Görünür dünyanın eşiği

Kaja Silverman



İngilizceden çeviren: Aylin Onacak

AYRINTI

GÖRÜNÜR DÜNYANIN EŞİĞİ • Kaja Silverman

KAJA SILVERMAN

Doktorluk unvanını Brown Üniversitesi'nde aldı. 1991 yılından bu yana California Üniversitesi'nde Retorik ve Sinema Profesörü olarak dersler vermektedir.

Toplumsal cinsiyet kuramı, feminizm, psikanaliz, felsefe ve fotoğraf çalışmaları gibi alanlara odaklanmış bir araştırmacıdır. *World Spectators* (Stanford UP, 2000); *Male Subjectivity at the Margins* (Routledge, 1992); *The Subject of Semiotics* (Oxford UP, 1982); *The Acoustic Mirror* (Indiana UP, 1998) Silverman'ın bu konular üzerinde yaptığı araştırmaları kaleme aldığı kitaplardır. Bunlara ek olarak, Harun Farocki ile birlikte *Speaking About Godard* (New York UP, 1998) adlı bir kitap kaleme almıştır. *Eğlence İncelemeleri: Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar* (Metis Yayınları, 1998) adlı eserde yer alan "Moda Bir Söylemden Parçalar" başlıklı makalesi, Türkiye'de yayımlanan ilk eseri olmuştur.

Ayrıntı: 492
İnceleme dizisi: 217

Görünür Dünyanın Eşiği
Kaja Silverman

İngilizceden çeviren
Aylin Onacak

Yayıma hazırlayan
Sidal Tiryakioğlu

Kitabın özgün adı
The Threshold of the Visible World

Routledge/1996
basımından çevrilmiştir.

© Routledge, 1996

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Asuman Ercan

Kapak düzeni
Arslan Kahraman

Düzelti
Asaf Taneri

Baskı ve cilt
Sena Ofset (0 212) 613 38 46

Birinci basım *2006*
Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-482-6

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

Kaja Silverman

Görünür Dünyanın Eşiği

AYRINTI

Harun'a ve üretken bakışına

İçindekiler

— Giriş 11

Eşik

— I. BEDENSEL EGO 21
A. Görsel *imago* 23
B. Duyu ve bedensel ego 27
C. Uzaktaki özdeşlik 30
D. Nazar ve perde 36
E. Parçalar halinde beden fantezisi 38
F. Kendi-ile-aynı beden 43
G. Fanon ve siyahi erkeğin bedensel egosu 50
H. Freud ve dişi bedensel ego 56
I. Daha detaylı bir idealleştirme tartışmasına başlangıç 65

— II. İDEAL-EGO'DAN ETKİN SEVGİ HEDİYESİNE 67
A. İdeal-ego 70
B. İdeal-ego ve parçalar halinde beden fantezisi: 1 77
C. İdeal-ego ve parçalar halinde beden fantezisi: 2 91
D. İdeal-ego ve parçalar halinde beden fantezisi: 3 98
E. İdeal-ego ve parçalar halinde beden fantezisi: 4 103
F. Ego-ideali 109
G. Sevgi hediyesi 116
H. Sevgi hediyesini etkin yapmak 122

— III. SİYASİ ESRİME 129
A. Brecht ve sinema 129
B. Sinematik özdeşleşme 137
C. Muhalefete sıçrayış 141
D. Sinema ve aura 145
E. Kült imgesi 162

Görünür dünya

— IV. NAZAR 187
A. Kamera ve göz 187
B. Nazar ve kamera 197
C. Gösteri-olarak-bakış 205
D. Toplumsal aygıt olarak kamera 212
E. Kamera karşısında nasıl durmalı 217
F. Direnen bakış 228

— V. BAKIŞ 238
A. Sartre ve Le Regard 239
B. Lacan ve görüş alanı 244
C. Bir bakış etiğine doğru 249
D. Görülmek-için-olan 256
E. Üretken bakış 262
F. Cisimden kurtulmuş yara 271

— VI. PERDE 283
A. Fotoğrafik dünyanın resmi 285
B. Poz 294
C. Başlıksız film kareleri 300
D. "Yeterince iyi" 318

— Dizin 329

TEŞEKKÜR

Bu kitabın büyük kısmı benim için aşk şehri olan Berlin'de yazıldı. Orada yaşarken kullandığım metro durağının Almancada hiçbir şey ifade etmeyen adının bile –Blisse Strasse– benim için derin ve özel bir anlamı vardı. Bu yüzden ilk olarak Berlin'e ve Alman arkadaşlarıma, Godard'ın *Alphaville* [1965] adlı filminde Lemmy Caution'ın [Eddie Constantine] dediği gibi, "daima ışığa doğru" ilerlememe imkân veren bir atmosfer yarattıkları için teşekkür ediyorum.

Birkaç Amerikalı arkadaşım kitabın bölümlerini ya da tamamını okuyup daha iyi olması için bana yardım etti. Bu kitabın üretiminin her safhasında bana yardım eden araştırma asistanım ve sağ kolum Amy Zilliax'a son derece müteşekkirim. Bu sayfaları son derece titiz ve mükemmel şekilde okuyan Hayden White, Greg Forter, Judy Butler ve David Eng, düzeltmeler için değeri tartışılamaz öneri ve eleştirilerde bulundular. Leo Bersani çok kritik bir anda isabetli bir şevk ve akıllıca önerilerle araya girdi ve Brian Wallis mükemmel bir editördü. Hiç azalmayan dostluğu için Mary Russo'ya ve Berkeley'den aylarca uzak kaldığımda bile benimle temasını kesmediği için Carol Clover'a da teşekkür etmeliyim. Eric Zinner'in, bu projeyle editör olarak ilgilenmeye geç bir safhada başladıysa da muazzam yardımı oldu.

Ne Alman ne de Amerikalı olan, ancak birçok kültür arasında zarafetle hareket eden sevgili arkadaşım Mieke Bal'a teşekkürden fazlasını borçluyum. Bu kitabın her kelimesini mikroskobik incelemeye aldı ve içerdiği savların nasıl güçlendirilebileceği ve daha açık hale getirilebileceğine dair sayfalar dolusu zekice öneri yazdı.

Ancak son olarak, en çok teşekkürü borçlu olduğum kişi Harun Farocki'dir. Bu kitabın her taslağını biçimsel problemler açısından şaşmaz bir gözle okudu. Onun sayesinde burada tartışılan görsel metinlerden faydalanma olanağını elde ettim. En önemlisi de bana "ya sen ya ben"in ötesine geçip "sen ve ben"in olabilirliğine inanmayı öğreterek, bu kitabın asıl ve daha geniş kapsamlı kuramsal argümanını kavramamı mümkün kılarak "Blisse Strasse"ye eksiksiz bir mutluluk getirdi.

Giriş

1992 yılının ikinci döneminde yüksek lisans öğrencilerine Freud üzerine bir seminer verirken öğrencilerimden biri "Psikanalizin bir sevgi kuramı var mı?" diye sordu. Neredeyse otomatik olarak olumlu cevap vermeye başladım; ne de olsa duygulanım konusunda psikanalizin üstüne yoktu. Ancak bir an düşününce o kadar da emin olamadım. Hem psikanaliz hem de son yıllarda psikanalize başvurulan çoğu tartışma içinde cinsellik, arzu ve saldırganlık çokça ele alınmıştı, ama sevgi, bu iki bağlam içinde de göze çarpmamıştı. Bir entelektüel soruşturma nesnesi saygınlığına hiç sahip olmamış gibi görünüyordu; her zaman mükemmel bir kiç örneği olmuştu.

Yaşamımdaki son gelişmeler, tüm sınıfın seminer boyunca bir

yanıt arayıp durduğu bu öğrenci sorusuna hem kişisel hem de kuramsal bir önem kazandırdı. İmalı pek çok pasaj bulduysak da sevgiyi kavramlaştırmak için kesin bir model bulamadık. Freud'un eserlerinin sayfaları arasından kesin bir açıklıkla ortaya çıkan tek şey, idealleştirme işleviyle sevginin yakından bağlantılı olduğuydu. Bununla birlikte, arayışımızın önemine zamanla daha da ikna oldum. Sevgi, psişik dünya kadar siyasi dünyada da vazgeçilmez görünmeye başladı.

Sömestr sonunda *Görünür Dünyanın Eşiği*'ni yazmaya başladım. Daha sonra I. ve III. bölümlerin temelini sağlayacak olan bir metinde karşıma çıkan popüler bir nosyona meydan okudum. Bu, Freud seminerinde üzerinde durduğum konularla hiç alakası olmadığına inandığım, sonsuz sayıda çelişkili özdeşleşmeye açık, devingen özne nosyonuydu. Anlatısal ve yapısal konumsallıklar söz konusu olduğunda aslında çoğumuz tam bir gezginci iken, bedensel yeniden biçimleniş olasılığıyla yüzleştiğimizde –özellikle de bu yeniden biçimleniş, toplumsal olarak değer verilmeyenle özdeşleşerek aynı hizaya gelmeyi içerdiği zaman– dikkate değer ölçüde inatçılaştığımızı, genellikle ya kendi cismani koordinatlarımıza tutunduğumuzu ya da toplumsal olarak daha fazla değer biçilenleri kendi üzerimize almayı arzu ettiğimizi savundum. Hangi psişik ve estetik şartlar altında hem ideallikten hem de benlikten uzaklaştırılıp, hor görülen bedenlerle bir özdeşleşme ilişkisi içine girebileceğimizi anlatmaya çalıştım.

Görünür Dünyanın Eşiği'nin II. bölümünü yazmaya başlayana kadar sevgi, kitabın ilk yarısının ana kategorisi olarak çıkmamıştı ortaya. Toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf ve diğer "fark"[1] biçimleri hakkında yapısökümcü tarzda yazan bizlerin ciddi bir stratejik hata yaptığımızı o zaman anladım. İdealleştirmenin hangi farklı şekillerde kullanılabileceğini hayal etmek yerine, sevginin can damarı olan bu psişik etkinliğin karşısında olmuştuk hep. Bu yüzden de, var

1. Kitabın devamında, I. bölümde ayrıntılı şekilde incelenecek olan kendi-ile-aynı-beden ilkesinin o daha merkezi etkilerinden bahsederken "fark" sözcüğünü tırnak içine alacağım. "[Ö]teki" sözcüğünü ise, öznenin kendisinde kabul edemediği şeyi bir nesneye yansıtması sonucunda ortaya çıkan şeyi gösterdiği zaman tırnak içine alacağım.

olan idealler sistemini tartışmamış, özdeşleşme sürecinin can alıcı bir bileşenini gözden kaçırmıştık.

Bunun ardından, kitabın I., II. ve III. bölümlerinde, özdeşleşmedeki en güçlü tek teşvikin ideallik olduğunu savunmaya başladım; çünkü, bir şeyi idealleştirebilmek için aynı zamanda onunla özdeşleşmemiz de gerekir. Dolayısıyla idealleştirme, bize bir dizi yepyeni psişik ilişkinin kapısını açabilen, can alıcı bir siyasi araçtır. Ancak, bundan böyle farklı bir şekilde idealleştireceğiz diye bir karar veremeyiz, çünkü idealleştirme esas olarak bilinçdışı bir etkinliktir ve genellikle metinlerle yönlendirilir. Sonuç olarak, aksi takdirde geri çevireceğimiz bedenleri idealleştirmemizi ve de bu bedenlerle özdeşleşmemizi mümkün kılacak estetik eserlere ihtiyacımız vardır.

Ama metnin, kültürel olarak hor görülenle özdeşleşmemizi mümkün kılması yeterli değildir. Bu özdeşleşmenin içselleştiren değil de, dışsallaştıran bir mantığa uyması –içe alarak değil, dışa atarak özdeşleşmemiz ve, böylelikle, yeni aydınlanmış bedenlerin ötekiliğine saygı duymamız– çok büyük önem taşır. Yeni yaratılan idealin ezici bir öze dönüşerek sabitleşmemesi için, o aydınlanmanın failleri olduğumuz bilinçli bilgisine ulaşmamız da eşit derecede önemlidir. Dolayısıyla, *Görünür Dünyanın Eşiği*'nin ilk yarısında örnek statüsü verdiğim estetik eser, ideal imgeyi özümleme girişimlerimize direnen eserdir. Bu eser aynı zamanda sevgi hediyesini* geçici bir miras biçiminde korur ve böylelikle bizi edilgin değil etkin bir idealleştirmeye sevk eder.

Şimdiye dek, beni burada ilgilendiren temsil pratiklerinin, her şeyden önce *görsel* olduğunu belirtmedim. Aslında bu kitabın daha geniş tasarısı, bir görüş alanı etiği ve psikanalitik bir görsel temsil politikası sunmaktır. *Écrits*'de Lacan, "ayna imgesi, görünür dünyanın eşiği gibidir,"[2] diyerek sadece tüm görsel işlemlerin narsisizm

* Kitabın II. bölümünde geniş bir şekilde ele alınan sevgi hediyesi tanımı için bkz. s. 70. (ç.n.)

2. Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the 'I' as Revealed in Psychoanalytic Experience," *Écrits: A Selection*, çev.: Alan Sheridan, Norton, New York, 1977, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, Saffet Murat Tura, Ayrıntı Yayınları, 1996 [Jacques Lacan, "Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi," çev.: Nilüfer Kuyaş, s. 176].

tarafından büküldüğünü ileri sürmez, aynı zamanda kişinin ancak ayna evresinden geçerek görme alanına girdiğini de ileri sürer. *Görünür Dünyanın Eşiği*'nin düzenleniş mantığı, bu düşündürücü yorumdan türemiştir. Görüş alanına, ayna evresinden geçerek yaklaşır.

Kitabın ilk yarısı bu "hadise"nin merkezinde yer alan kavramlarla ilgilidir: bedensel ego, idealleştirme ve özdeşleşme. İkinci yarısı ise, bir araya gelerek görsel alanı meydana getiren üç kategoriye odaklanır: nazar, bakış ve perde (ya da kültürel imge repertuarı). Kitabın "Eşik" kısmını oluşturan bölümler bedensel özdeşleşmelerimizi kuşatan toplumsal ve psişik sınırlamaları ve bunları hangi şartlar altında atlatabileceğimizi anlatmaya çalışırken, "Görünür Dünya"yı oluşturan bölümler ise daha çok, bakışı denetim altında tutan toplumsal ve psişik güçlerle, hangi şartlar altında her şeye karşın ara sıra da olsa çevremizi üretken ya da dönüştürücü gözlerle görmeyi başardığımızla ilgilidir.

Görünür Dünyanın Eşiği'nin ikinci yarısında, bakışın, dünyayı önceden tayin edilmiş bir seyir konumundan ayrımsama konusunda kültürel, dünyayı egoyu koruyacak şekillerde görme konusunda da psişik baskı altında olduğunu iddia ediyorum. Bakış, birçok yönden, sadece genellikle "gerçeklik" kabul edileni algılamaya ve olumlamaya teşvik edilir. *Moi*'nın yaratılmasına ve sağlamlaştırılmasına vasıta olan her türden yanlış tanıma yüzünden bakışın nesnelliği daha da zarar görür. Bakış, dışsal ve öteki olanı sürekli olarak benliğe atfeder ve benliğe ait olanı da ötekine yansıtır.

Biz bir şey gördüğümüzün daha bilincine bile varmadan bu algı, ne değer alacağını belirlemeye yardımcı her çeşit sınıflandırmadan geçirilerek işlenmiştir. Aynı zamanda, görsel nesne de narsistik olarak benliğe mal edilmiş ya da benliğin istenmeyen dökünüsüyle birlikte yüklenmiş ve böylece reddedilmiş olabilir. Ancak ilk bakış asla sonuncusu değildir; bakışımız zamana yayılır.

Bu "zaman," biri bilinç, diğeri bilinçdışı olmak üzere iki boyuta sahiptir. Farkına varmadığımız bir algılamayı denetleyemeyiz, ama geriye dönüp, bizim için üstlendiği değeri bilinç seviyesinde değiştirebiliriz. Bir nesneye farklı temsil parametrelerinden ikinci kez bakıp, bize ait olmayanı kendimize mal ettiğimiz ya da kendi-

mizde görmek istemediğimizi bir başkasına gönderdiğimiz süreci özenle tersine çevirebiliriz. Böyle bir yeniden-görüş her ne kadar sınırlı bir etkiye sahip olsa ve her yeni görsel algılamayla tekrarlanması gerekse de, özne ile öteki arasında etik ya da şiddet içermeyen bir ilişkiye giden yolda gerekli bir adımdır.

Herhangi bir belirli algının bilinçdışı "vade"si insan ömrü kadar olabilir ve bilinçli bir gözden geçirmenin sebep olabileceğinden çok daha kökten bir değerler başkalaşımı meydana getirebilir. Bakmak, bir imgeyi, kültürel yönden önemsiz bir nesneyi libidinal yankıya sahip bir nesne durumuna getirebilen ve kültürel yönden önemli bir nesneyi ise değersiz kılabilen, sürekli değişen bir bilinçdışı anılar matrisi içine yerleştirmektir. Bilinçdışı seviyede bizim için büyük önem taşıyan bu anıların civarına yeni bir algı getirildiğinde, normatif temsil içindeki statüsü ne olursa olsun, o da "aydınlatılmış" ya da ışıklandırılmış olur. Bu ayrıcalıklı alandan dışlandığında ise değerini kaybedecektir.

Bakışın bu öz devinimi "eylemlilik" olarak nitelendirilemez çünkü bakış, onu yönetmeye yönelik bilinçli girişimlerimize direnir. Burada yine, bizim ulaşamadığımız yere müdahale edebilen estetik metinlerin yardımına ihtiyaç duyarız. Böyle metinler, psişik olarak değişikliğe uğramadan önce bile, duygu yüklü bilinçdışı anıların biçimsel ve libidinal özelliklerine sahip görsel ve sözsel imgelerle doludur. Dolayısıyla da bilinçdışındaki ayrıcalıklı bir alana derhal taşınabilirler. Aynı zamanda, bilinçli incelemeye ve sorgulamaya da açıktırlar.

Temsil pratiği çoğunlukla, hâkim değerleri teyit eden mnemik* "aşılar"la çalışsa da, bunların dışsal kaynağında, her birimiz için, bize "ait" olmayana psişik erişim sağlama; başka insanların anılarını "anımsama" olasılığı saklıdır. Ve bu ödünç anılar vasıtasıyla sadece kendimizinkilerden değil, normatif temsilin geçerli kıldıklarından da çok uzaklarda olan acılara, hazlara ve mücadelelere psişik olarak katılabiliriz.

Görünür Dünyanın Eşiği'nin II. bölümünde, ideale kişisel olarak yanaşma girişimlerimizin hepsinin de başarısızlıkla sonuçlandı-

* Bkz. V. bölüm, s. 263 (ç.n.)

ğını ve bizi ötekilerle ölümcül bir saldırganlık ilişkisi içinde bıraktığını uzun uzadıya savunuyorum. Bu narsistik nafile arayışı, etkin sevgi hediyesiyle ya da toplumsal olarak değersizleştirilmiş bedenlere idealliğin geçici olarak verilmesiyle, karşılaştırdım. Ancak, ideale yaklaşma girişimi sonucunda eksiği ya da idealden uzaklığı ayrımsamanın üstesinden öznenin psişik olarak nasıl geleceğini bu bölümde belirtmiyorum.

Kendini-idealleştirmenin tek alternatifi kendinden-tiksinmeymiş gibi görünebilir. Ancak bu kitabın kapanış sayfalarında önemli bir imgeler dizisi beni ideallik ile değersizlik arasındaki ikili karşıtlığı sökebilecek gibi görünen bir kavrama doğru yönlendiriyor: "Yeterince iyi" nosyonu. Böylece, başladığım konuya geri dönmüş oluyorum: sevgi. Bununla birlikte, başlangıçta, aksi halde reddedeceğimiz bedenleri hangi şartlar altında idealleştirip böylelikle de onlarla özdeşleşebileceğimiz konusuyla ilgilenirken, kitabın sonlarına doğru daha çok, kendimizi etik anlamda nasıl sevebileceğimizle ilgiliyim.

"Yeterince iyi," ideallerin eşzamanlı olarak hem yaşanıp hem de yapısökümüne uğratılabildiği bir paradigmadır. Bir ideali "yeterince iyi" tarzında yaşamak, her şeyden önce, onu değişmecelerine ayrıştırmaktır; temelde şekle dayalı olduğunu kavramaktır. Aynı zamanda bu değişmecelerin sadece kısmen yerine getirilebilir olduğunu da anlamaktır ki bu da eşit derecede önemlidir. Son olarak, "yeterince iyi" ilkesini kavramak, kişinin ideale kısmi ve mecazi yakınlığının, şartlar buna ne kadar karşıysa o kadar önemli olduğunun farkına varmaktır. Bunlar belki de sadece, bakışı yeniden eğitme gücüne sahip olan görsel metinlerden alabileceğimiz derslerdir. "Yeterince iyi" ilkesini diğer bedenlerle ilgili olarak uygulamayı öğrendikten sonra bu ilkeye sadece narsistik şekilde razı olabiliriz ve bu noktada imge büyük önem taşır.

Benliğin ve hâkim temsilin zorbalığıyla savaşmak konusunda bilincin tek başına yapabileceği fazla bir şey olmasa da, ve bu ödev temelde imkânsız da olsa, etik bir şekilde bakma zorunluluğundan hiçbirimiz muaf değiliz. Bu yüzden, *Görünür Dünyanın Eşiği*'nin ilk yarısında olduğu gibi ikinci yarısında da, öznenin kapasitesini

aştığı için tek başına gerçekleştiremeyeceği bir şeyi kolektif olarak yapmamıza estetik metnin yardım edebileceği ve bunun için de, bu kitapta örnekleri verilen türde metinlerin çoğalması gerektiği konusunda ısrar ettim.

Psikanalitik bir temsil politikası nosyonumu örneklendiren filmler ve fotoğraflar libidinal kapasitelerimizi öylesine muazzam ölçüde genişletir ki, bu sayfalarda uzlaşımsal bir konumda olmaktan çıkarlar. Bu metinler –Ulrike Ottinger'in *Bildnis einer Trinkerin*, Isaac Julien'in *Looking for Langston*, Harun Farocki'nin *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* ve Chris Marker'ın *Sans Soleil* adlı filmleri ile Cindy Sherman'ın *Untitled Film Stills* başlıklı fotoğrafları– geniş bir kuramsal bilgi zemininden yorumladığım nesnelerden çok, tıpkı Sokrates'in Diotima'sı* gibi, bana sevme ve üretken bir şekilde bakma sanatını öğretmiş rehberlerdir.

* Platon'un ünlü *Şölen* [Symposion] diyaloğunda Sokrates aşkın ne tür bir şey olduğuna dair düşüncelerini Montinea'lı bir kadın bilge ve kâhin olan Diotima'nın ağzından anlatır. Dolayısıyla Sokrates'e aşkın ne olduğunu öğretenin Diotima olduğu farz edilir. [Bkz. Platon, *Şölen,* çev.: Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.] (ç.n.)

EŞİK

1
Bedensel ego

The Ego and the Id'de [Ben ve İd] Freud, ego "her şeyden önce bedenseldir; yalnızca bir yüzey varlığı değil, bir yüzeyin yansıtılmasıdır da," der.[1] Freud, sıklıkla alıntılanan bu cümlede, esas olarak üzerinde durduğu psişik varlığı nitelemekte kullandığı terimlerden hiçbirini tanımlamadığı halde bir şey kesin bir açıklıkla ortaya çıkar: "Benlik" [self] ile ilgili deneyimlerimiz her zaman bedenden gelir ve bedenle sınırlanır.

İlk bakışta, bu şaşırtıcı bir iddiadır, çünkü beden görünüşte psi-

1. Sigmund Freud, *The Ego and the Id, The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, çev.: James Strachey, Hogarth, Londra, 1961, c. 19. Diğer tüm Freud alıntıları bu ciltten yapılacaktır. [Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde-Ben ve İd,* çev.: Ali Babaoğlu, Metis Yayınları, 2001, s. 86.]

kanalizin ilgi alanının dışında kalır. "Instincts and Their Vicissitudes"da [İçgüdüler ve Değişimleri] Freud, dürtülerin bilinçdışıyla sadece düşünsel bir temsilci vasıtasıyla iletişim kurduğunu vurgular.[2] Ve *The Interpretation of Dreams*'de [Düşlerin Yorumu] psişik gerçeklik için fiziksel bir yer belirtmeyi reddeder.[3] Ayrıca, histeriyi, bedenin en yüksek mevkiyi elde etmiş göründüğü bir tür nevroz olarak tanımlarken Freud, bedenin bu mevkiyi sadece, doğası değiştirilmiş bir gösterenler ağı olarak elde ettiğini de açık hale getirir.[4] Lacan, psişe ile beden arasında kesinlikle ayrıksı bir ilişki olduğu konusunda daha da ısrarlıdır; özdeşlik ve arzu, yalnız bir dizi kopma veya bölme yoluyla hayata gelir. Bu kopma ve bölmeler, özneyi ihtiyaçtan ve tamamen biyolojik olan diğer göstergelerden çok daha uzağa yerleştirir.

O halde Freud'un, egonun doğası itibarıyla, en başından beri ve en derin anlamıyla, cismani olduğu iddiasını nasıl anlamalıyız? Bu bölümde bu soruya genellikle önerilenden bir hayli farklı bir yanıt vermeye çalışacağım. Asıl amacım toplumsal cinsiyet, ırk, cinsel tercih ve kültür tarafından inşa edilip dayatılan diğer ayrımların *bedensel ego* seviyesinde oyuna nasıl dahil olduğunu açıklamak olduğuna göre, sadece ayna imgesi değil, nazar [gaze] ve kültürel "perde" [screen] veya imge repertuarı üzerinde de; sadece idealleştirilen özdeşleşmeler değil, bunların ideallikten uzaklaştıran eşitleri üzerinde de; sadece egonun başkalığı üzerinde değil, aynı zamanda "kendi-ile-aynılık" üzerindeki geleneksel ısrarı üzerinde de duracağım.

2. Sigmund Freud, "Instincts and their Vicissitudes," *The Standard Edition*, c. 14, s. 121-122 [Bkz. "İçgüdüler ve Değişimleri", *a.g.e.* Ayrıca bkz. Saffet Murat Tura, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*].

3. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, *The Standard Edition*, c. 5, s. 536. [Bkz. Sigmund Freud *Düşlerin Yorumu*, çev.: Dr. Emre Kapkın, Payel Yayınevi, 2001].

4. Sigmund Freud ve Joseph Breuer, *Studies in Hysteria*, *The Standard Edition*, c. 2. Bu, belki de bu eserdeki tek ve en önemli geniş kapsamlı argümandır. "Gösteren" kelimesi elbette bu metinden sonraki tarihlerde kullanılmaya başlanmıştır. "Narsisizm Üzerine"de ("On Narcissism," *The Standard Edition*, c.14, s. 83) Freud'un belirttiği gibi bir "bedensel yatkınlık" içeren diğer bir bozukluk hipokondridir. Yine bu bozulukta da psişe beden aracılığıyla konuşur.

5. Lacan yazılarında ve seminerlerinden bu önermeye tekrar tekrar döner. Bunun özellikle şematik bir formülasyonu için bkz. Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, çev. Alan Sheridan, Norton, New York, 1978, s. 203-229.

Lacan'ın ayna evresi tanımı genellikle, Freud'un –özellikle egonun bir "yüzeyin" "yansıtması" olduğu konusundaki ısrarının bir açıklaması olan– kısa ego tanımının daha ayrıntılı ve geliştirilmişi olarak kabul edilir. Lacan, egonun, bebek özne kendi bedeninin imgesini yansıtıcı bir yüzeyde ilk ayrımsadığı anda var olmaya başladığını ve bu imgenin zihinsel bir kırılması olduğunu ileri sürer. Bu yüzden de ego, cismani bir temsilin temsilidir.[6] Bu iki temsilin de kesinlikle görsel bir statüye sahip olması dikkate değer bir noktadır. Aynasal [specular] olan yalnızca, egonun bir "yansıtma"sı olduğu "yüzey" değildir; "imgelerin bütünleştiği" bir "yer" olan serebral korteksin kendisi de "bir ayna işlevi görür."[7]

Lacan, egonun temelini atan imgenin dışsallığı ve kurgusallığı konusunda ısrar eder. Egonun harekete geçirdiği psişik süreci, birçok yapılandırıcı özdeşleşmenin ilki olarak nitelendirir (bu özdeşlemeler çoğunlukla, sadece dışsal temsilleri değil, diğer özneleri de içerir). Bu, bazı yorumcuları ayna evresinin doğrudan anlamıyla değil de daha çok bir metafor olarak anlaşılması gerektiği konusunda ısrar etmeleri için cesaretlendirmiştir. Örneğin Laplanche ayna evresinin, bebeğin "başka bir insanın biçimini tanıması ve beraberinde o biçimin ilk ana hatlarının kendinde maddileşmesi" olarak basit bir şekilde anlaşılması gerektiğini söyler.[8] Hatta Lacan'ın ayna evresi makalesinde güvercinler ve çekirgeleri tartışması bu yorumu destek-

* İmago: Başkalarının, özellikle de çocuğun özdeşleştiği bir ebeveynin bilinçdışındaki karşılığı. Sıklıkla, söz konusu kişinin gerçek özelliklerinden çok idealleştirilmiş özelliklerini taşır ve bireyin ahlâki standartları ve idealleri üzerinde belirgin bir etkisi vardır. (ç.n.)

6. Bkz. Jacques Lacan, "The Mirror Stage as Formative of the Function of the 'I' as Revealed in Psychoanalytic Experience," *Écrits: A Selection*, çev.: Alan Sheridan, Norton, New York, 1978 [Jacques Lacan, "Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu olarak Ayna Evresi," çev.: Nilüfer Kuyaş, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, Saffet Murat Tura, Ayrıntı Yayınları, 1996].

7. Jacques Lacan, "Some Reflections on the Ego," *International Journal of Psychoanalysis* 34 (1953): 13.

8. Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, çev.: Jeffrey Mehlman, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1976, s. 81. Lacancı ayna evresine kabaca metaforik bir açıklama da ben getirmiştim. Bkz. *The Subject of Semiotics*, Oxford UP, New York, 1983, s.160.

ler gibi bile görünür.* Makalenin söz konusu bölümünde normal gelişim, bir kez daha bir imgenin girişine bağlıdır (s. 3). Bu imgenin bir ayna yansıması olması gerekmez; gerekli olan tek şey, aynı türün cinsiyet fark etmeksizin bir başka üyesinin basit görünümüdür, çünkü burada söz konusu olan sadece tür özdeşleşmesidir.

Bununla birlikte Lacan *Seminar I*'da, insan öznelerde özdeşleşmenin nadiren hayvanlar âleminin geri kalanında olduğu kadar sorunsuz ilerlediğini vurgular. Çünkü insanlar söz konusu olduğunda fazladan bir terim daha vardır ki bu da egonun öznenin kendisini sadece türün bir üyesi olarak tanımasıyla tükenebilecek olan yönleri ile karşılaştırıldığında, egonun "*moi*" veya "bana-ait" olarak adlandırabileceğimiz yönüne tam denk düşer gibi görünür.[9] Ve ayna evresiyle ilgili yazılarında Lacan, çocuğun ilk kez kendi "benlik"ini içinde bulduğu imgenin hem "ötekiliği" hem de "aynılığı" üzerinde paradoksal olarak ısrar eder. Bir yandan ayna evresi bir *méconnaissance*'ı** temsil eder, çünkü özne kendini olmadığı şeyle özdeşleştirir. Diğer yandan öznenin aynaya bakarken gördüğü, kelimenin doğrudan anlamıyla kendi imgesidir.

Lacan, bu aslına uygun yansımanın*** hem egonun ilk biçimle-

* "Ayna Evresi"nde Lacan, Gonad denen bir cinsel hormonun güvercinlerde olgunlaşabilmesi için, cinsiyeti ne olursa olsun, bir türdeşin görülmesinin zorunlu bir koşul olduğunun keşfedildiğinden ve bir güvercini aynanın önüne koymanın bile aynı sonucu verdiğinden bahseder. Gezginci çekirgenin de aynı şekilde tek başına yaşamaktan sürü halinde yaşamaya geçişinin, bireyi belli bir evrede kendisine benzeyen bir görüntünün etki alanına sokmakla elde edilebildiğini, bunun için, görüntüyü canlandıran hareketlerin o türe özgü davranışlara yakın olmasının yeterli olduğunu söyler. (ç.n.)

9. Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book I: Freud's Papers on Technique*, 1953-54, çev. John Forrester, Cambridge UP, 1988, s.138. Burada Lacan, "hayvan gerçek bir nesneyi kendi içindeki imgeye denk düşürür" ve bu imge gerçek nesneye "töz" ve "cisimleştirme" vererek onu "güçlendirir" oysa insanda "cinsel işlevin tezahürlerini niteleyen yüksek bir bozukluktur," der. "Hiçbir şeye uyum sağlamaz," diye devam eder Lacan; "Biz psikanalistlerin etrafında döndüğü bu imge, nevrozda olsun sapkınlıkta olsun, bir tür parçalanma, kopma, dağılma, kâfi olmama, kifayetsizlik sunar." Lacan bu "kifayetsizlik"in nedenini egoya mal eder.

** Méconnaissance: Lacan'ın *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* adlı eserini Fransızcadan İngilizceye çeviren Alan Sheridan bunu "tanıyamayış" anlamına gelen "failure to recognise"la ifade etmiştir. Burada kastedilen, öznenin gerçek (real) olanı değil, sadece imgesel (imaginary) olanı tanıdığıdır. (ç.n.)

*** Burada yansımanın "aslına uygun" şeklinde adlandırılmış olmasının nedeni, öznenin gördüğü şeyin kelimenin doğrudan anlamıyla kendi yansıması olmasıdır. (ç.n.)

nişinde tayin edici bir rolü hem de egonun sonraki gelişiminde belirleyici bir etkisi olduğunu söyler. *Seminar I*'da aslına uygun yansımayı "*Urbild*" veya egonun aynasal ilkörneği olarak nitelendirir (s. 74) ve ayna evresi makalesinde "görünür dünyanın eşiği" şeklinde tarif eder (s. 3). Bu kitapta çoğu anlamı incelenecek olan eşik metaforuyla Lacan, içinde özdeşleşmenin meydana gelebileceği limit veya sınırın, öznenin cismani yansımasıyla oluştuğunu ileri sürer.

Seminar I'da bir optik deneyin genişletilmiş tartışması yer alır. Ters çevrilmiş buket deneyi, ayna imgesinin bir limit veya eşik olduğu düşüncesini açıklamaya yardım eder. Bu deneyde, bir sehpanın üzerinde, karşısında küresel bir ayna olan bir vazo dikey konumda durur. Sehpanın altına ise ters çevrilmiş bir buket çiçek asılmıştır. İzleyici sehpaya ve küresel aynaya göre belirli bir yerde durduğu zaman, çiçeklerin gerçek bir imgesi (örneğin, düzlem aynadan yansıyan bir imgesi) vazoya yansıtılır böylece buket, vazonun içinde görünür. Lacan bu deneyi kendi yorumuyla ele alır. Bu yorumda, vazo ve çiçeklerin göreceli konumları, sehpanın üzerinde üretilen serap, çiçeklerden çok vazonun (veya, konumuzla doğrudan ilişkilendirirsek, kabın içindekinden çok kabın) bir imgesi olacak şekilde ters çevrilmiştir. Lacan'ın deneye kuramsal yaklaşımında, imgesel vazo –kurgusal da olsa– yapılandırmak ve kapsamak konusunda etkin biçimde işleyen beden imgesini temsil eder.

Lacan *Seminar I*'da, bedensel imgenin diğer imgelerle ilgili bu içerme ve dışarıda bırakma rolünü, hangilerinin kabul edilebilir özdeşleşme yeri olduğunu, hangilerinin olmadığını belirterek oynadığına işaret eder (s. 145). *Seminar VII*'da ayna imgesinin "aşılamayacak [bir] limit olma rolü"nü yerine getirdiğini ileri sürerek bu aksiyomu açık hale getirir.[10] Öyleyse, Lacan'ın ayna evresi kuramının merkezinde, büyük oranda fark edilmeden geçilmiş gibi görünen ve günümüzde revaçta olan, geniş bir çelişik bedensel özdeşleşmeler yelpazesi oluşturma yetisine sahip, daima devingen bir özne düşüncesiyle ilgili şüphe yaratan bir özellik vardır: kendi-ile-aynı beden

10. Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis,* 1959-1960, çev.: Dennis Porter, Norton, New York, 1992, s. 151.

ilkesi. Kitabın bu bölümünün başlıca amacı, Lacan'ın *Seminar*'larında veya *Écrits*'inde ne yazık ki üzerinde tam olarak hiç durulmayan bu ilkeyi hem ayrıntılı bir şekilde incelemek hem de sorunsallaştırmak olacaktır.

Laplanche da egoyu var eden özdeşleşmenin, beraberinde bedensel sınırların ifade edilmesini de getirdiğini söyler. *Life and Death in Psychoanalysis*'de şöyle yazar: Bu "bizi... ilk aşamasında hem gelişmemiş hem de muhtemelen aşırı derecede yarım yamalak olan bir özdeşleşmenin varlığını kabul etmeye götürür," bu, "bir limit ya da çuval, deri bir çuval, olarak tasavvur edilen bir biçimle yapılan bir özdeşleşme"dir. (s. 81). Burada "limit," "benlik" ile "dünya" arasındaki bölme çizgisini gösteriyor gibi görünse de, aynı zamanda, "çuval"a kavramsal yakınlığı nedeniyle, içine konabilecek imgesel "içerik"in şeklini önceden belirleyen bir kabı da gösterir. Diğer bir deyişle, Lacan gibi Laplanche da normatif egonun herhangi bir cismani *imago*ya açık olmaktan çok uzak olduğunu, sadece [kendi] biçimine uygun olan özdeşleşmelere izin verdiğini öne sürer. Ancak daha önce de belirttiğim gibi Laplanche hemen sonra ayna evresine metaforik bir anlam yükleyerek bu bedensel kabın ifadesi ile öznenin kendi yansıtması arasındaki ilişkiyi keser. Egonun bileşenlerinden biri olan *moi* ya da "bana-ait" özelliği sahneye başka bir taraftan, "duyusal" bedenin tarafından girer.

Ben ve İd'i çevirirken James Strachey'in eklediği ve Freud'un onayladığı bir not, bedensel egoyla ilgili Lacan'ın ilk *Seminars* ve *Écrits*'inde getirdiğinden çok daha farklı bir açıklama getirir. Bu notta "Ego sonuç olarak bedensel duyulardan türer," denir, "en çok da bedenin yüzeyinden kaynaklananlardan. Bu yüzden, beden yüzeyinin zihinsel bir yansıtması olarak görülebilir..." (26n). Laplanche, öznenin ilksel özdeşleşmesiyle ilgili çalışmalarında kaynak olarak kullanmak üzere bu notu hem *Ben ve İd*'den hem de Lacan'ın ayna evresiyle ilgili makalesinden almıştır. Bir yandan aynasal imgenin "bedenin 'ayrı bir nesne' olarak ayrımsanmasına" izin verdiğini söyler. Diğer yandan da özne, bedenin "deri yüzeyini" dokunarak keşfeder ve bedeni "kendine ait" olarak ayrımsar (s. 81-82). Devamında, fiziksel acı ve cismani egonun limitlerini belirle-

mede fiziksel acının rolüyle ilgili bir tartışmada Laplanche, egonun inşasında duyusal beden tarafından oynanan bu can alıcı rolü bir kez daha vurgular (s. 82).[11] Böylece egoya hem "aynılık" hem de "ötekilik" özelliklerinin nasıl yüklenebildiğini Lacan'dan daha tatmin edici şekilde açıklar. Ancak Laplanche, ne duyusal bedenin doğası ne de onun görsel imgeyle ilişkisi üzerinde daha fazla durur. Böyle bir inceleme için Paul Schilder ve Henri Wallon'un çalışmalarına başvurmamız gerekir.

B. DUYU VE BEDENSEL EGO

Egoyu bir şekilde doğallaştırmazsak, bu psişik varlığı bedensel duyunun bir yansıtması olarak açıklamak zor görünebilir. Ancak, ilk olarak 1935 yılında basılan *The Image and Appearance of the Human Body* adlı sıra dışı kitabında Viyanalı nörolog ve psikanalist Paul Schilder, cismani egonun üretiminde duyunun oynadığı rolün önemini iyiden iyiye azaltan bir kuram geliştirmiştir; üzerinde durduğu konular Lacan'ın ayna evresi makalesiyle genelde şaşırtıcı ölçüde uyum içindedir. Schilder "benlik"in biçimlenmesinde beden imgelerinin önemini kolaylıkla kabul ederken, bunların varlığın bileşenlerinden sadece birini temsil ettiğini iddia eder. "Beden duruş modeli" veya "beden imgesi," Schilder'in cismani egoya gönderme yapmada kullandığı iki terimdir; bu terimler aynı zamanda tüm tensel, kinestetik* ve dokunsal duyuları da içerir.[12] Bu duyular, uzamda tek bir noktayı işgal eden bir bedenle ilgiliymiş gibi, sinestezi** yoluyla tecrübe edilir:

11. Bedenin ana hatlarını tanımlamada fiziksel acının oynadığı rolün daha geniş bir tartışması için bkz. Judith Butler, *Bodies that Matter*, Routledge, New York, 1993, s. 57-64.

* Kinestetik: Hareket hissiyle ilgili; vücudun konumu, hareketleri, gerginliği vb ile ilgili duyular. (ç.n.)

** Sinestezi: Bir duyu organına uygulanan uyarıcının, başka duyu organlarını da uyarması. (ç.n.)

12. Beden duruş modeli ile ilgili daha geniş bir tartışma için bkz. Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana UP, Bloomington, 1994, s. 67-85.

> İnsan bedeninin imgesi, kendi bedenimizin zihnimizde biçimlendirdiğimiz, diğer bir deyişle bize göründüğü şekliyle, resmi demektir. Bize verilen duyular vardır. Beden-yüzeyin bölümlerini görürüz. Temasa, ısıya, acıya dayalı izlenimlerimiz vardır. Zihinsel resimler ve temsiller [de] bulunur.[13]

Biyolojik bir veri olmaktan çok uzak olan beden duruş modeli özenle güçlendirilmelidir. Üstelik, bu inşa süreci hiç durmadan tekrarlanmalıdır, çünkü –hiçbir istikrarlı göndergesi olmayan bu inşa süreci– tekrar tekrar çözülme ve dönüşümlere uğrar. Bu, en çarpıcı biçimde, beden duruş modelinin psişik dolayımdan kurtulmuş görünen öğelerinden biriyle, tekrar Freud'a dönecek olursak, tensel duyu yoluyla kanıtlanabilir. Lacan'ın ego tanımının temelini biçimlendiren aynasal imge gibi tensel duyu da özneye dışarıdan verilir. Schilder, tensel duyunun toplumsal alışveriş olmadan asla var olamayacağını, çünkü sadece nesneler dünyası ile beden arasındaki ilişki yoluyla tanımlanabileceğini savunur. Böyle bir ilişki olmazsa, bedenin tensel yüzeyinin ne biçimi ne de tayin edici sınırları olur: "Cilt, ana hatlarıyla yumuşak ve pürüzsüz bir yüzey hissi vermez," der Schilder. "Bu ana hatlar bulanıktır. Dış dünya ile beden arasında keskin sınır çizgileri yoktur. Bedenin yüzeyi, uyandırdığı belirsizlik hissi açısından Katz'ın sözde mekân renginin belirsizliğiyle karşılaştırılabilir" (s. 85).

Schilder daha sonra, bedenimizi sadece başka yüzeylerle temas ettiğinde algılayabildiğimizi iddia eder (s. 86). Bu formül, kişinin çevresinin oynadığı önemli rolü vurgular, ancak bedenin illaki toplumsal alışverişle inşa edilmesi şart değildir. Bununla birlikte Schilder kitabın devamında, öznenin bedensel egosu ile onu çevreleyenler arasındaki ilişkiye dair görüşlerini daha çok kültürel terimlerle anlatma konusunda ısrarlıdır. "Başkalarının dokunuşları, bedenimizin farklı kısımlarına başkalarının duyduğu ilgi, beden duruş imgesinin gelişiminde muazzam öneme sahip olacaktır," der (s. 126). Böylece bedenin, fiziksel temasın basit bir ürünü olmadığına,

13. Paul Schilder, *The Image and the Appearance of the Human Body: Studies in the Constructive Energies of the Psyche*, International Universities Press, New York, 1950, s. 11.

bedene yöneltilen arzular ve dokunuşla üzerine nakşedilen değerler tarafından da büyük oranda şekillendirildiğine işaret eder.

The Image and the Appearance of the Human Body'nin başka bir bölümünde Schilder, beden şeklinin öznenin arzularıyla birlikte de değişim gösterdiğini iddia eder. Kişiyi bir kez daha Öteki'yle yapılandırıcı bir ilişki içine yerleştiren de bu arzulardır. "Her duygu... beden-imgeyi değiştirir," der. "Nefret duyduğumuzda beden kasılır, sıkılaşır; ve dış dünyaya karşı ana hatları daha belirginleşir. Bu, edimin istemli kaslarda başlamasıyla bağlantılıdır... Dostça ve sevecen duygular içinde olduğumuzda bedenimizi genleştiririz...ve beden-imgenin sınır çizgileri belirgin özelliklerini kaybeder" (s. 210).

Schilder'e göre bedenin dış dünyaya açıldığı noktalar, duruş modelinde özellikle etkilidir, çünkü "dünyayla en yakın temasa bu açılma noktaları yoluyla geçeriz" (s. 124-25). Sonuç olarak, fiziksel arzu en klasik anlamda bu açılma noktalarına yerleştirilmiştir. Aslında Schilder, erojen bölgelerin çocuğun bedenine ebeveynlerinin dokunuşuyla haritalandığını* ileri sürmez, ama böyle bir iddia hem beden duruş modelinin inşa edilmiş doğası hem de cismani açılma noktalarının önemi konusundaki ısrarıyla tutarlı olabilirdi. Daha sonra erojen bölgelerin bu tarz bir yorumunu ileri süren Laplanche, bedensel açılma noktalarının, çocuğun fanteziyle tanıştığı noktaları temsil etmesi nedeniyle güçlü bir statüye sahip olduğunu iddia eder. Bu formülde erotik duyu ilk olarak sadece ebeveynin dokunuşuyla değil, arzusuyla da üretilir (s. 44-47) ve bu yüzden de kültürel farkların ifade edilmesinde ayrıcalıklı bir yer olarak ortaya çıkar.

Burada ileri sürmeye çalıştığım fikir şudur: Schilder, Laplanche aracılığıyla yorumlandığında erojen bölgenin, cinsel bir bileşen olmanın yanı sıra bedensel egonun bir özelliği olduğunu her zamankinden daha net şekilde görmek mümkün hale gelir. O yüzden kişinin benlik'i ayrımsaması, hem tek bir görsel imge veya bir görsel imgeler kümesine hem de belirleyicisi fizyolojik olmaktan çok toplumsal olan bazı bedensel hislere göre ayarlanıyor gibi görünebilir.

* Haritalama: Fiziksel dünya ile kavramsal dünya arasındaki bilişsel ilişkiyi tanımladığı düşünülen bir tür simgesel temsil. (ç.n.)

Bu açıdan bakıldığında Freud'un *Three Essays on a Theory of Sexuality* [Eşeysellik Üzerine Üç Deneme] adlı çalışması, öznelliğin ilk yıllarında önce bir bedensel bölgeye sonra bir diğerine bağlanan erotik değer üzerinde ısrarla durmasından dolayı, cinselliğin bir tarihi olduğu kadar bedensel egonun normatif olarak nasıl inşa edildiğinin ve nasıl cinsellik kazandığının da bir tarihidir.[14]

Burada, zaten apaçık olan bir şeyin üzerinde çok duruyor gibi görünebilirim; hepimiz biliyoruz ki bir insanın cinsel hazzı bedeninin hangi bölgelerinden duyumsadığı, o kişinin kimliğiyle yakından ilişkilidir. Ancak, egonun aynasal ilişkilerin bir ürünü olduğunu vurgulayan Lacancı psikanaliz, bedensel duyuların bu noktada oynadığı rolü kuramlaştırmayı son derece zorlaştırmıştır. Egonun hem "ötekiliği"ni hem de --en geleneksel ve tehlikeli biçimleriyle– "kendi-ile-aynılık" üzerindeki kendine özgü ısrarını inceleyeceksek, bu önümüzde zorlu bir iş olduğunu gösterir.

C. UZAKTAKİ ÖZDEŞLİK

Schilder, bedensel egonun görsel bir boyutun yanı sıra duyusal bir boyutunun da olduğunu iddia ederken, bu farklı yönlerin bütüncül bir benlik hissine neden olacak kadar iç içe geçmiş olduğunu da savunur. Ancak, 1934 tarihli *Les Origines du caractère chez l'enfant* başlıklı bir metinde Fransız psikanalist Henri Wallon, görsel *imago* veya "dışalgısal ego"nun [exteroceptive ego] başlangıçta, "içalgısal ego" [proprioceptive ego] diye adlandırdığından ayrıksı olduğunu ve bu iki egonun sonradan oluşturdukları en sağlam bütünlüğün bile sağlıksız temellere dayandığını iddia eder.

Wallon, ayna evresi kuramıyla ilgili bazı kilit noktalarda alışkın olduğumuzdan farklı bir yaklaşım sergiler. Lacan birincil özdeşleşmeyi* konu alan makalesinde, bebeğin altı ve on sekizinci ayları

14. Sigmund Freud, *Three Essays on a Theory of Sexuality, The Standard Edition*, c.7, s.135-243 [Sigmund Freud, *Eşeysellik Üzerine Üç Deneme*, çev.: Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2000].

* Birincil özdeşleşme: Çocuğun anne memesiyle beslendiği ve memeyi kendisinden bir parça olarak gördüğü, kendinden ayrı bütünlükler olarak başkalarının farkına henüz varamadığı oral evrede annesiyle kurduğu özdeşlik. (ç.n.)

arasındaki dönemden ayna evresi olarak bahseder, ancak aynı zamanda bebeğin kendi aynasal yansımasıyla karşı karşıya gelmesini, devam eden bir süreçten çok anlık bir olay olarak tanımlar. Lacan'ın "henüz yürüyemeyen, hatta, ayakta bile duramayan ve bir insan ya da yapay bir destek tarafından sıkıca tutulan" farazi çocuğu, "bu desteğin engellemelerini sevinçli çırpınışlarla aşar ve duruşunu hafifçe öne eğilmiş vaziyette sabitler...imgenin *bir anlık** bir parçasını tekrar yakalamaya çalışır."[15] Lacan, o anda imgenin imgesel olarak üstlenildiğini ya da çocuk tarafından giyildiğini söyler. Diğer yandan Wallon'a göre, çocuğun aynayla ilk karşılaştığı an ve yansıyan imgenin psişik olarak içe alındığı an arasında uzun bir süre vardır. Bu süre zarfında ayna imgesi inatla dışsal kalır.

Lacan'ın ayna evresi makalesinin merkezini oluşturan bu sevinçli *méconaissance* sahnesinde anlatılanların tersine Wallon, bebeğin yirmi haftalıkken kendi yansımasını bir sevgi nesnesi olarak kucakladığını ve bundan on bir hafta sonra yansımasını hâlâ bir eş veya rakip olarak görüp onunla oynadığını söyler.[16] Örnek olarak verdiği çocuklardan bir diğeri, sekiz aylıkken aynasal imgesine "şevk"le ulaşır ve eli sıcak beden yerine soğuk cama değdiğinde hayrete düşer (s. 197-198). Aynı çocuk on beş aylık olduğunda "yansımasına dokunur, onu yalar ve keşfeder, onu bir müttefik olarak kabul eder" (s. 204). Wallon'un bahsettiği bebeklerden bir diğeriyse, adının söylendiğini duyduğunda yanıt vermek yerine kendi ayna imgesine bakar (s. 198).

Böylece, *Les Origines du caractère chez l'enfant,* bebeğin kendi bedeninin yansımasına başlangıçta ayrı bir şeymiş gibi, annesi veya babasıymış gibi tepki verdiğini Laplanche'dan daha güçlü şekilde savunur. Aynı zamanda, adının söylendiğini duyunca aynaya bakan çocuk örneğinde işaret edildiği gibi, bu yansıma çocuğun kendine yönelmesinde bir şekilde araç olacak bir imge sağlamaktadır. Yansımanın sunduğu şeyi, daha iyi bir ifade şekli bulamadığım-

* Yazarın vurgusu.

15. Lacan, "The Mirror Stage" ["Ayna Evresi", s. 174].

16. Henri Wallon, *Les Origines du caractère chez l'enfant: les préludes du sentiment de personnalité*, Boivin and Cie, Paris, 1934, s. 204. Bir de bkz. Maurice Marleau-Ponty'nin bu metin üzerine yazdığı makale: *Les Relations avec autriu chez l'enfant*, Centre de Documentation Universitaire, Paris, 1958.

dan, "uzaktaki özdeşlik" [identity-at-a-distance] olarak adlandıracağım. Böyle bir özdeşlik, elbette, doğrudan anlamı "aynı olma durumu veya özelliği" (OED, s. 881) olan özdeşlik kelimesinin ifade ettiği kavramın tam tersidir. Uzaktaki özdeşlik bu durumun tam tersini –"öteki" olma durumu veya özelliğini– gerektirir.

Ancak, Wallon'un ayna evresi tanımının Lacan'ınkinden ayrıldığı tek önemli nokta bu değildir. Lacan'ın anlatısında ayna imgesi, çocukta bir "benlik" ayrımsamasının doğması için yeterlidir. Wallon'a göre ise bunun olması için iki bileşenin bir araya getirilmesi gerekir: Ayna imgesi ya da "dışalgısal" ego ve "içalgısal" ego. Şeylerin bizim dışımızda olduğunu içalgısal egoyla ilişkilerine göre algılarız ve böylelikle de aynasal imgenin "dışarıda" olduğunu söylemek mümkün olabilir.[17]

Cismani egonun biçimlenmesinde en az görsel *imago* kadar önemli yer tutan içalgısallık [proprioceptivity], etimolojik olarak, belli başlı anlamları arasında "şahsi," "birey," "özellik" ve "-e ait" olan *proprius* ve "anlamak," "kavramak" ve "yakalamak" anlamına gelen *capare* kelimelerinden türemiştir. Bu yüzden "öznenin kendi 'kendiliğini' ayrımsaması" gibi bir anlama gelir. Bu kavram, hiç değilse görme engelli bir özne söz konusu olduğunda, imgeye bağlı özdeşleşmeden ayrılmalıdır. İçalgısallık, en iyi, "burada," "orada" ve "benim" gibi kavramların bağlandığı egoyla ilgili bileşen olarak anlaşılabilir. İçalgısallık, "beden ve ona bağlı organların uzamda yer değiştirmesini" sağlayan kaslar da dahil tüm kas sistemini "kendi bütünlüğü içinde" barındırır (s. 30-31). Aslında içalgısallık, bedenin uzamda bir noktayı işgal ettiği hissi ve bunu gerçekleştirirken tabi olduğu koşullarla yakından bağlantılı gibi görünür. Bu nedenle de beden biçiminin görsel olmayan bir haritasının çıkarılmasını gerektirir. Aynı zamanda, aynasal *imago*nun tek başına asla sunamayacağı bir şeyi, –Wallon'un başka bir yerde talihsiz bir kelime seçimiyle adlandırdığı– "mevcudiyet"i [presence] tanımlar.[18]

17. Wallon üçüncü bir kategori daha ileri sürer: Bedenin içinden algılanan [interoceptive] ego. Bu ego, beden içi etkinliklerin psişik kaydı vasıtasıyla biçimlenir. Ancak Wallon'un ayna evresi tanımında içalgısal ego ve dışalgısal ego gibi merkezi bir rol oynamaz.

18. Henri Wallon, "Kinesthesia and the Visual Body Image in the Child," *The World*

Burada mevcudiyet kelimesini tırnak içine sadece başka bir metinden gelmiş olduğu için değil, aynı zamanda kelimeye örtülü bir yapısöküm uygulamak için aldım. Zira, "mevcudiyet" deneyiminin içalgısallığa mal edilmesinin nedeni sadece onu her türlü karmaşıklığıyla bedenin elinden çekip almak değil, aynı zamanda kültürel müdahaleye karşı hassas olan tek bir cismani özellikle özdeşleştirmektir. Wallon, kaslardan bahsederken kısmen "beden duruşu, işlevi"ni kasteder (s. 31). Bunu, kasların, bedeni hayal edilen uzamsal bir zarfa güzelce yerleştirmek amacıyla yayılması olarak tanımlama cüretini göstereceğim.

Beden duruşunun insan bedeninin bütüncül özelliklerinden biri olduğu elbette söylenemez. Foucault, *Discipline and Punish* [Hapishanenin Doğuşu] adlı eserinde eğitim ve çalışma adına bedeni belirli duruşlara zorlamaktan uzun uzun bahseder.[19] Bunlara her çocuğun oturma, kalkma, yürüme vb edimleri öğrenme sürecinde deneyimlediği eşit kültürel öneme sahip beden hareketlerini de eklememiz gerekebilir. Öyleyse Wallon, içalgısallık ile beden duruşu işlevini ilişkilendirerek, [içalgısallığın], –tıpkı Schilder'in duyusal egosu gibi– beden ile kültürel çevresi arasındaki etkileşimlerin ürünü olduğunu savunur.

Ancak içalgısallık, kasların beden duruşunu oluşturan yayılışından fazlasını ima eder. İçalgısallık, "çeşitli duyu organları tarafından sağlanan ve aksi halde birbirinden ayrı ve dağınık kalacak duyuların, tüm farklı uzam ve kayıtları içinde bir araya getirilip birleştirilmesi"nin sonucuymuş gibi görünebilir.[20] O zaman belki de bu kavram, öznenin toplumsal cinsiyet, ırk ve cinsel tercihle duyusal olarak işaretlenen bir bedene sahip olmasına neden olacak ebeveyn çevresi ile genç beden arasındaki o fiziksel etkileşimlerin tüm etkilerini kapsayacak şekilde genişletilebilir.[21] Bununla birlikte kas

of Henri Wallon, ed. Gilbert Voyat , Jason Aranson, New York, 1984, s. 129.

19. Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, çev.: Alan Sheridan, Random House, New York, 1979 [Eserin özgün adı: *Surveiller et Punir Naissance de la Prison*, Fransızcadan Türkçeye çevirisi: Michel Foucault, *Hapishanenin Doğuşu*, çev.: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yayınevi, 2001].

20. Grosz, bedensel egoyu *Volatile Bodies*'in 37. sayfasında böyle tarif eder.

21. Ebeveyn dokunuşuyla bebeğin bedenine yazılabilecek değerlerden ve bu değerlerin, toplumsal cinsiyetini ve cinsel tercihini belirlemede özneye yardımcı ol-

duyusuyla beraber tensel duyu da özellikle ayrıcalıklı içalgısal bir role sahipmiş gibi görünebilir, çünkü görsel olmayan cismani bir *Gestalt** üretiminden ve böylece de öznenin kendini uzamda yer kaplayan bir beden olarak algılamasından esasen bu ikisi sorumludur.[22] "Duyusal" ya da "içalgısal" egoyu, bundan böyle birbiri yerine geçebilir terimler olarak, genelde bedensel duyuları özellikle de kas ve tensel duyuyu ima eden bu genişletilmiş içeriğine atıfta bulunarak kullanacağım.

Bu noktada, duyusal egonun, cismani eşdeğerinden kolay ayırt edilmediğini belirtmek isterim; hatta bu, görsel *imago*nun [cismani eşdeğerinden] ayırt edilmesinden daha zordur. Freud duyusal egonun, beden yüzeyinin ruhsal [mental] bir yansıtması olduğunu iddia eder; ancak "ruhsal" burada tam olarak doğru kelime olmayabilir. Duyusal ego aynı zamanda hem psişik hem de cismanidir.[23] Hem fiziksel hissi hem de öznenin bu hisse dayanarak oluşturduğu bir "buradalık" ve bir "kendilik"in eşzamanlı zihinsel kaydını içerir. Kitabın devamında duyusal ya da içalgısal ego ile çok daha kesin bir şekilde cismani olan ego arasında bir ayrım yapmayacağım, çünkü bu ayrımın başından sonuna kadar aynı kuvvetle sürdürülemeyeceğini düşünüyorum. Bunun yerine, bu bağlamda, "ego" ve "beden" terimleri bunların yerine geçebilir terimler olarak alınacaktır.

Wallon'un içalgısallıkla ilişkilendirdiği "mevcudiyet"in inşa

duğundan bahsetmiştim daha önce. Bedene dokunma şekliyle (ya da dokunmamakla), o bedenin rengine duyulan sevgi ya da o bedenden duyulan tiksinti anlatılabilir. Benzer şekilde, beden cinsel, ırksal ya da ekonomik üstünlük veya ikincil konuma itilmeyi ima eden bir duruş biçimlenimi üstlenmeye mecbur edilebilir.

* Gestalt: Bütün, kendini oluşturan parçalardan farklıdır. Tam çevirisi pek mümkün olmadığı için diğer dillere de aynen geçen ve şeylerin, kendilerini oluşturan öğelerine, parçalarına indirgenerek algılanamayacağını, anlaşılamayacağını, tam tersine ancak bir bütün olarak incelendiğinde anlaşılabileceği yolundaki görüşleri ifade etmek için kullanılan, Almancada biçim, şekil, düzen vb. anlamına gelebilen bir terim. (ç.n.)

22. Bedensel egonun üretiminde tensel duyunun oynadığı rolün daha geniş bir tartışması için bkz. Didier Anzieu, *The Skin Ego*, çev.: Chris Turner, Yale UP, New Haven, 1989.

23. Grosz'un "beden imgesi"yle ilgili söyledikleri duyusal ego için de geçerlidir. Grosz şöyle der: Beden imgesi "psikososyal alana biyolojik bir beden haritalandırmaz," daha çok, "birbirleri için karşılıklı olarak bütünü oluşturan olmaları gerektiğini gösterir" (*Volatile Bodies*, s. 85).

edilmiş olma özelliğini vurgularken bile, Wallon'u özellikle bu ismi kullanmak zorunda bırakan bir neden olabileceğini düşünüyorum. Daha önce de ileri sürdüğüm gibi görsel *imago*, Lacan'ın bahsettiği *méconaissance*'ı öznede kendi başına sağlayamaz. "Kendimiz" olma sürecinde her birimizin edindiği tecrübe –bedensel egonun *moi* adını verdiğim kısmının zaferi– görsel *imago* ile içalgısal veya duyusal egonun sorunsuz şekilde bütünleşmesine bağlıdır. Görsel *imago* ile içalgısal veya duyusal ego birleşmiş göründüğünde özne, genellikle "mevcudiyet"le eşanlamlı olan bu "hep beraberlik" [altogethermess] halini yaşantılar. Bu ikisi ayrıldığında ise "mevcudiyet" kaybolur. Lacan, çocuğun kendini sevinç içinde yanlış tanımasının içalgısal ve dışalgısalın bütünleşmesine bağlı olduğunu asla onaylamaz, ama ayna evresi tanımında, görsel imgenin çocuğun fiziksel bedeninin doğrudan bir uzantısı gibi göründüğü bir tabloya bel bağlaması –bu tabloda, egoya katılan içalgısallık ve dışalgısallık bir şekilde aynı noktaya yönelir– bununla aynı kapıya çıkar.

Son yıllardaki "cinsiyet değiştirme,"* içalgısal egonun yansıtıcı yüzeyin gösterdiğiyle her zaman bağdaşmayabileceği gerçeğine karşı bizi uyarmıştı. Ancak Wallon'un ayna evresi tanımı içalgısal egonun görsel imgeden başlangıçta *her zaman* ayrıksı olduğuna ve birleşmiş bir bedensel egonun sadece apayrı parçaların bin bir zahmetle birbirine dikilmesiyle yaşam bulacağına işaret eder. Bundan önce, *Les Origines du caractère chez l'enfant* adlı çalışmasında Wallon, çocuğun "karşısında duran dışalgısal *moi*'sını içindeki aktif *moi*'nın tamamlayıcısı ve doğal şekli olarak algılamaktan dolayı ne tutarsızlık ne de utanç" yaşantıladığını ileri sürer (s. 198). Wallon, bu uzaktaki-özdeşliğin yetişkin öznelliğine de tamamen yabancı olmayabileceğini öne sürer; "Kinesthesia and the Visual Body Image in the Child" adlı çalışmasında "uzuv" fenomeninden bahseder. Bunu, "maddi veya bedensel varoluşa dair hissimizin, bu nesneler ister yakınımızda ister uzağımızda olsun, nesnelere uzanması" şeklinde tanımlar (s. 125). İmge ile duyusal egonun aynı hizaya gelmemesi hastalıklı etkiler üretmiyormuş gibi görünür yine.

* Cinsiyet değiştirme (Gender-bending): Karşı cinsin bir üyesi gibi giyinmek ve davranmak. (ç.n.)

Görsel *imago* ve duyusal beden arasındaki ayrıksı ilişki, aynayı, kitabın devamında vazgeçilmezliği gittikçe artacak olan başka bir Lacan kategorisiyle ikame ettiğimizde daha apaçık hale gelir. Bu kategori, "perde"dir. Karşımıza ilk olarak *Seminar XI*'da çıkar ve her zaman ikinci bir terime, "nazar"la ilişkisine göre kavramlaştırılır. Bu metinde Lacan, öznenin görsel özdeşliği için dışsal bir temsile güvendiğini bir kez daha iddia eder. Ancak, bu temsilden, bir ayna yansıması değil, bir "perde" olarak söz eder. Dahası, artık öznenin perdede kendini sadece yanlış tanımayıp, yapılandığı da; ve perdeden bu şekilde faydalanma olasılığını ona sağlamada yüz elli yılı aşkın bir süredir en etkili metaforunu kamerada[24] bulan, "ayrımsanamaz"[25] ve konumu saptanamaz bir nazara bel bağladığı varsayılır. Görüş alanı içinde ortaya çıkmak için özne hem kendini perdeyle özdeşimsel olarak aynı hizaya getirmeli hem de nazar tarafından bu kılıkta ayrımsanmalıdır. Durumu "Ayna Evresi"nde kullanılan terimlere daha yakın kelimelerle anlatmak gerekirse, özne kendini sadece kültürel olarak ayrımsanmasını sağlayan imge veya imge kümeleri içinde başarılı şekilde yanlış tanıyabilir. *Çok kısa bir süre için "büyüleyici" olsa bile* özdeşleşme iki değil üç yönlü bir işlem olmalıdır, çünkü simgesel bir "onaylanma" gerektirir.

Belki de bu yüzden ayna evresini anlamaya çalışırken çoğu kez annenin orada mevcut olduğunu hayal ederiz. Sadece çocuğu kucağında aynaya karşı tutmakla kalmadığını, aynı zamanda yansıma ile çocuğun imgesel olarak aynı hizaya gelmesini kolaylaştırdığını düşünürüz. Bu aynasal oyun bu şekilde incelendiğinde, annenin bakışı aslında başka hiçbir bakışın yaklaşamayacağı bir şeyin yerine geçer: nazarın. Nazar, yapılandırıcı yansımayı çocuğun üstüne bindirir ve böylece çocuğun asla "olamayacağı" şeyle özdeşleşmesini mümkün kılar.[26]

24. Nazarın kamerada metaforlaştırılmasının ve bu metaforun tam olarak ne ima ettiğinin genişletilmiş bir tartışması için bu kitabın IV. bölümüne bakınız.
25. Lacan, *Four Fundamental Concepts*, s. 83.
26. Lacan'ın nazar ve perde sunumu *Four Fundamental Concepts*, s. 67-119'da yer alır. Görüş alanının bu şekilde açıklanmasıyla ilgili daha geniş bir yorum için

Biraz önce, Lacan'ın başlangıçta özdeşleşmeyi kavramlaştırmakta kullandığı metaforla sonradan görüş alanını incelemekte kullandıklarını bütünleştirmeye çalıştım, ama ayna evresinin bu değiştirilmiş tanımı bile *Seminar XI*'la belli bir dereceye kadar tam olarak birleştirilebilir. Lacan'ın, çocuğun özdeşleştiği imgenin kurgusallığı ve başkalığı üzerindeki ısrarına karşın, imge ve çocuk arasında hem görüntüsel [iconic] hem de belirtisel [indexical] bir ilişki vardır.[27] Konuyu teknik anlatımdan biraz arındırırsak, ayna yansıması çocuğa benzer ve çocuğun eşzamanlı uzamsal bitişikliğini gösterir. Perde kavramı böyle görüntüsel veya belirtisel bir güdülenme içermez. Lacan perdeyi tanımlarken "opak" olduğunu ya da yansıtıcı olmadığını söyler (s. 96). Perde ile perde aracılığıyla tanımlanan özne arasında varoluşsal anlamda bir bağlantı yoktur ve bu ikisi arasında benzeşimsel bir bağ olması gerekmez.

Four Fundamental Concepts'te incelenen görsel paradigma, dışsal imge ve özne arasındaki imgesel bağlantının genelde istemsiz olduğunun da altını çizecek şekilde ayarlanmıştır. Lacan görsel otoriteyi bakış yerine nazara vererek, nazarı öznenin bakışından kesin şekilde ayırır. Böylelikle her birimiz için belirleyici olanın kendimizi nasıl gördüğümüz veya görmek istediğimiz değil, kültürel nazar tarafından nasıl algılandığımız olduğunu iddia eder. Görüş alanını resmetmekte kullandığı diyagramlarda Lacan perdeyi özneden uzak bir yere yerleştirerek perdenin, perde aracılığıyla "fotoğraflanan" bedeni aştığını belirtir (s. 91, 106). Bütün bunlar tek kelimeyle nasıl görüldüğümüzü "seçemeyeceğimiz" izlenimini verir. Ne de var olan perdenin yerine kolaylıkla bir yenisini getirebiliriz. Kolektif düzeyde, mevcut olan perdeyi dönüştürmek için çabalayabiliriz. Bireysel düzeyde, sırasıyla, uzlaşımsal olarak görülmemizi sağlayan imgeyi ikame etmeye veya normatif imgenin biçimini bozmaya ya da imgeyi yeniden anlamlandırmaya çalışabiliriz. Bu seçeneklerin üçü de, görsel bir özdeşliğin özne tarafından üstlenil-

bkz. Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, Routledge, New York, 1992, s. 125-156.

27. Belirtisellik ve görüntüsellik kavramları Charles Sanders Pierce, *Collected Papers*, ed. Charles Harthorne ve Paul Weiss, Harvard UP, Cambridge, 1931, c. 2'den gelmektedir.

mesini sağlayan imgenin hem dışsallığının hem de kültür tarafından inşa edilmişliğinin ilk kabulüne işaret eder.

Seminar XI, nazarı bakıştan ayırarak ve özne ile perdenin ilişkisinin doğasını değiştirerek *méconnaissance*'ın çocuğa "ayna evresi"nde atfedilen sevinçten çok daha farklı bir duygusal tepkiye neden olabileceğini görmemizi mümkün kılar; diğer bir deyişle *méconnaissance* her zaman ideallikle özdeşleşmeyi içermez. Fakat böyle bir kuramsal ayrımsamanın ön koşulu, perdenin kültür odaklı bir tanımıdır.

Male Subjectivity at the Margins'de böyle bir tanımlama yapma girişiminde bulundum. *Four Fundamental Concepts*'te üzerinde durulan görsel modelin, metnin kendisinin sağladığından daha kesin bir siyasi çözümleme için kullanılabileceğini ileri sürdüm. Bunun, perdeyi bir temsiller repertuarı olarak düşünürsek mümkün olduğunu; kültürümüzün, toplumsal kimliği nakşeden "fark" çeşitlerinin hepsini bu temsiller repertuarı aracılığıyla betimlediğini savundum (s. 150). Şunu da hemen eklemeliyiz ki, idealleştirilen her özellik –"beyazlık," "erkeklik," "heteroseksüellik" gibi– şimdilerde beraberinde karşıtını da getirdiğine ve tüm bu fark biçimlerinin dayatılması, belirli öznelerin ideal olandan çok, olumsuz olanla imgesel olarak aynı hizaya gelmesine bağlı olduğuna göre, öznenin kültür tarafından ayrımsanmasını sağlayan imgeler, sevilebilir bir bedensel ego üretimini her zaman kolaylaştırmaz. Bu bölümün devamında, nazar tarafından hoşa gitmeyen bir özdeşleşmeye maruz bırakılmanın bir özne için ne anlama geldiğini değerlendirmede Freud'un (beyaz) kadınlık tarifini ve Fanon'ın siyahi erkeklik çözümlemesini kullanacağız.

E. PARÇALAR HALİNDE BEDEN FANTEZİSİ

Belki sevinçli bebeğinin cinsiyeti üstü kapalı şekilde erkek olduğu ve belki de kuramsal paradigmasında diğer "farklar"dan hiç söz etmediği için Lacan, özdeşleşmenin narsistik doyum sağlayamayacağı durumlar olabileceğini hiçbir zaman iddia etmez. Ancak ideallik-

le yapılan bir özdeşleşmeyi süresiz olarak devam ettirmenin olanaksızlığını etkili bir şekilde anlatır. Böyle bir imgesel hizanın çöküşünün bedensel parçalanma ve çözülme deneyimine ya da "Some Reflections on the Ego"da kendi adlandırdığı "parçalar halinde beden" fantezisine yol açması anlamlıdır (s. 13). Lacan aynı metinde bu fantezinin genellikle "annenin bedenini vitray pencere benzeri mozaik bir yapıya sahipmiş" ya da "bir insan veya hayvan bedenini, düzensiz şekilde verilmiş ayrı parçalardan oluşan bir resim-bilmece" gibi gösteren düşlerde yüzeye çıktığını belirtir. Lacan, bedenin zihinde parçalar halinde canlanmasının diğer biçimlerini sıralamaya şöyle devam eder: "eklem yerlerinden ayrılmış kol ve bacakların tuhaf hatıra eşyaları gibi yeniden düzenlendiği, birbiriyle uyuşmayan imgeler; dilimlenmiş ve en olmadık maddelerle doldurulmuş gövdeler, (ve) garip durumlarda (gösterilen) acayip uzuvlar" (s. 13).

Özne, ideal imgeye yaklaşınanın olanaksızlığını bedensel çözülme fantezisi aracılığıyla ayrımsarken, bir imgeyle başarılı bir şekilde aynı hizaya gelme ise özneye "tamlık" ve "birlik" gibi değerler hissettirir. Lacan'ın, yansıyan imgenin bileşimsel tutarlığına atfettiği bu iki değer, ayna karşısında duran ya da tutulan çocuğun motor kapasitesinin yetersizliğiyle [aynadan yansıyan imge arasında] çarpıcı bir tezat oluşturur.[28] Ancak, öznenin belirli bir temsille özdeşleşmede "tamlık" ve "birlik"i sevinçle yaşantılaması, görsel imagonun gerçek ya da metaforik aynanın etrafındaki çerçeveden çok duyusal egoyla geçici bütünleşmesiyle ilgili olduğunu düşündüğümü

28. "Ayna Evresi"nde Lacan şöyle yazar: "Bunun nedeni, özneyi bir serap görüntüsü gibi aldatarak gücünün esas gelişmesinin ileri geçmesine neden olan bedensel biçim bütünlüğünün, öznenin kendisi tarafından yalnızca bir *Gestalt* şeklinde yani parçalarına ayrılamayan bir bütün olarak algılanabilmesidir. Başka bir deyişle, bedenin algılanma dışsallığında bu biçim bütünlüğü oluşturulan algının kendisi değil, yalnızca algılananı oluşturan öğelerden biri olduğu halde, bu algılayışta duruş/yükseklik boyutunun diğer öğelerden daha güçlü göze çarpması, biçim bütünlüğünün zihinde yer etmesine neden olur. Aynı zamanda biçim bütünlüğü, kendi tersine çevrildiği bir simetri [bakışım] içinde algılandığından, öznenin kendisini çeşitli yönlerde harekete geçirdiklerini ayırt ettiği iç kaynaşmalar ile çelişki halindedir." [Jacques Lacan, "Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi," çev.: Nilüfer Kuyaş, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, Saffet Murat Tura, Ayrıntı Yayınları, 1996, s. 175].

ifade etmek isterim. Ayrıca, böyle bir bütünleşmenin, yalnız nazar tarafından desteklendiğinde değil, görsel *imago* sevilebilir olarak algılandığında, örneğin, ideallik yayar gibi göründüğünde de tasavvur edilebilir olduğunu ileri sürmek istiyorum.

İleride de göreceğimiz gibi, başka bir imge türünün tamamen "içinde" olmak bir an için bile olsa mümkün değildir. Kültürel nazar özneyi ideallikten uzaklaştıran bir imgeyle bir özdeşleşmeye mecbur ettiğinde, özne bunu çoğu kez dışarıdan bir dayatma olarak yaşantılar. En azından, imgeye narsistik yatırım yapmayı (imge bir şekilde karşı koyularak "kurtarılamadığı" takdirde) reddeder ve imgeye mesafesini korumak için her türlü yolu dener.

Son olarak belirtmeliyim ki parçalar halinde beden fantezisi, cismani egonun heterojenliğini ayrımsama yollarından biridir ve bu yol, "tamlık" ve "birlik"e ulaşma özlemine ayrılmaz biçimde bağlıdır. Lacan, çocuğu "tam beden-imgesi"nin biçimini arayıp bulmaya sevk eden şeyin "organik kargaşa ve uyuşmazlık" olduğunu iddia eder.[29] Ancak bana öyle geliyor ki aslında doğru olan bunun tam tersidir: Cismani çokluğun [yani birden fazla olma durumunun] böyle distopik bir şekilde ayrımsanması, kültürün tutarlı bir bedensel ego nosyonuna prim vermesinin sonucudur.

Bedensel egoyu oluşturan öğelerin her birinin farklı doğaları olduğunu Wallon ve Schilder de vurgular, ancak hiçbirisi heterojenliği Lacan'ın tarif ettiği özne için olduğu kadar sorunsal görmez. Wallon, apayrı öğeleri kapsadığı için bu egonun tutarlığının her zaman istikrarsız olduğunu vurgular. Görsel *imago*nun, düşlerde ve kafa karışıklığı hallerinde aynı hizaya geldiği içalgısal bedenden kopuşunu tarif eder. Böyle durumlarda, bedensel egonun bileşenleri "kendi algısal kökenlerine geri döner. Öznenin kendi kafasındaki, içalgısal öğeleri elinden alınmış olan resmi, az çok yabancı bir figür biçiminde öznenin görsel alanına hapsedilmiş olur," diye yazar; tıpkı ilk ayna yansıması gibi.[30]

Schilder sadece görsel ego ve duyusal ego arasındaki bağlantının sağlıksız temellere dayandığını değil, bedenin farklı parçaları

29. Lacan, "Some Reflections on the Ego," s.15.
30. Wallon, "Kinsesthesia and the Visual Body Image in the Child" s.129-130.

arasındaki bağlantının gevşekliğini de vurgular. "Gövde, kol ve bacak gibi uzuvların kendi yollarına gidebileceği açıktır," diye yazar, "ve böylece...uzuvlar bedenden psikolojik olarak ayrılabilir" (s. 114). Lacan henüz *objet a** kuramını geliştirmemişken yazdığı olağanüstü bir bölümde Schilder, beden şemasının dışkı, tırnak ve saç gibi belirli öğeleri sürekli kaybediyor olduğunu, ancak bu öğelerin bedenle psikolojik ilişkisinin olduğu gibi kaldığını iddia eder. Diğer birkaç bölümde de bedensel egonun önlenemez şekilde çözülme eğiliminde olduğunu iddia eder (s. 121n, 191). Bununla birlikte, Schilder'e göre bu çözülme trajik değil yararlıdır; [çözülme,] değişimin önkoşulu, egonun yeniden biçimlenmesi için olması gereken şeydir. Böylece, *The Image and Appearance of the Human Body*'nin yazarı [Schilder] cismani egonun heterojenliğini, Lacan'ın "Ayna Evresi" ve "Some Reflections on the Ego"da vurguladığı psişik paradigmanın mantığı dışında yaşama olanağına işaret eder.

Lacan'ın, kendi tanılayıp açımladığı bu mantığı desteklemediğini yeteri kadar açıklayamadım. Bir yerde, klasik öznenin özlediği tutarlığı, "yabancılaştıran bir özdeşliğin zırhı" olarak niteler. Aynı zamanda bu özlemi, ideal *imago* konumunu işgal eden herhangi birine yöneltilen indirgenemez bir saldırganlıkla ilişkilendirir.[31] Ve "Some Reflections on the Ego"da tutarlı bir bedensel egoya özlem duyan öznenin temel mazaretini, "tamlık" ruhsal sağlığa işaret eder nosyonunu, açıklamaya girişir. "Özneyi sürekli olarak yanılsamalı bir birlik peşinde koşmaya mahkûm eden libidinal gerginlik...muhakkak ki insanoğlunun kendine has trajik kaderi olan terk edilmenin verdiği ıstırapla ilişkilidir." Lacan şöyle devam eder:

* *Objet a*, arzunun hem nesnesi hem de nedeni olarak düşünülebilir. Ancak ona sahip olmak mümkün değildir, çünkü hep "daha fazlası"dır; bir nesne ya da şeyden bir diğerine hareket eder ve hep daha büyük bir arzunun (ve sevincin) peşindedir. Bu, asla tatmin edilemeyen, yaşamımızı sürdürmemizi sağlayan arzudur. (ç.n.)

