ucunun önceden oluşan iziyle yapısal olarak pekişmiş ve bu ize yeniden duygu yatırımı yapılmış olabilirdi. Daha sonra öznenin yaşamında evlilikte yüzük takılmasının anlamının bilinmesi, "ertelenmiş eylem" ile, Barthes'ın tasvir ettiği duygusal ve anlamsal tipte sonuçlar üreterek, "beden parçasının çember içine alınması" imgesinin yatırımını daha da pekiştirip yoğunlaştırabilirdi.[26]

Burada öznenin oral dürtüsü, bir dizi göstergeler ya da "temsilciler"de yabancılaşmış olarak görülür. Kolye böyle bir göstergedir (meme ucunun mutlu bir şekilde çevrelenmesinin güzel bir altın kordonda yoğunlaşması ve oral, cinsel hazzın inkârı); kolyeyi takan ve cinselliği kolyenin kendisi gibi "bir kutuda kapalı" kalan artık ölü olan bakire teyzenin "kısır" memesinin göstergesi. Bedenin parçasını çevreleyen bir nesne, bir el hareketi, sesle ilgili bir parça. Proust için bu tip çağrışımlar zinciri, bir *tat* ile, çaya batırılan madlenin tadıyla başlamıştı: "Az sonra o kasvetli günün ve iç karartıcı yarının beklentisiyle bunalmış bir halde, yaptığım şeye dikkat etmeden, yumuşasın diye içine bir parça madlen attığım çaydan bir kaşık alıp ağzıma götürdüm."[27] Proust'un en sonunda edindiği anı ("özdeş bir ânın çekiminin, ta uzaklardan kışkırtmak için geldiği o geçmişteki an"[28]) büyükannesinin çayına batırdıktan sonra ona verdiği bir parça madlene dair anıdır. Yine de, anı "sağlam geliştiği" için Proust bu anının onu neden bu kadar mutlu ettiğini henüz bilmediğinin farkındadır. Çaya batırılmış madlen hediyesine ilişkin anısının ötesinde, erişimi olmayan başka anılar, kendileriyle birlikte libidonun tam gücünü tanıyan, kısa ve sessiz bir an için bu tatlı ve yumuşak tadın maskesi altında somutlaşan eski izler yatar. Proust, madleni tatmadan önce görünüşünün ("ağırbaşlı, sofu kıvrımlarının altında müthiş bir şehvet gizleyen") aklında hiçbir şey uyan-

26. Victor Burgin, "Diderot, Barthes, Vertigo", *The End of Art Theory*, Londra, 1986, s. 126-7.
27. Marcel Proust, *Remembrance of Things Past – Swann's Way*, Part One, Londra, 1973 [*Kayıp Zamanın İzinde – Swann'ların Tarafı*, Bölüm I, çev.: Roza Hakmen, 1999, s. 50].
28. *A.g.e.*, s. 53.

dırmadığını kaydeder. Bu madlen, pastane vitrinlerindeki tepsilerde sıklıkla gördüğü, "kenarları yelpaze gibi kıvrımlı, hamurdan küçük midyeler" gibiydi; tanımanın getirdiği şoku, sadece küçük ıslak parçayı dudaklarına götürüp ağzına koyduğunda ve şüphesiz bu oral zevk deneyimi için ortamı oluşturan diğer bütün şeylerden dolayı hissetmişti. Düşünsel temsilciyi (dürtünün o ilkel ruhsal kaydını) bu edebi anlatımdan ayırmayı denemek, benim amacım değil. Daha dürüst olmak gerekirse, daha ziyade, düşünsel temsilcinin, hakkında kesin bir bilgiye sahip olmadığımız diğer sahnelerde, belki beslenme ve zevk sahnelerinde şekillenmesinin olabilirliğini öne sürmek istiyorum.

Bu bölümün başında yer verdiğim, Baudelaire'in "A une passante" şiirine dönersek, yukarıdaki senaryolardan, bağlı libidinal gücün bir çeşit dolaylı anlatımı olduğu sonucunu çıkartabiliriz. Aksi takdirde, genç kadının suretiyle canlanan duyguların yoğunluğu açıklanamaz. Burada güzelliğin atfı, dış gerçeklikle bilinçdışı temsilin rastlaşmasını kolayca gösterir; çünkü doğru orantıların değerlendirilmesi ya da niteliklerin titiz tasviri için gerekli içsel bakış niteliğindeki tutuma çok az şey borçludur, her şeyi, kaynağı belirsiz kalan tehlikeli ölçüde ısrarcı duyguya borçludur. Bu yüzden, Burgin'in kurmaca yeniden inşasında, bu asıl takıntıyı canlandırma kapasitesi yüzünden bağlı enerjinin bir kısmıyla duygu yatırımı yapılan şey, beden parçasını çember içine alan nesnenin dış görünüşüdür. Benzer şekilde, dürtünün önemli derecede yatırım yapılmış temsilcisiyle rastlaşan yoldan geçen kişinin o kısa süreli imgesinde bir ayrıntı (elbisenin koyu renkli kumaşı üzerindeki eldivenli el) kadar zamanında ya da bir devinim ya da yürüyüş kadar çabucak unutulan bir şey olduğunu varsayabiliriz:

> Birdenbire, o anda, bir şey onu etkiledi ve bir an için böyle bir şokun nereden geldiğini anlayamadı. Ama kısa bir süre sonra kaynağını fark etti. Aşağıda, sokakta, arkasını ona dönerek esnek bir yürüyüşle ilerleyen bir kadın vardı; görünümünden ve giysisinden genç bir bayan olduğu kanısına vardı. Sol eliyle eteğinin ucunu sadece bileklerine gelecek kadar hafifçe kaldırdı ve yürürken arkada kalan incecik ayağının tabanının, burnu hafifçe yere sürtülerek kısa bir an için dikey kaldığı

an aklına kazındı; en azından ona bu şekilde görünmüştü, onu böyle bir yükseklikten ve böyle bir uzaklıktan gördüğü için hiçbir şekilde olaydan emin olamadı.
Norbert Harold, oraya nasıl geldiğini tam olarak bilmeden, kendini birdenbire sokakta buldu...[29]

Saçları uzundu ve bozuk bir cildi vardı... Elmacık kemiklerinin altında kümelenmiş, silik toynak izleri gibi küçük yarım aylar. Orada ve alnının üstünde. Bana söylediği malzemeleri satın aldım ancak hiçbirinin işe yaramamasına sevindim. Benim küçük toynak izlerimi çıkarır mısın? Beni bütün izlerden temizle. Bu dünyada en iyi şey, tek şey, yolu bulmak ve ona yapışmaktır

TONI MORRISON[30]

Barthes, *Camera Lucida*'da "Oysa *punctum* bulunduğunda, kör bir alan yer alır (sezilir)"[31] diye belirtir. Bu "kör alan" imgenin görülemeyen öteki boyutudur: Çarpışım yaratan inceleme. Bu yüzden, bu "kör alan" fikri, bir kerede hem görüş alanından gizli kalan *bastırılmış* bir şeyin olabilirliğini hem de o bir hayli duygu yatırımı yapılmış ayrıntının, *punctum*'un öyküsel olarak açıklanabilirliğini akla getirir. Hikâyede Morrison, kızın yüzündeki "toynak izleri"nin Joe isimli karakteri, yoksul annesinin sığındığı eve götürdüğünü söyler. Barthes'ın vakasında, boyundaki altın kordonun imgeye ait bölümü, ailevi alan içinde anlatıldıklarından ölüm ve cinsellik temalarını özlü biçimde ifade eden bir anıya açılır. Çaya batırılmış kek parçasının tadı da benzer şekilde, Proust'un belirttiği gibi, sadece başka bir şeyin üstü kapalı ifadesi, eğer erişebilseydik bizi dürtünün temsilcisinin daha ilkel şeklinin daha da yakınına taşıyabilecek başka bir ruhsal kayıt olan çocukluk anısına götürür. Ters bir kronolojide, "*zhe*" ses parçası ve kap şeklinde çukurlaştırılmış ellerin imgesi, daha ayrıntılı ruhsal belirtilerinden (Philippe'in çocukluk anılarının altını çizen bilinçdışı fanteziler ve daha sonraki hayal ürünleri) ayrılmalarıyla aynı anda gelen temsilci öğelerdir. Aslında, düşünsel temsilci, kendini açığa vurduğu fanteziden ayrı-

29. Wilhelm Jensen, *Gradiva*, Freud, *Délire et rêve dans la "Gradiva" de Jensen* içinde, Paris, 1971, s. 21-2 (İngilizceye yazar tarafından çevrilmiştir).
30. Toni Morrison, *Jazz*, New York, 1992, s. 130.
31. R. Barthes, *Camera Lucida*, s. 74.

lamaz. Önceden belirttiğimiz gibi, doyumun sanrısal izlerinin ilkel olarak yeniden yatırımı, dürtünün bir temsilciye ilk bağlayıcısıdır. Dürtünün ikincil bağlayıcıları, o asıl temsilin tam zamanında canlandırılmasını içerir, çünkü artık fantezinin daha karmaşık kompozisyonunda değerlendirilir.

Laplanche ve Pontalis, fantezinin arzulayan öznenin belli bir fantazmatik nesneye yönelik niyetli ereğine indirgenemeyeceğinde ısrar eder. "Fantezi, arzunun nesnesi değil, onun sahnesidir. Fantezide özne, nesnenin ya da onun göstergesinin peşinden koşmaz: Kendisi, imgeler silsilesi içinde yakalanmış gibidir."[32] Bu iddiayı anlamak için ilk olarak, nesnenin, doyum deneyiminin yokluğunda fantezi prototipinin ilk sanrısal yeniden canlandırması olduğunu hatırlamalıyız. Bu sanrısal canlandırma, ihtiyaç nesnesinden (süt) arzu nesnesine (meme) metonimik bir kayış ve yemek yemenin işlevsel ereğinden birleşmenin cinsel ereğine geçilmesini gerektirir. Bununla birlikte, fizyolojik ihtiyacın nesnesi ile ilişkisinin modeli üzerinde arzunun nesneyle bir ilişkisi olduğunu varsaymak yanlış olacaktır. Ne doyum ne de onun sanrısal yeniden sunumu, birimsel bir deneyimdir. Fantezi ürünü memeden arzunun birincil nesnesi olarak bahsettiğimizde, anatomik varlığın basit bir şekilde imgelenmesini değil, beslemenin algısal deneyimini oluşturan koklama, dokunma, görme, işitme ile ilgili ve kinestetik duyuların geçmiş deneyimlere dayanan sürekli izlerinin oluşturduğu grubu ifade ederiz. Birincil sanrı, algıların (anne memesinin görsel izlenimi bunlardan biri olabilir) çeşitli ruhsal kayıtlarından oluşur. Laplanche şöyle yazar: "Doyuma eşlik eden göstergeler (besleyici sütün sunulmasına eşlik eden meme) bundan böyle sabit düzenlemenin değerini taşımaya başlar ve ihtiyacın sonraki görünümü sırasında tekrar edilecek olan bu düzenleme, şu âna kadar zar zor incelenmiş öğeleriyle sınırlı *fantezi*dir." Fantezide temsil edilen tek bir nesne değil, ruhsal temsillerin düzenlenişidir. Laplanche yine şöyle yazar: "İç uyarılmanın ortaya çıkışıyla, en sonunda, meme, ağız, memeyi kavrayan ağız gibi bütünsel nesnelerden değil kısmi nesnelerden oluşan kısa, aşırı ölçüde eksik bir sahnede birbirine bağlanmış çeşitli tem-

32. Jean Laplanche ve Jean-Bertrand Pontalis, "Fantasy and the Origins of Sexuality", *Formations of Fantasy*, Londra, 1986, s. 26.

silci öğelerin fantazmatik düzenlemesi canlanacaktır..."[33] Bu yüzden, bu eksik kalmış sahne, Laplanche'ın burada ileri sürdüğü en basit öneridir: "O ağız yoluyla içeri girer." Sahnenin bu özlü anlatımı fantezi yapısının özel bir niteliğini, öznenin fantezi ürünü sentaks içinde farklı konumlar almasına imkân tanıyan "dilbilgisi"ni ortaya çıkarır: Bu nedenle "o", özne ile eşit şekilde birleştirilen nesneden ve birleşmenin nesnesinden bahsedebilir. Freud'un daha ayrıntılı incelenmiş fantezi analizi, bu dönüşümsel fantezi dilbilgisini örneklendirir: "Çocuk dövülüyor" ifadesinden Freud, özne dövülme eyleminin nesnesinden seyirci konumuna geçtiğinde, ilk ifadede meydana gelen dönüşümler olarak formüle ettiği daha ileri bilinçdışı fanteziler olduğu anlamını çıkarır.[34]

Yukarıdaki düşünceden fantezinin, kendisi doyumun geçmiş deneyimlere dayanan sürekli izlerinin başlangıç düzenlemesi olan birincil sansürün ayrıntılı incelemesi olduğunu artık anlıyoruz. Fantezi den ruhsal öğelerin düzenlemesi olarak bahsetmemize rağmen bunun durağan bir şekil olduğu düşünülemez: Fantezi, temel düzeyinde en başında özne, nesne ve yüklem içeren değişmez bir yapıya sahiptir; ancak, öğeler ve aralarındaki ilişki, arzunun acil ihtiyaçlarına ve bağlantılı sansüre uyum sağlamak için dönüşümlere maruz kalır. Öğelerin bu dinamik şekli en iyi, Laplanche ve Pontalis'in sözcükleriyle, arzunun *mizanseni* olarak nitelenir.[35] Fantezi hazzı, özel bir nesnenin istenmesinde değil, bu sahneleme sürecinde (ruhsal öğelerin düzenlemesinde) yatar. Bu, fantezinin doyumsal çözümlemesinin temelini oluşturan arzuyu asla tüketmediği hayallerde özellikle açığa çıkar. Hayaller karakteristik olarak tekrar ederler: Son tasarlanmış olarak her geldiğinde, arzu yeniden sahnelenir. Elizabeth Crowie, geciktirmeler, engeller ve oyalamalar yoluyla bitmez tükenmez şekilde tahmin edilebilen sonu sıklıkla erteleyen ya da hep beraber öyküsel kapanışı reddeden kurmaca hikâyeleri örnek verir: "Haz, doruk noktasına nasıl getirildiğinde, oluşunda ve

33. J. Laplanche, "The Ego and the Vital Order, *Life and Death in Psycho-Analysis*, Baltimore ve Londra, 1976, s. 60.

34. S. Freud, "A Child is Being Beaten", *S.E.*, XVII.

35. Bu, faydalı bir formülasyondur, ne var ki bizi, arzunun, fantazmatik mizansende önceden var olduğunu düşünmeye doğru yanlış yönlendirebilir; arzu sadece fantezideki formülasyonu aracılığıyla bilinir.

olmaya devam etmesindedir; nasıl meydana geleceğindedir, kayıp geçmiş içine düşeceği *olageldiği* anda *değil*."[36] Philippe'in rüyası, arzusu tam doyuma ulaşmak üzereyken, "arzunun doruğa çıktığı ve yok olduğu *içme* ânında"[37] sona erer. Doyuma ulaşmamış akşam yemeği partisi verme arzusu üzerine rüya gören ve ayrıca kocasından şiddetle arzuladığı havyarı ver*me*mesini isteyen kasabın karısı hakkında Freud şu soruyu sorar: "Peki ama neden doyuma ulaşmamış bir arzu ihtiyacı içinde kaldı?"[38] Rüya, zayıf arkadaşını balık etli olup, kasaba daha çekici görünmesin diye (kasap, karısı gibi endamlı kadınlardan hoşlanır) doyurmama arzusunu ifade eder, yanıtını verir.

Lacan, aynı vaka çalışmasına farklı bir yorum getirir. Catherine Clément'in belirttiği gibi, "Kasap ve karısı arasındaki iyi cinsel ilişki sorusu karşısında Freud ihtiyatlı şekilde ketumken, Lacan buna sıkıca bağlıdır."[39] Kasabın karısı onun her cinsel ihtiyacını doyuma ulaştıran kocasını çok sever, tahminen "doyuma ulaştırılan bir kadındır." Bununla birlikte, kesin biçimde vermemesini söylemeseydi kocasının isteyerek vereceğini bildiği havyarı arzular. Lacan'ın konu üzerindeki yorumu şöyledir:

> Sadece gerçek ihtiyaçları düzeyinde doyuma ulaştırılmak istemiyor. Başka, keyfi ihtiyaçlar istiyor ve keyfi olduklarından emin olmak için doyuma ulaşmamaları gerekiyor. Bu nedenle "Kasabın nüktedan kari-

36. Elizabeth Crowie, 'Fantasia', *m/f*, 9, 1984, s. 80.
37. Jean Laplanche ve Serge Leclaire, "The Unconscious: A Psychoanalytic Study", s. 147.
38. S. Freud, *The Interpretation of Dreams*, *S.E.* içinde, IV, s.148. Freud'un bir kadın arkadaşı rüyasında, bir akşam yemeği vermek istediğini ancak elindeki tek füme somon diliminin misafirlerine yetmeyeceğini fark ettiğini görür. Alışverişe gitmek ister ama Pazar günü olduğundan bütün dükkânlar kapalıdır. Yiyecekleri tedarik etmesi için birini çağırmaya karar verir ancak telefonu bozuktur. En sonunda akşam yemeği verme isteğinden vazgeçmesi gerekir. Rüya böyle sonlanır. Yorum sırasında, kocasının hakkında çokça konuştuğu bir kadın arkadaşına karşı duyduğu kıskançlık ortaya çıkar. Ayrıca Freud'a, çok arzuladığı havyarı ona vermemesini isteyerek kocasına sık sık takıldığını söyler. Freud'un bu rüyanın analizi hakkındaki düşüncesi, benim ilgi alanıma girmeyen histerik özdeşleşmenin tartışması içindedir. Bu nedenle yorumunun tam ve âdil anlatımını vermiyorum.
39. Catherine Clément, *Lives and Legends of Jacques Lacan*, New York, 1983, s. 128.

sı ne istiyor?" sorusuna, "Havyar" cevabını verebiliriz. Ama bu cevap işe yaramaz, çünkü aynı zamanda onu istemiyor.[40]

Bu yüzden kasabın karısı arzusunu, engelleme için hiç yer bırakmayan bir yerde seslendirmeyi deniyor: O ve ona "çok fazla" doyum veren şehvetli kocası arasında. Clément'in ileri sürdüğü gibi, kasabın karısı bütün ihtiyaçları önceden tahmin edilen ve sonuç olarak asla açlık ya da o açlığın dindirilmesi hazzını hissetmeyen çocuğun tarafını tutuyor. " 'Tıkayan sevgi lapasıyla' dolu çocuk yemeyi bırakacaktır:"[41] Kasabın karısı, havyar için duyduğu arzunun doyuma ulaştırılmadan, yani bir ihtiyaca indirgenmeden kalmasını isterken kocasıyla ilişkisinde kendisinin arzuladığını ileri sürer. Bu nedenle havyarın ondan esirgendiğinden emin olduğu sürece arzu nesnesinin göstereni olarak korunabilir.

Fanteziyi canlandıran arzu kısaca böyle çalışır. Artık, havyar kasabın karısı için nasılsa, sokaktaki kadının da Baudelaire, Winograrid ve diğerleri için öyle olduğunu kabul edebiliriz. Erişilemez kadın, arzu nesnesinin gösterenidir; arzuyu uyandıran ve koruyan yokluğu düşünür. Crowie'nin bize hatırlattığı gibi, "arzunun *mizanseni* olarak fantezi, sahip olmanın, var olmanın temsilinden çok eksikliğin, yok olanın düzenidir."[42] Bu yüzden, Benjamin'in "son görüşte aşk" nosyonunu, kasabın karısının garip gibi görünen doyuma ulaştırılmayan arzuya sahip olma isteği bakımından, yani, kendini nesnenin kaybı aracılığıyla arzular durumda koruma arzusu bakımından artık daha iyi anlayabiliriz. Bu kentsel baştan çıkarma senaryolarında söz konusu olan, kendini bir nesneden diğerine, bir kadından diğerine tükettiği için arzunun yer değiştirmesi değil, daha çok kaybetme ânında arzunun birdenbire kabarması, kadının yok olan suretinde tuzağa düşmesidir.

Kadının kaybolan sureti, küçük çocuğun annesinin yürüyüp gitmesini çaresizce izlediği, onun her adımıyla arzusu ve talebinin da-

40. J. Lacan, "Direction of Treatment and Principles of its Power", *Ecrits – A Selection*, New York, 1977, s. 261.
41. *A.g.e.*, s. 263: "İnsanın en fazla sevgiyle beslediği, yemeği reddeden ve reddiyle arzuyla oynar gibi oynayan çocuktur (anoreksia nevrosa [anoreksi]).
42. E. Crowie, "Fantasia", s. 80.

ha baskın bir durum aldığı sahneyi hatırlatır. Böylece Winogrand, makarayla, onu yok edip karyolasının kenarından yeniden ortaya çıkararak, travmayı kabullenmenin yolu olarak annesinin yok oluşunu etkin bir şekilde yeniden canlandıran oyun oynayan çocuk gibi, yoldan geçenlerin fotoğraflarını çekerken, nesnenin gerçek kayboluş ânını kaydederken aynı anda simgesel biçimde onu elinde tutar. Burada izleyici, gerçekte eksikliğin çifte kaydı olan şeyde arzulamayı sürdürür: Asla meydana gelmeyen, kâğıt üzerinde yer alan karşılaşma sahnesi; yokluğun imge ile ilişkili varlığı, sonsuza dek geçen ve kaybolan an. Nadja, Vaucluse Akıl Hastanesi'ne kapatıldığında, Breton onu ziyaret etmemeyi seçer. Onun yerine, yoldan geçen kişisine kurumun ondan esirgediği hareketliliği, akıcılığı ve acayipliği geri verdiği bir kitap yazar. Kadına dayatılan uzamsal sabitliği, "çılgınlık"la özdeşleşmesini tıpkı Nadja'nın sırf onun canını sıkmak için kullandığı beylik laflar gibi dayanılmaz bulur çünkü tüm bunlar Breton'u arzusuz bırakacaktır.

Yoldan geçen son görüşte aşk nesnesi, tanım itibariyle, dikkatli bakışı alıp götürmeyecektir. Bununla beraber, yoldan geçen kişinin güzelliği hiçbir şüpheye yer bırakmaz. Kadının etkileyici güzelliğinin, kesinlikle inceleme ya da yansıtmanın öznesi olmadığı ölçüde tartışılamaz ve yadsınamaz olduğunu varsayabiliriz. "Son görüşte aşk", ikinci kez düşünmeye izin vermez. Ancak açıklamadan daha fazlası olduğu açıktır: Yoldan geçen kişi güzeldir çünkü kaybolur. Breton bunu Nadja'da açıkça görmüş ama "kayıp" Nadja'nın bir şekilde saklanabileceğini varsayarak durumu yanlış tanımıştır. Kaybolan, basitçe yoldan geçen kişinin kendisi, sadece geçen herhangi bir nesne değil (çünkü son görüşte aşk yine gelecektir), Baudelaire'in *fântome*'undan* bahsettiği "kayıp nesne"nin kendisidir. Artık, Breton'un "yanındaki her şeyin güzelliğini geri almak yeterli"[43] dediği *trouvaille*'ın özel güzelliğini, Freud'un *trouvaille* hakkındaki yorumu açısından anlayabiliriz. Nesnenin bulunması "...aslında onun yeniden bulunmasıdır"[44] diye yazar.

* (Fr.) Hayalet. (ç.n.)

43. A. Breton, *Mad Love*, s. 13.

44. S. Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, *S.E.* içinde, VII, s. 222.



Garry Winogrand, *London*, 1965 civarı.



Monica Vitti, *l'Avventura* içinde, 1960.

IX
Ayna, ayna...

... görüldüğünü imgeleyen kadın, gürültülü şehre karşı mantosunun kalın yüzüyle

LESLIE DICK[1]

Londra Soho'da, belli başlı film dağıtım şirketleri bir caddede toplanmıştır. Bir adam, bu caddede yürürken Fox'un pencerelerinde sergilenen afişlerin yanından geçer. En beğendiği aktrislerden biri, bir afişten dışarı bakar. Kadının posterle birlikte asılı duran film fotoğraflarındaki diğer imgelerine bakmak için durur. İmgeler hoşuna gider. Aklında özel bir düşünce olmadan, oyalanan yaya konumunda, akşamüstü trafiği nedeniyle tıkanmış Wardour Caddesi'nde yürümeye devam eder. Birdenbire bir kadın, bir kapı aralığından dışarı adım atar ve caddede adamın önünden hızla yürür; koyu renk takım, belde daralan ceket ve her adımda basenlerinde ve kalçala-

1. Leslie Dick, "Envy", *The Seven Deadly Sins*, ed. A. Fell, Londra, 1988, s. 171.

rında gerilerek yürüyüşünü kısıtlayan kısa, dar eteğiyle incecik bir figür. Elinde bir evrak çantası var, yüksek topuklu ayakkabılarının tik-tak sesleriyle yol alıyor. Durur, bir ailenin yüküne yer olmayan küçük arabasını açıp direksiyona kayarken evrak çantasını yan koltuğa atar. Kadının yüzünü hâlâ görmemiştir. Ona ait son görüntü, siyah naylon çorabın içindeki bacaktır. Daha sonra araba bacağı yutar ve trafik de arabayı yutar. Bu görüntünün şokundan, kalbindeki rahatsız edici çekilmeden, bu kısa süren dişil figürde yaşadığı güzellik deneyiminden bahseder. Tek gördüğü, yüzü olmayan bir siluettir ama şekli, Fox'un penceresinden ağır ağır kaybolan imgenin bütün çağrışımlarıyla anlık olarak yaratılmıştır.