31. "Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi," çev.: Nilüfer Kuyaş, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, Saffet Murat Tura, Ayrıntı Yayınları, 1996, s.178, 180. İdeal *imago* konumunu işgal eden ötekilerle ilişkinin temelini oluşturan saldırganlığı II. bölümde tartışacağım.

> Egonun işlevleriyle ilgili bu fikirler bizi, her şeyden önce, "güçlü bir egoya sahip olmak psikolojik açıdan üstünlük sağlar" gibi bazen eleştirilmeden kabul edilen belirli nosyonları yeniden gözden geçirmeye teşvik etmelidir.
> Gerçek olan şudur ki klasik nevrozlar her zaman güçlü bir egonun yanürünleri gibi görünmektedir. (s. 16)

Birazdan Wallon'un ayna evresiyle ilgili görüşlerine, hem normatif egonun kendini sağlamlaştırma yollarını aramakta kullandığı özdeşleşme türünü hem de çocuğun aynasal yansımasıyla ilk olarak ilişki kurmakta kullandığı, birincisinden tamamen farklı olan özdeşleşmeyi daha yakından sorgulamak için geri döneceğim. Ancak bundan önce, perde ve daha iyi bir tabir olmadığı için bu şekilde adlandırdığım "aslına uygun beden" [literal body] arasındaki ilişki hakkında son birkaç şey daha söylemek istiyorum. Bu kategorilerden ilkinin ikincisinden yansıdığı ya da mantıksal olarak onu takip ettiği hiçbir şekilde söylenemezse de, kültürel nazarın belirli bedenler üzerine, penisin varlığı veya yokluğu ya da deri pigmentlerinin rengi gibi belirli fiziksel göstergelere dayanarak belirli imgeler yansıttığı açıktır. Peki bu fiziksel göstergelere nasıl bir statü vermemiz gerekir?

Bu fiziksel göstergeler sadece bütün bir görsel *Gestalt*'ın ya da Lacan'ın "Some Reflections on the Ego"da türettiği sözcükle ifade etmek gerekirse "imgesel anatomi"nin (s. 13) değil, aynı zamanda temel bir özdeşliğin de özenle işlenmesinin düşlemsel [fantazmatik] başlangıç noktasını ilk olarak perde seviyesinde sağlarlar. Ancak gerçek seviyesinde bu fiziksel göstergeler ne bedenin öz nitelikleridir ne de bedenin içindeki bir benliğin dışsal gösterenleridir.

Bu iddialardan ikincisi [fiziksel göstergelerin bedenin içindeki bir benliğin dışsal gösterenleri olmadığı iddiası], psişik olan ile organik olanın mutlak süreksizliğinden bahseden Lacan'ı tesadüfen okuyan biri için bile sürpriz olmayacaktır. Birinci iddia [fiziksel göstergelerin bedenin öz nitelikleri olmadığı iddiası] söz konusu olduğunda ise, bu bölümde bir araya getirilmiş olan metinler bizi kolaylıkla bu sonuca ulaştırır. İmge, beden duruşu ve dokunuş vasıtasıyla oluşturulmadan önce beden, sağlıksız temellere dayanan bir

birlik şeklinde bile mevcut değildir. Aslında "parçalar halinde" olduğu bile söylenemez çünkü bu tanım, bir araya getirildiğinde bu parçaların bir "bütün" oluşturacağını ima eder. Dolayısıyla "fark"ın görünürde tanılanmasını sağlayan fiziksel göstergeler biçim ve değerden yoksun, tutarsız bir yığın içindeki önemsiz öğelerden başka bir şey değildir.

F. KENDİ-İLE-AYNI BEDEN

Wallon'un ayna evresiyle ilgili tanımı bazı yönlerden Strachey'nin bedensel egoyla ilgili notunun bir tür dolayımını sunar (ve dolayısıyla Freud'un bu kategori hakkındaki düşüncesine yakınmış) gibi görünse de, psikanalizde genellikle ısrar edilenden farklı bir özdeşleşme modeli geliştirir. Freud'un özdeşleşmeyi en geniş şekilde ele aldığı *Group Psychology and the Analysis of the Ego* [Grup Ruhbilimi ve Ego Çözümlemesi], bir öznenin kendini bir başkasıyla imgesel olarak aynı hizaya getirme işlemini genellikle, içe almacı olarak betimler. Freud özdeşleşmeyle ilgili şunları söyler: "Libido örgütlenmesinin ilk evresi, *oral* evrenin bir türevi gibi davranır; orada da özlediğimiz nesne ve ödül yenip sindirilir ve böylece de yok edilmiş olur."[32] *Grup Ruhbilimi*'nde özdeşleşmeyi nitelemekte kullandığı yamyamlık metaforunu, *Totem and Taboo*'da [Totem ve Tabu] doğrudan anlamıyla alır; kardeşler ordusunun ilksel babayı öldürüp yemesi ve böylelikle, bu iki edim vasıtasıyla, o [ilksel baba] olması sonucunda ataerkil düzenin doğduğunu yazar.[33] Egonun biçimlenmesiyle ilgili diğer iki metin, "Mourning and Melancholia" [Yas ve Melankoli] ve *Ben ve İd*'de özdeşleşme yine ötekinin benlik olarak içselleştirildiği bir sürecin ürünü şeklinde tanıtılır; bu özdeşleşme *Totem ve Tabu*'da Oidipus karmaşasının düzenleyici eko-

32. Sigmund Freud, *Group Psychology and the Analysis of the Ego*, *The Standard Edition*, c. 18 [Sigmud Freud, "Grup Ruhbilimi ve Ego Çözümlemesi," *Uygarlık, Toplum ve Din*, çev.: Dr. Emre Kapkın, Payel Yayınevi, 2004, s. 122-123].
33. Sigmund Freud, *Totem and Taboo, The Standard Edition*, c.13, s.1-161 [Sigmund Freud, *Totem ve Tabu*, çev.: K. Sahir Sel, Sosyal Yayınları, 1996].

nomisi vasıtasıyla, "*Yas ve Melankoli*" de ise melankolinin hastalıklı mantığı vasıtasıyla olur.[34]

Buradaki niyetim Wallon'un tarif ettiği dışsallaştıran özdeşleşmenin betimleyici değerini, Freud'un kuramlaştırdığı çok farklı özdeşleşme pahasına doğrulamak değildir. Aksine, normatif yetişkin öznelliğinin merkezinde bir içe alma mantığının yattığına kesinlikle inanıyorum. Aslında "tutarlı" bir bedensel egonun biçimlenmesine zemin sağlayan bu mantıktır. Benim yapmak istediğim ise Wallon'un incelediği özdeşleşmeyi Freud'un tartıştığı özdeşleşmenin ötesine ve karşısına yerleştirmektir. Çünkü benliğin kendini yaratıp kuvvetlendirmesini sağlayan ve öldürücü şekilde özümleyici olan özdeşleşmeyle karşıtlıkçı ilişkisinin, bu özdeşleşmenin önemini ve ne kadar köklü olduğunu daha iyi kavramamızı sağlayacağına inanıyorum. Daha açık olmak gerekirse bu dışa atan özdeşleşmeden, yanılsamalı birliği ve bedensel egonun varoluşunu iptal edecek bir mekanizma olarak yararlanmak istiyorum.

Wallon'un uzaktaki özdeşlikle ilgili tanımı esasen erken öznelliğe dayandırılmıştır. Ancak Alman düşünür Max Scheler yetişkin özdeşleşmesini, biri içe alma mantığını izleyen ve diğeri Walloncu ayna evresini tekrarlayan olmak üzere ikiye ayırır. Ve Walloncu versiyonun hastalıklı olduğunu söylemekten çok uzak olan Scheler, onu derin bir sempati biçimi olarak tanımlar. *The Nature of Sympathy*'nin ikinci baskısında (1923) klasik psikanalitik paradigmaya uyan özdeşleşme çeşidini "idiyopatik" olarak niteler ve Freud gibi o da, ötekiyle ilişkisinin yok edici olduğunu vurgular. İdiyopatik özdeşleşme, "kişinin, karşısındakinin bilinçli varoluşu ve özyapısına bakmaksızın, tüm haklarına el koyup bunlardan yoksun bırakırmışçasına bir başka benliği kendi içine çekip gölgede bırak-

34. Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia," *The Standard Edition*, c.14, s. 243-258 ["Yas ve Melankoli", *Metapsikoloji: Haz İlkesinin Ötesinde Ego ve İd ve Diğer Çalışmaları*, çev.: Dr. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın, Payel Yayınevi, Öteki' 2002]. Yeni ve çok ilginç bir tartışma, "geri kazanılamaz bir birlik kaybı" olarak melankolinin, normatif egonun tam kalbinde olduğu farz edilen içe almayı iptal ettiğinin söylenebileceğini savunmaktadır. Bkz. Mieke Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge UP, Cambridge, 1991, s. 354.

ması"na neden olur diye açıklar.[35] Scheler dışa atmaya yönelik bir seyir izleyen özdeşleşme çeşidini ise "heteropatik" olarak adlandırır. Bu durumda özne, içalgısal benliğinden uzakta özdeşleşir (s. 19). İmgesel bir bedensel birlik pahasına görsel *imago* inatla dışsal kalır, tıpkı Wallon'un tarif ettiği ilk ayna yansıması gibi.

Scheler, Schopenhauer'dan alınan bir hikâyeyi heteropati ve idiyopatinin bir alegorisi olarak kullanır. Bu hikâye bizi özdeşleşmenin iki çeşidini de cismani terimlerle her şeyden önce bedensel egoyla ilgili olarak, kavramlaştırmak zorunda bırakır:

> Bir ağacın dallarından sarkan ve avının iştahını kabarttığı her halinden belli olan yılanın nazarıyla karşılaşan beyaz sincap o kadar çok korkar ki, yılandan uzaklaşmak yerine yavaş yavaş ona doğru hareket eder ve sonunda kendini yılanın açık ağzından içeri atar...sincabın kendini koruma içgüdüsü açıkça yılanın iştahını doyurma, yani "yutma," gayretinin nesnesi olmaya kendinden geçmiş şekilde katılır. Sincap duygu açısından yılanla özdeşleşir ve bunun üzerine kendiliğinden, boğazından aşağı inip kaybolarak, onunla cismani özdeşlik kurar. (s. 21-22)

Beyaz sincap dışa atarak özdeşleşen ve böylelikle kendi her zamanki aynasal parametrelerini öteki için terk eden heteropatı temsil eder. Diğer yandan yılan, ötekini mideye indirmek olarak ortaya çıkan ve öznenin içalgısal algı dayanağının zaferiyle sonuçlanan idiyopatik özdeşleşmenin metaforudur.[36]

Scheler'in alegorisi sadece heteropatik özdeşleşmenin çocuk öznelliğinin yanı sıra yetişkinlikte de meydana gelebileceğini iddia etmekle kalmaz, idiyopat egonun mideye indirdiği şeyin ne olduğunu daha iyi anlamamıza da yardım eder. Bu hikâyeyi, heteropatik özdeşleşmeyi açıklamada kullandıktan sonra, şimdi idiyopatik öz-

35. Max Scheler, *The Nature of Sympathy*, çev.: Peter Heath Archon, Hamden, Conn, 1970, s. 18. (İdiyopatik) özdeşleşmenin öldürücü mantığıyla ilgili bilgi için bkz. Mikkel Borch-Jacobsen, *The Freudian Subject*, çev.: Catherine Porter, Stanford UP, Palo Alto, California, 1988. *Male Subjectivity at the Margins* başlıklı kitabımın 214-296. sayfaları arasında heteropatik özdeşleşmeyi uzunlamasına tartışmıştım.

36. Burada hiçbir şekilde idiyopat ve heteropatın birbirinin tamamlayıcısı olduğunu ileri sürmüyorum. Ayrıca heteropatik özdeşleşmeyle, *Male Subjectivity at the Margins*'in VI. bölümünde önerdiğimden çok daha geniş bir psişik işlemi kastediyorum.

deşleşmeye taşımak istiyorum. Scheler'in Schopenhauer'dan aldığı hikâye, ötekinin cismani koordinatlarını kendininkilere uydurarak, bedensel ötekiliğini yiyerek, egonun kendini sağlamlaştırdığına işaret eder. Bunun ardından "tutarlı" ego kendini, yutamayacağı her şeyi (yaşamını yabancı cismani varlıklarla birlikte ve onların vasıtasıyla sürdürmeyi) reddederek korur. Kitabın devamında buna "kendi-ile-aynı beden" [self-same body] ilkesi diyeceğim.

Lacan'ın ilk iki seminerinde egoyla ilgili iddialarının çoğunun altında yatan ilkenin bu olduğunu ileri sürmek istiyorum. Örneğin, "nesne her zaman az çok öznenin beden imgesi gibi yapılandırılır,"[37] şeklinde bir gözlem yaptığında veya "öznenin beden imgesi, nesnelerde algıladığı her birliğin anasıdır,"[38] dediğinde, Lacan yalıtılmış görsel *imago*nun birincilliğinden çok, içalgısal egoyla sıkıca bütünleştiğinde yerine getirdiği işlevi gösterir. Diğer bir deyişle buradaki mesele *moi* ya da kendi-ile-aynılık üzerinde ısrar edilmesidir: Normatif öznenin, duyusal bedeninden net bir şekilde ayrı kalan imgelerle imgesel olarak aynı hizaya gelmeyi reddetmesi ve içe alınması en kolay olan imgelere inatla tutunması. Bu normatiflik sadece farklılaştırmayla elde edilebilir. Yukarıda da ileri sürdüğüm gibi normatiflik, sadece nazarın özneyi "fotoğraflamak"ta kullandığı temsiller, özneye benliğin idealleştirilmiş bir imgesini sağladığı zaman oyuna dahil olabilir. Özne kendini sadece böyle bir imgeyle en azından bir an için ve memnun olacağı şekilde bir bütün halinde yaşantılayabilir.

Dolayısıyla son yıllarda anlamaya ve parçalara ayırmaya çalıştığımız bütün "fark" çeşitlerinin (en başta toplumsal cinsiyet ile ırk ve bunların yanı sıra sınıf farkı ve cinsel tercih) merkezinde, kendi-ile-aynı beden ilkesi bulunmaktadır. Irksal ya da ekonomik açıdan veya cinsiyet açısından ayrıcalıklı öznenin, ona bu statüyü veren bedensel koordinatların dışında özdeşleşme, cismani egosunun idealliğini ve tutarlığını tehdit edebilecek imgelerle imgesel olarak aynı hizaya gelme hizalanmalar konusundaki alışılmış isteksizliği

37. Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*, 1954-55, çev.: Sylvana Tomaselli, Cambridge UP, Cambridge 1988, s.167.
38. Lacan, *Seminar II*, s.166.

belki de bu "fark" türlerinin en temel dışavurumu olabilir. Örnek olarak bu özne ya "yabancı" özdeşleşmelerin tümünü reddeder ya da idiyopatik veya özümleyici bir özdeşleşme modelini tercih eder; özne imgesel olarak ötekinin konumunu işgal eder, ama sadece benlik veya bedensel ego kılığında. Kendi *moi*'mızı hiçbir şekilde tehlikeye atmayan ve bizden daha az şanslı olan birine sempati duymamızın formülü olan bu tip özdeşleşme türüne ise hepimiz aşinayızdır: "*Kendimi*' onun yerine koyuyorum".

Kendi-ile-aynı beden ilkesinin ölçüsüzce çalıştığı durumları görmek için Freud'un klasik erkeklik tanımına başvurmamız gerekir. Cinsiyet farkının temellerinin nasıl atıldığı "Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes" adlı makalesinde hikâye edilir. Bu hikâyede cinsiyet farkı, küçük erkek çocuğun kendi bedeninin kopyası olmayan bir bedeni "algılama" konusundaki yetersizliğine bağlanır. Bu manzarayla karşı karşıya kalan "çocuk, hiçbir şey görmez ya da görmüş olduğu şeyi kabul etmez, gördüğünü yumuşatır ya da kendi beklentileriyle aynı çizgiye getirmek için çareler arar."[39] Bu bedenin kendininkiyle özdeş hiçbir yanının olmadığını daha fazla yadsıyamaz hale geldiğinde bile çocuk, kendi cismani varlığının limitlerinin ötesinde düşünemez. Dolayısıyla kadın bedeni çocuğun zihninde sadece kendininkinden biraz ayrı değil, aynı zamanda erkek bedeninin iğdiş edilmiş uyarlamasr olarak şekillenir; bu, onun tehdit edildiği cezanın maddeleşmesidir. "Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes," bedensel egonun iğdişlik karmaşasının diğer yüzünde de kendini aynı şiddette göstermeye devam edebileceğine de işaret eder. Kitabın yazarı, bu olay "ya kötürüm bırakılmış yaratıktan dehşet duymaya" ya da "kendi zaferiyle övünerek onu hor görmeye" yol açarak "(uzlaşımsal) çocuğun kadınlarla ilişkisini kalıcı olarak belirle(r)," diye iddia eder (s. 252).

Freud'un fetişizmle ilgili makalesi, dişi beden imgesinin klasik erkek öznede neden olduğu bunalımı ve erkek öznenin, erotik nesnenin bedenini, ki Lacan'ın iddiasına göre bu nesne sadece benli-

39. Sigmund Freud, "Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes", *The Standard Edition*, c.19, s. 152.

ğin çerçevesinden arzulanabilir, kendi bedenine uydurmak için ne çarelere başvurabileceğini gösterir. Eksik organ, bir ayakkabı ya da burundaki parlaklık yoluyla da olsa bir şekilde dişi bedene iliştirilmelidir.[40] *Speculum of the Other Woman*'da Irigaray'ın yazdığı gibi erkeklik, uzlaşımsal olarak tanımlandığı ancak nadiren tam olarak farkına varıldığı şekliyle en çok "benzer olanın, öteki egonun [alter ego], aynı olana, kendi-ile-özdeş olana, [yani] aynı olan kendine duyduğu arzu"yu gösterir. Sonuç olarak cinsiyet farkı "aynı olanın; tasarı, yansıtma, temsil alanı içinde belirlenir."[41]

Kendi-ile-aynılıkla ilgili yukarıdaki tartışma hem kendi öznelliğimden fazla güvenli bir mesafeye uzaklaştırılmış hem de sadece toplumsal cinsiyetle sınırlandırılmış gibi görünebileceği için, bu ilkeyi işlerken kullanılabilecek, kendi başımdan geçen kısa bir hikâyeyi anlatmak istiyorum. Haftada birkaç kez Berkeley'deki Telegraph Caddesi'ni, evsiz insanlar kalabalığının içinden geçerek aşmam gerekiyordu. Her seferinde de panikten aklımı kaybederdim. Başlangıçta bu paniğe tamamen ekonomik bir gerekçe buldum: Kendimi bu insanlara bir şeyler vermek zorunda hissediyordum, ancak her isteyene bir şeyler veremezdim. Kime yardım etmem gerektiğini belirleyerek bu bunalımı akıllıca çözebileceğimi düşündüm. Yine de nasıl bir ilke edinmem gerektiğini hayal bile edemiyordum. Niçin bazen bir-iki dolar verip bazense uzanan bir elin önünden hızla geçip gittiğimi dahi anlayamıyordum.

Acımasız bir keyfiyetle yardım ettiğim ya da etmediğim evsiz insanlara bakmaktan hep özenle kaçındığımı fark ettim sonra bir gün. Ve anlamaya başladım ki paniğe kapılmamın nedeni sadece ekonomik değil, aynı zamanda aynasaldı. Yapmam istendiğini hissettiğim ve varlığımın her zerresiyle direndiğim şey, (kaldırımlarda uyumaktan nasırlaşmış, güneş ve yağmur altında olmaktan çatlamış, haftalardır yıkanamadığı için pislik içinde kalmış ve sonuç olarak kültürümüzün kabul ettiği "ideallik" üzerinde hiçbir iddiada bulunamayacak), orta-sınıf benliğimi harap edecek bedenlerin içine kendimi koymaktı. Evsiz olmanın yapısal konumuyla özdeşleşme-

40. Sigmund Freud, "Fetishism," *The Standard Edition*, c. 21, s. 149-157.
41. Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, çev.: Gillian C. Gill, Cornell UP, Ithaca, 1985, s. 25-27.

nin benim için zor olduğunu, ancak olanaksız olmadığını düşünürdüm önceden, çünkü böyle bir durumda "ben" [me] dediğim cismani yapıntıyla hâlâ denk düşeceğimi sanıyordum. Ama Telegraph Caddesi'ndeki evsiz bedenler bu teselli edici yapıntıyı dağıtmıştı; bana, evsizsem artık kesinlikle "kendim" olamayacağımı göstermişti. Ve ben de bu siyasi kendine yabancılaşma buyruğuna razı olmak yerine gözlerimi otomatik olarak başka tarafa çeviriyordum.

Bu hikâyeyi kısmen kendi-ile-aynı beden ilkesi içine toplumsal cinsiyetle beraber sınıfı da almak ve kısmen de bu ilkenin işleyişlerine kendi öznelliğimi katmak için anlattım. Aynı zamanda yukarıdaki hikâye vasıtasıyla, bu bölümde anlattıklarımın cinsel, ekonomik ya da ırk açısından işaretlenmiş öznenin, beyaz, erkek, heteroseksüel özneden bir şekilde daha doğal ve daha ileri derecede heteropatik olduğu şeklinde bir yorumundan sakınmayı umdum. Öncelikle, vatandaşlık hakları elinden alınmış öznenin uzakta özdeşleştiği bedenlerin genellikle diğer değer verilmeyen bedenler değil, kültürel anlamda ideali kopyalayan bedenler olduğunu vurgulamak istiyorum. Vurgulamak istediğim ikinci nokta ise böyle imgelerle "bir" olma özleminin gerçekten çok güçlü olabileceğidir; erkeklikle özdeşleşen kadın özne gibi beyazlıkla özdeşleşen siyahi özne de idealleştirme aynasından her zaman neşeyle ve isteyerek uzakta kalmaz.

Duyusal beden ve idealleştirilen bir imge imgesel olarak birleştirildiğinde, ki bu birleşme için kültürel nazarın desteği gerekir, Lacan'ın "Ayna Evresi"ndeki sevincin meydana geldiğini iddia etmiştim. Aslında hiç kimse idealliğe yaklaşamayacağı için bu sevinç her zaman geçicidir, ancak idealliği elde etme mücadelesi yine de bir ömür boyu sürdürülebilir. Tamlık ve birliğe ulaşma özlemi sadece kişisel trajedilerle sonuçlanmakla kalmaz, aynı zamanda felaketlere götüren toplumsal etkileri de vardır, çünkü [bu özlem] "fark"ın en önemli psişik dışavurumlarından birini temsil eder. Ama şimdiye kadar bedensel egoyu sadece idealleştirilen *imago*ya kültürel erişimi olan öznelerin bakış açısından ele aldık. Şimdi ideallikten uzaklaştıran bir özdeşleşmeye tabi tutulan öznenin kendini içinde bulduğu cismani ikilemi anlamaya çalışalım.

G. FANON VE SİYAHİ ERKEĞİN BEDENSEL EGOSU

Black Skin, White Masks [Siyah Deri, Beyaz Maskeler] adlı kitabında, beyazlığın şüphe götürmez şekilde imtiyazlı olduğu bir toplumda siyah olmanın ne demek olduğunu anlatan Fanon, bedensel egoyu anlamaya çalışırken nazar ve perde kategorilerini de dahil etmek gerektiğini bir kez daha gösterir. Bir de Fanon bizi Lacan ve Wallon'un ayna evresi tanımlarından çok uzakta olan bir şeyi kavramlaştırmaya mecbur eder: Ne haz ne de idealleştirme sağlamayıp "tutarlı" bir özdeşliğin biçimlenmesine izin vermeyen bir imgeyle özdeşleşmek zorunda kalan öznenin karşı karşıya geldiği psişik açmaz.

Siyah Deri, Beyaz Maskeler'de Fanon, siyah derili erkek öznenin zenciliğe* "çağrılışı"ndan uzun uzadıya bahseder. Fanon özellikle, Fransa'nın eski bir sömürgesinden gelip Fransız toplumuna giren tipik erkeğe uygulanan psişik şiddetle ilgilenmektedir. Hep Fransız kültürüyle beslenerek sömürge döneminde yetişen böyle bir birey kendini "siyah"tan çok "Fransız" olarak algılayarak büyümüştür. Fakat evinden ayrılıp Fransa'ya geldiğinde, fiziksel olarak uzak kalmanın kolay olmadığı, şiddetli bir cismani yeniden tanımlamaya maruz bırakılır.

V. bölümde Fanon, sadece bu cismani yeniden biçimlenişi etkili şekilde canlandırmakla kalmayıp, aynı zamanda herhangi bir öznenin irkileceği bir temsilin nasıl yine de bir "ayna"ya dönüşebileceğini ve hiç hoşa gitmeyen bir özdeşleşmeye neden olabileceğini gösteren bir hikâye anlatır. Paris'te bir filme giden Fanon, onu altüst eden bir ilgiyle karşılaşır. Filmin başlamasını beklerken incelendiğini hisseder. Daha açık olmak gerekirse kendini, çevresindekilerin imgeleminde halihazırda gizli durumda olan, ama henüz maddileşmemiş imgeler vasıtasıyla görülüyor gibi hisseder; bunlar klişe zenci köle imgeleridir. Fanon, "Kendimle yüz yüze gelmek için giderim sinemaya," der:

* Zencilik (negritude): Siyahi kültürünün bağımsız doğasını, niteliğini ve geçerliliğini doğrulayan estetik ve ideolojik kavram. (ç.n.)

> Kendimi beklerim. Arada, film başlamadan önce, kendimi beklerim. Çevremdeki insanlar beni süzerler, bakışlarıyla didik didik ederler beni, beni beklerler. Bir zenci güvey, zenci bir uşak boy gösterecek şimdi, yüreğimin vuruşları başımı döndürür.[42]

Bu alıntı, öznenin bir benlik imgesine kendi isteğiyle razı olmadığının ya da kültürel yalıtımlı olmadığının (yani özdeşleşmenin yalnız özne ve imge değil, nazarı da içerdiğinin) önemli bir hatırlatıcısıdır. Bununla birlikte, bu kategoriler burada birbirinden açıkça farklılaştırılmamıştır; film henüz başlamadığından, Fanon'un kendini içinde tanımak zorunda hissettiği temsiller doğrudan izleyicinin kişisel önyargılarından türer gibidir. Anlam verme gücü, kolektif beyaz bakışın içindeymiş gibi görünür.

Siyah Deri, Beyaz Maskeler'in bundan önceki bir bölümünde de Fanon, zencilikle özdeşleşmesinin istenç dışı doğasından ve evvelce bedensel egosu olan şey üzerindeki yıkıcı etkilerinden bahseder. "...hayati birçok noktadan vurulan bedensel şema(m) yıkılı(r)," diye anlatır. "Nesnel bir bakışla kendimi gözden geçiriyor ve siyahlığımı keşfediyordum, etnik çizgilerimi; sarsılıp çözülüyordum, yamyamlıkla, zekâ geriliğiyle, ırksal kusurlarla, fetişizmle, kürek mahkûmlarının uğultusuyla ve her şeyden çok da ırzına geçilmiş körpe zenci kızların yürek parçalayıcı çığlıklarıyla..." [s. 108]. Bununla birlikte Fanon bu bölümde, bu kılıkta "fotoğraflanması"nın nedeninin beyaz bakışın siyah bedenle ilgili olarak sahip olduğu özel güç ya da üretkenlik olmadığını, aksine, seyrederken "siyahlık" perdesinin seferber edilmesi olduğunu açık hale getirir: Fanon siyahlık perdesini, "binlerce ayrıntı, binlerce anekdot, binlerce hikâye" [s. 107] ya da "efsanelerin, hikâyelerin, tarihin ve özellikle de *tarihsiciliğin* [tarihselciliğin]" [s. 108] aracı faili olarak tarif eder.

Aynı bölümde Fanon beyaz bakışı nazardan net bir şekilde ayı-

42. Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, çev.: Charles Lamm Markmann, Pluto Press, Londra, 1986, s. 14. [Frantz Fanon, *Siyah Deri, Beyaz Maskeler*, çev.: Mustafa Haksöz, Sosyalist Yayınlar, 1996, s. 136. Alıntılardan bazılarını bu kitaptan yaparken bazılarını kendim, okumakta olduğunuz kitabın bağlamı içinde çevirdim. Alıntıladıklarımın sayfa numaralarını köşeli parantez içinde göreceksiniz. (ç.n.)]

rır. Ona yanaşmaya ve onu belirtmeye kalkıştığında nazarın nasıl kendine özgü şekilde buharlaştığını betimler. "Bak, bir zenci!" diye gerçekten ya da bakışlarıyla bağıran ötekine doğru yöneldiğinde (öteki, Fanon'a zencilikle istenmeyen bir özdeşleşmeyi dayatmaktan sorumlu görünür) bu "uçucu öteki, düşmanca ama, opak değil, saydam, hem var hem de yok(tur)" (s. 112). Nazar yine "ayrımsanamaz" ve konumu saptanamaz, aynı anda hem her yerde hem de hiçbir yerdedir. Eğer beyaz bakış aslında sahip olmadığı güçleri üstlenme yetisine sahipse bunun tek nedeni, sadece nazar ile öznenin değil, aynı zamanda özne ile nazarın da arasına giren perdedir. Bu dolayımlandıran fail, nazarı genellikle hem erkek hem de beyaz bakışla aynı hizaya getirir. Daha net ifade etmek gerekirse, beyaz erkek bakışını, kamera/nazarın ayrıcalıklı "görevlisi" olarak tanıtır.[43]

Şimdiye kadar anlaşılmış olacağı gibi Fransız toplumunun Fanon'a tuttuğu ayna, ideallikten kökten şekilde uzaklaştıran türdendir. *Siyah Deri, Beyaz Maskeler*'in yazarının bundan sonra "kendi imajıyla [imgesiyle] sürekli çatışma için[d]e" olmaktan (onunla amansız bir düşmanmış gibi savaşmaktan) bahsetmesi şaşırtıcı değildir [s. 179]. Buradaki mücadele, görsel *imago* ile içalgısal beden arasındaki mesafeyi, klasik özdeşleşmede olduğu gibi *kapatmak* değil onu *korumak* içindir; tutarlı bir egoyla eşanlamlı olan kendi-ile-aynılık niteliğini kesin olarak üstlenmesin diye "siyahlık" perdesini duyusal egodan güvenli bir mesafede tutmak içindir.

Fanon, nefret uyandıran bir görsel *imago*yla zoraki özdeşleşmenin cismani sonuçlarını etkili bir şekilde anlatır. O *imago*nun içalgısal bedenine haritalandırılmasını önleme mücadelesinde, ona "mevcudiyet" vermeyi reddeder. Fanon'un "bedensel şema(sı) yıkılı(r)," ve kendini uzamda bir değil "iki" ya da "üç" noktayı işgal eder bulur. "Artık mesele bedenimin, üçüncü bir kişi olarak değil, üçlü bir kişi olarak farkında olmamdı," diye yazar (s. 112). Yapıdaki bu bozulma, aşırı olumsuz koşullar altında meydana geldiği için (çekilmez bir *imago*yla zorunlu bir özdeşleşme tarafından meyda-

43. Kameranın bir görevlisi olarak bakış nosyonu, Vilem Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, European Photography, Gottingen, Batı Almanya, 1984, s.19'dan gelir. Kamera ve nazar arasındaki metafor ilişkisinin daha detaylı bir incelemesi için bkz. IV. bölüm.

na getirildiği için) bedenin parçalar halinde, vahşice kötürüm bırakılmış halde düşlenmesiyle yaşantılanır. "... bir varlık olarak kendi benliğimden uzakta, çok uzakta bir obje olduğumu hissettim," diye anlatır. "Bir kendinden kopma, bir kökünden sökülme, tüm bedenimde simsiyah pıhtılar halinde katmerleşen önü alınmaz bir kene değilse, başka nedir bu benim için?" [s. 108-9].

Fanon'un tarif ettiği siyahi özne, yalnız güya beyaz olan nazar tarafından "fotoğraflanma"sına vasıta olan imgeyle "çatışma" halinde değildir, aynı zamanda ideal bir "beyazlık" "aynasına" doğru karşı konulmaz şekilde sürüklenmektedir. *Siyah Deri, Beyaz Maskeler*, Antiller'de "vahşilere doğruyu taşıyan beyaz adam"la [s. 147] özdeşleşen okul çağındaki siyah bir erkek çocuktan, Tarzan'la özdeşleşen Antil'li sinema izleyicisinden [s. 227] ve "Tatil geldiği için çok seviniyorum. Çünkü kırlarda koşabileceğim. Açık havada oynayabileceğim. Temiz havayı ciğerlerime çekip eve kırmızı yanaklarla dönebileceğim," [s. 229] diye yazan Antil'li çocuktan bahseder. Ama en azından 1950'lerin Fransız kültüründe, bu ego-ideali, içalgısal bedene sadece son derece ayrıksı bir ilişki sunabilir, çünkü siyahi öznenin kendini göz kamaştırıcı bir "beyazlık" imgesinde yanlış tanıması için aynı zamanda bu imgenin içinden "görülmeli"dir ve bu da olanaksızdır. Dolayısıyla ego-ideali ulaşılmaz bir bedensel normu, benliğin asla olamayacağı şeyi temsil eder.

Fanon'un siyah erkeğin öznelliğiyle ilgili anlattıkları birçok yönden o tarihe ve kültüre özgüdür ve pervasızca evrenselleştirilmemelidir. Bununla birlikte kuramsal değeri doğrudan bağlamını açıkça aşar. Aslında çoğunluğu beyazların oluşturduğu bir toplumda siyah bir adam olmanın ne demek olduğuyla ilgili açtığı tartışmaların çoğu bugün de hâlâ yerinde görünecektir. *Siyah Deri, Beyaz Maskeler* her şeyden önce özdeşleşmelerimizin her zaman toplum tarafından onaylanması gerektiğini anlamamıza yardım eder. Bize sadece belli öznelerin olduğundan güzel gösteren benlik imgelerine erişebildiğini ve ötekilere de ideallikten uzaklaştıran (öyle ki kimsenin kendi isteğiyle özdeşleşmeyeceği) bir imgenin dayatıldığını da öğretir. Hâkim Batılı temsille karşı karşıya geldiklerinde siyah erkeklerin genel olarak kendilerini hâlâ içinde buldukları bu

şartlar altında özne, "ayna"yı genellikle mümkün olduğunca uzağa atmaya çalışır. *Siyah Deri, Beyaz Maskeler* ortaya çıkan bedensel çözülme deneyiminin Schilder'in tarif ettiği, yapıdaki yararlı bozulma olmadığını, parçalanmış beden fantezisinin bir benzeri olduğunu belirtir. Son olarak *Siyah Deri, Beyaz Maskeler*, ırksal, cinsel ve ekonomik açıdan marjinalleştirilmiş bir öznenin, niçin daha fazla hor görülen bir cismani varlığın parametreleriyle özdeşleşmek yerine normatif cismani parametrelerle heteropatik olarak özdeşleşebileceğini anlamamıza yardım eder. Bu, bedensel idealliğin çekiciliğini açıkça ortaya koyar.

Cismani egonun biçimlendirilmesinde idealleştirmenin ve karşıtının oynadığı rolü kadınlık başlığı altında çok daha net şekilde belirtmeye çalışacağım. Ancak bundan önce, Fanon'un siyah erkek özne ve beyaz erkek özne arasındaki ilişki hakkında söylediklerileyle ilgili, bu ilişki bugün hâlâ faal göründüğü için, kısa bir yorumda bulunmak istiyorum. Bir yerde Fanon, "[Zenci,] bedeniyle beyaz adamın davranış düzenini ihlal etmekte, gardını bozmaktadır," der [s. 152]. Aynı bölümün bir başka yerinde siyah erkek bedeninin nasıl olup da, kendi-ile-aynılık ilkesinin beyaz erkek ego alanında her zaman bir zafer kazanmasını önlediğinin altını çizer. Fanon'un Fransız kültürünün (ve bizim kendi kültürümüzün) zencilik perdesi, siyah erkek özneye abartmalı bir cinsel güç verir. Daha açık olmak gerekirse ona, boyutları ve yeteneği beyaz erkeğinkini çarpıcı şekilde aşan bir cinsel organ atfeder. Fanon, "çoğu beyaz erkeğe göre" "zenci cinsel içgüdüyü (ham haliyle) temsil eder. Zenci, erkeğin cinsel iktidarının, tüm erdemlerin ve yasakların ötesinde cisimleşmesidir... Zenci, dehşet verici bir penis olarak görülür," gözleminde bulunur (s. 177). *Femmes Fatales* adlı kitabında Mary Ann Doane, beyaz erkeklikle ilişkili olarak siyah erkekliğin, bir "eksik"ten çok bir "fazla"yı gösterdiğine işaret eder.[44] Peki ya fallus* ve bu abartmalı penis arasındaki ilişki nedir?

44. Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* Routledge, New York, 1991, s. 225.

* Fallus: Penis veya penise benzeyen şey (örneğin klitoris). Edebiyatta penisin anatomik bir terim olarak kullanılmasına karşılık fallus daha çok simgesel anlamda kullanılır. Psikanalizde gücün ve bereketin sembolü olarak yorumlanır. (ç.n.)

Yakın zamanda Jean-Joseph Goux son derece ilginç bir argüman geliştirmiştir. Yunan felsefesinin fallusu penisle eşit saymak bir yana, onu *logos** ile aynı hizaya getirdiğini söyler. "Hermes'in sertleşmiş fallusu...katiyen fiziksel kuvveti değil, ussal gücü gösterir," der. "Zekânın idaresinin...hatta siyasi yetinin bedensel zayıflığa rağmen kendini gösterebilmesinin amblemidir."[45] Goux, fallus ve penis arasındaki ilişkiyi, daha da sade zıtlıklar kurarak anlatmaya devam eder; fallusu tahta çıkarmak için penisi kurban etmek ya da ondan vazgeçmek gerekir çünkü [penis] ruhtan çok maddenin tarafındadır. Goux, artık onu bilinçli olarak bu şekilde anlamasak da, baba göstereninin çağdaş bilinçdışında da yaşamaya devam ettiğini ve Lacan'ın fallus kuramının merkezinde olduğunu iddia eder.

Fanon da siyah erkeğe şişirilmiş bir cinsel güç atfedilmesinin arkasındaki kültürel mantığın benzer bir tanımını öne sürer. "Her bir zihinsel kazanımın bedeli, cinsel potansiyelden verilen bir kayıp" olduğuna göre siyah erkeğe efsanevi büyüklükte bir penis verilmesinin nedeni onu fallusla ilişkilendirmek değil, onu fallustan ayıran mesafeyi vurgulamaktır (s. 165). Ancak şüphe yok ki bu, siyah adam için bu şekilde nitelendirilmenin aslında ne anlama geldiğinin sadece çok kısmi bir anlatımıdır. Eğer siyah adam daha çok kıskançlık ve hor görmenin alıcısıysa bunun iki nedeni vardır: "Medeni beyaz adam, cinsellikte görülmemiş bir özgürlük devrine, çılgınca manzaralara, cezalandırılmayan tecavüzlere, bastırılmamış enseste akıldışı bir özlem duyar" ve bunları siyah erkeklikle ilişkilendirir; ikinci neden ise her zaman ırklararası fark ile cinsel farkın birbirinin üzerine karmaşık şekilde bindirilmesidir (s. 165).

Cinsel organlarla ilgili bir farklılaştırmaya –tam olarak bir "az" ve "çok" ayrımına dönüşen bir farklılaştırmaya– dayanarak, sadece penis kadınlara değil de erkeklere verildi diye fallus penisten asla

* Logos: Yunancada söz, us ya da düzen. Felsefede, eski Yunan düşüncesinin en önemli ve temel kavramlarından biri. Söylemek (legein) fiilinden türeyen sözcük, farklı felsefe ve ilahiyat sistemleri içinde söz, düşünce, kavram, evren yasası, kutsal düzen ve hatta tanrı gibi farklı ama ilişkili anlamlarda kullanılmıştır. (ç.n.)

45. Jean-Joseph Goux, "The Phallus: Masculine Identity and the 'Exchange of Women'", *differences*, c. 4, no. 1 (1992): 49.

tamamen soyutlanamaz. Freud, klitorisin önce küçük erkek çocuk sonra da yetişkin erkek bilinçdışı tarafından "küçük ve önemsiz [bir] organ" olarak ayrımsandığını iddia eder.[46] Siyah adamın abartmalı penisine dayanarak beyaz adam ile siyah adamın birbirinden farklılaştırılması sonuç olarak toplumsal cinsiyetin etki alanına rahatsızlık veren şekillerde akseder. Ben bunun, siyah adamın bedeninin, beyaz erkek cismani egosunun birliğini yıkmasının başlıca nedeni olduğunu savunuyorum.

Dişi bedenin de eril psişeye benzer bir tehdit oluşturduğunu eklemek belki de gereksiz. Fallus üzerinde erkek öznenin hak iddia etmesi her ne kadar kadının anatomik "yetersizliği"ne dayandırılsa da bu görünür eksiğin teşhiri, erkek öznede, çoğu kez kendi cismani bütünlüğüyle ilgili, dayanılmaz bir kaygı oluşturur. Ve bu kaygı, klasik şekilde, dişi bedenin düşlemsel olarak erkek kılığına sokularak yeniden inşa edilmesi vasıtasıyla ebedi uykusuna yatırılır. Bu yeniden inşa etme, bu bölümde vurgulamış olduğum benzeşikleştirme* itkisinin buyruğu altında bariz şekilde işlerken, eril idealin kendi otoritesini kabul ettirmekte kullandığı antitezi silmek için de çalışır. Normatif beyaz erkek bedensel egosu her ne kadar tutarlığa özlem duymasıyla tanımlansa da, kendi-ile-aynı beden ilkesinin, orada bile, ancak çok kısa bir süreliğine ve aldatıcı şekilde galip olduğu sanırım artık açıktır.

H. FREUD VE DİŞİ BEDENSEL EGO

Uzlaşımsal kadın öznenin kendi bedenine, erkek özneden [erkek öznenin kendi bedenine olduğundan] "daha yakın" olduğu bazı Fransız ve Amerikalı feminist kuramcılar tarafından iddia edilmiştir.[47] [Kadın öznenin] sadece, cismani varlığıyla daha az metaforik bir ilişki içinde olmakla kalmadığı, aslına uygun bedeni tarafından

46. Freud, "Some Psychical Consequences," s. 252.
* Homologlaştırma, homolog yapma, benzeşik hale getirme. (ç.n.)
47. Bkz. Michèlle Montrelay, "Inquiry to Femininity", *m/f*, no. 1 (1978): 83-101 ve Mary Ann Doane, *Femmes Fatales*, s. 165-177

psişik olarak bastırılma tehlikesi altında olduğu da varsayılır. Ancak daha önce görmüş olduğumuz gibi beden, kültür tarafından inşa edilmeden önce mevcut değildir ve bu yüzden, ister erkek ister dişi olsun, öznenin doğrudan "mevcut" olduğu asla söylenemez. Aslında "mevcudiyet"in kendisi, görsel *imago* ile duyusal egonun bütünleşmesinin imgesel sonucundan başka bir şey değildir.

Kitabın II. bölümünde aleyhinde uzun uzadıya konuşacağım bu biçimlenişin değişik bir şekli de, kadın öznenin onu tanımlayan imgelerin daha az sofistike bir okuyucusu olduğu; gerçekten [aynanın] resmettiği şey "olduğunu" hayal ederek, kültürel temsilin "aynası" üzerine bir şekilde devrildiğidir.[48] Bununla birlikte, bu konuda anahtar vazifesi gören birkaç Freudcu metin aslında dişil öznelliğinde bedenin bir veriyi eril öznelliğindeki kadar temsil etmediğini ve safça aslına sadık kalmaya, en azından potansiyel olarak, o kadar da yatkın olmadığını ileri sürer. Bu metinler dişi öznenin gerçek bedeniyle doğrudan bir ilişki içinde olduğu ya da imgeselin dişi özne üzerindeki büyüleyici etkisinin erkek özne üzerindekinden bir şekilde daha sorunsuz olduğu nosyonuna itiraz eder. [Söz konusu metinler kadın öznenin] bedeninin, uzlaşımsal erkek bedeninden çok daha heterojen bir öğeler yığını barındırmak zorunda olabileceğini ve bu yüzden çok daha çeşitli cismani özdeşleşmeler barındırabileceğine de işaret eder.

Bu metinler hakkında yorum yapmadan önce, tarihe ve kültüre özgü oluşları konusundaki hassasiyetimi belirtmek istiyorum. Freud'un ilgilendiği kadın hastaların hepsi beyazdı ve çoğu da burjuvaydı. Ancak burada inceleyeceğim modelin açıklama gücünün beyaz, burjuva, kadın öznenin ötesine geçeceğine inanıyorum. Öncelikle bu model yekpare olmaktan uzaktır; birkaç farklı anlatı barındırır. İkinci olarak, özel bir sınıf veya etnik grupla sınırlı kalmak yerine, esasen, Batı kültüründe toplumsal cinsiyet ve cinsel tercihin üretilmesini ve öznenin bu kültüre girmesini sağlayan başlıca psişik yapılar olan Oidipus karmaşası ve iğdişlik bunalımına odaklanır. Hatta, bir toplumsal grubu bir diğerinden ayırabilen ve Fre-

48. Bu argüman tamamıyla Mary Ann Doane'un konusuyla ilişkilidir. Bkz. Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's*, Indiana UP, Bloomington, 1987 ve *Femmes Fatales*, s. 17-32.

ud'un modelini görünüşe göre geçersiz kılan gerçek ailevi koşulların –kayıp baba, alışılmadık şekilde kudretli ya da yaşlı anne, görev rollerinin tersine çevrilmesi– modelin tarif ettiği senaryoların uygulama alanına konulmasını sınırlayabileceğini, ama buna bütünüyle engel olamayacağını iddia edecek kadar ileri gidebilirim. Oidipus karmaşası ve iğdişlik bunalımı ille de aile içinde meydana gelmez; bunlar geniş kültürün etkisinin sonuçlarıdır.[49]

Freud'un "Femininity" [Dişilik]* ve "Female Sexuality" [Kadın Cinselliği]** adlı makaleleri, öncelikle, her şey yolunda olduğunda bir erojen bölgenin yerini bir diğerine bırakması beklendiğine göre, kadın öznenin içalgısal ya da duyusal bedenini neyin inşa ettiği sorusunu çevreleyen belirsizliğe işaret eder. Fallik evre boyunca –sevgi-nesnesi anneyken– genellikle erotik duyunun merkezi olan klitoris, pozitif Oidipus karmaşasında –annenin yerini baba aldığında– "uygun şekilde" geri çekilir ya da vajinanın hâkimiyeti altına girer.[50] Freud, bu içalgısal dönüşümün nasıl kökten bir değişiklik olduğunu vurgular. Her şey kültürün buyurduğu şekilde gittiğinde cismani etkinlik, cismani edilginliğe dönüştürülür. Bununla birlikte, dişi iğdişlik bunalımından üç yol açılır ve bunlardan sadece biri normatif kadınlığa götürür. İkincisi cinsel anesteziye, yani toplumsal cinsiyeti duyusal beden alanına kaydetmeyi reddetmeye götürür. Üçüncüsü ise sözde erkeklik karmaşasına götürür. Diğer bir deyişle, negatif Oidipus karmaşasına geri götürür.[51]

Yukarıda bahsedilen durumlardan dişi öznenin klitoristen vaji-

49. Oidipus karmaşasının burada ele alındığı açıdan daha geniş bir tartışması için *Male Subjuctivity at the Margins*'in I. bölümüne bakınız.

* Sigmund Freud, "Dişilik," *Ruhçözümlemesine Yeni Giriş Konferansları*, çev.: Dr. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın, Payel Yayınevi, 1998, s. 129-150. (ç.n.)

** Sigmund Freud, "Kadın Cinselliği," *Cinsellik Üzerine Üç Deneme Bekâret Tabusu/Kadın Cinselliği/Fetişizm ve Diğer Konular*, çev.: Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, 1997. (ç.n.)

50. Bkz. Sigmund Freud, "Female Sexuality," *The Standard Edition*, c.21, s. 225-243 ve "Femininity" *The Standard Eddition*, c. 22, s. 112-135.

51. "Dişilik"te Freud şöyle yazar: "İğdiş edilmiş olduğunun keşfi bir kız çocuğunun gelişiminde dönüm noktasıdır. Ordan olası üç gelişim çizgisi başlar: Birisi cinsel ketlenmeye ya da nevroza, ikincisi bir erillik karmaşası anlamında kişilik değişimine ve son olarak üçüncüsü normal dişilliğe gider" ("Femininity," s.126); ["Dişilik," s. 142].

naya tam bir dönüşüm gerçekleştiremediği sonuncusunda sonuç ya klitoral bir içalgısallık ya da biri klitoral, biri vajinal olmak üzere kültürel açıdan ayrı iki erotik merkezli bir içalgısallık olabilir. Hatta daha sonra küçük kız çocuğu için işler duyusal ego seviyesinde küçük erkek çocuk için olduğundan çok daha karmaşık ve belirsizdir.

Kız çocuğunun görsel *imago*suyla ilişkisi uzlaşımsal olarak, iğdişlik bunalımı anında ya da negatif Oidipus karmaşasından pozitif Oidipus karmaşasına mutasyon anında benzer bir dönüşüme uğrar. Negatif Oidipus karmaşası sırasında kız çocuğu kendisini ilk kez annesinin aynasında yanlış tanır. Bu süre boyunca anne, kız çocuğunun sadece sevgi nesnesi değil, olmak istediği kişidir. "Dişilik" ve "Kadın Cinselliği"ndeki birkaç kilit bölümde Freud, özdeşleşme ve arzunun annenin alanında çakıştığı konusunda ısrarlıdır. Dolayısıyla negatif Oidipus karmaşası sırasında kız çocuğunun, tipik olarak *sevilebilir* bir imgeyle –libidinal yatırım yapabileceği bir imgeyle– özdeşleştiğini ileri sürer.[52]

Ancak iğdişlik bunalımının başlamasıyla, tipik kız çocuğunun beden imgesiyle ilişkisi ciddi şekilde değişir. Bu bunalım belki de en iyi şekilde genç kadın öznenin kendini, başlangıçtaki anne *imago*sunun hoşa giden çerçevesi içinde değil, bedenini tam bir "eksik" imgesi yapan, yani ideallikten iyiden iyiye uzaklaştıran perde ya da kültürel imge-repertuarı içinde ilk ayrımsadığı an olarak anlaşılabilir.[53] Daha açık olmak gerekirse iğdişlik bunalımı, annesiyle negatif Oidipal ilişkisinin çok dışında ve kendisine kalsa seçmeyeceği şe-

52. Freud, "Female Sexuality," s. 236, 237 ve "Femininity," s.134. Anneyle hem bu erken ve hoşa giden özdeşleşme hem de ondan sonra meydana gelen ve dişil iğdişlik bunalımı ve pozitif Oidipus karmaşası vasıtasıyla kurulan hoşa gitmeyen özdeşleşme hakkında daha geniş bir tartışma için *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, İndiana UP, Bloomington, 1988, s. 141-159.

53. "Başlangıçtaki" anne *imago*su diyorum çünkü Freud kadın özne için anneyle ilgili iki özdeşleşme bulunduğunu ileri sürer. Bunlardan birisi negatif Oidipus karmaşasına, diğeri ise pozitif Oidipus karmaşasına özgüdür. İkincisi öylesine değersizleştiricidir ki, kadın özneyi sadece kendisi için değil, erkek özne için de imkânsız bir sevgi-nesnesi kılar. "Dişilik"te Freud, erkek öznenin kadın özneye libidinal yanaşmayı sadece bu özdeşleşmelerden ilki vasıtasıyla gerçekleştirdiğini iddia eder.

killerde *görüldüğü*nü ilk hissettiği anla eşanlamlıdır. Kendisine kalsa geri çevireceği bir özdeşleşmeye –bunun sonucunda– tabi tutulur.

Normatif kadın özne eşzamanlı olarak hem anatomik hem de söylemsel yetersizlikle özdeşleşmeye mecbur edilir ve abartılı fiziksel güzelliğiyle iğdişliğin tüm izlerini silen "mükemmel kadın" idealine özlem duymaya tekrar tekrar teşvik edilir. Bu yüzden hem eksiği hem de karşıtını kapsamalıdır: Erkek öznenin fallik öznitelikleri karşıtı üzerinden ifade edilebilsin diye eksik; erkek öznenin arzusuna yetebilsin diye tam olmalıdır. Bu, klasik bir "çifte-çıkmaz"a neden olur; kadın özne ne ise o olma buyruğu altındadır, aynı zamanda da hem ontolojik hem yapısal olarak [buna] yaklaşmaktan alıkoyulmaktadır.

Freud'un, kadının tipik olarak narsistik modele göre sevdiği iddiası biraz önce naklettiğim anlatıyla ilişkili olarak yorumlanana kadar hiçbir anlam ifade etmez.[54] Kadın özneyi erkek özneden bu yönüyle farklılaştırmanın bir temele dayandığı ancak o zaman görülebilir.[55] Aslında narsistik nesne-seçimi, kadın öznenin eksikle zoraki özdeşleşmeyi protesto edebilmesini sağlayan cinsel anesteziyle ve erkeklik karmaşasıyla benzeşen başka bir libidinal mekanizma daha sağlar.* Bu protestonun klasik örneği, kültür tarafından üstbelirlenmiş bir biçim alır; tıpkı Fanon'un tanımladığı beyaz erkeklikle özdeşleşme gibi. Çoğu kadının yaklaşmaya teşvik edildiği, kopya etmekten ise men edildiği ideal kadınlık imgelerine yönelttiği bu sevgi elbette karşılıksızdır. Bu kibirli, ama her şeye rağmen buyrukla gelen mutlak güzellik arayışının öz-sevgiyle hiç alakası olmadığı açıktır; çünkü benliği sevmenin olanaksızlığına dayanmaktadır. "Sevinçli" bir kendini ayrımsamayı sadece, arzulanan

54. Freud, "On Narcissism," s. 88-89. [Sigmund Freud, *Narsisizm Üzerine ve Schreber Vakası*, çev.: Banu Büyükkal, Saffet Murat Tura, Metis Yayınları, 1998. "Narsisizm Üzerine" adlı makaleyle ilgili alıntılar bu kitaptan yapılmıştır. (y.h.n.)]
55. "On Narcissism" [Narsisizm Üzerine] nihayetinde ister erkek ister kadın tarafından olsun tüm nesne seçimlerinin narsisizm göstergesi altında yapıldığını gösterir.

* Bu mekanizma, erkeksi protesto da denen erkek olma arzusudur. Boyun eğme, pasiflik gibi kadınlıkla ilişkilendirilen özellikleri reddedip aktiflik, saldırganlık, rekabetçilik gibi erkeklikle ilişkilendirilen özellikleri benimsemeye yönelik dürtüyü ifade eder. (ç.n.)

imgeyle imgesel bir birleşme mümkün kılacaktır, ancak bu imge azaltılamaz bir uzaklıkta kalır.

Yukarıda ana hatlarını anlattığım çıkmaza, biri "edilgin" diğeri "etkin" olmak üzere iki çözüm daha getiren narsistik nesne-seçimi, çoğu kadının ayrıcalıklı libidinal ekonomisini temsil eder gibi görünecektir. Narsistik nesne-seçimi, [1] öz-sevgiyi, [2] benliğin bir zamanlar parçası olana duyulan sevgiyi, [3] birinin eskiden olduğu şeye duyduğu sevgiyi ve [4] birinin olmak istediği şeye sevgisini içerebilir, ama bunlarla birlikte, [5] özneyi, öz-sevginin olanaksızlığını telafi edecek şekilde sevebilene duyulan sevgiyi de içerir. "On Narcissism"de [Narsisizm Üzerine] Freud, ilkörneksel kadın öznenin bu ihtimallerden hem "etkin" olarak nitelenebilecek dördüncüsüne hem de "edilgin" olarak nitelenebilecek beşincisine yönelebileceğini öne sürer. Freud, bu özne, olmak istediği gibi olan ötekini sevdiğinde toplumsal cinsiyette bazı şaşırtıcı yer değiştirmelerin meydana gelebileceğini de iddia eder.

Kadınlık bunalımına edilgin bir çözüm uyarlarken özne kendini, etkin şekilde seven özne konumuna değil, sevgi nesnesi konumunu alır ve bu suretle bedensel egonun talep ettiği libidinal desteği dolaylı yoldan güvence altına almaya çalışır. "Narsisizm Üzerine"de Freud, "bir erkeğin onlara duyduğu sevgiyle karşılaştırılabilir yoğunlukta kendilerini" seven ve "ihtiyaçları" "sevmek değil, sevilmek yönünde" [s. 35] olan kadınlardan bahseder. Böyle bir durumda kadın öznenin kendini sevme olanağını başka bir kişinin ona duyduğu sevgi vasıtasıyla aradığı söylenebilir.

Ama kadın özne, kadınlık bunalımının "etkin" çözümü olarak nitelediğim seçeneği de yeğleyebilir ve ego-idealinin yerine –bu konumu olağanüstü kadınlığın soğuk soyutluğuna vermektense– bir erkeği koyabilir. Diğer bir deyişle ego-ideali olarak karşı cinsten birini seçerek, kendini biraz önce tarif ettiğim çifte-çıkmazın tamamıyla dışına yansıtabilir. Freud, bu kadınların tipik olarak "olmayı istediği adamın narsistik ideali"ni temsil eden birini sevmeyi seçtiğini söyler.[56]

56. Freud, "Femininity," s. 132-133 ["Narsisizm Üzerine: Bir Tanıtım," *Metapsikoloji*, çev.: Dr. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın, Payel Yayınevi, 2002].

Kadınlık açmazına böyle bir çözüm getirmek, zaten birçok yönden kuşatma altında olan kendi-ile-aynı beden ilkesine yeni bir meydan okumayla eşdeğerdir. Ego ve ego-ideali birbirinden çok farklı iki bedensel imge etrafında örgütlenmekle kalmaz, bir de ego-idealiyle imgesel ve erotik bir ilişkiye yönelen kadın öznenin içalgısal bedeninde bu ego-ideali kısmen bile olsa haritalanamaz. Burada kadın özne, teşvik edildiği ancak kendinde cisimleştirmesi yasaklanmış olan örnek kadınlıkta olduğu gibi, içinde erkek özneden çok kendini tanımak isteyeceği "ayna"dan "daha da uzak"ta durmaktadır.

Bir kez daha bu mesafe siyasi avantaja dönüştürülemez. Daha çok, boyun eğme ve bağımlı olma nedeni olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte, kendi-ile-aynı beden ilkesinin zafer kazandığı yerde bulunamayacak bir özdeşleşme esnekliği gösterir. Benliğin idealleştirilen bir imgesine kültürel erişimi kolay olmadığında özne, alternatif imgelerle heteropatik şekilde özdeşleşme konusunda çok ustalaşabilir. Freud'un "A Child Is Being Beaten" [Bir Çocuk Dövülüyor]* adlı makalesi, toplumsal cinsiyetin sınırları dışına kadın öznenin sadece romantik sevgide değil, kendi bilinçdışı düşlemseli seviyesinde de çıkabileceğini ileri sürerek, bu ilkenin çarpıcı bir örneğini sağlar.

Bu metinde Freud, grup dayağı fantezisinin dişil uyarlamasını hikâye eder. Fantezisinin üçüncü evresinde kadın özne, babası tarafından –baba, *kendisi* değil, daha çok bir grup erkek çocuk kılığındadır– dövüldüğünü hayal eder. Ve söz konusu özdeşleşme, Fanon'da olduğu gibi, içselleştiren değil dışsallaştıran bir biçim alır. Bu olay gerçekleşirken kadın özne seyrettiğini hisseder, ancak kendini görmez; içalgısal olarak sınırdadır ancak görsel olarak tamamen dışa atılmış, erkek beden imgesine özümlenmiştir.[57] Dövülme fantezisinin eril uyarlamasında bununla kıyaslanabilecek bir evre bulunmaz; erkek özne bu fanteziye özgü geçişlerin üçünde de be-

* Sigmund Freud, "Bir Çocuk Dövülüyor," *Psikopatoloji Üzerine Histerik Fantezi-ler/Paranoyalar/Ketlemeler/Semptomlar ve Kaygı ve Diğer Çalışmalar*, çev.: Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, 1999, s. 161-181. (ç.n.)

57. Sigmund Freud, "A Child is Being Beaten" *The Standard Edition*, c.17, s.184-186.

deninin her zamanki yetkilerine sımsıkı tutunur. [Döven,] sadece, kimliği değişim safhasında takılıp kalmış olanı cezalandıran kişidir (s. 169-199).

"Narsisizm Üzerine" gibi "Bir Çocuk Dövülüyor" da, feminist film kuramı içinde birkaç kez tekrarlanmış olan bir iddianın psikanalitik gerekçesini sunar. Sunduğu gerekçe, uzlaşımsal kadının uzlaşımsal erkekten daha fazla özdeşleşme özgürlüğüne sahip olduğudur. "Visual Pleasure and Narrative Cinema"yı yazdıktan sonra Laura Mulvey'ye bu makalenin niçin sadece erkeğin seyir konumunu kuramlaştırdığı sıkça sorulmuştur.[58] Yıllar sonra bu makale üzerine yazdığı bir yazısında Mulvey, kuramlaştırdığı özne konumunun aslında erkek seyirci kadar kadına da uzlaşımsal olarak açık olduğunu çünkü kadının kolaylıkla kendi giysilerinden sıyrılıp "travesti" giysilerine büründüğünü ileri sürer.[59] *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*'da Teresa de Lauretis bu argümanın başka bir uyarlamasını geliştirir. Lauretis kadın izleyicinin, klasik olarak, "uzamda durağan, sabit ve bir kare olarak algılanan perdedeki imge"yle, ve dişille, özdeşleme ile "zamansal, etkin ya da hareket halinde ayrımsanan" kamerayla, ve erille, özdeşleşme arasında bölündüğünü iddia eder.[60]

Son olarak, kadın izleyicinin toplumsal cinsiyetler arasındaki yolculukları, genellikle, kültürel perde alanında geleneksel olarak erkek bedene yüklenen değerleri sadece libidinal olarak teyit etmek için çalışsa da, "Bir Çocuk Dövülüyor"daki durum bu değildir. Burada kızın özdeşleştiği erkek beden, erotik olarak penisten çok anüste merkezleşir ve erotik cezayı uygulayandan çok, cezalandırılan olarak tanımlanır. Böylelikle dövülme fantezisinin dişi uyarla-

58. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" *Visual and Other Pleasures*, Indiana UP, Bloomington, 1989, s. 14-26.

59. Laura Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)," *Visual and Other Pleasures*, s. 32-33.

60. Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana UP, Bloomington, 1984, s. 123. Bu formülasyon cismaniden çok anlatısal bir travestilik nosyonuna bağlanır. Bu nedenle benim savıma bütünüyle kaynaştırılamaz. *Femmes Fatales*, s. 24-25'de yer alan "Film and the Masquerade"de Mary Ann Doane kadın seyircinin daha devingen olduğunu savunur.

ması heteropatik özdeşleşmeyi toplumsal cinsiyetin bir yeniden çalışmasıyla eşzamanlı yapar ve diğer "fark" biçimlerini yıkma ya da yeniden biçimlendirme ihtimalinin bu psişik işlem içinde saklı olduğunu ima eder.

Kendi-ile-aynı beden ilkesi elbette dişil psişeye tamamen bilinmez olmaktan uzaktır. Kadın özne cinsel anlamda "eksikli" olarak tanımlansa da, çoğu kez, gururunu daha çok okşayan cismani *imago*ya başka açılardan erişebilir. Hem siyah kadının hem de evsiz adamın yaygın şekilde aşağı derecede ya da yetersiz olarak algılandığı kültür, örneğin orta-sınıf bir beyaz kadını, kendini onlara kıyasla bedensel ideal olarak görmeye teşvik eder. "Kendi" aynasal *imago*sunun hoşa giden büyüleyici etkilerine bunu yaptığı sürece ulaşır.

Cismani özlemlerinin temsillerini sevdiği adama vermekten her kadın özne hoşlanmaz. Erkeklik imgesiyle başka bir beden aracılığıyla özdeşleşmek yerine, ona kendileri sahip çıkma girişiminde bulunan –narsistik ideallerini temsil eden erkeği kendinde cisimleştirmeye çalışan– kadınlar da vardır. Bu görsel erkeklik gösterisi bazen "özenti" nedeniyle veya yapısökümcü amaçlarla ya da en azından bir maskeli baloya benzediği için yapılır. Bu durumlarda perde böyle tanınır ve yaratıcı, tahrip edici şekillerde manipüle edilir. O zaman erkeklik imgesi zannedildiğinden de fazla "yıpranır".

Diğer durumlarda kadın özne eril imgeye başvurur, çünkü eril imge, olduğunu düşündüğü kişiye uyar. Özdeşleşmenin kültür tarafından onaylanması gerektiğinden, bu imgenin temsil parametrelerinden görülme girişiminde bulunur. Ancak nazar bu talebe çoğunlukla direnir[61] ve –anlamdan ya da biçimsel tutarlıktan yoksun olan ancak her kültürün toplumsal cinsiyeti "düşlemleme"sine vasıta olan belli bedensel özellikleri temel alarak– ya öznenin üzerine istenmeyen kadınlık perdesini yansıtır ya da üstlenilen erkeklik gösterenlerini hastalıklı hale getirir.[62] Bu örnek bizi daha önce bahset-

61. Bu noktada, nazarın belirli bir altkültür bağlamında, geniş kültür seviyesinde oyuna dahil olandan farklı bir "fotoğraf" üretme ve böylelikle de başka zamanlarda imkânsız olacak bir özdeşleşmeyi ayakta tutma yeteneğine sahip olabileceğini belirtmek isterim.

62. Bu hastalıklı hale getirmeyle ilgili daha fazla bilgi için bkz. Judith Butler, "Melancholy Gender/Refused Identification," *Constructing Masculinities*, ed. Simon Watson, Routledge, New York, 1995, s. 21-36.

tiğim mutsuz ve tek taraflı aşk macerasının bir başka uyarlamasıyla yüz yüze getirir: Tek farkı, örnek teşkil eden olağanüstü bir kadınlık yerine erkekliğe odaklanmasıdır. İkincisinde, erkekliğe imgesel erişim "gerçek olan"ın beceriksizce yapılmış taklidi ya da sapkınlık olarak "fotoğraflanır" ve bu yüzden ideallikle arzulanan özdeşleşmeye götürmekte başarısız olur.[63] Dişi bedensel ego istenen sonucu verebilecek olan, ama genellikle vermeyen bu durumların hiçbirinde imgesel bir tutarlık bile elde edemez.

I. DAHA DETAYLI BİR İDEALLEŞTİRME TARTIŞMASINA BAŞLANGIÇ

Bir kez daha vurgulamak istiyorum ki niyetim bu bölümün son iki başlığı altında bahsettiğim cinsel ya da ırksal açıdan işaretlenmiş özneye ayrıcalık vermek değil, bir kültürün belirli bir bedensel biçimlenişin değerini perde seviyesinde yükseltmesinin ne anlama geldiğini anlatmaktır. Bu değer yükseltme, bazı öznelerin, aşırı derecede kısıtlayıcı bedensel limitlerin dışında özdeşleşmesini önleyen, tehlikeli bir *méconnaissance* meydana getirir. Bazılarını ise duyusal ego ile aynasal *imago* arasındaki indirgenemez derecede ayrıksı olan ilişkiyi hastalıklı şekilde, örneğin kişisel yetersizlik ve başarısızlık şeklinde, yaşamaya teşvik eder. Sonuç olarak her çeşit dönüşümle ilgili muhtemel fırsat elden kaçar.

İdealleştirme, ister özdeşleşmeyle ilgili olsun ister erotik, ötekini sevebilmenin önkoşuludur ve idealleştirme olmasaydı insanoğlunun varoluşu çekilmez olurdu. Karşısında olduğum şey idealleştirme değil, bu psişik işleyişin kültür tarafından tanımlanan normlarla pürüzsüz bir ağ örüşüdür. İdealleştirmenin perde tarafından sömürgeleştirilmesi sadece idealliği belli öznelerle kısıtlarken ötekileri sevgiye layık olmayan durumuna getirmekle kalmaz, aynı zamanda birinci grubu özünde ideal olarak doğallaştırır. Bu nedenle karşıtlıkçı ve geçici olarak idealleştirmeyi öğrenmemiz gerekir.

63. Yine, altkültürel bir nazar bu özdeşleşmeyi daha geniş kültürden daha fazla destekler.

Benliğin cismani parametreleri dışında idealleştirmeyi öğrenmemiz de eşit derecede gereklidir. Özneyi mükemmellik özleminden alıp cismani bir parçalanma yaşantılamaya götüren ve kendi yaklaşamadığına yaklaşabilecek görünen birine karşı indirgenemeyecek şekilde saldırganlaştıran kısırdöngüden kaçışımız bu şekilde olacaktır. Bunu yapmak, aynı zamanda, kişinin kendine *das Ding* ya da arzunun imkânsız nesneolmayanından gerekli mesafede bir yer belirlemesi ve bu suretle eksikli bir özne olarak kendini sağlamlaştırması demek olacaktır. Son olarak, bunu yapmak, aksi takdirde bir fobi gibi korku duyarak sakınacağımız bedenlerle uzakta özdeşleşmeyi mümkün kılmak ve "fark"tan bedensel ötekiliğe sıçramayı kolaylaştırmak olacaktır.

Kökleri bilinçdışının derinlerine uzanan bir işleyiş olan idealleştirmeye bilinç buyruğuyla hükmedilemez. Bu yüzden, biraz önce tarif ettiğim tasarıyı uygulamak için metinsel yardıma gereksinim duyarız. Hem kendimizden hem de kültürel normdan mümkün olduğunca farklı bedenleri idealleştirme yeteneğimizi etkinleştirecek görsel metinlere ihtiyaç duyarız. Temsiller de bu psişik etkinliğin nihai sonucunu doğallaştırmak için yeni, şeyleştirilmiş ideallerin üretilmesine neden olabilecek şekilde çalışmayanlardan olmalıdır. Burada hayal ettiğim bedensel temsiller, idealliği çıkarılabilecek bir pelerin gibi sırtına takarak bile cisimleştirmeyecek olanlardır.

II

İdeal-ego'dan etkin sevgi hediyesine

Hiçbir şey öz-sevgiden daha sarhoş edici değildir. Genellikle uzaktan ümitsizce taptığımız ideal-imagoyla imgesel olarak denk düştüğümüz o nadir durumlarda kesinlikle nefes kesen bir öfori* yaşantılarız. Lacan ayna evresi hakkındaki makalesinde bunu "sevinç"[1] [jubilation] olarak adlandırmakta hiç tereddüt etmez. Aslında en yoğun nesne-sevgisinin verdiği hazların bile bu narsistik kendinden geçmenin sağladıklarının yanında sönük kaldığını iddia edecek kadar ileri gidebilirim.

* Öfori: Sahte ve geçici aşırı mutluluk ve iyi olma hali. (ç.n.)

1. Jacques Lacan, "Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi," çev.: Nilüfer Kuyaş, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, Saffet Murat Tura,* Ayrıntı Yayınları, 1996, s. 174.

Ancak, böyle heyecan veren anlarda özne tehlikeli şekilde "doldurulur." Gördüğü itibarla şişen ve bu şişmiş biçim içinde işleyen *moi*, öznenin temellerini atan şeyi özneden saklar: eksik ya da *manque-à-être*. Bu doldurulma, imgesel de olsa, arzunun işleyişlerine ve bu yüzden de insanın varlığına tüm boyutlarıyla düşmandır. Devam ettiği sürece aslında ne öteki ne de dünya vardır. Sonsuza dek uzayabilseydi, ölüm kaçınılmaz olurdu.

İdeal imgeye mani ve hezeyan anları dışında yanaşmak olanaksızdır. Ona yaklaşmayı çok arzu eden özne genellikle doluluk değil yetersizlik, tamlık değil uyuşmazlık ve karışıklık yaşantılar. Özne, bedensel egonun indirgenemez heterojenliğini, içalgısal koordinatlarının aynasal idealden uzaklığını belli belirsiz ayrımsar, bunu da sadece aşırı derecede distopik olan parçalar halinde beden fantezisi yoluyla yapabilir. Bu fantezi noksansız ya da tam olduğu düşünülen herhangi birine karşı aşırı saldırganlık hislerine, idealleştirilen imgenin çerçevesini işgal etme hakkı için ölümüne bir rekabete neden olur. Ve benim burada ilgileniyor olduğum özne için psişik olarak gerçekte ortaya çıkan öteki ancak böyle bir öteki olabilir.

İdeali cisimleştirmeye ya da kendinde cisimleştirmeye özlem duyan özne, o idealle ilgili kendi tanımını genellikle normatif temsilden türetir. İdeallikle ilgili aşılması gereken tüm mesafeyi ve daha geniş görüş alanı içindeki tüm eylemliliği öylece bırakır. [Özne,] sadece perdenin hâkim değerlerine uymakla kalmaz, imgelerini yeni şekillerde kullanma ya da onları dönüştürmeye yönelik çalışma yeteneğinden de yoksun kalır. Bu özne aynasal statükoyu tutkulu, ama sadece edilgin şekilde yeniden olumlayabilir.

Son paragrafı biraz daha açıklamak gerekebilir. Burada "idealleştirme"den kastım *das Ding* ya da arzunun imkânsız nesneolmayanı seviyesine yükseltilen bir nesnenin değerindeki artıştır.[2] İdealleştirme sadece insana özgü bir etkinliktir. Temsil pratiği genellikle hangi nesnelerin idealleştirmeye değer olduğunu saptamak için

2. Daha sonra görüleceği gibi burada Lacan'ın *Seminar VII*'daki yüceltme tanımını yankılıyorum: Bir şey'in *das Ding* statüsüne yükseltilmesi. Lacan'da bu yüceltme ve özdeşleşmenin birbirine Freud'da olduğundan daha yakından bağlı olduğunu ve yüceltmenin ille de cinselliğin başka yöne çevrilmesini gerektirmediğini savunacağım.

çalışır. Bunu, nesneleri, [nesnelerin] anlamsal alanını genişletip derinleştiren simgesel bir matrisin içine oturtarak yapar ve böylece libidinal yatırım talep eder. Bu konuyu daha sonra çok daha ayrıntılı şekilde açıklayacağım. İdealleştirmeye değer bulunan bazı nesneler o kadar geniş ölçüde temsil edilir ki bunlar normatif idealler statüsünü üstlenirler. Yine de bir ideal ne kadar sık tekrarlanırsa tekrarlansın, psişik olarak olumlanana kadar ruhsuz bir soyutlama olarak kalır. Dolayısıyla ideallerin üretilmesinden sonuçta sadece biz sorumluyuzdur.

Özne kültür tarafından değeri en çok yükseltilmiş olanı idealleştirdiğinde bu idealleştirilen nesne neredeyse otomatik olarak, kelimenin Freudcu anlamından çok Marksçı anlamıyla, fetişleştirilmiş olur.[3] Hem temsili hem de psişik olarak olumlanan nesne diğer nesnelerden içsel olarak daha değerli, tözsel olarak daha üstün görünmeye başlar. O nesneyi bir ideal yapan özne olduğu halde, nesnenin büyüleyici parıltısının esareti altına girip, genellikle önünde diz çöken de yine kendisidir.

Bu tartışmadan, mantıken insan öznenin ideallik olmadan yaşamayı bir şekilde öğrenmesi gerektiği anlamı çıkıyor gibi görünebilir, ama bu bölümün yöneleceği sonuç bu olmayacak. Tüm öznelliğin ekseninde döndüğü boşlukla tamamen ve en acımasız şekilde yüzleşen bireyin bile psişik varoluşunda özdeşleşme can alıcı bir role sahiptir. İdeallik olmadan insanın varoluşu çekilmez olurdu çünkü kişi, arzunun elde edilemez nesneolmayanının yerine nesneler koyarak, o nesneolmayanla arasındaki mesafeyi de korumuş olur ve kelimenin en güçlü anlamıyla, eksikli özne haline gelir. Hatta daha da önemlisi, doğru koşullar altında yapılan idealleştirme *sevgiye dayalı* özdeşleşmeleri kolaylaştırma konusunda rakipsizdir; çünkü ötekiyle sahici bir *ilişki*yi mümkün kılan tek şeydir. Eşit derecede önemli ve son olarak, aksi halde normatif temsil ve egonun buyruğuyla önlenecek özdeşleşmelerin kapılarını açabilir. Ancak ideallik benlikten mümkün olan en uzak mesafede bahşedil-

3. Marx, meta fetişizmini *Capital*, c. 1, çev.: Ben Fowkes, Vintage Books, New York, 1977, s. 163-169'da tartışır. [Karl Marx, *Kapital*, c.1, çev.: Alaattin Bilgi, Sol Yayınları, 6. baskı, 2000, s. 81-93].

diğinde ve bu bahşetme *edilgin* değil *etkin* olduğunda bu hayati işlevleri yerine getirebilir.

Önceki paragraflardan görüldüğü gibi kitabın bu bölümü idealleştirmenin, öznesine adanmıştır. Önce, kendini-idealleştirmenin tehlikelerini kuramsal olarak saptayıp bunları görsel metinlerle göstereceğim. Son iki alt başlıkta ise benliğe değil de, ötekine yöneltilen idealleştirmenin hangi psişik ve toplumsal işlevlere hizmet ettiğinden bahsedeceğim. Daha sonra, hangi koşullar altında idealleştirmenin özneyi görüş alanına etkin şekilde konumlandırabileceğini ve perde alanında değerin kökten bir yeniden dağıtımını gerçekleştirebileceğini belirtmeye çalışacağım.

Lacan'ın yazıları bu bölümde merkezi bir yer teşkil etmektedir. Ama burada ve takip eden bölümdeki argüman Lacan'ın son seminerlerini okuyanlara çok yabancı gelebilir. Çünkü burada hayal ya da inşa etme girişiminde bulunduğum şey, Lacan'ınkine –*Seminar I*, *Seminar VII* ve *Seminar XI*'da birkaç tereddütlü adım attığı bir yola– alternatif bir yoldur. "Etkin sevgi hediyesi"* başlığı altında söylenenlerin içerimleri üzerinden ilerleyerek, erkek ve kadın arasında gerçek bir ilişki olamayacağı sonucu yönünde değil,[4] tam olarak böyle bir ilişkinin hangi şartlar altında mümkün olabileceğini saptama doğrultusunda hareket edeceğim. Dolayısıyla burada göreceğiniz Lacan, *Seminar XX*'yle ünlenen Lacan'dan çok farklı bir sesle konuşmaktadır.

A. İDEAL-EGO

Seminar I'da Lacan önce insan/hayvan karşıtlığının bir yapısökümünü gerçekleştirir, sonra beklenmedik bir kavşakta bu iki terim arasındaki farkı yeniden ortaya koyar. İmgesel kaydın insan özne-

* Etkin sevgi hediyesi (Active gift of love): Lacan sevgiyi bir hediye olarak ele alır. Bu, aynı zamanda kişinin kendi sahip olmadığı bir şeyi istememiş olan birine verme yeteneğidir. Dolayısıyla bundan sonra bu terimin hem bir hediye olarak hem de kişinin kendi sahip olmadığı bir şeyi istememiş olan birine verme yeteneği olarak değerlendirilmesi gerekir. (ç.n.)

4. Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX: Encore*, Éditions du Seuil, Paris, 1975, s. 67.

nin varlığında olduğu kadar hayvanların varlığında da merkezi olduğunu ileri sürerek, hayvanların sadece doğanın etki alanı içinde yaşadığı yanılsamasını dağıtma girişiminde bulunur. Ancak daha sonra her birinin imgeyle ilişkisinin farklı olduğu temeline dayanarak insanlar ve hayvanlar âlemini karşılaştırır.

Lacan, görsel temslin, bir insanın erginleşmesinde ne kadar gerekliyse, bir hayvanın erginleşmesinde de o kadar gerekli olduğunu ileri sürer; ikisi de ötekine erotik bir yanaşmayı uzlaşımsal olarak imge üzerinden gerçekleştirir. Ancak bir hayvanı cinselliğe "çeken" temsil o hayvanın aynı türün öteki üyeleriyle ilişkisini kolaylaştırırken, insan özne söz konusu olduğunda daha çok "parçalanma, kopma, dağılma, intibak eksikliği, kifayetsizlik"in* üreticisidir.[5] İmge, başka bir insan bedenine duyulan arzuyu meydana getirir, ama bundan önce, iki bireyin cinsel birleşmesiyle ve bir arada huzur içinde yaşamasıyla arası genelde açık bir şeyi daha meydana getirir: *moi*.

Lacan, hayvanlar söz konusu olduğunda imgenin hayvanı bir birey değil türün bir üyesi olarak tanımlamak için işlediğini ileri sürer. İmgenin üretkenliği sadece hayvanın temsilcisi olduğu biyolojik paradigmayı yeniden üretmesine vasıta olacak o cinsel birleşmeleri gerçekleştirmeye teşvik etme yolunda harcanır. Lacan, hayvan, "cinsinin öylesine tutsağıdır ki" türünün "ebedi yaşamı bağlamında zaten ölüdür," der.[6] Hem hayvanın cinse özgü oluşu hem de cinselliğinin pürüzsüz işleyişi, bir şekilde imgenin hayvan için bir aynadan çok bir pencere işlevi gördüğü gerçeğiyle yakından bağlantılı-

* Sözlüklerde "inadequate" kelimesinin Türkçe karşılığı 1. yetersiz, 2. eksik, noksan olarak verilmektedir. Burada kastedilenin eksik ya da noksan değil yetersizlik olduğu görüşündeyim. Ancak daha önce "yetersizlik" olarak çevirdiğim "insufficiency" ile burada geçen "inadequacy"i birbirinden ayıt etmek amacıyla Arapça kökenli olan kifayetsizlik kelimesini, biraz da Orhan Veli'ye sığınarak, tercih ettim. Burada ve kitabın başka yerlerinde buna benzer durumlarda –başka kelimelerle ilgili olarak– yaptığım tercihlerin altında yatanın, kitabın orijinalinde kullanılan eşanlamlı kelimeleri Türkçede de eşanlamlı kelimelerle karşılama çabası olduğunu belirtmek isterim. (ç.n.)

5. Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-55*, çev.: Sylvana Tomaselli, Cambridge UP, Cambridge, 1988, s.169.

6. Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book I: Freud's Papers on Technique, 1953-54*, çev.: John Forrester, Cambridge UP, Cambridge 1988, s. 145.

dır. Bu pencere benliğe değil ötekine açılır.

Ancak insan öznede durum çok farklıdır. İnsan zihni aslında hayat boyu önce olgunlaşmadan doğuşunun, sonra da özellikle dile girişin neden olduğu bütün bir bölünmeler ve kayıplar dizisinin sonucu olan kendine yetmezliğin üstesinden gelmekle meşguldür. Dolayısıyla imge bir pencereden çok, yansıtıcı bir yüzey işlevi görür. İdealleştirilen bir temsille karşı karşıya gelen insan genellikle önce ötekini değil kendi benliğini arar. Ancak "(öznenin) yeniden keşfedeceği ideal egosu... (her zaman) ötekinin içinde olduğu"na göre (I, s. 282), en sevinçli büyülenmenin bile etkisi ebediyen sürdürülemez; özne, er ya da geç, gerçek ya da metaforik aynaya mesafesini ayrımsar.

Özne, idealleştirilen imgenin "ötekiliği"ni algıladığı anda, klasik olarak bu imgeye, ayrı varoluşu kendi varoluşu için zararlı bir düşman ya da bir rakipmiş gibi tepki verir. Benliğin birliğini öne sürebilmek için, idealleştirilen imge ve duyusal beden arasındaki aralığı kapatmaya umutsuzca uğraşır. Sonuç, ya o varlığın ya da ötekinin değillenmesidir. Özne kendini imge olarak olumlamakta ne kadar başarılı olursa, dünya da o ölçüde yok edilmiş olur. Bunu başaramadığı ölçüde de, Lacan'ın parçalanmış beden fantezisiyle ilişkilendirdiği o cismani çözülmeyi yaşantılar. Öznenin ötekiyle ilişkisi, bu "ya sen ya ben" mantığının istilasına uğrar.[7]

> [nesne] insanın geri dönüşü olmayan şekilde ayrılmış olduğu bir nesnenin kılığında görünür, ...öznedeki çatlamanın* dünyadaki görünüşünü gösterir özneye... Bunu ters çevirirsek, özne birliğini kavradığında, ona göre çözülen, anlamını kaybeden ve uyumsuz ve yabancılaşmış olma yönünü üstüne alan dünya olur. (II, s. 166)

Seminar I, imgeyle kurulan bu narsistik ilişkinin hem öldürücü hem de intihar eğilimli mantığını böyle vurgular ve benim "kendi-ile-

7. *A.g.y.*, s. 223.

* Çatlama (dehiscence): Botanik ve tıp alanlarında kullanılan bu terim, tohum kesesinin çatlaması, yumurtalık içinde, olgunlaşmış yumurta hücresini barındıran folikülün (içi su dolu keseciğin) çatlayarak yumurta hücresini serbest bırakması anlamlarına gelmektedir. Açıktır ki bunlar, gelişim sürecinin evreleridir. Bu terimi kullanırken Lacan, fiziksel açıdan eşgüdümlü olmayan ve psişik açıdan bölünmüş insan öznenin gelişmemiş doğasına gönderme yapar. (ç.n.)

aynı beden ilkesi" olarak adlandırdığım şeyin, bedensel ötekiliğin reddinden ya da öznenin cismani koordinatlarına uydurulması daha fazlasına neden olduğunu açık hale getirir. Bu ilke, ideal imgeyle "bir" olmayı çok istemeyi ve o imgenin konumunu görünürde işgal eden herhangi biriyle ölümcül bir rekabet ilişkisine girmeyi de içerir.

Seminar I, aynı zamanda, başkalarını ancak ayna vasıtasıyla sevebileceğimizi de açık hale getirir. Lacan, "bir nesneyi arzulanabilir yapan, libidinal yatırım dediğimiz şeydir, yani nesnenin, çeşitli şekillerde yanımızda taşıdığımız bu az çok yapılandırılmış imgeyle birbirine karıştırılmasıdır," gözleminde bulunur. "Kişinin sevdiğinde sevdiği kendi egosudur, kişinin imgesel düzeyde gerçek yaptığı kendi egosu" (s. 141-142). Bir nesneye, nesnenin kökten başkalığı vasıtasıyla değil, kendimize ait olduğunu söylemek isteyeceğimiz bir imgeyi anımsatması yüzünden libidinal yaklaşım gerçekleştiririz.

"Sevgi," ötekiyle ille de âlicenap bir ilişkiye girmeyi ima etmez. Ötekinin imgemizin önünde diz çöküp taleplerimize her şekilde boyun eğmesi talebini de temsil edebilir. Lacan gözlemlerini şöyle aktarır: Böyle bir sevgi "özgürlüğün bedene bir tür yapıştırılmasıyla ifade edilir. Özgürlüğüyle ilgili olarak kendi bedeni nasıl sınırlandırıcı bir değer taşıyorsa, biz de öteki için eşit sınırlandırıcı değere sahip bir nesne olmak isteriz... O andan itibaren, bir özgürlük, kendimiz olan o nesne tarafından, kendisinden vazgeçilmesini kabul edecek kadar büyülensin, onun peşinden sürüklensin, kararsız, kusurlu, hakikaten ikincil olan her şeyle sınırlansın isteriz" (I, s. 217). Ötekiyle âlicenap bir sevgi ilişkisi ise bundan çok farklıdır ve verilebilecek en iyi tarifi, ötekini öteki olarak tanımam olacaktır.

Böyle bir ilişki, Lacan'ın da ısrar ettiği gibi doğası gereği narsistik olduğu için o insanın olmak istediğim şey olarak belirtilmesini de ima eder. Bu iki eylemin zorunlu eşzamanlılığı, sevilen ötekiyle "ya sen ya ben"in bozuk mantığı dışında bir ilişki kuracaksam,[8] kendimin içinde yansıtıldığını görmek istediğim imgenin ba-

8. "The Freudian Thing"de Lacan "öznede egodan ötekine yağan özdeşleşme" "sonucunda bu işlev bölüştürmesi, kinetik bir uyum bile meydana getirmez, bir sa-

na kendimi değil, bir başkasını gösterdiğini kabul etmem gerektiği anlamına gelir. Biraz daha farklı ifade edecek olursak: İdealliği bir başkasının yüzüne ve yüz hatlarına vermem gerekir.

Bu formülasyon sevgi ekonomisinde bedene tasarrufuna çok büyük bir ayrıcalık veriyormuş gibi görünebilir. Ancak yazılarında ve seminerlerinde Lacan öznenin, içinde hem benliği hem de ötekini ayrımsadığı çerçevenin beden olduğunu tekrar tekrar vurgulamakla kalmaz,[9] *Seminar VII*'da idealleştirmenin işleyişinde bedenin mutlak merkeziyeti konusunda da ısrar eder ki bu işleyiş olmadan ne sevgi olur ne de hoşa giden bir özdeşleşme. Lacan şöyle der: "Kant'ın zamanında bile" "güzellik kavramının olanaklarının sınırı, ideal *Erscheinen* [görünüş], olarak bize sunulan, insan bedeninin biçimi olmuştur. İnsan bedeni, artık öyle olmasa da, bir zamanlar ilahi bir biçimdi. Beden, insan arzusunun olası tüm fantazmalarının pelerinidir. Arzu çiçekleri, dış hatlarını tanımlamaya çalıştığımız bu vazonun içindedir."[10] İdealleştirmenin en önemli nihai sonuçlarından birini temsil ettiği söylenebilecek güzellik düşüncemizin merkezinde insan bedeninin bulunduğunu Paul Schilder de vurgular. Schilder, "Güzelliği aslında insan bedeninin güzelliğiyle bağlantılı sayarız," der: "O yüzden güzellik meselesi, beden-imgesi meselesiyle sıkıca bağlıdır?"[11] Ama idealleştirme ile insan bedeni neden birbirine bu kadar yakından bağlıdır?

Seminar VII, eğer beden "insan arzusunun tüm olası fantazmalarının pelerini" ise, bunun temelde narsistik sebeplerden kaynaklandığını ileri sürer. İdealleştirmeyi psikanalitik açıdan anlamanın anahtarı olarak, ayna evresinde öznenin kendi cismani *imago*suyla

vaşın kalıcı 'sen ya da ben'i üzerine kurulmuştur," der (*Écrits*, s. 138). Bu ikili mantığın bir tartışması için bkz. *The Seminar, Book II*, s. 169 ve *Male Subjectivity at the Margins*, Routledge, New York, 1992.

9. Örneğin, *Seminar I*'da Lacan şu gözlemde bulunur: "Özne, başlangıçta arzuyu sadece kendi imgesinin değil, hemcinsinin beden imgesinin de arabuluculuğuyla tanır ve belli bir yere koyar. Bu tam olarak, insan bilincinin kendini benlik bilinci biçiminde ayırt ettiği andır. Arzusu öteki tarafa geçtiği derecede, kendini ötekinin bedenine asimile eder ve kendini bir beden olarak tanır" (s. 147).

10. Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960*, çev.: Dennis Porter, Norton, New York, 1992, s. 298.

11. Paul Schilder, *The Image and the Appearance of the Human Body*, International UP, New York, 1950, s. 273.

kurduğu ilişkiyi öne sürer. Böylece *Seminar VII* idealleştirmenin, öznenin en başta kendini içinde görmeyi en çok istediği cismani *imago*yla ilişkili olarak ortaya koyduğu bir etkinlik olduğunu üstü kapalı şekilde söyler. Daha sonra idealleştirilen diğer tüm imgeler de bir şekilde bununla ilişkilidir. Aslında bir imgeyi idealleştirmek, onu arzulanan bir ayna olarak varsaymaktır. Ayna imgesinin bu üstün değeri, öznenin dile girişiyle kaybedileni ikame etme yeteneğinden gelmektedir. Özne, ayna imgesiyle özdeşleşerek kendine kurgusal bir gerçeklik atfeder ve böylelikle *moi*'yı *das Ding* statüsüne yükseltir.

Yukarıdaki alıntıyı takip eden pasajda Lacan, hem ayna evresine hem de öznenin *manque-à-être*'ine* başvurur ve bu ikisini birbiriyle ilişkili olarak kavramlaştırmanın gereği konusunda ısrar eder. Böylece ayna evresinin, eksiğin işe resmen başlamasından "önce"ki evre şeklinde basitçe anlaşılabileceği düşüncesinin yanlış olduğunu gösterir. Eksik söz konusu olduğunda ayna evresinin hazırlayıcı bir rolden çok, telafi edici bir rol oynadığını ileri sürer.

> ...belirli bir açıdan bakıldığında insanın ikinci ölümüyle ilişkisini temsil eden beden ve özellikle de beden imgesi, daha önce narsisizmin işlevinde açıkça ifade ettiğim gibi, insanın arzusunun, görünür arzusunun, gösterenidir. (s. 298)

Ama *Seminar VII* ayna imgesinin arzu için uzlaşımsal bir eksenden fazlası olduğunu söyler. Ayna imgesi, öznenin kendi temel hiçliğini ya da "ölüm-için-oluş"unu ayrımsamasını önleyen bir "serap," kaçınılmaz sonu bedensel parçalanma olan o imgesel bolluğu durmadan kovalamaya özneyi teşvik eden çekici bir yemdir. Öznenin ideal *imago*ya yaklaşma girişiminde bulunması, eksiğin kesin bir delili olarak yorumlanabilir. Bununla birlikte özne, bu eksik bilgisinden kendini yine bu *imago* sayesinde korur. Lacan, gerçek ya da metaforik aynanın sağladığı yansımayla ilgili şunları iddia eder:

* Lacan, bu terim için İngilizce karşılık olarak "want-to-be"yi önermiştir. Buradaki "want" sözcüğü fiil değil, isim halindedir ve başlıca anlamları "yokluk" ve "istek"tir. *Manque-à-être*, Bilim ve Sanat Yayınları'nın *Felsefe Sözlüğü*'nde "öznenin kendi boşluğu ya da olmak istediği" şeklinde çevrilmiştir. (ç.n.)

...hem arzunun yerini, bunun hiçbir şeyin arzusu olduğunu, insan ile varlığındaki eksik arasındaki ilişkiyi gösterir, hem de o yerin görülmesini önler. (s. 298)

Lacan'dan alıntılanan bu pasajda tarif edilen çıkmazdan kurtulmanın tek yolunun, tam manasıyla simgesel bir farklılaştırma olduğu, ama böyle bir farklılaştırmanın hem imgenin hem de idealliğin tabiatına zıt olduğu varsayılır genellikle. Ancak *Seminar VII*, simgesel düzenin idealleştirmeye engel olmak yerine ona bel bağladığını açık hale getirir. Simgesel düzen, idealliği engellemekten çok, sömürmekte ve sömürgeleştirmektedir. Bu bölümde daha sonra göstereceğim gibi Lacan *Seminar VII*'da ve başka bir yerde, imge olmazsa öznelliğin de olmayacağını ve idealleştirmenin hayati bir psişik işlevi temsil ettiğini yeterince aşikâr kılar. Birinden "çıkıp" ötekine gitmek diye bir şey olmadığına göre buradaki can alıcı tasarı imgesel olandan simgesel olana hareket etmek değildir. İmgelerin etki alanı bağlamında en önemli girişim, benlikten uzakta idealleştirmektir. Konuyu mevcut tartışmaya daha yakın kelimelerle ifade edecek olursak amaç, idealliği, duyusal beden üzerine aldatıcı şekilde bile olsa haritalandırılamayan bir imgeye vermektir.

Lacan'a göre bu tasarının ima ettiği şey ideal-egoyu ego-idealiyle değiştirmektir. Ancak ego-ideali özneden genellikle psişik boyun eğme ve hâkim kültürel değerlere bağlılık talep eder; ama, her ikisinin de bir önceki bölümde işaret ettiğim *etkin* idealleştirmeyle araları açıktır. Bu yüzden Lacan'ın geliştirdiğinden bir hayli farklı bir formülasyon geliştireceğim. Öncelikle, idealleştirmenin ne anlama geldiğini daha çok siyasi terimlerle belirtmeye çalışacağım. Sonra, sadece benlik parametrelerinin değil, aynı zamanda normatif temsilinkilerin de dışında nasıl idealleştirebileceğimizi belirleme girişiminde bulunacağım. Son olarak, örneğini egonun ego-idealiyle ilişkisinde bulan negatif güç dinamiğini kopya etmeyen bir özdeşleşme modeli belirlemeye çalışacağım.

İdealleştirmenin ötekiyle âlicenap bir ilişkiyi imkânsız kılmadan, aksine kolaylaştırarak nasıl çalışabileceğini incelemeden önce, bu kitapta şimdiye kadar ileri sürülen meselelerin çoğuna değinen bir filmin kapsamlı bir okumasını sunmak istiyorum: Ulrike Ottin-

ger'in *Bildnis einer Trinkerin (Ticket of No Return)* (1979) adlı filmi. Kültürün dayattığı kadınlığı kendinde cisimleştirme ve böylelikle imge *haline gelme* buyruğunu ciddiye alan beyaz kadın öznenin karşı karşıya gelebileceği zorlukları canlandıran bu metin, kendini-idealleştirmenin tehlikelerinin görsel ve anlatısal bir belirtimini sunmaktadır. Film, hem böyle bir tasarıya musallat olan bedensel parçalanma fantezisini hem de bu fantezinin ideal imgeyle –ister insan ister temsil olsun– karşı karşıya olan öznede teşvik ettiği ölümcül rekabeti sergilemektedir. *Bildnis einer Trinkerin*'i çözümlemenin, idealliğin benlikten en uzak mesafede dağıtılmasının ne kadar büyük önem taşıdığını aşikâr kılacağını umuyorum.

B. İDEAL-EGO VE PARÇALAR HALİNDE BEDEN FANTEZİSİ: 1

İlk bakışta, *Bildnis einer Trinkerin* feminist film kuramının en çok kabul gören ilkelerinden ikisinin kapsamlı bir örneğini sağlar gibi görünür. Laura Mulvey ve Mary Ann Doane'un kuramları gibi bu film de kadın ile imge arasında belirli bir çöküş olduğunu ileri sürter gibi görünür[12] ve bu aynasal içpatlamaya bir alternatif olarak kadınlık maskeli balosunu önerir gibidir.[13] Filmin kadın başkahramanı aynadaki kendi yansımasına hastalıklı derecede saplanmıştır; bu yansıma, arzusunun tamamını kendi üzerinde toplamakta ve filmdeki diğer tüm karakterlerle ilişkilerini bütünüyle tanımlamaktadır.

12. Bu iki kuramcının geliştirdiği formülasyonların her açıdan eşit olduğunu kastetmiyorum. Laura Mulvey, klasik sinemada kadının gösteri olarak konumlandırılmasıyla ilgilidir (bkz. "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Visual and Other Pleasures*, Indiana UP, Bloomington, 1989, s.14-26). Mary Ann Doane ise kadın öznenin, özellikle de kadın seyircinin, imgeye psişik yakınlığı –imgeden simgesel farklılaşmasının olmayışı– olarak gördüğü şeyden bahseder (bkz. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's,* Indiana UP, Bloomington, 1987; ve "Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator," *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis,* Routledge, New York, 1991, s. 33-43).
13. Bu argüman başlıca Doane'un "Film and the Masquerade"inden gelmektedir (s. 24-26). Ama "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun*," *Visual and Other Pleasures*, s. 29-38'de Mulvey de kadın transvestizminden bahseder. Bu formülasyonlardan ikincisinden, bu kitabın I. bölümünde de bahsedilmişti.

Bildnis'in ikinci yarısındaki uzun bir fantezi sekansı, kadın kahramanın çok çeşitli meslek rollerini birbiri ardına üstlenişini ve bu süreç içinde bedensel *imago*sunun dış hatlarını ustaca idare edişini gösterir. Bu sekansta başkahraman, aynanın şekillendirdiği özdeşliklerden kapmak için aynadan biraz uzaklaşmayı başarmış gibi görünür. Fantezi sekansı parodi niteliği taşıdığı için bu ayrılma, pekâlâ ironi zannedilebilir ve fantezinin büktüğü imgeler de siyasi açıdan güç kazandıran bir kadınlık maskeli balosu olarak ele alınabilir.

Bense, *Bildnis einer Trinkerin*'in çok farklı bir yorumunu geliştirmek ve "Madam"ın (Tabea Blumenschein) en başından beri aynaya indirgenemez bir mesafede durduğunu ve kendi yansımasıyla hastalıklı ilişkisinin, fazlasıyla tam bir aynasal "büyülenme"nin değil, idealleştirilen imgeye dışsallığını kabul edemeyişinin mantıksal uzantısı olduğunu göstermek istiyorum. Yine Ottinger'in filmini kullanarak kadın öznenin eksiğin dışında durduğu varsayımına –bazen kadın ile gösterinin eşitliğini bildiren varsayıma– ve psikanalizin bu varsayımdan kaynaklanan belirli bir yorumuna karşı durmak istiyorum.[14]

Bildnis, özdeşleşme ve narsisizme özgü psişik kaydın, Lacan'ın "imgesel" diye adlandırdığı ve *Seminar II*'da aynasalla mümkün olan en yakın ilişki içine koyduğu şeyin geniş kapsamlı bir yorumunu sağlar.[15] *Bildnis,* yaşamını kendini imge olarak sergilemeye ve imge olarak kendine rahatsız edilmeden tapmaya adamak için geçmişini ve beraberinde ismini terk eden bir kadının öyküsünü anlatır. Tam olarak, kültürün beyaz kadın özneye dayattığı yerine getirilmesi olanaksız emri –ideal kadınlığın görsel belirtimlerine uyma emrini– ciddiye almaya karar veren bir kadının öyküsüdür. *Bildnis*, bu tasarıya musallat olan bedensel parçalanma fantezisini ve öz-sevginin sürekli olarak öz-nefrete dönüşme tehdidi sergilediğini dahiyane şekilde canlandırır. Yine de imgeseli "dişil" bir alan olarak, yani kadının içinden hiçbir zaman tamamen çıkamadığı bir simgesel öncesi alan ya da simgesel düzenden kolaylıkla gerileye-

14. Film incelemelerinde kadının eksiğin dışında durduğu argümanını dile getiren temelde Doane'dur. Yukarıda kaynakları gösterilmiş olan metinlere ek olarak bkz. "Woman's Stake: Filming the Female Body," *Femmes Fatales*, s. 165-177.
15. Lacan *Seminar II*'da şöyle der: "*Bilder* [imgeler] imgesel demektir" (137).

rek içine düştüğü bir alan olarak nitelemeyi reddeder.

Lacan'ın ileriki sayfalarda sıklıkla karşımıza çıkacak olan ilk seminerleri gibi *Bildnis* de imgeselin temelde *onarıcı* olduğunu ve bu nedenle de öznenin simgesel yapılandırılışından önce düşünülemeyeceğini gösterir. Yani film, kadın öznenin kendini içine konumlandırmaya çalıştığı ideal birlik imgelerinin yalnızca her zaman anlam tarafından bükülmekle kalmadığını, aynı zamanda, dille gelen boşluğa karşı büyüler olduğunu ileri sürer. Ve eğer imgesel simgeselden ayrı düşünülemezse, o zaman simgesele de imgesel dolayım olmadan "girilemez"; *Bildnis*'in de gösterdiği gibi, özne sadece o zorunlu yapıntının koordinatları vasıtasıyla, yani benlik vasıtasıyla ötekini ayrımsayabilir. Dolayısıyla imgeselin kuramsal cinsiyetinin "dişil" olarak belirlenmesi, öznellikte kaydın oynadığı rolün yanlış tanındığını göstermektedir. Son olarak, Ottinger'in dördüncü kurmaca filmi olan *Bildnis* hem imgeselin mantığının yol açabileceği tehlike ve çıkmazları hem de imgeselin yadsınamaz baştan çıkartmalarını, hazlarını ve güçlerini –kendi izleyicisi için çekiciliğinin merkezinde olan baştan çıkartmalar, hazlar ve güçleri– çok ciddiye alır.

"Film and Masquerade"de Mary Ann Doane kadın izleyici için –ki bu kadın izleyici burada normatif kadın öznenin temsilcisidir– "imgenin belirli bir üstmevcudiyeti vardır; kadın, imge*dir*" iddiasında bulunur. Doane'a göre bu ilişkinin "yakınlığı" nedeniyle "kadın izleyicinin arzusu sadece bir tür narsisizm ile tarif edilebilir; dişi bakış bir oluş [becoming] talep eder. Bu nedenle Metz ve Burch'un dikizciliğin temel önkoşulu olarak belirttiği mesafe ya da aralığı değiller gibi görünür" (s. 22). Doane "imgenin [bu] üstmevcudiyeti"ni kuramsal bir yapı olarak belirtmeye dikkat etse de kadın izleyici ve gösteri arasında bir aralık oluşturma mekanizması olarak maskeli balonun önemi üzerindeki ısrarı bu yapıya, en azından mevcut simgesel düzende, belirli bir psişik gerçeklik verir.[16]

16. Bazı çok önemli yönlerinde Doane'un formülasyonuna katılmıyorum. Ancak, şunu belirtmek isterim ki normatif kadınlığın açmazlarını tanımlarken kullandığımız modeller birbirlerinden ne kadar farklı olursa olsun, hepimiz, kadın öznenin bu açmazların üstesinden ancak, onu tanımlayan temsillerle arasındaki mesafeyi kabul ederek gelebileceğini savunuyoruz. Bkz. Doane, "Film and the Masquerade," s. 22-26.

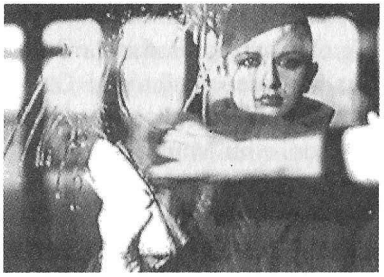
Bildnis'in beyaz başkahramanı biyografik özellikleriyle değil (aslında bize geçmişiyle ilgili tek bir somut detay bile verilmez) "misyon"uyla tanıtılır. Görünmeyen bir kadın dış ses onu kaderin kadınlık idealini kendinde cisimleştirmeye yönelttiği biri olarak niteler ve Batılı temsil tarihi boyunca bu idealle ilişkilendirilmiş isimlerden bazılarını sayar:

> O, antik zarafetin ve Raphael'in ahenginin dilberi, ötekiler gibi Medea, Madonna, Beatrice, Iphigenia, Apasia olmak için yaratılmamış bir kadın, güneşli bir kış günü La Rotunda'dan ayrılmaya karar verdi. Berlin-Tegel'e sadece bir gidiş bileti satın aldı.

Ancak isimlerin bu şekilde çoğaltılması, edebiyat ya da sanat âleminde bile, kadınlık idealini tek bir kadında tespit etmenin olanaksızlığını göstermektedir; kadınlık ideali zihinde sadece bir dizi mitolojik figür vasıtasıyla canlandırılabilir. Dış sesin yorumuna eşlik eden imgeler de bu idealin soyut doğasını gösterir. "Antik zarafetin ve Raphael'in ahenginin dilberi"ni Ottinger, Madam'ın yüzü ya da vücuduyla değil, kıvrılarak dönen kırmızı bir kumaşla ve yeşil mermer zeminde abartılı kusursuzlukla tıkırdayan yüksek topuklu ayakkabıların sesiyle resmeder.

Sonunda yüzünü gördüğümüz yakın çekim ise Madam'ın edimselliğe uzaklığını vurgularmışçasına cam bir kapının ardından yapılmıştır. Ama idealliği cismanileştirmeye yönelik bu ihtiyatlı girişim bile başarısızlığa mahkûmdur. Madam'ın yüzü ve kaldırdığı elinin son derece zarif bir şekilde oluşturulmuş imgesi, kapının saydam yüzeyinin öteki tarafına bezin suyunu sıkan temizlikçi kadın tarafından neredeyse hemen "sıvılaştırılır" ya da istikrarsızlaştırılır (şekil 1).

Bu karelerin, ana hatları açılış monologunda çizilen tasarıyla ilişkili olarak yorumlanması gerekir. Monologda bize Madam'ın Berlin'e gitmek için La Rotunda'dan ayrılıyor olduğu, çünkü ona Berlin'in rahatsız edilmeden kendini tek bir amaca adayabileceği bir yer gibi göründüğü anlatılır:



Şekil 1

> Geçmişini unutmak, daha doğrusu yıkık dökük bir ev gibi bırakmak istedi. Kalbi ve ruhuyla sadece bir mesele üzerinde yoğunlaşmak istedi. Kendi meselesi. Sonunda arzularını takip etmek tek dileğiydi. Ona yabancı olan Berlin, tutkusunu rahatsız edilmeden yaşamak için doğru yer gibi göründü. Tutkusu içmekti, içmek için yaşamak; sarhoş bir yaşam, bir sarhoşun yaşamı. Uçağı Berlin-Tegel'e inerken kararı değiştirilemezdi artık. Cana yakın bir hostesin verdiği bir Berlin broşüründen esinlenerek bir içme programı düzenlemeye karar verdi... Bir tür ayyaş gezisi yapmaya karar verdi, kısacası, geziyi çok özel ihtiyaçları için kullanmaya... Yalnızlığa narsistçe tapınma planları öylesine derinleşmiş ve yoğunlaşmıştı ki, fantezi dünyasında kaybolmaları göze alınmayacak bir tehlike haline gelmiş, yaşanmaya değer bir evreye girmişlerdi. Her şeyin gerçekleşmesine izin vermenin zamanı artık gelmişti.

Bu yorumun da açıkladığı gibi *Bildnis*'in devamı boyunca Madam'ın üzerinde karar kıldığı tutku nesnesi görünürde sadece alkoldür. Şarap ve konyak tüketmek aslında gerçekleştirilmesi çok daha zor olan başka bir içe alma türünün metaforudur: Aynasal idealle ilişkili olarak diğer tüm kadın özneler gibi (olumsuz şekilde) tanımlanan Madam'ın, aynasal ideali özümleme ya da aynasal ideal olma girişiminin bir metaforudur. Ancak Doane'a göre kadınlığın ikilemi aynanın aşırı derecede yakınlığıyken, Madam'a göre ise sorun daha çok indirgenemez uzaklığıdır.

Alkolizm dış sesin tarif ettiği tasarı için iki nedenden dolayı uygun bir metafor işlevi görür. Her şeyden önce alkol tüketimi, ardında kalıcı "tortu" ya da kalıntı bırakmaz. Sadece, daha sonra yerini bir boşluk ve kayıp hissine bırakan çok geçici ve aldatıcı bir öforiy-

le sonuçlanır. Dolayısıyla etkilerinin sürmesi için durmadan tekrarlanması gerekir. Alkol sıvı bir madde olması bakımından da Ottinger'in amacına uygundur. Narkissus mitinde olduğu gibi Ottinger'in bu miti yeniden anlatımında da, sevenin idealleştirilen benliği içe alma arzusunun olanaksızlığı üzerine bir ısrar saklıdır ve sıvılık, bu olanaksızlığın açıkça ifade edilmesinde ayrıcalıklı bir rol üstlenir. Narkissus'un zihnini tamamen işgal eden imge bir gölden yansıdığı için Narkissus, imgeyi parçalamadan kucaklayamaz.

Seminar I'da Lacan parçalanmış bedenin önemli bir tanımını sunar. Parçalanmış bedenin "esasen, gövdesinden ayrılabilir bir imge" (s. 148) olduğunu, öznenin kendi "benlik"ini içinde bulmak isteyeceği idealleştirilen temsilden uzaklığını kabul etmesine vasıta olan fanteziyi sağladığını ileri sürer. Bu yüzden, o temsilin olanaksız çerçevesine girmeye yönelik her girişimin, Narkissus mitinde olduğu gibi öznenin, arzulananın tam tersi bir imgenin içine amansız şekilde "düşme"sine yol açtığı söylenebilir: Bu, bir bedensel ayrışma imgesinin içine öznenin balıklama "dalış"ıdır.

Suyun, Madam'ın yüzünü kameradan ayırarak çizgiler halinde camdan aşağı süzüldüğü kare, Madam'ın örnek gösteri statüsüne yaklaşma girişiminin sonunda kökten bir cismani çözülme deneyimine yol açtığı birçok durumun sadece ilkidir. *Bildnis*'in başkahramanı kendini Berlin sokaklarına olmak istediği imge kılığında atar durur ve bu imgeye şeklini ve tutarlığını çabucak kaybettirmek için akşam içmeye başlar. Bununla birlikte film, izleyicinin Madam'ın kendini adadığı delice tasarının dışında durduğunu ve güvende olduğunu zannetmesine hiçbir zaman izin vermez. *Méconnaissance* anını, meydana getirdiği sevinci bize hatırlatmaya yetecek kadar –içimizdeki söndürülemez, ideale yaklaşma arzusunu bir kez daha uyandıracak kadar– uzatır.

Havaalanı sahnesi, Madam'ın Berlin'e varışıyla kendini adadığı narsisizmin çıkışı olmayan mantığını esprili şekilde canlandırır. Tegel'den ilk ayrılma girişimi, kapının öbür tarafındaki camı silen temizlikçi tarafından engellenir. İkinci girişimi de daha başlangıçta başarısız olur, önünde durduğu elektronik kapı açılmaz ve Madam çevirmek için boşuna bir kapı tokmağı arar. Birlik arzusundan par-

çalanmış beden fantezisine acımasızca götüren kapalı yer ikiliği [claustral binarism] elbette imgesel kaydın alameti farikasıdır. Bununla birlikte *Bildnis* bu sahne boyunca, kapanışı [closure] desteklemesine rağmen, imgeselin simgeselden yalıtılmış olmadığını defalarca vurgular. Madam'ın kendinde cisimleştirmek için çabaladığı ideal kadınlığı, kültürel öneme sahip isimleri sıralayan kadın dış sesin yanı sıra, abartılı tayyörler içindeki "profesyonel" üç kadının Berlin'e Madam'la aynı anda gelmesi de çağrıştırır.

İsimlerinden anlaşıldığı gibi bu kişiler –Sağduyu (Monica von Cube), Toplumsal Soru (Magdalena Montezuma) ve Kesin İstatistikler (Orpha Termin)– simgesel düzenin filmdeki gülünç temsilcileridir. Filmdeki başlıca işlevlerinden biri, çeşitli toplumsal söylemlerin çoğunun Madam'ın teslim olduğu tuhaf hazları ve tehlikeleri izah etmedeki yetersizliğini ispat etmektir. Neredeyse her önemli kalabalık sahnede bulunmaları ise simgeselin imgesel kayda zorla nasıl girdiğini anlatmaktadır. Tayyörlü kadınların konuşurken saplantılı şekilde kendi mesleki söylemlerinin rahatlık veren katiliğine dönüşü de imgeselin simgeselin içine uzandığını ima etmektedir.

Tegel'e varışını takip eden sahnede Madam otelinden ayrılmaktadır. Bu sahne yine imgesel ve simgeselin birbiri üzerine bindirilişini vurgulayan görkemli bir kareyle başlar. Madam zarif, siyah bir elbise giymiş ve elbiseye uygun bir şapka takmıştır. Kulaklarından birer altın spiral küpe sarkan Madam kesinlikle abartmalı şekilde idealleştirilmiş bir imgeden yana arzusunun *mise-en-scène*'i içine yerleştirilmiştir (şekil 2). Ve bu imge de klasik şekilde ifade edil-



Şekil 2

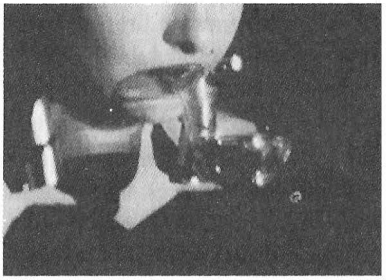
miş, en katı perspektif ilkelerine göre düzenlenmiştir. Kamera ilk kez ona tam olarak odaklandığında Madam, otelin şatafatlı giriş kapısıyla çerçevelenmiştir ve gözden kaybolana kadar da bu çerçevenin içinde kalır. Kompozisyonun değişmezliği Madam'ın hol boyunca yürümesiyle bile yıkılmaz çünkü Madam ikinci bir giriş kapısıyla daha çerçevelenmiştir. Ve bu ikinci giriş de bir tür gözden kaybolma noktasını temsil eden bir antreye gider gibi görünmektedir. Tüm imgesel çekiciliğine rağmen bu kare, görüş alanının simgesel tanımdan asla muaf olmadığının güçlü bir hatırlatıcısıdır.

Filmin, klasik sinemanın merkezindeki heteroseksüel buyruğu en açık şekilde reddettiği yer, kumarhanedir. Madam, Berlin "gezisi"ne kumarhanede başlar. Kumar salonuna giden asansörde, üniformalı bir adam önce oyun kartlarıyla numaralar yaparak, sonra da kartların arka yüzlerindeki çıplak kadın fotoğraflarını göstererek Madam'ın ilgisini çekmeye çalışır, ancak başarısız olur. *Bildnis*'in başkahramanı filmdeki diğer birçok sahnede olduğu gibi burada da kesin olarak erotik gösteri işlevi görse de bu, erkek bakış yararına değildir.[17] Üniformalı adama aldırmazlığıyla Madam, fallik üzerinde ve kadın bedenine anlam verme konusunda –ki bu da fallik üzerindeki iddiasından hiç aşağı kalmaz– sahip olduğunu iddia ettiği hakkı erkek bakışın elinden alır.

Aynı sahnedeki bir sonraki çekim, Madam'ı yine erkeğin gözetleme dürtüsünün ulaşamayacağı ve bu dürtünün uzlaşımsal olarak içerdiği libidinal ekonominin dışında bir yere koyar. Bu çekim, Madam'ın kumar masasına zarif bir beyaz şarap kadehini koymakta olan siyah eldivenli eline yaklaşarak başlar ve bardağın muhteviyatı çerçevenin merkezini işgal edene kadar yaklaşmaya devam eder. Beyaz şarabın altın rengi siyah zemine karşı dâhiyane bir şekilde aydınlatılmıştır. Ancak önemlidir ki bu ışık dışarıya yayılmaz; tamamıyla bardağın sınırları içinde kalır. Aynı *Bildnis*'in başkahramanı gibi sanki sadece kendisi için parlar. Bir adamın parmakları çerçevenin sağından Madam'ın içkisinin yanında duran eline doğru uzanır. Madam, kendini bu tutuştan derhal kurtarır ve bardağı

17. Erkek bakışı kuşatan sinematik uzlaşımlarla ilgili bkz. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema."

yavaşça dudaklarına götürür (şekil 3). Bardak Madam'ın yüzüne ve boynuna ışıldayan bir yansıma düşürür. Bu yansıma Madam'ın uzun spiral küpeleriyle çerçevelenmiştir ve bu küpelerden aksetmektedir. *Seminar II*'da Lacan, egonun gölgesinin her zaman nesne üzerine düştüğünü iddia eder (s. 166). Burada o ilişki ters çevrilir ve böylelikle hem egonun kendini oluşturmasına vasıta olan imgelerin başlangıçtaki dışsallığı hem de egonun nesneyle bağının sonsuz kere tersine çevrilebilirliği gösterilir.



Şekil 3

Adamın sahiplenici eline Madam'ın aldırmazlığını kamera da paylaşır; Madam gibi kamera da adama bir göz atmak için bile dönmez. Feminist seyirci bu aldırmazlığa bir lezbiyen yorumu sunmanın cazibesine kapılabilecek olsa da –ki bu, filmdeki diğer birçok sahnenin de destekleyeceği bir yorumdur– söz konusu sahne, başka anlama gelemeyecek farklı bir yöne işaret eder. Burada Madam açıkça, narsistçe bir kendini kucaklama içine kilitlenmiştir. Alkol, görünür şekilde dışsal bir maddedir ve bu, dış dünyada en azından deneme kabilinden libidinal bir yatırım olanağına işaret eder. Bununla birlikte, bardağın Madam'ın yüzünde ve boynunda titrek bir ışıkla parlayan yansıması açık hale getirir ki Madam'ın bardağın muhteviyatına ilişkisi "olmak"tan [being] çok "sahip olmak" [having] göstergesi altındadır.[18]

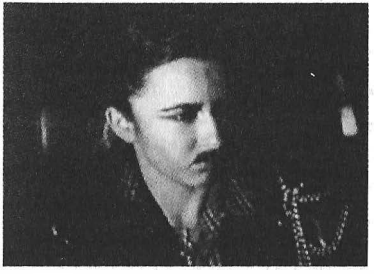
18. Bana göre *Bildnis*'in başlıca konusu lezbiyen arzu değildir. Ancak filmde birçok lezbiyenlik değişmecesi, lezbiyenlerin gittiği mekânlar hatta lezbiyen olduğu

Madam, kumarhaneye gitmeden önce otelin çift kapılı, şatafatlı girişinde belirdiğinde, arzusunun etrafında döndüğü imgeye çok kısa bir süre için bile olsa yaklaşır gibi görünür. Ancak ardından gelen taksi yolculuğu, bu tutarlığın kaçınılmaz şekilde açıldığını gösterir. Başlangıçta Madam arabanın arka koltuğuna güzelce yerleşmiştir, ama sonunda kendini sürücü koltuğunda siyah deri ceketli genç ve bıyıklı beyaz bir erkek olarak hayal eder (şekil 4). Ama bu eril maskeli balo, Madam'ın kendine baktığında gördüğü şeyi değiştirmeyi başaramaz. Bu sahnenin canlandırdığı şey şudur: Aynaya ironik bir mesafe üretimi azaldıkça, zihinde bir ideal benlik imgesi daha canlandırılabilir. Bu kez imge kadın değil, erkek olmuştur. Ancak *Bildnis*'de çoğu kez olduğu gibi bu imge ya üstlenilemez ya da baştan çıkarıcı çekiciliğini çabucak kaybeder. Madam'ın erkek sürücü sıfatıyla kullandığı düşlemsel taksi, evsiz beyaz bir kadın olan Lutze'nin el arabasını devirir ve içindekileri caddenin her yanına saçar. Kaza, benliğin, görünürde müteşekkil olduğu imgeleri kapsama konusundaki yetersizliğinin başka bir gösterimidir. Ama burada en azından çözülme hayaleti başarıyla dışsallaştırılmıştır.

Madam kumarhaneden ayrılırken yine Lutze'yle karşılaşır. Taksiye binerken Lutze, Madam'a yardım eder ve taksinin camlarından birini çaput ve tükürükle siler. Havaalanındaki cam yıkama sahnesi gibi Lutze'nin hareketleri de camın öteki tarafındaki imgeyi sıvılaştırmaya ya da istikrarsızlaştırmaya hizmet eder. Lutze'nin yüzü

açıkça görünen karakterler bulunmaktadır. *The Woman at the Keyhole,* Indiana UP, Bloomington, 1990'da Judith Mayne bu çelişkinin mükemmel bir formülasyonunu sunar. Mayne'ye göre Madam lezbiyen değil narsistiktir ancak içinde dolaştığı dünya aslında bir kadınlar dünyasıdır ve bu dünya çoğu kez lezbiyen arzu tarafından bölünür: "İçkici kadın bütünüyle ve sadece kendi gerilemeli fantezilerinin narsistik dünyasında yaşar görünür. Ama toplumsal marjinalliğin kadın figürleri, kısaca ve teğet geçerek de olsa, ötekilik işaretleri ve cazibe gösterenleri işlevi görürler. Toplumsal yelpazenin diğer ucunda, tayyörlü üç kadının o kadar açık şekilde narsistik olmasa da eşit derecede kapalı olan dünyasıyla Blumenschein'in kadın içkicisinin nasıl dalga geçtiğiyle, hatta dünyaya meydan okuduğuyla da eşit derecede ilgilidir film. Kadın içkicinin tayyörlü üç kadını büyülemesinin ve Lutze'nin de kadın içkiciyi büyülemesinin nedenlerinden bazıları aynıdır. Farklı olan ise, özne ile nesne arasındaki çizginin üzerine yerleştirilmiş kadın içkicinin bu sınırların karşı tarafına geçmeye tayyörlü üçlüden daha yatkın olmasıdır" (141). Mayne'nin iddia ettiği gibi Lutze, ayna evresinin eşiğinden atlayıp ilişkisel görsel alana geçebilecek bir figürdür. Bu nedenle filmin lezbiyen "tema"sında anahtar bir role sahiptir. Diğer yandan Madam ise çoğunlukla bu eşiğin uzağında kalır.

de bir tür alternatif ayna işlevi görür. Madam, çaputuyla camı silen Lutze'nin yüzüne dikkatle bakar, hatta taksi uzaklaşırken arkasına bakmak için döner. Bu sahne, varlıklı kadını evsiz kadınla narsistik bir ilişki içine açıkça yerleştirir. Ancak bu ilişki, Lacan'ın "Ayna Evresi"nde tarif ettiğinden belirgin şekilde farklıdır. Lutze, Madam'a idealleştirilmiş bir benlik imgesi sağlamaz; aksine, imgeye sinsice zarar vermekle sürekli tehdit eden parçalar halinde beden fantezisinin gerçeğe dönüşmüş halidir.



Şekil 4

Berlin'deki ilk gününün sonunda otel odasına geri dönen Madam ideallikle arasındaki aralığı kapatma aracı olarak yine alkole başvurur. Odası narsistik bir mabede dönüştürülmüştür: Yatağın baş tarafının dayalı olduğu duvarda Madam'ın erkek giysileri içinde iki özdeş fotoğrafı bulunmaktadır ve her biri adak mumu şeklinde üç ışıkla aydınlatılmıştır. Madam kendini yine sadece dişil mükemmelliğe göre değil "olmuş olmayı isteyeceği erkek" olarak adlandırılabilecek şeye göre de konumlandırır.[19] Böylelikle *Bildnis einer Trinkerin,* başkahramanını hem bir kadın hem de bir erkek ego-idealiyle donatır. Ve Freud'un hakkında yazdığı kadınlardan farklı olarak Madam,[20] her birine sırayla yaklaşma hakkını kendine saklar.

Madam'ın içtiği şarap bir dizi sıra dışı fantezinin ortaya çıkma-

19. Ego-ideali olarak olmak istediği erkeği alan kadın konusunda bu kitabın I. bölümüne bakınız.

20. Bkz. Sigmund Freud, "Femininity," *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, çev.: James Strachey, Hogarth Press, Londra, 1964, c. 22, s. 132-133.

sını kolaylaştırır. Anlatı seviyesinde değil de imge seviyesinde "edimselleştirildikleri" için, bu fanteziler, kadın gösterinin hikâyenin ileriye doğru hareketine gösterebileceği direnci canlandırırlar. Fantezilerden her biri seyirciyi, Mulvey'in "kendi zamanı ve uzamı dışında, sahipsiz bir toprak" dediği yere götürür ve "perdeye gerçeğe benzerlik niteliği değil, bir ikon ya da siluet niteliği" verir (s. 20). Genel anlamda dişi aynasallığı* ve özellikle de ne zamansal ne de uzamsal yeri saptanabilen o idealleştirilmiş kadınlık imgeleri konusunda takıntılı olan bu nitelik, filmin diğer imgelerinin birçoğunda da bulunur, ancak bu fantezi sahnesi onun ilahlaştırılmasını temsil eder.

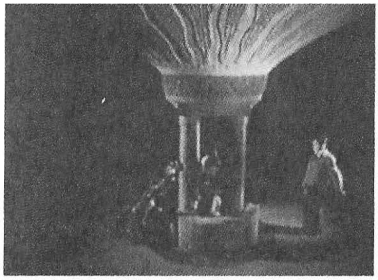
Fantezi sekansının ilk karesinde ince işlemeli granit bir çeşmenin sağında duran cüce (Paul Glauer) Madam'a selam verir ve yaklaşmasını işaret eder. Madam öteki taraftan girip, çeşmenin çıkıntısına oturur ve içindeki sudan içer (şekil 5). Yaklaşan adımlarından ve bardağını çıkıntıya yerleştirişinden çıkan sesin hipergerçek** keskinliği, bir bardaktaki buzların şıngırdamasını çağrıştırır. Alkol metaforunun bu akustik versiyonu bir sonraki fantezide görsel bir benzeşle yeniden su yüzüne çıkar. Burada Madam ve cüce camla çevrelenmiş bir merdiveni yavaş yavaş tırmanmaktadır (şekil 6). Bu yapı, genellikle buzlu çay ve naneli julep*** için kullanılan bardakların şekline ve opak yoğunluğuna sahiptir. Üçüncü fantezi cüceyi aşırı derecede uzaktan bir çekimle, Madam'ın içinde oturduğu bir pagodaya**** doğru tepsiyle içki taşırken gösterir. Madam, bardağı dudaklarına götürür.

* Aynasal/aynasallaştırma (specular/specularization): Çağdaş film kuramında ve feminist kültürel söylemde bu sözcük, klasik Hollywood sinemasında hâkim olan erkek bakışın nesnesi işlevi gören kadının "seyirlik oluş"unu (to-be-looked-at-ness) ifade eden bir yananlam kazanmıştır. (ç.n.)

** Hipergerçeklik kavramı, modelin, temsil ettiği varsayılan gerçeklikten çok daha gerçek olduğunu ifade eder. Burada kullanılan hiper- öneki, gerçeğin bir modele göre üretilmesiyle ortaya çıkan yeni gerçekliğin, gerçeklikten daha gerçek olduğunu dile getirir; modellerin gerçekliğin yerini alması halini anlatır. Hipergerçek de gerçeklikten bağımsız olarak yeniden üretilmiş olan bir şeydir. (ç.n.)

*** Julep: Burbon viski, tepeleme talaş buz, şeker şurubu ve bol taze naneyle yapılan, Amerika'da çok popüler olan bir yaz içkisi. (ç.n.)

**** Pagoda: Doğu Asya'da tapınak ya da anıt olarak inşa edilen, birkaç katlı, genellikle her katında uçları yukarı doğru kıvrılan birer çatı bulunan bir kule. (ç.n.)



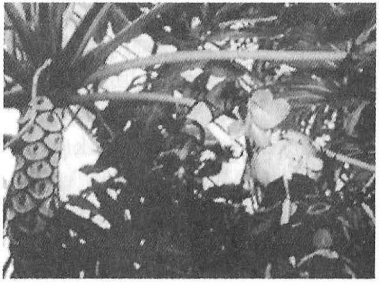
Şekil 5



Şekil 6



Şekil 7



Şekil 8



Şekil 9



Şekil 10

Estetiği en çok zorlayan sonuncu fantezide Madam ve cüce bir nehirden törensel bir edayla geçerler. Nehri geçmek için yerleştirilmiş yuvarlak basamaklar üzerinde yürürken yine bardağa çarpan buzları çağrıştıran sesler çıkarırlar. Diğer fantezilerde olduğu gibi

Madam'ın kıyafeti, müzik ve genel *mise-en-scène* burada da "Doğu"yu çağrıştırır. Cüce sudan bir portakal çiçeği koparır ve onu Madam'a bir bardakmışçasına uzatır. Kadın, başını cinsellik kokan bir edayla geriye atarak çiçeği dudaklarına götürür (şekil 7). Bu jest, çiçeğin yoğun portakal rengi, Madam'ın elbisesinin koyu siyah ve mavisi ve teninin abartılı solgunluğu arasındaki zıtlığı vurgulayan üç karede daha tekrar edilir (şekil 8, 9, 10).

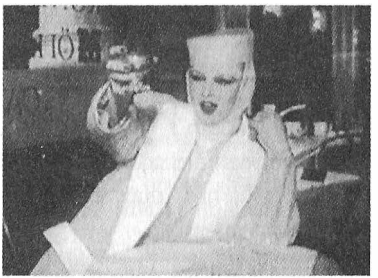
Bu ilk üç fanteziden her biri yalıtılmış tek bir çekimden ibarettir. Bu özellikleriyle hem kavramsal hem de biçimsel seviyede "siluet" ya da "ikon" statüsünde olduklarında ısrar eder gibidirler. Diğer yandan son fantezi ise dört çekimden oluşur. Ancak ilginçtir ki montaja başvurulması anlatıyı geliştirmeye hizmet etmez; takip eden her kare sadece bir öncekinde gösterilen eylemi tekrarlar. Son fantezi, bir "gelişme"yi canlandırsa da, bu gelişme zamansal olmaktan çok uzamsaldır. İlk üç fantezide kamera insan öznelerinden göze çarpan bir uzaklıkta kalırken, sonuncusunda bu ilkeden vazgeçer. Buradaki dört çekimin her birinde Madam ve kamera arasındaki mesafe biraz daha azalır, öyle ki sonunda yüzü, içme eylemini diğer tüm eylemlerden yalıtan, erotikleştiren bir yakın çekimle gösterilir. "Madam ve kamera arasındaki mesafe" dedim, ama burada asıl mesele *Bildnis*'in başkahramanının ideal *imago*suyla arasındaki mesafedir. İlk üç fantezide bu *imago* yanaşılamaz halde kalır ama son dört karede Madam arzulanan aynaya gittikçe yaklaşır, ta ki *ideal imago*ya Doane'un dişil norm olarak nitelendirdiği yakınlığı elde etmesine ramak kalana kadar.

Fantezi sahnesinden hemen önceki karede Madam'ın yatağın üzerindeki duvarda asılı imgelere arkası dönük bir şekilde uzanmış gösterilmesi; dolayısıyla, yaklaşmaya çabaladığı idealin dışarıdan bir seyircisi olarak açıktan açığa konumlandırılmaması, çiçekten içme kareleriyle canlandırılan, ideale imgesel yaklaşınayı muhtemelen kolaylaştırır. Ancak, hem fantezi imgelerinin hepsi yüksek derecede bir "gerçekdışılık"la işaretlenip, "sahipsiz [bir] zaman ve uzam"a –bu, hiç kimsenin edimsel olarak içinde olamayacağı bir yerdir– yerleştirilmiştir hem de her biri kesinlikle, dolaylı olarak gösterilen bir seyirci için sergilenmektedir. Bu seyirci ise yalnızca

Madam olabilir. Madam'ın çiçeği dudaklarına götürdüğü son kareyi, görüş ekseninin çok daha ön planda olduğu iki sahne takip eder ve bu sahneler görüş eksenini, Madam'ı bir kez daha ideallikten indirgenemez bir uzaklığa yerleştirecek şekilde ön plana çıkarır. Burada hem gösteri hem de bakış sıfatıyla Madam nazara tabi kılınır.

C. İDEAL-EGO VE PARÇALAR HALİNDE BEDEN FANTEZİSİ: 2

Görüş eksenini ön plana çıkarmak için iki sahneden ilki, nazarı, Madam'ın kadınlık idealine yaklaşma arayışını sorunsallaştıracak şekilde yerleştirir. Bu sahnede Madam bir kafeteryada oturmaktadır. Ardı ardına içtiği konyakların boş bardakları önünde sıralanmıştır. Alkol, fantezi sekansında sağladığı narsistik doyumu vermek yerine burada umutsuzca ve saplantılı şekilde tüketilir. Madam, yüzünün dönük olduğu pencereye karşı yüzünü çarpıtıp, şekilden şekle sokar (şekil 11). İlk başta bunları pencerenin öteki tarafındaki birine yapıyor gibi görünür, ama sahne ilerledikçe, pencerenin öneminin saydamlığından çok yansıtıcı özelliğinde yattığı gittikçe daha görünür hale gelir. Madam'ın yüzünü şekilden şekle sokması restoranın dışındaki dünyaya değil, parçalar halindeki bedene ya da –durumu biraz daha farklı ifade etmek gerekirse– artık üstünlüğü kazanmak üzere olan ayrışma ilkesine yöneltilmiştir. Bu ilke yine Lutze tarafından temsil edilmektedir. Ama burada Lutze Madam'la tak-



Şekil 11



Şekil 12



Şekil 13

si sahnesinde olduğundan daha yakın bir psişik ilişki içine yerleştirilmiştir. Madam'ın pencereye baktığında ne gördüğünü gösteren bu tek sahnede, Lutze el arabasını iterek çerçevenin gerisinden restorana doğru gelir ve Madam'ın cama düşen yansımasının hemen arkasında durur (şekil 12). Bu kare sadece camın kafeterya sahnesinde ayna işlevi gördüğünü belirtmekle kalmaz, o aynanın gösterdiği imgenin Lutze olduğunu da tartışma götürmez şekilde saptar.

Taksi sahnesinde pencere, Lutze'nin dışsallığını korumuştur ama bu kez Lutze öteki kadının oturduğu alana geçer. Kendisini "bütün eşyası bir torbada duran, evsiz kadın"a bağlayan psişik benzerliklerin açık bir kabulü içinde Madam Lutze'yi restoranın içine çağırır. İki kadın birkaç duble konyak içer, ama alkol Madam'a arzulanan *méconnaissance*'ı sağlamakta yine başarısız olur. Sonunda aynayı kucaklamak yerine onu parçalama girişiminde bulunur. Bu Narkissus mitinin ters çevrilmiş halidir. Madam, bir su birikintisinde biçimlenmiş imgeyi bozmak için suya bir şey fırlatırcasına, bardaktaki konyağı pencereye savurur. Bu sırada kafeteryanın iki devamlı müşterisi çabucak fotoğraf makinelerini çekip çıkarırlar. Kameraları Madam'a ya da arkadaşının eylemini kopya eden Lutze'ye değil, pencerenin akan yüzeyine çevirirler (şekil 13). Böylelikle Madam'ı "kendi" olarak değil, silmeye çalıştığı imge kılığında fotoğraflarlar.

Fotoğrafçıların hareketi, kendini tanımanın asla sırf imgesel bir işlem olmadığının bir başka güçlü hatırlatıcısı vazifesi görür. Bu iş-

lem sadece restoran sahnesinde Madam ve pencere/Lutze'yle temsil edilen özne ve imgeyi değil, metaforunu –Lacan'ın XI. seminerinde olduğu gibi[21]– kamerada bulan nazarı da içerir. Belki de en iyi şekilde, görüş alanı içine Öteki'liğin yazılması olarak tanımlanabilecek olan nazar, kendini genellikle insan bakışlarında dışavurduğu halde, insan bakışını kökten şekilde aşar. Kendi dışımızda bir yerden görüldüğümüzü had safhada ayrımsadığımız anlarda hepimizin sahip olduğu his aracılığıyla fenomenolojik olarak aklımıza girer. *Bildnis* bu dışımızdaki yeri fotoğraf makinesinin flaşıyla yazar. Aynasallaştırılma deneyimi, özdeşleşmenin gerekli bir özelliğini oluşturur; tatmin edici bir büyülenme etkisine sadece kendimizi belirli bir imgenin şeklinde görmekle kalmayıp, bir de o şekil içinde *görüldüğümüzü hissettiğimizde* ulaşabiliriz.

"Belirli imge" diyorum çünkü nazar bizi doğrudan değil, onunla aramıza giren kültürel temsiller –Lacan'ın "perde"[22] dediği temsiller– vasıtasıyla fotoğraflar. Bu temsillere her ne kadar sıradan aynalar muamelesi yapsak da, onlar bizi yansıtmaktan çok kendi yansımalarını üzerimize düşürürler. Onlar –başka farkların yanı sıra– cinsiyet, ırk ve sınıf farkının taşıyıcılarıdır. Bu nedenlerden ötürü, özne görüş alanını her zaman mutlulukla işgal etmez. Nazar tarafından olumlanmadıkça hiçbir imge, özne tarafından rahatlıkla üstlenilemez; ama nazar özneyi ille de hazza vesile olan şekillerde fotoğraflamaz. Bu sahnede de açıkça gösterildiği gibi nazar özneye genellikle istenmeyen bir özdeşlik dayatır.

Kameralar Madam'ın kendini parçalar halinde bir beden olarak gördüğü pencereye doğrultulmadan önce de perde sapasağlam yerindedir. Restoranın başka bir tarafında geçen bir sohbette gösterir perde kendini. Kafeterya sahnesinin bir yerinde içeri Sağ Duyu, Toplumsal Soru ve Kesin İstatistikler girer ve "Houndstooth"* tat-

21. Nazarın geniş şekilde ele alındığı metinler için bkz. Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, çev.: Alan Sheridan, Norton, New York, 1978, s.106; Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, III. bölüm; ve bu kitabın IV. bölümü. Nazarın kamerayla metaforlaştırılmasını bu kitabın devamında daha geniş bir şekilde ele alacağım.

22. "Perde" için bkz. Lacan, *Four Fundamental Concepts*, s. 91-107; *Male Subjectivity*, III. bölüm ve bu kitabın I. IV. ve VI. bölümleri.

* Sipariş ettikleri tatlı, giydikleri tayyörlerin deseniyle aynı adı taşır. (ç.n.)

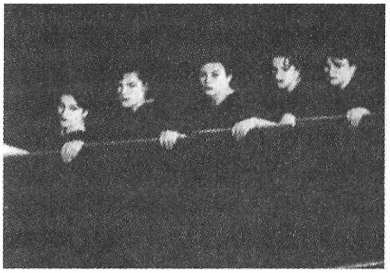
lısı sipariş ederler. Tatlılarını yerken, aşırı alkol tüketimiyle ilgili bir sohbete dalarlar. Madam ve Lutze'nin tam kafeteryadan atıldıkları anda üç kadından biri, o şahısların "fotoğraflanmış" olduğu perde üzerine sözlü bir açıklama yapar: "Kadınlar alenen sarhoş! İğrenç!"

Bu yorum son derece önemli bir işleve hizmet eder. Parçalanmış beden imgesinin, Madam'ın kendini içinde daha büyük sevinçle ayrımsadığı imgelerden daha "sahici" olmadığını öne sürer. Diğer bir deyişle, seyirci açısından Madam'ın içinde "hakiki" benliğini keşfettiği restoran penceresini ayna olarak görmenin tüm cazibesini yok eder. İdeal kadınlık gösterisi gibi yine kültür tarafından üretilmiş olan cismani çözülme gösterisi de toplumsal nazar tarafından belli bedenler üzerine yansıtılır. O halde, ideal kadınlıktan kendisini ayıran mesafeyi ayrımsayan Madam'ın hayalinde kendini Lutze'nin kılığında canlandırması şaşırtıcı değildir. I. bölümde vurguladığım gibi kültürümüzde evsiz bedenler, bedensel egonun bir örgü gibi sökülmesini gösterir.

Ertesi sabah görünmeyen bir el Madam'ın otel odası kapısının altından bir gazete bırakır. Manşetinde "Zengin Yabancı Kadının 'Mohring' Kafeterya'da Tepesi Attı" yazmaktadır. Madam gazeteyi yerden aldığında, önceki gün çekilmiş, pek övünülecek bir tarafı olmayan fotoğraflarından birinin de basılmış olduğunu fark eder. Resmi, görünürde, yansıyan imgesiyle kıyaslamak için aynaya götürür, ama yüzündeki hoşnutsuzluk ifadesi, iki temsili birbirinden ayıramadığını gösterir. Ayna imgesini gazete fotoğrafından yalıtma



Şekil 14



Şekil 15

girişimi birkaç kez daha başarısızlıkla sonuçlanınca, kadehindeki şarabı bir önceki gün yaptığı gibi serkeş yansımasına fırlatır ve yansımaya bir kez daha bakar (şekil 14). *Bildnis* "benlik"e doğrudan bir erişim olamayacağını ve öznenin bu gerçek aynayla ilişkisinin bile her türlü kültürel baskıyı içerdiğini bir kez daha vurgular.

Film bu karenin hemen ardından başka bir sahneye geçer. Bu sahne açıkça düşlemsel olmasına rağmen daha geniş bir anlatı içine oturtulmuştur ve dikkatleri yine nazara çekmektedir. Bir sirk gösterisinin açılışının işaretini verirmiş gibi ıslık çalıp hareketler yapan cinsiyeti belirsiz bir kişinin eğik imgesiyle başlar. Ardından, boş orkestra alanının göze çarptığı geniş bir gösteri salonunu yukarıdan gösteren bir kare gelir. Siyahlar giymiş beş kadın koltukların arasından törensel bir edayla tek sıra halinde geçerek ön sıraya oturur. İkinci bir ıslık duyulur. Madam girer ve bir androjenin eşliğinde yerine gider. Kamera, Madam'a bakmak için *en masse** dönen siyah giysili kadınların bir boy çekimine geçer (şekil 15). Yüzlerindeki makyaj pandomimcilerininkine benzer. Bu tuhaf "hadise"nin başını çeken ve artık hayli yaşlanmış bir kadın olduğu görülebilen karakter, Madam'a bir bardak ve bir şişe şampanya getirir. Madam şampanyadan bir yudum içer ve hizmet eden kadına coşkusunu hareketleriyle gösterir. Kamera uzaklaşır ve yine, içen kadına gözlerini ayırmadan dikkatle bakan ön sıradaki beş kadına geçer. Madam'ın son bir çekimi vardır; bardaktan bir yudum daha içer, koyu

* En masse: Toplu halde. (ç.n.)

renk camlı gözlüklerini takar ve yapmacık bir şekilde seyirci tavrı takınır (şekil 16).

Seyirciliği bir gösteri haline getiren bu sahnenin bir sonrakiyle ilişkili olarak yorumlanması gerekir. Bu sonraki sahne Madam'ın odasındaki mavi monitörün yakın çekimiyle başlar. Monitör, büyük bir servis tabağındaki büyük, pişmiş bir hindiyi aynı odaya taşıyan cüceyi gösterir. Cüce, hindiyi teşhir edermişçesine hareketsiz kalır bir süre. Ardından hindiyi yatağın başucundaki masaya taşır ve selam verir. Sonra objektifi monitörün sağına çevrilen kamera, "gerçek" komodini ve hindiyi açığa vurur. Madam çerçeveye girer, hindinin yanındaki büyük et bıçağını alır ve bıçağı, duvarda asılı duran ve kendine ait olan iki imgeden birinin üzerinden savurup şiddetle hindiye saplar (şekil 17). Bu imge de yine odayı bir mabet gi-



Şekil 16



Şekil 17

bi gösteren mum şeklindeki ampullerden yayılan ışığın paranteziyle aydınlatılır. Madam'ın, aynaya şarap döktüğü sırada üzerinde olan pembe saten geceliği giymiş olması, bu sahnenin onun devamı olduğu izlenimini verir.

Önceki sahnelerde duvardaki imgelere arkası dönük yatan Madam artık açıkça onların bir izleyicisidir. Bu istenmeyen dışsallık saldırganlığı teşvik eder; önünde duran kişiye mesafesi bir türlü azalmayan idealleştirilen temsil, yok edilmesi gereken tehditkâr bir rakip haline gelir. Mulvey'in "imge ile benlik-imgesi arasındaki uzun aşk ilişkisi/umutsuzluk" olarak nitelediği şeyin "umutsuzluk" yanını bu sahne bu şekilde canlandırır (s. 18).

Nefret edilen rakipten kurtulma arzusu, gösteri salonu fantezisinde çarpıcı şekilde gerçekleşir. Madam yine gösteri değil seyirci olarak konumlanır ancak, sahnenin artık boş olduğu göze çarpmaktadır. Bu boşluk, Madam'ın ideallik üzerinde narsistik bir hak iddia etmesine bir kez daha izin verir, ancak bu sefer seyircilik konumundan. Diğer bir deyişle, aynasallıktan görüşe geri çekilme –kendini nazar olarak konumlama ve bu suretle imge sıfatıyla ondan esirgenmiş olan narsistik doyumu elde etme– girişiminde bulunur. Ancak bu imkânsız bir özlemdir. Özne her zaman görüş alanı içindeki bir konumdan bakar. Diğer bir deyişle bir seyirci konumu benimsediğinde bile dışarıda kalan nazara tabidir. Madam'ın tasarısının imkânsızlığı bu sahnede sadece Madam'ın bakışının abartmalı şekilde aynasallaştırılmasıyla değil, siyah giysili beş kadının Madam'a sabit ve dikkatli bakışıyla da gösterilmiştir.

Gösteri salonu sahnesini sanki Madam'ın odasındaki sahneyi takip ediyormuş gibi yorumladım, ama *Bildnis*'deki sıra bu değildir. Bu iki sahne asıl dizilişi içinde düşünüldüğünde birinci sahnenin istediği, ikincinin gösteri statüsünü üstlenmesidir. Video monitörüyle başlayan ve Madam'ın kendi portresinin etrafında hindiyi bıçaklamasıyla biten çekim, Madam'ın abartılı bir görülme beklentisi içinde gösteri salonunda oturduğu sahnenin "ters" eşi olarak gelir. Birinden diğerine geçerken Madam'ın bakışının nazarla ilişkisi daha da kesin şekilde kesilir. Madam, bir tiyatro seyircisinin güya aşkın seyir konumundan alınmış, ideal *imago*nun önüne getirilmiş-

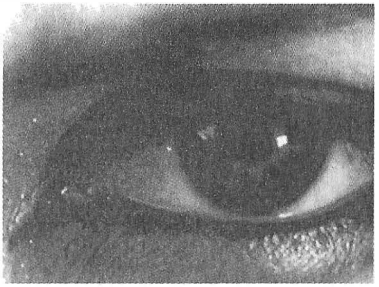
tir. Bu, net bir şekilde dışlanma ve yetersizlikle tanımlanmış bir konumdur.

D. İDEAL-EGO VE PARÇALAR HALİNDE BEDEN FANTEZİSİ: 3

Madam ile Lutze'nin lezbiyen barını ziyaret etmesinden hemen sonra bir fantezi sekansı daha gelir. Bu sekansta Madam sadece nazar konumunu değil, nazar tarafından "fotoğraflanan" gösteri konumunu da işgal etme özlemindedir. Bu sekans, Spree* üzerindeki bir köprüye simetrik şekilde yerleştirilmiş ve ağaçlarla çerçevelenmiş dekoratif bir park bankında, üzerinde gök mavisi elbisesiyle oturan Madam'ın aşırı derecede uzaktan bir çekimiyle başlar. Bileşimsel itki yine klasiktir. Cüce soldan girer, yere, bankın yanına kendi resmini koyar ve soldan çıkar. Bunu, bir fotoğraf makinesinin deklanşöründen çıkan sesin eşliğinde, Madam'ın sol gözünün yakın çekimi takip eder (şekil 18). Bu imgeyi takip eden altı karede Madam yine aynı yerde oturur. Her bir kareden sonra Madam'ın gözünün yakın çekimine geri dönen kamera, insan öznesine gittikçe yaklaşır (şekil 19). Göz imgelerinin sonuncusuyla, altı "mesleki" fanteziden oluşan bir dizi başlar. Bu dizinin sonunda sekans tersten tekrar edilir: Madam'ın gözünün yakın çekimiyle başlar ve cüce fotoğrafını yerden alırken Madam'ın bankta oturuşunun aşırı derecede uzaktan bir çekimiyle biter. Burada cüce yine soldan girer ve resmini alıp götürür.

Madam'ın bankta oturan imgelerinin arasına serpiştirilmiş yakın göz çekimleri son derece kısadır. Bunlar, düzenlenmiş imgelerden çok "flaşlar" gibidir. Hem bu çekimler hem de onlara eşlik eden ses, bir fotoğraf makinesi obtüratörünün açılıp kapanma sesini akla getirir. Restoran sahnesinde fotoğraf makinesinin metaforlaştırılması nedeniyle bu kareler Madam'ın artık nazar konumunu

* Spree: 1. Almanya'da bir nehir. 2. İngilizcede, tutkulara, isteklere bir an yenik düşerek onların doğrultusunda hareket etme. Örneğin "shopping spree", alışveriş çılgınlığı; "drinking spree", içki âlemi anlamına gelir. (ç.n.)



Şekil 18



Şekil 19

işgal etme özlemini çok açık hale getirir. Bununla birlikte gösteri salonu sahnesi Madam'ın içinde yaşayamadığı gösteriyi dağıtma girişimini canlandırırken, buradaki durum daha karmaşıktır. Göz/bank dizisi Madam'ın gösterinin dışında, aşkın bir nazar olma hırsını değil, "fotoğraflanmış" olduğu noktayı işgal etme girişimini canlandırır. Nazar gibi eşzamanlı işleyerek, o suretle de görüş alanına safi imgesel bir mantık dayatarak, gösteri olarak kendi idealliğini korumaya çabalar.

Bildnis hem nazarın başkalığını hem de imgesel ve simgeselin kaçınılmaz şekilde birbiri üzerine binişini bir kez daha gösterir. İlkin, mesleki fantezilerin her birinde Madam, gösterisini kendisi için değil, daha önce de ileri sürdüğüm gibi simgesel düzenin gülünç bir kişileştirmesini sunan tayyörlü kadınlar için "sahneler." Dahası, Madam hiçbirinde "kendinde cisimleşmiş" bir konuşma üretmediği halde her bir fantezi, merkezinde sözlü bir metne bağlıdır. Bu, *Hamlet*'ten bir monolog, bir iş sahibinin serkeş sekreterine yönelttiği öfke dolu sözler, bir tabut reklamı broşüründe yazanlar, popüler bir şarkının sözleri veya bir ip cambazını seyredenlerin çığlıkları olabilir. Bu metinler bazen dış ses, bazen de kurgunun içinden biri tarafından seslendirilir, ve sonuçta, bize verilen imgeler hep dil tarafından bükülmüş. Mesleki fantezilerin özelliklerinden biri de belirli derecede bir anlatısal saptama içermeleridir. Bu da, dilin merkeziyeti ve tayyörlü kadınların üstlendiği seyirci rolü gibi, simgeselin her yerde bulunuşunu gösterir.

Göz/bank sekansı münzevi bir narsisizmle açıklanamayan başka bir terim daha getirir: Cücenin, yere, Madam'ın yanına koyduğu fotoğraf. O fotoğraf, düşlemleyen özneyi değil, Madam'ın aynasallaştırılmasıyla görünürde ilgisi olmayan bir imgeyi göstermektedir. Ancak sesler ve imgeler bir şekilde bu fotoğrafın gelişinin ardından ortaya çıkar. Bu da Madam'a göre –Lacan'ın tarif ettiği özne için olduğu gibi– benliğin bir "öteki" olduğunu ima eder. *Moi*'yı meydana getiren imgeler dışarıdan gelir ve onlara "sahip" olunamaz.

Cüce figürü hem münzevi narsisizmi hem de kapalı yer imgeselini aşan bir öğedir. Miriam Hansen, bu figürün Madam'ın "ölüm isteği"nin ve fantezilerinin etki alanındaki "takdimci"yi temsil ettiğini söyler.[23] Göz/bank sekansında cüce her iki işlevin de birer uyarlamasını sahneler. Sekans, cücenin parkta görünmesiyle başlar ve yine parkta görünmesiyle biter. Ve ilk fantezi, Madam'ın sonradan Hamlet'in en meşhur monologunu "irat edeceği" sahnenin perdesini cücenin açmasıyla başlar. Bu hareket, takip eden sahnelerin başka bir "sahne" tarafından ısmarlandığını ya da "idare edildiği"ni ve Madam'ın arzularının Öteki'nin arzuları olduğunu ima eder. Dahası, Hamlet'in monologu, mesleki fantezilerde tekrar tekrar su yüzüne çıkacak bir konuyu doğrudan doğruya ortaya koyar. Sahnede göründükten sonra Madam'ın "söylediği" ilk kelimeler "Olmak ya da olmamak; işte bütün mesele bu" olur. Ölümün narsistik bir sorunsalın altına yazılması, fantezi sekansının simgesel bir sorunsalın imgesel bir yer değiştirmesini temsil ettiğini belki de her şeyden daha çarpıcı şekilde gösterir.

İkinci seminerinde Lacan tam olarak oluşmuş öznenin ölü bir özne olduğunu, "hayatın kaydıyla" sadece "yaşamın dışında" bir yerden "meşgul" olduğunu söyler (s. 90). Roma söylemi de simgesel düzene bir yok etme gücü atfeder; gösteren, gösterdiği şeyi katleder.[24] Ve *Seminar XI*'da Lacan, öznenin dile sadece, "oluş" pahasına girdiğini ileri sürer. Lacan'da simgesele girişin alegorisi, seçe-

23. Miriam Hansen, "Visual Pleasure, Fetishism and the Problem of Feminine/Feminist Discourse: Ulrike Ottinger's *Ticket of No Return*," *New German Critique*, no.31 (1984): 100.
24. Jacques Lacan, "The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis" *Écrits*, s. 104.

neklerin ya mal ya can değil, ya can ya anlam olduğu eski moda bir soygundur. Özne, elbette, her zaman anlamı seçer ve bu yüzden ölümün etki alanından konuşur.[25]

Bununla birlikte Lacan *Écrits*'de, "kendi bedenine zarar vermekten duyulan narsistik korku"nun yanında "ölüm korkusu"nun ikinci derecede olduğunu yazar (s. 28). Böylelikle, öznenin "ölüm-için-oluş"unun bilinçli bir kabulüne varma konusundaki gönülsüzlüğünün –içinden arzunun çıktığı hiçlik ya da *manque-à-être* ile karşı karşıya gelme konusundaki isteksizliğinin– altını çizer. Ego bu yadsımanın başlıca taşıtını temsil eder, ki özne bu taşıt vasıtasıyla kendine yanılsamalı bir bolluk sağlar.

Burada basit bir yadsımayla değil, çoğu kez psişik alanda da olduğu gibi, eşzamanlı bir ikrar ve inkârla uğraşıyoruz. Öznelliğin kalbindeki eksiği doldurabilecek tek ego, gücü "sevinçli" bir kendini tanımaya her zaman yetendir ve –ilkinde her zaman cismani bir biçim üstlenen– bu örnek niteliğindeki birliğin devam ettirilmesi imkânsızdır. Yerini, kendi antitezine, yani cismani ayrışmaya, önlenemez şekilde bırakır. Öznenin hem aynaya mesafesini hem de *manque-à-être*'ini dolaylı olarak ayrımsamasına vasıta olan imgesel yapıyı, parçalar halinde bedenin böyle sağladığı söylenebilir.

Göz/bank fantezi sekansı tam olarak biraz önce tarif etmiş olduğum yer değiştirmeyi canlandırır. *Hamlet* monoloğu eski moda soygunun başka bir uyarlamasını daha sunar, ancak burada seçenekler çok daha sade ifade edilmiştir; alternatifler, en basit haliyle, yaşam ve ölümdür. Bu korkunç seçim dile getirildiği anda imgesel bir dönüşüme uğrar. Toplumsal Soru, Sağ Duyu ve Kesin İstatistikler ünlü monoloğu dinlerken, monoloğun sunduğu iki olanağın göreceli değeri hakkında değil, Madam'ın oynadığı role uygunsuzluğu hakkında yorum yaparlar. İçlerinden biri "Başrol oyuncusu düpedüz sarhoş!" diye bağırır. Bir diğeri Hamlet'in bir kadın değil "pantolonlu" rolü olduğunu söyleyerek yakınır. Dikkatler yine ölümden aynasal alana, ya da durumu biraz farklı şekilde ifade edersek, *manque-à-être*'den *moi*'ya çevrilir.

Takip eden fanteziler, "bedene zarar vermekten duyulan narsis-

25. *Four Fundamental Concepts*, s. 210-211.

tik korku"nun yanında ölümü daha da ikinci dereceden kılar. Bu fantezilerin ilk ikisinde, Madam kendine verilen rolün kelimenin doğrudan anlamıyla dışına düşer. Böylelikle Lacan'ın parçalanmış beden fantezisiyle ilişkilendirdiği, özne ile ideal *imago*su arasındaki bu aralık göze çarpar şekilde açılır. Birinde, Madam ip üzerinde yürümeye çalışırken dengesini kaybeder ve yere dikine düşer; ikincisinde ise gösteri sürüşü yapan araba ateşten bir duvarın içinden geçtikten sonra Madam motor kapağı üzerinden baygın şekilde yuvarlanır. *Bildnis* cismani kontrolün kaybını vurgularcasına bu son düşüşü görsel olarak özdeş karelerle üç kez gösterir. Sonraki fantezilerde Madam'ın idealleştirmenin çerçevesi dışına düşüşü daha metaforik şekilde verilir. Bir reklam danışmanı, bir sekreter, bir şarkıcı ve bir tabut satıcısını temsil ettiği sahnelerde Madam, rollerine görünür şekilde dışsal kalır. Bu dışsallık belki de en çarpıcı şekilde film müziğiyle iletilir; Madam'ın "yerine" konuşan sesler Madam'ın bedeniyle eşzamanlı ya da "birleşmiş" değildir; bu sesler net bir şekilde başka bir yerden gelmektedir.[26]

Fantezi sekansının bazı bölümleri tam da Doane'un klasik kadınlığa bir alternatif olarak gösterdiği o maskeli baloyu sunuyormuş gibi görünebilir. Ancak Madam'ın o sekansta oynadığı rollerin dışına düşmesi sadece ara sıra ve belli belirsiz şekilde gülünçtür. Genel olarak toplumsal *vraisemblance*'ın* ironik bir deformasyonunu ya da aksi halde Madam'ı yutarak yok edecek imgelerden psişik ve siyasi açıdan güç kazandıracak bir mesafenin üretimini değil, kadın özneyi örnek niteliğinde bir aynasallıktan ayıran uçurumun bir tezahürünü temsil eder. Diğer bir deyişle, geleneksel kadınlığın merkezindeki çıkınazın bir gösterenidir: İnsanın devamlı katı bir şekilde yargılanmasına neden olan imgeye yaklaşmasının olanaksızlığı. *Bildnis*, öncekilerde olduğu gibi bu fantezi sekansında da, eğer uzlaşımsal kadın öznelliğinde aynasal alan uzlaşımsal

26. Senkronizasyon her şeyden önce birleşmiş bir özneyi ima eder. Burada bulunmayışı ise yine hem Madam'ın bedensel egosunun heterojenliğini hem de Öteki'ne bağlı oluşunu gösterir. Sinematik bir norm olarak senkronizasyonun ve cinsiyet farkıyla ilgili içerimlerinin bir çözümlemesi için bkz. Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema,* University of Indiana Press, Bloomington, 1988, II. bölüm.