> *Kendimi kalın uçlu bir kalemle, şehrin soğuk caddesinde, siyah mantomun içinde beyaz yüzlü ve kırmızı rujlu resmedebilirim. Bu resim nereden geliyor? Moda fotoğraflarından mı?*
>
> LESLIE DICK[2]

Anlattığım hikâyede, erkeğin geçen kadının görünümünden büyülenmesi, "son görüşte aşk"ı, günlük yaşantımıza baştan başa yayılmış tanıtım imgeleri (imkânsız pürüzsüzlükteki gerçek dışılıklar, arzumuz için kurulan tuzaklar) tarafından kışkırtılıyor gibi görünüyor. Hikâyenin başında verilen alıntıda, kadın (kendisini tam anlamıyla moda fotoğrafçılığının sade grafik terimleriyle *resimleyerek*) kendisini bir imge olarak görür. Bu, bazı feminist yazarların geçmişte ve günümüzde "sır olmaktan çıkarmaya" yeltendiği ya da daha kasıtlı olarak kadınların "pozitif" temsilleri lehine hep birlikte *bastırdıkları* bu tip erişilmez ya da tahammül edilmez imgelerdir. Süreç içinde, varoluşsal doyumsuzluğumuzun yegâne suçlusunu bulma arzusuyla canlanan, imge karşısında büyülenmenin problematiği, sıklıkla bunaltıcı güç olan "erkek", "eril bakış" ya da her zaman etkin olan "eril fanteziler" ile bunalan, üstü kapalı şekilde edilgin "kadın" arasındaki basit karşıtlığa indirgenir.

Önceki bölümlerde, ben de dikkatimi "eril" bakışa; sadece erkeğin cinsel farklılıkla olan ilişkisiyle imgeler aracılığıyla başa çıkmak için yinelenen denemelerinde iş başındaki ruhsal süreçle-

2. *A.g.e.*, s. 171.

rin karmaşıklığını (tuhaf ve keskin olan "ezici" teriminin anlaşılamaz basit bir olguya indirgenen yapının karmaşıklığını) göstermek amacıyla çevirmiştim. Ne var ki, beni ilk başta bu konu hakkında bir kadın olarak yazmaya itenin, dişil güzelliğin temsilleriyle mutsuz bir ilişkim olduğu gerçeği baki kalıyor. Şimdiye kadarki tartışmam, eril bakışın kadına güzellik atfetmesinde, "eril bakışta" birçok kadının dikkate almaya hazırlandığından daha fazlası olduğunu ileri sürebilir. Fakat, argümanımı burada bırakırsam, sadece "ezici eril bakıştan" bahsetmekten memnun olanlardan çok farklı bir sonuca varmam mı gerekir? Her şey dikkate alındığında, onlara yöneltilmiş eziciliğin karmaşıklığına sahip olmak, ezileni çok az ilgilendirir ve kesinlikle avutmaz.

Bununla birlikte, hâlâ söylenecek bir şey kaldığına inanıyorum. Kadının dişil güzellik imgeleriyle ilişkili konumundan memnun olmayabilirim ama bu yanılsamalar oyunundaki rolünün basitçe edilginlik rolü olduğu fikri de beni pek mutlu etmiyor. Sonuç olarak, bu nedenle ve zorunlu olarak şimdilik (sorunun daha tam olarak ele alınması için başka bir kitap gerekecekti), kadının dişil güzellik imgesiyle ilişkisine bakmak istiyorum; "tutsaklığı" bakımından değil, daha çok, daha anlamlı şekilde *büyülemesi* bakımından.

> *Bu egzersiz odasında, her şeyin yansıma olduğu bu aynalar salonunda, devinimlerimi at kuyruklu sarışın eğitmenin devinimlerine mutsuzca benzetmeye çalışıyorum. Ayna oyununda, nadiren camın arkasındaki esnek ve çevik bedene rastlıyorum.*
>
> F.P.

XIX. yüzyılda, bir İtalyan kontes, kendisinin çok sayıda fotoğrafının çekilmesini özel olarak ısmarlamıştı. Fotoğrafçıyı çekmek üzere yönettiği imgelerin çoğu, o günün standartlarına göre, açık saçıktı. Abigail Solomon-Godeau, Kontes de Castiglione'nin "saplantılı kendilik temsilleri" hakkında yazarken temel bir soru sorar: Kontes, "kendi temsillerinin mimarı" mıdır?[3] Solomon-Godeau'nun cevabı şüpheye yer bırakmaz: "[Kontes'in] kişisel ifade eylemi, onu kâtip-

3. Bkz. *L'Album della Contessa di Castiglione*, Milan, 1980.

ten daha az yazar yapan gelenekler tarafından garanti altına alınmıştır."[4] Solomon-Godeau'ya göre, de Castiglione çıplak baldırlarını fotoğraf makinesine açmak için eteğini kaldırdığında, farkında olarak ya da olmadan, yalnızca kendi zamanının temsil kodlarından alıntı yapıyordu; bu, burjuva erkeklerin sadece balerinlerin bacaklarını görmek için sık sık baleye gittiği, kadınların pornografik fotoğraflarının toplu üretiminin ortaya çıktığı zamandı. Bu nedenle, Kontes'in özel olarak ısmarladığı kendi fotoğrafları, "ataerkilliğin arzusunu dişinin belirlenen alanda kaydetme gücünün önemli bonservisleri"[5] olarak görülür. Kontesin, hepimizin hâlâ olduğu gibi, ataerkil düzende iyice ve hakikaten kilitli olduğuna ilişkin argümanın temel önermesini kabul etmemek zor olacaktır. Bu durum acı olmakla birlikte kesinlikle önlenemez. Bununla birlikte, Solomon-Godeau, de Castiglione'yi "kendi nesneleştirmesi içinde dolap çevirmekten suçlu"[6] bulur; bu, Kontes'in kendi imgesinin tek ve yalnız nesnesi (*sujet à part entière*) olmak için temsili geleneklerden bir şekilde *kaçınabildiğini* ima eden bir hükümdür. Ama bu seçenek, ne XIX. yüzyılda ne de günümüzde hiçbirimize açık değildir. Özerklikten vazgeçmek için bunu kabul etmek de aynı şekilde. Burada, indirgemeciliğin iki biçimi arasında seçim yapmayı reddetmek önemlidir: Bir tarafta mutlak özgürlüğün yanıltıcı iradeciliği; diğer tarafta mutlak gerekirciliğin sersemleten işe yaramazlığı.

Öncelikle, Kontes'in ısmarladığı yüzlerce fotoğraftan sadece birkaç tanesinin onu eteklerini kaldırırken gösterdiğini belirtmeliyim. Solomon-Godeau'nun tanık olduğu üzere, imgelerin çoğunluğu, Kontesi "aşırı pahalı kraliyet elbiseleri içinde, maskeli, sarhoş, subret, Breton köylüsü ya da kapanmış rahibe rolünü canlandırdığı öyküsel tablolarda" gösterir. "Etruria Kraliçesi'nin kostümü için giydiği sandaletlerin içindeki ayaklarının yakın çekim fotoğrafları", "uyuyor ve uyanır gibi yaptığı, korku ve öfkesinin" ya da "bir masaya dayanmış boş resim çerçevesinin dikdörtgeni içinde" ağladığı fotoğrafları vardı. Kişisel efektlerin imgeleri vardı: "Onu şal-

4. Abigail Solomon-Godeau, "The Legs of the Countess, Ekim, XXXIX, Kış 1986, s. 67.
5. *A.g.e.*, s. 67.
6. *A.g.e.*, s. 71.

lar, hatıralar ve kurumuş çiçeklerin yanında ve ortasında yarı gizlenmiş, tasmaları, yakaları ve köpek giysiler giymiş küçük ev köpeklerinden biri yanında, *en abyme** gösteren fotoğrafları."[7] Solomon-Godeau, Kontes'in bütün fotoğrafları kendi zevki için elinde tuttuğunu ve bir sevgili dışında asla kimseye göstermediğini belirtir. Ancak, Kontes'i kendisinin bu kadar çok ve böylesine ayrıntılı temsillerini yapmaya iten *arzu* hakkında tek sözcük yoktur. Yazarın sadece kınamak için "aşırı pahalı" ve "grotesk" olarak andığı Kontes'in "narsisizminin" nedenbilimi hakkında da tek sözcük yoktur. Bununla birlikte, "narsisizm" sözcüğüne psikanalitik bağlamda aldığı anlamı tamamıyla vererek (tahminen Solomon-Godeau narsisizmi buradan çıkarmıştır) sanık sandalyesindeki kadını bizden biri olarak görebiliriz.

> *Ancak her şeyin üzerinde, öznenin kendi içinde, nesne olma, öznenin, arzusunun ve temsilinin yanılsaması içinde olduğumuzdan kayıp nesne olmak (sonuçlarını ancak politika, estetik, cinsellik gibi bütün alanlarda değerlendirdiğimiz muamma arzu) vardır*
>
> JEAN BAUDRILLARD[8]

Solomon-Godeau şöyle yazar: "Kontes'in saplantılı kendilik temsilleri, narsisizminin kanıtı olmaktan çok, öznellik ve nesnellik arasındaki ayrımı çökerten radikal yabancılaşmanın ispatıdır"[9] ve yine şöyle der: "Kontes'in kendine ilişkin takdirinin *aşırı pahalı* narsisizmi ürkütücüdür ama tanıklık ettiği nesneleştirme daha fazla ürkütücüdür."[10] Solomon-Godeau'nun burada dikkat ettiği şey önemlidir ama Kontes'i gözlemlemekten daha fazlasının yapılması gerektiğine inanıyorum. Lacan'ın ayna evresi olarak adlandırdığı, o ilk yanlış tanıma ve yabancılaşmada öznenin nesnesi olarak kendi bedenini aldığı sürecin, kesinlikle narsisizm olduğunu hatırlayınca, "ürkütücü" gelmiyor.[11] Solomon-Godeau, Kontes'in "ürkütücü" kendini-

* (Fr.) Derinlikli. (ç.n.)

7. *A.g.e.*, s. 73-4.
8. Jean Baudrillard, *L'autre par lui-même – Habilitation*, Paris, 1987, s. 80.
9. Abigail Solomon-Godeau, "The Legs of the Countess", s. 76.
10. *A.g.e.*, s. 69.
11. Çocuksu narsisizmin yoğunluğu göz önüne alındığında, bana öyle geliyor ki soru, kadınlar imgelerine neden bu kadar tutsak edilirler, diye olmamalıdır. Ba-

nesneleştirmesinin daha ileri işareti olarak da Castiglione'nin altmış yaşında, bir zamanlar sahip olduğu güzelliği öven yazısında, kendisinden bahsetmek için üçüncü tekil şahıs kullandığından söz eder. Bununla birlikte, varlığımızı dilde ilk olarak özel ismimiz aracılığıyla temsil etmeyi öğrenip güçsüzleştirilmiş "yön değiştirici" *Ben*'in kullanımına geçmemiz, ki aynı zamanda bu Ben'in "sen" ve "o" olduğunu da fark ederiz, öznelliğin koşulunun kendisidir. Çok fazla "Ben" ve sonuç, toplumdan megalomanik uzaklaşma şeklindeki paranoya olabilir. Çok fazla "sen" ve paranoya, Lacan'ın daha önceki yayımlarında yer alan, Clément'ın "öteki"nden "doğru uzaklık"[12] olarak adlandırdığı şeye ulaşmayı başaramamış kadınları (Aimée ve Popin kız kardeşler) üzen şekillerde ortaya çıkabilir.

Solomon-Godeau'nun "ben"i aslında, kendi terminolojisinin ima ettiği, en son eleştirel içgörülerin öznesi ile psikanalizden türeyenler gibi bağdaşmayandır. Bunun, Robert Young'ın ortaya koyduğu gibi, 'ben'in hümanizm tarafından varsayılan merkeziliğine izin vermeyen dilde, dilbilgisi açısından almak zorunda olduğu farklı konumların modeli aracılığıyla kendiliği yeniden tanımlamaya" çabalayan eleştirel teori ile bağdaşmadığı açıktır. Young'ın yorumundaki gibi, ahlâk kurallarıyla yeni bir ilişkiye izin verebilecek şey, kesinlikle kendilik içindeki başkalığın bu kaydıdır: Benlik kendisinin de bir ikinci ve bir üçüncü şahıs olduğu gerçeğini kabullenmek zorundadır."[13] O halde, bu bakış açısına göre, Kontes'in kendini bir başkası gibi görebilmesinde ürkütücü ya da itiraz edilebilecek hiçbir taraf yoktur, hatta, kendisini başka şekilde algılasaydı bu "grotesk" biçimde narsistik olacaktı. Kontes'in yazarkenki bakış açısı, yani yaşlılığın bakış açısı göz önüne alındığında, geçmiş ben-

tılı erkekler yansıtma özelliklerini, varlıklarının öteki için imge olmasının önlenemezliğini neden bastırırlar ya da daha doğrusu inkâr ederler, diye olmalıdır. J. C. Flügel ve Quentin Bell'e göre, yansıtma özelliğinin bu inkârı, "büyük eril vazgeçiş"i tarihsel olarak olumsaldır.

12. Catherine Clément, *The Lives and Legends of Jacques Lacan*, New York, 1983. Lacan'ın Aimée hakkındaki düşüncesi Jacques Lacan, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personalité*, Paris, 1980 adlı kitapta bulunabilir.