* Vraisemblance: (Fr.) Gerçeğe benzeyiş; doğru gibi görünme. (ç.n.)

erkek öznelliğinde oynadığından daha merkezi bir rol oynuyorsa, bunun nedeninin kadının imge *olması* değil, kadından imge olmasının –erkekten daha fazla– *beklenmesi* olduğunu iddia eder.

Göz/bank fantezi sekansından hemen sonra gelen sahne, söz konusu sekansın bir maskeli balo paradigmasına kolayca benzetilmesine karşı daha tedbirlidir. Bu sahnede sarhoş ve biraz dağılmış olan Madam balık şeklinde bir tekneye biner, bir şişe şarap sipariş eder ve öteki yolculardan bir grupla birlikte bardak kırma yarışı başlatır. Tekneden yaka paça atılır ve şarap şişesiyle Spree'nin kenarı boyunca sendeleyerek ucuz bir kafeye gider. Burada, Lutze'yi ve onun el arabasını bulur. Sonra iki kadın bir alkol bulutu içinde bir bardan diğerine dolaşır. Bu gösteri, hâkimiyetin tam karşıtını oluşturur.

E. İDEAL-EGO VE PARÇALAR HALİNDE BEDEN FANTEZİSİ: 4

Aynı gün içinde geçen ama "görünüş bakımından" birbirini tutmayan sonraki iki sekans, birkaç idealleştirilmiş kadınlık imgesi daha sunar. Ancak *Bildnis*'in kadın seyirciye bu imgelerle kolayca özdeşleşme olanağı sağlamaması anlamlıdır. Madam'ı Lutze'yle aynı çerçeve içine yerleştiren ilk sekans ideal *imago* ile parçalanmış beden arasındaki yakın ilişkiyi bir kez daha vurgular. İki kadın Zafer Anıtı'na doğru yürüyerek, anıtı alttan sabit şekilde görüntüleyen kameradan uzaklaşır. Bir anda, eşzamanlı olarak –ve görünüşe gö-



Şekil 20

re istemeden– çantalarını düşürürler. Lutze'nin çantasının içindekiler, sahibine devamlı olarak yüklenen metaforik değere uygun olarak, yere saçılır. Diğer yandan Madam'ınki, görünürde mühürlü bir birlik içinde, kapalı kalır. Lutze, sahip oldukları için geri döner, ama Madam yürümeye devam eder (şekil 20).

Bırakılan çantayı yerden bir fotoğrafçı alır ve sanki onu geri verecekmiş gibi Madam'ı bir süre takip eder. Sonunda bu uğraşından vazgeçer, çantanın içindekileri kaldırımın kenar taşına boşaltır ve onları birbiri ardına fotoğraflar. Altı yakın çekimle sunulan bu fotoğraflar sırasıyla bir şişe ilaç, bir ruj, küçük pembe bir kalp, bir adres defteri, bir saat ve bir cep çakısını ifşa eder. Kalbin dahil edilmesinin de akla getireceği gibi bu nesneler, parçalanmış bedenin başka bir kitabesinden çok, Madam'ın "içselliği"nin öğelerinin yarı-mizahi bir kataloğudur. Eğer psişesinin içeriği bu kadar kolay dışsallaştırılabiliyorsa, bunun nedeni kesinlikle, ilk başta dışarıdan gelmiş olmalarıdır. O halde *Bildnis*, bir kez daha, "benlik" nosyonunun yapısökümü için çalışır.

Madam'ın çantasındaki altı nesne, onun simgesel yapılandırılışı kadar imgeselin büyüsü altında olduğunu da gösterir. Adres defteri onu sadece dil düzenine değil, ad ve –içerimiyle– akrabalık düzenine de bağlar. Saat, zamanın toplumsal ve ekonomik düzenlenmesini gösterir ve Madam'ın simgesel öncesi bir alana kolaylıkla atanmasına zıt gider. Ruj, gösteri-olarak-kadın için, ya da daha net ifade etmek gerekirse, kadın öznenin ideal imgeye yaklaşma girişiminde kullandığı tüm kadın aksesuarları ve donanımı için, apaçık bir kapsamlama* sunar. Bunun hemen ardından gelen sahnede tekrar su yüzüne çıkan cep çakısı, öznenin ideal imgeye ilişkin örtük saldırganlığını çağrıştırır. İlaç şişesi ve çakı, klasik kadınlığın kalbinde kültürün neden olduğu "illet"i temsil eder.

Kamera, restoran sahnesi ve son fantezi sekansında olduğu gibi bu sekansta da açıkça nazarı temsil eder. Kameranın Madam'ın bakışının yine çok uzağına yerleştirilmiş olması önemlidir; Madam'ı arkasından, görüşünün erişemeyeceği bir yerden "alır." Ancak, nazarın her ne kadar Madam ve Lutze açısından ilgili hem doğrudan

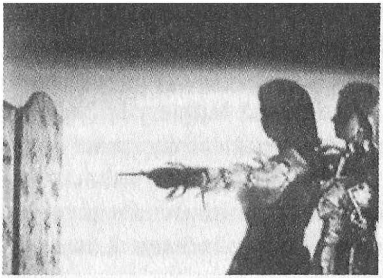
* Kapsamlama (synecdoche): Bütünün yerine bir parçanın ya da bir parçanın yerine bütünün konmasıyla yapılan bir değişmece. (ç.n.)

hem de metaforik bir üçüncü terim oluştursa ve böylece imgeselin, kendi ile öteki, ego ile yansıma arasındaki etkileşimleri ifade etmesini sağlayan ikili* mantığın dışında dursa da, belirleyici bir "sahne arkası" rolü oynadığı bir kez daha gösterilir. Ve kafeterya sahnesinde olduğu gibi nazar, nesnesini doğrudan değil, bir dizi aracı imge vasıtasıyla "fotoğraflar."

Madam aynı günün ilerleyen vakitlerinde arzusunun imgesini kendinde cisimleştirmek için son bir girişimde bulunur. Lutze'yle birlikte içtiği bardan ayrılır ve bir dizi dükkân penceresini geçip karanlığın içine doğru, aşağıdaki kaldırıma kadar yürür. Madam ilerlerken onu bir spot ışığı aydınlatır ve yüksek topuklu ayakkabıları bardağa çarpan buzun artık aşina olduğumuz sesini çıkarır. Bu çekimin sonunda Madam kollarını gökyüzüne doğru çarpıcı bir şekilde kaldırır. Kısa bir an için, sadece genelleştirilmiş bir ideallik üzerinde değil, aynı zamanda Batılı temsil tarihinden gelen çok özel bir imge –üzerine iyice oturan siyah bir elbise ve eldivenler içinde "Put the blame on Mame" şarkısını söyleyen Rita Hayworth imgesi– üzerinde hak iddia eder.

Charles Vidor'ın *Gilda*'sından (1946) yapılan bu alıntının karmaşık bir işlevi vardır. Söz konusu sahne, Rita Hayworth'ın bile günlük yaşamda temsil etmede kendini yetersiz hissettiği böylesine idealleştirilmiş bir kadın erotizmi yazsa da, yerini parçalar halinde bedene bırakmanın hep sınırındadır. Çözülme hayaleti bu sahnenin en başından itibaren Gilda'nın performansına musallat olur ve sonunda Gilda giysilerini çıkarmaya başlayıp da mazoşist bir sarhoşluk içindeyken dans pistinden sürüklendiği sırada bu hayalet zafer kazanır. Kollarını kararmış gökyüzüne kaldıran Madam'ın spot ışığıyla aydınlatılmış imgesi de parçalanmış bedenle mümkün olan en yakın ilişki içine yerleştirilir ve o ilişki burada anlatısal olarak değil, biçimsel şekilde aktarılır. Bu sahneyle, Willi ve Lutze'nin demiryolu raylarını çevreleyen döküntünün ortasında sarhoş bir şekilde sendeleyip sonunda camdan yapılmış virane bir tren istasyonunda birbirlerini anlamsızca kucakladıkları sahne parallel kurguyla verilir.

* İkili (diyadic): Yunanca "duodikas" kelimesinden gelir. Bir bütünün öğeleri olan iki birimi bir arada düşünme, birbirini karşılıklı olarak dışlayan iki parçayı bir araya getirme tavrı için kullanılır. (ç.n.)



Şekil 21

Bildnis, bu montajın önemi seyircinin dikkatinden kaçmasın diye Willi ve Lutze'nin tren istasyonu sahnesindeki son kareden, Madam'ın bir bıçakla çerçevenin soluna doğru uzanan elinin orta derecede yakın çekimine geçer (şekil 21). Bıçak, duvara teatral bir gölge düşürür. Bu kare yerini neredeyse hemen bir imgeler yağmuru dizisine bırakır. İlk önce elin ve bıçağın duvardaki gölgesi sol çerçeveden görünür ve bunu aynı gölgenin sağ alt çerçevedeki daha küçük bir versiyonu takip eder. Sonra film başka bir çekime atlar. Bıçağı hâlâ ileri doğru uzattığı elinde tutan Madam, sağ taraftan çerçevenin içine yürür ve odanın karşı köşesine geçer. Duvardaki silahlı gölgesinin etrafını bıçaklar. Bu kareyi önce elde tutulan ve sol çerçeveden duvara darbeler indiren bir bıçak gölgesi imgesi, sonra da belirsiz bir beden gölgesi takip eder.

Bu sekansın yedinci karesinde, sol tarafta ikinci bir kişinin gölgesi görünür; onun da elinde bıçak vardır. Sekizinci kare bu kişinin Lutze olduğunu açığa vurur. Lutze'nin bilenmiş aleti tutan sağ kolu dramatik şekilde uzatılmış, kendisi de geniş bir gölgeyle çerçevelenmiştir. Madam, Lutze'nin yanında durmuş, kameranın aksi yönüne bakmaktadır, bir kolunu korunmak için kaldırmıştır. "Benim Madam! Ben senin tek arkadaşınım Madam! Bu saçmalığa son ver Madam!" diyen Lutze'yle mücadele eder. Kendi saçını ve arkadaşınınkini bıçakla "tarar," Madam kabullenerek Lutze'ye döner ve kucaklaşırlar.

Bu ve bunun ardından gelen sekansta Madam'ın üzerinde gü-

müş varaktan bir elbise vardır. Aynayı kelimenin doğrudan anlamıyla "giyerek" ideal *imago*suyla arasındaki aralığı kapatma girişiminde bulunur, ancak elbisenin arkası tam kapanmaz ve filmin son anlarında bu aralık giderek daha belirgin hale gelir. Bu sekans boyunca beyaz duvara düşen abartılı gölgeler de beden ve imgenin yerlerinin değiştirilmesini, ki bu da Lacan'a göre cismani parçalanmanın tam tanımıdır, görünür kılar. İdealleştirilen temsilin dışsallığı yine şiddeti kışkırtır; arzulayan özneden bağımsız olduğunu iddia eden sevgili *imago*, nefret edilen bir rakip haline gelir ve yok edilmesi gerekir. Duvara vuran bıçağın sesinin akustik olarak, film boyunca duyduğumuz tüm, bardakta şıngırdayan buz sesleriyle bağlantılı olması önemlidir; aslında bıçak darbelerinde şıngırdayan buzların sesi ve şıngırdayan buzlarda da bıçak darbelerinin sesi duyulabilir.

Bildnis'in son sekansı Peter Rosei'ye ait bir metin etrafında örgütlenir. "Drinkers" başlıklı bu metin, her biri bir pasajı yüksek sesle okuyan anlatısal önemi bulunmayan bir dizi karakter etrafında döner. Bu metnin bir bayrak gibi taşındığı koşuyu, terk edilmiş bir alkolik kılığında Ottinger'in kendisi başlatır. Bir şişe içkiyle bir bankta otururken okur:

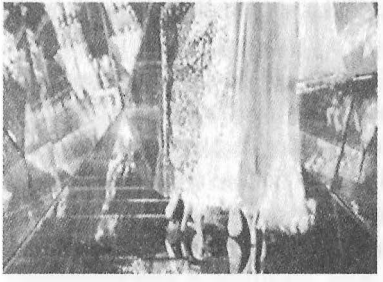
> "Şaşılası plan: Bir hazzı birine öldüresiye ıstırap verecek kadar yükseltmek. Geçenlerde bunu Lipsky'le konuşuyordum. Şöyle demek istedi: 'Manilerimiz, zulüm tiyatrosundaki Çakırdikenlerden başka bir şey değildir.' Dedim ki: O halde kendimizden nefret ediyoruz.' 'Evet,' dedi Lipsky, 'O kadar da kötü değil.'"

Bu pasaj, alkol ve narsisizm arasındaki metaforik bağlantıyı açık hale getirir. Tamamıyla ideal *imago*ya yaklaşma girişimi etrafında örgütlenen bir libidinal ekonomiyi "öz-sevgi"den çok "öz-nefret"le nitelemenin daha yerinde olacağını, çünkü ideal *imago*nun özneden talep ettiklerini bir hezeyan anı dışında karşılamanın imkânsız olduğunu bir kez daha iddia eder. Bununla birlikte o anın "sarhoşluğu" öylesine aşırıdır ki, diğer tüm hazlar ona kıyasla sönük kalır; hiçbir şey bundan daha bağımlılık yaratıcı değildir.

Rosei metninden okunan son kısım, idealliğin düşük yoğunluktaki baş döndüren atmosferine kısa bir süre için bile olsa yükseltil-

mekten kaynaklanan büyük heyecanı vurgular. Metinde bu deneyim, gezginciliğe benzetilir. Bir işadamı, açık olan bavuluna Madam'ın düşürdüğü kitaptan okur: "içkiciler yolculardır," "onlar...hareket etmeden hareket ettirilirler. Onları sen toplar, sen arabana alırsın. Galaksiyi görebiliyor musun?" Rosei'nin metni sadece hazzı değil, bu alınıp götürülmenin yaşamı tehdit eden tehlikelerini de vurgular. İdeallikle özdeşleşmek, eksiği ve beraberinde arzuyu geri çevirmektir; dolayısıyla, yaşamın kendisine sırtını dönüp gitmektir. İşte bu yüzden, Rosei pasajı şöyle sona erer: "kendine yeterlilik ancak harap (edici) olabilir."

Bildnis'in sondan bir önceki çekimi Madam'ı tren istasyonuna giden merdivenlerde baygın yatarken göstererek başlar. Onu orada Lutze bulur ve ayağa kaldırmaya çalışır. Bu sırada bir insan kalabalığı merdivenlerden aşağı koşuşturarak iki kadını bizim görüşümüzden saklar. Lutze'nin dehşet içinde attığı çığlık, Madam'ın kalabalık tarafından öldüresiye çiğnendiğini belirtmektedir. Bu ve filmin sonundaki çekim birbiriyle ilişkili olarak yorumlanmalıdır. Son sahnede Madam gümüş varaktan elbisesi içinde tamamıyla aynalardan kurulmuş bir koridordan aşağı doğru yürür (şekil 22). İlerledikçe kendi yansımasını ayakları altında ezer. Anlatıya gerek bırakmayan bu kare, kendinden önceki kareyi üsteleştirel seviyede tekrar eder. Böylelikle Madam'ın ölümünün kelimenin doğrudan anlamıyla olmaktan çok, simgesel olduğunu açık hale getirir; tren istasyonunun önündeki hadise, Madam'ın fiziksel ölümü olarak de-



Şekil 22

ğil, kendini idealleştirmekten kendinden tiksinmeye götüren o marazi psişik seyre tam ve nihai teslim oluşunun göstereni olarak anlaşılmalıdır. Filmin son çekiminde Madam'ın imgesini ona geri yansıtan aynaları yıkması, ideal imgeye yönelik saldırganlığın en çarpıcı örneğidir ve bu saldırganlığın nedeni de idealliğe duyduğu özlemdir ki, gümüş varak elbise bu ideallik özlemine dahiyane şekilde işaret eder.

Bildnis einer Trinkerin, ideallik özleminden parçalar halinde beden fantezisine ve sonra yine ideallik özlemine götüren psişik döngünün kapalı mantığını etkili şekilde canlandırır. Ancak bu kapalı mantıktan nasıl çıkabileceğimiz ve ötekini de içine alan bir ilişki sahasına nasıl gireceğimiz hakkında söyleyecek hiçbir şeyi yoktur. Bize idealleştirmenin nasıl çalışabileceğini kavramlaştırmak için alternatif bir model de veremez. İdealleştirmenin işleyişlerinin sırayla ötekini ve benliği her zaman yok ettiği ve bir nesneyi bir kere yüceleştirmiş olan öznenin onun yerini almak için önce onu katletme girişiminde bulunacağı sonra da esaslı bir öz-karışıklık içine düşeceği hissi içinde bırakılırız.

F. EGO-İDEALİ

Bildnis'in canlandırdığı psişik durumun tecrit edilmiş bir illeti temsil ettiğini ve hatta bunun kadınlığa özgü olduğunu farz etmek vahim bir hata olur. İmgesel kayıt, insan öznelliğinde dil kadar merkezidir. Lacan, dünyanın sadece ayna evresinin öteki tarafından görülebileceğini ve bedensel egonun, "kategoriler(imiz)in, dünyayı ayrımsayış(ımız)ın çerçevesini" sağlamaya bu "hadise"den çok sonra da devam ettiğini iddia eder (I, s. 282).

Bu bölümün başında Lacan'a göre sevginin her zaman imgesel bir kolaylaştırma gerektirdiğini belirtmiştim (I, s. 122) ama şimdi onun adına bundan da genel bir iddiada bulunmak gerekiyor: Ötekiyle bir ilişki ancak egonun çerçevesinden kurulabilir. Lacan'ın *Seminar I*'da söylediği gibi "nesne ilişkisi, narsistik çerçeveye her

zaman boyun eğmelidir ve onun içine yazılmalıdır" (s. 174).[27] Son olarak, özne ve dil arasındaki ilişki –ki eksik, bu ilişki vasıtasıyla kurulur– her zaman, "nesnenin imgesel temelini oluşturan bu imgesel dayanakların, ego ve ötekinin arabuluculuğundan geçe[cekti]r" (II, s. 323).

Daha önce de görmüş olduğumuz gibi bu, öznenin duyusal beden ile ideal imgeler arasındaki mesafeyi azaltmaya çalışarak *manque-à-être*'iyle karşı karşıya gelmekten çoğu kez kaçındığı anlamına gelir. Ancak ima ettiği bir şey daha vardır: Nihayetinde belirli bir nitelik verilemeyen arzumuza, idealleştirilen (ve bu nedenle narsistik olarak bükülmüş) temsiller vasıtasıyla töz ve belirleyici özellikler verme girişiminde bulunuruz ve bu idealleştiren temsiller olmadan, hem "hiçbir şey" hem de "hiçbir yerde" olduğunu bilen özne için bile sürdürülebilir bir varoluş olamaz. Bunun tek nedeni, ideallik olmadan yaşamın kısır ve ilişkiselin tasavvur edilemez olması değildir. Bir nedeni de arzunun dile getirilmesinin özneyi *das Ding*'den uzak tutması ve onu eksikli olarak yazmasıdır. Bunu bu bölümün devamında açıklayacağım.

Lacan böyle temsiller olmadan öznenin bir "insan" [man] değil, bir "uydu" [moon] olacağını ileri sürmekle beraber, "sadece ve yalnızca imgesele yapışan" bir kimseyi de "deli" [madman] olarak niteler (II, s. 243). Böyle bir kişi için öteki sadece geçici bir varoluştur, çünkü ayrımsanır ayrımsanmaz ya reddedilir ya da "benlik" olarak özümlenir. Diğer bir deyişle nesneler dünyası zamansal tutarlılığa, bu nedenle de gerçek varoluşa sahip değildir (II, s. 169). Lacan'a göre özne, zamana direnen nesnelerden faydalanma imkânını sadece ego-idealinin dolayımıyla elde eder.

Bazen Lacan ego-idealini neredeyse yalnızca dille ilişkilendirir. *Seminar I*'da ego-idealini hem "sadece insanlar arasındaki sözel mübadelede cisimleşebilecek yasal mübadele" (s. 141) hem de "söz söyleyen olarak öteki, benimle simgesel bir ilişkisi olduğu sürece

27. Freud'un "On Narcissism," *The Standard Edition*, c.14, s. 73-102 ve *Group Psychology and the Analysis of the Ego, The Standard Edition*, c.18, s.105-116 adlı eserleri de sevginin temelde narsistik doğasını saptar; ilki verdiği örneklerle, ikincisi ise açık argümanıyla. Bu metinlerin bir tartışması için bu bölümün devamına bakınız.

öteki" (s. 142) olarak tanımlar. Yani onu hem "zaman"ı ya da nesnenin zamansal istikrarını yaratan o dilbilimsel gösterenle, hem de ötekinin bir özne olarak tanınmasıyla ilişkilendirir. Burada "tanıma" Kojève'nin Hegel yorumunu* yankılasa da,[28] görünürde Lacan'ın efendi/köle diyalektiğiyle ilişkilendirdiği o imgesel çıkmazın bir adım ötesini temsil eder: İddiaya göre, iki öznenin birbirini öteki olarak karşılıklı olumlamasını –yani Yasa önünde eşitliklerini müştereken kabul etmelerini– ima eder (s. 177).

Bununla birlikte Lacan *Seminar I*'da ego-idealinin, bazı bakımlardan benzediği ve bazı bakımlardan da farklı olduğu ideal-egoy-

* Alexandre Kojève, 1902-1968. 1933-1939 yılları arasında verdiği seminerlerde geliştirdiği kapsamlı, bir o kadar da olağandışı "Hegel okuması"yla tanınan, Rusya doğumlu olmakla birlikte daha çok Almanya ve Fransa'da yaşaması nedeniyle yarı Alman yarı Fransız olarak değerlendirilen Hegelci felsefeci. Kojève'nin Hegel okumasının temelinde Hegel'in doğruluğu (ya da hakikati) tarihin bir ürünü olarak, tarihi de insanın başkalarınca tanınma arzusunun bir ürünü olarak bulguladığı saptaması yatar. Kojève, bu arzu, bütünüyle doyuma kavuşturulduğunda tarih denilen şeyin son bulacağını belirtir. Yalnızca tarihsel olanla ilgilenen Kojève, Hegel'in "efendi-köle diyalektiği"ni tarihteki emek ve mücadele aşamalarının anlaşılmasına uygun bir şema önerdiği için benimseyip kullanmıştır. Bu şemaya göre insan başkalarınca tanınma arzusu olarak, bu arzuyu doyuma kavuşturmak adına gerektiğinde yaşamını riske atma istenciyle tanımlanır. Bu noktada insanın varolma alanı ile tarihin uzamı, doğanın varolma uzamına bütünüyle karşıt bir konumda yer alır. Tanınma arzusunun tarihin motoru olduğunu dile getiren Kojève, efendi-köle diyalektiğini insan gelişiminin bir benzetimi olarak kullanmıştır. Köleler, hayvansal arzularıyla kendi yaşamlarını korumak adına efendilerini tanırlar. Buna karşı efendiler kendi insani arzularını doyuma kavuşturamazlar çünkü kendileri zaten kölelerce tanınmışlardır. Gerçekte bu diyalektikte olan, kölelerin, efendilerinin sadık köleleri olarak hizmet vermeyi sürdürürken aslında onları tahttan indirerek özgürlük devrimi yapmış olmalarıdır. Kojève'ye göre burjuva dünyadaki durum ya da burjuvanın dünyadaki durumu tam anlamıyla budur. Oysa gerçek özgürlük, ayrım yapmaksızın herkesin bir yurttaş olarak evrensel olarak tanınmasından geçmektedir. Efendi-köle diyalektiğinin en son bireşimi evrensel tanınma özgürlüğünün sağlanmış olduğu durumdur; çünkü böyle bir durumda bütün insanların tanınma arzusu doyuma kavuşturulmuş olacaktır. Gelinen bu durum aynı zamanda tarihin sonu anlamına gelmektedir, çünkü insanların tanınma arzuları bütünüyle doyuma kavuşturulduğunda tarihsel değişim yaratacak (insana özgü) bir güç kalmayacaktır ortada. Tarihin sonundan sonra insanlar özgürlük ve tanınma arzusuyla çeşitli eylemlerde bulunmak yerine kendileri için eğlenme amaçlı çeşitli oyuncul eylem biçimleri geliştireceklerdir. Kojève'ye göre, tarihin sonu bu anlamda "tarih ötesi bir yargıda bulunma ölçütü" sunan belirleyici gerçekliktir. (ç.n.)

28. Bkz. Alexandre Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on the Phenomonology of Spirit*, çev.: James N. Nichols, Jr., Cornell UP, Ithaca, 1980. [Alexandre Kojève, *Hegel Felsefesine Giriş*, çev.: Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, 2004].

la ilişkili olarak kavramlaştırılması gerektiğini ileri sürer (s. 142). Hemen aynı pasajda, görsel temsilin etki alanından, hem bu farkın hem de bu benzerliğin içine kaydedildiği yer olarak bahseder. Söz konusu pasaj, ideal-ego gibi ego-idealinin de ilk başta *bedenin idealleştirilmiş* [bir] *imgesi* olduğunun yararlı bir hatırlatıcısı vazifesi görür. Ego-ideali, başka şeylerin yanı sıra, cismani bir temsilden ya da temsiller kümesinden ibarettir. Ve bu cismani temsil ya da temsiller kümesi en azından altkültürel ve daha sıklıkla kabaca kültürel bir standart oluşturmaktadır.

Son olarak Lacan ego-idealinin, ötekiyle etik bir ilişkinin "rehber"i olduğunu iddia eder. Bedenin idealleştirilen bir imgesi olarak ego-ideali nosyonunu bu iddiayla uzlaştırmak çok da kolay değildir ama [söz konusu iddia,] mevcut tartışmaya büyük dikkat göstermeyi gerektirir. Lacan'a göre ego-idealinin nasıl olup da eşzamanlı olarak hem bedenin idealleştirilmiş bir imgesi hem de ötekine götüren etik bir rehber olabildiğini daha net bir şekilde anlamak için, idealleştirme ve özdeşleşme arasındaki bağlantının daha kesin bir tanımına ihtiyaç duyarız. Öznenin, ego-idealini oluşturan ideal imgeyle tam olarak hangi açıdan özdeşleştiğini de saptamamız gerekir.

İdealleştirme olmadan özdeşleşme şüphesiz meydana gelebilir. Özdeşleşme çoğu kez sadece imgesel biçimleri değil, simgesel ya da yapısal biçimleri de üstlenir; özne sadece bir imgeyle değil, bir duruş ya da "yer"le de özdeşleşebilir. Buna ek olarak özdeşleşme, iki özneyi tam olarak ideallikten ayıran mesafe etrafında –VI. bölümde ileri sürüleceği gibi– oyuna etkili şekilde dahil olabilir. Ancak idealleştirme, özdeşleşmeden ayrı düşünülemez. Aslında, Freud'un "Narsisizm Üzerine" ve *Grup Ruhbilimi ve Ego Çözümlemesi* adlı çalışmalarından yararlanarak, aynı işleyişin iki yanı olduklarını ileri sürmek isterim. Yani bir nesneyi, onunla özdeşleşmeden idealleştiremeyiz.

Özdeşleşme, idealleştirmenin hemen peşinden gelir çünkü idealleştirme yine öznenin bedensel egosuyla ilgilidir. Bu bölümde daha önce de ileri sürdüğüm gibi tüm ideal imgeler, o imgelerin ilk ve en önemli olanıyla, aynasal *imago*yla bağlantılıdır. İdealleştirme yoluyla özne bir nesnenin, psişesinin merkezindeki boşluğu doldur-

maya muktedir olduğunu varsayar, bu da onu söz konusu nesneyle tanım itibarıyla özdeşleşme ilişkisi içine koyar. Aynı noktaya biraz farklı terimlerle Freud da işaret eder. "Narsisizm Üzerine"de şöyle der: "İnsanın, ideali olarak kendi önüne yansıttığı şey, çocukluğunun yitirilmiş narsisizminin ikamesidir" [s. 39]. *Grup Ruhbilimi ve Ego Çözümlemesi*'nde Freud, bir imgeyi ya da nesneyi idealleştirdiğimizde, "kayda değer miktarda narsistik libido [onun] üstüne taşar," der ve şöyle devam eder: "Onu, kendi egomuz için ulaşmaya çabaladığımız ve şimdi bu dolambaçlı yolda narsisizmimizi tatmin etmek için elde etmek istediğimiz mükemmelliklerden dolayı severiz" (s. 112-113).

Ama idealleştirilen nesneyle ilişkili olarak özdeşleşme, iki biçim alabilir: O nesnenin ayrılığını kabul edebilir ya da onu yok etmeye çabalayabilir. Görmüş olduğumuz gibi, [idealleştirilen nesnenin] ayakta tutulabildiği nadir anlarda, özdeşleşme biçimlerinden ikincisi sevinçle [jubilation] sonuçlanır. Özne, ideal imgeyle ya da ötekiyle öylesine yakın bir imgesel ilişki kurar ki, kendisinin ideal olduğuna inanır. Bu özdeşleşme biçimlerinden birincisi, kelimenin en derin ve âlicenap manasıyla, sevgi durumuna özgüdür. Bu, kişinin, kendi kendininkilere uydurulamaz bedensel koordinatlarla imgesel olarak aynı hizaya gelmesini ima eder.

Freud *Grup Ruhbilimi*'nde ideal haline gelme amacının doğası gereği idiyopatik ya da içe alıcı olduğunu, –Freud'a göre ego-idealinin dışsallaştırılmasını gerektiren– sevginin ise temelde heteropatik ya da dışa atıcı olduğunu da netleştirir.[29] Öznenin duyusal bedeninin idealleştirilmiş bir imge ya da nesneyle başarılı şekilde aynı hizaya gelmesini, bir "içe yansıtma"* içermesiyle ve bir zenginleşme durumuna götürmesiyle tarif eder (s. 113). Diğer yandan sev-

29. Bir kez daha vurgulamak isterim ki, burada *Male Subjectivity at the Margins* Routledge, New York, 1992, s. 214-296'da önerilen heteropatik özdeşleşme modelinden ayrılıyorum. Mazoşizm ya da sado-mazoşizmde böyle bir özdeşleşmenin nasıl bir işlev görebileceğinin tam bir açıklaması olarak o tartışmanın hâlâ yanındayım, ama burada heteropatik özdeşleşmenin sevgideki rolünün çok daha geniş bir açıklamasını sağlamakla ilgiliyim. Hangi şartlar altında *edilginlik* değil de *etkinlik* konumundan gerçekleştirilebileceğiyle ilgili görüşlerimi daha sonra ifade edeceğim.

* İçe yansıtma (introjection): Dışarıda olan bir şeyi, olduğu gibi, kendi bünyesine alma. (ç.n.)

gi söz konusu olduğunda özne "kendini nesneye teslim eder" ve bu da egonun "yoksullaşması"yla sonuçlanır.[30]

Egonun, Freud'a göre sevgiyle aynı zamana rastlayan ufalması, sevenin sevilene tabi kılınmasından bahsedilirmiş gibi anlaşılmamalıdır. Bu pasaj Lacan aracılığıyla yorumlandığında, daha temel bir anlamda, sevgi ilişkisinin kolaylaştırdığı eksiği gizleyen "serap"ın üretken şekilde dağıtılmasına işaret ettiği görülebilir. Diğer bir deyişle egonun "küçülmesi," "nesneye teslim olmak"tan çok, indirgenemez bir boşluk yüzünden arzu duyduğunu kabul etmekten özneyi genellikle alıkoyan narsistik sisin dağıtılması olarak anlaşılabilir. Öteki, tözünde ideal olarak karşıt şekilde yüceleştirildiği zaman, yani öznenin yoksun bırakıldığı tamlık ve birliğe ötekinin sahip olduğu farzedildiği zaman, bu imkân veren boşluk, öteki karşısında bir kifayetsizlik olarak ayrımsanır. Diğer bir deyişle nesne *edilgin şekilde* idealleştirildiğinde, "yoksullaşması" negatif bir değer üstlenir. Oysa ileride iddia edeceğim gibi nesne edilgin değil, *etkin şekilde* de idealleştirilebilir.

Öznenin ego-idealine ilişkisi dışa atan bir özdeşleşmeye de düşman kesilir. Sevgi nesnesi gibi ego-ideali de özümlenemez bir ideali temsil eder. Aslında ego-ideali, öznenin aynaya baktığında gördüğünden çeşitli derecelerde farklı bir bedensel imgenin idealleştirilmesini ima eder; ve hatta ego-ideali bu bedensel imgenin idealleştirilmesi vasıtasıyla yaratılır. Aynı zamanda bu, öznenin kendini içinde görmek isteyeceği aynadır. Bu yüzden Wallon'un ayna evresindeki dışalgısal *moi* gibi ego-idealinin de uzaktaki özdeşliği sağladığı söylenebilir. Lacan'ın ego-idealine ayrıcalık tanıması işte bu nedenledir. Lacan'ın anlatımında ego-ideali, ötekine götüren etik bir rehberdir çünkü ego ve öteki ilişkisinin, idealliğin yerinin benliğin hudutları dışında olmasına bağlı olduğunu gösterir.

Lacan'ın ego-idealini ötekine götüren etik bir rehber olarak be-

30. Daha sonra Freud bu formülasyondan rahatsızlık duyduğunu ifade eder ve onun yerine şu iki cümleyi koyar: "Bu [ilk] durumda...nesne kaybedilmiş ya da bırakılmıştır; sonra yine egonun içine yerleştirilir ve ego, kayıp nesne modelinden sonra dalgalanır. Diğer durumda nesne alıkonur ve ego pahasına fazla yatırım yapılır, yine ego tarafından" (s. 114). Burada Freud yine sevginin egonun belirli bir "küçülme"sini ya da "ufalma"sını gerektirdiğini vurgular.

timlediği argümanı açıklamak için çok vakit harcamış olduğum gerçeği onunla aynı fikirde olduğumun bir göstergesi olarak anlaşılmamalıdır. Dışa atan ya da heteropatik bir özdeşleşmenin kuramlaştırılmasında ego-ideali kategorisi can alıcı öneme sahip olsa da, ötekiyle örnek niteliğinde bir ilişkinin şartlarının bir modelini çıkarmada diğer yönlerden başarısız olur.

Her şeyden önce, bu psişik varlık her zaman görsel *imago* ve duyusal bedenin I. bölümde savunduğum mutlak ayrıksılığını teşvik etmek için çalışmaz. Ego-idealinin kurulması özne ile imge arasında psişik açıdan yararlı bir aralık açsa da, ille de ya cismani heterojenliğin kabulünü ya da kültür tarafından değeri yükseltilmiş olanın dar limitleri dışında özdeşleşmeyi ima etmez. Freud'un "Narsisizm Üzerine"de ileri sürdüğü gibi ego-ideali ile ego-idealinin içinde biçimlenmiş olduğu geniş kültürün değerleri arasında genellikle sıkı bir uyum vardır [s. 45] Bu nedenle bir öznenin toplumsal cinsiyeti, ırkı ve sınıfı ne olursa olsun, belirli cismani göstergelere psişe seviyesinde ayrıcalık tanınması olasıdır. Dolayısıyla bazı durumlarda [idealleştirme,] (örneğin ego-ideali muhtemelen hem beyaz hem de eril olan beyaz erkeğin durumunda olduğu gibi) bedensel egonun parametrelerinden ancak biraz farklı cismani parametrelerin idealleştirilmesiyle sonuçlanabilir. Diğerlerinde (örneğin Fanon'un tarif ettiği, ego-ideali beyaz ve eril olan siyah erkek öznenin durumunda) ise bedensel egonun parametrelerinden çok net şekilde farklı da olsa, normatif temsile uygun olan cismani parametrelerin idealleştirilmesine yol açabilir.

Ego-ideali, uzaktaki özdeşliği kavramlaştırmak için de sorunsal bir modeldir çünkü öznenin ego-idealine ilişkisi sadece, Lacan'ın "imgesel sevgi" olarak adlandırdığı duygulanım bağının ters çevrilmiş bir versiyonudur. Lacan'ın "imgesel sevgi" olarak adlandırdığı duygulanım bağı içindeki özne daha önce de belirttiğim gibi ötekini büyülemeye, ötekinin esareti altında olduğu imge olmaya, çabalar. Özne ve ego-ideali arasındaki ilişkide ise bu durum tersine çevrilir. Özne, hem ego-idealinden hem de ego-idealini zaman zaman gerçekleştiren ötekilerden uzakta kalır. Bunun nedeni sadece o ötekilerin başkalıkla işaretlenmiş olması değil, bir de öznenin kendini

onların temsil ettiği norma çok âşık –fakat bir o kadar da kifayetsiz– hissetmesidir.

Lacan, *Seminar VII*'da bu talihsiz güç dinamiği hakkında yorumda bulunur. "(Ego-ideali) yalnız kendine yer açar," der ve devam eder: "Öznenin içinde, tercih edilen ve kendisinin bundan böyle boyun eğeceği bir şeye biçim verir...kendisinin idealleştirilmiş, zoraki bir imgesiyle ilgili olarak özneyi bir bağımlılık durumuna sokar" (s. 98). Sevgide ego-idealinin dışsallaştırılması hakkında yorumda bulunduğu *Seminar I*'ın bir pasajında Lacan sevgi nesnesi hakkında aynı noktaya değinir ve "Sevilen nesne, sevgiye yatırım yapmakta kullanıldığında, özne üzerindeki büyüleyici etkisi bakımından sadece ego-idealine eşittir," der. Lacan şöyle devam eder: "Bu nedenledir ki, telkinde, hipnozda, çok önemli bir ekonomik işlev olan bağımlılık durumuyla karşılaşırız. Bağımlılık durumundaki öznenin sevilen nesnenin değerini olduğundan fazla görmesi ve kendini ona kaptırmasıyla gerçeklik çarpıtılır" (s. 126).[31]

Lacan, öznenin ego-idealine ya da onun temsilcisine verdiği idealliğin bedava olmadığını açık hale getirir; bu, bir öznenin bir diğerini kendinden ayrı olarak tanımasından çok kölenin efendiyi tanımasıdır. Lacan, öznenin bu idealliğe mutlak bir gerçeklik atfettiğini, söz konusu yapının *özünde* mükemmel olduğuna inandığını da iddia eder. O halde her iki durumda da özne yine edilgin şekilde idealleştirir. Bu şekilde idealleştirilen bedensel ve diğer değerler kümesi genellikle normatif olduğuna göre, bu doğallaştırma iki misli sorunsaldır.

G. SEVGİ HEDİYESİ

Seminar I'da Lacan, heteropatik özdeşleşmenin bu kitabın etik ve siyasi tasarısına çok daha uygun düşen başka bir modelinden üstü kapalı şekilde kısaca bahseder. Söz konusu metinde imgesel sevginin karşısına, "etkin sevgi hediyesi" olarak adlandırdığı, ötekiyle

31. Burada Lacan'ın görüşleri Freud'unkilere çok yakındır. Yukarıda da belirttiğim gibi Freud sevginin her zaman dışsallaştırma gerektirdiği görüşündedir.

kurulan çok farklı bir ilişkiyi koyar. Söz konusu pasajda Lacan böyle bir sevginin her zaman, "sevilen öznenin varlığına, onun tikelliğine" yöneltildiğini öne sürer (s. 276). Böylelikle bu sevginin ötekinin bir nesne değil, bir özne olarak ve benliğin bir uzantısı değil, benlikten ayrı olarak algılanmasına dayandığını iddia eder. Ama Lacan seven öznenin bu ötekine tam olarak ne "ver"miş olabileceğini göstermez. Ayrıca bu libidinal ekonomi içinde imge tarafından oynanan rolü netleştirmeyi de ihmal eder.

Etkin sevgi hediyesi Lacan tarafından asla yeteri kadar kuramlaştırılmamıştır. Ancak, sonraki *Seminar*'ları en azından içinde böyle bir kuramlaştırmanın yapılabileceği parametrelerden bazılarını belirtir. Bu nedenle bu duygulanım ilişkisinin ayrıntılı bir incelemesine *Seminar VII* ve *Seminar XI*'ın konuyla ilgili pasajlarına bakarak başlayacağım. Daha sonra kendi etkin sevgi hediyesi nosyonumun hangi noktalarda Lacancı paradigmayı tamamen aştığını göstereceğim.

Seminar VII, etkin sevgi hediyesinden söz etmez, ama sevgi hediyesine göndermede bulunur (s. 150). Sadece sevgi hediyesi ile idealleştirme arasında değil, sevgi hediyesi ile yüceltme arasında da bir bağ kuran Lacan'ın aslında yüceltmenin olduğu yerde idealleştirmenin de olduğunu iddia etmesi anlamlıdır. Sevgi hediyesiyle ne kastettiğini eski tarz sevgi üzerine kapsamlı bir tartışmayla resmeder (s. 139-154); bu tartışmada eski tarz sevgiyi "idealleştirilen [bir] yüceleştirme"yle ilişkilendirir (s. 151). Bundan bir sayfa önce de eski tarz sevginin –ve içerimiyle, etkin sevgi hediyesinin– yüceltmenin bir örneği olduğunu ileri sürer (s. 150).

Seminar VII'ın ayrıntılarına girmeden önce Lacan'ın yüceltmeyi Freud'dan çok farlı terimlerle sunduğunu anlamamız çok önemlidir. Narsisizm üzerine makalesinde Freud, genellikle birbiriyle karıştırılan idealleştirme ve yüceltmenin farklılaştırılması gerektiğini savunur. İdealleştirme, bir dürtünün *nesne*sine yapılan bir şeydir; yüceltme ise bir dürtünün *amaç*'ına yapılan bir şeydir (s. 40). Yani idealleştirme bir nesnenin yüceleştirilmesini; yüceltme ise, dürtünün yönünün cinsel bir amaçtan kültürel itibarı daha yüksek bir amaca çevrilmesini içerir.

Ancak, Freud yüceltme ile idealleştirmeyi birbirinden özenle ayırt ederken Lacan, yüceltmenin bir idealleştirme biçimi ürettiğini ileri sürer. Hatta, yüceltmenin, idealliği benliğe mukabil –ya da daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse, kişinin benliğe özümleme girişiminde bulunduğu o imge veya nesneye mukabil,– bir nesneye vermek olduğunu söyleyecek kadar ileri gider. Lacan'da yüceltmenin cinselliğin başka bir yöne çevrilmesiyle hiçbir alâkası da yoktur; mutlak şehvetle bir arada var olabilir (s. 161).[32]

Seminar VII'da Lacan yüceltmenin özünde, *das Ding*'den *die Sache*'ye yer değiştirmenin (s. 112), dile girişle üretilen arzunun imkânsız nesneolmayanından uzaklaşmanın ve gerçeğin, adlandırılabilir ve belirli bir nitelik verilebilir bir nesneye "dönmesi"nin [fading] bulunduğunu iddia eder. Başka türlü ifade etmek gerekirse, Lacan yüceltmenin, bir şeyin Şey statüsüne yükseltilmesini içerdiğini ileri sürer. Böylelikle yüceltmeyi, öznenin eksiğini o nesnenin telafi edebileceğinin ileri sürüldüğü o süreçle, arzulanan yüzsüz ve adsız bir şeye hayali yüz hatları veren etkinlikle eşit sayar. Nesneye bu şekilde davranıldığında elbette idealleştirilir. Öyleyse yüceltmek, öznenin, tarifsiz arzusunu dile getirmesini sağlayan birine ya da bir şeye ideallik vermesidir.

Etkin sevgi hediyesi kuramının gelişiminde yüceltmenin sadece bir nesneye ideallik vermek olarak değil, aynı zamanda *benlikten uzakta* idealleştirmek ve özdeşleşmek olarak da anlaşılması hayati önem taşır. Yücelten özne, arzunun nedeninin benlik değil öteki olduğunu varsaymaya –mükemmelliği bir başkasının özelliklerinde görmeye– razı olur. *Seminar VII* ve *Seminar XI*'dan birkaç pasaj da, dolaylı da olsa, aynı şeyi ima eder.

Sevgi hediyesi ile yüceltmeyi eşit sayma konusunda bizi cesaretlendiren pasajda Lacan, öznenin temelde adlandırılamayan arzusunu "birincil simgeleştirme" vasıtasıyla adlandırdığını ve böylelikle ona ideallik verdiğini; sevgi hediyesinin, yüceltme gibi, o "birincil simgeleştirme"yle bir şekilde bağlantılı olduğunu (s. 150) bir kez daha belirtir. Ancak bu kez daha ileri gider. Yüceltme ya da sevgi hediyesi, bir nesneyi *das Ding*'in yerine koyarak, Lacan'ın

32. III. bölümde Isaac Julien'in *Looking for Langston* adlı filmini tartışırken bu noktaya çok daha geniş yer vereceğim.

başka bir yerde kökensel bastırma ya da dile giriş olarak nitelendirdiği işleyişi sağlamlaştırır. Burada üzerinde konuşulan şey, aksi halde gerçeğin psişeye geri akabileceği deliği, kökensel bastırmayla kaybedilmiş olanın temsilleriyle tıkamaktan fazlasıdır. Yüceltme ya da sevgi hediyesi o temsil işlevini, özneyi kendi "benlik"inden ötekine yöneltme yeteneğine sahip gösterenlere devreder. İdealliği benlikten ötekine aktarır ki, bu yer değiştirme eksiğin ve –içerimiyle– arzunun üstlenilmesinde can alıcı öneme sahiptir.

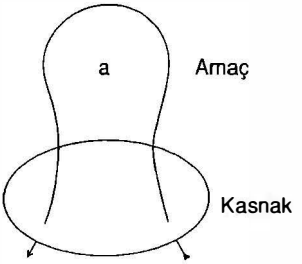
Seminar VII, yüceltmenin egoya değil nesneye yönelen bir işleyiş olduğunu iki kez vurgular. Bir noktada Lacan Freud'dan yaptığı bir alıntıyla yüceltmenin *ego* libidosundan çok *nesne* libidosunu ilgilendirdiğini adeta onaylar (s. 95). Freud'u az çok okumuş olanların bile bileceği gibi libido ne narsistik ne de özgecidir* ama nesneye ya da egoya libidinal yatırım yapılabilir. Bunun gerçek anlamı şudur: Yüceltme, egodan çok nesnenin "kredi"si ya da zenginleştirilmesi için çalışır. Birkaç sayfa sonra Lacan, *Bildnis einer Trinkerin*'in çok zengin bir şekilde canlandırdığı çıkışı olmayan mantığın çıkış yolunun, yüceltme olduğunu ileri sürer (s. 98). Yüceltme, nesneyle kurulan –Lacan'ın deyimiyle– "serap ilişkisi"nin ötesine geçip bu nesneyle daha üretken bir etkileşim içine girmek için bir mekanizmadır. Bu mekanizmada nesne "kendini sadece, öznenin kendi imgesine duyduğu sevgiyle edebiyen değiştirilebilir olduğu zaman gösterir" (s. 98).

Seminar VII'nın "Drives and Lures" başlıklı bölümünde Lacan, bir nesneyi Şey statüsüne yükseltmenin, onu bir *objet a* olarak inşa etmek olduğunu bir kez daha belirtir (s. 99). Aynı pasajda öznenin *das Ding*'in yerine *die Sache*'yi koymasına vasıta olan psişik işleyişin, fantezi algoritmasıyla, ($◇a), gösterilebileceğini söyler. Bir başka yerde bu algoritmanın kodaçımını şöyle yapar: Eksikli öznenin ($), *das Ding* ya da "varlık" yerine geçen nesneye (a) ya da o nesneden kaynaklanan arzusu.[33]

* Özgecilik (Altruism): Benciliğin ve bireyciliğin karşısında yer alan bir görüş olarak, kişinin kendisini hiçbir çıkar gözetmeden, başkalarının ihtiyaç ve çıkarlarına adaması gerektiğini dile getiren öğretidir. (ç.n.)

33. Bkz. Jacques Lacan, "Kant avec Sade," *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris, 1971, c. 2, s. 129.

Kendisi yüceltme üzerine olmasa da *Seminar XI*, ($ ◇ a) ile ifade edilen işlemde öznenin *objet a* ile ilişkisinden uzun uzun bahseder ve konuya hangi açıdan yaklaştığı, sevgi hediyesinin anlaşılmasında mutlak şekilde can alıcı öneme sahiptir. *Seminar XI*'da Lacan, *Seminar VII*'ın "yüceltme" olarak adlandırdığı şey için biraz farklı bir şema önerir. Bu, yücelten öznenin *objet a*'ya asla gerçekten sahip olmadığını, ama onun ayrılığına saygı duyduğunu gösteren, daha iyi hesaplanmış bir şemadır. Dürtünün izlediği yolu bir ilmek şeklinde gösterilir. *Objet a*, bu ilmeğin içine yerleştirilmiştir:



Bu diyagram dürtünün, erojen bir bölgenin kasnak benzeri açılma noktasındaki kaynağından çıkıp önce *objet a*'ya doğru gidişini, sonra *objet a*'nın etrafından ilerleyişini ve o açılma noktasına geri dönüşünü gösterir. Bu, bir dışarıya doğru bir de geriye doğru hareketten ibarettir ve $ ◇ a algoritmasında sırasıyla ◇ ve ◇ ile gösterilmiştir (s. 209). Başladığı noktaya geri dönen dürtü burada münzevi bir seyir izliyormuş gibi görünebilir ancak özne, Lacan'ın "heterojenlik" ya da "büyük harf Öteki'nin boyutu" olarak adlandırdığı şeyi bu seyir sayesinde elde eder (s. 194). Yukarıda diyagramı gösterilen ilmek vasıtasıyla özne kendisinden uzağa, dışarıda olan şeye doğru seyahat eder.

Öznenin bu yolculuktan "boş eller"le döndüğünü anlamak önemlidir. Elleri sadece *objet a*'yı almadan geri döndüğü için değil, dışarıya doğru yolculuk belirli bir vasiyetle eşanlamlı olduğu için de boştur. Bu vasiyet, idealliğin benlik pahasına *objet a*'ya verilme-

sidir. Ve bu nesne, tanımı itibarıyla, öznede eksik olan şeyi temsil ettiğine göre, dönüş yolculuğunun özneyi "çizgili" ($) ya da kendine-yetersiz olarak yazdığı da söylenebilir. Bir noktada Lacan'ın dediği gibi "özne kendini sanki *a* nedeniyle eksik kalmış gibi görür" ya da birkaç sayfa öncesinde ifade ettiği şekliyle, "*objet a*'nın gördüğü işlev sayesinde özne kendini varlık bocalamasından tamamen ayırır, onunla bağlantılı olmayı keser" (s. 258).[34]

Yüceltme ya da sevgi hediyesi her ne kadar egodan çok nesneyle ilgili olsa da, sadece özdeşleşmenin yerine sevgiyi koymayı içermediğini bu noktada bir kez daha tekrarlamak çok önemli olabilir. Sevgi hediyesi, kelimenin en derin manasıyla sevmektir. Bunun nedeni sevgi hediyesinin özdeşleşmeyi yok etmesi değil, benlikten uzakta idealleştirmeyi ve dolayısıyla –bağra basılan "imgeyi" dışarıda tutmaya uğraştığı için– benlikten uzakta özdeşleşmeyi gerektirmesidir.

Seminar VII'da Lacan sevgi hediyesini heteropatik özdeşleşmeyle ilişkilendirir. Bu metindeki anahtar bir pasajda –sevgi hediyesi için verdiği başlıca örnek olan– eski tarz sevginin "karakterinin temelde narsistik" olduğunu bildirir (s. 151). Böylelikle, nesneye verilen çekiciliklerden dolayı öznenin kendini nesneyle bir özdeşleşme ilişkisi içine koymasının eski tarz sevgide bile kaçınılmaz olduğunu gösterir. Bununla birlikte, bu "ayna işlevi"nin anamorfik ya da çarpık olduğunu, her zamanki içe alma mantığına göre çalışmadığını iddia eder. İki paragraf sonra nedenini açıklayarak devam eder: Eski tarz sevgi, kadını *yanına yaklaşılamaz* olarak tanımladı; idealleştiren sevgiliyi, idealleştirmesinin nesnesinden kökten şekilde yalıttı.[35]

Objet a'nın etrafındaki ilmeği *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, "tuhaf şekilde farklı bir tür" özdeşleşmeyle ilişki-

34. Bocalama [vacillation] burada, "varlığındaki eksiğe razı olma konusundaki tereddüt" ya da "dille kaybedilmiş olanla ilgisini kesememek" anlamındadır.

35. Lacan'ın eski tarz sevgi nitelemesini son derece önemli bulduğumu, ancak bu nitelemeyle her açıdan aynı fikirde olmadığımı açıkça belirtmek istiyorum. Bu tartışmada sevgi hediyesinin toplumsal cinsiyet açısından daha az sorunsal bir örneğini bulabilmeyi isterdim. Ancak daha sonra da belirteceğim gibi eski tarz sevgi en azından bir yönüyle siyasi bir örnek teşkil eder: Toplumsal olarak ikinci dereceden olan bedenlere ideallik verir.

lendirir (s. 257). Metnin bir yerinde Lacan bu özdeşleşmeyi, hem ayna evresiyle ilgili kendi makalesine hem de Freud'un *Totem ve Tabu*'suna uzlaşımsal olarak kullanılmış olanlarla çarpıcı şekilde çelişen terimlerle belirtir. Özdeşleşme normalde ötekinin ötekiliğini yok etmek için yanyamca işlerken, yüceltme ya da etkin sevgi hediyesi nesneyi aşılamaz bir mesafede tutarak buna benzer herhangi bir içe almayı ketlemek için çalışır. *Objet a*, "tam olarak, arzunun narsistik işlevinin serabının sahasında, adeta, yutulamaz nesne olarak sunulur" (s. 270). Tek olası özdeşleşme ilişkisi dışa atmaya dayalı olandır.

H. SEVGİ HEDİYESİNİ ETKİN YAPMAK

Sevgi hediyesinin idealleştirmeyi, bu nedenle de benlikten uzakta özdeşleşmeyi içerdiğini artık saptadığımıza göre şimdi sevgi hediyesinin "etkin" olmasının tam olarak ne anlama gelebileceğini belirlemeye çalışalım. Yukarıda edilgin idealleştirmenin, kişinin ötekine öteki'nin özü olarak vermiş olduğu idealliği yanlış tanımasını içerdiğini iddia etmiştim. Dolayısıyla bu tözleştirmeye bir şekilde ket vuran, idealliğin sevilenin kendine özgü bir niteliğine dönüşmesini engelleyen sevgi hediyesinin de, kelimenin ilk anlamında "etkin" olması gerekir. "Etkin" kelimesinin üzerindeki bu pırıltı kelimeyi Lacan'ın kullanışında da mevcuttur.

Seminar VII, örnek teşkil edecek yüceltmenin öznede. "boşluk"un [emptiness] üretildiği sürecin sadece parçası değil, aynı zamanda boşluğu *ima eden* bir örgüt olduğunu söyler:

> Yüceltmenin her biçiminde boşluk, belirleyicidir... Sanatın tamamı, belirli bir örgütleme usulüyle bu boşluğun etrafında nitelendirilir... Din, tüm biçimleriyle, bu boşluktan kaçınmaktan ibarettir...Yine de, dini ibadetlerin törensel şekli bu çerçeveye girse de...boşluk merkezde kalır ve yüceltme işte tam olarak bu yüzden işin içine girer.

Son derece talihsiz bir şekilde anatomiye başvuran Lacan, eski tarz sevgi söz konusu olduğunda boşluğun kadın cinsel organları alanı-

na yazılmış olduğunun söylenebileceğini ileri sürer (s. 168-169). Bununla birlikte *Seminar VII*'ın başka bir yerinde, belirli bir yüceltme ediminin nasıl sadece boşluk üretmek için değil, aynı zamanda boşluğa işaret etmek için çalışabileceği hakkında çok daha ilginç bir açıklamada bulunur. Söz konusu pasajda Lacan, Şey statüsüne yükseltilen nesne hem Şey yerine geçmeli hem de kendisinin yalnızca ikame edici olduğuna işaret etmelidir, iddiasında bulunur; Şey'i "hem var [present] hem de *yok** [absent]" kılmalıdır (s. 141). Bu suretle bizi, etkin sevgi hediyesi vasıtasıyla öznenin bir başkasına verdiği parlaklığın, ötekine muntazaman yapışmadığını –ideal-egoyu ya da ego-idealini aydınlatana benzemediğini,– ödünç alınmış ve geçici bir niteliği alıkoyduğunu düşünmeye teşvik eder.

Lacan, sevilen öteki ile öznenin ona verdiği ideallik arasındaki aralığı, yüceltmeyle ilgili başlıca örneği olan eski tarz sevgi vasıtasıyla betimler. Eski tarz sevginin her şeyden önce kadını kültürün toplumsal olarak içine hapsettiği konumdan şaşırtıcı biçimde apayrı bir konuma koyduğunu gösterir. Böylece de perdenin normatif parametreleri dışında idealleştirme olanağına kasıtsızca işaret eder ki, bu noktaya daha sonra döneceğim. Lacan, eski tarz sevginin cinsiyetler arasındaki ilişkileri dönüşüme uğrattığını, ama bu yüceleştirmeden fayda sağlayan gerçek kadının fiziksel öz nitelikleri ile kadını yüceleştirmede kullandığı imgeler arasında tam bir eşleşme sağlamak için hiçbir girişimde bulunmadığını da ileri sürer:

> (kadın,) kişiliksizleştirilmiş özelliklerle sunulur. Bunun sonucunda yazarlar, tüm şairlerin aynı kişiye hitap eder gibi göründüklerini belirtmişlerdir.
> Kadın bedeninin bazen *g'ra delgat e gen* olarak tarif edildiği gerçeği –bu, o dönemde tombulluğun cinsel cazibenin parçası olduğu anlamına gelir, *e gen* ise zarafeti gösterir– sizi aldatmamalı, çünkü o her zaman böyle tarif edilir. (s. 149)

Tüm yüceltme biçimlerinin bu en mükemmeli aracılığıyla verilen ideallik yine ışıltılı bir ciltten çok ötekinin üzerindeki dökümlü bir

* Yazarın vurgusu. (ç.n.)

toga gibi tarif edilir.[36]

Özne, klasik olarak ego-idealinin ya da onu ikame eden insanın ayaklarına kapanır ve ona içsel olarak yüceleştirilmiş bir şeymiş gibi tepki verir. Oysa etkin sevgi hediyesini birine vermek, onunla *üretken* bir ilişki içine girmeyi içerir. Stendhal'ın deyimiyle ötekini sadece "kristalleştirmek"[37] –yani o ötekini ideallik pırlantalarıyla süslemek– değil, bir de bunu bilerek ve bir an için bile olsa onun da eksikle işaretlenmiş bir özne olduğunu unutmadan yapmaktır. Dolayısıyla etkin sevgi hediyesi, hem ötekini benlik parametrelerinin ötesinde idealleştirmeyi hem de kişinin bunu nihai sonuçla ilgili kendi yaratıcı katılımını tam olarak anlayarak yapmasını içerir. Bu, idealliği *vermek*tir, onu *bulmak* değil. Ayrıca Lacan *Seminar I*'da, seven özne ötekinin "zayıflıklarını," "sapmalarını" ve "hatalarını" "büyük çapta kabul" edebilse bile, cömertliğinin "sekteye uğradığı bir nokta vardır, bu noktanın yeri sadece varlıkla ilişkili olarak saptanır: Sevilen varlık kendine ihanet etme konusunda çok ileri gidip kendini aldatmayı ısrarla sürdürdüğünde, sevgi artık takip edemez" (s. 276) dediğinde Lacan, böyle bir ilişkinin tabi kılma değil, cömertlik içerdiğini vurgular.

"Etkin" ve "edilgin" sıfatları, Lacan'ın sevgi hediyesi hakkındaki dağınık sözlerinden çok, I. bölümde incelenen görüş alanıyla ilgili bambaşka bir anlamda da düşünülebilir. Seven özne kendini sevgi hediyesini verdiği ötekine tabi kılabileceği gibi, kültür perdesinin kısıtlayıcı emirlerine de tabi kılabilir. Bu ikinci bağımlılık belki de ilkinden daha da sorunludur. Diğer yandan "etkin" kelimesi-

36. *Seminar VII*'dan bu pasajı alıntılamaktaki niyetim elbette sevilen öteki ile öznenin onu idealleştirmekte kullandığı imgeler arasına bir mesafe koymaya örnek teşkil edecek bir klişe önermek değil. Aksine, bana göre böyle bir strateji *Seminar I*'da üzerinde durulan, ötekini kendi "tikelliği"yle sevme tasarısına tamamıyla zıttır.

37. Lacan'ın sevgi hediyesi tanımı Stendhal'ın *On Love*, çev.: Vyvyan Beresford Holland, Grosset&Dunlap, New York, 1967 adlı kitabında özellikle de sevenin sevgi-nesnesini idealleştirmesini tuzun kristalleşmesiyle karşılaştıran pasaja çok şey borçludur. Bu pasajda Stendhal şöyle yazar: "Salzburg'un tuz madenlerinde kışın yapraklarından ayırdığı bir dal, kullanılmaz durumdaki hafriyatın derinliklerine atılır; iki üç ay sonra geri çıkarıldığında parlak kristallerle kaplıdır: Bir serçenin tırnağından daha büyük olmayan minicik sürgünler bile ışıldayan, parıldayan sayısız pırlantayla süslenmiştir, öyle ki asıl dal artık tanınamaz" (s. 6).

nin, kültür perdesinin ideal olarak dayattığına körü körüne ve istenç dışı bir şekilde uymayı değil, yozlaştırılmış imgelerle zoraki aynı hizaya gelmeye uzun süredir alışmış bedenleri pırıltılı bir ışıkla aydınlatan o idealleştirme sürecini en iyi şekilde nitelediği söylenebilir. Bu etkin idealleştirme süreci, eski tarzda seven erkeğin kadınını idealleştirdiğinde yaptığı gibi, sahiden "yeni" olan bir şeyi var edebilir.

Burada kısa bir ara vererek, etkin sevgi hediyesi ikinci şekilde de verilmediği sürece, biraz önce belirttiğim birinci şekilde verilmesinin çok zor olduğunu belirtmek istiyorum. Her kültür, hangi nesnelerin Şey statüsüne yükseltilebileceğini ayrıntılarıyla planlama, yani Lacan'ın *Seminar VII*'da ifade ettiği şekliyle "*das Ding*'in alanını imgesel şemalarla sömürgeleştirme" girişiminde bulunur. Dolayısıyla, *objet a* kendini özneye genellikle "tarihsel ve toplumsal açıdan özel biçimler" içinde takdim eder (s. 99). Ancak bir ideal, libidinal açıdan da onaylanana kadar cansız kalır. Böyle bir onaylamanın meydana geldiği libidinal süreç elbette idealleştirmedir.

Kültürel işleyişin psişik işleyiş tarafından onaylanması gerektiğindendir ki belirli bir toplumun merkezindeki değerlerin etrafında böylesine şiddetli bir mücadele olabilmektedir. Bu değerlerin sorgulanmasına ve hatta gerçeklikten uzaklaşmasına, diğerlerininse kendi yerlerinde olumlanmasına izin veren budur. Ancak, perde seviyesinde onaylanan bir nesne psişe seviyesinde de onaylandığında neredeyse karşı konulmaz bir gerçeklik-etkisi yapar; hiç zahmetsiz, idealleştiren öznenin kendini tabi kılacağı, içsel olarak ideal ya da özünde ideal olan bir şey statüsü üstlenir. Aynı düzeyde bir kültürel meşruluğa sahip olmayan bir nesneyi libidinal olarak onayladığımızda ise sonuç çok farklıdır. Burada hasıl olan ideallik benzer bir doğallaştırılmaya meyilli değildir ve bu yüzden bir vasiyet tarzında ayakta tutulması daha kolay olabilir.

Etkin sevgi hediyesinin, Freud'un tarif ettiğine –sevilen ötekinin ego-idealinin yerini aldığı modele– alternatif bir romantik tutku modelinden fazlasını temsil ettiği sanırım artık açıktır. En başta, özdeşleşmenin, ki bu psişik işleyiş olmazsa ne özne, ne dünya ne

de ötekiyle bir ilişki mümkün olur, Lacan'ın efendi/köle ilişkisiyle ilişkilendirdiği libidinal ekonominin dışında nasıl çalışabileceğini anlatmaktadır. Diğer bir deyişle özdeşleşmenin, hem kendi-ile-aynılığın zaferiyle sonuçlanmayacak hem de dışsal, ama öze indirgenmiş bir ideale korkakça boyun eğmeyecek şekilde nasıl işleyebileceğinin bir anlatımıdır. Burada saptanmış olduğu gibi etkin sevgi hediyesi, perdenin katı emirleri dışında nasıl idealleştirebileceğimizi; bize nefret etmemiz ve reddetmemiz öğretilmiş olan bedenlerle kendimizi olumlu bir özdeşleşme ilişkisi içine nasıl koyabileceğimizi kavramlaştırmanın temelini de sağlar.

Ama kişi etkin sevgi hediyesini tam olarak nasıl verir? Lacan bu konuda pek de yardımcı olmaz; aslında, kesinlikle yanlış yönlendirdiğini söyleyecek kadar ileri gidebilirim. Bazen bu psişik işlemden sanki gönüllü olarak gerçekleştirilebilirmiş gibi, sanki idealleştirme bilinçli ve istençli bir şekilde "idare edilebilir"miş gibi bahseder. Bazense imgenin bir gösteren olarak ön plana çıkmasını gerektiren bu yüceltmenin tamamen bilinçsiz bir şekilde gerçekleştirilebileceğini ileri sürer gibidir. Bana her iki varsayım da yanlış geliyor.

İlk olarak idealleştirme, hükmedebileceğimiz bir şey değildir. Bilinçdışının derinliklerine uzanan bir etkinliktir ve bilinçli şekilde manda edilemez. İkinci olarak, sevgi hediyesi bilinçdışı seviyede etkin şekilde verilemez çünkü hiçbir bilinçdışı idealleştirme edimi, kendini bir *Belehnung*, bir yatırım yapma, kılığında yazmaya muktedir değildir; bilinçaltı her zaman, temsillere şey ve teferruatlara da öz muamelesi yaparak tözleştirir. Sevgi hediyesinde "etkin"lik yalnız bilinç seviyesinde meydana gelebilir çünkü aksi halde imgeselin sisi içinde saklı kalacak şeye epistemolojik erişim gerektirir: Yani öznenin, eğer gözünü bir şey kamaştırırsa bunun nedeninin onu kendisinin göz kamaştırıcı kılması olduğu bilgisine ulaşmasını. Ve Freud'un *Ben ve İd*'de ileri sürdüğü gibi, "Bütün bildiklerimiz kaçınılmaz bir biçimde bilince bağlıdır."[38]

38. Sigmund Freud, *The Ego and The Id*, *The Standard Edition*, c.19. [Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd*, çev.: Ali Babaoğlu, Metis Yayınları, 2001, s. 81.]

Dolayısıyla "etkin" sıfatının, sevgi hediyesini bireysel insan öznelliğinin etki alanı içinde sadece *Nachträglichkeit*, ya da ertelenmiş eylem mantığına göre nitelediği anlaşılabilir. Bu hediyeyi etkin şekilde veremeyiz, ama verdikten sonra onunla etkin bir ilişki içine girebiliriz; diğer bir deyişle, bilinçsizce idealleştirdiğimiz şeyle ilgili olarak üretkenliğimizi bilinçli şekilde olumlayabiliriz ve bu suretle tözleştirmeyi uykuda değilse bile uyanıkken tersine çevirebiliriz. Bu, sonlu bir eylemlilik nosyonudur, ama belirli bir öznenin kişilerarası ilişkiler alanının bütünü içinde yankılanması sağlanabilir.

Hiçbir şekilde bu etik tasarının önemini olduğundan az göstermek istemiyorum ancak bu tasarıda sevgi hediyesinin yukarıda sayılan anlamlardan sadece birinde "etkin" olduğu açık olsa gerek. Sevgi hediyesi ikinci ve nihayet daha radikal bir anlamda nasıl etkin olabilir? Yani kültür tarafından "ideal" olduğuna hükmedilenin dar hudutları dışında kalanları sadece bilinçli değil bilinçdışı şekilde de idealleştirmeyi nasıl öğrenebiliriz? Kültürün değersizleştirdiği bedenlere imgesel bir parlaklık verebilmek için psişemizin en derinlerine nasıl inebiliriz?

Bilinçdışı idealleştirmenin normatif doğasını vurguluyorum, çünkü ne yazık ki özne daha çok kültür tarafından değeri yükseltilenleri libidinal olarak olumlar. Daha önce de vurguladığım gibi belirli bir toplum tarafından tekrar tekrar "ideal" olarak temsil edilen nesneler, neredeyse karşı konulmaz bir çekim uygulayabilir. Bu yüzden benim talep ettiğim tasarı yalnızca etik bir tasarı olmanın sınırlarını ister istemez aşar; kültürümüzün *das Ding*'i "sömürgeleştirdiği" etki alanına siyasi bir müdahale gerektirir. Ama bu alan neresidir?

Lacan, özneyi bazı cismani parametreleri ötekilerden daha çok idealleştirmeye teşvik edenin metinsel üretim, özellikle metinsel üretimin görsel ya da "imgesel biçimler"i olduğunu iddia eder. *Seminar VII*'da, bazı bedenlerin libidinal olumlamamıza ötekilerden daha fazla layıkmış gibi görünmesinin sebebinin "sanatçılar, zanaatçılar, kıyafet ve şapka tasarımcıları ve genel olarak imgesel biçimler yaratanlar" tarafından üretilen fanteziler olduğunu söyler (s. 99). İçinde bulunduğumuz 1995 yılında kültürel perdemizin başlı-

ca katılımcıları olarak sinema, televizyon ve fotoğrafçılığı saymaya daha yatkın olsak da, çoğumuz bu formülasyonun mantığının her şeyi kapsadığından şüphe etmeyecektir. Çıkarmaya teşvik edildiğimiz sonucun basitliği hayret vericidir: Eğer özne belli bedensel parametreleri idealleştirmeye metinsel üretim vasıtasıyla, özellikle de görsel ya da imgesel metin biçimleriyle teşvik ediliyorsa, yeni özdeşleşme koordinatlarından faydalanma imkânına sahip olmasının tek yolu, alternatif imge ve kelimelerin yaratılması ve tedavüle çıkarılmasıdır.

Sonuç olarak ileri sürmek isterim ki sevgi hediyesinin belirttiğim tüm şekillerde etkin olabilmesi sadece sürekli bir metinsel müdahale sonucunda sağlanabilir. Aklımdaki metinsel müdahale, kültür perdesinin karanlık köşelerini "aydınlatabilecek" ve böylelikle de, aksi halde korkarak ve hor görerek reddedeceğimiz bedenlerle hem bilinçli hem de bilinçdışı şekilde özdeşleşmemizi mümkün kılacak bir müdahaledir. Bu aynı zamanda, ideal imge "olmak" için o koordinatları kendimizinkilere uydurma girişimimize de ket vuracaktır. Nihayet, hem aydınlatılmış imgenin tamamen geçici doğası hem de ışığı açma ve kapatma yeteneğimiz konusunda bizi daha bilinçli hale getirecektir.

III

Siyasi esrime

A. BRECHT VE SİNEMA

Anglo-Amerikan film kuramı, popüler anlatı sinemasına karşı ihtiyatlı tutumunu son yıllarda yumuşattıysa da siyasi bir sinema modeli geliştirmek için 1970'lerden bu yana sistematik hiçbir girişim olmamıştır. Dolayısıyla bu tarz bir sinemanın ayrıcalıklı paradigması Brecht'ten türemiştir ve Hollywood'a muhaliftir. Şaşırtıcıdır ki bu model, psikanalitik bir film kuramının oluşturulması ve geliştirilmesinde de ön planda olan *Screen* adlı dergide üstünlük kazanmıştır. Laura Mulvey'in "Visual Pleasure and Narrative Cinema," Christian Metz'in "The Imaginary Signifier," Jacqueline Rose'un "Paranoia and the Film System" ve Stephen Heath'in "Anata

Mo"su[1] gibi psikanalitik film kuramının artık klasikleşmiş metinleri 1970'lerde *Screen*'de yayımlanmıştı. *Screen*, yalnızca Brecht'e ayrılmış iki sayı da yayımlamıştı.[2] Ve o iki sayının en önemli makalelerden biri –Heath'in yazdığı "Lessons from Brecht"– "ayrılık" [separation] nosyonu ya da dördüncü duvarı*, Freud'un fetişizm kuramı vasıtasıyla ayrıntılı şekilde inceler.[3] *Screen*'in entelektüel egemenliği döneminde psikanaliz Brechtçi siyasi sinema modeliyle öylesine bir aradaydı ki, daha sonra Sylvia Harvey, film kuramının Brecht'i kazanmasının, "izlerkitle öznelliğinin büyük ölçüde psikanalitik terimlerle belirtilmesine duyulan ilgi sayesinde gerçekleştirilmiş" olduğunu söylemiştir.[4]

Bu kuramsal paralelliği şaşırtıcı olarak nitelerken Brecht ile psikanaliz arasında bir seçim yapmamız gerektiğini ima etmeye çalışmıyorum. Aksine, en çok bilinen kuramsal yazılarında Brecht'in özdeşleşmeyi, yani tam olarak psikanaliz tarafından öznelliğin indirgenemez bir şartı farzedilen ve dolayısıyla yeni film kuramının ilgilendiği konulardan biri olagelen o ilişkiyi defetme çabasında olduğu gerçeğine işaret etmek istiyorum. Bu Brecht, imgeselin bulaşmadığı, "akla güzel görünecek"[5] ve seyircinin bilinçdışı seviyesinden çok bilinç seviyesinde katılacağı bir tiyatro hayal eder.[6] Bunun için sadece oyuncunun rolden, her bir sahnenin bir diğerinden (s.

1. Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen*, c.16, no.3 (1975): 6-18; Christian Metz, "The Imaginary Signifier," *Screen*, c.16, no.2 (1975): 14-76; Jacqueline Rose, "Paranoia and the Film System," *Screen*, c.17, no.4 (1976/1977): 85-104; Stephen Heath, "Anato Mo," *Screen*, c.17, no.4 (1976/77): 49-66.
2. Bkz. *Screen*, c.15, no.2 (1974) ve *Screen*, c.16, no.4 (1975/1976).
* Dördüncü Duvar: Sahnenin seyirciye açılan yanı. Bu deyimi, ilk kez Fransız yönetmen André Antoine ortaya atmıştır. Antoine sahnenin seyirciye açılan ağzını saydam bir duvar varsayarak oyuncuların seyircileri görmemeleri ve böylece dikkatlerini tamamen kendi oyunlarına toplamaları gerektiğini belirtmiştir. (ç.n.)
3. Stephen, Heath, "Lessons from Brecht," *Screen*, c.15, no.2 (1974): 103-128.
4. Sylvia Harvey, "Whose Brecht? Memories for the Eighties," *Screen*, c.23, no.1 (1982): 58.
5. Bertolt Brecht, "Conversation with Ben Brecht," *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ed. ve çev.: John Willet Hill and Wang, New York, 1964, s. 14.
6. Brecht, "Alienation Effects in Chinese Acting," *Brecht on Theatre*," s. 91 ["Çin Tiyatrosunda Yabancılaştırma Efektleri," *Epik Tiyatro*, çev.: Kamuran Şipal, Say Yayınları, 1981.]

37) ve müziğin gösteriden[7] yalıtılmasının değil, bunların da üstünde, seyircinin de kurgusal karakterden yalıtılmasının gerektiğini söyler Brecht. "Sanatların birbiriyle 'kaynaşması' beklendiği sürece," der ve şöyle devam eder:

> çeşitli öğelerin hepsi eşit derecede alçaltılacak ve her biri geri kalanlar için katıksız bir "yiyecek" vazifesi görecektir. Kaynaşma süreci, kazana atılan ve toplam sanat eserinin edilgin (ıstırap çeken) bir parçası haline gelen seyirciye kadar uzanır. Bu tür bir büyücülükle elbette mücadele edilmelidir.[8]

Brecht bu "kaynaşma süreci"yle, simgesel farklılaştırma bıçağını –ya da, bir yerde ifade ettiği şekliyle "makas"ını[9]– kullanarak çarpışmayı önerir. Seyirciyle ilgili olarak tahammül etmeye rıza gösterdiği tek özdeşleşme çeşidi, seyircinin oyuncuyla, oyuncunun oynadığı rolün "gözlemci"si olarak yaptığı özdeşleşmedir.

Siyasi bir sinema modelinin oluşturulmasıyla en açık şekilde ilgilenen kuramsal metinler, özdeşleşmenin tamamıyla askıya alınması talebinde bulunmamakla birlikte, karakterle kolay bir özdeşleşme nosyonunun aleyhindedirler. 1972'de dönüm noktası olan bir makalede Peter Wollen, Godard'ın *Vent d'est* [Doğu Rüzgârı, 1969] adlı filminde resmedilen Brechtçi karşı-sinemanın sadece yanılsamaya karşıt oluşu ve kapanmayı reddedişiyle değil, özdeşleşmeye ket vuruşuyla da örnek niteliğinde olduğunu iddia eder.[10] *Questions of Cinema*'da Oshima'nın *Death by Hanging* [Koshikei, 1968] adlı filmi hakkında benzer bir iddiada bulunan Heath, klasik sinemayı perde "alanı"nı bir anlatı "yer"ine çevirdiği ve böylece seyircinin karakterle yakınlaşıp, psişik olarak aynı hizaya gelmesini teşvik

7. Brecht, "The Modern Theatre is the Epic Theatre," *Brecht on Theatre*, s. 38.
8. *A.g.y.*, s. 37-38.
9. Brecht, "Theatre for Pleasure or Theatre for Instruction," *Brecht on Theatre*, s. 70.
10. Peter Wollen, "Godard and Counter Cinema: *Vent d'Est*," *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, Verso, Londra, 1982, s. 79-91. Siyasi sinemada özdeşleşmeyi en azından bozma zorunluluğu bulunduğu görüşünü güya paylaşan Wollen'ın bu metinde "arzunun ve fantezideki temsilinin devrimci siyasetin –ve siyasi sinemanın– gerekli düşmanları olmak bir yana dursun, onun gerekli koşulları" olduğunu savunması, onun düşünüş biçiminin karmaşıklığının bir işaretidir.

ettiği gerekçesiyle eleştirir. *Death by Hanging*, diğer yandan, alternatif film pratiği açısından önemli bir modeldir çünkü "özdeşlik" ve "güdü" kategorilerini devamlı olarak bulandırarak özdeşleşmeyi engeller.[11] Ve "Towards a Feminist Film Practice: Some Theses"da Claire Johnston "imgesel bir özdeşlik hissi"ni destekleyen Hollywood sinemasını eleştirir ve "ideoloji açısından farklı bir özne oluşumu sağlayabilecek" bir feminist sinema istediğini söyler.[12]

Peki özdeşleşmeyle, özellikle de özdeşleşmenin "ikincil" ya da öyküsel biçimleriyle ilgili bu husumet nedendir? Bu, her şeyden önce uzlaşımsal anlatı filminin seyirci üzerinde esasen özdeşleşme vasıtasıyla çalıştığı ve aynı zamanda seyirciyi bu çalışmadan bihaber kıldığı varsayımının bir sonucudur. Alternatif bir sinema isteğinin içinde, seyredenin –bilmeden esiri olduğu büyülenmeden kurtarılıp, sinema ve sinemanın yapılandırıcı etkileri hakkında siyasi güç kazandıran bir bilginin ona bahşedilmesiyle– imgesel "mağarası"ndan berrak gün ışığına bir şekilde çıkartılabileceği fikri saklıdır. Böyle bir sinema, bu yarısaydam bilinç durumu için tek başına bir model olabilir; böyle bir sinema imgesel tarafından tehlikeye atılmadığında, kendi etkinliklerini daima okunaklı kılacaktır.