13. Robert Young, *White Mythologies: Writing History and the West*, Londra, New York, 1990 [*Beyaz Mitolojiler: Tarih Yazımı ve Batı*, çev.: Can Yıldız, Bağlam Yayınları, 2000, s. 198-9].

liğinden bahsetmek için üçüncü tekil şahıs kullanması aynı zamanda, insan yaşlandığında, geriye sadece gençlere özgü olabilen güzelliğe bakarken hissedebileceği radikal yabancılaşmayı da gösterir. Kontes'in "Ben"den "o"na geçişi aklıma, özne (yaşlanan ve ölen varlık) ile baştan çıkarmayı asla kesmeyen vücut bulmamış ölümsüz ideal benlik arasındaki bölünmeyi getiriyor. Bu nedenle, bu geçiş nesnelliğimizin oluştuğu dönemleri yeniden ifade etmek olarak görülebilir. Lacan'ın ortaya koyduğu gibi: "İnsanoğlu maddeleşen biçimini sadece bütün olarak, kendisinin serabı olarak, kendi dışında görür."[14] Rimbaud şöyle ifade eder: "Ben başka biridir." O halde, hiçbir şey Kontes'in portrelerini, bu temel içgörünün, kaçınılmaz kimlik koşuluna onun kendi deneyimsel kaydı olarak görmemizi engelleyemez. Varlığını nesne olarak, "Ben"ini "öteki" olarak tekrar tekrar sergiler: Louis Person'ın stüdyosunda; Person'ın çalışmasını gözden geçirirken [kontes'in kendi] odalarının mahremiyetinde; aklından çıkmayan idealinden "*meravigliosa opera*" olarak bahsetmesinde (yüzlerce fotoğrafik portresini de aynı terimlerle niteleyecektir), son olarak ama aynı derecede önemli olarak, çok sayıda kimliğe bürünmesinde. Bu nedenle, kanımca bu, basit bir kendini büyütme değil daha çok insanın içindeki güzellik duyusunun sadece kendine yabancı olabileceğine, sadece bir imge içinde olabileceğine dair sezgisidir: Başka birinin bakışında ve başka birinin kılığında oluşmuş "güzel çalışma". Rousseau'nun Pygmalyon'un ağzından çıktığını imgelediği ilksel çığlığı seslendirmekten ne daha azını ne de daha fazlasını yapar: "Galateia'm yaşasa ve ben o olmasam. Ah! Hep başkası olsam, böylece her zaman o olmayı dilesem."[15]

Hayır, Kontes'in narsisizmini "grotesk" olarak görmüyorum. Nispeten toplumsallaşmamış ve bastırılmamış olması açısından "çocuksu" olduğunu kabul ediyorum. Sıradan narsisizminin gerçekten sıra dışı ifadesine izin verenin, zenginliği ve sosyal statüsü olduğunu varsayacağım. (Büyük ihtimalle toplumdaki konumunun

14. Jacques Lacan, "Ego-ideal and Ideal Ego", *The Seminar of Jacques Lacan: Freud's Papers on Technique 1953-1954, Book I*, New York, Londra, 1988, s. 140.
15. Jean-Jacques Rousseau, *Pygmalion*, Jean Strobinski, *L'Oeil Vivant* içinde, Paris, 1961, s.179.

kesinliğinden doğan güvenle, bacaklarını son bir kez daha kameraya göstermek için, altmış yaşında Louis Pierson'ın stüdyolarına dönmüştü.) Solomon-Godeau'nun getirdiği ikna edici açıklamalar gibi sosyo-tarihsel açıklamaları inkâr etmeye çalışmıyorum. Kontes'in "saplantılı kendilik temsili", benim ilgilendiğim ruhsal düzeyde bile, şüphesiz üstbelirlenmiştir. Örneğin, düşüncelerini eyleme koyarken ve kendini "sosyal statüsünün altındaki" bir gerçeklikte kaydederken ahlâk kurallarını çiğnemenin heyecanından zevk almış olabilir. Bununla birlikte, bana göre imgeleri, kesinlikle kendini sergilemenin hazzından bahseder. Çalışması, başka birinin bakışıyla özdeşleşmenin hazzını, bu nedenle de temelde skopofilik bir hazzı açığa çıkarır: Kendini sergileyen özne (burada fotoğrafçının önünde) kendisini, izleyen ötekinin gözlerinden görmekten haz duyar. Bu bağlamda, La Castiglione'nin izleyen kişiye sabitlediği bakışını, gözünü boş bir çerçevenin siyah ovali içinde etkileyici biçimde ayırdığı çok sayıda yeniden üretilmiş fotoğrafı hatırlayabiliriz. Kendi etkinliğine ait duyusunun, resimlerin *bize* baktığı duygusunun daha açık bir temsili olamazdı. Benzer ve onun gibi açık bir sezgi, küçük bir el aynasında kendine bakarken poz verdiği (ama aynayı bakışı dışarı, izleyen kişiye çevirecek şekilde tutar) başka bir fotoğrafta da vardır. Bu imgenin arka planında, başka bir fotoğrafını dayamıştır. Kontes, teşhirciliğin ve röntgenciliğin ortak yaşamın böylesine mükemmel *mizansen*lerinde, kendisini bakışın hem öznesi hem nesnesi olarak gösterir. Fotoğraf makinesinin baktığı Kontes, bakışını paspartu ve anahtar deliği gibi aynanın dar ovali içinde çerçeveler. Solomon-Godeau sorar: "Kontes o gözlerle yüzünün imgelerine mi, bacaklarına mı, bedenine mi bakar?" Kontes, kendi karşısında hazırladığı durumun, ötekinin bakışıyla olduğuna ve bu ötekinin eril olduğuna hiç şüphe bırakmaması için özel çaba gösterdiğinden, Godeau cevap almak için değil etki yaratmak için bu soruyu sormuştur. Onu savunmak için, kendi adıma, kendine bakmanın ancak ötekinin durduğu yerden mümkün olacağını idrak etmiş olan La Castiglione'nin imgelerine bakanın *onun kendi gözleri* olduğunda ısrar edeceğim. Solomon-Godeau'nun denemesini bitirdiği "kimin arzusu?" sorusuna cevap ararken kendimi; Roland

Barthes'ı, bir arkadaşı ve arkadaşının davet ettiği tanımadığı genç bir adamla buluştuğu akşam yemeğinde düşünürken buluyorum. Barthes şöyle yazar: "Arzu üçlüsü, kaçınılmaz bir şekilde kendini oluşturur, B.G. yapmış olduğu tercihle *kimi arzulamam gerektiğini* işaret eder."[16] Bu çok küçük sahne, Lacan'ın "arzu ötekinin arzusudur"[17] deyişinin illüstrasyonu işlevini görebilir. Ötekiyle her türlü ilişki, kaçınılmaz biçimde onun arzusunun sorusuyla yerleştirilecektir: "Benden ne istiyorsun?" ya da "Ben nasıl senin arzun olabilirim?" Bu sorunun, önceden tartıştığım gibi, ilk baştan çıkarma travmasındaki en erken, dile ait olmayan bir formülasyonu vardır. Ötekinin arzusuna ilişkin soruya şimdiye kadar verilmiş yakın cevaplar, ego idealinin detaylandırılması için malzeme verir ve özne, erken çocukluğun imgesel narsistik mükemmelliğini sürdürmek için bu yönde hep çaba gösterir. Bunlar, sadece hep *yakın* cevaplardır, çünkü ötekinin arzusuna ilişkin soruya kesin bir cevap yoktur. Öteki, kendi arzusunun bilinçli öznesi olmayıp, daha çok hükmedemediği bir şey tarafından geleceğe taşındığından cevabı bilmez.

"Benim" arzum ötekinin arzusundan ayrılamaz. "Eril" yapıların bütün kötü etkilerinden temizlenmiş açıkça "dişil" imgeseli, bu nedenle (elbette, imgesel nesne olması dışında) imkânsızdır. İdeal dişiliğin temsillerinin geçerli üretiminin ve yayılmasının erkeklerin ayrıcalığı olageldiğine ve hâlâ da öyle olduğuna (her ne kadar daha az derecede olsa da) hiç şüphe yoktur. Bazılarını bu tezde tartıştığım bu temsiller yığınının, net ve yüksek sesle erkeğin cinsel farklılıkla imgesel ilişkisinden bahsettiğine hiç şüphe yoktur. Ama yine de, eril öznenin ruhunun tecrit edilmiş bir halde şekillenmekten ziyade diğer ruhlarla ilişki içinde şekillendiği unutulmamalıdır. Basitçe, kadının arzusunun erkeklerin fantezilerine göre ikinci derecede az önemli olduğunu söylemek, bilinçdışının işleyişine kendi yapısal özerkliğini görmezden gelen ve fantezilerin özneler arasında deveran ettiğini (kişinin ötekine göre biçim alan fantezi üretim) yadsı-

16. Roland Barthes, "Soirées de Paris", *Incidents*, Paris, 1987, s. 100.
17. Lacan şöyle yazar: Erkeğin arzusu, anlamını ötekinin arzusunda bulur: Bunun nedeni, arzulanan nesnenin anahtarını ötekinin elinde tutması değil, ilk arzu nesnesi, öteki tarafından tanınmak olduğu içindir. "Function and Field of Speech in Language, *Ecrits – A Selection*, New York, 1977, s. 58.

yan sosyolojik bir model uygulamaktır. Örneğin, Laplanche, bebeğiyle ilişkisinde kendini gösteren ve henüz olmaya başlayan ruhu uyandırmak için cinsel olmayanın alanında patlayan annenin cinselliğinin oynadığı rolün önemini ısrarla vurgular. "Patlar" diyorum, çünkü birbirini etkileyen fantezilerden bahsederken, karşılıklı tamamlayıcılığın basmakalıp ideali ya da ideolojisini değil, ihtiyaçların ânında doyuma ulaştırılmayan taleplerin tekrarlanan uyuşmazlığına ait imgeyi kastediyorum. Eril öznenin cinsel farklılıkla, cinsel ötekinin arzusuyla ilişkisi, ideal dişiliğin temsillerinde, bunun tarihsel olarak değişen özel fizyonomisinde ifadesini bulur. Bu "gerçek üstü" temsil aşırılığıyla karşı karşıya kalan kadın, birincil narsisizmin imgesel alanına geri çekilir ve buradan, kendisini aşan bir imgeyle büyülenmiş ideal ötekisine bakar. Paola Melchiori'nin sözcükleriyle "yanılsaması içinde kendini evinde hisseder."[18]

Kadının dişil güzellik imgesiyle büyülenmesinin yapısını göz önüne aldığımızda, Malcolm Bowie'nin ifadesiyle, "kandırılmış kalmak için çarpık bir irade"[19] tarafından yerleştirildiği açıkça görülür. İmge, varoluşçu bedene yabancı olan bir uyum ve birlik sunarak baştan çıkarır. Bu cisimden kurtulmuş ideallik karşısında büyülenme, insanın kendi bedenselliğini gerçekte inkâr etmesine bağlıdır; bu, hep ertelenmiş daha "mükemmel" bir bedene sahip olma umudunu destekleyen bir inkârdır. Laura Mulvey'in "entropik beden" olarak ifade ettiği şeyin yavaş ama kesin aşağılanmasına karşın, bedensel idealliğe doğru ısrarcı bir çaba gösterirken aslında *umutlu*yuzdur. O halde, "güzelliğin" doğasında sadece erişilemez olabilen bir şey vardır; sadece ulaşılabilecek mesafenin dışında değil, aynı zamanda kayıp olarak *tanınabilir* bir şey. Bu, Virginia Woolf'un Miss Milan'ın çalışma odasındaki kadınının doğru bir şekilde "özü... kendi ruhu" olarak kabul ettiği "bir şey"dir. Öznelliğimizi oluşturan kayıpların toplamıdır ve Woolf bu kaybın acısını elle tutulur kılar:

...Miss Milan aynayı eline aldığında ve giyinik, hazırlanmış kendisine

18. Paola Melchiori, Giuliana Bruno, "The Image (and the) Movement: An Overview of Italian Feminist Research", *Camera Obscura* içinde, 20-21, s. 32.
19. Malcolm Bowie, *Lacan*, Londra, 1991, s. 23.

baktığında, olağandışı bir mutluluk kalbini vurdu. Işıkla kaplanmış biçimde, varlık içinde beliriverdi. Kendisi hakkında hayal ettiği şey oradaydı, kaygı ve kırışıklıklardan kurtulmuş güzel bir kadın. Sadece bir an için (daha uzun süre bakmaya kalkışmadı, Miss Milan eteğinin uzunluğunu bilmek istiyordu) kıvrılan maun içinde çerçevelenmiş, gri beyaz, gizemli bir şekilde ona gülümseyen, alımlı kıza, kendi özüne, ruhuna baktı.

...Ve şimdi bütün şey yok olmuştu...burada, Mrs. Dalloway'in misafir odasının bir köşesinde, işkencelerden acı çekerek, gerçekliğe uyanmış duruyordu... Aynada doğrudan kendisiyle karşı karşıya kaldı; sol omzunu dürtükledi; sarı elbisesine her taraftan mızraklar atılıyormuş gibi odaya girdi. Ancak, Rose Shaw gibi (Rose, Boadicea'ya benzerdi) kızgın ve acıklı görünmek yerine, aptal ve sıkılgan göründü, bir kız öğrenci gibi aptal aptal sırıttı ve mağlup bir hayvan gibi gerçekten gizlice, hımbıl hımbıl odanın ortasından yürüdü ve bir resme, bir kabartmaya baktı. Sanki bir resme bakmak için partiye gitmişçesine![20]

Partiye bir resim, kesinlikle "bakışın nesnesi", ama aynı zamanda kendi resmi, yani kendi özündeki biri, alınlı bir kız *olarak* gitti. Mutlu bir yanlış tanıma ânı. Yanımda, başlangıç seviyesindeki geri kalanlarımız gibi hiç şüphesiz acemice dans eden ve yine de o kadar "güzel" olan genç kadını gördüğümde yaşadığım şok başka nasıl anlatılır ki. Sesinde kulak tırmalayıcı ve müzikal olmayan hiçbir şey olmamasına rağmen güzelliğinin kesinliğinin, sesiyle parçalanacak kadar kırılgan olduğunu nasıl anlatmalı? Sakar dansçı, bir an için imge oldu; odanın rahatsız edici bir şekilde artan sıcaklığı için dile getirdiği endişe (kesinlikle paylaşıyorum) kadar insancıl bir şe-

20. Virginia Woolf, "The New Dress", *A Haunted House and Other Short Stories*, The Hogarth Press, Londra, 1943. Roland Barthes'ın şu satırlarda akla getirdiği engel yaratan bedensellik: "Boş Soirée. Gök gürültülü ve sıcak değil: düşman yağmur rüzgârı. Dışarı çıkmak için nasıl giyinmek gerektiğini bilmiyorum; en sonunda New York'tan aldığım, hemen hemen yeni moda rüzgârlığı giydim (fermuarlı astarı çıkardım); beni kısıtlıyor, kolları çok uzun, iç cebi yok, eşyaları kaybetme riski altında, onlarla sıkıca paketlenmiş gibi hissediyorum, çünkü bir keresinde aynı rüzgârlık yüzünden sigara kutumu kaybetmiştim; Soirée'de zaten kendimi hasta gibi hissediyorum... On beş dakika erken geldiğimden, prömiyerin büyük salonunda rüzgârlığımla, ne yapacağımı bilmeden bekleme düşüncesi ile, basit bir kahvenin çeyrek saatimi almayacağını hesaplayarak (kafeler çok tenha) bulvar boyunca yürüdüm"; bkz. "Soirées de Paris", *Incidents*, içinde s. 112. (İngilizceye çevirisi yazar tarafından yapılmıştır).

yi destekleyebilen çok narin bir dış görünüş. Bana yönelerek yansıtıcılığının büyüsünü bozmuş, korunmak için yermem gereken ikircikli bir şekilde sevilen/nefret edilen, aynada yansıyan bir rakibe dönüşmüştü (*tais-toi et sois belle*).* Kontes, rötuş yapılmış fotoğraflarına bakar: "Bu benim, oradaki!" "O benim." Gerçek, imgeyi parçalar. Bedensel kaygılarıyla bedensel ses. "Özdeşleşmenin boşluk ve yokluk dönemine girdiği" "belli bir yaştaki dişil öznenin" bedensel maddeselliği.[21]

Arzunun, ötekinin arzusundan ayrılamaz olduğunu kabul edersek, erkek tarafından yapılmış dişil güzellik imgelerinin, en azından kısmen, erkeğin kadının arzusunu karşılama, onu, kendisinin ideal imgesiyle sunarak *onun* arzusu olmayı kabul etme girişiminin ürünü olabileceği üzerine düşünebiliriz. Girişim başarısızlığa mahkûmdur. Erkek arzusu hakkında, kendi gücüyle eşitlenmiş gücünden daha fazlasını, kadının kendisi hakkında bildiğinden daha fazlasını bilmez. Bu senaryoda, kadına sunduğu imge, ikili çaba göstermede yapılandırılmış bir uzlaşım oluşumu olacaktır: Hem kadının özel arzusu olmak için hem de hadım edilmenin tehlikeleriyle başa çıkmak için özel çaba sarf eder. Bu bölümde şimdiye kadar, sadece dişil ve eril öznenin ortak ruhsal tarihi nereye kadar paylaştığını vurguladım. Aynı zamanda Oedipus kompleksi ve hadım edilme ile *farklandırıcı* ilişkilerini dikkate almak da elbette çok önemlidir. Burada, hakkında zaten çok sayıda düşüncenin olduğu bu kötü tanınmış karmaşık ve doğruluğu tartışmalı alana girmeyeceğim. Sonuç olarak, yalnızca Didier Anzieu'nün "Deri Ego" nosyonu bağlamında daha önce yaptığım yorumlara farklı bir yoldan geri dönmek istiyorum. Dişil güzelliğin (modern Batı) uygulamaları ve bu konu üzerine söylemleri şekillendiren giyim, makyaj, mücevher ve diğer yüzey süsleme biçimleri her yerde vurgulandığı için bu konuyu, ortaya attığım ve atmış olabileceğim diğer konulardan ayrıcalıklı bir konuma yükseltiyorum. İnsanın görünümü ile ilgili işlevsel açıdan "aşırı" ilginin, kısmen ortak deri fantezisine (be-

* (Fr.) Sus ve güzel ol. (ç.n.)

21. Norman Bryson, "Interim and Identification", Mary Kelly, *Interim* içinde, New York, 1990, s. 27.

bek ve anne arasındaki artık kullanılmayan duyusal arabirim) yatırım bakımından teorileştirebileceğini, Anzieu'nün çalışmasına gönderme yaparak önceden göstermiştim. Ortak deri hem erkekler hem de kadınlarda ortak olan ama mutlaka farklı simgesel ifadeler bulan fanteziye bir örnektir. Erkek için dişil elbise karşısında büyülenme her zaman kıskançlık belirtileri gösterir, çünkü anne bedeninin böyle candan kucaklanmasına ait fantezi, *kural olarak*, erkek tarafından bu kadar gösterişli ve herkese açık bir tarzda simgeselleştirilemez. Diğer taraftan kadın, ilkel muhteşem deri fantezisini, gerçek üretim içinde makyaj, elbise ve diğer süslemeler aracılığıyla büyülü bir biçimde detaylandırılmış ikincil bedensel yüzeyin kendi bedeni üzerinde anlatabilir: Bu ikincil bedensel yüzey, korunmasını ve gücünü garanti altına almak için annenin çocuğa "bıraktığı" deridir. Egonun yapılanmasının ilk aşamalarında ortaya çıkan ortak deri fantezisinin annenin (ya da ikâmesinin) derisi ile temastan kaynaklandığını unutmamak gerekir. Bundan insanın kendisini süsleme etkinliğinin (teması kapsayan bu etkinlik) ilk olarak doğası gereği temassal olacağı sonucunu çıkarabiliriz. Kadının oluşturduğu kumaştan ve boyadan ikinci derinin sağladığı duyu temel olarak her şeyi kaplayan incitilemezlik, imgesel bir içine girilemezliktir. Narsistik zarf, sahibine görsel açıdan fevkalade gelmesine rağmen temel seviyede koruyucu bir yüzey olarak kalır. Ancak bu, kadını temasın dünyasına ya da en azından *yakınlık* dünyasına *hapsetmek* değildir: Kadından, her çocuğun temas algısından uzaklık algısına, oral birleşmeden duyusal doyum sahnesinin görsel olarak içselleştirilmesine önlenemez geçişiyle girdiği genişletilmiş alanın o boyutunu esirgemektir. Dokunmaya ilişkin daha ilerki yasağın, kız çocukta erkek çocukta olduğu kadar şiddetle zorlanmadığı doğrudur. Mastürbasyon etkinliklerinin (yine en azından Batı'da) hadım edilme tehdidi kadar korkutucu hiçbir tehdidi kışkırtması olası değildir. Aynı nedenden ötürü, kız çocuğun anne bedenine fiziksel yakınlığı, erkek çocukta olduğu kadar yüksek derecede bakmaya "yüceltilmemiştir". Bakmaktan alınan haz, kadınlarda, erkeklerde olduğundan daha az değildir, ama anne bedeniyle cinsel olarak farklılaşmış ilişkilerle farklı şekilde değiştirilmiştir. Kadın için görsel

olan, temassal olandan asla tamamen ayrılamaz. Kadının süslenmekten/kendini sergilemekten hoşlanması bu temel olguya dayanır. Giyinmek, onun için ayrıcalıklı bir tören olabilir: Bakışın ve anneye ait alanın kumaşı olan dokunmanın o ilkel iç içe dokunmasının yeniden canlandırılması.

Şimdi, gönderme yaptığım anneye ait alan, coşku için hiçbir neden sağlamaz. Melanie Klein, onun haz kadar acıdan da oluştuğunu göstermiştir. Karmakarışık algısal parçalanmadan oluşan ilksel bir alan tanımlar; şefkat ve saldırganlık, o âna kadar yardımsever ve tehditkâr beden parçalarından oluşan karmaşadan daha fazlası olmayan anne "bedeni" ile ilişkili olarak, bu arenada birbirinin yerini alır. Didier Anzieu, her şeyi veren annenin muhteşem ortak derinin öldürücü hırsızı olduğunu ileri sürer. Bu ortak, altın bir postken, egonun kendinden bir şeyler yitirmesine neden olan adi bir süzgece dönüşebilir. Yine, Julia Kristeva, öznel sınırın ilk sezgisini arkaik annenin kusulmasına kadar götürebilmiştir. Bu çeşitli düşüncelerin üzerinde ısrarla durduğu şey, ego yapılanmasının özündeki çift-değerliliktir, çocuğun doyum için duyduğu hayati ihtiyaç dahilindeki zulmedici korkuların sonucu olan şefkat ve saldırganlığın ayrılmazlığıdır. Böylece Lacan'a göre, egonun oluşumu, sadece "intra-organik ve ilişkisel uyuşmazlık" ile ilişkili olarak düşünülebilir. Ayna evresinin birincil narsisizmi, çocuğun gelişmemiş bedeninin *sınırlı* olduğunun, bu yüzden de kendi hareketliliğinin hâlâ derin olan koordinasyon eksikliği ile ilişkili olarak ertelenmiş saldırganlık olduğunun kabul edilmesidir. Çocuğun kendi bedeninin *Gestalt*'ı, ideal birliği ve yine aynı zamanda "çocuğun, fizyolojik natal tam gelişmemişliğin göstergelerini taşıdığı ilk altı aydaki intra-organik ve ilişkisel uyumsuzluk sonucu ortaya çıkan ilk sıkıntıyla yatırım yapılan"[22] "sağlıklı *imago*"yu temsil eder. Böylece ego, doyum ihtiyacı ile ifadesini sadece *intra öznel saldırganlık*ta bulabilen kıskançlık arasında parçalanır; bu ilksel narsistik ego, aynı anda "ideal" olduğu için sevgi nesnesi ve *erişilemez biçimde* ideal olduğu

22. J. Lacan, "Aggressivity in Psychoanalysis", *Ecrits – A Selection*, New York, 1977, s. 19.

için nefret nesnesidir. Catherine Clément, çok doğru olarak, "âşık nefret"ten[23] bahseder. "Aimée"de, aslında Lacan'ın birbirinden tamamen farklı idealleştirilmiş kadınlara (düşmüş bir aristokrat ve kendi kız kardeşi dahil) bağlılığı, ünlü bir aktrisi öldürme girişimiyle sona eren ilk hastasından bahseder. Aimée'nin "dengesiz" saldırısına sunduğu mantıklı açıklama, aktrisin ona zulmetmesini sona erdirmeye çalıştığıdır. Ama bu sadece, her ne kadar artık suçla ilgili olsa da onun imgesel olarak saldırgan olan bir dizi insana karşı savunmasıydı. Lacan şunu ileri sürer: "Bu dişil zalimlerin her biri aslında sadece hastamızın kendisine ideal olarak aldığı kız kardeşinin yeni imgesiydi. Başka bir deyişle, sadece Aimée'nin narsisizminin mahkûmlarıydılar."[24] Bu durumda, Aimée, kendini her biri toplumsal ve profesyonel açıdan ondan daha başarılı olan çeşitli biçimlerdeki ideal ayna imgeleri dizisiyle özdeşleştirmişti. Aimée, ünlü aktrisi bıçaklamaya yeltenirken, kendisine karşı hissettiği âşık nefrete anlam vererek kendi ideal egosuna saldırıyordu. Lacan, Aimée'nin, kendisi ile diğerleri arasındaki sınırları hiçbir zaman doğru dürüst oluşturamadan, ideal egosunun narsisizminde kilitli kaldığı sonucuna varır. Aimée'nin paranoid hezeyanı sadece, aktrise saldırırken aslında kendine saldırdığının farkına varmasıyla sona ermişti. Lacan şunu ekler: "Artık, ona zulmedenleri, sevdiğini haykırmasına rağmen onları sevdiğini *bilmesini* engelleyenin cam engel olduğunu biliyoruz: onlar sadece imgeydi."[25]