Yetmişlerde kurgusal bir karakterle özdeşleşme hazzının seyircide her zaman, toplumsal cinsiyet, sınıf ve ırk içindeki önceden takdir edilmiş yerini yeniden keşfetme isteği uyandırdığı farzedilirdi; ve bugün de bu varsayımdan kurtulmuş değiliz. Diğer bir deyişle ikincil özdeşleşme hâkim yapıntının içine çağrılmayla çoğu kez eşit sayılmıştır.[13] *The Subject of Semiotics*'de sinematik özdeşleş-

11. Stephen Heath, "Narrative Space," *Questions of Cinema*, Indiana UP, Bloomington, 1981, s.19-75. Heath'in istediği, anlatının son bulması değildir, –ki aynı ciltte (s. 170) anlatının özdeşleşmeden ayrılmaz olduğu görüşünü daha da açık şekilde ifade eder– "bir eylemi, anlatı filminin içindeki anlatının sınırları içinde, yapıntılarının birliği sınırları içinde" (s. 64) sahneye koyan bir sinemadır.

12. Claire Johnston, "Towards a Feminist Film Practice: Some Theses," *Edinburgh Magazine*, no.1 (1976): 56. Yukarıda alıntılamış olduğum pasajdan da anlaşılacağı gibi Johnston siyasi sinemada özdeşleşmenin işleyişinin tamamıyla askıya alınmasını isteyecek kadar ileri gitmez. Ancak Wollen ve Heath gibi o da, uzlaşımsal kullanımı yüzünden özdeşleşmenin işleyişinin siyasi bir sinema nosyonuna tabiatça zıt olduğu görüşündedir.

13. "Hâkim yapıntı," ideolojik açıdan genellikle "gerçeklik" olarak geçen şeyin işleyişini yeniden kuramlaştırmak için kullandığım kategoridir. Bkz. *Male Subjecti-*

meyi öznenin normatif bir konuma eklenmesi olarak kuramlaştırarak, böyle bir eşitlemenin geliştirilmesine ben de katkıda bulundum.[14] Yeni bir makalesinde aynı savın çok daha aşırı bir uyarlamasını sunan Anne Friedberg'in iddiasına göre

> özdeşleşme, sadece tanıma vasıtasıyla yapılabilir ve tanımanın kendisi, *status quo* [statüko] ideolojisinin örtük bir doğrulamasıdır. Yıldızların ego idealleri olarak kurumsal tasdiki, normatif figürleri kurar, toplumsal cinsiyet normlarını gerçekler.[15]

Böyle bir formülasyondan çıkan sonuç mantıken, ancak özdeşleşmeyi köstekleyen bir sinemanın hakiki bir dönüşüm sağlayabileceğidir.

Bir önceki bölümde hem imgesel kaydın insan varoluşunda her bakımdan merkezi olduğunu hem de imgesel kayıttan çıkıp katıksız ussallığın seyreltilmiş atmosferine girmenin olanaksızlığını göstererek, bu varsayımların ilkini önceden saf dışı etme girişiminde bulunmuştum. Bu bölümde ise özdeşleşmenin indirgenemezliğini kanıtlamaktan çok, psişik ve toplumsal değişimin bir faili olarak potansiyel önemini savunacağım. Bu işleyişin öz itibarıyla ve otomatik olarak hâkim yapıntının hizmetinde olduğunu ve bu nedenle örnek bir siyasi sinemanın işleyişlerine zıt olduğunu varsaymakta fazla aceleci davrandığımızı göstermeye gayret edeceğim. Karşıtlıkçı bir tasarı söz konusu olduğunda bir filmin başlıca sınırlamalarından biri olduğu varsayılmış olagelen şeyin –özdeşleşmenin "çekici"liğinin*– aslında filmin en muazzam siyasi varlıklarından biri olabileceği, çünkü seyircinin kendine yabancılaşmasının potansiyel taşıtını temsil ettiği konusunda ısrar edeceğim.

Biraz önce söylediklerimde de örtük olarak belirttiğim gibi siyasi bir sinemanın başlıca amacının sadece izleyenin film perdesine yabancılaştırılması olamayacağına inanıyorum. Seyircinin ken-

vity at the Margins, Routledge, New York, 1992, I. Bölüm.

14. Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics,* Oxford UP, New York, 1983, s. 194-222.

15. Anne Friedberg, "A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification," *Psychoanalysis and Cinema*, ed. E. Ann Kaplan, Routledge, New York, 1990, s. 45.

* Burada "çekici" kelimesi tuzağa çeken yem anlamını da içermektedir. (ç.n.)

di duyusal egosuna yabancılaşması da eşit derecede önemlidir ve bu, özdeşleşmenin siyasi sinema içindeki yerinin yeniden düşünülmesini gerektirir. Benlik, özgürleştirici bir akıl değil öldürücü bir narsisizm yeridir. Bu narsisizmle savaşmanın yolu özdeşleşmeyi kaldırmaya çalışan bir metin pratiği değildir, çünkü böyle bir pratik, normatif egonun dayandırıldığı cismani aynılık ilkesine meydan okumayı başaramaz.

Seyirci, içselleştiren bir mantığa göre özdeşleşmektense dışsallaştıran bir mantığa göre özdeşleşmeye teşvik edildiğinde –perde, seyircinin normalde ideal-ego için sakladığı sevgiyi talep etmeyi başarıp benliğe uydurulabilecek bir imgeyi seyirciye artık geri yansıtmadığında– bedensel ötekilikle siyasi açıdan üretken bir ilişki içine girebilir. Temsil sahnesinin seyircinin dünyasının hiçbir şekilde bir devamı olmadığının gösterilmesi, heteropatik bir özdeşleşmenin teşvik edilmesi ve korunmasında can alıcı öneme sahiptir. Bu işleyişlerin ikincisinden kaçınarak birincisini atlatma girişiminde bulunduğuna göre Brechtçi model ikisi arasındaki yakın ilişkiyi açıkça kabul etmektedir.

Brecht, karakterle özdeşleşmeye karşı çıkar, çünkü bu, seyirciyi kendinden uzaklaştırır.[16] Bu yüzden de özdeşleşmeyi, içe alan bir modelden çok dışa atan bir modele göre kavramlaştırır. Böyle bir "sürükleme"yi epik tiyatroyla engellemeye çabalar. Bu imgesel kendinden geçirmenin bir şekilde dördüncü duvarın mevcudiyetine bağlı olduğunu dahiyane şekilde anlayarak, bu duvarın yok edilmesini ister.[17] Bu suretle seyircinin eleştirel şekilde düşünmesini mümkün kılmaya çalışır; Brecht'e göre eleştirel düşünme, doğası gereği, özdeşleşmeye zıt bir etkinliktir. Ancak bu, estetik modelinin ana ilkesini, *V-Effekt*'i,* hem de ona en çok ihtiyaç duyulduğu bir zamanda, askıya almaktır.

16. Brecht, "Indirect Impact of the Epic Theatre," *Brecht on Theatre*, s. 58; ve "On the Use of Music in an Epic Theatre," *Brecht on Theatre*, s. 87.

17. Özdeşleşmenin dördüncü duvara bağlı oluşu hakkında daha geniş bilgi için bkz. Heath, "Lessons from Brecht". Heath, bahsettiği özdeşleşmenin idiyopatik değil, heteropatik olduğunu belirtmemiş olsa da bence bu şekilde anlaşılmalıdır.

* Türkçede Yabancılaştırma Etmeni, İngilizcede *Alienation Effect* olarak geçen *V-Effect*, Almanca *Verfremdungseffekt* kelimesinin kısaltmasıdır. Brecht'in Epik Ti

Brecht'in ünlü *Verfremdungseffekt*'i film kuramında uzlaşımsal olarak "yabancılaştırma-etmeni" değil, "mesafe koyma" [distanciation] şeklinde çevrilmiştir. Bu çeviri, uzamsal bir metaforu Brechtçi metin modelinin merkezine koymaktadır; su katılmamış bir Brechtçi tiyatro ya da sinemada temsil sahnesinin her bakımdan, seyirciden âdet olduğundan daha da "uzaklaştırılmış" olacağını ileri sürmektedir. Aslında Brecht'in estetiği mesafeye birçok açıdan yönelmektedir. Seyircide gösteriye ya da gösterinin ideolojik değerlerine karşı eleştirel bir tarafsızlık veya ironi geliştirmekte, bir de metin öğelerini birbirinden yalıtarak ahenkli bir bütünün parçası gibi görünmelerini engellemekte ve birbirleri hakkında fikirlerini söyleyebilmelerini sağlamaktadır.

Bununla birlikte Brecht'in estetiğinin tiyatro hadisesini ya da sinematik hadiseyi çok önemli bir şekilde "daha yakına" getirdiği söylenebilir: Bu hadiseyi salonun devamı olarak yerleştirmeye çabalar. Walter Benjamin'in "What is Epic Theatre?"da [Epik Tiyatro Nedir?] ileri sürdüğü gibi Brechtçi tiyatro –ve onun bir uzantısı olarak Brechtçi sinema– "orkestra çukurunun doldurulmasıyla," seyirci ve gösterinin eşitlenmesiyle, her şeyden daha çok ilgilidir. Bu nedenle,

> [o]yuncularla izleyicileri diriler ve ölülermişçesine birbirinden ayıran, suskunluğu tiyatrodaki yücelik duygusunu, titreşimi operadaki sarhoşluk verici etkiyi doruklara çıkartan, tüm sahne öğeleri içinde kutsal kökenin izlerini en belirgin biçimde taşıyan bu uçurum artık işlevini yitirmiştir. Sahne hâlâ yüksektedir, ama şimdi dipsiz bir uçurumdan yükselmez, bir kürsü haline gelmiştir artık.[18]

Brechtçi mesafe koymanın kalbindeki bu paradoksal yakınlık, sadece nahoş bir çeviriden kaynaklanan bir sanrıymış gibi görülebi-

yatrosu'nun temel öğelerindendir. Seyircilerinin oyun kişileriyle özdeşleşmesini engelleyip onların kendi yorumlarıyla bir yargıya varmasını sağlamayı amaçlayan, bu nedenle yabancılaştırma için her tür etkenin kullanıldığı yöntemdir. (ç.n.)

18. Walter Benjamin, "What is Epic Theatre," *Understanding Brecht*, çev.: Anna Bostock, New Left Books, Londra, 1977 [Walter Benjamin, "Epik Tiyatro Nedir," *Brecht'i Anlamak*, çev.: Güven Işısağ, Haluk Barışcan, Metis Yayınevi, 2000, s. 15].

lir. İlk bakışta *Verfremdungseffekt* uzamsal bir metafor içerir gibi görünmez. Kelimenin doğrudan anlamı "yabancılaş(tır)mak" ya da tam olarak, "bildik olanı bilinmedik kılmak"tır.[19] Ancak, aynı paradoks, mesafe koymada olduğu gibi bu kavramda da kendini gösterir, çünkü *Verfremdungseffekt*'in tam olarak oyuna dahil olmadığı bir teatral öğe vardır: Teatral alan. Brecht, epik tiyatro seyircisinin sahneyle ilişkisinin, hadiseler sarıki kendi oturma odasında cereyan ediyormuş gibi hiç çekinmeden bir sigara yakıp seyredecek kadar samimi olmasını istemiştir.[20]

Tiyatrodaki seyirciyi evinde hissetmeye çağıran bu davet yine Brechtçi mesafe koymanın merkezindeki paradoksal yakınlığı ön plana çıkarır. Dahası, artık çok daha açık şekilde görülebilir ki bu yakınlık, *Verfremdungseffekt*'in ifade ettiği farzedilenin tam tersi bir eylemi içermektedir: Brechtçi estetik, bildik olanı bilinmedik yapmaktansa bilinmedik olanı bildik yapmayı gerektirir.

Burada, teatral hadisenin diğer her öğesinin maruz bırakıldığı kendine yabancılaşmadan kurtulan bir şey varmış gibi görünür. Bu, tabii ki de, seyircinin egosudur. Brecht, salonu sahnenin devamı yaparak egoyu yabancı imgelere karşı korur ve böylece egonun bedensel parametrelerini meydan okunmamış halde bırakır. Böylelikle, kendi-ile-aynı beden ilkesini epik tiyatronun merkezine oturtur.

Tiyatro, sahne ve salonu birbirinin devamı, tek bir alan yapmayı zaman zaman başarmış olsa da, sinema söz konusu olduğunda bu iki alanı ayıran aralık üzerine bir köprü kurmak o kadar kolay değildir. Bu bölümün devamında daha ayrıntılı şekilde tartışacağım gibi dördüncü duvarı tamamen kaldırmayı aslında hiçbir film başaramamıştır. Gayet iyi bilindiği gibi Brecht'in sinema metnine "esas sitemi," filmin perdeye yansıtılması esnasında seyircinin o metne müdahale etmesinin mümkün olmamasıdır; oysa bir oyun sahnelenirken bunu yapabilmektedir.[21] Bunun nedeni kısmen, sinema aktörü ve seyircinin birbirleri için fiziksel olarak asla mevcut olma-

19. Almanca "Fremd" kelimesi, İngilizcede "strange" [yabancı] ya da "unfamiliar" [tanıdık olmayan] anlamına gelir.
20. Brecht, "The Literalization of the Theatre," *Brecht on Theatre*, s. 44.
21. Brecht'in sinemaya itirazının daha geniş bir tartışması için bkz. Ben Brewster, "The Fundamental Reproach (Brecht)," *Ciné-Tracts*, c.1, no.2 (1977): 44-53.

masıdır; Metz'in *The Imaginary Signifier*'da ifade ettiği gibi, sinemada "dikizci ile teşhirci buluşamaz."[22]

Brecht, salon ile sahneyi bölen indirgenemez uzaklığın sinemanın siyasi yararlılığını ciddi şekilde sınırlandırdığını savunsa da ben aslında durumun bunun tam tersi olduğunu göstermek istiyorum. Brecht'in bahsettiğinden de esaslı bir mesafe koyma –seyirciyi cismani koordinatlarına yabancılaştırma– olanağının, seyirciyi gösteriden ayıran aralıkta saklı olduğunu kanıtlamaya çalışacağım. Dolayısıyla sadece sinematik özdeşleşmenin büyük bir potansiyele sahip olduğunu değil, aynı zamanda, dördüncü duvarın kaldırılması yerine abartmalı hale getirilmesini savunacağım.

B. SİNEMATİK ÖZDEŞLEŞME

Yeni film kuramı sinematik özdeşleşmeyi büyük ölçüde hâkim psikanalitik paradigma açısından tanımlamıştır. Dolayısıyla yeni film kuramında sinematik özdeşleşme esasen, dışsal bir imgenin imgesel olarak içselleştirilmesi şeklinde ortaya çıkar. Örneğin Ann Friedberg, filmin "içe-atmalı özdeşleşme"ye bağlı olduğunu, oysa sadece "yansıtmalı özdeşleşme yanılsaması" sağladığını iddia eder.[23] Özellikle özdeşleşme hakkında yazan bir diğer kuramcı Mary Ann Doane ise içe alınacı özdeşleşmeden başka bir özdeşleşme çeşidini kabul bile etmez. "Misrecognition and Identity"de ikincil özdeşleşmeyi Freudcu modele göre tanımlayan Doane,[24] *The Desire to Desire*'da tüketim ve sinematik özdeşleşme arasında yakın bir bağlantı saptar.[25] *The Imaginary Signifier*'daki son derece etkili özdeşleşme tartışmasında Freud'dan çok Lacan'a başvursa da Christian Metz, sinema seyirciliğini bir özümle(n)me olarak kavramlaştırır; ikincil özdeşleşmeyi tartışırken ayna evresi tanımına başvurur ve

22. Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, çev.: Celia Britton vd. Indiana UP, Bloomington, 1988, s. 63.
23. Friedberg, "A Denial of Difference," s. 39.
24. Mary Ann Doane, "Misrecognition and Identity," *Ciné-Tracts*, c.3, no.3 (1980): 29.
25. Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Indiana UP, Bloomington, 1987, s. 22-37.

birincil özdeşleşme hakkında yorumda bulunurken de, kendi-ile-aynılığın galibiyetini olumlayan seyredenin kamerayla pek de "seyirci olarak kendisi" gibi özdeşleşmediğini iddia eder (s. 42-57).

Bununla birlikte, ilk film kuramcılarından birkaçı, sinemaya gitme deneyimini daha çok seyircinin kendinden geçirilmesi ya da kaçırılması olarak kavramlaştırır. Aslında bunlar sinematik özdeşleşmeyi içe almacı, ya da idiyopatik, değil dışa atmacı, ya da heteropatik, bulurlar. Savıma çok büyük destek sağlayan bu metinlerden kısaca bahsetmek istiyorum.

Theory of the Film'de Béla Balázs ikincil özdeşleşmeyi, seyircinin koltuğundan havalandırıldığı ve sinematik gösterinin içine yansıtıldığı bir süreç olarak niteler. Bu psişik kendinden geçmeyi, Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'inin sinema uyarlamasını seyreden bir seyirci olmanın ne demek olduğu anlatarak betimler:

> Sinemada kameranın kendisi seyirciyi filmin içine taşır... Koltuklarımızda oturduğumuz halde...Romeo ve Juliet'i oradan görmeyiz. Juliet'in balkonuna Romeo'nun gözüyle ve aşağıda duran Romeo'ya Juliet'in gözüyle bakarız. Gözümüz ve beraberinde bilincimiz, filmdeki karakterlerle özdeşleşmiştir, dünyaya onların gözlerinden bakarız, kendi görüş açımız yoktur. Kahramanla birlikte kalabalıklar arasından yürür, ata biner, uçar ya da düşeriz ve diğerinin gözlerine bakan bir karakter, perdeden bizim gözlerimize bakar, çünkü gözlerimiz kameranın içindedir ve karakterlerin nazarıyla özdeştir. Onlar, bizim gözlerimizle görürler.[26]

Bu pasajın son cümlesinde Balázs, özdeşleşmenin uzlaşımsal modeline, yani seyirciliğe özgü içe almaya dayandırılan modele başvurur. Ancak pasajın büyük kısmı çok farklı bir özdeşleşme türüne –bedenin yetki sınırlarını değiştiren bir özdeşleşme türüne– ayrılmıştır. Seyirci artık kendi gözleriyle değil, ötekinin gözleriyle bakmaktadır. Bu durumda özdeşleşmenin toplumsal cinsiyetin sınırlarını aştığı gerçeği, seyircinin bedeninin aslına uygun olmayan bir özellikle çarpıcı kılar; Balázs'ın bahsettiği seyirci ardı ardına hem Romeo'nun hem de Juliet'in bedenini işgal etmektedir. Bu dışsal-

26. Béla Balázs, *Theory of the Film: Character and the Growth of a New Art*, Dover, New York, 1970, s. 48.

laştıran özdeşleşmenin akabinde içselleştiren bir özdeşleşmeye dönmesinin işaretini veren, seyircinin "kendi" cismani algı dayanağının zaferidir. Artık seyirciler kurgusal karakterlerin gözlerinden değil, kurgusal karakterler seyircilerin gözünden bakmaktadır.

Sinemanın seyirciyi sürükleme eğilimini bir tiyatro oyununun sinemaya uyarlanmış versiyonundan yola çıkarak betimleyen Balázs, sinema ve tiyatro arasındaki farkın adeta altını çizer. Buna ek olarak, yukarıda söylediklerinin hemen ardından, "başka hiçbir sanat sisteminde böyle (dışsallaştıran) bir 'özdeşleşme' asla meydana gelmemiştir," der. Dolayısıyla sinemada, heteropatik özdeşleşmeye alışılmadık şekilde olanak sağlayan bir şey olduğunu iddia eder.

Balázs'ın anlattığı ufak dramada seyirci bedeninin her zamanki yetki sınırlarını eninde sonunda yeniden bulur. Ancak *Theory of the Film*'in bu konuyla yakından ilgili bir pasajında Balázs, Çinli bir ressamın hikâyesini, sinemanın seyirciyi "başka bir yer"e götürme eğiliminin bir alegorisi olarak ele alır. Burada, bariz bir kendini yeniden bulma anı yoktur. Seyirci, sinematik gösteri içinde sonsuza dek gözden kaybolur:

> Bir zamanlar bir ressam vardı. Bir gün bir kır manzarası resmi yaptı. Bu, şahane ağaçlarıyla ve dağlara doğru kıvrıla kıvrıla ilerleyen patikasıyla güzel bir vadiydi. Ressam resmini öyle çok sevdi ki, kıvrılarak uzak dağlar arasında kaybolan patikada yürümek için karşı konulmaz bir istek uyandı içinde. Resme girdi ve dağlara doğru ilerleyen patikayı takip etti; bir daha onu gören olmadı. (s. 50)

Bu pasaj, filme özgü özdeşleşmenin seyirciyi Romeo ve Juliet'le ilgili olarak tarif edilenden daha uzun süre için kaçırma potansiyeline sahip olabileceğini ileri sürmektedir; film, seyredeni daimi bedensel parametrelerine sonsuza dek yabancılaştırmaya muktedirdir.[27]

Metz'in *The Imaginary Signifier*'da büyük ölçüde başvurduğu "L'Acte perceptif et le Cinéma" (1953) başlıklı bir makalede Hen-

27. Sinematik özdeşleşmeyi bu anekdotla betimleyen tek eski film kuramcısı Balázs değildir. Bkz. Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reailty*, Oxford UP, New York, 1960, s. 164-165.

ri Wallon da sinematik özdeşleşmenin dışa atmacı mantığını vurgular. Aslında Wallon film seyirciliğini, başka bir yerde çocuğun aynasal imgesiyle ilk ilişkisini tarif etmekte kullandıklarına çok benzeyen terimlerle izah eder.[28] Ancak bu ikisi arasında yararlı bir fark vardır: Bu makalede egonun ilk biçimlenişi, sadece imgesel olarak tutarlı olan benliğin çözülmesinden çok daha az vurgulanır.

Önceleri içalgısal ego ile temsil sahnesinin yalnızca birbirlerine dışsal olduğunu düşünen Wallon, daha sonra bunların birbirleriyle serbest rekabet içinde olduklarını da görerek "L'Acte perceptif et le cinéma"da bu ikisinin arasındaki farkı bir kez daha gösterir. Onlardan, biri diğerine kurban edilmesi gereken, birbirini dışlayan ya da birbiriyle "bağdaşmaz" olan bir dizi olarak bahseder.[29] Ancak, *Les Origines du caractère chez l'enfant*'da sadece duyusal bedene işaret eden "içalgısallık," burada bütünüyle seyircilerin cismani egosunu –seyircinin benliğini– ima etmektedir.[30] Seyirci filmin gösterilmesi sırasında bütünlüğünü korumayı başarabildiği sürece o metnin seslerinden ve imgelerinden ayrı kalabilir. Hiçbir özdeşleşme meydana gelmez. Ama eğer film bedensel egoya üstün gelirse –eğer seyirciyi başarılı şekilde büyülerse– benlik yok olur. Öznenin duyusal koordinatları üzerine daha önce imgesel olarak haritalanmış imgenin yerini, heterojen ve inatla dışsal olan bir imge alır. Wallon, böyle anlarda "kendimi unuturum, artık sadece görseller dizisi vardır; bu görseller dizisi tüm dikkatimi üzerinde toplar ve içimdeki ayrı bir insan olma hissini kaldırır (*le sentiment de ma propre personne)*" der (s. 294). Diğer bir deyişle kendi-ile-aynı beden ilkesi, yerini uzaktaki özdeşliğe bırakır. Böylece Wallon sinematik özdeşleşmenin temelde, en azından filmin gösterilmesi esnasında, heteropatik olduğunu ileri sürer.

Siegfried Kracauer de seyircinin kendini filme kaptırmasını be-

28. Wallon'un ayna evresiyle ilgili açıklamaları *Les Origines du caractère chez l'enfant: les préludes du sentiment de personalité*, Boivin & Cie, Paris, 1934 adlı kitabında yer alır. Wallon'un ayna evresi modeli ile Lacan'ın ayna evresi modeli arasındaki farklar bu kitabın I. bölümünde tartışılmıştır.

29. Henri Wallon, "L'Acte perceptif et le cinéma," *Lecture d'Henri Wallon: Choix de textes*, Éditions Sociales, Paris, 1976, s. 295.

30. *Les Origines du caractère chez l'enfant* ile ilgili bilgi için bu kitabın I. bölümüne bakınız.

timlerken Çinli ressam hakkındaki alegoriyi kullanır.[31] Ancak seyredeni "başka bir yer"e götüren bir taşıt olarak sinema üzerinde en ayrıntılı şekilde düşünen Eisenstein'dır. Filme özgü özdeşleşmenin "esrik" temelleri hakkındaki tartışmasına –ki söz konusu tartışmada Eisenstein bu kendinden geçirmenin potansiyel siyasi kullanımlarından da bahseder– daha yakından bakmak gerekir.

C. MUHALEFETE SIÇRAYIŞ

1930'ların ikinci yarısında Eisenstein, Brecht'in kuramsal yazılarından yola çıkılarak ulaşılmış olanın tam tersi bir siyasi sinema modeli oluşturmuştur. "Film Form: New Problems" (1935) [Film Biçimi: Yeni Sorunlar] adlı makalesinde Eisenstein'ın benimsediği duruş kendi film uygulamasıyla hiç bağdaşmaz: Bu makalede Eisenstein, Sovyet sinemasında bireysel başkahramanın ortaya çıkışını savunur.[32] Bu fenomenin aslında "daha belirgin topluıncu bir aşama, düşünyapısal [ideolojik] yönü daha çok vurgulanmış, temel militan yanı daha keskinleştirilmiş bir aşama"nın parçası olduğunu iddia eder.* Öznelliğe duyulan bu yeni ilginin nasıl olup da devrim niteliğinde bir işlev görebileceğini anlamak, ancak Eisenstein, aktörün kurgusal rolüyle olan imgesel ilişkisinden bahsetmeye başladığında mümkün olur.

Söz konusu pasajda Eisenstein töz dönüşümünden bahseder. Bu metotta aktör, oynadığı role "dönüşür." Bu süreci, dönemin aktörlerinin anılarından birkaç sıra dışı alıntıyla örneklendirir: "'Ben artık ben olmaktan çıktım,' 'Ben artık falancayım' ve 'Bak, o olmaya başladım'" (s. 180). Bu satırlar Wallon ve Scheler'in bahsettiğinden farklı olmayan bir benlik-yok-edici özdeşleşmeye delalet eder. Öteki pahasına ego oluşturulacağı yerde, ego pahasına ortaya çıkan bir

31. Kracauer, *Theory of Film*, s. 164-165.
32. Sergei Eisenstein, "Film Form: New Problems," *Film Form, Essays in Film Theory*, çev.: Jay Leyda, Harcourt, Brace and Jonanovich, New York, 1977 [Sergei M. Eisenstein, "Film Biçimi: Yeni Sorunlar," *Film Biçimi*, çev.: Nijat Özön, Payel Yayınevi, 1985, s. 147].
* [*A.g.y.*, s. 167].

kez daha öteki olur. "Ben" "o" olur; bu, öznenin ayna imgesine ilk ilişkisini andıran bir nesneleştirmedir. Metodik rol sanatı hakkındaki bu hikâye, "Film Biçimi" ve aynı cilt içinde onu takip eden "The Structure of the Film" [Filmin Yapısı] adlı makalede –başka bir sinema seyircisini de içeren– dışsallaştıran töz dönüşümünün amblemi haline gelir.

"Filmin Yapısı"nda Eisenstein sinematik özdeşleşmenin, uygun bir "kılavuz sunulduğunda" seyirciyi sadece kendinden "geçmeye" değil, "başka bir boyuta geçiş yapma"ya da ikna edebileceğini iddia eder.[33] Hatta seyircinin muhalefete "diyalektik [bir] sıçrama" yapmasını bile sağlayabilir[34]; seyirciyi, bir toplumsal düzenden, örgütleniş ilkeleri ilkinin tersi olan bir başkasına mancınık misali fırlatabilir:

> ...bir nitelikten öbürüne sıçramalarla geçiş, *yalnız bir büyüme formülü değil*, daha fazlasıdır, *bir gelişme formülüdür*: Bizi yalnızca *doğanın evrim yasalarına bağlı, tek tek "bitkisel" birimler* olarak değil, fakat *bir topluluğun ve toplumsal birliğin bireyleri, bunların gelişmesine bilinçli olarak katılan biri* olarak sürükleyen bir gelişmenin formülü. Toplumsal gelişmenin, toplumdaki devriminin yöneldiği devrimlerde yer alanın da, toplumsal olayların yorumundaki tam da bu sıçrama olduğunu biliyoruz.[35]

Eisenstein'ın savının tam uç noktada oluşunu anlamamız can alıcı önem taşır. Eisenstein'a göre siyasi sinema özdeşleşmeden ayrı anlaşılamaz. Çünkü özdeşleşme, seyirciyi yeni bir toplumsal ortaklığa katabilmekle kalmayıp, kendi psişik biçimlenişine (örneğin, kendi benliğine) zıt bir özne-konumunu işgal etmeye de ikna edebilecek ayrıcalıklı bir mekanizmadır. Eisenstein, "sınıf bağları, yapıtın konu ve izleğinin [temasının] benimsediği yönün taban tabana karşıtı olan bir izleyicinin direncini bile kırabilir, yani izleğin de, konunun da kendileri için 'örgensellik' taşımadığı ['organik' olma-

33. Eisenstein, "The Structure of the Film," *Film Form* [Eisenstein, "Filmin Yapısı," *Film Biçimi*, çev.: Nijat Özön, Payel Yayınevi, 1985, s. 224)
34. Daha sonra açıklığa kavuşacağı gibi Eisenstein'dan aldığım "diyalektik sıçrama" nosyonundan çok "muhalefete sıçrama" nosyonudur. Bu nosyon benim modelimde her şeyden önce kendine-muhalif olmayı ima eder.
35. Eisenstein, "Filmin Yapısı", s. 232.

dığı] izleyicilerin direncini de," kırmaktan bahseder.[36] Eisenstein bu bütünleşmeyi, akla dayanan ikna yoluyla değil, heteropatik özdeşleşme yoluyla gerçekleştirmeyi önerir. Biraz önce alıntılamış olduğum pasajda seyircilerin yeni bir toplumsal düzenin gelişimiyle en uygun ilişkisinin bilinçli bir katılım olduğunu söyler. Yazarın aynı metnin başka bir yerinde o katılımın "esrik" temellerini vurgulaması, katılımın bilinçdışını da içermesi gerektiği izlenimini verir.

Eisenstein, *Film Biçimi*'nde bahsettiği kendinden geçmenin bir şekilde bedene yöneldiğini iddia etmeye ilk kez yaklaşır. *Old and New*, "The Filmic Fourth Dimension"da [Filmsel Dördüncü Boyut] "yaratıcı esrime" üzerine bir tartışmanın ortasında, filmin montaj yapısının seyircide neden olduğu "'psiko-fizyolojik' titreşimler"den bahseder.[37] Ve "Methods of Montage"da [Kurgu Yöntemleri] yine "Filmsel Dördüncü Boyut"taki esrimeyle ilişkili olarak "fiziksel yer değiştirme duyusu"nu üsttitremsel [overtonal] montajla ilişkilendirir.[38] Ancak "Film Biçimi" ve "Filmin Yapısı"nda sözü edilen tek gövde, Eisenstein'ın seyirciyi kendi bedeni dışına naklederek oluşturmayı umduğu o yeni toplumsal gövdedir. "Film Biçimi," örnek siyasi filmin hem önceden tasarladığı hem de meydana getirilişine yardımcı olduğu birlikten uzun uzadıya bahseder ve bu makaledeki metaforların tümü doğa âleminden alınmıştır; Eisenstein şöyler der: "Her izleyici kendini nasıl çevresindeki örgensel [organik] doğayla birleşmiş, kaynaşmış hissediyorsa, bu tür yapıtta da örgensel biçimde [organik olarak] ilişkili, kaynaşmış, birleşmiş hisseder" (s. 207).

Fredric Jameson, metaforik olarak kullanılmadığında bedenin hiçbir siyasi değere sahip olamayacağını –kendi başına bir terim olarak değil, sadece bir toplumun üyelerini hep birlikte "örerek" "sahici [bir] organizma"ya dönüştürmenin bir değişmecesi olarak meşruluğa sahip olduğunu– iddia eder. *The Political Unconscious*'da bedenin, "şu noktadan itibaren, yalıtılmış beden gibi büsbütün bireysel bir açıdan ve sadece kişisel esrime" bakımından bir

36. Eisenstein, "Filmin Yapısı," s. 160.
37. Eisenstein, "Filmsel Dördüncü Boyut," *Film Biçimi*, s. 85.
38. Eisenstein, "Kurgu Yöntemleri," *Film Biçimi*, s. 96.

"yeniden özelleştir[il]me"sine karşı çıkar.[39] Ancak, şimdiye kadar netleşmiş olmalıdır ki "yalıtılmış beden" diye bir şey olamaz. Beden psişik olarak sadece, kültürün sebep olduğu duyuların ve kültür tarafından düzenlenen temsillerin "yansıtması" olarak şekillenir. Bu iki öğeler kümesinin belirli öznellikler içinde bir araya getirildiği –ya da getirilmediği– koşullar aynı zamanda daha geniş söylemlerin ve kurumların bir sonucudur. Dolayısıyla beden asla tamamıyla "özel" olamaz; her ne kadar kendini çoğu zaman bu kılıkta sunsa da... Nasıl her fantezi her zaman bir grup fanteziyse, her beden de her zaman bir "grup beden"dir. Dahası, mademki kendiile-aynılık ilkesinin kendini haritalandırdığı başlıca araziyi beden sağlıyor, o halde bu ilke bir kültürün var olan özdeşlik kategorilerinin korunmasında son derece önemli bir rol oynayacaktır. Beden, sonuç olarak, doğrudan doğruya toplumsaldır. Burjuva seyircinin kendi sınıfına muhalif oy kullanmasına neden olmakla kalmayıp aynı zamanda kendi sınıfına muhalif şekilde özdeşleşmesine de neden olan günümüz siyasi sinemasının tasarısı artık bununla sınırlı kalamaz.

Benim hayal ettiğim sinema öncelikle bütüncül bir benlik ilkesine meydan okuyan bir sinemadır çünkü bu ilke, hem aynılık üzerine değişmez bir ısrarla eşanlamlıdır hem de öteki âlemiyle düşmanca ve sömürgeleştirici bir ilişki içindedir. Görünürde tutarlı olan bedensel ego, farkla karşı karşıya geldiğinde onu ya kabul edilemez bir "ayna" olarak reddedecek ya da hazmedilebilir şartlarda yeniden oluşturacaktır. Burada ayrıntılı şekilde inceliyor olduğum sinema, beden şemasının aldatıcı birliğini parçalara ayıracak ve görsel *imago*yu yeniden müzakere edilebileceği dışarıya yerleştirmekte ısrar edecektir.

İkinci olarak böyle bir sinema daha önce *moi*'sı kendini ötekiler pahasına korumuş olan özneyi, ötekilerle bir özdeşleşme ilişkisi içine yerleştirecektir. Eisenstein'ın muhalefete "sıçrama" nosyonunu bugün bu şekilde tahlil etmemiz gerektiğini savunuyorum. Bu sinema, erkek özneyi kadınlık bedensel parametreleri içine, beyaz

39. Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell UP, Ithaca, 1981, s. 73.

özneyi siyahlığınkilere, orta sınıf özneyi evsizliğinkilere ve heteroseksüel özneyi homoseksüelliğinkilere yansıtacaktır. Yine bu sinema, uzaktaki özdeşliği de erotikleştirecek ve böylece onu yeni ve sarhoş edici hazların kaynağı yapacaktır. Kendine-yabancılaştıran "ayna"nın yeniden oluşturulmuş *moi* tarafından reddedilmesini ya da "yutulması"nı ancak böyle hazlar sağlayan bir sinema önleyebilecektir. Film geleneksel olarak bunların hiçbirini çok iyi sahnelemiş olmasa da, bu iki işlev 1990'ların siyasi sineması için bir zorunluluk olacak gibidir.

D. SİNEMA VE AURA

Peki sinemayı "siyasi esrime" olarak adlandırabileceğimiz şey için böyle ayrıcalıklı bir potansiyel taşıt yapan nedir? Filmin seyirciyi kendinden kaçırma eğilimini kuramlaştırmanın en iyi yolu Walter Benjamin'in "aura" kavramından geçer. Bu kavram, siyasi sinema hakkındaki alışılmış düşünce şekillerimize tabiatça tamamen zıt gibi görünse de, aslında önemli karşıtlıkçı kullanımlara sahiptir.

Bu karşıtlıkçı kullanımlar sadece, Benjamin'in "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" [Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı], "A Short History of Photography" ve film kuramı tarafından genellikle göz ardı edilmiş olan "On Some Motifs in Baudelaire" [Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine] adlı metinleriyle ilişkili olarak okunduğunda kavranabilir.[40] Bu metin diğer ikisiyle yan yana koyulduğunda, "aura" nosyonunun, tekniğin olanaklarıyla yeniden-üretimin ters düştüğü bazı geleneksel estetik değerlere kesin bir şekilde işaret etmediği aşikâr hale gelir. Aksine, daha derin şekilde, öznel bir ilişkiyi işaret

40. "On Some Motifs in Baudelaire"i konu alan iki önemli metin bulunmaktadır: Miriam Hansen, "Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology,'" *New German Critique*, no.40 (1987): 179-224; ve Richard Allen, "The Aesthetic Experience of Modernity: Benjamin, Adorno, and Contemporary Film Theory," *New German Critique*, no.40 (1987): 225-240 [Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" ve "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine," *Pasajlar*, çev.: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 2004].

eder. Bu ilişki, Lacan'ın "insanın, komşusunu duygusal olarak bütünüyle kabul etmesi"[41] dediği şeye olanak verir. Dolayısıyla, estetik bir metnin "auralı" olduğu, tekniğin olanaklarıyla yeniden-üretime meydan okuduğu zaman değil, o öznel ilişkiyi teşvik ettiği zaman söylenebilir. Estetik metin bunu eşzamanlı ve eşit derecede gerekli iki etkinlikle meşgul olduğunda teşvik eder: Sözde dördüncü duvarı en yüksek düzeye çıkardığında ve temsil sahnesini ideallikle aydınlattığında.

"Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"nda Benjamin aurayı, geleneksel sanat eserlerinin "hakikiliği," "otoritesi" ve "bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı" ile eşit sayar.[42] Auranın estetik nesnenin aslında var olduğunu, ancak tekniğin olanaklarıyla yeniden-üretimle kaybedildiğini ima eder gibidir. Fakat birkaç sayfa sonra Benjamin aurayı, sanat eserinin aslında var olan bir özellik olarak değil de sanat eseriyle ilgili toplumsal bir "tutum" olarak nitelendirmenin daha doğru olacağını ileri sürerek, fotoğrafın gelişinden önce sanat eserinin sahip olduğu "kült" değerle ilişkilendirir. Benjamin "hakikilik" nosyonunun, belirli bir çağın ideolojik yapısı olarak daha iyi anlaşılabileceğini, bir metnin belirli bir vasfı olarak o kadar iyi anlaşılamayacağını ileri sürerek bu nosyonu da yapısökümüne uğratır.

Ve metnin başka bir yerinde sıra, sonunda auranın tanımına geldiğinde, bu değer kesinlikle öznel boyutlar üstlenir. Benjamin, söz konusu tanım üzerinde en çok "A Short History of Photography" ve "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine"de ısrar edecektir ve "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"nın takip eden sayfalarında bu tanım çok büyük öneme sahiptir. Aura için başlıca örneklerini sanat yerine doğadan alan Benjamin aurayı sadece estetik bir algı dayanağının ötesinde genelleştirmektedir. "Tarihsel nesneler için önerilmiş olan özel atmosfer [aura] kavramına, doğal nesnelere ilişkin bir atmosfer kavramının yardımı ile açıklık

41. Jacques Lacan, "Aggressivity in Psychoanalysis," *Écrits: A Selection*, çev.: Alan Sheridan, Norton, New York, 1970, s. 23.
42. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," *Illuminations*, çev.: Harry Zohn, Harcourt, New York, 1969. [Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı," *Pasajlar*, çev.: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 53-54].

getirmek yararlı olur," der ve şöyle devam eder: "Doğal nesnelere ilişkin özel atmosferi, –ne denli yakınımızda bulunursa bulunsun– bir uzaklığın biriciklik niteliğini taşıyan görüngüsü diye tanımlamaktayız. Bir yaz günü öğleden sonra dinlenirken, bakışların ufuktaki sıradağ çizgisini ya da gölgesi dinlenmekte olana vuran bir dalı izlemesi, bu dağların ya da dalın özel atmosferini yaşamaktır."*

"Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"nda verilen bir dipnot, bu "uzaklık" nosyonuna kısmi bir açıklama sağlar. Benjamin auranın fiziksel olmaktan çok psişik olduğunu belirterek, onu kült imgesinin "yaklaşılamaz"lığına bağlar.** "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine"de çok tartışılan birkaç pasajda Benjamin, aurayla eşanlamlı olarak ele aldığı "uzaklık"ı sadece öznel değil, aynı zamanda açıkça *psiko-görsel* terimlerle belirtir. Bu metnin bir dipnotunda aurayı nesneye bakma şekliyle ilişkilendirir[43] ve metnin kendisinde ise o bakma şeklini nesneye yapılan bir yatırım ya da *Belehnung* olarak nitelendirir [s. 238]. Nesne "yaklaşılamazlık" aurasını, Alman bir eleştirmenin "seyircinin üretken dikkati" dediği şeyden türetir.[44]

Benjamin, bu yatırım yapma ya da zenginleştirmeyi iki şekilde tarif eder. Birincisinde, nesneye bakışa karşılık verme yeteneğinin bununla verildiğini ileri sürer. Bu pasajda *Belehnung*'u tarif ederken özünde öznelerarası olduğunu söyler ve estetik alanında oyuna sadece metaforik bir çıkarsama vasıtasıyla dahil olduğunu belirtir. Yani *Belehnung*'un birincil olarak birey ve öteki arasında bir ilişki gerektirdiğini, seyreden ve sanat eseri arasındaki ilişkiyi sadece ikincil olarak gerektirdiğini ileri sürer:

> ...aura deneyimi, insan toplumunda alışılagelmiş bir tepki biçiminin, cansızlarla ya da doğayla insan arasındaki ilişkiye uygulanmasıdır. Kendisine bakılan ya da bakıldığına inanan, bakışlarını kaldırıp yanıt verir. Baktığımız bir nesnenin aurasını duyumsamak, onu bakışlarımı-

* *A.g.y.*, s. 56-57. (ç.n.)
** *A.g.y.*, s. 58, n. 6. (ç.n.)
43. *A.g.y.*, n. 76a, s. 251.
44. Birgit Recki, *Aura and Autonomie: Zur Suljektivitat der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor Wiesengrund Adorno*, Königshausen & Neumann, Nurzburg, 1988, s. 24.

za yanıt verme yetisiyle donatmak anlamına gelir.*

Ötekini bakışımıza karşılık verme yetisiyle donatmak, görünürde ötekini bir öteki olarak kabul etmektir, ya da –biraz daha açık ifade etmek gerekirse– onun da bir özne olduğunu kabul etmektir.

Benjamin'in *Belehnung*'un ikinci tanımını bunun hemen ardından gelen pasajda vermesi, onun da temelde öznelerarası olduğuna bir göndermeymiş gibi gelebilir. Burada aura, ötekine bakışımıza karşılık verme yeteneğinin atfedilmesinden çok, ötekinin yüceleştirilmesini ima eder. Benjamin bu yüceleştirmenin, arzunun dile getirilmesi ya da adlandırılması yoluyla yapıldığını iddia etmektedir. Tükenmez ve dolayısıyla tüketilemez olan bir güzelliğin –birinin adeta etrafından "dönebileceği" ama asla içe almayacağı bir güzelliğin– üretimini, böyle bir yüceleştirmenin nihai sonucu olarak nitelendirir.[45] Benjamin, Valery'den yaptığı bir alıntıda bu güzellik hakkında şunları söyler: "...bize benimsetmeye çalıştığı hiçbir davranış biçiminin onu tüketememesinden ya da bozamamasından anlarız." O, "gözlerimizin bakmaya doyamadığı bir şeyi yansıtacaktır" çünkü onun "içerdiği ve oluşumuna kaynaklık eden isteği karşıladığı şey ise, bu isteği sürekli besleyen bir şey olacaktır."** Dolayısıyla, yapılan bu yatırımın, ötekinin kökten *idealleştirilme*sini gerektirdiği, yani sadece sevgili statüsüne değil, aynı zamanda arzunun *neden*i statüsüne de yükseltilmesini gerektirdiği söylenebilir.

"Uzaklık"ı yaratan bu iki yatırım biçimini –ötekine bakışımıza karşılık verme yeteneğinin atfedilmesi ve ötekinin "bir kült imgesi" statüsüne yükseltilmesi– nasıl anlamalıyız? Benjamin'in *Belehnung* nosyonu ve Lacan'ın sevgi hediyesi kavramı arasında birtakım yakın bağlantılar olduğu muhtemelen artık aşikârdır. Ötekinin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine"de tarif edilen yüceleştirilmesi, bir kimsenin ya da bir nesnenin Şey statüsüne çıkarıldığı ve o suretle idealliğe büründüğü o yüceltme süreciyle birbirine çok uymaktadır. Her iki durumda da, arzunun imkânsız nesneolmayanı-

* "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine," s. 238. (ç.n.)

45. Burada dürtünün *objet a* etrafından "dönmesi" ile ilgili tartışmayı çağrıştırmak istedim (bkz II. bölüm), çünkü her iki durumda da nesne elde edilemez.

** "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine," s. 237.(ç.n.)

na imgesel yüz hatları verilir ve böylelikle de eksiği sağlamlaştıran ve arzuyu temelde doyurulamaz kılan o uzaklığa koyulur. *Das Ding* yerine geçen nesne bunun karşılığında, *das Ding* değerini gereğince üstlenir; nesne, insanın bakmaya asla doyamayacağı o mutlak güzelliği gösterir hale gelir.

Ama ne Benjamin ne de Lacan için idealleştirme, ötekiyle sürdürülebilir bir ilişki kurmak için tek başına yeterli değildir. Öznenin, aydınlatılan sahneye uzaklığını koruması da can alıcı öneme sahiptir; özne, "kült imgesi"ni, içe alınacı bir özdeşleşmeyle özümlenmemelidir. Ötekine bakışımıza karşılık verme yeteneğinin atfedilmesi burada can alıcı öneme sahiptir çünkü beraberinde, ötekini bağımsız eşitimiz olarak kabul etmemizi getirir. Benjamin'in aura nosyonunu çözümlerken Birgit Recki, bakışa karşılık veren öteki, "seyirciye onunla aynı seviyede olduğunu gösterir," der (s. 24). Diğer bir deyişle öteki, Birgit'e göre, ayna gibi "ölü bir şey" olmadığını, kendi eşiti bir varlık olduğunu gösterir. Her zaman idealleştirmeye eşlik eden özdeşleşme, burada ister istemez, dışa atan bir seyir izler.

Lacan'ın öznenin özneyi tanıması ile ilgili yorumunda da bakış önemli bir rol oynar. *Four Fundamental Concepts*'in önemli bir pasajında Lacan "büyük harfli Öteki'nin boyutunu" önce, insanın kendini öteki vasıtasıyla sevdiği o idiyopatik işleyişten ayırt eder. Sonra, öteki olarak ayrımsandığında "Öteki'ne yanıt veren"in –diğer bir deyişle, özne-sıfatıyla-öteki ile aynı anlama geldiği söylenebilecek olan şeyin– bakış olduğunu söyler.[46]

Lacan, Benjamin'in tarif ettiği süreci açıklığa kavuşturmaya

46. Jacques Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, çev.: Alan Sheridan, Norton, New York, 1978, s. 194-196. Benim "bakış" dediğim şeyin geçtiği pasaj şöyledir: Erojen bölgenin bir kılıf gibi kapladığı ve bir cep gibi ters yüz olabilen dürtüye, ötekinde her seferinde yanıt veren şeyi arama ödevi verilmiş gibi görünmez mi? ...Bunun *Schaulust* [gözetleme dürtüsü] düzeyinde nazar olduğunu söyleyelim. (s. 196). Alan Sheridan "*le regard*"ı "nazar" olarak çevirmiş olsa da "bakış" daha iyi bir çeviri olacaktır. Öznenin özneye ilişkisi sadece görsel alanda bakış vasıtasıyla kurulabilir. Bakış, eksiğin ve arzunun birincil gösterenlerinden biridir. Terry Eagleton'ın *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, Verso, Londra, 1981, s. 38'de yaptığı gibi bu ilişkiye nazarı da katmak, anında Lacan'ın efendi/köle diyalektiğiyle ilişkilendirdiği o eşitsizliği meydana getirir ki, bu diyalektik etkin sevgi hediyesine bütünüyle karşıttır.

yardım ederken, Benjamin de Lacan'ın yarı açıklanmamış bıraktığı bir şeyi belirtir: Bu yücelten idealleştirmeyi meydana getiren mekanizmayı. Özne, ötekini Benjamin'in "istenç dışı" ya da "bilinçdışı" olarak nitelediği o libidinal doygunluğa erişmiş ve de özellikle görsel olan anılarla yakın bir ilişki içine yerleştirerek, ona sevgi hediyesini verir. Benjamin, aura deneyimi "*mémoire involontaire*'in [istençdışı bellek] verilerine uymaktadır" iddiasında bulunduktan sonra parantez içinde şunu ilave eder:

> ...bu veriler eşsizdir: Onları tutmak isteyen bellekten kaçıp giderler. Böylece de aura'yı "bir uzaklığın bir defaya özgü görünüşü" olarak anlayan bir aura kavramını desteklerler. Bu belirlemenin avantajlı yanı, söz konusu olgunun kült yapısını saydam kılmasıdır. Asıl uzaklık, yaklaşılamaz olandır: Yaklaşılamazlık, gerçekten de kült imgesinin temel niteliklerinden biridir [s. 238-239].

Başka bir tartışmanın bağlamı içinde Lacan, libidinal yankıya sahip bir anılar ağında arzunun adsız nedeninin yerini alan nesnenin iyice oturtulmasıyla, arzunun adsız nedeninin hem anlamlandırıldığını hem de sabit bir uzaklıkta tutulduğunu ileri sürer. Bu anılar ağı ya da "çokluğu," yerinin bir ayrıcalıklı gösterenden bir diğerine değiştirilmesiyle niceliksel bir "karmaşıklık"a eninde sonunda teslim olur.[47] İşte bu anlam veren "karmaşıklaştırma" vasıtasıyla bir şey, Şeyin temsilcisi ve böylelikle de bir arzu nesnesi olarak oluşturulur. Böylece bir kişi ya da bir şey, herhangi bir temel değer vasıtasıyla değil, yoğun ve libidinal doygunluğa erişmiş bir metaforik alan içine yerleştirilmesi sayesinde ideallik saçar hale gelir.

Bu yatırım, hem Benjamin hem de Lacan'daki aydınlatmayla bir şekilde eşanlamlıdır. "Aydınlatılmış" bir imge olarak tarif edilebilecek şeyi üretir. Auranın *Erscheinung*'u [görünüre çıkışı] hakkında yazarken Benjamin'in o göstereni sadece "görünüş," "tayf" ya da "görüş" olarak değil, Almancada "parıltı" ve "ışık" anlamlarını da taşıyan "*Schein*" olarak anlamamızı sağlamayı amaçladığı açıktır. Benzer şekilde Lacan, idealliğin, bir arzu temsilcisinden bir

47. Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960*, çev.: Dennis Porter, Norton, New York, 1992, s. 50.

diğerine yer değiştirmesiyle üretildiği süreci tarif ederken şöyle der: Çağrışımları düzenleyen düşünce (vorstellungen) kümelerine ya da çağrışım yoluyla kolaylaştırına yasalarına göre aydınlanmasıyla... nöronik organizmanın aydınlatılmış bölgesinde bir tür genişleme olur.[48] Daha sonra göreceğimiz gibi bu ideallik aydınlatmayla öylesine yakından bağlıdır ki, bir film ya da fotoğrafta bir nesne nasıl aydınlatılıyorsa o nesneye yine o şekilde ideallik verilebilir.[49]

Nasıl "uzaklık" geleneksel sanat eserine içkin bir şeyden çok öznel bir ilişkiyi ima ediyorsa, karşıt değeri olan "yakınlık" da aynı şeyi ima eder. "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"nda auranın düşüşte olduğu nosyonunu ilk ortaya koyduğu pasajda Benjamin geleneksel sanat eserinin, "bulunduğu yere" sıkıca demir attığını ileri sürer. Diğer yandan tekniğin olanaklarıyla yeniden-üretilen imge, "seyircinin özgün olanla yarı yolda buluşmasını mümkün kılar, bir fotoğraf ya da fonograf kaydı biçiminde o olur" ve böylece de "daha yakın"a gelmesini mümkün kılar (s. 220-221). Böylece Benjamin "yakınlık"ı uzamsal terimlerle belirtir. Ancak bundan iki sayfa sonra "yakınlık"ı, sonunda "uzaklık"ı belirtmekte kullandıklarıyla benzeşen şekillerde ayrıntılandırır. "Uzaklık" gibi "yakınlık"ın da tekniğin olanaklarıyla yeniden-üretimden çok, özne ve nesne arasındaki belli bir ilişkiyle alakalı olduğunu belirtir. Ya da tam olarak ifade etmek gerekirse, tekniğin olanaklarıyla yeniden-üretimden çok, nesne ile öznenin karşı karşıya "durması"yla alakalı olduğunu belirtir:

> (Auranın çöküşü,) her ikisi de kitlelerin günümüz yaşamındaki artan önemiyle bağlantılı iki olgudan temellenmektedir. Günümüzde kitlelerin nesneleri uzamsal ve insani açıdan "yakınlaştırma"ya yönelik, tut-

48. *A.g.y.*

49. "A Short History of Photography?", çev.: Stanley Mitchell, Screen, c.13, no.1 (1972): 18-20'de Walter Benjamin ışığı aurayla ve dolayısıyla da ideallikle ilişkilendirir. Ve *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge UP, Cambridge, 1991'de Mieke Bal da aydınlatmayı zaman zaman idealliğe bağlar. Örneğin Rembrandt'ın burnundaki pırıltıyı (*Self-Portrait*, 1629) Freud'un fetişistinin burnundaki "parlaklık"la (s. 309) ve *The Blinding of Samson*'daki ışığı (1636) "öznel bütünlük" vaadiyle (s. 343) izah eder.

> ku derecesine varan isteği ile, her olgunun biriciklik niteliğini yeniden-üretim yoluyla aşmak eğilimi atbaşı gitmektedir. Nesneyi betim aracılığıyla, daha çok kopyalar, yani yeniden-üretim yoluyla en yakın görünümü içerisinde el altında bulundurma gereksinimi günden güne artmaktadır. ... Nesnenin çevresini saran kabuktan çıkarılması, özel atmosferinin [aurasının] yıkılması, belli bir algılamanın belirtisidir; bu algılamanın "nesnelerin tümel eşitliği"ne ilişkin duyumu o denli yoğun bir düzeye varmıştır ki, bu duyum biriciklik niteliğini taşıyan bir nesneden de yeniden-üretim yoluyla elde edilebilmektedir [s. 57].

Bu pasajda açıklığa kavuştuğu üzere "yakınlık," Benjamin'e göre, öznenin algı dayanağının dışsal imgenin algı dayanağı karşısında onu türetenin sanatsal bir temsil mi yoksa başka bir insan mı olduğuna bakmaksızın kazandığı zaferin yanı sıra öznenin imgeyi özümlemesini de ima eder. Bu, o imgeyi kendi içimde ve kendim aracılığıyla ayrımsamak, onu sadece "benim" değil, "ben" yapmak demektir. Benjamin'in kullandığı dil, bu kendine mal etmenin gerçek ya da metaforik ötekine uyguladığı şiddeti açığa çıkarır: Şiddet vasıtasıyla gerçek ya da metaforik ötekini, içinde yaşamını sürdürebileceği ya da ("kabuk") *olabileceği* tek bağlamdan çıkarırım. Bir de gerçek yıkımını gerçekleştiririm. Mirasın ve auranın korunması nihayetinde heteropatik özdeşleşmeye işaret ederken, bunun karşıt değeri olan "yakınlık," o psişik işlemin idiyopatik ya da içselleştiren bir versiyonunu ima eder.

Artık "uzaklık" ve "yakınlık" kavramlarının değer durumunun esasen öznel olduğunu saptadığımıza göre estetik –ve özellikle sinematik– metne bu model içinde bir yer bulmanın vakti gelmiş demektir. Şimdi bir sanat eserinin, seyircisini hangi koşullar altında sevgi hediyesini kendi içalgısal bedenine uydurulamayacak cismani koordinatlara vermeye ve böylece kendi içalgısal bedeninden uzakta özdeşleşmeye sevk edebileceğini inceleyelim.

Daha önce belirttiğim gibi Balázs ve Eisenstein gibi kuramcılara göre sinema böyle bir tasarıya diğer tüm estetik biçimlerden daha elverişlidir. Ancak bu kuramcılar bunun nedenini belirtmezler. Diğer yandan Benjamin sinematik özdeşleşmeyi temelde idiyopatik olarak görür gibidir. Aslında Çinli ressam alegorisine başvurur-

ken o da bunu sinemanın ne olduğundan çok ne olmadığının bir meseli olarak yapar.[50] Benjamin, filmi tekniğin olanaklarıyla yeniden-üretimin başlıca temsilcisi ve de temelde auraya karşıt olarak nitelendirerek, onun heteropatik özdeşleşmeyi niçin kolaylaştırması gerektiğini anlamamızı daha da güçleştirir.

Ancak Benjamin estetik bir aura kuramının en azından basit ana hatlarını da sağlar ve bu kuram Benjamin'in sinemanın auraya karşıt bir temsil biçimi olduğu şeklindeki iddiasını sağlamlaştırmaktan çok, niçin sinemanın eski film kuramının tayin ettiği özdeşleşme işlevini mükemmelen yerine getirmesi gerektiğini açıklamaya yarar. Hem Benjamin'in auralı metin modelinde tekniğin olanaklarıyla yeniden-üretim ile geleneksel sanatın karşıtlığı tam olarak ilk başta göründüğü kadar merkezi bir yer teşkil etmez hem de sinema, neredeyse kaçınılmaz şekilde, bu modelin başlıca örneği olarak ortaya çıkar. Ve seyirciyi benlikten uzakta idealleştirmeye –böylelikle de özdeşleşmeye– teşvik eden şeyin tam olarak, sinemanın aurayla ilgili özellikleri olduğu meydana çıkar.

Benjamin "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"nda aurayla ilgili tartışmasına her ne kadar geleneksel sanat ile tekniğin olanaklarıyla yeniden-üretilmiş imge arasında şematik bir antitez kurarak başlasa da, aurayı yaratan estetik koşullarla ilgili görüşleri, *Belehnung*'u tanımlarken kullandığı gösterene yönelir: "Uzaklık." Ve bu gösteren anlamını yine "yakınlık"ın karşıtı olarak bulur.

Ayrıcalıklı örneğini Atget'in öncüsü olduğu fotoğrafçılık türünde bulan "yakınlık" her şeyden önce, bir imgenin sanatsal ya da temsili yapısının zayıflatılıp "kanıtsal" ya da göndergesel ekseninin kökten şekilde güçlendirilmesini içerir. Benjamin, Atget'in Paris sokaklarını "suç mahalliymiş gibi" fotoğrafladığını ve bu noktadan sonra göndergesel fotoğrafın "tarihsel süreç içerisinde kanıtlar" sağladığının varsayıldığını yazar [s. 60]. Bu yüzden böyle bir temsil, bir Rönesans tablosunun yaptığı gibi bir başka dünyaya açılmaktansa, kendi dünyamıza daha tam bir erişim sağlar gibi görünür.

50. Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı," s. 76.

Bir imgeyi "yakınlaştırmak" aynı zamanda onun kendine özgülüğünü "tasfiye etmek" [s. 55], onu standartlaştırmak, tikelliğinden mahrum etmektir. Benjamin, bu "tasfiye"ye örnek olarak "bir defaya özgü varlığın" tekniğin olanaklarıyla yeniden-üretimle ikame edilmesini verse de [s. 55], belki de bu metinsel strateji en iyi şekilde heterojenliğin homojenleştirilmesi –normatif temsilin ve benliğin, çeşitlilik karşısındaki zaferi– olarak anlaşılabilir. Son olarak "yakınlık," iyeliği, yani bazı çağdaş imgelerin dikkate değer bir özelliği olan o "bana ait" niteliğini gösterir. Sadece o nesneye özgü algı dayanağının öznenin algı dayanağıyla ikame edilmesini değil [s. 55], onu "en yakın görünümü içerisinde" "el altında bulundurma," örneğin onu kendine mal etme, olanağını da içerir [s. 57].

"Uzaklık" ise, bir imgeyi nesneler dünyasından ayıran yapısının ön plana çıkarılmasını ve bir temsil olarak işaretlenmesini zorunlu kılarmış gibi görünebilir. Diğer bir deyişle, dördüncü duvarın abartmalı hale getirilmesini gerektirir gibi görünebilir. "Uzaklık," o imgeye özgü bağlamın saklanmasını ya da yeniden oluşturulmasını gerektirir gibi de görünür. Son olarak "uzaklık," estetik bir metin hem "ayna"nın hem de kültür perdesinin hâkim koordinatlarının faaliyet alanı dışında kalana, yabancı olan" ya da "tanıdık olmayan"a odaklandığında, o metni seyretme deneyiminin parçası olarak da görülebilir. Bu söylemsel stratejilerin tümünün işlevi, imgenin sadece normatif temsille değil, seyredenle de ilgili olarak ötekiliğini ya da başkalığını işaretlemek ve sahip olma dürtüsüne karşı gelmektir. Seyreden, bunların sayesinde imgeyi çok kesin bir şekilde "ben değil" kılığında ayrımsamaktadır.

Fakat auranın bir şeye hangi estetik koşullarla verildiğini belirtme girişiminde bulunulduğunda, Benjamin'in aurayı sadece uzaklıkla ilişkilendirmediğini hatırlamak çok önemlidir. Tam olarak ifade etmek gerekirse Benjamin uzaklığın, yakın olanla göreli olarak algılanmasını gerektirdiğini söyler. Böyle söyleyerek, seyreden ile auralı nesne arasında bir özdeşleşme ilişkisinin gerekliliğini vurgular; ki bu ilişki sadece idealleştirme ya da o nesnenin "kült imgesi" statüsüne yükseltilmesiyle mümkün kılınabilir. Bu yükseltme, her şeyden önce, nesnenin yeni şekillerde aydınlatılmasına yetecek ka-

dar karmaşık olan bir temsil ağına, psişik alanda olduğu gibi, eklenmesini ve böylece seyirciden, aksi halde yabancı kalacak olanla imgesel ilişkiye girmesinin talep edilmesini gerektirir gibi görünmektedir. Ancak son bölümde vurguladığım gibi bu idealleştirme etkinliği genellikle bilinçdışı bir düzeyde meydana gelir. Peki sanat eseri bu sürece hangi şartlar altında müdahale edebilir?

"Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine" bu soruya ilginç bir yanıt verir. Bilinçdışı bellek meselesi bu metnin merkezinde yer alır ve Benjamin metin boyunca bilinçdışı belleğin bilince muhalefetini vurgular. Ancak "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine" bilinçdışı belleğin tam manasıyla psikanalitik bir tanımından, sanattaki yerini tartışmaya geçer ve böylece bu alanın kendisinden olmasa da onu işleten mekanizmadan bir şekilde faydalanma imkânı kazanma olanağını örtük olarak ortaya çıkarır. İkincisi için Benjamin'in başlıca örneği Proust'un *A la recherche du temps perdu* [Kayıp Zamanın İzinde] adlı eseridir. Benjamin bu metni, bilinçdışı belleğin metinsel "benzeş"i olarak kullanır.[51]

Benjamin auranın idealleştirme yönünü "*mémoire involontaire*'in içinde bulunan ve bir algılama nesnesinin çevresinde kümelenmeye çalışan çağrışımlar"a [s. 236] atfeder. Böylelikle, hem metaforik ve metonimik ağların biçimlenişini yine bir yüceleştirme vasıtası olarak tanılar hem de böyle ağlar biçimlendirme yetisinin bilinçdışı bellekten sanatsal üretime aktarılabileceğini ima eder. Benjamin, bu yetinin bilinçdışı belleğin değişmez bir sakini olmadığını, ama oradaki "evinde" daha çok bulunduğunu yazar ve ara

51. "Benzeş" diyorum çünkü *Kayıp Zamanın İzinde*'de Proust, kendisinin de kabul ettiği gibi, "yarat"tığını bile "hatırla"maz. Bkz. *Remembrance of Things Past*, çev.: C. K. Scott Moncrieff ve Terence Kilmartin, Vintage Books, New York, 1982, c.1, s. 49. [Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde: Swann'ların Tarafı*, çev.: Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, 1999, s. 51.] Kurallara bakılırsa *uyumlar* [correspondance] gibi *istenç dışı bellek* [mémoire involontaire] de bilinçdışı bellekle eşit sayılabilir, ama sadece çağrışım ağları örmeleri açısından. Proust'un kategorisi ise bunlardan farklıdır çünkü hem önbilinç hem de bilinçdışı anıları ve de Freud'un bilinçdışı açıklamasını aşan pek çok başka öğeyi içerir. Bu asimetri, Baudelaire'in uzlaşımsal anlamda mnemik bir kategori olmayan *uyumlar*ıyla daha da belirginleşir. Ancak, Benjamin istenç dışı belleği bilinçdışı belleğin metinsel uyumunun sadece bir göstereni olarak kullanmaz. Bazen bilinçdışı belleğin *tout court* (tek kelimeyle) eşanlamlısı olarak da kullanır.

sıra başka yerleri ziyaret etme olanağına sahip olduğunu iddia eder. Benjamin, aynı makalenin başka bir yerinde bilinçdışı belleği Baudelaire'in *uyumlar*ının diğer bir eşiti olarak öne sürerek bu varsayımı doğrular.

Savının merkezine *Kayıp Zamanın İzinde*'yi yerleştiren Benjamin sözlerine Proust'tan bir pasajla son verir. Bu pasaj, *mémoire involontaire* gibi *uyumlar*'ın da nesneyi her zaman aydınlatan ve libidinal yolla yayan bir çağrışım ağı kılığında taşıdığını ve metaforlar ve metonimiler pelerinini dokumaya muktedir olduğunu ima eder. "Baudelaire gibi, titizlikle hazırlanarak, seçmeci, ama buna karşın rahat bir tavırla, örneğin bir kadının kokusunda, saçının ya da göğüslerinin rayihasında anlamlı *uyumlar*ın izini süren, sonra da bu *uyumlar*da 'uçsuz bucaksız gök kubbenin maviliklerini' ya da 'direklerle ve alevlerle dolu bir limanı' bulan bir başkası daha yoktur" [s. 233].

Ama Proust'la ilgili pasaj, *Fleurs du mal*'deki [Kötülük Çiçekleri] bilinçdışı bellek ile *Kayıp Zamanın İzinde*'deki bilinçdışı bellek arasındaki büyük farkı göstermektedir. Proust gibi Baudelaire de *bilinçdışı*'nda *anımsamaktan çok, bilinçdışı anı tarzında yaratır*. Aslında daha ileri gidip, hakkında yazdıkları nesneleri nasıl "aydınlatacağını" bilen tüm yazarlar gibi Baudelaire ve Proust'un da bunu okuyucuda bilinçdışı anı etkisini sentetik olarak üreterek yaptığını ileri süreceğim. "(Baudelaire'in *uyumlar*ını) canlandıran rastlantı değildir," der Proust, "ve bence onları önemli kılan da budur." [s. 235].

Bu süreci "sentetik" olarak nitelendirerek bir sanatçının böyle bir etkiyi bilinçli mi yoksa bilinçdışı mı ürettiği sorusunu kasten açık bıraktım. Bunu yapmamın nedeni bilinç ve bilinçdışı yetilerin yaratıcı süreçte "karşılıklı olarak dışlayıcılık niteliklerini yitirmiş" [s. 207] oldukları ve karşılıklı olarak birbirlerini etkileyebilir hale geldikleri konusunda Benjamin'le aynı fikirde olmamdır. Bir şair, roman yazarı ya da yönetmen kendi bilinçdışı kaynaklarına başvurarak, fakat bilince de en azından kısmen ulaşabilir bir biçim içinde çalışarak, alımlayanda o bilinçdışı bellek çalışmalarıyla normal olarak üretilmiş olana benzeş bir ideallik ayrımsaması meydana ge-

tirebilen metaforik ya da metonimik bir ağ yaratabilir. Bu anılar bir kez "aşılandığında," alımlayanın psişesinde daha doğal olarak bulunanlarla hem önbilinç seviyesinde hem de bilinçdışı seviyede karmaşık şekillerde iletişim kuracaktır. Ve o iki alan arasında zengin bir etkileşime bir kez daha olanak sağlayacaktır.

"Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"nın savımda yarattığı en büyük zorluk, özü itibarıyla sinemanın aurayı oluşturan değil, yıkan şey olduğu nosyonudur. Söz konusu makale, sinemanın fotoğrafçılıkla ve bu nedenle de Benjamin'in "yakınlık"la ilişkilendirdiği temsil mantığıyla ayrılmaz şekilde bağlı olduğu varsayımından yola çıkar. Ancak Benjamin'in Atget'in fotoğraflarına yüklediği anlamın tüm fotoğraflar için geçerli olmadığını ve sinemada "yakınlık" ve "uzaklık"ın fotoğrafçılıktakinden farklı bir anlama geldiğini vurgulamak isterim.

Fotoğrafik imge ile sinematik imge arasında büyük bir fark vardır ve bu fark tam bir uzamsal metafora döner. Bir şekilde her iki imge de seyirciye belli açılardan "uzak", belli açılardansa "yakın"dır. Ancak her ikisi de aynı açılardan yakın, aynı açılardan uzak değildir. Fotoğrafta, zamansal açıdan uzaklık, uzamsal açıdan ise yakınlık söz konusudur. Göndergeyi önümüze getirir, ancak sadece eskiden olduğu şey kılığında. Roland Barthes [fotoğrafın] "gerçekliği"nin "orada olmak"tan çok "*orada bulunmuş olmak*"tan geldiğini ileri sürer.[52] Sinematik imgenin bu formülasyonu tersine çevirdiği –zamansal yakınlık ve uzamsal uzaklık içerdiği– söylenebilir. Barthes'in aynı makalenin devamında söylediği gibi filmde, "*orada bulunmuş olmak*," şeyin "*orada oluş*u" karşısında yoldan çekilir" (s. 45).

Filmdeki sesler ve imgeler, hem zamanın içinde yaşadıkları hem de kendilerini –sıra dışı duyumsal canlılıkları nedeniyle– temsil değil algı olarak satabildikleri için şimdiki zamanı fotoğrafın yapmadığı bir şekilde istila ederler. İmge projektörden geçip perdede maddeleştiği ya da ses salonu doldurduğu anda, kendini bize mutlak bir "şimdi" kılığında gösterir. Ancak sinemanın görünüşe göre

52. Roland Barthes, "Rhetoric of the Image," *Image/Music/Text*, çev.: Stephen Heath, Hill and Wang, New York, 1977, s. 44.

içine açıldığı algısal düzen, günlük yaşamımıza ait değildir. Filmik gösteri ve sinema salonu sadece, tiyatro salonunu utanmazca anımsatan bir mekânın eklenmesiyle ve imgeleri çerçeveleyen perdeyle değil, perdenin aydınlığı ve salonun karanlığıyla da birbirinden belirgin şekilde farklılaştırılır. Bu noktayı özellikle vurguluyorum çünkü filmik imgeleri bize ileten ışık demeti, uygulamadaki bir zorunluluktan daha fazlasını barındırır; o imgelere, uzlaşımsal olarak fotoğrafın sahip olmadığı göz kamaştırıcı ve insanın yüreğinin çarpmasına neden olan bir nitelik, belki de indirgenemez şekilde "auralı" bir nitelik verir.

Dahası, günlük kullanımında fotoğrafçılık "gerçek" olarak ele aldığımızla arasındaki gösterimsel ya da kanıtsal ilişki vasıtasıyla ayırt edilirken, sinematik haz, filmik imgenin başkalığı ya da tam olarak ifade etmek gerekirse, yaşadığımız dünyanın yerini alabilecek ancak bu dünyanın devamı olmayan ayrı bir dünyayı, şimdiki zamanın etki alanında varsayma yeteneğiyle yakından bağlıdır. Bazin'in "Theatre and Cinema-Part Two" [Tiyatro ve Sinema-II. Bölüm] adlı metinde ileri sürdüğü gibi "perdenin dünyası ile bizim dünyamız yan yana koyulamaz." Aksine, "zorunluluk perdesi dünyamızı ikame eder çünkü evren kavramı uzamsal olarak dışlayıcıdır. Bir süre için film Evrendir, dünyadır ya da Doğadır."[53]

Sinematik imgenin gerçek ve metaforik aydınlığı ve sinematik imgeyi salondan ayıran aralığın indirgenemez oluşu nedeniyle filme özgü özdeşleşme neredeyse dışa atıcı olarak tanımlanabilir. Heteropatinin idiyopati karşısında üstünlüğü ele geçirmesinin tek nedeni, perdenin kelimenin hem doğrudan hem de metaforik anlamıyla aydınlığının ve Brecht'in kötülediği ayrılığın seyirci tarafından genellikle sarhoş edici bir ihtimal, bir davet olarak ayrımsanmasıdır. Bu, "başka bir yere" gitme ve "öteki" olma ihtimali, iki saatliğine bir başkası "olma," kendi benliğini geride bırakma davetidir. Perde ile salonun hizipleşmesi ve imgenin idealliği hiç değilse, tutarlı egoya ve kendi-ile-aynı beden ilkesine ters düşebilecek bir seyretme hazzı için yer açmaktadır.

53. André Bazin, "Theatre and Cinema–Part Two," *What is Cinema?*, çev.: Hugh Gray, University of California Press, Berkeley, 1967, c.1, s.108-109 [Bkz. André Bazin, *Sinema Nedir?*, çev.: İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, 2000].

Ancak film seyretme deneyimi belki de önlenemez şekilde heteropatik olsa da, biraz önce tarif ettiğim radikal tasarının nadiren heteropatik şekilde gerçekleştirildiği açıktır. Seyredenin kendisini içine yerleştirmeye teşvik edildiği bedensel parametreler, ya seyredenin *moi*'sının dayandırıldığı bedensel parametrelere kayda değer şekilde meydan okumaz ya da bunlar perde seviyesinde değeri alışıla geldiği gibi yükseltilmiş parametrelerdir. Dolayısıyla perde kapanıp salonun ışıkları yandığında, bu parametreler ya ego seviyesinde ya da normatif olarak ayrıksı olan ego-ideali seviyesinde içe alınır.[54] Diğer bir deyişle, anlatı sinemasının teşvik ettiği özdeşleşmeler başlangıçta dışsallaştıran bir yörüngeye uysa da, bunların Althusser'in "her zaman-önceden" [always-already] olarak adlandırdığı şeyin kuralına tabi olması alışılmış bir şeydir. Dolayısıyla da seyredenin kendi içalgısal parametrelerine ve hâkim temsile göze çarpan biçimde yabancılaşmasını genellikle sağlayamazlar.

Yine de bana öyle geliyor ki günümüzün siyasi sineması, sinematik deneyimin merkezinde yer alan özdeşleşmenin yasını tutacağına, onu, seyirciyi daha önce hiç bulunmadığı bir yere götüren ve dönüş yolculuğunu engelleyen bir taşıt olarak kullanmaya başlamalıdır. Daha önce de tekrar tekrar vurguladığım gibi seyredenin içinde kendini bulmaya alışkın olmadığı ve kültür perdesi alanında alışılmış şekilde değersizleştirilmiş olan bedensel koordinatların idealleştirilmesi bu tasarının merkezinde yer almaktadır. Eşit derecede önemli bir diğer husus da tanıdık olmayanın tanıdık olana nihai şekilde uydurulmasını engelleyecek ve seyreden öznenin içine girdiği yeni cismani parametrelerin başkalığını koruyacak stratejiler belirlemektir.

Bedensel idealliğin kendi ötekiliği içinde korunduğu metinsel stratejilerden en önemlileri, sinematik aurayı, Brecht'in savunduğu gibi nötrleştiren ve dağıtanlar değil, ön plana çıkarmakla kalmayıp bir de mübalağa edenlerdir. Dolayısıyla başkalığın korunmasına adanmış bir sinema her şeyden önce, temsil çerçevesinin göze çarpacak şekilde işaretlenmesini ve korunmasını; standartlaştırma ve klişeye karşı tikellik üzerine bir ısrarı; imge, ses, anlatı düzeyinde,

54. Böylelikle sonra da beyaz erkeklik, beyaz erkek öznenin egosuna ve beyaz kadın öznenin ego-idealine uydurulabilir.

ve Benjamin'in "yakınlık"la ilişkilendirdiği –ve sinemadaki dördüncü duvarın indirgenemezliğine rağmen çoğu Hollywood filminin böylesine göze çarpan bir özelliği olan– "bana ait" niteliğinin karakterolojik sisteminden yoksun kalmayı gerektirir.

Ancak tek başına bu metinsel stratejiler cismani kendi-ile-aynılık ilkesine karşı yeterince esaslı bir meydan okuma ortaya koymaz. Sahiden alternatif olan bir sinema, idealliği, böyle bir aydınlığa uzun zamandır yabancı olan bedenlere vermeye seyirciyi teşvik etmeli ve bu idealliğin de etkin şekilde bahşedilmesini sağlamalıdır. Diğer bir deyişle ideallik, bedenin kendisi değil bir giysi olarak işaretlenmelidir. Hayal ettiğim siyasi sinema hem Benjamin'in aura kuramına hem de görünüşte çok farklı olan *Verfremdung* nosyonuna işte bu noktada başvuracaktır. Bu tarz bir sinema, Brecht'in tiyatro oyunundaki bir bileşeni diğer tüm bileşenlerden "yabancılaştırmak" için geliştirdiği temsil araçlarının hepsini yeni bir amaca yöneltecektir. Bu araçları, ideallik hediyesi ile alıcısı arasındaki aralığı görünür kılmak için kullanacaktır. İdeallik konusunda bir üretkenliğe sahip olduğumuz bilgisine ulaşmamızı sağlayarak alıcıya doğal ya da içsel bir ideallik atfetmemizi önleyecektir.

Bir önceki bölümde de belirttiğim gibi böyle bir bilgi sadece bir bilinç meselesidir. Öznenin bir nesneyi idealleştirdiği ya da değillediği bilinçdışı süreçle ya çok az ilgisi vardır ya da hiç ilgisi yoktur. Dolayısıyla oyuna sadece *Nachträglichkeit* ya da ertelenmiş eylem mantığına göre dahil olabilir. Bilinçdışı idealleştirme etkinliklerimizin bilinçli bir idrakine vararak sevgi hediyemizi, sadece geriye etkili bir şekilde, etkin kılabiliriz.

Freud'un kadının dövülme fantezisini ele alış biçiminin de göstereceği gibi bilinçdışı özdeşleşmenin dışsallaştıran ya da heteropatik bir mantık izlemesi mümkün görünebilir. Bu fantezinin bilinçdışı uyarlamasında kız çocuğu, özdeşleştiği ve cismani parametreleri kendininkilere uydurulamaz bir imgenin görünür şekilde dışında durmaktadır.[55] Hem ego-idealinin biçimlendirilmesi hem de Fre-

55. Sigmund Freud, "A Child Is Being Beaten," *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, çev.: James Strachey, Hogarth, Londra, 1955, c. 17, s. 185-86.

ud'un tarif ettiği şekliyle âşık olma durumu –Freud bunu ego-idealinin dışsallaştırılmasını gerektiren bir durum olarak tarif eder– uzakta özdeşleşmeyi de gerektirir ki bu özdeşleşmede bilinçdışı (tek başına olmasa da) en etkili olandır.[56] Ancak bilinçdışı hiçbir nesneyi, kendisini aşan şeyin bir göstereni, bir benzeri olarak ayrımsama kapasitesine sahip değildir; bilinçdışı, kelimelere şeyler ve düş imgelerine de simgesel olarak yerini aldığı şeylerin gerçekten kendisiymiş gibi davranır.[57] Dolayısıyla, bir nesnenin büründüğü ideallik pelerininin "ödünç alınmış" olabileceğini anlamayamaz. Sadece bilinçli bir vakıf olma vasıtasıyla idealliğin bilinçdışı tözleştirilmesi iptal edilebilir ve idealleştiren seyirci secde konumundan etkin âlicenaplık konumuna taşınabilir. Metin değil "seyirci" diyorum, çünkü idealleştirme sadece insana özgü bir etkinliktir. Bir metin bu etkinliği teşvik edebilir ama gerçekleştiremez.

Bu bölümün adanmış olduğu siyasi sinemada bilinç her ne kadar genellikle küçük bir rol oynuyormuş gibi görünse de, bu rolün kesinlikle vazgeçilmez olduğunun artık görülebildiğini umuyorum. Aynı şey Brechtçi paradigma için de geçerlidir. Mesafe koyma, bilinçdışı arzunun yönünü değiştirmede ya da bedensel egonun şartlarını yeniden düzenlemede çok az yardım sağlar. Ancak, sevgi hediyesinin edilgin kipten etkin kipe geçtiği o noktada zorunlu ve merkezi bir şekilde ortaya çıkar. Tam olarak ve başka her şeyden önce seyirciye bilinçli bilginin aşılanmasını hedef alan mesafe koyma, estetik alanında en üstün epistemolojik araçtır.

Şimdi bu kendinden geçme sinemasını, onu düşlememe diğer tüm filmlerden daha fazla izin vermiş olan bir film vasıtasıyla açıklamaya çalışalım: Isaac Julien'in yönettiği *Looking for Langston.*

56. Bkz. Freud , "On Narcissism," *The Standard Edition*, c. 14, s. 100-101; ve *Group Psychology and the Analysis of the Ego, The Standard Edition*, c. 18, s. 111-114 [Sigmund Freud, *Narsisizm Üzerine ve Schreber Vakası*, çev.: Raşit Tükel, Metis Yayınları, 1998].

57. Freud'un *Interpretation of Dreams*'i [Düşlerin Yorumu] her iki temsil ilkesi hakkında da genişletilmiş bir tartışma sunar.

Looking for Langston görünürde Harlem Rönesansı* yazarı Langston Hughes** "hakkında"dır. Ancak film onu sahiplenmemize asla izin vermez. Julien'in filmi bize sinematik bir "cep" Hughes'u sağlamaktan çok, Harlem Rönesansı'ndan çağdaş gay cinselliğine kadar uzanan çok çeşitli söylemsel sorunları birbiri üzerine bindirerek, "Langston" isminin etrafına şiir, müzik ve fotoğrafik ve sinematik imgelerden oluşan karmaşık bir ağ örer. Langston'ı "kabuğundan" zorla çıkartmayıp kendi bağlamından sökmeyerek, seyircinin öznel parametrelerine zahmetsizce uydurulmasını kolaylaştırmayı reddeder. Aslında daha ileri bile gider. Julien'in filmi, Langston'ı içine oturttuğu çağrışımlar ağından tam bir aura yaratır.

Looking for Langston dördüncü duvarı ısrarla göstererek, yani onun, sinema salonundan ayrı bir dünya olduğunu tekrar tekrar belirterek, seyirci tarafından yapılacak bir "yağma"ya ve kendine mal etmeye karşı kesin bir tutum takınır. Filmin sonunda polis ve haydutlardan oluşan bir grup, cenaze sonrası davetin yapıldığı gece kulübüne sızma girişiminde bulunduğunda, amaçları kendi "kendi-ile-aynılık"larını tehdit eden şeyi gidermek için heteroseksüellik normunu dayatmaktır. Ancak davetin yapıldığı odaya girdiklerinde kimseyi bulamazlar; eğlenenler, iz bırakmadan ortadan kaybolmuştur. *Looking for Langston*'ın dünyasına sadece kökten bir kendine yabancılaşmayla, tanıdık olan her şeyi geride bırakarak girilebileceğini Julien bu şekilde açık hale getirir. Diğer her yaklaşım, başarısızlığa mahkûmdur.

Looking for Langston uzlaşımsal sinemayla ilgili "biat"tan farkını iki şekilde açıktan açığa gösterir. Önce kendini "Langston Hughes (1902-1962) ve Harlem Rönesansı üzerine bir Tefekkür [derin düşünme]" olarak nitelendirir. Bu kelimeler filmin bir biyografi olmaktan çok, geleneksel Hıristiyanlıktaki kullanımıyla, kar-

* Harlem Rönesansı: 1920'lerde başladı. Harlem, siyahların kendileri olabilecekleri bir yer olarak simgesel nitelik kazandı. (ç.n.)

** Langston Hughes: 1902 yılında Joplin, Missouri'de doğdu. İlk şiir kitabı "Weary Blues" 1926 yılında yayımlandı. (ç.n.)

maşıklaştırma-yoluyla-ayrımsama içeren bir biçime örnek teşkil ettiğini bildirir. Benzer şekilde, filmin başlığı da keşifsiz ya da sonuçsuz bir arayışın, bulmaktan çok göz gezdirmekle ilgili bir bakışın işaretini verir. Ancak "Looking for Langston" kelimelerinde ön plana çıkartılan etkinlik, bu göz gezdirmeden ya da kültürel geziden de fazlasına işaret eder. Langston'ı, kendi namına belirli bir bakma türü talep eden bir adam olarak gösterir. Bu görsel işlem [yani bakmak], Benjamin'in "*Belehnung*," Lacan'ın "etkin sevgi hediyesi" olarak adlandırdığı şeyle eşanlamlıdır.

Looking for Langston bu bağlantıyı sadece filmin adı vasıtasıyla kurmaz; filmin çok önemli bir sahnesinde Alex, yani senaryoda "Langston" ismini taşıyan karakter, sevgi hediyesini başka bir siyah adama etkin şekilde verir. Böylece Julian'ın metni Langston'ı çağrışımsal bir aurayla sarmalamakla kalmaz, daha çok Langston'la ilişkilendirilen bakışı, öznenin, bir başkasının hem idealliğini hem de başkalığını olumladığı o libidinal işlemin modeli yapar.

Looking for Langston bir dizi belgesel çekimle başlar. Önce Manhattan'da bir köprüden geçen bir treni, sonra Langston Hughes'un cenazesindeki insanları gösterir. Bu imgelerin solukluğu kadar gösterdiği şeyler de –o devre ait arabalar ve giysiler– cenazedekileri şüphe götürmez şekilde geçmişe koyar. Hem tarihi bir hadisenin kaydını sağladıkları hem de bunu tam bir belgesel üslubunda yaptıkları için, Benjamin'in belirli bir fotoğraf türüne atfettiği o kanıtsal olma özelliği bu imgelerin içine işlemiştir.

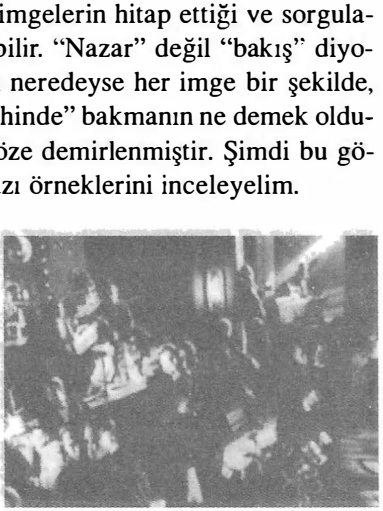
Bu kısa sekans yerini kendisine göze çarpan şekilde zıt olan ve Langston Hughes'un ölümünü gerçeğin dışına ve açıktan açığa teatral bir çerçeve içine kaldıran bir imgeler dizisine bırakır. Kamera yavaşça ve ağıt yakarcasına çevrinerek, içinde siyah bir adamın yattığı tabut etrafında kümelenmiş kurgusal yaslıların yüzlerini gösterir. Görünürde Hughes'u temsil eden ölü adam, adeta sahnenin gerçekdışılığını yükseltmek amacıyla Julien tarafından canlandırılmıştır. Bu sekansın son karesinde dördüncü duvar daha da vurgulu bir şekilde işaretlenmiştir. Sanatkârane şekilde düzenlenmiş uzun bir çekimde, çiçeklerle çevrelenmiş yaslılar bir arada durur

(şekil 23). Bu ihtişamlı siyah-beyaz imge içinde hareket edenler yalnızca tütsüden yükselen duman ve Langston'ın anısına yakılmış bir sürü mumun alevidir. Sonra kamera, kesmeden, aşağıdaki gece kulübüne, cenaze sonrası davetin devam ettiği yere uzanır (şekil 24). Oda, dünyevi, ama yine de göksel bir ışıkla –tavandan sarkan aynalı bir topun duvarda kırılan "yıldızlar"ıyla– aydınlatılmıştır. İçkiciler ve dansçıların tümü, daha çok Keats'in ünlü Yunan vazosu* üzerindeki figürler gibi paradoksal olarak hareket hissi veren teatral bir şekilde yerlerinde donmuştur. Artık "tarihsel" zaman olarak adlandırılabilecek şeyin içinde olmadığımız apaçıktır.

Temsil "çerçeve"sini abartmalı hale getirmelerini saymazsak, bu imgelerin en çarpıcı yanı, bakışı açıktan açığa talep etmeleridir. İçlerindeki figürler hem kendilerini görsel incelemeye sunarlar, hem de o incelemeyi kendine geri çevirirler. Aynı zamanda, bu sekans içine yazılmış kurgusal dünyada bu imgelerin atfedilebileceği hiç kimse yoktur. Dolayısıyla bu imgelerin hitap ettiği ve sorguladığı tek şey seyircinin bakışı olabilir. "Nazar" değil "bakış" diyorum çünkü bu sekansı takip eden neredeyse her imge bir şekilde, Langston'ın "lehinde" ya da "aleyhinde" bakmanın ne demek olduğunu gösteren bir çift kurgusal göze demirlenmiştir. Şimdi bu gözetleme ilkesinin paradigmatik bazı örneklerini inceleyelim.



Şekil 23



Şekil 24

* John Keats'in (1795-1821) "Ode on a Grecian Urn" [Bir Yunan Vazosu Üzerine Od] adlı şiirinde tasvir ettiği vazo. (ç.n.)

Hareketsiz dansçılarla biten sekansın hemen ardından, Riverside Radyo'nun Langston Hughes'un ölümü üzerine düzenlediği anma programı eşliğinde bir belgesel film gelir. Alttan bu radyo programının sesi devam ederken, *Looking for Langston* önce 1920'li yılların Manhattan sokaklarının bir demiryolu köprüsünden geçmekte olan bir trenin içinden çekilmiş görüntülerini, sonra da fonografta çalmakta olan plağın parlak bir yakın çekimini gösterir. Sonra kamera aksi yöne dönüp zarif bir şekilde sola çevrinerek önce gramofonun borusunu ve sonra aynalı toptan yansıyan ışıkla gece kulübünün duvarlarının siyahı üzerine düşen "yıldızlar"ı gösterir. Sonunda, kırk yaşında siyah bir adam olan Alex'in (Ben Ellison) düşünceli yüzünde durur (şekil 25). Birkaç saniye süren bu yakın çekim Alex'in bakışını, ardından gelen görüntülere bağlar.

Adeta Alex'in hayal gücünden kaynaklanmış gibi görünen bu ses ve imgeler, işlevleri açısından son derece idealleştirici olmakla kalmayıp bir de idealleştirici olduklarını ilan eden iki kareyle birlikte son bulur. Bu iki kareye zemin hazırlayan montaj, önce gece kulüplerinin neon ışıklarıyla yazılmış adlarının, sonra siyah müzisyenlerin gösterildiği bir dizi kare ve son olarak, Hughes'u çeşitli durumlarda gösteren bir grup fotoğraf karesinden ibarettir. Söz konusu imgelere "Blues for Langston" adlı şarkı eşlik eder. Ardından, sıra dışı şekilde sahnelenen iki imge gelir. Her iki imgede de geceleyin mezarlıkta elinde büyük bir fotoğrafla siyah bir melek durmaktadır. Bu fotoğraflar sanki parşömene yazılı kutsal metinlermiş



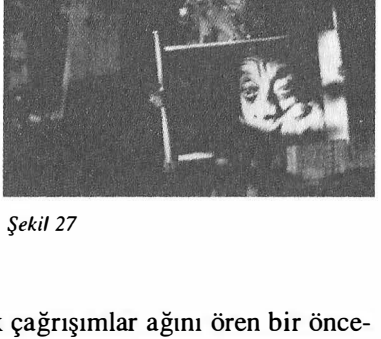
Şekil 25

gibi sergilenmektedir. Birincisi Langston Hughes'u, ikincisi James Baldwin'i* göstermektedir (şekil 26, şekil 27). Sonuç tam olarak, Benjamin'in deyimiyle, "bir kült imgesi"dir. İkisinin yüzünün bize baktığı temsil çerçevesi sayısının ikiye katlanmasıyla Hughes ve Baldwin göze çarpar şekilde mesafeli kılınır; bize sadece sinematik temsiller olarak değil, bir de fotoğraf imgelerinin sinematik temsilleri olarak verilirler. Aslında, sinemaya sahip olduğu önemi kazandıran o aldatıcı üç boyutluluğa hiçbir şekilde sahip değillerdir.[58]

Hughes ve Baldwin, hem gecenin karanlığında fotoğrafları üzerine düşen ışık ve meleklerin kanatlarından bu fotoğraflara yansıyan aydınlatma sayesinde hem de Benjamin ve Lacan'ın idealleş-



Şekil 26



Şekil 27

tirmeyle ilişkilendirdiği metaforik çağrışımlar ağını ören bir önceki montaj tarafından "aydınlatılmış" ya da yüceleştirilmiştir. Hughes'un fotoğrafının ilk başta çok daha sıradan görünmesi, sadece meleklerin ortaya çıkmasından önceki montajın parçası olması anlamlıdır. Bu göstermektedir ki Julien'in filminin ileri sürdüğü şey aslında şudur: İlk fotoğraf bir önceki ses ve imge montajıyla yo-

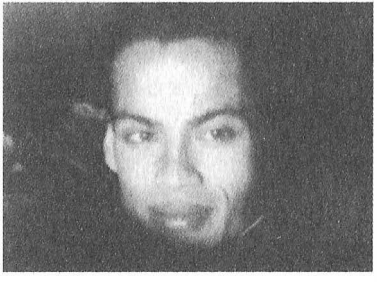
* James Baldwin: Harlem, New York'ta 1924 yılında doğdu. 1987 yılında Fransa'da öldü. Cinsellik, kimlik sorunu gibi konuları işleyen romanları, insan haklarını savunan ve ırkçılığa karşı yazılarıyla tanınan ABD'li yazar. Harlem'de genç bir hatip olarak anılarını yansıtan ilk romanıyla elde ettiği başarıyı "eşcinsel aşkı inceleyen *Giovanni's Room* ile pekiştirdi.

58. Sinemanın aldatıcı üç boyutluluğu üzerine ilk tartışmalardan biri için bkz Hugo Munsterberg, *The Film: A Psychological Study*, Dover, New York, 1970, s. 18-30.

rumlandığında, ikinci fotoğraf –yani ilk fotoğrafın aydınlatılmış versiyonu– ortaya çıkar.

Aydınlatılmış fotoğraflara ilişen idealliğin bir özden çok bir armağan olduğu sadece bu yolla gösterilmez. Meleklerin yapma kanatlar takmış aktörler olduğu çok açıktır, hatta kanatlara ampuller bile iliştirilmiştir. Yüceleştirilmezler, ancak yüceleştirirler. Dolayısıyla, her insanın özünde var olan bir yeteneği –sahip olmadığı idealliği bir başkasına verme yeteneğini– canlandırırlar.

Bunun hemen ardından, bu hediyeyi bahşetmenin ne anlama geldiği çarpıcı şekilde aşikâr kılınır. Yerinde donmuş dansçıların bir başka imgesiyle başlayan ikinci gece kulübü sekansında yüksek bir yerde oturan Alex, beyaz bir adamla birlikte bir masada oturmuş içki içen Beauty'ye (Matthew Baidoo) bakarken gösterilir. Başlangıçta Alex'e sırtı dönük olan Beauty döner ve ona arzuyla gülümseyerek yanıt verir. *Looking for Langston*'ın geleneksel karşı açı düzenine* sadece bu anda başvurması anlamlıdır. Daha önce, bakmakta olan Alex'in yakın bir çekiminden hem barı hem de Beauty'nin oturduğu yeri içine alan bir kareye geçmiştir. Şimdi ise Alex'ten sonra Beauty'yi gösterir, ama sadece Alex'in bakışına karşılık verdiğini belirtmek için (şekil 28). Bakışa verilen karşılık burada, Beauty'nin beyaz arkadaşının kıskançlığıyla da aşikâr kılındığı gibi, Benjamin'in Baudelaire üzerine yazdığı makalede ba-



Şekil 28

* Açı/Karşı Açı: Kameranın, iki kişiyi karşı karşıya göstermek için önce birini sonra diğerini tam karşıdan gösterdiği çekim şekli. (ç.n.)

kışa atfettiği güce fazlasıyla sahiptir: Bakışa karşılık vermek kesinlikle (arzulayan) bir özne olmak demektir.

Elbette hiç şüphe yoktur ki, ister siyah ister beyaz, ister kadın ister erkek olsun, her aklı başında insan bu statüde olmaktan hoşlanır. Ancak, ötekiyle sadece kendi-ile-aynılık mantığıyla ilgi kuran özne, ötekini arzulayan bir özne olarak kabul etmeyi reddeder. Söz konusu özne ya ötekinin bedensel koordinatlarına Freud'un, dişi üreme organlarına karşı normatif erkeğin verdiği yanıt olduğunu ileri sürdüğü "dehşet" ve "hor görme"yle tepki verir[59] –bu, cinsel çekicilikle her zaman orantılı olmaktan uzak, ama ötekini saf nesne statüsüne indirgeyen bir psişik tepkidir– ya da ötekini kendine uydurur böylece onun ayrı bir özne olarak varoluşunu yadsır. Alex'in bakışına Beauty'inin faal şekilde karşılık verişini göstererek Julien, sadece Alex gibi Beauty'nin de arzulayan bir özne olduğunu değil, Alex'in Beauty'ye sahiden öznelerarası olan bir ilişkinin indirgenemez bir özelliği olan mesafeyi kabul ederek baktığını da vurgular.

Alex ve Beauty bakıştıktan bir süre sonra Alex, bir bardak şampanyayla barda oturmuş gösterilir. Hayali bir manzaraya "iç" gözüyle bakmaktadır. Bu metaforik bakışa doğru yaklaşarak başka bir çekime geçen kamera, beyaz çarşafla örtülmüş bir yatakta yüzüstü yatmakta olan Alex'in ayaklarından başına doğru yavaşça hareket eder. Bu sırada, okyanus dalgalarının sesi duyulur. Yatağın kameraya uzak olan ucunda iki adam dikilmektedir.

Sonra, belki de en iyi şekilde bu düşün içindeki bir düş olarak tarif edilebilecek şeyin ilk imgesi bize sunulur: Alex bataklıkta yürümektedir. Üzerinde siyah bir smokin ve kravat vardır. Gizemli beyaz bayraklar rüzgârda dalgalanmaktadır. Bu imgenin ardından yatak odasında yüz yüze duran Beauty ve beyaz adamın boy çekimine geri döneriz. Bize sırtı dönük duran Beauty çırılçıplaktır. Söz konusu karenin incelikli ışıklandırılışı, bedeninin dış hatlarını idealleştirmektedir. Beauty uzanır ve beyaz adamın tişörtünü çıkarır. Bu çekimin bir yerinde beyaz adamın cinsel organının "kabartı"sı

59. Freud, "Some Psychichal Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes," *The Standard Edition*, c.19, s. 252.

iç çamaşırından açıkça seçilir ama Beauty'yi sadece arkadan görürüz; siyah erkek bedeninin en klişe şekilde ayrımsanan kısmına erişimimiz adeta reddedilir.[60]

Looking for Langston, Alex'in yavaş çekimde yürümekte olduğu bataklığa geri döner. Ne bir bitki ne de bir ağaç vardır. Sonra kamera Beauty'nin bacaklarının ve ayaklarının orta dereceli bir yakın planına geçer (şekil 29). Beauty bataklığın ortasında Alex'le yüz yüze durmaktadır. Kameranın Beauty'nin bedeninin arkasından yükselişi, Alex'in beyaz çarşaflı yatakta gösterilişini çağrıştırır. Bruce Nugent'in "Smoke, Lilies and Jade"inden bir alıntıyı erkek dış ses aktarır:



Şekil 29

> Bir tarladaydı; mavi sis ve siyah haşhaş ve kırmızı galalardan bir tarla. Elleri ve dizleri üzerinde arıyordu... Sonra iki güçlü bacak gördü, dansçı bacakları. Hatları hoşuna gitti. Önce dizkapaklarının arkası, sıkı uylukları, yuvarlak kalçaları, sonra kıvrak ince beli, güçlü gövdesi ve geniş güçlü göğsü üzerinde gezindi gözleri. Kahverengi gözler ona bakıyordu. Saçları kıvırcık, ve siyah, ve karmakarışıktı. Beauty'ydi biraz önce gülümseyip ona bakan, gülümsedi ve şöyle dedi: "Beklerim."

Bu metne başlangıçta eşlik eden imgelerde, bir bakış ve nesnesini kaydetmektense karşılıklı iki bakışı vermek için yine açı/karşı açı

60. Burada işler açıkça daha da karmaşıklaşır çünkü *Looking for Langston* Beauty'nin bedeninin siyah erkeklikle en çok ilişkilendirilen kısmını bakışımızdan saklarken, en çok homoseksüellikle ilişkilendirilen kısmını, kalçalarını gösterir.

çekimi kullanılır. Böylelikle imgeler bakış ve bakışın nesnesi değil, karşılıklı iki bakış olarak kaydedilir. *Looking for Langston* önce Alex'in Beauty'ye gülümseyişinin yakın planını, sonra da Beauty'nin Alex'e karşılık olarak gülümseyişinin orta derecede bir yakın planını verir. Sonra Alex uzanır ve Beauty'nin göğsüne kibarca dokunur.

Ancak Alex ile Beauty arasında fiziksel temas kurulmuş olsa da, temasın hemen ardından gelen kelimeler de ("Elleri ve dizleri üzerinde arıyordu...") Beauty'nin sözleri de aralarına yine mesafe koyar. Alex ve Beauty'nin bataklıktaki çekimini Beauty'nin yakın plan profili takip eder. Büyük bir deniz kabuğunu kulağına tutmaktadır (şekil 30). İki imge bu görüntüye yavaşça karışır ve sonra yine yavaşça kaybolur: bir günbatımı ve zambaklarla dolu bir su birikintisi. Bu kareden sonra Alex yakın planda Beauty'ye yeniden gülümser. Beauty Alex'in bakışına bir kez daha karşılık verir. Bu karşılık çok yakın planla gösterilir. Böylelikle kültürün yüzyıllar boyunca ideallikten en sert şekilde uzaklaştırdığı klasik siyahi yüz hatlarının bazı özellikleri vurgulanır: Beauty'nin burnu ve hemen sonra ağzı. Kamera Beauty'nin ağzına doğru inerken Beauty konuşur: "Beklerim." Daha uzlaşımsal bir metinde nesnelliği bildirmekte kullanılabilecek olan bu imge, düş sekansında tam tersine, Beauty'nin öznelliğini bildirir.

Erkek dış sesin birbirine bakan bu iki adam hakkında konuştuğu anları saymazsak, ki bu yine filmin vurgulamayı tercih ettiği bir



Şekil 30

alışveriştir, tüm bu sekans boyunca çarpıcı bir ses ve imge ayrıksılığı bulunur. Alex'in Beauty'yi içinde aradığı manzara ile Beauty'nin içinde gösterildiği manzara arasında çarpıcı bir tezatlık vardır ve dış ses kulağında deniz kabuğuyla duran Beauty'nin bedenini tarif ederken, biz Beauty'i yakın planda görürüz. Başka ayrıksılık noktaları da vardır. Akla yeşilliğin gür olduğu bir manzara getiren deniz kabuğu çekimi, bataklık çekimlerinden ayrılır. Ve ayakları gözümüze ilk iliştiğinde Beauty'nin bataklıkta duruyor olduğu görünür bir gerçektir, ancak buna karşın yerde çiçekler vardır. Bu ayrıksılıkların tümü, Beauty hakkında düşündüğünde Alex'in bir şekilde Beauty'den fazlasını "gördüğü"nü vurgular. Bu ayrıksılıklar elbette bizim bir nesne ile görünürde uyandırdığı arzunun birbiriyle kıyaslanamaz olduğu şeklindeki alışılmış yorumumuz gibi aşağılayıcı bir anlam taşımaz. Aksine, bakışın yatırım yapma konusundaki gizilgücünü bir kez daha ön plana çıkarır.

İddia ettiğim şey şudur: Beauty'yi idealleştirme sürecinin odak noktası olsa da beden burada –tıpkı Longstan Hughes figürü gibi– içsel anlamda ideal değildir; içine koyulduğu bağlam vasıtasıyla yüceleştirilir. Bu bağlam açıktan açığa düşlemseldir ve [o bedeni] tanıdık olmaktan çıkarır. Söz konusu bağlamın üretilmesine açıkça iştirak eden ilk metinsel bileşen, Beauty'nin etrafı zambaklarla çevrili ayak ve bacaklarının görüntüsüdür. Ama kamera Beauty'nin bedeninin kalanını açığa vurmak için yükselip dikkatini Alex'le bakışmasına yönelttikten sonra bağlamsal idealleştirme süreci daha da ileri itilir. Alex, Beauty'yi "mavi sis ve siyah haşhaş çiçeği ve kırmızı galalardan bir tarla"da keşfettiğini hayal eder. Ve dış ses Beauty'nin bedeninin farklı kısımlarını saymaya başladığında o cismani öğeler, bir görsel metaforlar dizisiyle daha da zenginleştirilir. Ve sekans bir bütün olarak "aydınlatır" gibi görünene kadar bu görsel metaforlardan biri açılırken diğeri kararır ve böylelikle birbirleriyle karmaşık şekilde iletişim kurarlar. Beauty'nin yakın plan çekimi, sıcak yaz günlerini, okyanus ve kumun sesini ve kokusunu akla getirir. Göz alıcı bir günbatımıyla yanmakta olan gökyüzü sadece aydınlığı değil gökselliği de çağrıştırır. Ve su birikintisi içindeki zambaklarla üç gönderme hayat bulur. Bunlar Beauty'yi ber-

raklık, serin[kanlı] olma ve susuzluğu giderme gücüyle ilişkilendirir.

Bundan biraz sonra gelen sekans Alex'e atfedilenin tam karşıtı bir bakışı canlandırır; bu bakış kendinden uzakta özdeşleşmek bir yana dursun, "kendi-ile-aynılık"ın tam bir ilahlaşmasını temsil eder. Söz konusu sekans daha önce gece kulübünde Beauty ile otururken gösterilen beyaz adamın –Karl'ın (John Wilson)– bir yakın planıyla başlar. İlerideki belirtilmemiş bir nesneye bakmaktadır. Duman, bakışının dolaylı olduğunu ileri sürercesine, Karl ile gördüğü şeyin arasından geçer. Bir bardak şampanyayı kaldırarak dudaklarına götürür ve dikkatle bakmaya devam eder. Erkek dış ses, Essex Hemphill'in "If His Name Were Mandigo"sundan bir parçayı müzik eşliğinde okur:

> Benimle acaip iyi İngilizce konuşuyor. Ben onun kardeşiyim, Carver. Başkalarının zırvaladığı gibi "şundan" "bundan" konuşmuyor. Söylediği her kelime kafamın içinde çınlıyor.

Sonra kamera duvarda asılı panolara Robert Mapplethorpe'un *Black Book*'undan şişirilmiş imgelerin yansıtılmasıyla aydınlatılmış karanlık bir odaya geçer. Karl, bu panoların arasında, tanıdık eşyalarmışçasına umursamadan, ama kendine mal edercesine de dokunarak yürür (şekil 31). Karl yürürken dış ses az önce başladığı metne devam eder:



Şekil 31

Onu hiç net bir şekilde duyduğunu zannetmiyorum?
Her zaman ona ait başka şeyler aramakla meşgulsün.
Adı önemli değil, tesadüf olurdu olsaydı bir adı,
Bir yüzü, bir aklı.

Kalkmıyorsa, parasızdır
Sen iki durumda da seyredersin.
Sentez müzik istersin,
Ondan haz almak istersin, suçluluk duymadan, yakalanmadan.

Onun hakkında çoğu şeyi fark etmezsin,
Oysa giymez kırmızı kayak beresi her zaman.
Kızarmış tavuk yemez, tavşan gibi düzüşmez,
Yaşamaz her zaman annesiyle ya da şehrin kıyısında
Ya da bir kancığın yamacında düşündüğün gibi.

İlgili görünüp 20 $ verirsin
Taksi parası der atarsın evinden.
Yollarınız çakışır ertesi gün, onu tanımazsın, ama
O hatırlar senin kanında sulanan dölünü,
İyi dans etmez, ama sen fark etmezsin,
Sana göre o yalnız karanlıkta görünür.

"Sana göre o yalnız karanlıkta görünür" kelimeleriyle birlikte kamera çokça gölgelendirilmiş bir odada şezlonga uzanmış olan Karl'a geçer. Şezlongun öbür ucunda üzerine sadece şort giymiş siyah bir adam dikilmektedir. Karl arkasındaki mindere uzanıp altından bir kâğıt para çıkarır ve siyah adama uzatır. Siyah adam uzaklaşmadan önce parayı alırken bir an için etkili ve ifadesiz bir suratla gözlerini dikip Karl'a bakar.

Biraz önce normatif öznenin kendininkilerden başka bedensel parametrelere "dehşet" ve "hor görme"yle yanıt verebileceğini ve bunun cinsel arzuyla katiyen bağdaşmayan bir şey olmadığını ileri sürdüm. Bilakis, heteroseksüel erkeğin arzusunun temelini çoğu kez bu reddetme sağlar. *Looking for Langston*'ın bu sekansı aynı ilkenin beyaz gay erkeğin siyah gay hemcinsiyle ilişkisinde de etkili olabileceğini ileri sürer. Karl'ın partnerine yirmi dolarlık banknotu düşüncesizce verişiyle film, Karl'ın toplumda özne işlevine sa-

hip olmak için her öznenin gereksinim duyduğu o kabul edişi ötekinden esirgediğini gösterir.

Dış ses Karl'ın, cinsel ilgisine komuta eden siyah adamları yalnızca (Karl'ın görüşünü dolaylı hale getiren dumanla burada ön plana çıkarılan) perdenin aracı failliği vasıtasıyla ayrımsamakla kalmadığını, kültürün bu insanlarla ilgili olarak onu atamış olduğu seyir konumunda rahatça oturduğunu da ileri sürer. Birlikte yatağa girdiği insanlar sonuç olarak onun için, geri kalmış bir kültürel gelişimi gösteren bir dizi basmakalıp öz nitelikle ("şundan" "bundan," kızarmış tavuk, kırmızı kayak beresi) ve genellikle siyah erkek özneyle kaynaştırılan teferruatla eşanlamlıdır. Karl siyah erkek bedenini erotikleştirdiği halde, partneriyle ve Mapplethorpe fotoğraflarındaki erkeklerle ilişkisi sadece bir özne-nesne ilişkisidir. Dolayısıyla eğer siyah bir adamınki "kalkmıyorsa" o zaman adam tek kelimeyle "parasız"dır.

Gece kulübünü aydınlatan "yıldızlar"ı, ve Harlem Rönesansı hakkındaki ilk montajın sonunda yer alan ve içinde "melekler"in bulunduğu iki kareyi daha önce yorumlamıştım. *Looking for Langston*'da bu iki değişmece tekrar tekrar yinelenirken hep idealleştirme bağlarını içindedir. Ancak bunu takip eden ve içinde yıldızların ya da meleklerin yer aldığı bağlamların çoğu, henüz yeterince vurgulamadığım bir noktanın altını çizer: Etkin şekilde seven bakışı ötekinden ayıran "uzaklık," "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"nda fiziksel uzaklıkla ne kadar alakalıysa, *Looking for Langston*'da da ancak o kadar alakalıdır. Aslında Julien'in filmi cinsel yakınlığın son noktası ile bu mesafenin bir arada varolabileceğini ispat etme çabası içindedir.

Alex'in "düş"ünü gösteren sekansta Karl ve Beauty'nin birbirini okşaması, doğası itibarıyla neredeyse ritüel özellikleri taşır. Ancak film biraz daha ilerlediğinde imgeler gecenin karanlığında yapraklarla kaplı bir yerde yapılan gay pazarlığını gösterirken, erkek dış ses bir Hemphill şiiri okur. Bu şiir müşteri aramakla ilgilidir: "Yaklaşıyoruz./Oralar tehlikeli/Yine de gidiyoruz./Uzun yoldan yürüyoruz./Anahtarlarımızın şangırtısı/sessizleştiriyor adımlarımızı./Gökyüzünün altında olmak, üstünde/Ya da altında bir ada-

mın,/Bu bizim ateşimiz." Bu görüntüler yine belirli bir bakışla ilişkilendirilir: Cenaze sonrası davetten ayrılmış, karanlıkta yürüyen birinin bakışı. Ancak bu sekansın resmettiği cinsel olayları sessizce olumlayan seyirciler gibi kaideleri üzerinde duran melek heykellerini gösteren dört karenin aralara serpiştirilmiş olması, bu dizinin örgütlenişinde daha da merkezi bir yer teşkil eder (şekil 32, 33). Bu kareler, bir şekilde göksel olanı dünyevi –popüler imgelemde "şehvanî"nin ta kendisi– kılmak için çalışır.

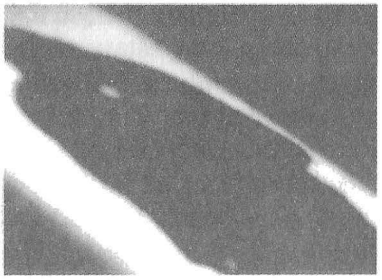
Birbiri ardına gelen ve birbirine kenetlenmiş iki sekans güya birbiriyle çelişen öğeler içeren bu idealleştirmenin şartlarını daha kesin bir şekilde açıklarken, aynı zamanda onu daha da ileri taşır. Bu sekanslardan ilki, bir ışık huzmesi altında dans eden iki gölge figürle başlar (şekil 34). İkisi birbirinden ayrılır ve kamera önce başlarının üzerinden çevrinerek gece kulübünün loş ışıkları altında dans eden çiftleri, sonra bakışıyla bu alışılmadık görüş açısından sorumlu olan kişiyi gösterir: Müzikle salınan ve yüksek bir yerden gülümseyerek seyreden siyah bir melek (şekil 35). Yine gülümseyen başka bir siyah melekle bu paradigma tekrarlanır. Bunu, yatakta birbirine erotik şekilde sarılmış iki çıplak figürün başları üzerinden yapılan ve beyaz bir meleğe atfedilen bir çekim takip eder (şekil 36). Kamera bir kez daha gece kulübünün üstten bir çevrinmesine geçer, sonra da siyah bir meleğe ve son olarak, dönen bir şezlonga uzanmış, Mapplethorpe'un *Black Book*'unun sayfalarını karıştıran Karl'ın üstten bir çekimine. Sekans, beyaz meleğin bir çekimi, gece kulübünün üstten bir çevrinmesi ve ilk siyah meleğin



Şekil 32



Şekil 33



Şekil 34



Şekil 35

ikinci bir çekimiyle son bulur. Bu sekans boyunca bir erkek sesi arka plandaki müziğin üstüne Hughes'un "Stars" adlı şiirini yavaş yavaş okumaktadır:[61]



Şekil 36

Ey Harlem Sokakları üzerindeki yıldız tarlası
Ey gecenin geçmişi unutturan nefesi.
Bir annenin şarkısıyla kuruluyor bir şehir
Bir ninniyle düş kuruyor bir şehir.

Elini uzat kara çocuk ve bir yıldız al

61. *Looking for Langston*'ın asıl İngiliz versiyonunda okunan bu metin, Amerikan versiyonunda sansürlenmiştir. Hughes'un varisleri bu şiirin de dahil olduğu birkaç Langston şiirini Julien'in bu filmde kullanmasına izin vermemiştir.

Geçmişi unutturan esintisi içinden gecenin.
Tek bir yıldız al!

Gece kulübü dansçıları ve meleklerin birleşimi, Hughes ve Baldwin'in fotoğraflarıyla sona eren sekansta da olduğu gibi dansçıları yüceleştirmeye hizmet eder. Aslında fotoğraflar gibi dansçılar da bu birleşimle "aydınlatılmıştır": Gece kulübü içindeki üstten çevrinmelerin her birinde, yukarıdan gelen bir spot ışığı hareket etmektedir (şekil 37). Ancak burada melekler *bakış*larını sergilemezler. Hareket eden spot ışığı, odada gezinen ve gördükleri her şeye bir aydınlık halesi veren gözlerinin örtük izidir. Filmin başlarında melekler bir şekilde idealleştirme süreciyle ilişkilendirilmiş olsa da, Benjamin'in dikkatli gözlemcisinin egemen temsilcileri olarak açıkça ortaya çıktıkları tek sekans budur. *Looking for Langston*, etkin sevgi hediyesini vermenin bir melek olmak anlamına geldiğini artık açıkça ileri sürmektedir.

Melekler bu sekans boyunca yüksekteki yerlerinde kalırlar, ama film, hem gece kulübü içinde oynayan ışık huzmesi hem de Hughes'un "esmer çocuk"u "bir yıldız al"maya teşvik eden şiiriyle yeryüzü ve cennet arasında bir ilişki kurma olanağı konusunda ayak direr. Bir sonraki sekans, yeryüzünden cennete giden yolun her iki yönde de yoğun bir şekilde işlediğini ileri sürer ve o yolu gay cinselliğiyle eşit sayar. Böylelikle "cennet" ve "yeryüzü"nün Hıristiyan kozmolojisi içindeki bölgelerden çok, öznel olarak üstlenilebilecek konumları temsil ettiklerini göstererek, onları tama-



Şekil 37

men yeniden tanımlar. "Cennet" artık sadece "idealliğin dağıtıldığı yer"dir. "Yeryüzü" ise "ideallik deposu"nu gösterir. İdeallik, Hıristiyanlığın onu ilişkilendirdiği –"saflık" ve "tinsellik" gibi– değerlerden kesin bir şekilde ayrılır ve eşzamanlı olarak asalet katan ve açıkça şehvanî olan bir alışverişin nihai sonucu şeklinde tanımlanır.

Bu sekansın ilk karesi resmi bir şekilde giyinmiş siyah bir adamı merdivenlerden çıkarken gösterir. Sağ kolunda, ucunda düş sekansındaki beyaz bayrakları andıran bir pankart bulunan bir sırık tutmaktadır. Tırabzan, ipe dizili ampullerle aydınlatılmıştır. Merdivenlerin tepesindeki platformda bir grup melek beklemektedir. Bu sırada erkek dış ses Hemphill'in "The Edge, Third Movement" adlı şiirinden şu dizeleri okur:

Beni yalvarır bıraktın
Çoğu erkeğin bacakları arasında sandığı şeyler için.
Bense daha yükseğe uzanıyordum.
Fırlayabilirdim yukarı uydular gibi bacaklarımla
Ama düşmüş melekleri düzdüğümü biliyordum.
Onlara yarı tanrı gibi hissettirdim.
İnandım misyonumun
Savaş mıntıkasında bir görev olduğuna:

Bir sonraki karede siyah bir melek, geceleyin yarı aydınlatılmış bir ormanda bize gösterilmeyen bir hedefe doğru yürümektedir. Kamera siyah meleği izler. Sonunda hedefine ulaşır: siyah bir adam. Adamın yüzüne şefkatle dokunurken kamera yüzlerinin orta derecede bir yakın plana geçer. Erkek dış ses devam eder:

Yaralama,
İyileştir.
Ama bendim yaralı olan ve az daha ölen,
Yaralanmamışlara yardım ederken.

Güçlü yürekleri erkeklerin
Zayıflar, gece yarısında
Ve onlara gözyaşı döktürür, diz çöktürür.
Eski sevgilileri için.

Bana bakıp söyleyebilirlerdi
Hangi güzel bıraktı aşkın yara izini.
Öyleyse şimdi dokun bana–
Hannibal'dan Toussaint'ya
Ben kan dökülmemiş bir devrimim.

Bu sekansın son karesinde karartılmış koruda siyah bir melek hareketsiz durmaktadır, sadece kanatlarının kenarları ve meleğin sağ tarafı aydınlatılmıştır. Onun etrafında dolanıp duran diğer birkaç melek sonunda çerçevenin solundan çıkarlar. Dış ses Hemphill şiirini bitirirken, siyah melek durduğu yerde birkaç saniye daha tek başına kalır. Söylediklerinden, ilk konuşmacıya hitap eden ikinci bir konuşmacı gibi görünür:

Şeylerin düzenini değiştirebilirim
Amaçlarıma uysun diye. Sen ayaklarınla yükselip,
Dokunabilirsin az kaldı cennete.
Ben bir melek olabilirim,
Düşen.

Bu sekansı oluşturan üç kare, Hemphill şiirinin etrafında döndüğü iki değişmeceyi canlandırır: göğe yükselen adam ve düşen melek. Cinsel birleşmeyle biri cennete, diğeri yeryüzüne doğru hareket eder. Bu hareketle adam, meleklerin yüceleştirmesinin eyleyeni olur –Hemphill'in şiirindeki ilk konuşmacı "Düşmüş melekleri düzdüğümü biliyordum," der, "(Ama) onlara yarı tanrı gibi hissettirdim"– ve melek, daha önce adamın işgal ettiği konuma gelir. Böylelikle söz konusu sekans bu bölümün adanmış olduğu işlemin karşılıklı hareketini canlandırır; sadece melek insana değil, insan da meleğe ideallik verir. Son iki sekans Benjamin'in aura kuramının merkezinde yer alan karşılıklılık nosyonuna yeni bir anlam verir: Hem insanları hem de melekleri, sevgi hediyesini birbirlerine etkin şekilde bahşederken gösterir.

Bundan sonra gelen son sekansta karşılıklılık nosyonu daha da ileri götürülür. Söz konusu sekans, gece kulübünde dansın ortasında donmuş bedenlerin bir diğer görüntüsüyle başlar ve radyodaki anma programından ikinci bir kliple son bulur. Bu iki "destek" ara-

sında kamera, cenaze sonrası davetle polis ve haydutlar arasında gidip gelir. Polisler ve haydutlar kutlamanın gerçekleştiği binanın kapısını yumruklar önce, sonra içeri girip basamaklardan çıkarlar ve gece kulübünü eğlenenlerden bir iz bulabilmek için boş yere ararlar. Bu montaj boyunca iki erkek dış ses Hemphill'den "The Brass Rail" adlı şiiri okur. *Looking for Langston*'ın senaryosunda bu, "iki erkek için bir talep-yanıt düeti" olarak nitelendirilir. Yankılanan bir jest, ses ya da görsel ayrıntı vasıtasıyla bu sözlü metin tekrar tekrar imge hattına demirlenir ve hem açılış hem de kapanış cümlelerinde polisin ve haydutların cenaze sonrası davete katılanları bulamadığından bahseder:

T: Seni gördüm dün gece
Y: Sakinleri asla bulunamadı.
T: Bodrumunda
T: Kanolar devrildi
Y: Brass Rail'ın.
T: Bir göl, esmer diva yüzün.
Y: İçip eğlenirken.
T: Denizi duyuyorum
Y: Düşerken sesin havadan.
T: gözlerinin ardından çığlık atan.
Y: Dans ederken oğlanlarla funk'ın sınırında.
T: Alacakaranlık.
Y: Oğlanlar dans etti, sevgilim,
T: Dilim
Y: dokunarak sana densizce.
T: yürür uyluklarında bir karınca gibi.
Y: Bedenin bir yeşil ışık
T: Çıplak oldum seninle.
Y: tutkuyla arzulayan onları.
T: Sevgili Diva, Sevgilim: Aynalarda sen,
Y: ışık,
T: onların kollarıydın.
Y: Oğlanlar seni fısıldadı
T: Singapur kokteylleri ısıttı seni.
Y: Müzik kutusundan yükselen müzikle.
T: Buzda soğutulmuş vaatlerdi onlar.

Y: Oğlanlar seni fısıldadı.
Y: Isındın erik likörüyle.
T: müzik kutusunda atan müzikle.
Y: ve Singapur kokteylleri.
T: Aynalarda sen
Y: ışık
T: onların kolları.
Y: Bedenin bir yeşil ışık.
T: Sevgili Diva, Sevgilim:
Y: Oğlanlar dans etti sevgilim,
T: Seninle seviştim.
Y: dokunarak sana densizce.
T: Yürüdü dilim uyluklarında.
Y: Funk'ın sınırında dans ederek.
T: Buldum kokuyu.
Y: Sesin
T: Alacakaranlık.
Y: düşüyor havadan.
T: Duyuyorum gözlerinin ardından çığlıklar atan denizi.
Y: İçip eğlenen.
T: Esmer diva yüzün,
Y: Dün gece gördüm seni
T: bir göl.
Y: bodrumunda
T: Kanolar devrildi.
Y: Brass Rail'ın.
T: Sakinleri asla bulunamadı.

Hemphill'in şiiri iki ayrı metin içerir, ama bunlar birbiri üzerine öylesine bindirilmiştir ki her biri diğerinin anlamını dönüştürür. Bu nedenle her konuşmacının şiirini eşine teslim ettiği söylenebilir. Konuşmacı, kelimelerinin kendisinin onlara verdiği anlamdan çıkarılmasına izin verdiği için bu teslim etme en temel manada anlaşılmalıdır; bu kendini kamulaştırmaktan başka bir şey değildir.

Looking for Langston'a "The Brass Rail"ın dahil edilmesi, "sen" gösterenine verdiği merkeziyet nedeniyle de önemlidir. *Problems in General Linguistics*'de [Genel Dilbilim Sorunları] Benveniste, birinci şahıs zamirinin, öznelliği onu kullanana verdiğini id-

dia eder ("Ego, 'ego' *diyen*dir," der).[62] Ama muhatabına ikinci şahıs zamiriyle hitap eden kişi, onu bir özne olarak kabul eder, ya da –Benjamin'in aldığı manada– ona bakışına karşılık verme yeteneği verir. Ötekine eşiti olarak hitap ederken kişi aynı zamanda ötekiyle arasındaki mesafeyi de kabul eder. Aslında ötekine "Sen ben değilsin," der.[63]

Bu dilbilimsel *Belehnung* konuşmacıyı küçültmek ya da değillemek için çalışmadığından, "The Brass Rail," II. bölümde tartıştığım ve birinin ancak öteki pahasına kuvvetlendiği o "sen" ya da "ben"in öldürücü çift kutupluluğundan çok uzak bir ilişkiyi canlandırır. Bu ilişki, kelimenin Lacancı yorumuna göre, sadece simgesel olmaktan da uzaktır. Her konuşmacı ötekini ideallik "yıldızları"yla aydınlatır. Ya da biraz daha farklı ifade edecek olursak, onu bir metaforlar kolyesiyle süsler.

Julien'in filminin son sekansının seyirciyi yine şu sonuca doğru yönlendirmesi şaşırtıcı olmaz: Langston'ı aramak ya da Langston'a göre bakmak, Lacan'ın ayna evresi yorumunda kişinin sadece kendi görsel *imago*suna iliştirdiği parlaklığı, bir başkasının bedensel koordinatlarına devretmesidir; diğer bir deyişle, içalgısal bedenden belirgin bir uzaklıkta özdeşleşmektir. Bu sekans boyunca dış sesin yorumu ve aralara serpiştirilen bir dizi önemli ancak öyküsel olmayan kare, aynayı artık benliğin değil, ötekinin yeri yapmaya hizmet etmektedir.

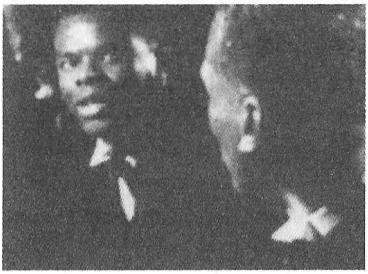
Bu karelerden birinde, Narkissus'un kendi imgesine hayran olduğu gölü simule eden bir aynanın üzerinde etnik özellikleri belir-

62. Émile Benveniste, *Problems in General Linguistics*, çev.: Mary Elizabeth Meek Coral Gables: University of Miami Press, 1971, s. 224 [Eserin özgün adı, *Problèmes de Linguistique Generale*. Emile Benveniste, *Genel Dilbilim Sorunları*, çev.: Erdim Öztokat, Yapı Kredi Yayınları, 1995].

63. Mieke Bal ikinci şahıs zamirinin, özerk benlik nosyonuna zarar verme potansiyelinin altını açıkça çizmiştir: İkinci şahıslık kavramı...şahıslık türevi bir statü belirtir; bu doku naklinin izlerini taşımayan bir şahıs olmanın hem psikolojik hem de toplumsal açıdan temel olanaksızlığını belirtir. İkinci olarak, Benveniste ve onun izinden giden kuramcılar tarafından da gösterildiği gibi ikinci şahıslık, kullanılmasıyla öznelliği üreten ve dilin özünü oluşturan birinci ve ikinci şahıs zamirleri arasındaki birbirini tamamlayıcılık ilişkisinin tersine çevrilebileceğini belirtir." Bkz. "Third Person, Second Person, Same Person," *New Literary History*, c. 24, no. 2 (1993): 307.



Şekil 38



Şekil 39



Şekil 40

lenemeyen bir adam yatmaktadır (şekil 38). Ancak başı yansımasından çevrilmiştir; aslında, kendisiyle ilgili olarak "uykuda"dır. Diğer bir karede aynanın önünde yan duran siyah bir adam kendi imgesine bakmak için aynaya döner (şekil 39). Bu nedenle başlangıçta ilkine karşıt bir işleve hizmet eder gibi görünür. Ancak bu karenin ikinci bir varyantında adam aynaya döner, ama yansımasına bakmaz. Ve üçüncüsünde ise yüzünü aynadan tamamen çevirir (şekil 40). Artık, ayna "ben"i değil, Hemphill şiirinin karşılıklı "sen"ini çerçevelemektedir. "Aynalarda sen/ışık/onların kolları," der iki erkek ses. Sonra konuşmacılardan biri, siyah gay erkek bedeni yanardöner bir hale içine saran ve böylelikle o bedeni, içalgısal koordinatları göze çarpar şekilde farklı olan seyirci için bile hoşa giden bir özdeşleşme yeri yapan kelimeleri dile getirir: "Bedenin bir yeşil ışık."

GÖRÜNÜR DÜNYA

IV
Nazar

A. KAMERA VE GÖZ

Uzun süre boyunca film kuramının ana varsayımlarından biri, *camera obscura*,* fotoğraf makinesi ve stereoskop** gibi teknolojilerin

* *Camera obscura* (Karanlık kutu): Fotoğraf makinesinin atasıdır. İlk türleri ışığın girebileceği çok küçük bir delik bulunduran karartılmış küçük bölmelerden oluşuyordu. Dışarıdaki görüntü, deliğin karşısındaki genellikle beyaza boyanmış duvara ters olarak düşürülüyordu. XVI. yüzyıla kadar güneş tutulmalarını göze zarar vermeden izlemek ya da ressamlar tarafından dışarıya yerleştirilen bir cismin görüntüsünü resim kâğıdına düşürmek amacıyla kullanılan bu yöntem zaman içinde geliştirilmiş ve ortaya fotoğraf makinesi çıkmıştır. (ç.n.)

** Stereoskop: İki boyutlu çizim ve fotoğrafların iki gözle birden bakıldığında uzayda üç boyutluymuş gibi görünmesini sağlayan düzenek. Stereoskopik resimler, bir cismin, o cisme bakan gözlemcinin iki gözünün bakış açısından görünüşünü içeren iki resimden oluşur. Bu görüntüler beyinde birleştirilir ve derinlik duyusu biçiminde algılanır. (ç.n.)

arasından geçen sinemanın, bir anlamda Rönesans'tan geldiği ve görsel alanının büyük ölçüde monokular perspektif kurallarıyla ve ideolojisiyle tanımlandığı olmuştur. Fotoğrafçılıkta da sinemada da gösteriyi anlaşılır kılan noktayı tayin eden kamera olduğu için, perspektife dayalı yanılsamanın korunmasının seyirci ve kameranın sorunsuz bir şekilde birbirine geçmesine bağlı olduğu farz edilirdi. *The Imaginary Signifier*'da bir XV. yüzyıl resmine başvurduğu iki seferde de Christian Metz, aygıtla özdeşleşme ya da "birincil" özdeşleşme dediği şeyin öneminden bahseder.[1] Jean-Louis Baudry de perspektifin sinemadaki ideolojik etkilerinin kamerayla özdeşleşmeye bağlı olduğunu iddia eder.[2] Ve Stephen Heath açıkça şöyle der: "temel ilkelerini fotoğraftan alan sinema...beraberinde monokular perspektifi, seyirci-öznenin kesin ve her şeyi kucaklayan bir bakış açısı olarak kamerayla özdeşleşmesini getirecektir."[3]

Hem Metz hem de Baudry'ye göre bu özdeşleşmeyle ilgili kesin bir kaçınılmazlık söz konusudur. Bu yüzden Metz şöyle der: "seyircinin,...şimdi bakmakta olduğu şeye ondan önce bakmış olan ve durduğu yerle...birleşme noktasını belirleyen...kamerayla özdeşleşmekten başka yapacak bir şeyi yoktur" (s. 49). Ve Baudry, birincil özdeşleşmeyi diğer özdeşleşme ilişkilerinin gerekli hazırlayıcısı olarak tanıtır (s. 259). Kamerayla başarılı bir şekilde, imgesel olarak aynı hizaya gelmenin sadece görüşe değil güya *görünmez* olan bir görüşe erişmeyi de ima ettiği düşünülür; Metz şöyle der: "saf nesnenin üzerine geri itilen sadece *görülen*dir" (s. 97). Bu şekilde aynı hizaya gelen seyirci güya gösteri dışında bir yerden bakar. Birincil özdeşleşme, zamanın ve bedenin dışında olan ve doğrudan epistemolojik hâkimiyet kazandıran bir görüşü de ima eder. Hem Metz hem de Baudry bu görünmez, cisimden kurtulmuş, belirli bir zamana ait olmayan ve her şeyi bilen görüşü ideolojik bir

1. Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, çev.: Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster ve Alfred Guzetti, Indiana UP, Bloomington, 1982, s. 49, 97.
2. Jean-Louis Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus," çev.: Alan Williams, *Narrative, Apparatus, Ideology*, ed. Philip Rosen, Columbia UP, New York, 1986, s. 295.
3. Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Indiana UP, Bloomington, 1981, s. 30.

kurgu olarak ifşa etmekte acele etse de, onun aldatıcı hazlarını sinema deneyiminin neredeyse kaçınılmaz bir özelliği olarak görürler. Seyreden özne, bu yapıntı içinde ve yine bu yapıntı vasıtasıyla oluşturulur.

Feminist film kuramı, klasik sinemada bazı seyircilerin birincil özdeşleşmeye diğerlerinden daha müsait olduğunu ileri sürerek, Metz ve Baudry'nin iddialarını bir anlamda sınırlandırmıştır. Laura Mulvey ve diğerleri Hollywood'un sadece "kadın" ve "gösteri" arasında bir eşitlik dayatmakla kalmadığını, aynı zamanda sadece kamera, erkek karakterler ve erkek seyirciler arasında geçen bir bayrak yarışı düzenlediğini iddia etmişlerdir.[4] Ancak feminist film kuramı, kamera göz eşitliğinin toplumsal cinsiyetle karmaşık şekillerde sınırlandığını gösterirken bile, "ideal" ya da "örnek" sinema seyircisinin kamerayla ve de dolayısıyla aşkın görüşle özdeşleşme vasıtasıyla inşa edildiğini varsayar.

Teğellenme* kuramıyla uğraşanlar ise kamera ile göz arasında daha ayrıksı bir ilişki olduğunu ve hatta bunların tabiatça birbirlerine zıt olduklarını ifade ederler.[5] Seyircinin hazzının, sözceleme içeren görüş açısının kapanmasına ve imgenin sözümona sınırsızlığına bağlı olduğunu iddia ederler. Ama sinematik metnin sözcele-

4. Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Indiana UP, Bloomington, 1981, s. 3-26. Ayrıca bkz. Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana UP, Bloomington, 1984, s. 1-36; Linda Williams, "Film Body: An Implantation of Perversions," *Ciné-Tracts*, c.3, no.4 (1981): 19-35; Lucy Fischer, "The Image of Woman as Image: The Optical Politics of Dames," *Genre: The Musical*, ed. Rick Altman, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1981, s. 70-84; Sandy Flitterman, "Woman, Desire, and the Look: Feminism and the Enunciative Apparatus in Cinema," *Ciné-Tracts*, c.2, no.1 (1978): 63-68; ve Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, Oxford UP, New York, 1983, s. 222-236.

* Teğellenme (Suture): Genel olarak, öznenin yaratılmış bir dilin içine girdiği an olarak tanımlanabilir. Sinemada, film metinlerinin seyircinin öznel yorumlarına açıldığı ve izleyicinin kendi benliğini tüm öznelliğiyle filme dahil ettiği noktaya işaret eder. (ç.n.)

5. Teğellenme kuramıyla uğraşanlar: Jacques-Alain Miller, "Suture (elements of the logic of the signifier)," *Screen*, c.18, no.4 (1977/1978): 29-34; Jean-Pierre Oudart, "Notes on Suture," *Screen*, c.18, no.4 (1977/1978): 35-47; Stephen Heath, "Notes on Suture," *Screen*, c.18, no.4 (1977/1978): 48-76, ve "Anato Mo," *Screen*, c.17, no.4 (1976/1977): 49-66; Daniel Dayan, "The Tutor-Code of Classical Cinema," *Movies and Methods*, ed. Bill Nichols, University of California Press, Berkeley, 1976, s. 438-451; ve Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, s. 194-236.

me içeren etkinlikleri tamamıyla gizlenemez. Bir karenin etrafındaki örtük çerçeve gibi son derece basit bir araç bile o etkinlikleri hatırlatabilir. Ve çerçeve gözle görülebilir hale geldiği anda seyirci, görmekte olduğu şeyin sadece önceden belirlenmiş bir gösteri olduğunu fark eder ve imgeyle özgün ilişkinin *keyfi** [jouissance] kaybolur.

Teğellenme kuramcıları kamerayı bir "Ortada Görünmeyen" [Absent One] olarak tematize ederek onu seyircinin gözünden ayıran mesafeyi daha da vurgular. Ortada Görünmeyen, indirgenemez şekilde Öteki olanı, yani öznenin asla olamayacağı şeyi temsil eder. Sadece seyirciye göre dışsal bir yer işgal etmekle kalmaz, seyircinin görüşü üzerinde baskıcı bir güç uygular. Bu nedenle seyirci, Hitchcock'un deyimiyle, "ısmarlama bir tanık"tır.[6]

Metz ve Baudry gözün imgesel anlamda kameranın tahtına çıkabileceği konusunda belki de diğer tüm film kuramcılarından daha çok ısrar etse de, buna ters düşen öğeler tüm yazılarında bulunur. Mary Ann Doane'un yakın geçmişte işaret ettiği gibi, Baudry'nin "The Apparatus"da geliştirdiği argümanda öne sürdüğü seyirci, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus"da benimsediği seyirciden çok farklıdır.[7] Bu makalelerden ilki, sinemayı, aşkın bir seyircinin idealist yanılsamasının daimi hale getirilmesi için bir araç olarak sunarken, ikincisi seyirciyi gösteriden ayıran sınırın geçirgenliğini vurgular. "The Apparatus"un tarif ettiği izleyici imgeden belirgin bir uzaklıkta değildir artık; imge tarafından sarılmış ve hatta ondan farklılaştırılmamıştır bile. Baudry, düşlerimizde olduğu gibi sinemada da "içselin dışsalla kaynaştığını"[8] ya da –durumu biraz farklı ifade etmek gerekirse– gözün, görüş alanı içine girdiğini vurgular.

Metz, *The Imaginary Signifier*'ın "The All-Perceiving Subject"

* Lacan *jouissance*'ı, gerilimi açığa çıkararak psişik dengeye ulaşma arayışı olan hazdan açıkça ayırt etmiştir. *Jouissance* daha çok, anlamın varlığından duyulan sevinç olarak değerlendirilebilir. Bu kitabın I. bölümünde geçen "sevinçli" (jubilant) sözcüğünden ayırt edilebilmesi için "keyif" şeklinde çevrilmiştir. (ç.n.)

6. Suçun üzerine yıkıldığını keşfeden Scotty/Johnny kendini böyle nitelendirir.

7. Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, New York, 1991, s. 85.

8. Jean-Louis Baudry, "The Apparatus," *Narrative, Apparatus, Ideology*, s. 311.

başlıklı kısmına, sinema ve ayna evresi arasında bir benzetimle başlar; bu benzetim seyirci ile gösteri arasındaki katı sınır çizgisi hakkında bir kez daha şüphe yaratır. Bunun ardından ayna evresindeki özdeşleşmeyle seyircinin kamerayla özdeşleşmesini her ne kadar birbirinden ayırt etse de, öznenin ancak ayna evresinden ilk geçişinin bir sonucu olarak kamerayla özdeşleşebileceğini de vurgular (s. 45-49). Dolayısıyla, Metz'e göre birincil özdeşleşmenin güzergâhı örtük olarak, geriye dönüp bakıldığında, imgeden geçer.

Geoffrey Nowell-Smith, ayna evresinin seyircinin kamerayla özdeşleşmesini sadece sinema dışı alanlarda değil, sinemada da mümkün kıldığının söylenebileceğini ileri sürer. Nowell-Smith şöyle der: "Sözde ikincil olan özdeşleşmeler," "...perde/seyirci ilişkisinin saf aynasallığını kendi içinde bozup, bu aynasallığı daha uygun olan metin-içi ilişkiler üzerine yerleştirme eğilimindedir; örneğin seyircinin, içine yerleştirildiği görüntüye ve bir kareden diğerine harekete ilişkisi."[9] Açı/karşı açı ilişkilerinin kurgusal bir bakış ekseninde ifade edilmesi, bu yer değiştirmenin özellikle göze çarpan bir örneği gibi görünebilir. Bu kurgusal bakış, görüşe ve bedene özdeşleşme imkânını gösterinin içinden sağlar. Teğellenme kuramıyla uğraşanlar izleyicinin kamerayla kurduğu özdeşliği ancak böyle aynasal dolayımlarla ayakta tutabileceğini savunurlar.

Ama film kuramı içinde, seyircinin bakışı ile kameranın eşleşmezliği üzerinde en çok ısrar eden kişi belki de Jean-Louis Comolli'dir. "Tam da nazarı altına binlerce manzara seren gözetleme araçlarının çokluğuyla böyle büyülendiği ve tatmin olduğu anda," der Comolli ve devam eder: "insan gözü, hatırlanamayacak kadar eski zamanlardan gelen ayrıcalığını kaybeder; fotoğraf makinesinin mekanik gözü şimdi *onun yerinden* ve bazı yönlerden daha fazla kesinlikle görür. Fotoğraf, gözün aynı anda hem zaferi hem de mezarıdır. Bakışın Rönesans'tan beri hüküm sürdüğü hâkimiyet alanına başka bir perspektifin zorla dahil olması söz konusudur."[10] Comolli, bu kadar uzun süredir Batılı görüş normunu oluşturan perspekti-

9. Geoffrey Nowell-Smith, "A Note on History/Discourse," *Edinburgh 76 Magazine: Psychoanalysis/Cinema/Avant-Garde*, no.1 (1976): 31.

10. Jean-Louis Comolli, "Machines of the Visible," *The Cinematic Apparatus*, ed. Teresa de Lauretis ve Stephen Heath, St. Martin's Press, New York, 1980, s. 123.

fe dayalı yasaları doğruladığı için fotoğrafın, gözün "zaferi"ni temsil ettiğini savunur çünkü fotoğraf "gerçeklik" olarak kabul etmeyi öğrendiğimiz şeyi gösterir. Gözün "mezarı"nı temsil eder, çünkü bu gerçekliği sadece gözden daha kesin şekilde "görebilme" değil, aynı zamanda bunu bağımsız bir şekilde yapabilme yeteneğine sahip bir aygıt tarafından üretilmiştir.[11] Bu açıdan kameranın insan görüşünü doğrulamaktan çok, görünüşteki uzmanlık alanından ettiği söylenebilir.

Jonathan Crary, Comolli'nin argümanını genişletmiş ve anlaşılmasını büyük ölçüde zorlaştırmıştır. *Techniques of the Observer*'da [Gözlemcinin Teknikleri] Comolli'nin bile sorgulamadığı bir varsayımı, sinemanın görsel örgütlenişiyle ilgili belki de en temel varsayımı sorgular: Birbiri ardına gelen bir dizi optik aracın bizi *camera obscura*'dan kameraya götürdüğü nosyonu. Crary XIX. yüzyılın, "geometrik" optikten "fizyolojik" optiğe kayışa tanıklık ettiğini ikna edici şekilde savunur.[12]

Gözlemcinin Teknikleri'nde *camera obscura* geometrik optiğin ayrıcalıklı bir örneğidir çünkü uzlaşımsal perspektife dayalı bir yapıdan farklı olarak, seyirci için sabit bir yer belirlemez. Fiziksel hareketliliğe belli bir dereceye kadar izin vererek seyircideki özgürlük yanılsamasını besler. *Camera obscura*'nın ürettiği imgeleri görebilmek için seyircinin fiziksel olarak onun içine girmesi gerekir. Bu yüzden *camera obscura* "insan öznelliğiyle [optik] aygıtın nesnelliğinin hem uzamsal hem de zamansal açıdan eşzamanlı"lığını [s. 54] ve gözün dünyadan kesin olarak el etek çekmesini de ima eder [s. 52]. Dolayısıyla sadece "özgür ve bağımsız bir birey"in değil [s. 52] bedenin yükünden kurtulmuş ve gördüğü şeyden çok net şekilde farklılaştırılmış bir görüşün ana hatlarını da sağlar.

Crary'ye göre XVII. ve XVIII. yüzyıl geometrik optiğinin başlıca metaforu *camera obscura*, XIX. yüzyılda ortaya çıkan fizyolo-

11. Comolli, kameranın gözü aştığını "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field," *Film Reader 2* (1977): 135-136'da da vurgular.
12. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge, 1990 [Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, çev.: Elif Daldeniz, Metis Yayınları, 2004, s. 29].

jik optiğin sembolü ise stereoskoptur. Mekânın homojen ve perspektife dayalı şekilde değil de heterojen ve düzlemsel şekilde ayrımsanmasını sağlaması, stereoskopun bu statüye sahip olmasının tek nedeni değildir. Bunun diğer bir nedeni de kendi örgütlenme ilkeleri ile insan görüşünün ilkeleri arasındaki farkı ön plana çıkarmasıdır. Stereoskop, biri sol göze diğeri sağ göze hitap eden iki imge içerir. Ancak stereoskoptan bakan kişi bu imgelerden hiçbirini görmez. Çünkü bu iki kutuplu duyumsal aygıt, seyircinin zihninde kurgusal bir imge –iki edimsel imgenin gözle görülebilir bir derinlik katılmış birleşimini– canlandırır. Böylelikle seyirci ile görsel temsili, *camera obscura* ya da perspektife dayalı resmin ima ettiğinden çok farklı bir ilişki içine yerleştirir.

Burada söz konusu olan, göz ile optik aygıtın çarpıcı ayrıksılığından fazlasıdır. Stereoskop, böyle bir hâkimiyetin bağlı olduğu ayrımı, yani bakış ve nesne arasındaki ayrımı, sorgular. Stereoskopa bakan gözün gördüğü şey, ayrıldığı aynasal düzen değil, "içsel duyum ile dışarıdaki gösterge arasındaki ayrımın geri dönülemez biçimde bulanıklaştığı, sınırları belirlenmemiş bir alan"dır [s. 37]. Bu yüzden stereoskop bir gönderge bunalımına neden olur. Bu bunalım, gerçeğin yerine simulakrın geçmesinden çok, gözün "orada" olanı görme yeteneğine duyulan inancın kaybedilmesiyle ilgilidir. Bedenin "dayanıklı olmayan fizyolojisi ve geçiciliği" [s. 84] içine yeniden konumlandırılan insan görüşü, kendinden ayrı hayal ettiği bir etki alanını artık dinginlik ve dikkatle tetkik etmez ve artık o alanın hâkimi değildir.

Crary'nin argümanında stereoskop, gözün XIX. yüzyılda nasıl düşünüldüğünün de sembolüdür, çünkü bir bakıma bu organa "yakın"dır; stereoskop, insan öznenin monokular değil binokular bir görüşe sahip olduğu keşfinin doğrudan bir uzantısıdır. *Gözlemcinin Teknikleri,* görmenin, 1820'lerden sonra optik biliminin konusu olmaktan çok nesnesi vazifesi görmeye başladığını ileri sürer. Göz hakkındaki bu araştırma, gözün varsayılan nesnelliğine ve otoritesine duyulan inancı daha da azaltmıştır. Optik sinirin retinaya girdiği yerde kör bir nokta bulunduğu ortaya çıkarılmış [s. 89] ve gör-

sel ayrımsamanın zaman içinde dalgalandığı gösterilmiştir. Rengin, nesnenin temel bir öz niteliği olmaktan çok, izleyicinin fizyolojisinin bir uzantısı olduğu anlaşılmıştır. [s. 81-85]. Ve sinemaya doğrudan katkıda bulunan art-imgenin* keşfi, insan gözünün karşı-olgusal algılama yeteneğine sahip olduğu fikrini bir kez daha akıllara getirmiştir.

Stereoskop, fotoğraf makinesinden sonra icat edildiği halde Crary ikisinin de aynı epistemolojik kopuşun parçası olduğunu savunur [s. 16]. Stereoskop gibi fotoğrafçılık da "gözlemcinin içine yerleştirildiği, yeni ve homojen tüketim ve dolaşım bölgesinin bir öğesi"dir [s. 25]. Gözlemci, Crary'nin, dünyaya artık güya aşkın ve hâkim bir seyir yerinden bakmayan, cismani açıdan sınırlandırılmış, güvenilmez görüşü tarafından bilgi ve görüş alanı *içine* koyulan bir izleyiciyi adlandırmakta sürekli kullandığı terimdir. O halde Crary tahminen (çünkü bunu açıkça tartışmaz), insan gözünden özerkliği ve ondan farklı "görme" yeteneğine sahip olması sayesinde fotoğrafın, bu organı *camera obscura* içinde işgal ettiği görünürde ayrıcalıklı konumundan çıkardığını da iddia etmek niyetindedir.

Gözlemcinin Teknikleri'nin devamında Crary, stereoskopun yok olmaya mahkûm olduğunu, çünkü kamera ile bakışın ayrıksılığını fazla görünür kıldığını söyler. Fotoğraf –ve daha sonra sinema– üstün gelmiştir çünkü eski resim kurallarını, özellikle de perspektif ile ilgili olanları, insan görüşünün gözle görülebilir bir uzantısı yaparak ve izleyicinin görsel otorite olarak konumunu yeniden sağlamlaştırarak korumuştur [s. 148-9]. O halde Comolli gibi Crary de fotoğrafik imgenin göze aldatıcı bir "zafer" kazandırdığını mı ileri sürmektedir?

Bununla birlikte, göndergesel yanılsamanın –ya da imgeye atfedilen "doğru" görüş vasfının– korunması, fotoğrafta bile, kameranın insan bakışından yalıtılmasına tuhaf bir şekilde açıktan açığa bağlıdır. Eski film kuramının çok önemli bir pasajında André Bazin, kamera ile insan bakışının birbirinden ayrı şeyler olduğu bilgisinin

* Art-imge (Afterimage): Bir şekle baktıktan sonra gözün düz bir zemine yöneltilmesi sonucunda, önceden bakılmış olan formun o zemin üzerinde yeniden görülebilmesi durumu. Bu, görme hücrelerinin sahip olduğu kısmi hafıza tarafından gerçekleştirilir. (ç.n.)

ancak fotoğrafın "gerçek"le eşanlamlı görülmesi koşuluyla dayanılır hale gelebileceğini iddia eder. Çünkü "gerçek"le eşanlamlı görülen fotoğraf, seyirciye, geriye dönüp aksi halde eksik kalacak olana ulaşma imkânı verir. Ama Bazin bazı anlarda böyle bir bilginin fotoğraf ve göndergenin eşdeğerliğine duyulan inancı ayakta tutmak için gerekli bir koşul gibi görünebileceğini –kameraya sadece gözden bağımsız olduğu saptandığı zaman güvenebileceğimizi– de iddia eder. Bazin, "The Ontology of the Photographic Image"da şöyle der: "İlk kez," "çıkış noktası olan nesne ile ondan yeniden üretilen arasına sadece cansız bir failin araçsallığı girer. İlk kez, dünyaya ait bir imge, araya bir insan girmeden, otomatik olarak biçimlendirilir... Nesnel doğası fotoğrafa diğer resim yapma şekillerinde bulunmayan bir güvenirlik niteliği verir...yeniden üretilen nesnenin varoluşunu gerçek olarak kabul etmeye mecbur ediliriz?"[13]

Bir de elbette Muybridge'in koşan at fotoğrafları dizisi vardır ki sinemanın gelişimine katkıda bulunduğu söylenebilecek ayrıcalıklı metinlerden biridir. Tamamıyla bir göz yanılsamasını –hareket etmekte olan bir atın en az bir ayağının her zaman yere değdiği yanılsamasını– dağıtmak amacıyla üretilmiştir.[14] Bu imgelerde, bakışın göremediğini kamera net bir şekilde görmüştür. Göz ile optik aygıt arasında *camera obscura*'da ima edilen sıkı özdeşleşmeye benzer hiçbir şey olmasa da, perspektif kurallarının sinema ve fotoğrafta tutunabileceği ihtimalini bu yüzden dikkate almak zorundayız.

Artık, kamera, insan görme organının benzeri olmaktan çok bir protez gibi görülmelidir, çünkü gözün eksikliklerini telafi etmeyi ve gözün tek başına ayakta tutamayacağı bir ayrımı –görüş ve gösteri arasındaki ayrımı– desteklemeyi vaat eder. Bu formülasyon kameranın gözle her zamankinden daha müşfik bir ilişki içinde oldu-

13. André Bazin, *What is Cinema?* çev.: Hugh Gray, University of California Press, Berkeley, 1967, c. 1, s. 13 [Andre Bazin, *Sinema Nedir?* çev.: İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, 2000].

14. Muybridge'in fotoğrafları ve bu fotoğrafların, fotoğrafçılığın görünür "gerçekçilik"i meselesiyle ilgisi konusunda ilginç bir tartışma için bkz. Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the Fenzy of the Visible*, University of California Press, Berkeley, 1989, s. 34-48. Mieke Bal, "The Gaze in the Closet," *Vision in Context*, ed. Teresa Brennan ve Martin Jay, Routledge, New York, 1996'da Muybridge'in ve sinemanın sürekliliği aleyhinde çok ilginç bir argüman başlatır ve Muybridge'in fotoğraflarının gözün göremediğini gösterdiğini vurgular.

ğu izleniini bıraksa da kamera, insan özne tarafından kullanılacak bir araç değil, insan özneyi kullanacak bir araçtır; Crary'ye göre kamera bir aletten çok bir makinedir [s. 142]. Ve yeni kamera kuramcılarından biri olan Vilem Flusser, fotoğrafçı, olsa olsa o aygıtın bir "görevli"sidir diye iddia eder.[15]

Bu yüzden "gözlemci" kavramının ima ettiği sadece cisimleştirilip görkemli hale getirilmiş bir göz değildir. Bu aynı zamanda, işleyişleri karmaşık bir ussallaştırmaya tabi tutulmuş –toplumsal açıdan üretken kılınmış– bir gözdür. Crary şöyle der:

> görmenin [görüşün] oturtulmuş olduğu o aşkın temelin nihai olarak çözülmesiyle neredeyse eşzamanlı olarak gözün etkinliğini yeniden kodlamak, onu yönlendirmek, üretkenliğini artırmak ve dikkatinin dağılmasını önlemek amacıyla çok sayıda araç çıkacaktır ortaya. Dolayısıyla bir yandan klasik görme [görüş] alanını çökertmiş olan kapitalist modernleşmenin kendi zorunlulukları, diğer yandan da görsel dikkati empoze etmek, duyuları rasyonelleştirmek ve algıyı yönetmek amacıyla teknikler üretilmesine yol açmış oldu. [s. 37].

Sadece toplumsal açıdan yararlı değil, aynı zamanda önceden belirlenmiş de olan belirli bir görüş türünün işe başlayacağı yerin, kameranın ardından, göz olacağı açıkça görülebilir. Takip eden bölümde bu noktayı "görülmek-için-olan" kategorisi altında derinlemesine inceleyeceğim.

Gözlemcinin Teknikleri üzerinde bu kadar durmamın üç nedeni var. İlki, film kuramında hâlâ egemen olan, bakışın –ya da en azından erkek bakışın– kamerayla kolayca aynı hizaya geldiği ve kamera ile bakış ilişkisinin her zaman insan görüşünün itibarı için çalıştığı varsayımını derinlemesine sorunsallaştırmasıdır. İkincisi, kamera-bakış ilişkisinin çok zengin ve çok yönlü bir tanımını sağlamasıdır. Sonuncu neden ise söz konusu eserin kamerayı ele alış şekliyle, birkaç sayfa sonra ele alacağım *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* adlı Harun Farocki filminin kamerayı ele alış şeklinin can alıcı noktalarda birbirine denk düşmesidir.

Gözlemcinin Teknikleri, kamera ve göz arasındaki ilişkiyi ifade

15. Vilem Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, European Photography, Gottingen, Batı Almanya, 1984, s. 19.

etmede paha biçilmez yardım sunmakla birlikte, büyük öneme sahip bir terimi bu denklemin dışında bırakır: Nazar. Crary, altta yatan ve kamera/göz karşıtlığının üzerine haritalandırılmış olduğu görüş alanını izah etmez. Konuya öylesine tarihsel bir mercekten bakar ki, kameranın, mecbur etme ve tanımlama güçlerinin çoğunu kendinden çok daha eski bir terimle metaforik bağlantısı vasıtasıyla elde ettiğini seçemez. Bunu biraz daha genişletecek olursak, görüş alanında toplumsal ve tarihsel açıdan göreli olanı, bir toplumsal oluşumdan sonrakine sürüp gidenden ayırt etmeyi ihmal eder.

Şimdi bunun tersinin söylenebileceği, görsel alanın belirli bir zamana katiyen ait görünmediği bir metne dönelim: Lacan'ın *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* adlı eseri. İleride göreceğimiz gibi nazar-bakış ilişkisini kuramlaştırmak için Lacan güçlü ve tarih-aşırı bir model sunar. Bir de kamerayı nazarın bir metaforu olarak kullanır. Ancak ne kamera ile nazar arasındaki ilişkiyi esaslı bir şekilde sorgular ne de nazarın mevcut görüş alanımızın merkezinde olabileceğini söyler. Görsel alanda bir çağdan diğerine neyin sürüp gidebileceğini açıklamak için Lacan'ı konuya dahil ettiğime göre, neyin sürüp gitmediğine aldırmayışından dolayı eleştirmek mecburiyetinde de kalacağım.

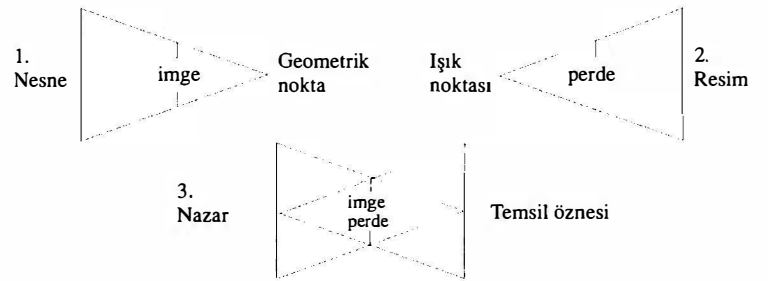
B. NAZAR VE KAMERA

Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis'de Lacan kameranın gözden ayrıksı olduğu konusunda da ısrar eder fakat kamerayı bağımsız bir optik aygıt olarak açmak yerine nazarın bir göstereni olarak kullanır. Bu metaforu ilk kullandığı pasaj, özneyi kesin olarak gösteri içine koyar ve kamera/nazara özneyle ilgili olarak kurucu bir işlev atfeder: "Beni en derinde, görünür olanın içinde belirleyen, dışarıda olan nazardır. Aydınlığa nazar vasıtasıyla girerim ve etkilerini nazardan görürüm. Bu yüzdendir ki nazar, ışığı kendinde cisimleştiren ve...benim *fotoğrafımı çeken*...araçtır."[16]

16. Jacques Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, çev.: Alan Sheridan, Norton, New York, 1978, s. 106.

Ancak, kameranın bakışa dışsallığını her ne kadar vurgulasa da Lacan, kamerayı nazarın bir metaforu olarak kullanarak, *Gözlemcinin Teknikleri*'nin çizdiği tarihsel sınırları siler. Nazarı son bir buçuk yüzyıla özgü değerlerle değil, aydınlatmayla ve "ötekilerini öteki sıfatıyla mevcudiyeti"yle ilişkilendirir (s. 91, 84). *Four Fundamental Concepts*'in bağlamında nazar böylece, toplumsallığın kendisi kadar eski görünür. Lacan fotoğrafla ilgili metaforu yerleştirirken bile tarihsel dönemselleştirmeye direnir. "Fotoğraf" kelimesini ikiye bölerek*, eğer kamera nazar için uygun bir metaforsa bunun nedeni nesnelerini ışıkla modellendirmesi ya da şematize etmesidir, der. Bu, fotoğrafı aygıtsal özelliklerinin çoğundan mahrum bırakan bir tanımdır.