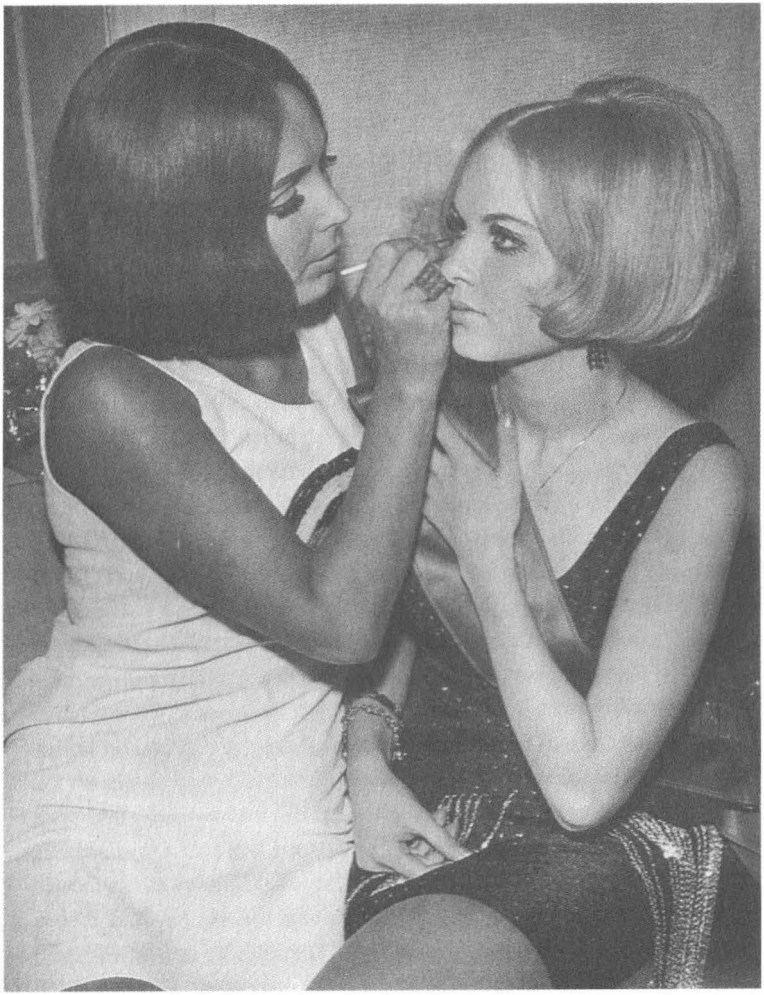
Aimée vakası artık bütün öznelliğin kurucu çift-değerliliğin tarihsel örneğidir, yani tek olmaktan çok tipiktir. Yabancılaşan yanlış tanımanın öznelliğin koşulunun kendisi olduğunu bize gösterir. Ne olduğum ya da olabileceğim, sadece imgesel ideallere ve aynada yansıyan rakiplere cevap olarak oluşur. Saldırganlığım idealizminin ve idealleştirmenin kaçınılmaz dip akıntısıdır. Aimée vakası ve temsil etme vazifesi görebilen çok sayıda benzer başka vakalar kadının ideal dişilik imgeleriyle ilişkisi sorusunun, narsisizmin tüm

23. C. Clément, *The Lives and Legends of Jacques Lacan*, s. 74.
24. J. Lacan, *De la psychose paranoiaque dans ses raports avec la personnalité*, C. Clément *The Lives and Legends of Jacques Lacan* içinde, s. 75.
25. *A.g.e.*, s. 75.

olası etkileri dikkate alınmadan doğru dürüst yöneltilemeyeceğini ileri sürer. O halde, en ufak düzgün bir cevap umudu olmadan, Mary Richardson'ın Vélazquez'in "Venüsü'nde[26] amaçladığı ünlü baltanın *gerçek* hedefi kim ya da neydi: Boyanın derisi mi yoksa boyanmış deri miydi?

Narcissus, aynada yansıyan rakibinin bedeninde tuzağa düşmüş bir şekilde aşktan öldü. Aimée, idealinin nefretinde yeni bir başlangıç yaptı ve bir şekilde hayatta kaldı. Daha az ünlü olan geri kalanımız, çocuksu kavrayışımızdan tekrar tekrar kaçınan günlük yanlış tanıma nesnelerine ulaşıp, henüz elde edilmemiş kusursuzluğun gölgeli imasında yaşamlarımızı sürdürürüz.

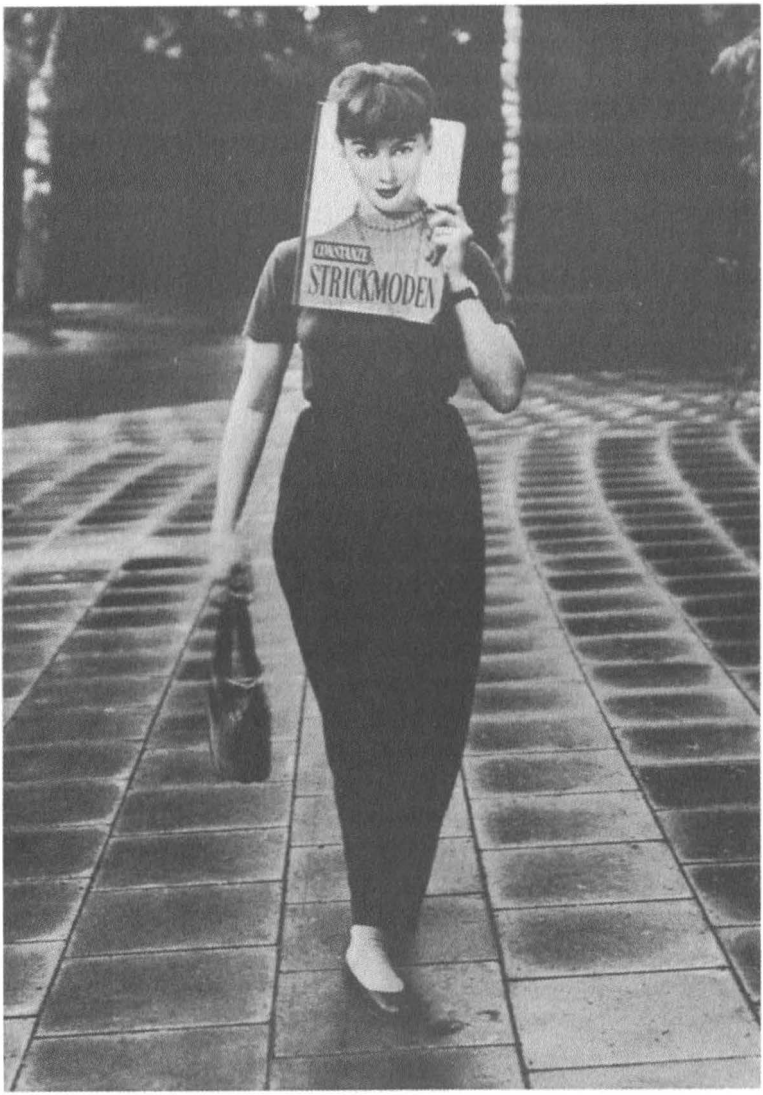
26. Bkz. "The Damaged Venus", Lynda Nead, *The Female Nude – Art, Obscenity and Sexuality* içinde, Londra, 1992.



S. AA. Mortensen, başlıksız.

Telefon çalıyor. Jo, yolda. Onunla önceden sadece bir kez müzede karşılaşmış olmama rağmen geldiği için mutluyum. Kış, yerler buzla kaplı, her şey çatlamak üzere, kırılgan, yoğun; Jo'nun performansı, direktörle çetin sınavım, kahvaltı üzerine konuşmamız. Hâlâ hatırlıyor mu, değişti mi merak ediyorum. DANSÇININ güzel BEDENİ, bol pantolon, çok büyük deri ceket, bağcıklı botlarıyla, hepsi YÜZÜ gibi dikkatle yıpratılmış, bazı özellikleri daha başarılı tanımlanmış, GÖZE BATACAK ŞEKİLDE GÖSTERİLMİŞ: Yalnız bir kadın olarak yaşıyor, elbette şehirde bir tavan arasında, anlamsız bebek yok, sanatçı olmak isterseniz ÖDEMENİZ GEREK. Ben borç içindeyim, bu konuda hiç şüphe yok, aşırı şık giyinmiş ve kendini vermemiş, torba çantasında bir sığınak aramamı diliyor. İlk olarak BU İMGENİN DOĞRULUĞU ile sersemledim, daha sonra her detay, ama özellikle BOTLARI ilgimi çekti. Daha çok ONUNKİ GİBİ BİR VARLIKLARI vardı, daha yaşlı ama modası geçmiş değil ve çok zorlamadan bile çekiciler. Hiç aklımdan çıkmadılar. ONLARA SAHİP OLMAM GEREKİYORDU, daha sonra aylarca onları aramaya devam ettim, en sonunda benzer BOTLAR BULDUM, canları çıkana kadar giyilmemişler ama en azından modaya uygun bir şekilde canları sıkılmış. Ayaklarımdayken her şeyi yapabilirdim, HEP GİYDİM, aslında şimdi de ayaklarımdalar. Kendininkileri giymiş olacak mı? Kapı. Onu içeri aldım, aşağı baktım; botları farklı, daha hafif, daha yüksek topuklu ve cilalı. Daha sonra yukarı baktım; şaşırtıcı, elbise, küçük çiçekli, kırklardan kalma, ikinci el, verev kesilmiş, acayip güzel, bazen kadın olmaktan dolayı iyi hissediyor, bana borç ver, daha sonra ödeyeceğim. Ve ceket, vatkalı omuzlar, Pers Kuzusu, siyah değil ama benimkine çok benziyor, karşılaştığımızda üzerimde olana. Bunu hissediyor ve ceketi bu nedenle satın aldığını söylüyor, akıllı görünmeyi denedi, hatta şık, sadece hoşuma gitmek için. Gülmesine yardım edemiyorum. "Bu botları gördün mü?" diye soruyorum, "BAŞARDIM MI?" "Şey, NEREDEYSE," gülüyor.

Mary Kelly, *Interim*, I. Bölüm: Corpus, 1985 – detay, "Supplication" (büyük harfler orijinal metindeki kırmızı vurguları gösteriyor).

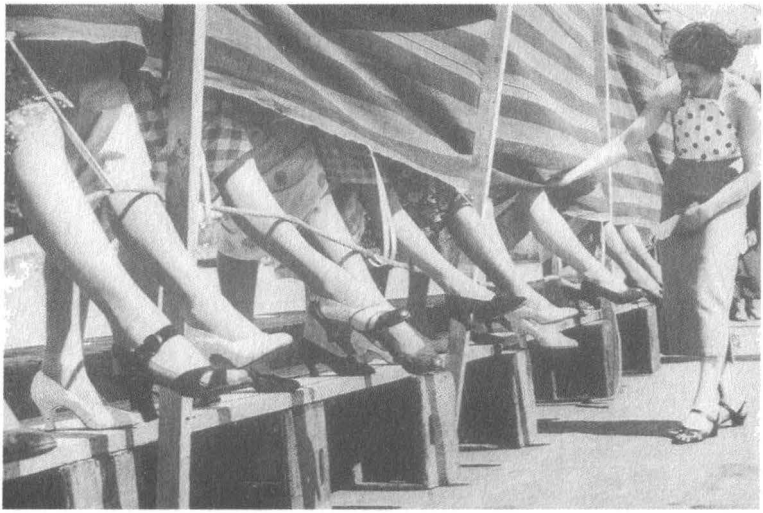


Uli Grohs, *Constanze*, 1980.



İsimsiz, "A deportment class", 1950.





İsimsiz, "Best ankles competition", 1936.

Kaynakça

Bu kaynakçanın amacı, önceki sayfalarda formülle edilmiş haliyle güzellik problematiği etrafında yapılmış okumaların öztünü sunmaktır. Ayrıntılı olmaktan uzaktır ve sadece bazı çıkış noktaları sunmayı hedefler. Aşağıda listelenen bağımsız "kategoriler" tam ve bilimsel değildir. Karşılıklı olarak özel de değillerdir (örneğin, ırk ve cinsiyet farklılığı olmayan bir beden yoktur). Bununla birlikte, ortak bir kavramsal ve deneysel alan kaplamalarına rağmen farklı kategoriler altında belirtilen metinler, farklı ilgi *merkezlerine* doğru eğilimlidirler. Ciddi ve ayrıntılı incelemelerle ilgili çalışmalara ek olarak, bazı kurgu çalışmalarının yanı sıra belli başlı konuların birini ya da diğerini ifade eden görsel çalışmaların monografilerini de dahil ettim.