Lacancı modeli başka bir kitabımda[17] tartışmış olduğum için burada sadece başlıca özelliklerini tekrar edeceğim. Lacan görüş alanını aşağıdaki üç diyagram vasıtasıyla inceler:



İlk diyagram, perspektif sisteminin arkasındaki varsayımların geniş kapsamlı ve ayrıntılı bir yapısökümünün ilk adımıdır. Burada özne,

* Lacan kelimeyi "photo-graph" şeklinde ikiye bölerek bu önek ve sonekin bireysel anlamlarını vurgular: ışık ve yazmak. (ç.n.)

17. Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, Routledge, New York, 1992, s. 125-156.

nesneye, "geometrik nokta"yla belirtilen konumdan bakmaktadır. Bu özne, güya dünyayı görünmeyen ve dolayısıyla da aşkın bir konumdan gözlemlemektedir. Ancak aradaki "imge," ki ikinci diyagramda "perde"ye denk düşer, bu görünür hâkimiyeti anında zora sokar; seyirci, nesneyi Alberti'nin* saydam pencere camından değil, üçüncü bir terimin dolayımıyla gözlemlemektedir. Seyirci, nesneyi sadece "imge" kılığında görebilir ve dolayısıyla perspektife dayalı modelde saklı epistemolojik yetkilerden hiçbiri üzerinde hak iddia edemez.

İkinci diyagram özneyi "resim," nazarı "ışık noktası"yla belirtilmiş yere yerleştirir. Böylelikle özneyi görünürlük içine koyar. Bir de nazarı insan gözünden çarpıcı şekilde ayırır. Dolayısıyla hem gösteri-olarak-özne hem de bakış-olarak-özne nazarın dışına yerleştirilmiş olur. Daha önce de ileri sürdüğüm gibi nazar hem ışık saçan noktayı hem de "ötekilerin, öteki sıfatıyla mevcudiyeti"ni (s. 84) temsil eder. İkincisiyle ilgili olarak nazar, görüş alanına simgeselin zorla girmesi şeklinde belki de daha iyi anlaşılabilir. Toplumsal açıdan gösteri olarak onaylanmamızın ya da değillenmemizin "ayrımsanamaz" (s. 83) eyleyenidir. O, Lacan'ın, sadece anlamımız ve arzularımız için değil, benliğimizi doğrulamak için de ötekine bağımlı olduğumuzu vurgulama şeklidir. Aslında, "olmak" "görülmek"tir. Diyagramın iki ucu arasında üçüncü bir terim aracılık yapar ki, bu da öznenin hiçbir zaman "kendisi" olarak "fotoğraflanmadığına," hep "perde" tarafından tayin edilen bir şeyin şeklinde fotoğraflandığına bir kez daha işaret eder.

Sonuncu diyagram, ikinciyi birincinin üzerine yerleştirir ve birinci diyagramın ikinci diyagramla her zaman sınırlandığını ileri

* Leon Battista Alberti (d. 1404, Cenova - ö. 1472, Roma): İtalyan hümanist, mimar ve Rönesans sanat kurumunun başlıca kurucusu. 1436'da yazdığı *Della pittura* (Resim Üzerine) adlı kitabı ilk kez, üç boyutlu bir görüntünün, iki boyutlu bir levha ya da duvar yüzeyine resmedilmesine ilişkin kurallar getiriyordu. İtalyan resim ve kabartma sanatını doğrudan ve derinden etkileyen kitap, perspektife dayalı Rönesans üslubunun ferah ve geometrik düzenli, kusursuz mekânının yaratılmasında etkili oldu. Daha sonraları ressam Piero della Francesca ve Leonardo gibi perspektif kuramcıları onun çalışmasını iyice geliştirdiler. Ama düzlem geometride Evkliedes teoremleri gibi, izdüşümsel perspektifte Alberti'nin ilkeleri de temel taşı olarak kaldı. (ç.n.)

sürer; bakarken bile "resim"in içindeyizdir ve de bir "temsil öznesi." Nazar birinci diyagramda "nesne"nin, ikinci diyagramda "ışık noktası"nın bulunduğu yeri işgal etmektedir ve bu çift sıfatla artık gözden daha da uzaktadır. Aslında, görsel incelemeye tabi tutma –bulunmadığımız yerde her zaman olma– girişiminde bulunduğumuz ötekilerin yerinden bize geri "bakar" gibi görünür. Sağdaki ve soldaki terimler arasındaki ilişki burada da dolaylı hale getirilir; bu kez, "imge," "perde" ya da "imge/perde" diyebileceğimiz, ama benim bundan böyle tek kelimeyle "perde" diyeceğim şey tarafından.

Böylece, Lacan sadece nazarın değil, ona göre bakışı ve perdeyi de kapsayan tüm görüş alanının tarih-aşırı bir tanımını sağlar. *Four Fundamental Concepts*, *Gözlemcinin Teknikleri*'nin aşırı tarihsel göreciliğine paha biçilmez bir düzelti getirir. *Gözlemcinin Teknikleri*, psişenin de, zamansal sınırlandırmaların birçoğuna aldırmayan *socius*'un da bir "derin yapı"sı olabileceğini ileri sürer; örneğin bunu, söz konusu psişe ise "libido," *socius* ise "karşılıklı ilişki" olarak gösterebiliriz. Dolayısıyla psişenin de *socius*'un da bazı öğeleri, bir aynasal rejimden diğerine inatla sürüp gidebilir. Ancak, Lacan'ın modeli uzun süre yanlış yönde ilerler. Görüş alanını inceleme şekli tarihdışılığı nedeniyle nihayetinde savunulamazdır, çünkü bildirebildiği tek şey tarihsel farktır.

Şimdi Crary'nin kamera/göz ilişkisi tanımı ile ve Lacan'ın nazar/göz ilişkisi tanımının, görüş alanı içinde neyin tarihsel açıdan değişken olup neyin olmadığının geçici bir formülasyonunu geliştirerek bir araya getirmeye çalışacağım. Bir de Lacan'ın nazarın bir metaforu olarak kullandığı kameraya aygıt özelliklerden bazılarını geri vermeye ve bu metaforun içerimlerinden bazılarını irdelemeye çalışacağım. Bunlardan ilkini, tarihsel incelemeye şaşırtıcı şekilde elverişli olan *Four Fundamental Concepts*'de ileri sürülen paradigmanın farklı bir okumasıyla yapmak niyetindeyim. İkincisini ise "*photo-graph*"dan tireyi çıkararak, Lacan'ın kamera anıştırmasını onun tasarladığından çok daha fazla ciddiye alarak yapacağım.

Nazar ve bakışın belirli yönlerden tarihdışı olduğunu ileri sürmekte Lacan bence haklı görünüyor. Eğer nazar, aydınlatmayla ve "ötekilerin, öteki sıfatıyla mevcudiyeti"yle bağlantılıysa, ki bence

olmalıdır, o zaman tüm toplumsal varoluşun kaçınılmaz bir özelliğini temsil eder gibi görünebilir. Aslında, toplumsal öznenin kendi anlamı için Öteki'ne bağlı oluşunun görüş alanı içindeki kaydı gibidir. Bu yüzden de ister istemez herhangi bir bireysel bakıştan bağımsız, ve kurucu etkileri nedeniyle de öznenin dışındadır.

İnsani olan bakış ise nazarın aksine, öyle olduğunu kabul etmese de, her zaman sınırlı, her zaman insanda cisimleştirilmiş ve her zaman gösterinin içinde gibi görünür. Bakış hem görsel hem de psişik bir kategori olduğu için, bir sonraki bölümde tartışacağım gibi, eksikle kaçınılmaz şekilde damgalanmış gibi de görünür. Dolayısıyla arzu tarafından harekete geçirilmiş ve imgeselin tuzaklarına karşı savunmasız gibidir.

Lacan'ın modeliyle ilgili bunları söylerken, akut varyasyonların bir kültürü ve bir çağı görüş alanının en az üç boyutunda birbirinden ayırdığına inanmaya da devam ediyorum. Bu varyasyonlar nazarın nasıl ayrımsandığıyla; dünyanın nasıl algılandığıyla; ve öznenin kendi görünürlüğünü nasıl yaşantıladığıyla ilgilidir. Açıktır ki bir etmen olarak değişkenliği görsel alana böylesine önemli üç yerde dahil etmek, bu alanın birbirinden son derece ayrı biçimler üstlenebileceğini göstermek demektir.

Perde, görüş alanına toplumsal ve tarihsel farkların girdiği yerdir. *Four Fundamental Concepts*'de Lacan perdeyi sadece, öznenin görsel olarak ifade edilişinde oynadığı belirleyici rol açısından inceler. Ancak yukarıda verilen diyagramlarda perde sadece nazar ile gösteri-olarak-öznenin değil, nazar ile bakış-olarak-öznenin ve nesne ile bakış-olarak-öznenin de arasına girer. Lacan perdeyi "opak" (s. 96) olarak niteler, o halde perde sadece, bir kapı ya da pencere gibi, kapattığı şeye "açılmaz," kapattığı şeyin yerine kendisi geçer. O halde nazar ve nesnenin yanı sıra öznenin de nasıl "görüldüğü"nü belirleyen perde olmalıdır. Ama nedir perde?

Lacan, görüş alanının bu bileşenini gerçekten tanımlamasa da, onunla ilgili birkaç anlamlı açıklamada bulunur. Perdenin gösteri-olarak-özne bakımından etkilerini belirtirken, gösteri-olarak-öznenin perdeyi gözdağı verme, kamuflaj ve gülünç hale sokma amacıyla ustaca idare etme olanağının açık olduğu yorumunda bulunur.

Perde ya da "maske"nin "dolayım"ıyla "eril ve dişilin en şiddetli ve en yoğun şekilde buluştuğunu" (s. 107) da iddia eder. Bundan birkaç yıl önce bir kitabımda bu iki gözleme dayanarak perdeye bir temsil tutarlılığı yükledim. Ancak bu argümanı perdeye, *Four Fundamental Concepts*'in incelemediği açılardan yaklaşarak geliştirmiştim. Söz konusu argümanımda perdeye, Lacan'ın ilgilenmediği bir dizi toplumsal kategoriyle ilgili olarak, kurucu bir rol atfetmiştim. *Male Subjectivity at the Margins*'de şöyle yazdım: "Perdeyi kültür tarafından üretilen ve öznelerin sadece oluşturulmasına değil aynı zamanda sınıf, ırk, cinsiyet, yaş ve milliyet bakımından farklılaştırılmasına da vasıta olan imge ya da imgeler repertuarı olarak tarif ederek, perdenin ideolojik statüsü üzerinde ısrar etmemizin çok büyük öneme sahip olduğunu düşünüyorum" (s. 150).

Şimdi *Seminar XI*'dan daha da uzaklaşarak perdeyi, toplumsal ve tarihsel değişkenliği sadece nazarın gösteri-olarak-özneyle ilişkisine değil nazarın bakış-olarak-özneyle ilişkisine de taşıyan iletim hattı olarak tanımlamak istiyorum.[18] Perde, nazarın belirli bir toplum için tanımının yapıldığı yeri temsil eder ve dolayısıyla hem o toplumun görsel rejiminin sözümona tikelliğinden büyük ölçüde sorumludur hem de o toplumda yaşayanların nazarın etkilerini nasıl yaşantıladığından sorumludur.

Lacan'ın nazarı tartışırken kameraya başvurmasının nedeni sadece nazar gibi kameranın da ışıkla "yazma"sı [graph] değil, bir de iki terim arasındaki bağlantının çok güçlü bir şekilde üstbelirlenimsel olmasıdır. Hatta, nazar "doğru" ve "objektif görüş"ü çağrıştırdığı için Batılı öznenin, XIX. yüzyılın başlarından bu yana nazarın başlıca değişmecesi olan kamera vasıtasıyla ayrımsadığını iddia edecek kadar ileri gideceğim. Kameranın bu konuma yükseltilmesi, Crary tarafından son derece ikna edici şekilde belgelenmiş olan insan görüşü bunalımını meydana getirmiş, bakış ve nazarın *camera obscura* tarafından gizlenen ayrılığını ön plana çıkarmaya yaramıştır.

Bu formülasyonu geliştirerek hem Lacancı paradigmaya tarih

18. Bir sonraki bölümde perdenin, nesne ile bakış-olarak-özne arasındaki ilişki bakımından da aynı işlevi gördüğünü iddia edeceğim.

katmak hem de kameranın Crary tarafından ona atfedilen muazzam önemi nasıl kendine mal ettiğini açıklamak istiyorum. Kamera sadece çağdaş nazarı bazı tayin edici şekillerde tanımlamakla kalmaz, bir de nazarla aynı hizaya gelerek psişik anlamının en büyük kısmını nazardan türetir. Toplumsal nazarın bize odaklandığını hissettiğimizde, kendimizi fotoğrafik anlamda "çerçevelenmiş" hissederiz. Ancak, bunun aksi de doğrudur: Gerçek bir fotoğraf makinesi bize çevrildiğinde, kendimizi öznel olarak oluşturulmuş hissederiz, hasıl olan fotoğraf sanki "kim" olduğumuzu belirleyebilirmiş gibi.

Kameranın nazarın başlıca metaforu olduğunu iddia ederken, perdeyi ideolojik açıdan farklılaştıran bir imgeler repertuarından fazlası olarak kavramlaştırmak, yani daha önce vermiş olduğum perde tanımını muazzam ölçüde karmaşıklaştırmak mecburiyetindeyim. Perdenin hem nasıl görüldüğümüzü hem de nazarı nasıl yaşantıladığımızı belirlemek için çalışması gerektiğini *Male Subjectivity at the Margins*'i yazarken kavramıştım. Ancak perdeyi nazarla aramızdaki bir dolayım olarak kuramlaştırırken başlıca endişem, konumu saptanamaz ve "ayrımsanamaz" olan nazarın nasıl olup da bu kadar uzun süre bize "eril"miş gibi göründüğünü izah etmenin bir yolunu bulmaktı. Anladım ki nazarın bu şekilde algılanması için erkek gözünün kamerayla aynı hizada olması gerekiyordu. Ve gördüm ki aynı hizada olmalarını sağlamak için gösteri-olarak-kadının devamlı olarak ikincil konumu itilmesi lazımdı. Yine de, şimdi kaçınılmaz olarak ortaya çıkan soruyu sormak o zaman aklıma gelmemişti: "Kamera nedir?"

Bu soruyu sorar sormaz, belirli bir toplumun otorite sahibi görüşü dile getirmesine aracı olan imgelerle nazarı ayrımsamamızı sağlayan perdenin eşanlamlı olduğunu ileri sürmenin yeterli olmadığı netleşir. Optik araçlar nazarın nasıl ayrımsandığını belirlemede en azından Rönesans'tan beri merkezi bir rol oynamaktadır. Böylesine bir merkeziyete sahip olan bu araçlar bir imgeler kümesine indirgenemez.

Kamera bir makine ya da bir makinenin temsili olmaktan çok, karmaşık bir ilişkiler alanıdır. Bu ilişkilerden bazıları, kamera teknolojik bir aygıt olduğu için dışa yönelik, bazıları da içseldir. Yani

bazıları kameranın daha geniş bir toplumsal ve tarihsel alan içine yerleştirilmesinin sonucudur, diğerleri ise kameranın kendi temsil mantığından kaynaklanır. Bu nedenle Crary'nin *camera obscura* ile ilgili sözleri kameraya da aynen uygulanabilir. "*Camera obscura*'yı oluşturan," der Crary ve şöyle devam eder:

> tam da çoğul kimliğidir; hem söylemsel bir düzen içinde epistemolojik bir figür, hem de kültürel uygulamaları düzenleyen sistem içinde bir düzenlemesinde bir nesne olması anlamında, "karışmış" statüsüdür. *Camera obscura*... "eşzamanlı ve birbirinden ayrılmaz bir biçimde hem bir makine montajı hem de beyanların montajıdır," hem kendisi hakkında bir şey söylenen bir nesne, hem de aynı zamanda kullanılan bir nesnedir. Montaj, söylemsel oluşumun maddesel uygulamalarla iç içe geçtiği bir yerdir [s. 42-44].

Bu yüzden, şu anda nazarı tanımlayan birincil perdeyi anlamanın önkoşulu, kameranın hem bir temsil sistemi hem de bir maddesel uygulamalar ağı olarak çözümlenmesidir. Perdenin tarihsel açıdan kavramlaştırılmasının ilk adımı da bu çözümleme olmalıdır.

Harun Farocki'nin 1988 tarihli filmi *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Images of the World and the Inscription of War) sadece kameranın temsil mantığı üzerine kapsamlı bir dolayım sunmakla kalmaz, bir de kamerayı girift ve devamlı değişim gösteren bir toplumsal ve teknolojik ilişkiler sahası olarak tasavvur eder. Dolayısıyla şimdi bu metne yönelerek, kameranın nazarı temsil etmesinin ne anlama geldiğinin daha iyi anlaşılmasını sağlamaya çalışacağım. *Bilder*'i incelemek, kamera ile eski görsel teknolojiler arasındaki süreklilik ve süreksizlik noktalarını açıklamaya yardım edecektir. Böylelikle temelde zamandışı olan nazarın, kültürel ve tarihsel açıdan nasıl belirtildiğinin ayrıntılandırılmasını da kolaylaştıracaktır.

Göreceğimiz gibi Farocki, kamera ile gözün ayrıksı olduğu konusunda, bazı yönlerden Lacan'ı yankılayarak ve Crary kadar hararetli bir şekilde ısrar eder. *Bilder*'de hem kamera *Four Fundamental Concepts*'deki nazara karşılık gelen bir yerde ortaya çıkar hem de insan görüşü yine net bir şekilde gösteri içindedir. Fakat sadece

kamera/nazarın gözle ilişkisini kesmek ve insan özneyi o aygıtın faaliyet alanı içine yerleştirmek Farocki'ye yetmez. Kamera/nazarın iki işlevini daha sorgular; bunlar, kamera/nazarın "hatırlatıcı" etkileri ve "öldürücü" etkileri olarak adlandırılabilir. Bu iki işlev de, nazara özgü temsil sistemini en azından kısmen tanımlamaya hizmet eder. Ek olarak Farocki hem kamerayla eşanlamlı olan psişik ilişkiler alanını hem de toplumsal ilişkiler alanını ve de toplumsalın psişiği etkileme şekillerinden bazılarını inceler. Yani, kamera/nazarın gözden ayrıksılığını, insan öznelliğiyle ilgili olarak oynadığı ifade etme rolünü, hatırlatıcı rolünü ve öldürücü etkisini tarihsel olarak sömüren ve söylemsel olarak belirten örnek maddesel uygulamalardan bazılarına göz atar.

Bilder'de toplumsal cinsiyet ve ırkın da karmaşık şekillerde oyuna dahil olması şaşırtıcı değildir. Bu metinde Farocki kamera ile erkek gözü arasındaki ayrışımı gizlemenin tek yolunun kadın öznenin abartmalı aynasallaştırılması olduğunu tekrar tekrar yinelese de diğer kültürel fark biçimleri tarafından bu paradigmanın nasıl çapraşıklaştırılabileceğini de gösterir. Son olarak, bakışın yetki alanını, eğer kamera/nazarın etki alanı değilse neyin temsil ettiğine işaret etme girişiminde bulunur. Dolayısıyla *Bilder*'in analizi yalnız nazarın toplumsal alanda nasıl biçimlendiğinin daha ayrıntılı bir incelemesi için değil, geçici bir bakış kuramı oluşturmak için de gerekli fırsatı sağlayacaktır.

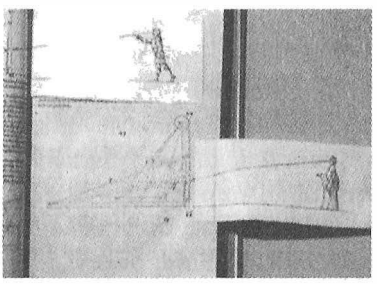
C. GÖSTERİ-OLARAK-BAKIŞ

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, Hannover'daki bir laboratuvarın bir dizi görüntüsüyle başlar. Bu laboratuvarda suyun hareketi araştırılmaktadır. İlk bakışta filmin ördüğü çağrışım ağının dışındaymış gibi görünen bu imgeleri filmin karmaşık kurgusunun bünyesine kaynaştırmak pek kolay değildir. Ancak, bu imgelerden birinin daha sonraki bir tekrarına eşlik eden yorum o imgeyi, "laboratuvar" ortak göstergesi altında Auschwitz'e bağlayacaktır. Ve bir kadın dış sesin dile getirdiği ilk kelimeler bizi kontrol edilen su

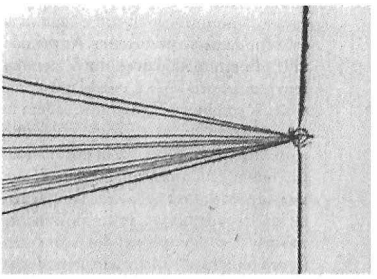
imgeleri ile görüş arasında bir ilişki bulmaya teşvik ederek, görme meselesini hemen ortaya koyar. "Dalgalar yükselip, gelişigüzel değil de düzensiz bir şekilde karaya çarptığında," der kadın dış ses, "bu hareket, bakışı (*den Blick*) zincire vurmadan bağlar ve düşünceleri serbest bırakır. Düşünceleri harekete geçiren dalgalanma kendi hareketi içinde burada –Hannover'deki büyük dalga kanalında– bilimsel olarak araştırılmaktadır." Bu kısa metin sadece düzenlilik ve düzensizlik, zincire vurmak ve serbest bırakmak arasında karşıtlık kurmaz, burada tüm görsel teknolojileri kapsar gösterilen bilimsel inceleme ile, nesnesinin efendisi olmak yerine ona dolanan. ya da onunla "bağlanan" bakış arasında da bir karşıtlık kurar.

Hannover sekansını takip eden sıra dışı bir kareler dizisi, bakışı nazardan çıkarıp gösteri içine yerleştirerek bakışın otoritesini daha da azaltır. Bu dizi Dürer'in *Instruction in Measurement* adlı eserinden bir çizimle başlar. Son derece önemli bir ayrıntı dışında Lacan'ın birinci diyagramına tıpatıp uyan bu çizimde, üçgenin bir ucunda duran insan figürü, üçgenin diğer ucundaki nesneye bakarken gösterilmektedir (şekil 41). Ancak göz, Lacan'ın geometrik nokta olarak adlandırdığı yere değil, nazarı koyduğu yere, üçgenin geniş ucuna yerleştirilmiştir.

Dürer'in çizimi bizim bildiğimiz görme modelinden farklı, gözün aldatıcı üstünlüğünün güçlü bir metaforunu sağlayan bir görme modelini temsil etmektedir (Yunanların da kullandığı ve Batı'da geçerliliğini XIII. yüzyıla kadar korumuş olan bu görme modelin-



Şekil 41

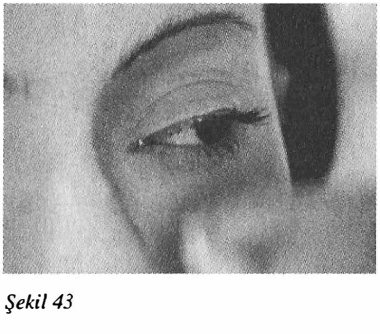


Şekil 42

de ışığın nesneden değil, bir projektör ya da flaş lambasına benzeyen bakıştan kaynaklandığı farz edilir).[19] Bu imge ekranda belirirken kadın dış ses şöyle der: "Aydınlanma –bu, düşünce tarihinden bir kelimedir– Almancası '*Aufklärung*.'" Filmin devamında bu kelimeye eklenen başka anlamlar da olacak, ama burada "*Aufklärung*," yukarıda alıntılanan metinden sonra dış sesin söylediği ilk kelimedir ve bu metin "ışık" kelimesiyle biter. Böylelikle, Aydınlanma tasarısının rasyonalizmi ve hümanizmi ile insan görüşünün aydınlatma ve açıklamanın bir eyleyeni olduğu nosyonu arasında sıkı bir benzeşimsel bağlantı kurar.

Ama dış ses "*Aufklärung*" kelimesini dile getirdiği anda Dürer'in çizimi yerini çok farklı bir imgeye bırakır. Bu çizimin sağ tarafında, bir önceki imgede insan figürünün durduğu yere, Lacan'ın "geometrik nokta"sını andıran bir nokta çizilmiştir (şekil 42). (*Bilder*'de insan öznenin görüş alanı içindeki yerini göstermek için kullanılan diyagram ve çizimlerde öznenin hep sağ tarafa konulmasını *Four Fundamental Concepts*'in başka bir yansıması içinde tartışacağım.) Bu noktadan çıkan çizgiler bir üçgen oluştururlar, ama nereye gittikleri bize gösterilmez; üçgenin diğer ucu kapatılmıştır. Bu çizim, bizim daha aşina olduğumuz, ışığın gözden değil, görüşün nesnesinden yayıldığı görme modelinin bir şeması gibidir.

19. Diğer bir deyişle Dürer'in çizimi, alınmış olduğu metnin içinde bundan çok farklı bir şekilde kullanılmıştır. Özgün bağlamında bu çizim aslında perspektifin ifade edilmesiyle ilgili didaktik bir işleve sahipmiş gibi görünür.



Şekil 43

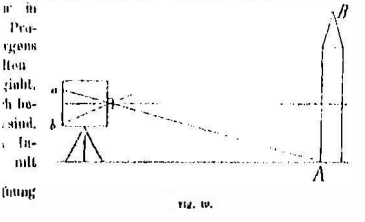
Bilder eski görme modeli ile hâkimiyete ve bilgiye ulaşma özlemini böylesine eşit saydığı için, insan gözünün işgal ettiği yerin bir geometrik nokta olarak yeniden biçimlenmesinin gözün güçlerini azaltacağı kesindir. İnsan gözünün güçleri azalır, çünkü artık görüşün eyleyeninden çok, nesnesi olarak konumlandırılmıştır; görünürde gidip dayandığı yer bile bize gösterilmez. Bu kareler dizisindeki üçüncü imgeyle bakış daha da açıktan açığa aynasallaştırılır. Bu imge, yüzüne özenle makyaj yapılan beyaz bir modelin sol gözünü gösterir (şekil 43). Göz kapakları pudranın ağırlığıyla düşmüştür. Makyöz gözünün etrafına pamuğu sürterken manken gözünü kırpar. Bu, gören bir gözden çok görülen bir gözdür.

Bu kare ve filmin söylemine işlenmiş diğer birçok kadın imgesi vasıtasıyla *Bilder*, kamera/nazardan farklılaştırıldığı anda insan gözünün toplumsal cinsiyetinin "kadın" olarak belirlendiğini açık hale getirir. Diğer bir deyişle kadın özne, erkek öznenin bakışı kamerayla aynı hizada olabilsin diye aynasallık yükünü taşımakla yükümlüdür. Bu hizanın ne kadar istikrarsız, hatta olanaksız olduğunun farkına varmak için hatırlamamız gereken tek şey, kadının erkek bakışına en sık rastlanan haliyle gösteri seviyesinde tabi kılındığıdır; klasik olarak açı/karşı açı düzenlemesi vasıtasıyla.

Bu üç karelik sekansı, ölçeklendirme fotoğrafçılığının keşfi hakkında bir öykü izler. Bu öykü, gözü nazardan daha da ayırır ve nazarı kamera vasıtasıyla betimler. Dış ses, 1858 yılında Meydenbauer adlı bir yerel yönetim memurunun bir katedrali ölçeklendir-

mek için çatıdan sarkıtılan bir sepetin içinden ölçümler yaparken neredeyse hayatını kaybediyor olduğunu anlatır. Fotoğrafla ölçeklendirme yapılabileceği bu olaydan sonra gelir adamın aklına. "Ölçümleri fotoğraf vasıtasıyla elde etme fikri Meydenbauer'in aklına yaşam ve ölüm arasında askıda kaldıktan sonra geldi," der dış ses. "Bu demektir ki: Fiziksel olarak orada bulunmak konusunda ayak diremek tehlikelidir... Çetin ve tehlikeli, fiziksel olarak orada bulunmak konusunda ayak diremek. Bir resim çekip doğanın güçlerinden korunmak, sonra onu masada değerlendirmek ise daha güvenli." Böylelikle insan görüşü sadece kamera/nazardan yalıtılmış olmakla kalmaz, bir de tehlikeyle ve ölümlülükle ilişkilendirilir.

Bu anlatıyı dinlerken, bakışın gösteri alanına içkinliğinin iki ek hatırlatıcısı olan geometrik noktaya ve kadın modelin gözüne bakarız yine. Meydenbauer anlatısına eşlik eden bir diğer imgeden de bu bağlamda bahsedilmelidir, zira bu imge kamerayı açıktan açığa Lacan'ın nazarı koyduğu yere yerleştirir. Söz konusu imge, Dürer'in çizimindeki üçgenle aynı yöne bakan, ama ondan çok farklı şekilde kullanılmış bir üçgen göstermektedir. Sol tarafta, yani üçgenin tek noktaya doğru daraldığı yerde, ki Dürer'in çiziminde nesne buraya yerleştirilmiştir (şekil 41), kamera durmaktadır (şekil 44). Kamera, Dürer'in çiziminde insan figürünün durduğu sağ tarafa yerleştirilmiş bir nesneyi fotoğraflamaktadır. Böylelikle bu imge, kamera söz konusu olduğunda, her birimizin özneden çok, nesne olduğunu ileri sürer. Bu nokta başka bir ayrıntıyla daha vurgulanmıştır. Dürer'in çizimi de dahil olmak üzere şimdiye dek hep in-



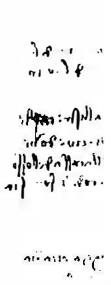
Şekil 44

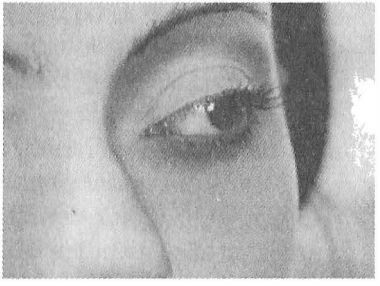
sanın koyulduğu yere, bu imgede üçgenin geniş ucu denk gelir. Ama üçgenin geniş ucunda olmak artık ışık kaynağı olmak değil, kökeni başka bir yerde olan bir ışıkla aydınlatılmış olmak demektir. Ve bu aydınlatma için projektör belki de kameradan daha iyi bir metafordur. Bu yüzden bu konum Dürer imgesinde olduğu gibi görsel hâkimiyeti değil, kamera/nazar tarafından "fotoğraflanan" "resmin içinde olmayı" göstermektedir. O halde bakarken bile gösterinin içinde olduğumuza işaret eden bu imge aslında, Lacan'ın ikinci diyagramının birincisine uyguladığı yapısökümünün aynısını Dürer'in çizimine uygulamaktadır.

Daha sonra *Bilder* bu yapısökümünü art arda iki kez tekrarlayacaktır. Kadın dış ses "Aydınlanma –*Aufklärung*,– bu, düşünce tarihinden bir kelimedir" derken, bizden Leonardo'nun çizdiği ve buram buram hümanizm kokan bir insan gözüne bakmamız istenir (şekil 45). Bu sadece "görüyorum, öyleyse varım" diyen bir göz değil, "görüyorum, öyleyse dünya var" diyen bir gözdür; nazar olma iddiası hâlâ sarsılmamış bir göz. Ancak, hemen ardından gelen kare, modelin makyajı öncekinden de ağır olan gözüne bir kez daha odaklanır (şekil 46) ve bunu izleyen kare, bir gözün mavi renkli bilgisayar keşitini gösterir. Göz artık sadece aynasallaştırılmıyor, aynı zamanda ölçülüyor ve sayıya dökülüyordur (şekil 47). Bu sekansın dördüncü karesi perspektif kılavuzu yardımıyla resim yapmakta olan bir Rönesans ressamını gösterir. Ressamın işgal ettiği konum, imgenin sağ tarafındadır (şekil 48). Bu karenin insanın görsel



Şekil 45



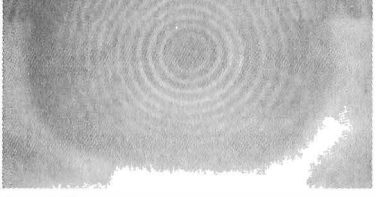


Şekil 46

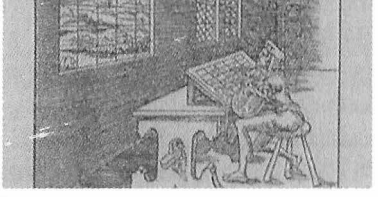
hâkimiyetini kutlayışı bu noktada artık sadece görüş alanının kökten bir *méconnaissance*'ı olarak okunabilir.

Filmin devamındaki bir kare, gözün indirgenemez şekilde gösteri içine yerleştirildiğini, gözün bilgisayar kesitini gösteren kareden bile daha güçlü şekilde iddia eder. İş bilimi araştırması hakkında bir filmden alınmış olan bu çekim bir erkek pilotu göstermektedir. Pilot, kısa bir uçuşta gözün yaptığı hareketleri kaydetmek için tasarlanmış bir alet takmıştır (şekil 49). Gözün hareketleri, Beyaz pilotun baktığı zeminde oynayan beyaz işaretler olarak kendilerini gösterirler (şekil 50). Göz ile gördüğü şey arasındaki ayrımın tam bir çöküşüdür bu.

Bilder'in Hannover sekansından sonraki bir bölümü hem kamerayı nazarla aynı hizaya getiren hem de kamera/nazarı gözden yalıtan kare kümelerinden oluşan bir diziye ayrılmıştır. Göz, bu süreç-



Şekil 47



Şekil 48



Şekil 49



Şekil 50

te, Kartezyen iddialarından koparılır. Görüş alanına dışsal bir yerden değil, aksine görüş alanının tamamen içinde bir yerden baktığı gösterilir. Aslında gözün kendisi bir görsel araştırma nesnesi olarak ortaya çıkar. Son olarak, kare kümelerinden oluşan bu dizide *Bilder*, aynasallığın yükünü kadına taşıtan –erkek özne kendini kamera/nazarla aynı hizaya getirebilsin ve böylece de kaybedilmiş hümanist mirasını yeniden kazanabilsin diye kadının imge işlevi görmesine neden olan– yer değiştirmeyi canlandırır ve en sonunda da bu cinsel bakımdan farklılaştıran yer değiştirmeyi tersine çevirir.

D. TOPLUMSAL AYGIT OLARAK KAMERA

Daha önce de işaret ettiğim gibi, *Bilder*'in kamera/nazarın gözden ayrıksılığının toplumsal olarak belirtilmesi gerektiğini göstermekte kullandığı maddesel uygulamalardan biri ölçeklendirme fotoğrafçılığıdır. Meydenbauer öyküsünde ölçeklendirme fotoğrafçılığı, kameranın sayıya dökmek amacıyla kullanılışını temsil eder. Ancak *Bilder*, kameranın bu niyetle kullanılabiliyor olmasının, ürettiği imgelerin sayısal tabanlı olmasından kaynaklandığına işaret edecek kadar tedbirlidir. Bir noktada dış sesin vurguladığı gibi "geometrik izdüşüm kuralları," "fotoğraf vasıtasıyla resmetmek"ten önce gelir. "Leonardo tüm yeryüzünü resmetti, iki boyutlu resim düzeyinde yüzeye yansıttı. Dürer de nesnelerin ölçülerini aldı, tabiat araştırmalarından sayılar ve kurallar elde etti. Bu gün hesap makineleri sayılardan ve kurallardan yapıyor resimleri. İşte Piero della Francesca*, o zaman resimler ölçülere dönüşüyordu, şimdi ölçüler resimlere dönüşüyor." Böylelikle kamera/nazar *Bilder*'de, sayıya dökülen ve dökülebilir imgeler üreten bir aygıt olarak ortaya çıkar. Bu

* Piero della Francesca (d. 1420, Sansepolcro? – ö. 12 Ekim 1492, Sansepolcro, Floransa Cumhuriyeti), İtalyan ressam. Perspektif konusunda yaptığı ciddi ve disiplinli araştırmaların kendi döneminde pek fazla dikkat çekmemesine karşın, XX. yüzyılda İtalyan Rönesansı'nın en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmiştir. Francesca'nın matematiğe ve geometriye olan ilgisi yapıtlarına da yansımıştır. Kuramsal ifadeleri Alberti ve Leonardo da Vinci'yle benzerlikler taşımasına karşın, canlılığı ve tartışmalardaki mantık düzeni bütünüyle kendisine özgüdür. (ç.n.)

noktadan bakıldığında kameranın icadının temsil ettiği şey eski görsel teknolojilerden bir kopma anından çok, önceden örtük olan görsel teknoloji-göz ayrıksılığının açık hale gelmesidir. (Bu bölümde daha sonra belirteceğim gibi *Bilder*, gözü son derece öznelleştirilmiş ve sayıya dökülemez bir görüşle tekrar tekrar ilişkilendirir.)

Bilder'in kamerayı tanımladığı ve bakıştan özerkliğini canlandırdığı maddesel uygulamalardan bir diğeri de II. Dünya Savaşı sırasında kullanılmaya başlanan hava fotoğrafçılığıdır. Kadın yorumcu ikinci kez "Aydınlanma –*Aufklärung*,– bu, düşünce tarihinden bir kelimedir," dedikten sonra şu eklemede bulunur: "Almancada '*Aufklärung*' bir de askeri anlam taşır: keşif. Keşif uçuşu." Bombardıman uçakları, güvercine bağlanmış bir kamera, bombalanacak hedefleri gösteren bir harita, Auschwitz'in havadan çekilmiş bir fotoğrafı, o fotoğrafa bakan Farocki, savaş fotoğraflarını inceleyen askerler ve savaş silahları fabrikasının havadan görünümünden oluşan bir kareler dizisi üzerine dış ses, Auschwitz fotoğrafının çekilişinin ardındaki hikâyeyi anlatır (şekil 51) ki bu, filmin tekrar tekrar geri döneceği bir imgedir:

> Amerikan uçakları Foggia, İtalya'dan havalandı ve Silesia'daki hedeflere doğru uçtu: sentetik petrol ve kauçuk fabrikaları... IG Farben şirketinin inşaatı sürmekte olan fabrikasının üzerinden uçarken bir pilot, fotoğraf makinesinin deklanşörüne bastı ve Auschwitz toplama kampının fotoğraflarını çekti... 1944 Nisan'ında çekilen fotoğraflar değerlendirilmek üzere Medmenhan, İngiltere'ye ulaştı. Yapılan analizde bir



Şekil 51

elektrik santrali, bir kalsiyum karbür fabrikası, inşa halinde bir sentetik lastik ve bir de petrol işleme fabrikası keşfedildi. Auschwitz kampını arama emri almamışlardı, bu yüzden de onu bulmadılar.

Burada kamera/nazar, insan gözünün ayrımsayamadığını net bir şekilde "ayrımsar"ken, göz de tarihsel ve kurumsal açıdan içinde bulunduğu konum tarafından çarpıcı şekilde engellenmiş görünür; hem de askeri kontrolün davranış, konuşma, kıyafet ve beden duruşunun ötesine, duyu organlarına kadar uzandığını ileri sürercesine. Diğer bir deyişle bu sekans askeri disiplinin ve savaş mantığının, bakışı kamera/nazardan ayıran mesafeyi abartılı hale getirmek ve onu kamera/nazara tamamıyla tabi kılmak için işlediğini belirtir. Dış ses, Auschwitz fotoğrafının 1977 yılında iki CIA çalışanı tarafından incelenene kadar insanlar tarafından fark edilemez kaldığını sözlerine ekler. CIA çalışanlarının tarihsel ve kurumsal olarak avantajlı bir seyir yerine sahip olmaları, fotoğrafı sonunda okunur kılmıştır.

Az sonra dış ses, XX. yüzyıl süresince askerlik kurumunun, kamera/nazarın gözden özerkliğini nasıl hem sömürmüş hem de tanımlamaya yardım etmiş olduğunun ayrıntılarına girerken, bu hava fotoğraflarından biri tekrar gösterilir. Bir bombardımanda verilen hasarın bir kısmını kaydeden bir fotoğrafla ilgili olarak yorumcu şu gözlemi yapar: "Bombardıman pilotları, hedefi vurup vurmadıklarını ya da bombardımanın ne derecede etkili olduğunu tahmin edemedikleri için II. Dünya Savaşı'nda bombardıman uçaklarına kamera yerleştirdiler." Sonra, "verimliliği denetlemek üzere bir kameranın kullanıldığı ilk işyeri, bombardıman pilotlarınınki oldu," diyerek, kamera/nazarın askerlik kurumuyla kesiştiği noktada gözden sadece farklı değil, aynı zamanda onunla çatışkı içinde olduğuna tekrar işaret eder. II. Dünya Savaşı bombardıman uçaklarına kameraların yerleştirilmesinin nedenleri arasında pilotların göremediğini kaydetmek olduğu kadar, pilotları "gözlemlemek" de vardı. Bundan sonra gelen sekans, fabrika üretimi bir kapının şartnameye uygunluğunu kontrol eden bilgisayara bağlı bir kamerayı gösterir. Kameranın işçi verimliliğini artık sadece bombardıman uçakların-

da değil, sanayi alanında da denetleyen bir mekanizma olarak yararlılığını vurgular.

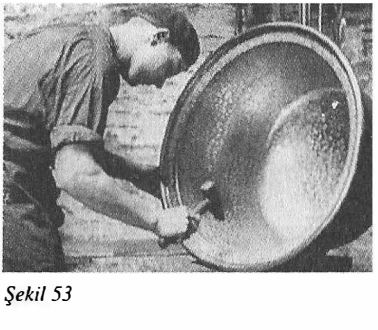
Ama savaş ve sınai üretim arasında sadece bir benzetim kurmak *Bilder* için yeterli değildir. Müttefik analizcilerin 4 Nisan 1944'te çekilen hava fotoğraflarında Auschwitz'i görememeleriyle ilgili yorumdan hemen sonra dış ses şöyle der: "Biri diğerine ne kadar yakın: "sanayi–kamp." Bu sözler söylenirken Farocki, IG Farben fabrikası ile Auschwitz arasındaki coğrafi ve politik mesafenin ne kadar kısa olduğunu bir hava fotoğrafı üzerine başparınağı ve işaretparmağını koyarak gösterir. Böylelikle *Bilder* sadece kamera/nazar ile ölçü almak ve modern savaş arasında değil, kamera/nazar ile seri üretim arasında da bağlantı kurar. Bu bağlantıyı yine optik aygıtla bakışın ayrıksılığı sağlar ve karşılığında da bu ayrıksılığa yeni bir anlam verir.

Auschwitz'in havadan çekilmiş fotoğraflarına ayrılan sekansı metal işlemeciliği üzerine uzun bir tefekkür takip eder. Hannover çekimi gibi bu tefekkür de ilk başta filmin kalanıyla alakasız görünür. Ancak temelde *Bilder*'in kamera/nazar ve göz çatışkısını, fotoğrafın sınai üretimle yakın ilişkisini ve sanayinin modern savaşla bağlantısını açıkça gösterecek şekilde dile getirmesine izin verir.

Dış ses önce, bir yüzyılı aşkın süredir bir arada varolan iki yeniden üretim biçimi olan fotoğrafçılık ve metal işçiliği arasındaki açık benzerlikleri vurgular. II. Dünya Savaşı'nda metal levhalar işlenerek "gökyüzündeki uçakların görülmesini sağlayacak projektörler" yapılmıştı. Uçaklar ise "fotoğraf çekebilmek için yeryüzünü flaş ışığı gibi aydınlatacak ışık bombaları attılar." Sonra, bunların sadece, gözle görülebilir çatışkılar olduğunu belirtir. Bu çatışkıları mümkün kılan ise Marx'ın "eşitsiz gelişme" dediği şeydir. Fotoğrafçılıktan çok da eski olmayan metal işlemeciliğinin son derece farklı bir yeniden üretim biçimini temsil ettiği gösterilir. "Metal işleme ustalığının izleri kemer ve silah yapımına kadar gider," der dış ses. Yorumcunun konuşmasına eşlik eden fotoğraflar da metali işleyen ile ürettiği nesne arasındaki yakın bağlantıyı vurgulamaktadır (şekil 52 ve 53); bu fotoğraflar çekiç ve cenderenin insan eline ve gözüne ta-



Şekil 52



Şekil 53

bi olduğunu ve her darbenin üründe nasıl iz bıraktığını göstermektedir. Fotoğrafçılıkla aynı çağa ait olan metal işlemeciliği başlangıçta bir zanaattı ve bugün bile biraz zanaatkârlık istemektedir. Metal işlemeciliği, –*Bilder*'in "seri üretim" olarak değerlendirdiği– XX. yüzyıl silah üretimine işte bu yüzden ters düşmektedir.

Dolayısıyla kamera/nazarın temsil ettiği yeniden üretim biçimi, metal işlemeciliğinden çok farklıdır. Öncelikle, daha önce de görmüş olduğumuz gibi, işçinin aletle ilişkisinde saklı hiyerarşiyi tersyüz eder. Çekiç, metali işleyenin koluna tabi iken, kameranın her bomba atışında deklanşöre basmak zorunda olan pilotu "kullandığı" söylenebilir. Dahası, insan gözünden özerk olduğu için –Benjamin'in deyimiyle *mekanik* bir yeniden üretim biçimi olduğu için[20] – kamera, sadece pilotun ve hedefin gözetlenmesi için değil, imgelerin *seri üretimi* için de kullanılabilir; bu hem insan işçiyi hem de insan tüketiciyi aşan bir üretimdir. Dış ses bu noktayı vurgularcasına iki kez şu iddiada bulunur: "(II. Dünya Savaşı'nda) dünyanın, askerlerin gözlerinin tüketemeyeceği ya da değerlendiremeyeceği kadar çok fotoğrafı [çekilmiştir]."

Bilder, kamera/nazarın ima ettiği görüş alanının kısmen, polislik kurumunun kamera/nazarın gözden özerkliğini kendi menfaati için kullanışıyla şekillendiğini iddia eder. Ancak polis fotoğrafçılı-

20. İmgelerin mekanik yeniden üretimiyle ilgili bir tartışma için bkz. Walter Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı," *Pasajlar*, çev.: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 50-86.

ğı özneyi gösterinin içine, *Bilder*'in incelediği diğer maddesel uygulamalardan çok daha abartılı şekilde yerleştirir. Çünkü polislik kurumunun kullandığı şey fotoğrafın sayıya dökme yeteneği, seri üretime katkısı ya da verimliliği denetlemesinden çok adlandırma ve tanılama yeteneğidir. *Bilder*'in polis fotoğrafçılığını konuya dahil ettiği an, sonuç olarak, dikkatleri fotoğraf çekmenin ne anlama geldiği sorusundan uzaklaştırıp fotoğraflanmanın ne anlama geldiği sorusuna kaydırdığı andır.

E. KAMERA KARŞISINDA NASIL DURMALI

Bilder'in polis fotoğrafçılığından ilk kez bahsettiği kısmın başında yorumcu sorar: "Kamera karşısında nasıl durmalı?" Filmin bu soruya verdiği kısmi yanıt bile, görsel olarak ifade edilmeye en çok bağlı olan o iki toplumsal fark biçimiyle meşgul olmayı doğrudan doğruya zorunlu kılar: toplumsal cinsiyet ve ırk. Bu soru ortaya atıldığı sırada yerel kıyafeti ve takılarıyla bir Cezayirli kadının yakın çekim imgesi gösterilir (şekil 54) ve bunu diğerleri izler (şekil 55-58).

İlk bakışta bu imgeler Dürer'in çizimiyle başlayan ve Dior* modelinin imgesiyle biten sekansla tamamen bağdaşır görünür. Daha önce belirtmiş olduğum gibi *Bilder,* dikkatleri o modelin ağır mak-



Şekil 54

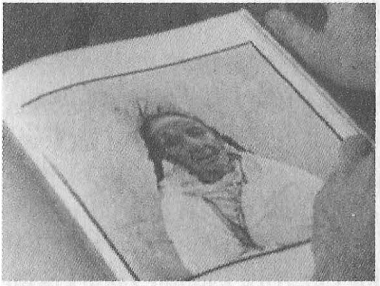
* Bir kozmetik ürünleri markası. (ç.n.)



Şekil 55



Şekil 56



Şekil 57



Şekil 58

yajlı gözüne çekmekle, her öznenin kamera/nazarın "olumlamasına" bağlı olduğunu, ama görünürlüğün öznelere temsil alanında farklı şekillerde dağıtıldığını açık hale getirir. Kadın, görünürlüğünü, birçok söylemde ve maddesel uygulamada kamera/nazarla aynı hizada olan erkekten çok daha fazla "yaşamak" zorundadır genellikle. Dolayısıyla bazı kültürel bağlamlarda kadın öznenin sadece "eksik"i değil, "gösteri"yi de gösterdiği söylenebilir. Dış sesin "kamera karşısında nasıl durmalı?" sorusunu sorduğu noktada bir başka kadın yüzüne odaklanan *Bilder,* bu noktayı tekrarlama konusunda kararlı görünür.

Bununla birlikte, Cezayirli kadınlar söz konusu olduğunda her şeyin o kadar da dolambaçsız olmadığı hemen göze çarpar. "Kamera karşısında nasıl durmalı?" sorusuna eşlik eden imge, bize şunu

hatırlatır: Batılı toplum "kadın" ve "gösteri" terimleri arasında kurulan bu yakın bağlantıyı sürdürse de cinsiyet farkı kendini görüş alanı içinde başka şekillerde dışavurabilir ve kültür tarafından oluşturulan diğer farklarla –bu durumda en çok dışavurulan ırk farkıyla– daha çapraşık hale gelebilir.

Cezayirli kadın imgeleri etrafında örgütlenen bu sekansın sonunda, bu imgelerin bir kitabın sayfalarından alındığı gösterilir. Dış ses, bu imgelerin, zorunlu askerlik görevini yapan Marc Garanger tarafından Fransız kolonisi yetkilileri için 1960 yılında çekilen kimlik fotoğrafları olduğunu açıklar. Fransızlar için yönetmek, görünür ve "okunur" kılmak demektir. "*Aufklärung*" kelimesi oyuna yine dahil olur, bu kez "durumu aydınlığa kavuşturmak" anlamında. Fransızların yönetim anlayışı Batılı cinsel farklılaştırma sisteminin dayatılmasını da içerir çünkü kamera/nazar açık bir şekilde bu Cezayirli kadınları sadece sömürge tebaası yapmak değil, aynı zamanda onları Batılı bir bağlamda açıkça kadın tebaa yapmak için işler. Bununla birlikte *Bilder* bu buyruğun yasalaştırılmasının, Cezayir kültürünün cinsiyet farkını inşa eden şartlarını ihlal ettiğini gösterme çabasındadır; orada "kadınlık" peçe takmayı gerektirir, dolayısıyla da halk tarafından görülmemek demektir.

Bilder, bu iki cinsel farklılaştırma sistemi arasında hakemlik yapmaz, ama Cezayirli kadının yüzündeki peçeyi kaldırmanın ne olursa olsun bir "özgürleşme"yi temsil ettiği yönündeki popüler Batılı varsayıma meydan okur. Dış ses peçenin, takanı halk tarafından görülmez kılmanın yanı sıra ona bir tür kalkan sağladığını ileri sürer. Peçe, bu kadınları –hem "ayrımsanamaz" ve tarafsız hem de bu kadınların yaşamlarının zaten bir şekilde bir parçası olan– nazardan çok, sömürgede kameranın ihlal ve boyun eğdirmeden başka türlü nitelendirilemeyecek kullanılışının neden olduğu nazar deneyiminden korumaktadır. Bu sekansın ikinci imgesi gösterilirken "ilk kez fotoğraflanıyor olmanın dehşeti" gözleminde bulunur yorumcu. "Yıl 1960, Cezayir: Kadınlar ilk kez fotoğraflanıyor. Kimlik kartları çıkartılacak. O zamana kadar peçe takmış yüzler. Sadece ev halkı ve aile bireyleri tarafından peçesiz görülmüş yüzler." Cezayir kültürü bağlamında kadının ikincil statüsünün başlıca gös-

terenlerinden biri olan peçe, Fransız sömürgeciliği bağlamında çok farklı bir işlev görmektedir.

Ardından yorumcu, "ilk kez fotoğraflanıyor olmanın dehşeti"ni izah edebilmek için sadece kamera/nazarın içine yerleşmiş olduğu ve ona sahip olduğu değeri veren maddesel uygulamaları değil, o aygıta özgü temsil mantığını da göz önüne almak gerektiğini iddia eder. Kadın yorumcu bu sonuca yine kamerayı gözden farklılaştırarak ulaşır. "Birisi samimi bir arkadaşının yüzüne baktığında," der yorumcu, "paylaşılmış geçmişten bir şeyleri geri getirir. Fotoğraf ise ânı zapteder ve böylece geçmişi ve geleceği birbirinden ayırır."

Yorumcu, kameranın kendine özgü, onu nazarın böylesine güçlü bir metaforu yapan özelliklerine de dikkat çeker. Fotoğrafın, bir ânı zamansal bütünden ayırdığını ve onu başka bir alana "sürükle"diğini iddia eder. Fotoğrafçılığı diğer temsil sistemlerinden en çok ayırt eden özellik hakkında bir yorumda bulunur: Bir nesnenin imgesini üretebilmek için onun fiziksel mevcudiyetine uzlaşımsal olarak ihtiyaç duyduğu gerçeği. Fotoğrafçılığın ve kardeş sanat dalı sinemanın "gerçekçiliğine" düzülen methiyelerin ilham kaynağı bu özellik olmuştur, ama *Bilder* çok farklı bir argüman sunar. Fotoğrafın, paradoksal olarak içinde yer alamayacağı; aslında sadece, gerçeklik olmaktan çıkarmak için çalışabileceği bir gerçeğe müdahale ettiğini iddia eder. Sonuç olarak fotoğrafçılık tamamen gerçekçi karşıtı bir temsil sistemidir.

Bilder, fotoğrafı Metz'in "Photograpy and Fetish"de ileri sürdüklerine çok benzer kelimelerle izah eder. Bu metinde Metz fotoğrafı "göndergenin içindeki bir kesik" olarak nitelendirir ki bununla fotoğrafın imgeleri gerçek olandan sadece yararlanarak ürettiğini kasteder. Gerçeği zaptederek gerçeğin bir parçasının ilerleyen zamandan kaçmasına izin verir, ama sadece bir çeşit ölüm pahasına. "Enstantane, ölüm gibidir," der Metz, "nesnenin bu dünyadan başka bir dünyaya, başka bir zaman çeşidine, ansızın kaçırılmasıdır... fotoğrafta *çekim* ani ve kesindir... Fotoğraf...(göndergenin) bir parçasını, bir fragman, kısmi bir nesne keser, dönüşü olmayan uzun hareketsiz bir yolculuk için?"[21] Fotoğrafın, resmettiği ânı ölümsüz-

21. Christian Metz, "Photography and Fetish," *The Critical Image: Essays on*

leştirdiği söylenebilecek olsa da Metz bunu sadece cansızlaştıran bir yükseltme vasıtasıyla, o ânı yaşamın içinden alıp temsil çerçevesine taşıyarak yaptığını iddia eder. Saklamak için fotoğraf çekmek, bu yüzden, eşzamanlı bir yıkıma vesile olur ki *Bilder* –ileride göreceğimiz gibi– bu noktayı bir defadan fazla vurgular.

Cezayirli sekansının birinci ve ikinci bölümleri arasındaki imgeler kümesi, fotoğrafın gerçek üzerindeki yıkıcı etkisini başka bir açıdan ele alır ve kamera/nazarın karşısında durmanın ne anlama geldiği sorusuna daha dolaysız bir yanıt sağlar. Mavi bir ekranda bir kadın yüzü görünür. Üzerine önce iki farklı kişinin gözlükleri ve gözleri sonra bir başka kişinin saçları ve ağzı bindirilir (şekil 59). Görünürde polisin bir şüpheliyi yakalamak amacıyla farklı fotoğrafları birleştirerek karma bir "taslak" ürettiği süreci tanıtan bu sekans, perdenin kamera/nazar tarafından özne üzerine yansıtılmasını mükemmel şekilde örnekler.[22] Sonuç olarak da kamera/nazarın gerçeğe sadece onu kaçırarak değil, aynı zamanda onun yerine imgeyi koyarak da müdahale ettiğinin önemli bir hatırlatıcısı vazifesi görür.

Bilder'in fotoğrafın göndergeyle ilişkisinin ilk tanımına



Şekil 59

Contemporary Photography, ed. Carol Squiers, Bay P., Seattle, 1990, s. 158.

22. Burada bahsettiğim perde, elbette, kamera/nazar ile gösteri-olarak-öznenin arasına giren perdedir. Bu perdeyle ilgili ilk yaptığım tanımın –perdenin, belirli bir kültürün üyelerini görsel olarak tanımlayan ve birbirinden farklılaştıran ideolojik olarak işaretlenmiş bir temsiller repertuarı olduğunun– hâlâ arkasında durduğumu belirtmek isterim.

Metz'in "Photography and Fetish" adlı makalesi nasıl örnek bir açıklama getiriyorsa, Barthes'in *Camera Lucida*'sından bir pasaj da karma "taslak"ın ima ettiği şey üzerine tanımlayıcı bir yorum sunar. Belki de Barthes burada kamera/nazarın nesneyle ilişkisinden çok öznenin kamera/nazarla ilişkisiyle ilgili olduğu için –tam olarak "kamera karşısında nasıl durmalı?" sorusunu yanıtlamaya çalıştığı için– perdeye Metz'den farklı bir şekilde odaklanır. Barthes, özne kamera/nazarın karşısına geçtiğinde, daha önce orada olmayan bir şeyin var edildiğini vurgular. Buna, "bir başka beden" ve "öteki-olarak-kendim" der. "Böyle bir durumda, mercek tarafından izlendiğimi hissettiğim anda," der, "her şey değişiveriyor: Kendimi 'poz verme' işlemine veriyor, bir anda kendim için bambaşka bir beden yaratıyor, bir görüntü öncesinde kendimi dönüştürüyorum... Fotoğrafın kendi keyfine göre bedenimi yarattığını ya da öldürdüğünü hissediyorum... Fotoğraf, kendimin, bir başkası olarak ortaya çıkması, bilincin özdeşlikten kurnazca ayrılışıdır."[23]

Bu pasajda Barthes, öznenin kamerayla ilişkisini, kameranın nasıl olup da nazarın ayrıcalıklı bir biçimlenişi olarak bir buçuk yüzyıl boyunca ayakta kaldığını görmemizi sağlayacak şekilde açıklar. Kamera gibi nazar da sadece, özneyle arasına giren ve indirgenemez şekilde dışsal olan bir imge vasıtasıyla özdeşlik verir. Ve yine kamera gibi nazar da öznenin varoluşsal bedenini feshedip, o anda ona aynasal bir beden sağlar. Diğer bir deyişle, kameranın alıp götürdüğü gerçeğin başına gelen de müdahale ettiği gerçeğin başına gelen de aynı şeydir: ölüm. Bu bakımdan fotoğraf, özdeşliği özneye ancak "varlık"ını vermesi karşılığında balışeden perdeye benzer.[24]

23. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, çev.: Richard Howard, Hill and Wang, New York, 1981 [Roland Barthes, *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler,* çev.: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, 2000, s. 25, 27].

24. Burada, *Four Fundamental Concepts*'in "Of the Gaze as Objet Petit a" başlıklı kısmında verilen görüş alanı tartışmasının, kitabın "The Field of the Other and Back to the Transference" başlıklı kısmıyla ilişkili olarak düşünülmesi gerektiğini ileri sürüyorum. Yani burada iddia ettiğim şey, dil gibi perdenin de özneyi anlam içine yerleştiren ve varlıktan yalıtan bir fail olduğudur. Sanırım artık açıktır ki özne, perde ve nazar ilişkisine atfettiğim mantık, imgeselin mantığını aşmaktadır. Daha önce de söylediğim gibi nazarın yerine getirdiği simgesel bir işlevdir; nazar,

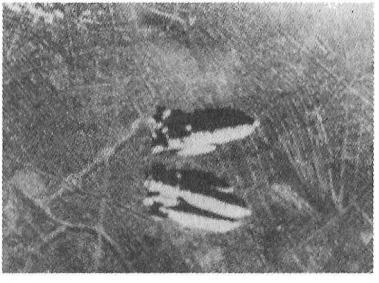
Bilder'de fotoğrafları gösterilen bu Cezayirli kadınların, sömürgeciler tarafından fotoğraflanıp aynasal bir imgeye sahip oldukları zaman birer özne olarak varolmaya başladıklarını iddia etmiyorum elbette. Bu fotoğraflardaki yüzlerle ilgili belki de ilk göze çarpan şey, nasıl da tamamıyla kültür tarafından yazılmış olduklarıdır. Aslında o yüzlerden bazılarına öylesine ayrıntılı dövmeler yapılmıştır ki, Roger Caillois'nın taklitçilik üzerine makalesinde bahsettiği üç boyutlu fotoğraf çekimini kelimenin doğrudan anlamına indirgercesine, perdenin dokusu bu yüzlere neredeyse doğrudan doğruya nakledilmiş gibi görünür.[25] O halde "göndergenin içindeki kesik" Cezayirli sekansıyla ilgili olarak nasıl anlaşılmalıdır?

Bu soruya iki katmanlı bir yanıt vermek ve böylelikle kameranın temsil mantığının maddesel bir uygulama –bu durumda, sömürgecilik– tarafından nasıl hem sömürüldüğünü hem de büküldüğünü göstermek istiyorum. Hiçbirimiz, bizi tanımlayan dilin ya da imgelerin asla tamamen "içinde" olamayacağımıza göre, her sözcenin ve her aynasal büyülenmenin varlığımızın yeni baştan "solma"sına neden olduğu söylenebilir. O halde kamera/nazarın karşısında durmak, onun kurucu etkilerine kucak açtığımızda bile, her zaman belli bir "dehşet" ya da "ölüm" yaşantılamak demektir. Fransız kolonisindeki kamera bu kez Cezayir perdesi yerine kendi perdesini yerleştirerek aynı oyunu başka bir seviyede yinelemektedir. Garanger'ın deklanşöre "tıklaması"yla Cezayir perdesi yavaş yavaş "solar" ve yerine akla "ecnebilik," "ilkellik," "tabi ırk" ve Avrupa'nın kadın nosyonunu ("gösteri-olarak-kadın"ı) getiren bir perde gelir. Peçeyle amblemleştirilen imge, diğerinin üstün gelmesi için "ölmelidir."

görüş alanı içinde "Ötekilik"i temsil eder. Üstelik perdenin özneye sağladığı beden sadece aynasal değil, aynı zamanda da *anlamlı*, her türlü farklılığa dayalı değerle işaretlenmiş bir bedendir. Dolayısıyla özne, perde, nazar ilişkisi ve öznenin dille ilişkisinin birbirine karıştırılmaması gerekir, ama bununla birlikte her ikisi de –Barthes'in iddiasına göre– hem öznenin imgede yabancılaşmasına hem de varoluşsal bir "solma"ya neden olmaktadır.

25. "Mimicry and Legendary Psychasthenia," çev.: John Shepley, *October*, no.31 (1984)'de Roger Caillois taklitçilikten "üç boyutlu uzamda, cisim ve boşluklarla bir yeniden üretim: Heykel fotoğrafçılığı, ya da daha iyisi, teleplasti" olarak bahseder (s. 23). [Teleplasti için bkz. s. 292,] (ç.n.) *Four Fundamental Concepts*'de Lacan'ın bu makaleden nasıl faydalandığının bir tartışması için bkz. Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, (s. 148-149) ve bu kitabın VI. bölümü.

Nitekim *Bilder* kamera ile gözün ayrıksılığını yalnızca dramatize etmekten memnun değildir, bu ayrıksılığın bazı maddi özelliklerini göstermek konusunda da ısrar etmektedir; bu yüzden de fotoğrafın hatırlatıcı işlevini ve öldürücü etkisini sadece ön plana çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda dışa yönelik kullanımlarından bazılarına dikkat çeker. Kamera/nazarın, fotoğrafçılığın bu iki özelliğini de harfiyen açıklayan askeri kullanımına film tekrar tekrar odaklanır. Ve öğreniriz ki Meydenbauer, kamerayı ölçü almak için ilk kez kullanan kişi olmasının yanı sıra "[ordu için] ilk anı arşivlerinin kuruluşunu [da] başlatmıştır ki bu bir bağıntı yaratır; ordu yıkar, anıtlardan sorumlu kişiler ise korur." Sonra, II. Dünya Savaşı'ndan sıra dışı bir imge gösterilir: Hedefine yaklaşmakta olan bir bomba; yıkımdan hemen öncesi [şekil 60]. Dış ses şu yorumda bulunur: "Saklayan fotoğraf, yıkan bomba; şimdi ikisi birden bastırıyor." Bu suretle *Bilder*, fotoğrafın idam hükmü olarak nitelenebilecek her şeyi temsil eden ideal bir fail haline geldiğini çünkü hatırlatıcı işlevi ile öldürücü etkisinin birbiri üzerine sıkı sıkıya bindirilmiş olduğunu ileri sürer.



Şekil 60

"Kamera karşısında nasıl durmalı?" sorusu başka bir kadın fotoğrafı üzerinde ikinci bir dolayıma sebep olur. Yahudi bir mahkûmu Auschwitz'e vardıktan hemen sonra ve tahminen ölümünden biraz önce gösteren bu fotoğraf, hatırlatıcılığın ve öldürücülüğün kelimenin doğrudan anlamıyla birleşme noktasıdır. "Onu yıkıma

götürecek bu kamp, SS tarafından yönetilmektedir ve aynı SS'den bir fotoğrafçı kadının güzelliğini gelecek nesiller için zapteder," der dış ses. "İki öğe, saklama ve yıkım, nasıl da etkileşim içinde!"

Öznenin kamera/nazara ilişkisi üzerine bu dolayımda cinsiyet ve ırk farkı meseleleri yine karmaşık şekilde ön plandadır; tıpkı Cezayirli kadınlar sekansında olduğu gibi. Söz konusu fotoğrafta bir Nazi askeri, sıraya girmiş Yahudi erkekleri teftiş etmekte, Davut'un Yıldızı'nı takmış bir kadın figürü bu sıranın önünden geçmektedir (Şekil 61). İmge, hem dış ses hem de Farocki'nin kadını üç farklı şekilde çerçeveleyen ve olabilecek en açık şekilde gösteren kamerası tarafından sorgulanır.[26] Kadın çerçevenin merkezindedir ve kendisini fotoğraflayan kamera/nazara bakmaktadır. Bu imgeyi, aynı fotoğrafın yeniden çerçevelenmesiyle üretilmiş iki imge daha takip eder. Bu varyantlardan ilki Yahudi kadını görüntünün sağ tarafına yerleştirir. (Şekil 62). Bu yer, görüş alanını şemalaştıran çeşitli diyagram ve çizimlerde insan gözünün işgal ettiği konumdur. Böylece bu imge, kadının –imgeyi düzenleyen– bakışını nazardan farklılaştırır. İkinci varyant kadını yakın çekimde merkeze alır ve böylelikle kadının dramını fotoğrafın odak noktası yapar (Şekil 63). Bu üç imge gösterilirken dış ses şöyle der:



Şekil 61



Şekil 62

26. Bir sonraki bölümün sonunda da iddia edeceğim gibi bu, nazarın değil bakışın kamerasıdır. *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, mevcut toplumsal rejimde bile kameranın sadece nazara bağlı olmadığını, zaman zaman göze de tabi kılınabileceğini gösterir.



Şekil 63

Auschwitz'e bir kadın gelmişti; kamera onu hareket halinde yakaladı. Kamerasını kurmuş olan fotoğrafçı, kadın yanından geçerken deklanşöre bastı; sokakta yürüyen güzel bir kadına bir bakış atarmış gibi. Kadın, fotoğrafçının gözünü yakalamak için yüzünü nasıl çevireceğini ve nasıl hafifçe yandan bakması gerektiğini biliyordu. Az önce önünden geçmiş olduğu bir dükkândan ona bakan bir adama da aynen böyle bakardı. Bu yan bakışla yerini değiştirip, içinde caddeler, erkekler ve vitrinlerin bulunduğu bir dünyaya gitmeye çabaladı. Buradan uzağa.

Başlangıçta bu metnin Yahudi kadın ile onun fotoğrafını çeken Nazi'ye bizim "normallik"le ilişkilendirdiğimiz ve Auschwitz gibi bir bağlam içinde düşünülemez görünen bir bakan-bakılan ilişkisi atfetmesi şoke edicidir. Ancak bu sekansın başlıca işlevlerinden biri, kurumsal, söylemsel ve temsili determinantların birbirine karışması sonucunda kameranın eril bir uzantı olarak tanımlandığını, oysa erkek öznenin kamera/nazarın olsa olsa en fazla bir "görevlisi" olduğunu vurgulamaktır. En azından Batı'da, aynı determinantlar kadın özneyi en mükemmel görsel nesne olarak öne sürmektedir. Bu ilişkiler öylesine üstbelirlenmiştir ki –ölümün kol gezdiği Auschwitz de dahil olmak üzere– içine bir şekilde yazılamayacakları bir bağlam neredeyse yok gibidir.

Davut'un Yıldızı, Yahudi kadını ikinci bir şekilde daha aynasallaştırır. Giysilerini ve eşyalarını ellerinden alarak ve hemen ölmeyecek olanları sürekli bir gözetim altında tutarak, Auschwitz'in ve diğer Nazi konsantrasyon kamplarının bu insanları abartmalı bir gö-

rünürlüğe maruz bıraktığını bize hatırlatır. Bu gözetim Nazilerin Yahudi bedeninin kökünü kazımaya çalışırken kullandığı "meydana çıkarma" ideolojisinin sadece bir uzantısıdır; bu ideolojide "Yahudilik," zorlama bir görsel gösterenler dizisi olarak tanımlanmıştır.

Bu iki görünürlük çeşidi başlangıçta birbiriyle birleşir ya da birbirini besler gibi görünebilir. Ancak kimlik fotoğraflarına ayrılan sekansta olduğu gibi burada da işler o kadar kolay değildir. *Bilder*'in Yahudi kadının fotoğrafını yorumlayan anlatısı, cinsiyet farkının, uzlaşımsal olarak, Auschwitz'in ima ettiklerinden kaçıp kendini Batılı görüş alanı içinde göstermek için yararlandığı aynasal ilişkileri tanımlar. Böylelikle, Nazizmin Yahudi bedenini sadece gösteri içine abartmalı bir biçimde yerleştirmekle kalmadığını, bir de kamera/nazarla arasına Yahudi kadını ideallikten daha da –"kadınlık"ı var eden perdenin uzaklaştırdığından çok daha fazla– uzaklaştıran –ya da daha net ifade etmek gerekirse, kadınlığın erotik yanını içermeyen– bir perde koyduğunu iddia eder.

Yahudi kadına ayrılan sekansta insanın nasıl görüldüğü kelimenin doğrudan anlamıyla bir hayat memat meselesidir. Auschwitz'dekilerin karşı karşıya kaldığı ölümcül sorun, nasıl farklı bir şekilde "fotoğraflanabilecekleri" yani başka bir perdeyi nasıl harekete geçirebilecekleridir. Ama *Bilder* bu bunalımı görsellik ve cinsiyet farkı hakkındaki alışılmış düşünce şeklimizi yine allak bullak edecek şekilde anlatısallaştırır.

Anlatıcının fotoğrafla ilgili yorumunda Yahudi kadın, örneğin "Almanlık"ını öne sürmektense, erkek bakışı ve "kadınlık" perdesini talep eder ve böylelikle yer değiştirip başka bir yere, "buradan uzakta" bir dünyaya gitme girişiminde bulunur. "Almanlık"ını öne sürmesi durumunda ise ırk farkı cinsiyet farkını etkisiz kılacak, toplumsal cinsiyet silinip üzerine "Yahudilik" yazılacaktı. Böylelikle *Bilder*, "kadınlık" perdesinin bazı kadın özneler için her zaman daha kolay elde edilebilir olduğunu iddia eder. Her ne kadar dayattığı engellemeler açısından düşünmeye alışmış olsak da bu perde bazı sınırlı ayrıcalıkları da beraberinde getirmektedir. Ancak ırk, sınıf, yaş, milliyet ve diğer toplumsal ayrım biçimleri bu ayrıcalıkları dışarıda bırakabilmektedir.

Bilder'in Auschwitz bağlamında cinsiyet farkına başvurması ve Yahudi kadının imgesi üzerine bir anlatı yerleştirmesi seyirciyi bazen rahatsız eder. Fotoğrafın "içinde" olmayan bir şeyi "görmeye" davet ediliriz. Filmin devamında dış ses yine buna benzer bir işlev görür. Biz, yine bir Nazi tarafından çekilmiş başka bir fotoğrafın bir ayrıntısına bakarken –bu Auschwitz'de sırada duran bir Yahudi kızın yakın çekim bir fotoğrafıdır (şekil 64)– dış ses şöyle der: "Tıraşlı kafaların arasından gülümseyen bir kız. Auschwitz'de ölüm ve iş dışında, bir karaborsa, aşk hikâyeleri ve direniş grupları da vardı." Bu iki fotoğrafa kamera/nazara açık olmayan ve tarihi açıdan belgelenemeyen bir anlam atfettiği için bu yoruma itiraz etmek, *Bilder*'in görsel alan sorgulamasının çok önemli bir özelliğini –insan bakışıyla ilgili söylemini– gözden kaçırmak olur.



Şekil 64

F. DİRENEN BAKIŞ

Daha önce de belirttiğim gibi nazar ve göz arasında kurduğum ayrımı Lacan'dan yola çıkarak elde ediyorum. Ancak *Seminar XI*'da nazar gözden çok daha geniş yer bulur. Burada Lacan, Sartre'ın *Being and Nothingness* [Varlık ve Hiçlik] adlı eserinden bir pasajı yorumlar. Bu pasajda Sartre, anahtar deliğinde konumlanan bakışın, nazarın dışsallığını yaşantılamasının ve bundan utanç duymasının belki de çok muhtemel olduğunu iddia eder (s. 84).[27] Lacan da, gö-

27. Bu metin bir sonraki bölümde tartışılacaktır.

zün, nazardan ayrılışını iğdiş edilme olarak yaşantıladığını söyler (s. 73). Bakışla ilgili bu birkaç referans, *Male Subjectivity at the Margins*'de bakışın, nazardan farklı olarak, arzunun içinde bulunduğunu ileri sürmeme yol açmıştır. Bakışın eksik tarafından yazıldığını ve ilgisinin merkezinde eksiğin bulunduğunu da ileri sürmüştüm (s. 130). Bakış hakkında temel bir şeye temas ettiğini düşündüğüm bu birkaç yorum, bakışı tanımlamak için yine de yetersizdir. Bununla birlikte, nazarın tarihsel olarak belirtilmesini ve insan gözünden kesin bir şekilde farklılaştırılmasını mümkün kılmış olan metinsel matris, bakışın bir anlamda daha ayrıntılı bir şekilde incelenmesini kolaylaştırır.

Görmüş olduğumuz gibi *Four Fundamental Concepts*'teki üçgenlerden ilki, "imge" olarak adlandırdığı şeyi göz ile nesnenin arasına koyarak, dünyayı nasıl her zaman temsilin dolayımıyla ayrımsadığımızı belirtir. Bu dolayım konusunda hâlâ ısrarlı olmakla birlikte, bakışın "maceraperest" doğasını öncekinden daha fazla vurgulamak istiyorum. "Maceraperest" derken kastettiğim şey, sadece bakışın *méconnaissance*'a yatkınlığını değil, bir de neyi nasıl gördüğünü belirleyen maddesel uygulamaların mutlak zorbalığına direnmesidir. İnsan görüşü her zaman temsil çerçevesi vasıtasıyla meydana geldiği halde, belli bir görüş durumunda hangi çerçevenin harekete geçirileceğini kontrol etmek her zaman kolay değildir. Norman Bryson'ın etkili bir biçimde ileri sürdüğü gibi, "Görüş, sonsuz bir gezip görme tutkusuna sahiptir ve bedende biçimlenen göz arzudan başka bir şey değildir."[28]

Gözlemcinin Teknikleri'nde Crary, bir yanda fotoğrafçılık diğer yanda modernizm ve geç romantizm arasında korunmuş olan mutlak karşıtlığın aleyhindedir; bu karşıtlık, birinin gözle görülen nesnelliği ve diğerinin açık öznelliği temeline dayanır. Crary her ikisinin de gözün nazardan ayrılışını dramatize ettiğini fakat bu ayrılışın farklı yönlere doğru olduğunu ileri sürer. Fotoğrafçılık söz konusu olduğunda bakışın kameradan ayrılışı, kameranın doğru ve bilimsel bir görüş sağladığı konusundaki iddialarını destekler. Ro-

28. Bu pasaj Martin Jay tarafından *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought,* California UP, Berkeley, 1993, s. 166'dan alıntılanmıştır.

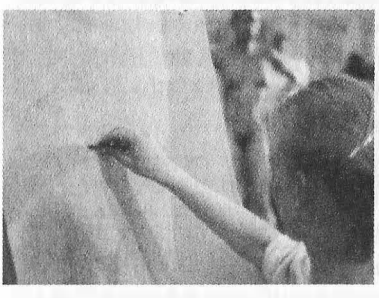
mantizm ve erken modernizm söz konusu olduğunda ise bunun tersi doğrudur; objektif görüşü tanımlayan optik aygıtlarla aynı hizaya gelmekten kurtulan ve sıkı sıkıya bağlı olduğu bir beden tarafından yok edilmekle aralıksız tehdit edilen göz, kameranın gördüğünü görmeye çalışmaktan vazgeçip, göremediğini görme peşine düşebilir. Crary'nin bir noktada belirttiği şekliyle "görme, gözlemcinin öznelliği içine yeniden konumlandırıldığında, iç içe geçen iki yol açıldı. Bu yollardan biri; görmenin, modernizmde ve başka yerlerde yeni iktidara getirilmiş olan bedenden türetilen hâkimiyetini ve özerkliğini olumlayan çeşitli saptamalara doğru götürüyordu. Öteki ise görsel beden hakkında elde edilen bilgi doğrultusunda gözlemcinin giderek daha fazla standartlaştırılmasına ve düzenlenmesine... götürüyordu." [s. 163].

Crary'nin bu mükemmel yaklaşımının katı tarihsel sınır çizgilerini ben yine biraz yumuşatmak istiyorum. Romantizmin ve erken modernizmin, öznel görüşü şimdiye dek görülmemiş derecede sömürmüş ve kucaklamış olduğu su götürmez olsa da, böyle bir görüşün başlangıcını bu akımlara atfedemeyiz. Eğer bakış, benim savunduğum gibi nazarla hiç denk düşmediyse (bazı optik teknolojiler bakış ve nazarı birbirinden ayıran mesafeyi her ne kadar inkâr etmeye çalıştıysa da), o zaman geleneksel olarak kendisine mal edilen hükmedici ve kurucu işlevlere hiçbir zaman sahip olmamış demektir. Bakışın ait olduğu beden de her zaman gösteri içinde yer almıştır. Son olarak bakış, nazardan başka türlü ve hatta onunla çelişen şekilde görebilme yeteneğine başından beri sahip olmuştur. Göz, ona hâkim olmaya ve onu düzenlemeye çabalayan söylemler karşısında bir dereceye kadar hep direnmiştir ve hatta ara sıra, zamanın belirli bir ânında örnek görüşü bildiren temsil mantığına ve maddesel uygulamalara da güçlü bir şekilde karşı çıkabilir.

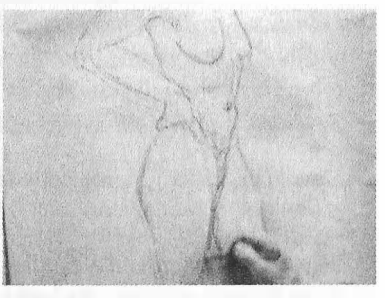
Bilder'in yorumcusu, bakışı tekrar tekrar kamera/nazarın göremediği şeyleri görebilme yeteneğiyle ilişkilendirir. Bu ilişkiyi kurduğu ilk fırsatta, Crary'nin modernizm ve geç romantizmin, gözün eskiden gözü tanımlayan optik araçlardan bağımsızlığını kazandığını ilan ettiğine dair iddiasının şaşırtıcı derecede doğrudan bir canlandırmasını sunar. Dürer'in çizimiyle başlayan ve modelin gözüy-

le biten sekanstan hemen sonra, nü kadınlar çizen resim bölümü öğrencilerini gösteren bir sekans gelir. Hepsi aynı modeli, siyah bir kadını çiziyor oldukları halde şövaleler arasında temsil tutarlılığı yoktur. *Bilder,* bu modelli çizim çalışmasına daha sonra tekrar dönerek, her bir öğrencinin bir diğerinden (şekil 65, 66, 67) ve –daha da çarpıcıdır ki– kameradan (şekil 68) farklı bir şey "gördüğünü" vurgular. *Bilder*, resmi yaparken insan formunun sınırlarını sürekli bulanıklaştıran ve değiştiren bir elin hareketlerine odaklanıp uzun süre bunu gösterir. Bu şekilde hem bu sınırları bir seferde tam olarak çizmenin imkânsız olduğunu öne sürer hem de gözün cismani mevkisi üzerinde ısrar edercesine, çizen elin tereddütlerini ve tutkularını kaydeder.