TARİH VE ESTETİK

Carter, Angela, "I Could Have Fancied Her", *London Review of Books*, 16 Şubat 1989

Damisch, Hubert, *Le Judgement de Paris*, Paris, 1992; "The Underneaths of Painting", *Word and Image*, I/2, 1985

Gagnebin, Muriel, *Fascination de la laideur*, ozan, 1978

Kofman, Sarah, *The Childhood of Art – An Interpretation of Freud's Aesthetics*, New York, 1988; *Mélancolie de l'Art*, Paris, 1985

Perrot, Philippe, *Le Travail des apparences, ou, Les Transformations du corps féminin: XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, 1984

Rabaté, Jean-Michel, *La Beauté Amère*, Seyssel, 1986

Steele, Valerie, *Fashion and Eroticism – Ideals of Feminine Beauty from the Victorian Age to Jazz Age*, New York, Oxford, 1985

CİNSEL FARKLILIK

Bernheimer, Charles ve Kahane, Claire, ed., *In Dora's Case: Freud-Hysteria-Feminism*, New York, 1990

Freud, Sigmund, "Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinctions between Sexes", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud [S.E.]*, XIX, Londra, 1981; "Female Sexuality", *S.E.*, XXI; "Femininity", Lecture XXXIII, *New Introductory Lectures, S.E.* içinde, XXII; "Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria", *S.E.*, VII

Granoff, Wladimir ve Perrier, François, *Le Désir et le Féminin*, Paris, 1979; Arka yüzü, 1991

Kofman, Sarah, *The Enigma of Woman*, Ithaca, Londra, 1985
Mitchell, Juliet ve Rose, Jacqueline, *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, Londra, 1982
Young-Bruehl, Elizabeth, *Freud on Women – A Reader*, New York, 1990

IRKSAL FARKLILIK

Bhabha, Homi K., "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", *October*, XXVIII, Bahar 1984; "The Other Question – The Stereotype and Colonial Discourse", *Screen*, XXIV/6, Kasım-Aralık 1983
Burgin, Victor, "Paranoiac Space", *New Formations*, XII, Kış 1990
Ching-Liang Low, Gail, "White Skins/Black Masks: The Pleasures and Politics of Imperialism", *New Formations*, IX, Kış, 1989
Davenport, Doris, "The Pathology of Racism: A Conversation with Third World Wimmin", *This Bridge Called My Back: Writing by Racial Women of Color*, içinde, Cherríe Moraga ve Gloria Anzaldúa, ed., New York, 1983
Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks*, New York, 1967
Gilman, Sander L., "Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature", *"Race", Writing and Difference*, ed. Henri Louis Gates, Chicago, 1985
Goude, Jean-Paul, *Jungle Fever*, New York, 1981
Rose, Phyllis, *Jazz Cleopatra – Josephine Baker in Her Time*, Londra, New York, 1989

BEDEN

Anzieu, Didier, *The Skin Ego – A Psychoanalytic Approach to Self*, New Haven, Londra, 1989
Bellmer, Hans, *Petite Anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'Image*, Paris, 1957
Chapkins, Wendy, *Beauty Secrets – Women and the Politics of Appearance*, Boston, 1986
Creed, Barbara, "Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection", *Fantasy and the Cinema*, ed. James Donald, Londra, 1989
Dick, Leslie, "The Skull of Charlotte Corday" *Other than Itself – Writing Photography*, ed. J. X. Berger ve O. Richon, Manchester, 1989
Douglas, Mary, *Purity and Danger – An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, Londra ve Boston, 1984
Hawthorne, Nathaniel, "The Birthmark", *Hawthorne's Short Stories*, ed. Newton Arvin, New York, 1946
Kelly, Mary, "Re-Presenting the Body: On *Interim*, Bölüm I", *Psychoanalysis and Cultural Theory – Thresholds*, ed. James Donald, Londra, 1991
Kristeva, Julia, *Powers of Horror- An Essay on Abjection*, New York, 1982
Nead, Lynda, "Framing and Freeing – Utopias of the Female Body", *Radical Philosophy*, LX, Bahar 1992
Stallybrass, Peter ve White, Allon, *The Politics & Poetics of Transgression*, Ithaca, New York, 1986
Suleiman, Susan Rubin, ed., *The Female Body in Western Culture*, Cambridge, Mass., Londra, 1986
Theweleit, Klaus, *Male Fantasies*, 2 cilt, Cambridge, 1987 ve 1989

BAKMA

Barthes, Roland, *Camera Lucida*, New York, 1981 [Roland Barthes, *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev.: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, Şubat, 2000]

Burgin, Victor, "Newton's Gravity", *The Critical Image*, ed. Carol Squiers, Seattle, 1990

Drevet, Patrick, *Huit petites études sur le désir de voir*, Paris, 1991

Freud, Sigmund, "Fetishism", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, XXI, Londra, 1981; "The Psychoanalytic View of Psychogenic Disturbances of Vision", *S.E.*, XI; "The Uncanny", *S.E.*, XVII

Hoffmann, E. T. A., "The Sandman", *The Best Tales of Hoffmann*, ed. E. F. Bleiler, New York, 1967

Milner, Max, *La Fantasmagorie – Essai sur l'optique fantastique*, Paris, 1982

Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington, Indianapolis, 1989

Rose, Jacqueline, *Sexuality in the Field of Vision*, Londra, 1986

Bergstrom, Janet ve Doane, Marie-Ann, ed., "The Spectatrix", *Camera Lucida*'nın özel baskısı, XX-XXI, Mayıs-Eylül 1989

Starobinski, Jean, *The Living Eye*, Cambridge, Mass., 1989

NARSİSİZM

Assoun, Paul-Laurent, "Entre horreur et narcissisme – Où donc chercher la beauté?", *L'Ane*, Ekim-Kasım 1985

Clément, Catherine, "The Ladies's Way", *Lives and Legends of Jacques Lacan*, New York, 1983

Freud, Sigmund, "On Narcissism: An Introduction", *S.E.*, XIV, Londra, 1981 [Sigmund Freud, "Narsizm Üzerine Bir Giriş", *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*, çev.: Banu Büyükkal, Saffet Murat Tura, Metis Yayınları / Ötekini Dinlemek 1, Nisan 1998]

Lacan, Jacques, "Aggressivity in Psychoanalysis" ve "The Mirror Stage as Formative of the Function of the Id as Revealed in Psychoanalytic Experience", *Ecrits: A Selection*, New York, 1977

Laplanche, Jean ve Pontalis, Jean-Bertrand, "Narcissism", *The Language of Psycho-Analysis*, New York, Londra, 1973

Lyons, Elisabeth, "Unspeakable Images, Unspeakable Bodies", *Camera Obscura*, XXIV, Eylül 1990

Rose, Barbara, "Is It Art? Orlan andd the Transgressive Act", *Art in America*, Şubat, 1993

Solomon-Godeau, Abigail, "The Legs of the Countess", *October*, XXXIX, Kış 1986

FANTEZİ

Cowie, Elizabeth, "Fantasia", *m/f*, IX, 1984

Freud, Sigmund, "A Child is Being Beaten", *S.E.*, XVII, Londra, 1981; "Creative Writers and Day-Dreaming", *S.E.*, IX; "Delusions and Dreams in Jensen's "Gradiva"", *S.E.*, IX

Klein, Melanie, "Some Theoretical Conclusions Regarding the Emotional Life of the Infant", *Developments in Psycho-analysis*, Londra, 1952

Laplanche, Jean ve Leclaire, Serge, "The Unconscious: A Psychoanalytic Study", *Yale French Studies*, XLVIII, 1975; "Fantasy and the Origins of Sexuality, *Formations of Fantasy*, ed., V. Burgin, J. Donald ve C. Kaplan, Londra, 1986

Laplanche, Jean ve Pontalis, Jean-Bertrand, "Phantasy", *The Language of Psycho-Analy-*

sis, New York, Londra, 1973
Rivière, Joan, "Womanliness as Masquerade", *Formations of Fantasy*, ed., V. Burgin, J. Donald ve C. Kaplan, Londra, 1986
Sartre, Jean-Paul, *The Psychology of Imagination*, Londra, 1978

ARZU

Balzac, Honoré (de), *Gillette, or the Unknown Masterpiece*, Londra, 1988; *Sarrasine*, Roland Barthes, *S/Z* içinde Londra, 1975 [Roland Barthes, *S/Z*, çev.: Sündüz Öztürk Kasap, Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2002]
Barthes, Roland, *A Lover's Discourse*, New York, 1978; "The Face of Gabro", *Mythologies*, New York, 1972
Breton, André, *Nadja*, New York, Londra, 1960 [André Breton, *Nadja*, çev.: İsmail Yerguz, Dost Kitabevi, Haziran 2002]
Desire, ICA Belgeleri, Londra, 1984
Huet, Marie-Hèlene, "Living Images: Monstrosity and Representation", *Representations*, 4, Sonbahar 1984
Laplanche, Jean ve Pontalis, Jean-Bertrand, "Wish (Desire)", *The Language of Psycho-Analysis*, New York, Londra, 1973
Spitteler, Carl, *Imago*, Paris, 1984
Tournier, Michel, "Veronica's Shrouds", *The Fetishist*, Londra, 1984
Villiers de l'Isle-Adam, Philippe-Auguste, comte de, *Tomorrow's Eve*, Chicago, Londra, 1982
Winogrand, Garry, *Women are Beautiful*, New York, 1975

ELBİSE

Carter, Angela, "The Painful Pleasure of the 15-inch Waist", *New Society*, 22 Nisan 1982
Clérambault, Gaëtan Gaitan (de), *Passion érotique des étoffes chez la femme*, Paris, 1991
Favrichon, Anna, *Toilettes et Silhouettes Féminines chez Marcel Proust*, Lyon, 1987
Flügel, J. C., *The Psychology of Clothes*, Londra, 1950
Gaines, Jane ve Herzog, Charlotte, ed., *Fabrications – Costume and the Female Body*, New York, Londra, 1990
Kunzle, David, *Fashion and Fetishism: A Social History of the Corset, Tight-lacing and Other Forms of Body-sculpture in the West*, Totowa, NJ, 1982
Lemoine-Luccioni, Eugenie, *La Robe*, Paris, 1983
Papetti, Yolande vd., ed., *La Passion des etoffes chez un neuro-psychiatre – Gaëtan Gaitan de Clerambault*, Paris, 1990
Silverman, Kaja, "Fragments of a Fashionable Discourse", *Studies in Entertainment – Critical Approach to Mass Culture*, ed. Tania Modleski, Bloomington ve Indianapolis, 1986
Wollen, Peter, "Fashion/Orientalism/the Body", *New Formations*, 1, Bahar 1987
Woolf, Virginia, "The New Dress", *A Haunted House and Other Short Stories*, Londra, 1943

Dizin

A
abjection 156
Adem 59, 60
Against Nature 56
Alberti, Leone Battista 35, 99, 101, 124
Altın Dörtgen 104
Altın Oran 104, 107, 116
analitik 109
Andrews, Dana 26
Antonie 28
Anzieu, Didier 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 228, 229, 230
Ariel, Gideon 55
Aristoteles 30, 179
arrondissement 94
Asimov, Isaac 57
Assoun, Paul-Laurent 134
Astair 131
Astaire, Fred 178
Aşk Yolcuları 179
Atlas of Foreshortenin 94
Augustinus, Aziz 30, 98
Avignonlu Kızlar 159, 160, 163
Azize Anne 138

B
Baartman, 168
Baartman, Saartjie 153, 168
Babaté, Jean-Michel 105
Bacon, Francis 95
Baker, Josephine 161, 162, 163, 169, 171, 174
Bakhtin, Mikhail 153, 155
Balzac 13, 14, 28, 163
Barrie, J.M. 139
Barthes, Roland 27, 28, 82, 132, 202, 205, 206, 208, 225, 227
Baudelaire, Charles 145, 161, 168, 177, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 207, 212, 212, 213
Baudrillard, Jean 221
Beaton, Cecil 12
Beau tétin 76
Bell, Quentin 181, 222
belle comme un camion 57
Bellini 32
Bellmer, Hans 93, 121
Bellori, Giovanni Pietro 29, 32, 38, 43
Bembo, Pietro 32, 33, 39
Benjamin, Walter 198, 200, 212
Benson, R.M. 58
Berkeley, Busby 118
bestiaire 75
Bête Humaine 173
Bhabha, Homi 165, 173
biretta 122
bizarrerie 168
blason 73, 74, 75, 76, 82, 86, 87
blason anatomique 72, 73, 75, 76, 78, 83, 84
Blason du beau tétin 84
Blason du C. 87, 88
Blason du lait tétin 85
Boccaccio 34, 73
Bon, Marc-Henri 94, 95
bongré ma vie 79

bon-vivant 62
Bosch, Bruegel 155
Boticelli 27
Bowie, Malcolm 226
Breton, André 139, 196, 198, 201, 202, 213
Burgin, Victor 131, 150, 202, 205, 207
Burke 103

C-Ç

calendrier 75, 76
Camera Lucida 208
camera obscura 60
Campion 37
canone breve 34, 35
canone lungo 34, 35, 73
Canova 94
canzone 88
capitoli 76
Carlyle, Thomas 186, 190
Caspary, Vera 39
Champollion 125
Charpy, Adrien 154
chora 55
Circe 63
Civilisation and its Discontents 20
Cixous, Hélène 149, 151
Clark, Kenneth 19, 33, 34, 39
Clément, Catherine 79, 129, 143, 211, 212, 231
Close, Chuck 70
Colin, Paul 174
Colless, Ted 168
con 87, 88
contre-blason 84, 85
Copper, A.A. 106
corps à corps 159
Cosmopolitan 16
coup-de-foudre 195
Cousins, Mark 125
crise narcissique 159
Croce, Benedetto 30, 33
Cropper, Elizabeth 88
Crowie, Elizabeth 210, 212
Czaplicka, John 162
Çılgın Aşk 201

D

d L'Isle-Adam, Villiers 58, 60
d'Estrées, Gabrielle 72, 74
da Sassoferrato, Olympo 76
da Vignola, Giacomo Barozzi 100
da Vinci, Leonardo 77, 79, 101, 111
Dadoun, Roger 45, 49, 50
Daphane 38
Davis, Bette 178, 179
de Chantelou, Paul Fréart 106
De Corporis Fabrica 77
de Gobineau, JosepArthur 152
de Honnecourt, Villard 98
de l'Isle-Adam, Villiers 17, 44, 59, 71, 86, 94
de Saussure, Ferdinand 21
De Temperamentis 110
découpage 132, 133
del Rey, Lester 43
Delacroix 105
Demiurgos 96, 97, 98
Derain 160
Descartes 103
di Giorgio, Francesco 106
Dialoge delle bellezze delle done 38
Dick, Leslie 216, 218
Diderot 28, 103, 136
diegesis 178
Doane, Mary Ann 122, 143
doxa 34
Drevet, Patrick 71
du beau tétin 83, 87
Dürer, Albrecht 101, 1121
Dyer, Richard 166

E

Eassai sur l'inégalité des races humaines 152
Eco, Umberto 98
Edison 44, 46, 48, 53, 55, 58, 59, 61, 62
Eichtal, Gustave 152
embonpoint 154
en abyme 221
en miroir 135
Endymion 14
Enquiry 103
Envisioning America 162
Ernst, Max 198
Ewald, Celian 44
Ewald, Lord 53, 54, 60, 61

F
fahişe 154, 155
Fanon, Franz 167
fântome 213
Farrell, J.G. 27
feme fatale 50
Feminine Beauty 33
Femme 177
femme-du-monde 178
Ficino 30, 124
Firenzuola 38
flânerie 199
flâneur 198, 199
flâneuse 197
Flügel, J.C. 180, 185, 186, 190, 222
Foire du Trône 169
Folies-Bergère 163
Follow the Fleet 179
Fontainebleau Okulu 71, 72
fort-da 89, 90
Foss, Paul 168
Foucault, Michel 125
foufrou 180
France Anatole 185
Francesco 107
François, I. 71
Frenhofer 14, 15, 39, 40, 46, 54, 112
Freud, Sigmund 17, 18, 20, 21, 22, 23, 50, 51, 60, 61, 64, 86, 89, 90, 108, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 121, 122, 127, 128, 139, 141, 142, 165, 181, 183, 185, 186, 187, 192, 203, 210, 211, 213
frisson 106
Funny Face 131

G
Gabrielle d'Estrées and the Duchesse de Villars 72
Galen 110
Gauguin, Paul 152
Gestalt 129, 230
gestuelle 204
Gilman, Sander L. 159
Giocometti 201
Girls, Tiller 51
Godiva, Lady 184
Goude, Jean-Paul 91, 163, 164, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 190
Grace and Fashion Crowd, Imagined 169
Gradiva 132
Grant, Cary 177
Greco 104
Groddeck, Georg 50
Grohs, Uli 237
Guido 33
Guitry, Sacha 29
Guys, Constantin 194, 197, 199

H
Harold, Norbert 208
Havva 44, 59, 60
Hawkes, Terence 37
Heine, Heinrich 122, 143
Helen, Truvalı 29, 32, 35, 38, 43
Hepburn, Audrey 131, 177, 178, 179, 180, 184, 190
hipertrofi 153
Hippias 14
Hippias Major 15
History of the Theory of Human Proportions 101
Hitchcock 130
hiyeroglif 122, 123, 124, 139
Hodges, Devon L. 77
Hoffman, E.T.A. 44
Hoffmann, Paul 136
Hogarth, William 103
Honey 93
Hottentot 155, 168
Hottentot Önlüğü 154
Hottentot Venüsü 153, 154, 162
Hughes, Howard 116
Hussain, Athar 125
Huysmans, J-K. 56
Huyssen, Andreas 48, 57

I-İ
Indecision 176
idées fixes 165
imago 18, 230
İsa 99

J
J'ai soif 203
Jensen 132
Jezebel 166
Jones, Grace 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174

joussance 64
Jungle Fever 164, 173

K
Kafka 114
Kant 30, 58
Keats 43
Kelly, Grace 130
Kircher, Athanese 125
Kirchner, Ernest Ludwig 169
Klein, Melanie 80, 81, 82, 85, 86, 133, 230
Knight, Richard Payne 151
Kofinan, Sarah 135, 143
Kokoschka, Oskar 57, 65, 66, 68
Komik Yüz 178, 179, 180
konsantrasyon 112
Kracauer, Siegfried 51
kreşendo 151
Kristeva, Julia 55, 156, 157, 158, 159, 161, 173, 188, 230

L
L'Amour Fou 201
l'étranger 173
L'Eve Future 17, 44, 47, 58, 59, 71, 86, 94
La beauté idéale 177
La Belle Noiseuse 46
La Cstiglione 224
La Dona delinquente, la prostituta e la donna normale 154
La Gioconda'nın gece gülüşü 138
La Revue Nègre 174
labia majora 154
Lacan, Jacques 21, 61, 79, 80, 114, 126, 128, 135, 141, 182, 183, 188, 201, 211, 221, 222, 223, 225, 230, 231
Lagache, Daniel 61, 62
Lakoff, Tolmach 16
Lang, Fritz 44
Laplanche, Jean 21, 108, 109, 112, 113, 114, 128, 141, 185, 204, 209, 210, 226
Laura I 70
Le Corbusier 104
Le Roman d'un saphi 159
Lecercle 37, 39
Leclaire, Serge 21, 203, 204
Léger, Fernand 120
Lemoine-Luccioni, Eugénie 192
Leonardo 101, 143
Les Blasons anatomiques du corps féminin 79
Lettres sur la race noire et la rece blanche 152
Levinson, André 161
Lilith 59
Lombroso, Cesare 154, 155
Lord Ewald 18
Loti, Pierre 159

M
Madonna ve Azize Anne 142, 143
Magny 38
Magritte, René 193
Maier, M. 42
Maison Carrée 106
maître penseur 61, 106
Maitress 170
Mapplethorpe, Robert 152
Marot, Clément 76, 83, 84
Marsyas 96
Martini, Simone 31
Maryas 188
Maschinenmensch 48
Masson, André 104, 105
Melchiori, Paola 226
Mellecamp, Patricia 49
meravigliosa opera 223
Mercer, Kobena 172
Meryem 46, 63, 138
Metropolis 44, 45, 46, 50, 51, 53
Michelson, Annette 71, 73, 84, 86
Milner, Max 45
Milo Venüsü 105
minor mondo 77
minuta 101
mise-à-distance 111
mise-en-abîme 200
Modulor 104
Mona Lisa 138, 139, 141, 142
Mona Lisa with Keys 120
Monroe, Marilyn 33
Moos, Hermine 57, 65, 68
Moret 121
Morrison, Toni 208
Mort de Cléopâtre 28
Mortensen, S.AA. 233

Mulvey, Laura 131, 226
Muzaffer Venüs 94

N

Narcissus 66, 232
Nefertiti, Kraliçe 33
Newton, Helmut 170
Nietzsche, Friedrich 112, 137
non-objet du désir 156
Now Voyager 178

O-Ö

objet 173
objets d'art 29
Oedipus 86, 90, 133, 143, 144, 157, 191, 228
Oidipal 130
Olympus Balosu 166
Ornitz, Don 146
Ovidius 88, 90
Özel Bir Kadın 184

P

par excellence 197
Patellani, Federico 92
Pater 139
Pater, Walter 138, 139
pedes 101
Person, Louis 223
Petrarca, Francesco 31, 32, 33, 34, 35, 39, 90
Philokles 102
Picasso 159, 160
Pierson, Louis 224
Piles 102
Platon 14, 30, 97, 98, 123, 124, 125, 144, 145, 178
Plotinos 55, 124, 158
Plutarkhos 96
Pollock, Griselda 198, 199
Polykleitos 97
Ponfsky 101
Pontalis 114, 209, 210
popo 153, 154
Porphyrios 55
Poussin, Nicolas 106, 107
Powers of Horror 188
Pozzi, Mario 34, 36
Preminger, Otto 39
Pretty Woman 179
Proust, Marcel 144, 206, 208
Pryor, D.B. 58
Ptolemaios 77
Pudica, Venus 99
punctum 202, 203, 205, 208
Pygmalyon 28, 32, 39, 44, 45, 57, 223
Pygmalyon 179
Pythagoras 95, 96, 98

Q-R

Quality 178
Quignard, Pascal 79
Rabbaté, Jean 107, 116
radieuse Inspirée 63
Ray, Man 148
Rear Window 130
redingote 199
Reynolds 102
Richardson, Mary 232
Rimbaud 223
ritmik emisyon 128
Roberts, Julia 184
Rogers, Mary 32
Rokeby Venus 33
Rokeby Venüs 163
Ronsard 37
Rose, Jacquiline 130
Rose, Phyliss 160, 162, 159, 174
Rosolato, Guy 64
Rotwang 45, 47
Rousseau 223
Russell, Jane 107, 116

S-Ş

Sarrasine 13, 14, 15, 28
Sartre, Jean-Paul 133, 134, 135, 144
Saunders 76
Savorgnan, Maria 32
Schelling 107, 111
Sfinkter 115
Shaftesbury Kontu 102, 106, 107
Sherr, Rachel L. 16
Silverman, Kaja 181, 182, 185
skopofilik 181, 182
Sokrates 14
Solomon-Godeau, Abigail 152, 219, 220, 221, 222, 224
Spare Rib 16

Spitteler, Carl 18
Spitz, René 126, 127
staetopigia in prostitutes 155
Stallybrass, Peter 155, 156
staz 110
Steatopyga 154, 155
Stendhal 27
Stewart, James 130
strambotti 76
strambotto 76, 87
studium 202
sublimation 108
sublime 108

T
Tapdnacing Negro 169
tape-à-l'oeuil 183
The Doll 68
The Enigma of Woman 143
The Immaculate Conception 46
The New Vision 162
The Photography of Women 94
The Sandman 44, 45, 59
Theodor de Bry, Johann 42
Theokles 102
Thomer, Hans 112
Three Eassays of the Theory of Sexuality 20
Tiarini 27
Tierney, Gene 26
Timaios 96
toise d'un regard 86
touffeur 116
tour de force 33
Tour de Maubergeon 116, 117
Trocadéro Müzesi 160
trouvaille 213
Triimlein 101, 112

U
unceolae 101
Urbain, Ismayl 152
ut pictura poesis 36
Uygarlığın Huzursuzluğu 115

V
vagina dentata 60
Vaselius, Andreas 77
Velázquez 33, 163, 232
Venus de Milo 18
Venus Victorious 18
Venüs 28, 33, 161, 163
Vesalius, Andreas 79
Vickers, Nancy J. 88, 89
Villars Düşesi 74, 75
Villiers 73
Violante 137
Vitruvius 97, 99, 106
Vitti, Monica 216
Vogue 58, 161
voyeur 182

W
Walker, Alexander 150, 151
White, Allan 155, 156
Wilson, D.B. 83
Winogrand, Garry 130, 197, 198, 212, 213, 214
Wittkower, Rudolf 97, 98, 125
Wolff, Janet 197
Wollen, Peter 46
Women are Beautiful 197
Woolf, Virginia 226
yeux de fougère 196

Y-Z
Young, Robert 222
Zambinella 13, 14, 15, 28, 29
Zee, James Van der 205
Zeuksis 35

Bir kadın güzel ya da değildir. Güzel değilse, güzelleşmek için elinden geleni yapacaktır. Güzelse, bir gün mutlaka bu güzelliğe veda etmek zorunda kalacaktır. Nasıl ki hiçbir erkek hadım edilme kaygısından kaçamazsa, hiçbir kadın da "güzellik beklentisi"nden kaçamaz. Peki o zaman güzellik nedir? Tarih boyunca pek çok dişil "güzelliğin" doğasını tanımlama girişimi olmuştur. Francette Pacteau, "güzellik" nitelemesine değil niteleme ediminin kendisine odaklanarak bu tip araştırmalara yeni bir boyut kazandırıyor. Araştırmasının yöntemini psikanaliz kuramı üzerine inşa eden Pacteau basit ve özgün bir önerme geliştiriyor: "Güzellik" kelimesi, birbirinden farklı, özellikle eril olan, *semptomları* tanımlayan bir terimdir. Kitapta semptom terimi, bastırılanın geri dönüşü anlamında kullanılıyor. Kitap, erkekler tarafından ve onlar için yapılan imgelerde görüldüğü şekliyle güzellik semptomunun nedenbilimiyle ilgileniyor. Yazar, olumsal anlamda arzu nesnesinden çok, bu nesnenin içinde yer aldığı fanteziyi önemsiyor. "Fantezi"den bahsetmek, tecrit edilmiş "güzel" nesnenin tasarımının ötesinde, o nesnenin yer aldığı "estetik" duygunun sahnelendiği senaryoyu anımsatıyor. Pacteau, güzellik hakkındaki tartışmasını, kadın ve temsilleri arasındaki takasın olup bittiği alana yerleştiriyor; ancak "gerçek" kadın ve onun "gerçek olmayan" imgeleri arasında basit bir karşıtlığa dayanarak sinema, reklam, plastik sanatlar gibi mecralarda kadın imgelerini inceleme gibi geçmiş yıllarda çokça yapılan bir işe soyunmuyor. Yazarın derdi "güzellik"in ta kendisi!

Yazar, Rönesans şiirinden Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa*'sına, Balzac'ın romanlarından Fritz Lang'ın *Metropolis*'ine, André Breton'un *Nadja*'sından Jean Paul Goude'un Grace Jones fotoğraflarına kadar sanatın birçok dalında kusursuz dişil güzelliğin imgesine ulaşmak konusunda "yaratıcıların" sonu gelmez çabalarının arkasında duran asıl arzuyu tartışıyor. "Güzellik bakanın gözündedir," deyişinin altında yatan karmaşıklığı gözler önüne seriyor.

AYRINTI

AYRINTI • SANAT ve KURAM
ISBN 975-539-447-8
9 789755 394473

T.C. KÜLTÜR ve TURİZM BAKANLIĞI
SKB 553786 UGG