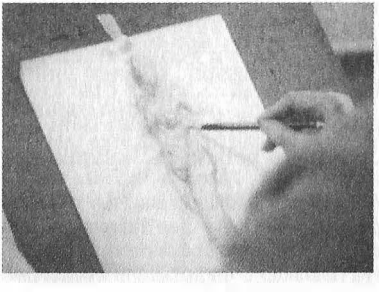
Cezayirli fotoğrafları dolayımıyla gözü kamera/nazardan ayırt ederken yorumcunun vurguladığı gibi kamera/nazar, "ânı zapteder



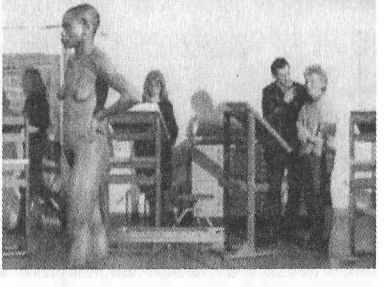
Şekil 65



Şekil 66



Şekil 67



Şekil 68

ve böylece geçmişi ve geleceği kesip atar," oysa göz şimdiki zaman ile geçmiş zamanı tekrar temas ettirebilir. "Biri, yakın bir arkadaşının yüzüne baktığında," der dış ses, "paylaşılmış geçmişten bir şeyler hatırlar." Böylece *Bilder* bakışın, görünürde kamera/nazarın hatırlatıcılık işleviyle ilişkili olan ama aslında ondan çok farklı bir şeye sahip olduğunu söyler: Bellek. Fotoğrafçılık, hatırlatma işlevini bir nesneyi zamanın dışına çıkarıp onu sonsuza dek belirli bir biçimde ölümsüzleştirerek gerçekleştirir. Oysa bellek tamamıyla zamansallık ve değişimle ilgilidir. Bellek, ötekini, şekli açıkça çizilmiş bir nesneden çok karmaşık ve sürekli değişen bir imgeler ve değerler yığını olarak ayrımsar.

Yorumcu filmin devamında dikkatleri bu noktaya daha da etkili bir şekilde çeker. Biz Marc Garanger tarafından çekilen diğer Cezayirli kadın kimlik fotoğraflarına bakarken, konuya gözün görme nesnesinin istikrarlı ve kesin olmayışı açısından yaklaşan yorumcu, "bir insanın fotoğrafı"nı –ki bununla gözün etki alanını haritalandırıyor gibidir– kamera/nazarın "gör"ebildiği şeyden farklılaştırır. Bu "fotoğraf"ın belirsizliğine kimlik fotoğrafının belirliliğinin üzerinde bir değer biçmesi de ayrıca anlamlıdır:

> Burada ve başka yerlerde polis milyonlarca insanın, şüphelinin fotoğraflarını dosyalarda (saklıyor). Bir insanın yüzü herkes tarafından tanınabilecek kadar kesin bir şekilde nasıl tarif edilebilir? Herkes tarafından; ve bir de bir makine tarafından. Bir yüz nasıl tarif edilmeli? Polis insan yüzünün gençlikte ve yaşlılıkta, mutluyken ve acı içindeyken aynı kalan özelliklerini henüz kaydedemiyor. Polis bilmiyor ne olduğunu, (bir insanın) resminin.

Başka bir yerde *Bilder*, belleğin anlamsal alanını genişletirken bakış ve anımsama arasındaki bağlantıyı tekrarlar. Kamera bize konsantrasyon kampından sağ çıkmış olan Alfred Kantor'un bazı çizimlerini gösterdiği sırada yorumcu bakışı "bellek izi"* olarak ad-

* Bellek izi, engram, hatırlatıcı iz ya da mnem (memory trace): Belleğin biyolojik temeli olduğu düşünülen, ancak henüz belirlenemeyen bellek izi. Yaşanan şeylerin hatırlanabilmesi, yani öğrenmenin gerçekleşebilmesi için, beyinde veya merkezi sinir sisteminde elektriksel, kimyasal veya başka türlü değişmelerin olması gerektiği savından yola çıkarak ortaya atılan sabit bir kayıt mekanizması. Eğer böyle bir mekanizma ve böyle bir kayıt varsa, öğrenilen ve kaydedilen her şeyin yeri-

landırabilecek şeyle ilişkilendirir. "Auschwitz de dahil, üç konsantrasyon kampı gören Alfred Kantor bu resimleri Kurtuluştan hemen sonra çizdi," diye ekler. Bazıları "mahkûm arkadaşlarının yaptığı çizimlere, (ama) çoğu, aklında kalan görsel izlenimlerine dayanıyordu." Yorumcu, bakışı anılarla ya da akılda kalan görsel izlenimlerle ilişkilendirerek, bakışın belirli bir nesneyle sürekli değişen ilişkisini bir kez daha göstermiş olur. Bu, bakışın öznel temelini bir kez daha aşikâr kılmak demektir. *Düşlerin Yorumu*'nda Freud bellek "izleri"ni ya da belleğe kazınan izlenimleri bırakan şeyin, algıların psişeden akışı olduğunu iddia eder. Bu bellek izleri "gerçek"in bir kaydını sağlamaktan çok uzaktır.[29] Algılar psişeden akarken, bilince ulaşmadan önce, her türlü sansür ve fantezi tarafından hırpalanır ve bu, bellek seviyesinde de sürüp giden bir süreçtir.

Bir dış gerçeklik ölçüsü olarak güvenilmezliği belirlenmişken bakış, direnişi koymak için tuhaf bir yer gibi görünebilir ama *Bilder* bunu yapmakta tereddüt etmez. Bir dizi konsantrasyon kampı fotoğrafından sonra filmin sonlarına doğru dış ses o fotoğrafların canlandırmakta başarısız olduğu bir hikâye anlatır. Hikâye, kamptan kaçıp Slovakya'ya ulaşan ve "nihai çözüm" hakkında bir rapor yazan iki Auschwitz sakiniyle ilgilidir. Yorumcu, iki mahkûmun girişiminin ne kadar riskli olduğunu, cisimleştirilmiş, ölümlü ama yine de direnen bir bakışa doğrudan bağlanan kelimelerle ifade eder. Önce, Auschwitz'deki olayların "görgü şahidi olmak tehlikeli"dir diyerek genel bir ilke koyar ve sonra da iki kaçağın verdiği ifadeyi "şahitlik (etmek)" olarak nitelendirir. Ve bir kez daha bellek bu aynasal isyanda merkezi bir rol oynar. Dış ses Auschwitz'in sekreterlik bürosunda çalışan Wetzler'in* kendini "yeni gelenlerin geliş tarihini, hangi ülkeden olduğunu ve sayısını bellemeye adamış" olduğundan söz eder.

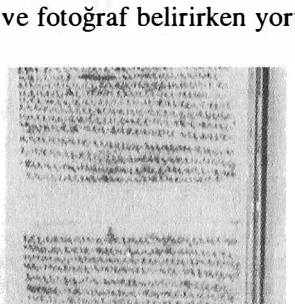
Bir noktada yorumcu, Auschwitz Nazi konsantrasyon kampının de belli olması gerekir. Ancak şu ana kadarki araştırmalarda ne böyle bir bellek izine ne de düşünüldüğü türden belirli bir yere henüz rastlanmamıştır. (ç.n.)

29. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams, The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, çev.: James Strachey, Hogarth, Londra, 1953, c. 5, s. 536-541 [Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu*, çev.: Dr. Emre Kapkın, Payel Yayınevi, 2001].

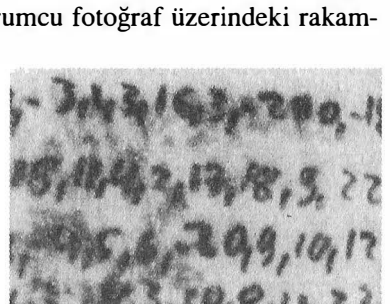
* İki kaçaktan birinin adı. (ç.n.)

dan kurtulmuş bazı kişilerin aklında kalan görsel izlenimlerin "gerçeklere dayanan" doğasını ve dolayısıyla fotoğrafı ikame edebilme yeteneğini vurgular. Ancak hemen sonra akılda kalan izlenimlerin fotoğraflarla kıyaslanamayacağını bir kez daha ön plana çıkarır. Kantor'un aklında kalan görsel izlenimler, "fotoğrafik imgelerle nakledilemez." Kamera/nazar cismani olmayan, mekanik bir mercekle "görür." Bu yüzden de akılda kalan bu izlenimler kamera/nazarın hiçbir zaman yakalayamayacağı bir "hakikat"i bildirirler. Bu, Nazi konsantrasyon kampında bir Yahudi olma deneyiminden –öznel ve o kişide cisimleşmiş olan bu deneyimden– ayrılmaz bir hakikattir.

Başka bir yerde Bilder bu "hakikat"in, her ne kadar zamansal istikrar ve biçimsel tutarlıktan yoksun olsa ve "nesnel olarak" doğrulanamasa da, siyasi bir isyanın temelini oluşturduğunu gösterir. *Bilder*, bir grup Auschwitz sakininin çıkardığı ve krematoryumun kısmen yıkılmasıyla sonuçlanan bir ayaklanmayla devam eder. Ve bu ayaklanmayı gösteri ve görüş üzerine tezine bağlar. Kamera, elle yazılmış ve birbirinden aralarındaki virgüllerle ayrılan rakamlar gösteren bir fotoğrafa (şekil 69) odaklanırken dış ses bizi bir kez daha kameranın neyi gösteremeyeceğini düşünmeye ikna eder: "Yine rakamlar. Bu rakamlar bir grup Auschwitz mahkûmu direnişçinin yazdığı şifreli mesajlar. Bir ayaklanma tarihi saptamışlar." Bu fotoğrafın yakın çekimi *Bilder*'in sondan bir önceki imgesidir (şekil 70) ve fotoğraf belirirken yorumcu fotoğraf üzerindeki rakam-



Şekil 69



Şekil 70

ları, perspektif sisteminin temelini oluşturanlar gibi, bir imgenin üretimine bağlar: "Umutsuzluk ve kahramanlık," diye devam eder, "bu rakamlardan bir resim yarattı." Ancak asi bir mahkûm için şifreli mesaj vazifesi gören rakamlar, matematiksel bir sistem oluşturmakla ya da ölçmekle yakından uzaktan alakalı değildir; "görmemize" izin verdikleri şey, kamera/nazar tarafından ayrımsanamaz bir şeydir.

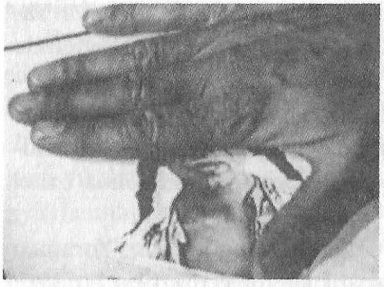
Şimdiye kadar anlaşılmış olacağı üzere kamera/nazar ile bakış arasındaki ayrıksı ve karşıtlıkçı ilişki *Bilder*'de sık sık fotoğrafik imge ile sözün eşdeğer olmayışı vasıtasıyla gösterilmiştir. Görmüş olduğumuz gibi yorumcu, Cezayirli kadınların fotoğrafları ve Yahudi konsantrasyon kampı sakinleri "üstüne" konuşur. Böylelikle fotoğrafların gösteremediği bir şeyi ayrımsamaya ve bizim de ayrımsamamızı sağlamaya çalışır: Bir kamera/nazar bu kadınlara çevrildiğinde belirli bir temsil sistemi içine sıkışıp kalan ve bazı maddesel uygulamalarla çevrelenen o bedenlerin "içinde" olma öznel deneyimi.

Cezayirli sekansında bu süreç daha da ileri götürülür. Yorumcu "Peçe, ağzı, burnu ve yanakları kapatır ve gözleri serbest bırakır," derken Farocki'nin eli Cezayirli bir kadının yüzünü kelimenin doğrudan anlamıyla peçeler (şekil 71). Yorumcu "Gözler tuhaf bir nazarla karşılaşmaya alışmış olmalı. Ağız, bakılmaya alışmış olamaz," derken Farocki başka bir kadının önce ağzını ve burnunu, sonra gözlerini kapatır (şekil 72). Bu, filmde dış sesin bakışla tamamen aynı hizaya geldiği zamanlardan biridir. Fotoğrafçılığın etkin şekilde baskı altında tuttuğu söylenebilecek olan şeyi dış ses dile getirir ya da ona tanıklık eder: 1960 yılında bir Fransız kolonisinde kadın ve Cezayirli olmanın ya da 1940'ların başlarında Almanya'da kadın ve Yahudi olmanın cismani ya da psişik "gerçekliği."

Böylece, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Batı kültürü içinde nazarı hâlâ diğer aygıtların hepsinden daha fazla tanımlayan ve bu suretle görüş alanı içinde neyin hem tarihi hem de tarih-aşırı olduğunu daha iyi anlamamızı kolaylaştıran bu aygıtı oluşturan içsel ve dışa yönelik bağıntılardan bazılarını bildirmekten fazlasını yapar. Bakışın, gösterinin içinde olduğunu ve kamera/nazarı bize



Şekil 71



Şekil 72

hissettiren maddesel uygulamalar ve temsil mantığı tarafından her şekilde baskı altında tutulduğunu göstermekten de fazlasını yapar. Farocki'nin filmi, tam da arzu, zamansallık ve bedene yerleştirilmiş olduğu için bakışın, kamera/nazarın hem öldürdüğü hem de hatırladığı şeyi yeniden canlandırıp değişime açabileceğine de işaret eder. Dolayısıyla bakış, direnen ve hatta dönüştürücü bir görüşün yeri olabilir.

Bilder'in son karesinin gösterdiği şey tam olarak bu dönüştürme potansiyelidir. Bu kare Auschwitz'in, dört numaralı krematoryumun kısmi yıkımından sonra çekilmiş bir imgesini gösterir (şekil 73). Bir hava fotoğrafçılığı ürünü olmasına rağmen, ki *Bilder* hava fotoğrafçılığının kamera/nazarı tanımlayan maddesel uygulamalardan biri olduğunu daha önce göstermişti, bu kare o temsil sistemi

içinde okunmaz; bir fotoğraftan çok soyut bir tabloya benzer. Dahası, yorumcunun son sözleri nihayetinde bu imgeye gönderme yaptığı için, bu imgenin hasıl olduğu rakamların, perspektifi destekleyenlerden –sondan bir önceki karede gösterilenlerden– çok farklı olduğu söylenebilir. O karedeki mürekkep lekeli rakamlar ile hasarlı krematoryum fotoğrafı yan yana koyulduğunda, biri diğerini mümkün kıldığı için, ortaya örtük olarak bir sebep-sonuç ilişkisi çıkar. Böylece *Bilder* bakışın hem karşıtlıkçı olma potansiyeline hem de görüş alanı içine girme yeteneğine sahip olduğunu ileri sürer. Diğer bir deyişle bakışın sadece kamera/nazar için ayrımsanamaz olanı görme yeteneğinin değil, o aygıtın "fotoğrafladığı" şeyi değiştirme yeteneğinin de altını çizer. Sally Potter'ın *The Gold Diggers*'ı sonlandırdığı kelimeler, elle yazılmış rakamların meydana getirdiği "resim" için ikinci bir epigraf olarak kullanılabilir: "Bakarken, hatta görürken bile, biliyorum ki orada olanı değiştiriyorum."



Şekil 73

V
Bakış

Bir önceki bölümde bakışı; gösteri, beden, zamansallık ve arzu içine yerleştirilmesi temeline dayanarak nazardan ayırt ettim. Bu yerleştirmenin bazı açılardan sınırlandırdığını bazı açılardan ise olanak sağladığını savundum. Bakışın kendisine verilen belirli şekillerde görme talimatlarını netice itibarıyla atlatma yeteneği namına çok güçlü bazı iddialar geliştirildi. Ancak bu iddialar kuramsal "destek" olmaksızın yapıldı. IV. bölümde esas olarak nazarla ilgilendiğim için bakışa sadece *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*'in sunduğu sınırlı bağlam içinde değindim. Şimdi bu görsel faili, onu baskı altında tutan güçlerle birlikte daha paradigmatik şekilde ele almanın vakti geldi.

İnsan gözü sadece görme organı olarak değerlendirilemez. Görsel algılamanın gerçekleştiği yer olmanın yanı sıra imgeyi "benlik"

kılığında kendine mal etme yetisidir. Yansıtmanın ortaya çıktığı başlıca eksenlerden birini ve inkârın en bilinen algısal yerini de temsil eder. Son olarak bakış, kendisine ait olmayan, görüş alanı içindeki başka bir yere bağlı olan ve görebileceklerini kısıtlayan güçleri düzenli olarak kendine atfeder. Dolayısıyla gözle ilgili tanımım bir önceki bölümün bıraktığı yerden, yani o organın mücadele etme yeteneğinin muzaffer bir olumlamasıyla değil, gözün hâkimiyet ve aşkınlık fantezisinin Sartre ve Lacan üzerinden bir yapısökümüyle ve gözü kısıtlayan toplumsal ve psişik sınırlamaların bir tespitiyle başlayacak. Daha sonra, ne *Varlık ve Hiçlik*'te ne de *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*'de bulunmayan ve "üretken bakış" olarak adlandıracağım şeyi ayrıntılı şekilde inceleme işine girişeceğim. Bu kavramın kuramsal bir geçerliliğe sahip olması için psikanalizin söylem alanının *dışından* gelmesi değil, aksine *içinden* çıkması gerektiği görüşündeyim. Dolayısıyla psikanaliz her ne kadar "fail" nosyonunu barındırmayışıyla dile düşmüşse de, bakışın üretkenliğini inceleyeceğim yer burası olacak.

A. SARTRE VE LE REGARD

İlk olarak 1943 yılında Fransızca basılan *Varlık ve Hiçlik*'te Sartre, bakışı *bakış* yapan fanteziyi yalıtır ve eleştirir. Bunu yaparken bakışı, hatalı olarak sık sık kendine atfettiği birtakım öz niteliklerden mahrum eder. Sonra bu öz nitelikleri başka bir yere –"*le regard*" olarak adlandırdığı başka bir yere– atfeder. Sartre, görüş alanı tanımına birbirinden çok farklı iki bakış edimini karşılaştırarak başlar. Birincisinde, erkek bir dikizci[1] anahtar deliğinden bakmaktadır. Görme edimine kendini öylesine kaptırmıştır ki özbilinçten yoksundur; önündeki gösteriye öylesine dalar ki kendi "varlık"ını unutur. Sartre'ın açıklaması şöyledir: "*Orada*, dünya üzerinde şekli çizilmiş belirli bir nesnel bütünü kuşatıp ortaya çıkaran saf bir hiçlik-

1. Bundan sonra bu dikizciden bahsederken onu hep erkek olarak ele alacağım çünkü bu şahsın ayakta tuttuğu hâkimiyet fantezisi son derece abartmalı şekilde erildir.

ten başka bir şey yoktur."[2*] Bu "hiçlik" belirli bir aşkınlıkla paradoksal olarak eşanlamlıdır: Gösteriden, bedenden ve nihayetinde benlikten aşkın olmak.

Sonra dikizci aniden koridordaki ayak seslerini ya da yerdeki yaprakların hışırtısını duyar ve birinci görsel tablo yerini ikinci tabloya bırakır. Dikizci, hiçlikten çıkar ve ayak seslerinin ya da yaprakların hışırtısının hissettirdiği o Öteki için bir imge kılığında var olur. Gösteri-olarak varoluşunun farkındalığıyla titrer ve bu farkındalık sayesinde içinde bir benlik bilinci türer. Dikizcinin "görülen" olmasına neden olan, Sartre'ın "*le regard*" dediği şeydir.

Sartre, bu aynasallık deneyimini bir dizi psişik "semptom"la ilişkilendirir. Bu semptomlar, bir şekilde kişinin benliğine dışsal olma durumunu gösterir. Bunlar, daha sonra imgesel olarak, *le regard* üretmeye doğrudan zıt değerler listesine dönüştürülür. Dikizciyle sembolize edilen özne, aşkınlığın kaybı nedeniyle başlangıçta kendi aynasallığının acısını çeker (s. 262-263). Dikizcinin, kendini "saf" bir bakış olarak, görüş alanının dışındaymış gibi yaşantılamasının yerini, kendisinin de o alanın içinde – "göz önünde"– olduğunun rahatsız edici fark ediş alır. Dikizcinin dünyanın kendi bakışıyla ilişkili olarak düzenlendiği varsayımı ise, dünyanın tutarlılığını dikizci için erişilmez olan bambaşka bir konumla ilişkili olarak elde ettiğinin zihinsel karışıklığa neden olan fark edilişine teslim olur. Sonuç olarak öznenin aşkınlığı, Sartre'ın deyimiyle, "aşılır" (s. 263) ve dünya öznenin bakışından uzaklaşır (s. 261).

Dikizcinin kendi aynasallığını kavraması, kendisi dışında "temellere" sahip olduğunu ve "Öteki için var olduğu"nu keşfetmesine de yol açar (s. 260, 261). Bu kavrayışın Sartre'a göre en başta "utanç"a neden olması, Öteki için var olmanın yine Sartre'a göre beraberinde sadece bir bağımlılık değil, bir de suçluluk durumu getirdiği izlenimini bırakır. Kitabın bir yerinde Sartre, görülmenin yargılanmak ve kusurlu bulunmak olduğunu söyler (s. 261). *Varlık*

2. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, çev.: Hazel E. Barnes, Methuen, Londra, 1957, s. 259-260.

* Bu cümle, metnin Fransızca aslından şöyle çevrilebilir: "Orada, dünyanın içinden belirli bir nesnel bütünü çekip çıkarıp ön plana koyan ve onu kuşatan saf bir hiçlikten başka hiçbir şey yoktur. (y.h.n.)

ve Hiçlik'in devamındaki pasajlarından biri konuyu ısrarlı bir şekilde Hıristiyanlığa da bağlar. Gösteri işlevi görmek ve böylece Öteki için var olmak, "düşmek"tir (s. 288-89).

Son olarak, kişinin kendi aynasallığını kavraması, kendini "durum"un "efendi"si olduğu yanılsamasına ters düşen koşullar içinde bulmasıdır (s. 265). Bu nitelemenin de ileri sürdüğü gibi Sartre, görüş alanına hem Hıristiyanlık konusunu hem de Hegelci bir yaklaşım getirir. Görülmek, "beni niteleyen, üzerinde hiçbir etki gösteremediğim, hatta bilmediğim değerlerin nesnesi" olmaktır (s. 267);[3] "bana ait olmayan olanaklara araç" olmaktır; ve "hakkında bilgi sahibi olmadığım amaçlara araç" tayin edilmektir. Bu yüzden, efendi olma durumundan çıkarılıp, köle durumuna indirgenmektir (s. 267-68).

Öteki, dikizcinin sadece hangi konumdan görüldüğünü değil, bakışından uzaklaşan dünyanın nereye doğru aktığını da belirler. Öteki, dikizcinin özgürlüğünün sınırlarını temsil eder ve Sartre tarafından sonsuz özgürlükle nitelendirilir (s. 270). Sartre, Öteki'ne bir de mutlak bir özerklik atfeder. Öteki, kendiliğinden mevcut [self-present] olduğu ve kendi kendini tasarladığı [self-conceiving], bir tür "ben benim" olduğu için, dikizcinin bu Öteki'ni kendisinden türetemeyeceğini ileri sürer. O, Tanrıdır (s. 266); yargısı utanca neden olur (s. 267), dikizcinin de bir parçası olduğu dünyanın sebebidir (s. 271). Nihayetinde dikizcinin kölesi olduğu efendi, bu Öteki'dir.

Sartre'ın *le regard* tanımındaki en önemli yapılandırıcı terimleri her ne kadar Tanrı ve günahkâr, efendi ve köle karşıtlıkları oluşturuyor olsa da, bunlardan çok daha önemli bir karşıtlık daha vardır. *Varlık ve Hiçlik*'in merkezindeki antitez, özne ve nesne arasındaki, ya da daha açık olmak gerekirse, "saf" ya da "mutlak" özne ile onun mutlak karşıtı olan bir nesne arasındakidir. "Aracılığıyla bir nesne olduğum öteki, bana göre her yerde mevcuttur," der Sartre (s. 280).[4] Burada ve aynı metnin önceki bir pasajında, hem beni

3. Bu aynasallık nosyonunun özellikle Barthes ve Bakhtin'in yazılarında ve Francis Bacon'un tablolarında ele alındığı şekliyle ayrıntılı bir tartışması için bkz. Ernst van Alphen, *Francis Bacon and the Loss of Self*, Reaktion Books, Londra, 1992, s. 114-163.

4. Açıktır ki bu üç kategori birbiri üzerine binmektedir. Ama Sartre'ın görüş alanı tanımı Lacan'ınkinden çok farklı olduğu için ben bu özne/nesne karşıtlığını, Tanrı/günahkâr ve efendi/köle karşıtlıklarından ayrı ele almak istiyorum.

kendimin dışına bir nesne kılığında gönderen o aralıksız kendini-kamulaştırma sürecini durdurmanın imkânsızlığı üzerinde ısrar eder, hem de yalnız "saf [bir] özne"nin, örneğin kendisi nesne olamayacak bir öznenin, nesnesi olabileceğimi iddia eder. Benim kendi nesnelliğim bir şekilde bu öznelliği beraberinde getirir, ya da daha açık ifade etmek gerekirse, birincisi ikincinin önkoşuludur. "Öteki, önce benim nesnesi olduğum varlıktır," der Sartre, "*aracılığıyla* nesneliğimi kazandığım varlık. Özelliklerimden birini bile nesnel şekilde tasavvur edebiliyorsam, o zaman Öteki zaten verilidir. Benim evrenimin bir varlığı olarak değil, saf bir özne olarak verilidir" (s. 270).

Sartre, bu "saf özne"yi insani yetenekleri öylesine aşan terimlerle niteler ki, sonunda gerçek bir çift gözle ilişkilendirilemeyecek bir hayalet kategori haline gelir. Bu hayaleti yoğunlaştırmak için yapılan herhangi bir girişim şu ikisinden biriyle sonuçlanır: Ya bir şekilde *le regard*, onu gözden ayırt edemeyen gözlerin önünde dolaşıp dururmuş gibi görünür (s. 258) ya da gözler iyice belirgin hale gelir ve *le regard* başka bir yeri mesken tutmak üzere buharlaşır (s. 282). Sonunda Sartre *le regard*'ın en iyi şekilde "Öteki'nin sayısız mevcudiyeti" olarak tanımlanabileceğini, çünkü tek "Bir" olarak temsil edilebildiği halde "insanın sayısız gerçekliğinin mevcudiyetini" ima ettiğini ileri sürdüğünde (s. 281), *le regard*'ı tam olarak bir yere koymanın imkânsızlığını –aynı anda her yerde ve hiçbir yerde bulunduğu gerçeğini– etkili bir şekilde göstermiş olur. Bu aynasal fail nihayetinde elle tutulur özelliklerinden çok, etkileriyle belirtilebilir. Aslında bir "boş sebep" olarak –yani dikizcinin, görüş alanı içine yerleştirildiğini ayrımsamasına dayanarak var olduğu düşlemlenen bir fail olarak– nitelenebilir.

Ama Sartre, *le regard*'ın insanın yapabileceklerinin sınırını fazlasıyla aştığını tekrar tekrar vurgulamakla beraber, ona sürekli insana özgü ya da en azından, değiştirilerek ona benzetilmiş işlevler atfeder; bakmak, yaratmak, yargılamak, egemen olmak gibi. Dikizcinin yetkisizleştirilmesinin, *le regard*'ı atfettiği Öteki'nin yetkilendirilmesiyle bir şekilde eşzamanlı olduğunu da birkaç kez iddia eder; bir yerden alınan aşkınlık sadece, artık aşina olduğumuz o "ya

sen ya ben" mantığına göre, başka bir yere getirilir. Bu yüzden Sartre'da yaprakların hışırtısı ya da ayak sesleriyle var edilen öteki, simgesel bir soyutlamadan çok imgesel rakip olarak belirir. Bu imgesel rakibin efsanevi öz nitelikleri de bir *méconnaissance* ürünüdür; hem de en az başlangıçta dikizcinin üzerinde hak iddia ettiği öz nitelikler kadar.

Sartre'ın göz ve *le regard*'ı birbirinden ayırt etmesi kadar değerli ve o ayrımı fiiliyata dökmekte kullandığı dikizcilik alegorisi kadar zorlayıcı olan görsel alan tanımı ise hâlâ çok fazla "kişici"dir ve bakışların ölümüne dövüşmesine benzer. Aynı zamanda, gözün cisimleşmesi ve aynasallığı üzerine ısrarı her ne kadar erkek bakışının nazar olduğu iddiasını boşa çıkarmak isteyen tüm feminist girişimler için paha biçilmez değere sahip olsa da, Sartre gözü güçten yoksun bir uşak ya da köle statüsüne indirger. Dolayısıyla göze kısıtlı bir fail olma özelliğini atfetmeyi bile çok güçleştirir. Buna ek olarak Sartre dikizcinin bakışından aldığı her şeyi *le regard*'a verir. Bu yüzden aşkın bir göz nosyonunu yapısökümüne uğratmaktan çok, onun yerini değiştirdiği söylenebilir. Son olarak Sartre, kendisine-bakılan-bakış kavramı içinde saklı olan büyük fırsatı elden kaçırır: Onu, nesnellikle değil, öznellikle ilişkili olarak kuramlaştırma fırsatını. Sartre, hem bakışın ekseninde döndüğü eksiğin farkına varma hem de –sadece kısıtlamakla kalmayıp arzunun sonsuzluğuna kapıları açan bu eksiği kabul ederek– kelimenin en güçlü anlamıyla bir özne olarak ortaya çıkma olanağının, dikizcinin *le regard*'ın dışsallığını ayrımsayışında gizli olduğunu anlamakta başarısız olur.

Şimdiye kadar *le regard*'ı çevirmekten kaçındım. Fransızcada görüş [vision] için sadece bu kelime varken İngilizcede iki kelime vardır: "bakış" [look] ve "nazar" [gaze]. Birazdan değinecek olduğum *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* adlı eserinde Lacan da Fransızcada görme etkinliğini [activity of seeing] adlandırmakta kullanılan bu tek isme bel bağlar. Bununla birlikte *le regard*'ı gözden ve böylelikle de insan görüşünden ısrarla ayırt eder. *Four Fundamental Concepts*'i Fransızcadan İngilizceye çeviren Alan Sheridan *le regard*'ı tüm kitap boyunca "nazar" olarak çevi-

rir. Bunun sebebi muhtemelen nazarın görme edimine çok sıkı bağlı olmayışıdır. İleriki pasajlarda bakışı insan gözünün etkinliği [yani, bakmak] anlamında kullanacağım ve onu başka şekillerde nazarın karşısına yerleştireceğim. Ancak *Varlık ve Hiçlik* nazarı bakıştan her zaman farklılaştırmadığı ama nazarı tekrar tekrar "öznelleştirdiği" için Sartre'ın *le regard*'ını bu kategorilerden sadece biriyle açıklamak mümkün değildi. Bu nedenle metin içinde Fransızca kelimeyi kullanarak birbirleri üzerine bindiklerine işaret etmeye çalıştım.

B. LACAN VE GÖRÜŞ ALANI

İlk olarak Fransa'da 1973 yılında basılan *Four Fundamental Concepts*, *Varlık ve Hiçlik*'le her ne kadar sadece bir kez doğrudan bağlansa da aslında onunla birlikte okunması gerekir. Esasen Lacan'ın konuyu ele alışı bazı açılardan doğrudan Sartre'ı takip eder. *Varlık ve Hiçlik*'te olduğu gibi Lacan'ın yorumunda da nazar bir şekilde aynı anda hem her yerde hem hiçbir yerdedir. Eşzamanlı olarak hem aynı anda her yerdedir hem de "ayrımsanamaz"dır.[5] Dahası, nazar kendini, bir kez daha, kaynağından çok etkileriyle dışavurur. Bizi, ara sıra her birimizin görüş alanı içinde tutulduğumuz, aynasallığa terk edildiğimiz duygusu vasıtasıyla etkiler.

Ama Lacan'ın nazar tanımı Sartre'ın *le regard* tanımından birkaç çarpıcı biçimde ayrılır. Esasen *Four Fundamental Concepts* genellikle Sartre'ın görüş alanı yorumunun tam bir yeniden kavramlaştırılması olarak anlaşılır. Lacan, *Varlık ve Hiçlik*'ten bahsettiği bir pasajda dikizcinin önce anahtar deliğinden baktığı ve sonra kendini görülmeyen bir Öteki ile ilişkili olarak bir gösteri gibi yaşantıladığı ikili senaryoya gönderme yapmasına rağmen (s. 84), o senaryonun iki parçası arasındaki ilişkiyi basit bir yer değiştirme şeklinde ifade etmez. Şeyleştirilmiş bir özne/nesne karşıtlığı olarak da tanımlamaz. Daha çok, dikizcinin anahtar deliğinden *bakış*ının asi-

5. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, çev.: Alan Sheridan, Norton, New York, 1978, s. 83.

metrisini [bakışımsızlığını] ve onu gafil avlayan *nazarı* vurgular. Bir de öznelliğe çok farklı bir yorum getirir.[6]

İlk olarak Lacan, Sartre'a göre "saf" ya da "mutlak" bir özneyi temsil eden nazarın, özne kategorisinden kendisinin kaçtığını açık hale getirir. Nazarı "ötekilerin, öteki sıfatıyla mevcudiyeti" olarak tanımlayan (s. 84) Lacan, bir pasajda nazarı, ışığın "kalbi hızlandıran, göz kamaştırıcı ve sergileyici işlevi"yle ve başka bir pasajda "*görürlük* işlevi"yle ilişkilendirerek (s. 89, 82) onu insana benzer olmaktan, büyük bir kararlılıkla çıkarır. Bakış bir şekilde, her bir bakma ediminin önünden giden bu "işlev" içinden ortaya çıkar (s. 81-82). Bu, dilin özneden önce var olduğunun ve gösteren kaynaklarını özneye sunduğunun söylenebilecek olmasına benzer. Bu açıdan nazar, simgeselin, görüş alanında açığa çıkmasıdır.

İkinci olarak Lacan, nazarı Tanrı ya da efendi değil, kamera kategorisinde somutlaştırır (s. 106). Tanrı ve efendi gibi kamera da nazarı geleneksel olarak ayrımsadığımız daimi perdelerden birini temsil eder. Bir önceki bölümde de söylediğim gibi kamera bir buçuk yüzyıldan uzun bir süredir nazarın başlıca metaforudur. Ancak, Lacan'ın "Tanrı" ya da "efendi" yerine "kamera"yı seçmesi sadece çağdaşlığından kaynaklanmaz. Ya da tam bir sekülarizm veya anti-Hegelciliğe de delalet etmez. Nazarı bir kamerayla metaforlaştırmak, nazarın, "eksik" ve "arzu" gibi öznelliğin psikanalize özgü gösterenlerinin yanı sıra "psişe," "tin" veya "ruh" gibi uzlaşımsal insanlık göstergeleriyle de ilişkisini kesmek demektir.

Son olarak Lacan nazarı, Sartre'ın atfettiği tüm nitel[iksel] işlevlerden mahrum bırakarak öznellikten uzaklaştırır. Lacan'a göre

6. Lacan burada yalnız Sartre'dan değil, gören ile görülen arasında mutlak bir simetri [bakışım] ve karşılıklılık bulunduğu görüşünü savunan Marleau-Ponty'den de ayrılır. *The Visible and the Invisible*, çev.: Alphonso Lingis, Northwestern UP, Evanston, 1968'de Marleau-Ponty şöyle yazar: "Bakan kişinin kendisi, baktığı dünyaya yabancı olmamalı. Gördüğüm anda, görüşün...tamamlayıcı bir görüşle ya da başka bir görüşle ikiye katlanması gerekir: Bir başkasının beni göreceği gibi dışarıdan görüldüğümde, görüşün ortasına yerleştirilirim... gören, görünüre sahip olamaz; eğer görünür ona sahip olmazsa; eğer o *gören, görünürden değilse;* eğer...tek bir tersine çevirmeyle görebileceği görünürlerden biri değilse; ki kendisi de onlardan biridir" (s. 134-135). Lacan bakış ve nazarın ölçülemezliği konusunda ısrar eder, fakat aynı zamanda açıktır ki bakışın da gösteri içinde olduğu nosyonunu en azından kısmen Marleau-Ponty'den türetmiştir.

nazar yargılamaz, yaratmaz ya da hükmetmez. Hatta, her ne kadar İngilizcenin yetersizliği nedeniyle bazen bakma edimini göstermek için bu kelimeye başvurmak zorunda kalsak da, gerçek anlamda, nazar bakmaz bile. Nazarı, tek işlevi bizi "resmin içine" koymak olan bir "aygıt" olarak nitelemek için kamerayla metaforlaştırır Lacan. Ne o "resim"in ne olacağını ne de orada "olma"nın bizim için ne anlam taşıyacağını belirler. Ne de onu gerçekten "bil"memizi sağlayacak içsel özelliklere sahiptir. Nazara yüklediğimiz değerler de, nasıl "fotoğraflandığımız" ve aynasallığımızı hangi şartlar altında yaşantıladığımız da tamamıyla başka bir failin ürünüdür. Bunlar kültür perdesinin ürünleridir.[7]

Lacan'ın görüş alanı tanımı, bakışı nitelemesi bakımından da Sartre'ınkinden ayrılır. Lacan, dikizciyi "gafil avlayan" nazarın, dikizciyi bir gösteriye dönüştürmekle ve bakışını aldatıcı hâkimiyetinden mahrum bırakmakla kalmayıp, aynı zamanda ona "kendini arzu işleviyle ayakta tutan [bir] özne" olduğunu da bildirdiği konusunda ısrarlıdır (s. 85). Böylelikle Lacan, kendisinden haberdar edildiği o anda dikizciye öz bilince sahip bir *nesnellik* değil, öz bilince sahip bir *öznellik* verir ve öznellik ile aşkınlık arasındaki bağlantıyı koparır.

Sonraki bir pasaj bu iki değeri birbirinden daha da kararlı bir biçimde yalıtır. Söz konusu pasajda, bakma edimine belirgin bir gönderme yapan Lacan, kendi psikanalizinin temel ilkelerinden birini tekrarlar: Gözetleme alanındaki arzunun temelleri, başka yerlerdekiler gibi, muhakkak ki iğdiş edilmede yatmaktadır (s. 88-89). Böylece *Four Fundamental Concepts*, bakışın öznelliğin izlediği başlıca yörüngelerden biri olduğunu ve her zaman libido tarafından ayakta tutulduğunu ileri sürmekle kalmaz, aynı zamanda eksiğe bağlı olduğunu da ileri sürer.

Bakışın üretkenliğinin –hayata yeni bir şey getirme yeteneğinin– kısmen, bağlı olduğu boşluğun tüm öznelliğin indirgenemez

7. Nazar her şeyden önce "ötekilerin, öteki sıfatıyla mevcudiyeti"ni temsil ettiğine göre, kolektif bakışı da bir faile atfetmemiz gerektiğini bir sonraki bölümde savunacağım. Kamera/nazarın vizörünü bir yönden başka bir yöne çevirenin ve böylelikle belirli bir "fotoğrafik" işlemde kültür perdesinin hangi yönünün seferber edileceğini belirleyenin bu kolektif bakış olduğunu iddia edeceğim.

koşulu olduğunu kabul etmesine bağlı olduğunu ileri sürmek isterim. Ancak eksik, toplumsal olarak, onu istenmeyen bir yüke dönüştüren şekillerde düzenlenir ve bu nedenle de normatif psişe, dışsallaştıran bir yer değiştirmeyle kendini bu yükten kurtarma girişiminde bulunur. Bunu yaparken de kendisiyle ilgili kabul edemediği şeyi, yani eksiği ve (Sartre'ın dikizci hikâyesinde olduğu gibi) onun görsel olarak nitelendirilmesine araç olan aynasallık, cisimleştirilme ve nazara tabi kılınma gibi terimleri de yabancı ve dışsal olarak kurmaya çalışır. Önemlidir ki, Freud'un açıkça ifade ettiği gibi, cinsiyet, ırk ve sınıf "farkı"nın buyruğu altında işleyen yansıtmaya en çok hizmet eden iki yeti, görme ve duyma yetileridir.

Lacan, bakışın, uzlaşımsal kadın ya da erkek öznenin kendini eksiğe karşı sağlamlaştırdığı başka etkinliklerde de oyuna dahil olduğunu *Seminar XI*'da ve imgesel üzerine metinlerinde[8] belirtir; ki "fark"ı oluşturan da bu etkinliklerdir. En sık rastlanan, kendine düşlemsel bir kimlik edinerek, öznenin, arzunun içinde ilerlediği boşluğu doldurma girişiminde bulunmasıdır. Kurucu imgenin başkalığını ve dışsallığını yadsıyan bu görsel yanlış tanımayı kavramlaştırmakta kullanacağımız başlıca modeli bize elbette ayna evresi verir.

Özne, cismani bir sömürgeleştirme vasıtasıyla erotik nesneyi kendi imgesinde yeniden kurabilir. *Méconnaissance*'ın bu biçimini tasavvur etmede en paradigmatik modeli fetişizm sağlar.[9] Son olarak özne genellikle, bakışı gördüğü her şeyin noktasal kaynağı yaparak dünyayla mülkiyetçi bir ilişki içine girer. Lacan, "temsillerin *bana ait* yönü mülkiyeti çok andırır"[10] derken, bu görsel deformasyonların sonuncusuna neyin karıştığını belirtir. *Four Fundamental Concepts*'in *Varlık ve Hiçlik*'ten alıp benimsediği anlatıda bu yan-

8. Bu metinlerden başlıcaları şunlardır: "The Mirror Stage," *Écrits: A Selection*, çev.: Alan Sheridan, Norton, New York, 1977, s. 1-7; *The Seminar of Jacques Lacan, Book I: Freud's Papers on Technique, 1953-1954*, çev.: John Forrester, Cambridge UP, Cambridge, 1988; *The Seminar of Jacques Lacan, Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Practice of Pschoanalysis, 1954-1955*, çev.: Sylvana Tomaselli, Cambridge UP, Cambridge, 1988; ve "Some Reflections on the Ego," *International Journal of Psychoanalysis*, c. 34 (1953): 259-260.

9. Sigmund Freud, "Fetishism," *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, çev.: James Strachey, Hogarth, New York, 1961, c. 21, s. 152-157'de fetişizmin klasik bir tartışmasını bulabilirsiniz.

10. Lacan, *Four Fundamental Concepts*, s. 81.

lış tanıma kendini çarpıcı şekilde gösterir. O halde bakışının ardındaki nazarı ayrımsayan dikizcinin, dünyanın bakıştan uzaklaşarak nazara aktığını yaşantılaması şaşırtıcı değildir.

Bu yansıtma ve içe atma edimleri genel olarak sadece benliğin buyruğu altında icra edilmekle kalmaz, kültür tarafından da kolaylaştırılırlar. Öznel görüşe işaret etseler de, sonuç olarak kelimenin ifade ettiği anlamda "üretken" oldukları söylenemez. Yeni bir şey var eden göz, farklı bir buyruklar kümesine göre çalışır. Göz, öncelikle, nazarın ve kurucu imgenin görüş alanı içinde olduklarını belirtmekte kullandıkları gösterenleri (inkâr ederek değil) ön plana çıkararak hem nazarın hem de kurucu imgenin ötekiliğini ayrımsama girişiminde bulunur. Bu göz, en çok eğilim gösterdiği *méconnaissance* biçimlerini de inceler ve kendim/imge ya da kendim/öteki ilişkisinin şartlarını yeniden tanımlamaya çalışır. Burada bakışını tarif ettiğim özne, ötekine ait olan arzulanır özellikleri benliğe uydurmak ve benlikte hor görülen şeyi öteki olarak dışsallaştırmak yerine, arzu edilen benliğin ötekiliğini ve hor görülen ötekinin tanıdıklığını görmek için çabalar. Yani, *moi*'nın nesnelliğini anlama ve kendini, aksi halde kaçınma ve tiksinmeyle tepki göstereceği ötekilerin tam olarak içinde tanıma girişiminde bulunur.

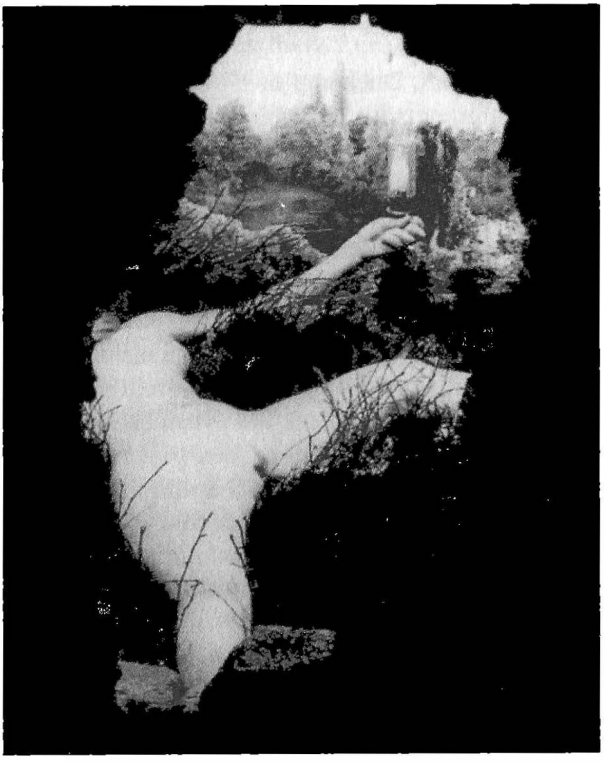
Bu kitapta yukarıdaki olasılıklardan ilkine –"uzaktaki özdeşlik" varsayımında saklı siyasi potansiyele– geniş bir yer ayırdım. Ama, "fark"ı destekleyen bir göz bozukluğu yüzünden "yabancı" ya da "öteki"yi oluşturmasına yardımcı olduğumuz imgelerin içinde kendimizi de tanımayı öğrenmemiz eşit derecede önemlidir. Rosalind Krauss bu muhtemel bakış şekillerinden hiçbiriyle açıkça ilgili değildir ama *The Optical Unconscious*'da Marcel Duchamp'ın bir eseri üzerine geliştirdiği kapsamlı bir tartışmanın konumuzla ilgisi büyüktür. Krauss'un da belirttiği gibi bu eser, nazarın dışsallığını abartmalı bir şekilde canlandırır. Ancak tasarısı bununla sınırlı kalmaz. Erkek gözünü, aşırı derecede "öteki" diyerek uzlaşımsal olarak geri çevirdiği şeyle bir özdeşleşme ilişkisi içine yerleştirmeye çalışır. Bu yüzden söz konusu eser, üretken bakışla ne kastettiğimi göstermeye kısmen de olsa yardımcı olabilir.

Söz konusu eser, *Etant donnés*, Duchamp'ın 1946 yılından ölümüne kadar üzerinde çalıştığı, ama bir türlü bir araya toplayamadığı doğal büyüklükte bir dioramadır.* *The Optical Unconscious*'da Krauss bu dioramayı, biri Duchamp'tan diğeri de Jean-François Lyotard'ın *Les TRANSformateurs DUchamp* adlı eserinde bu imgeyi incelediği tartışmasından aldığı iki imgeyle gösterir. Bu imgelerden ilkinde, çıplak, ama acayip derecede şekilsiz, bacakları ayrık ve ileriye doğru uzattığı elinde bir lamba tutan bir kadın bedeni gösterilir (şekil 74). Çimenlikte çaprazlamasına yatmaktadır ve arkasında bir manzara uzanır. Bu manzara o kadar daraltılmıştır ki, birleşme noktası yoktur. Derinlikle bu şekilde oynamak, seyirciye bu imgedeki birleşme noktasını ufuk çizgisinden başka bir yerde araması gerektiğini fark ettirir. Tuğla duvardaki açıklığı çevreleyen girintili çıkıntılı köşeler, kadının başını ve ayaklarını gizler. Açıklıktan gördüğümüz ise bedeninin kalanıdır. Kadının cinsel organı çerçevenin alt orta yarısını işgal etmektedir.

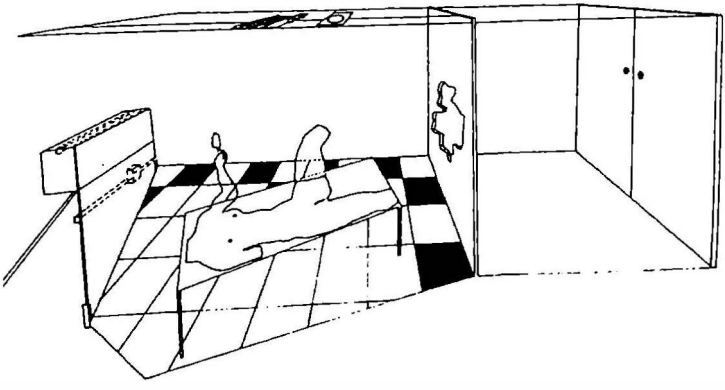
İkinci imge, Lyotard'ın diorama alanının diyagramını çizme girişimini temsil eder. Bir odanın içindeki bir masada başsız, ayaksız ve tek kollu bir kadın formu yatmaktadır (şekil 75). Masa, görülmesini sağlayan düzensiz açıklıkla açı yapacak şekilde yerleştirilmiştir ve kadın bedenini duvardaki bu açıklığın seviyesine getirir. Bu çizimde duvardaki açıklığa en yakın nokta, kadının açık bacakları ve sergilenen vulvasıdır. İçinde "kadın"ın yattığı oda, müzeyi gezmeye gelenler için ayrılmış daha büyük bir odanın içindedir

Bu iki *Etant donnés* imgesini analiz ederken Krauss, Lyotard'ın yorumunun seyirciyi duvardaki delikten kadın figürüne bakmaya çağırdığını ve eşzamanlı olarak –müzedeki yerinden dolayı– bakma edimini "sahneye" koyduğunu ileri sürer. Bu yüzden, Sartre'ın dikizcisinin *le regard* tarafından incelendiğinin farkına vardığı ânı

* Diorama: Küçük bir odada gerçekleştirilen ve bir delikten bakılarak izlenen üç boyutlu gösteri. Genellikle düz ya da eğimli bir perdenin üstüne bir resim ya da fotoğraf yerleştirilir. Bu dekor perde ve izleme deliği arasına da düz ya da üç boyutlu nesneler yerleştirilerek ve tül ya da plastikten renkli perdeler kullanılarak derinlik etkisi artırılır. Işığın ustaca kullanılması da etkiyi çoğaltan bir öğedir. (ç.n.)



Şekil 74



Şekil 75

canlandırdığı söylenebilir. Krauss'a göre bu kendisine-bakılan-bakış (looked-at-look), *The Optical Unconscious*'ın adanmış olduğu yeraltı modernizminin temsilcisidir. Krauss şöyle yazar: "anahtar deliğinden keşfedilmiş olmak...bir beden olarak keşfedilmiş olmaktır; kapının ardındaki alanı bilincin kendi içine almasına sebep olmak ve seyreden bedeni bilinç için bir nesne yapmak, işi bulandırmaktır." Bu, görülenle bir ayna ilişkisine itilmektir ki burada görülen –bilhassa– kadın cinsel organıdır.[11]

Konuyu kendi ele alışında Lyotard, birleşme noktası ile gözlemleyen öznenin perspektife dayalı bir temsilin önünde durmaya teşvik edildiği nokta arasındaki örtük eşitleme üzerine yorum yapar; Duchamp'ın eserinde bunun, göz ile vulvanın aynı hizaya getirilmesiyle ima edildiğini ileri sürer. "Bu tür bir düzenlemede," der Lyotard, "bakış açısı ve birleşme noktası simetriktir. Bu yüzden eğer ikincinin vulva olduğu doğruysa, dikizleyen gözlerin aynasal imgesi de vulvadır; şöyle ki: Vulvayı görüyor olduklarını düşündüklerinde, kendilerini görürler. *Con celui voit. He who sees is a cunt*"[12] [Ne görüyorsan o'sundur].

Lyotard'a göre Duchamp'ın dioramasının önemi, erkek gözü cismanileştirmesinde yatar. Krauss ise, dikizci nasıl kadını bakışına maruz bırakıyorsa, dioramanın da dikizciyi halkın bakışına öyle maruz bıraktığına işaret ederek daha da ileri gider. Ama Duchamp'ın eseri cinsiyet farkının dayandırıldığı temel karşıtlığın dikkate değer bir yapısökümünü de gerçekleştirir. Erkeğin kadının cinsel organına bakışı, erkek öznenin kendi eksiğini tekrar tekrar kadın bedenine yerleştirmesine ve onu özü itibarıyla (örneğin anatomik açıdan) "öteki" olarak doğallaştırmasına vasıta olan o dışsallaştıran yer değiştirmenin sembolüdür. Duchamp'ın dioramasının hem dile getirmek hem de çökertmek için çalıştığı diğer karşıtlık-

11. Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, 1993, s. 112-113.

12. Jean-François Lyotard, *Les TRANSformateurs DUchamp*, Galilée, Paris, 1977, s. 137-138. *The Optical Unconscious*'da Krauss tarafından alıntılanmış ve çevrilmiştir. "Con," İngilizcede "cunt" [argoda kadın cinsel organı] anlamına gelir. Ancak aynı zamanda argoda erkek cinsel organı için kullanılan, İngilizcesi "prick"e eşdeğer, bir terimdir. Bu yüzden [İngilizceye] tam tercümesi mümkün değildir.

lar –şehevilik/aşkınlık, gösteri/göz– bu temel teşkil eden antitez üzerine inşa edilmiştir. Lyotard'ın diyagramını çizdiği düzenek içinde –ki bu düzenek, Duchamp'ın kendi dönüştürücü görme ediminin bir ürünüdür– yakalanan erkek dikizci, bakışının kadın cinsel organıyla bir ayna ilişkisi içine koyulduğunu keşfettiğinde, şiddetle uzaklaştırmaya alışmış olduğu şeyi kendisinin olarak kabul etme ve böylelikle egosu ile nesne arasındaki ilişkiyi tekrar müzakere etme şansına sahip olur.

Ama böyle bir tekrar günlük yaşamda nasıl gerçekleştirilebilir? Sadece istemek yeter mi? Tekrar müzakere etmenin hem bilinç hem de bilinçdışı süreci içerdiği varsayılıyorsa, yanıt belli ki "hayır"dır. Hiçbir bakış kendini benliğin tuzaklarından kurtaramaz. Faydalanma imkânına sahip olduğu o pek sınırlı bilgiyle bilinç ancak, kendini eksikten kurtarmasına vasıta olan yansıtmaları ve kendisine ait olmayan şeyin kendisine ait olduğunu iddia etmesine vasıta olan içe almaları iptal etmek için aralıksız çalışabilir. Bu mücadele, her seferinde, başarısızlıkla ya da en fazla kısmi veya geçici başarıyla sonuçlanacaktır. Ancak söz konusu içe alma ve yansıtmalar bu tasarının her seferinde başarısızlığa uğrayışının bir parçasıdır ve bu mücadeleyi kazanma olanağının olmayışı bizi tasarıyı yenileme ahlâki gerekliliğinden azat etmez.

Ama nihayetinde özel bir ötekiyle etik bir ilişkiye kapılarımızı açıp açmamamız, bu ötekine gösterdiğimiz anlık ve büyük ölçüde istenç dışı tepkilerden çok, bilinç seviyesinde bu tepkileri daha sonra nasıl yeniden yazdığımızla alakalı olabilir. Bir sonraki bölümde ileri süreceğim gibi ırksal, cinsel ve ekonomik açıdan işaretlenmiş bazı bedenlere baktığımızda bazı yansıtmaların, neredeyse mekanik bir şekilde tekrar tekrar meydana gelmesini önlemek için bilinçli bir şekilde yapabileceğimiz bir şey pekâlâ olmayabilir. Bu, kendi başına, etik olanın başarısızlığını göstermez. Etik olan, bilinçdışı arzular ve fobiler bakışımızın mülkiyetini kendi üzerine aldığı anda değil, daha sonra, az önce "gör"düğümüzün ne olduğunu değerlendirip –kaçınılmaz olarak kısıtlı bir öz-bilgiyle– tekrar, farklı bir şekilde, bakma girişiminde bulunduğumuz zaman işler hale gelir. O zaman, bilinç eylemliliği ânı, bir kez daha, *Nachträg-*

lichkeit, ya da ertelenmiş eylem, göstergesi altına yazılır.[13]

Bu düzeltili yeniden okumanın önemi üzerinde ısrar ediyorum, ama şunu da itiraf etmeliyim ki bilinç, benliğin –üretken bakmakla ilişkilendirmiş olduğum– hezeyanlarına karşı böylesine kesin bir saldırıya girişmek için güvenilmez bir yerdir. Özne olma deneyimi, bu hezeyanlara öylesine yakından bağlıdır ki, çok kısa bir süre için devre dışı bırakıldıklarında, Sartre'ın dikizci senaryosunda olduğu gibi, kişi psişik olarak kendini saf bir nesne durumuna indirgenmiş hisseder. Dolayısıyla, kendimize karşı savaşımıza bir şekilde bilinçdışı arzuyu da katmamız gerekir ve bunun için metinsel yardıma ihtiyaç duyarız. Bu yüzden bu kitabın birinci yarısının bu kadar büyük bir kısmını zor bir ödev olan aynadan uzakta yaşamak konusunda bize yardımı dokunabilecek bir estetik pratik formüle etmeye ayırdım. İzleyicinin, fırlatılıp atılmış olanın tanıdık olduğunu kabul etmesini kolaylaştıran *Etant donnés* örneğini buraya bu nedenle taşıdım. Ötekiyle ilişkimizin hem bilinç hem de bilinçdışı bir yeniden müzakeresini yapma ödevinde görsel metinlerden alabileceğimiz yardım hakkında daha sonra söyleyeceğim başka şeyler de olacak.

Ne yazık ki kulağa geldiği kadar çetin olan bu ödevde, bakışın kökten bir öznellik üstlenmesinin önünde duran engelleri sadece kısmen ele aldım. Bakışın üretkenliğini zayıflatmak için çalışan sadece benlik ya da *moi* değildir. Bir de Lacan'ın "görülmek-için-olan" (s. 74) [given-to-be-seen] olarak adlandırdığı kategori vardır.[14] Bu kategori Sartre'ın görüş alanı anlayışından öylesine uzaktır ki, geri dönüp dikizci hikâyesine bir kez daha bakıldığında bile belirlenemez.

Four Fundamental Concepts'den alarak bir önceki bölümde verdiğim üç diyagramda da araya giren bir ızgara vardır. Lacan bunu birinci diyagramda "imge," ikincide "perde" ve üçüncüde "imge/perde" olarak adlandırır. Birincisinde nazar ya da "ışık noktası" ile "resim"in içine koyduğu gösteri-olarak-öznenin ilişkisini, ikin-

13. *Nachträglichkeit* için bkz. Sigmund Freud, *Project for a Scientific Psychology*, *Standard Edition*, c. 1, s. 347-359 ve *Studies in Hysteria*, *Standard Edition*, c. 2, s. 125-134; ve Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, çev.: Jeffrey Mehlman, Johns Hopkins P, Baltimore, 1976, s. 25-47.
14. "Given-to-be-seen" "le done-á-voir"ın İngilizcesidir.

cisinde nazar ile bakış-olarak-öznenin ilişkisini ve son olarak, nesne ile bakış-olarak-öznenin ilişkisini dolayımlandırır.[15] Diğer bir deyişle perde, "öteki sıfatıyla ötekiler" tarafından nasıl görüldüğümüze, görünürlüğümüzü mal ettiğimiz faili nasıl tanımladığımıza ve onunla birbirimizi nasıl etkilediğimize, dünyayı nasıl algıladığımıza şekil ve anlam verir.

Seminar XI'da Lacan neredeyse sadece nazar ile gösteri-olarak-özne arasındaki dolayımla ilgilenir. Perdenin hem "opaklığı"nı hem de özneyle ilgili olarak oynadığı kurucu rolü vurgular. Lacan'ın deyimiyle, "Eğer resimde herhangi bir şeysem, bu şey her zaman perdenin biçimindedir" (s. 96-97). Her ne kadar Lacan bu suretle öznenin elinden, kendini bütünüyle tanımlayabilme ya da nazar için doğrudan erişilebilir olma ihtimalini alsa da, bununla birlikte, perdeyle sadece pasif bir ilişki içinde olmasının gerekmediğini de söyler. Aslında Lacan, insan öznenin perdeyle "oynama" yeteneğine –Lacan bu yeteneğin, kadın ya da erkek, sadece insan özne için söz konusu olduğunda ısrarlıdır– övgüde bulunur (s. 107).

Lacan ana hatları yukarıda belirtilen ikinci ilişki grubu için hiçbir şey söylemez. *Four Fundamental Concepts*'in üçüncü diyagramı nazarla aramıza giren imge/perde'yi –ya da benim ele aldığım şekliyle sadece "perde"yi– açıkça gösterse de, diyagramın bulunduğu metin bu müdahaleyi neyin gerektirebileceği konusunda hiç yorum yapmaz. Bir önceki bölümde bu eksik kısma ben bir yorum getirmeye çalıştım. Nazarı bakışımızdan ayıran perdenin, diğer bazı açılardan değişken olmayan görüş alanına tarihsel ve toplumsal değişkenliğin getirildiği noktalardan birini sağladığını savundum. Kendisi değişmez olan bir şeyi, bir toplum, zamanın belirli bir ânında belirli bir temsil mantığı ve çeşitli maddesel uygulamalar vasıtasıyla ayrımsar. Perde işte bu temsil mantığını ve maddesel uygulamaları içine alır.

Bu bölümde yukarıda sıralanan dolayımlardan sonuncusuyla ilgileniyorum: Gözün, nesnesini "algılaması"na vasıta olan perdeyle ilişkisi. *Four Fundamental Concepts* içinde başka yerlerde yüzeye çıkan ihtiyatlı iyimserlik kendini Lacan'ın bu ilişkiyle ilgili düşün-

15. Her üç anlamda da her birimiz "temsil öznesi"yizdir. Temsil vasıtasıyla "fotoğraflanırız" ve hem nesneyi, hem nazarı temsil vasıtasıyla ayrımsarız.

celerinde hiç göstermez. Özneyi tanımlayan perdenin ustaca idare edilebileceğinden bahsederken, nesneyi tanımlayan perdenin de ustaca idare edilebileceğinden bahsetmez. Onun yerine sadece, bakışın zaten görülmek-için olanı ayrımsadığını vurgular ve bakışın önce kendini aldatıp sonra da bu önceden verilmiş gösterinin kendisine ait olduğunu iddia edişini keskin bir mizahla yorumlar (s. 80).

Gösterme –dünyayı gözün ayrımsayacağı bir gösteri olarak oluşturma (s. 74)– yetisini Lacan birkaç kez nazara mal eder (s. 75). Nesnelerin nasıl görüldüklerini kendilerinin belirlediklerini ileri sürer; yani "algılama bende değil," "[gözün] ayrımsadığı nesnede"dir (s. 80). Yukarıdaki her iki alıntıda da Lacan bakışın edilginliğini –önceden verilmiş bir gösteriyi ayrımsadığını– vurgular. Ancak bakışın bu önbelirlenimiyle ne kastettiğini gerçek anlamda hiç açıklamaz. Bu bölümün bir sonraki başlığı altında can alıcı öneme sahip olan görülmek-için-olan kavramını kuramlaştırmaya çalışacağım, fakat bunu ille de doğrudan *Four Fundamental Concepts*'i izleyen yollardan yapmayacağım.

Lacan sadece Sartre'ın nazar ve bakış ayrımını mükemmelleştirmekle kalmaz, aynı zamanda nazarı insan biçiminden çıkarır. Ve bunun yanı sıra, *Varlık ve Hiçlik*'in yanlışlıkla ona atfettiği işlevlerin çoğunu nazarın elinden alır. Böylelikle bizi, nazarı imgesel bir rakipten çok simgesel bir üçüncü terim, ya da Öteki, olarak düşünmeye teşvik eder. Nazarın, özne ve nesnenin tarihsel ve toplumsal olarak belirtilmesini mümkün kılan perde kategorisini ilk olarak ortaya koyan ve öznenin bir eyleyen olarak ayrımsanmasını sağlayan temsiller bakımından kısıtlı eylemliliğini izah etme olanağının yolunu açan da Lacan'dır. Son olarak Lacan bakışı, bir köle nesnelliğinin işareti değil, arzulayan bir öznelliğin kanıtı olarak tanımlar. Ancak bakışın yaratıcı yeteneklerinden çok görülmek-için-olmak üzerinde duran Lacan'ın bakış tanımı neredeyse Sartre'ınki kadar karamsardır.

Dolayısıyla bu yol ayrımında birbirine kenetlenmiş bir dizi soru çıkar ortaya: Son birkaç sayfada ana hatları belirlenmiş olan aynasal modelin içinde bakışa herhangi bir yaratıcılık potansiyeli atfetmek mümkün müdür, yoksa *Four Fundamental Concepts*'in ima

ettiği gibi yetki alanının tamamıyla önceden önüne serilmiş olduğu mu varsayılmalıdır? Diğer bir deyişle, gözün, perdenin talebine direnebileceği ya da en azından tamamıyla önceden tanımlanmış olmayan şekillerde görebileceği koşullar var mıdır? Eğer varsa, bu koşullar nelerdir ve nasıl gerçekleştirilebilirler?

D. GÖRÜLMEK-İÇİN-OLAN

Four Fundamental Concepts in Psycho-Analysis'de Lacan'ın görüş alanını esas tartıştığı kısmın başlığı "Anamorphosis"dir* ve bu bölümün son birkaç sayfası bu görsel hile biçiminin ünlü bir örneğini tartışmaya ayrılmıştır: Hans Holbein'ın "Elçiler" adlı tablosu. *Seminar XI*'ın Fransızca versiyonunun kapağında da yer alan bu tabloda iki katlı bir masanın iki yanında iki adam durmaktadır. Masanın üzerinde o zamanın sanat ve bilimini anımsatan çeşitli nesneler –iki dünya modeli, kitaplar, bir güneş saati, bir dekagon, bir kare, bir çift pusula, bir ut– bulunmaktadır (şekil 76). Adamlar Lacan'ın deyimiyle "göster(işli şekilde)" giyinmiştir (s. 88). Aslında giysileri toplumsal önemlerini bildirmektedir; sol taraftaki Fransız bir şövalye ve büyükelçi, sağ taraftaki ise sonradan piskopos olmuş bir diğer Fransız büyükelçidir. Ön planda tuhaf bir şekilde çarpıtılmış bir nesne bulunur; tablonun önünde durulduğunda çözülmesi imkânsızdır ki perspektife dayalı bir imgeye bakarken genellikle böyle durulur. İzleyici bu tuhaf nesnenin bir insan kafatası ya da bir ölünün başı olduğunu yalnız tablonun sağına doğru geçtiğinde fark edebilir.[16]

* Anamorfoz ya da "biçim değiştirme": Görsel sanatlarda bir perspektif tekniğidir. Bu teknikle yapılmış resimlere alışılmış görüş açısından bakıldığında, figürler çarpıtılmış olarak görülür. Ancak özel bir açıdan bakılırsa ya da resim eğik yüzeyli bir aynaya tutulursa çarpıklık ortadan kalkar ve normal görüntü elde edilir. Hans Holbein'in "Jean de Dinteville ve Georges de Selve" ("Elçiler", 1533, Ulusal Galeri, Londra) adlı tablosu bu tekniğin önemli bir örneğidir. (ç.n.)

16. Holbein'ın bu tablosuyla ilgili yorumlar için bkz. Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphic Art*, Harry N. Adams, New York, 1977, s. 91-130; Mary F. S. Hervey, *Holbein's "Ambassadors": The Picture and the Men*, George Bell and Sons, Londra, 1900; Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From Moore to Shakespeare*, University of Chicago Press, Chicago, 1980, s. 17-25; ve Mieke Bal,



Şekil 76

Lacan bu tabloyu çeşitli şekillerde kullanır. Her şeyden önce uzlaşımsal, perspektife dayalı imgenin belirdiği nokta –yani, geometrik nokta– birbiriyle Kartezyen öznellik nosyonunun, tarihsel ve felsefi açıdan, birbiriyle yakından bağlantılı olduğuna işaret eder (s. 86). Bu noktayı işgal ettiğimizde her şey sanki bizim bakışımızdan saçılıyormuş gibidir. Bu yüzden geometrik noktaya göre örgütlenen her tablo bizi, Lacan'a göre *cogito'*nun görsel eşiti olan o *mécon-*

"Un ou deux choses...," Protée, c.19, no.1 (1991): 51-60.

naissance biçimini gerçekleştirmeye –bakışımızı nazarla eşitlemeye ve dünyayla ilgili olarak bakışımıza bir efendilik atfetmeye– teşvik eder. Ama "Elçiler", imgenin bir kısmını görüşümüze kapatarak bu *méconnaissance*'ı bozar. "Kör nokta"mızı çarpıcı bir şekilde sergileyen tablo, içeriği üzerinde imgesel bir hâkimiyet kurmaktan bakışımızı alıkoyar.

Ama Lacan'ın "tüm-görürlük" hakkında böyle uzun uzadıya konuşmasının nedeni, sadece Holbein'ın tablosunun gözün bu fanteziyi harekete geçirmesini önlemesi değildir. Lacan'a göre ön plandaki ölü kafası, imgenin geri kalanını resmetmek için kullanılan geometrinin ters çevrilmesinin ürünüdür (s. 87). Kurukafayı görmek için, masadaki adamlara baktığımız geometrik noktayı yine onlara bağlayan örtük üçgeni tersine çevirmek gerekir. Tablodaki kurukafa, *Four Fundamental Concepts*'in görüş alanını resmettiği diyagramlardan birincisinde, "nesne" konumunu işgal etmek yerine, ikinci diyagramdaki "ışık noktası" konumunu işgal eder ki bu konumun nazarı bildirdiğini daha önce göstermiştim. Ve bizi seyirci olarak konumlandırmak yerine "resim"in içine koyar. Böylelikle ölü kafasının mevcudiyeti, bakışımızla ilgili olarak nazarın başkalığını ve görüş alanına yerleştirilişimizi gösterir. Anamorfoz tekniğiyle çizilmiş kurukafa Lacan'ın deyimiyle "burada bir şeyi bizim için görünür kılar ki, o da tek kelimeyle yok edilmiş olarak öznedir; arzular örgütünün bütününü temel dürtüler çerçevesinde tek bir merkezde toplayan...iğdişliğin *minus-phi*'sinin,* kelimenin tam anlamıyla, hayal edilen cisimleşmesi şeklinde yok edilmiş bir öznedir" (s. 88-89).

Yani "Elçiler" normatif görüşün, *Varlık ve Hiçlik*'in önerdiğiyle benzeşen bir yapısökümünü gerçekleştirir. Ancak Holbein'ın tablosunu Lacan'ın üç diyagramıyla ilişkilendirerek düşününce, bu tablonun hem normatif görüşü anlamak hem de tamamıyla önceden belirlenmemiş şekilde görmenin nasıl mümkün olacağını hayal etmek için de bir model sağladığını fark ettim. Bu tablo, seyredildiği yere bağlı olarak bir imgenin çok farklı şekillerde görülebileceğini göstermektedir.

* *Minus-phi: Objet a* var olsa ve yerine konsa bile kalacak olan boşluğu gösterir. (ç.n.)

Holbein'ın tablosu, biri perspektif diğeri anomorfoz olmak üzere iki rakip anlaşılırlık sistemine göre örgütlenmiştir. Bu iki anlaşılırlık sistemi arasındaki çatışma öylesine şiddetlidir ki tablonun perspektife dayalı kısmının en iyi şekilde görülebileceği konumda duran kişi için imgenin kalanı çözülemezdir. Tersine çevirecek olursak, ölü kafasının görülebileceği, imgenin en sağındaki konumu işgal eden kişi içinse insan figürleri ve masa merkezden yoksun ve çarpıktır. Tablonun iki kısmı konu itibarıyla da kıyaslanamazdır: Perspektife dayalı bölüm dünyevi güç ve başarıyı kutlarken, insan kafatası bu değerlerin en saf "vanitas"* olduğunu söylemektedir.[17]

Holbein'ın tablosunun yansıttığı iki seyir yerinden ilki, Lacan'ın "geometrik nokta" olarak adlandırdığı şeyle kolaylıkla kaynaştırılabilir çünkü perspektife dayalı imgenin açık olduğu alanı temsil eder. İkinci yer, birincisine bir şekilde muhaliftir; birincinin kurallarını sorgular. "Elçiler", böylelikle, geometrik noktanın bir imgenin kavranabileceği yerlerden sadece biri olduğunu ve perdenin de kişinin "durduğu" yere bağlı olarak çok farklı görünebileceğini ileri sürer. Ama bu iki yerin her birinden gerçekten görülen nedir? Holbein'ın tablosunda bulunan anlaşılırlık sistemlerine göre bakmak ne anlama gelir?

Biri, "dünya"yı ya da genellikle gerçeklik olduğu gözüyle bakılan şeyi olumlamak, diğeri ise değillemek anlamına gelir.[18] Söz konusu tabloda, insan bilgisini simgeleyen nesneler ve Kilise ile Dev-

* İnsan hayatının ne kadar kısa ve dünyevi zevklerin, başarıların ne kadar geçici olduğunu hatırlatır. (ç.n.)

17. Masanın solundaki figürün giydiği kepte küçük bir ölü kafası vardır. Bu, tablonun iki kısmı arasında benim önerdiğim kadar mutlak bir karşıtlık olmadığını gösterir. "Elçiler," kısmen, milliyetçilik, din reformu ve hoşgörü arasında örnek bir ilişkiyi de temsil etmektedir. Ancak kumaşların ve yer döşemesinin ihtişamının ve bilgi, siyaset ve sanat alanlarında insan başarısının gösterenlerinin tablonun üst kısmında resmedilen dünyevi alana verdiği töz ve sağlamlık, aşağıdaki ölü kafası tarafından değillenir. *Renaissance Self-Fashioning*, s. 18-20'de Grenblatt da dikkatleri benzer bir noktaya çeker.

18. Burada da Greenblatt'la temelde hemfikirim. Greenblatt şöyle yazar: "Kafatası aslında izleyicinin, perspektifini değiştirerek, yani nazarını tablodaki figürlerden çekerek, sebep olduğu ölümü ifade eder. Çünkü kafatası, nazarın, gerçeklik vermek olduğunu ima eder; nazar olmadan, sözümona tözselliğiyle böylesine sevilerek temsil edilen nesneler gözden kaybolur. Tablonun ön cephesinden 1-2 metre uzaklaşmak, tablonun içindeki her şeyi siler ve dünyaya ölümü getirir" (*A.g.y.*, s. 20).

let arasında uyumlu ilişki olabileceğini gösteren iki adama ek olarak bir de, –daha önce de belirtmiş olduğum gibi, iki katlı masanın üzerinde iki dünya modeli durmaktadır. Holbein'ın çağdaşlarının görmesi için olan; kendini onların bakışı ile toplumsal olan arasına koymaya hazır olan işte bu "dünya"dır.

Daha önce, belirli bir toplumun gerçeklik gözüyle baktığı şeyi "hâkim yapıntı" olarak kuramlaştırmıştım.[19] Hâkim yapıntının bazı parçaları tarihsel ve kültürel açıdan sürekli dalgalanma halindedir. Diğer yönleri ise daha uzun ömürlüdür ve bir kültürden diğerine sürüp giderler, hayatta kalmaları sürekli bir tekrarlamaya bağlı olsa ve içlerinde yerel farklar kaçınılmaz olarak ifade bulsa da.[20] *Male Subjectivity at the Margins*'de hâkim yapıntının en temel ve gelişmemiş ikili karşıtlığının erkeklik ile kadınlığı birbirinden ayırt eden karşıtlık olduğunu; en temel eşitlemesinin penis ve fallus arasında olduğunu; ve en merkezi göstereninin aile olduğunu ileri sürdüm. Belirli bir hâkim yapıntının diğer tüm öğeleri, bu çekirdek terimlerle ilişkili olarak ifade edilir. Genellikle daha sık bir tarihsel değişikliğe meyilli olmakla beraber ırksal kategoriler, hâkim yapıntının oluşturulmasında neredeyse her zaman can alıcı öneme sahip bir rol oynarlar; sınıf ve diğer toplumsal fark biçimleri de en kalıcı formülasyonlarını hâkim yapıntıda bulurlar.

Hâkim yapıntı sadece, nispeten geniş toplum onu olumladığı sürece ayakta kalabilir. Bu olumlama yalnız bilinçli inançları içermez; hatta bilinçli inançlar başlıca yeri bile tutmaz. Daha çok bazı arzuların ve özdeşleşmelerin etkinleştirilmesini içerir. En başta pozitif Oidipus karmaşası tarafından üretilen bu arzular ve özdeşleşmeler, ırk ve sınıf gibi daha doğrudan olan toplumsal değerlerin de her zaman taşıyıcılarıdırlar.

Bu tartışmanın bağlamında hâkim yapıntıya başvurdum çünkü görülmek-için-olan nosyonu onsuz anlaşılamaz. "Elçiler"'in üstte kalan kısmı Holbein'ın "dünya"sından fazlasını gösterir: Bize kendi dünyamızı da gösterir. Tablo, dünyevi başarıya ek olarak "erkek-

19. *Male Subjectivity at the Margins*, Routledge, New York, 1992, I. bölüm.
20. Bir şeyi yeniden anlamlama [re-signification] olanağı için sürekli tekrarlama zorunluluğu ile ilgili genişletilmiş bir tartışma için bkz. Judith Butler, *Bodies that Matter*, Routledge, Londra, 1993, özellikle I. ve II. bölümler.

lik," "beyazlık," "monarşi" ve "Tanrı"yı da geçerli kılar ve bu terimlerin her birini birbiriyle yakın bir metaforik ilişki içine yerleştirir. Bunu yaparak, hâkim yapıntının hâlâ bel bağladığı ve dolayısıyla da "gerçeklik" hissimizin en çok dayalı olduğu o denklemi kurar: Penis ve fallus denklemi. "Elçiler"in üstte kalan kısmı, görülmek-için-olanı anlaşılırlık sisteminin görüş alanı içindeki işleyiş olarak (ki bu da hâkim yapıntıyla eşanlamlıdır) tanımlamak için gereken alegorik kışkırtmayı böyle sağlar.

Holbein tablosunun gösterdiği gibi bu anlaşılırlık sistemine perde alanında ya da kültürel imge repertuarında meydan okunur. Bu tabloda tüm diğer anlaşılırlık sistemlerinden daha çok göze çarpan bir şekilde kendini gösteren bu anlaşılırlık sistemi, birbirine rakip "gerçeklik" görüşleri tarafından genellikle çetin bir çekişme içine sokulur. Doğrusu, perdenin uzlaşımsal olarak sadece normatif temsillerden oluşmadığını, her türlü muhalif ve altkültüre ait temsili de içerdiğini iddia edecek kadar ileri gideceğim.

Holbein tablosunun üstte kalan kısmı, seyirci geometrik noktayı işgal ettiği sürece gerçeklik-etkisi gösterir. Benzer şekilde, görülmek-için-olanın hegemonyası da gözün belirli bir seyir konumuna –metaforik bir geometrik noktaya– geçmesine bağlıdır. O halde geometrik nokta en iyi şekilde şöyle tanımlanabilir: *Perdenin hâkim yapıntıyla eşanlamlı öğelerini ayrımsadığımız ve olumladığımız konum.* Fakat nasıl oluyor da bunu yapıyoruz? Perde bakımından farklı bir seyir konumunu hangi şartlar altında işgal edebiliriz?

Aile ilişkileri alanını erosla doyurmak suretiyle hâkim yapıntının özneyi onu geçerli kılmaya "davet" ettiği gerçeği üzerinde *Male Subjectivity at the Margins*'de durmuştum. Ancak bununla hâkim yapıntı yalnız belirli bir "gerçeklik"i teşvik etmekle kalmaz, aynı zamanda kendi çözülmesinin kapılarını da açar. Oidipus karmaşası, ideal durumda erkek öznenin annesini arzulamasına ve babasıyla özdeşleşmesine, kadın öznenin de babasını arzulamasına ve annesiyle özdeşleşmesine neden olur. Bu suretle de libidinal yatırımlarını hâkim yapıntının merkezi öğeleri içinde güvenceye alır. Ancak Oidipus karmaşasının heteroseksüel biçiminin yanında bir de homoseksüel biçimi vardır ve dolayısıyla hâkim yapıntıyı olumlamak

yerine değilleyen libidinal işlemler meydana getirebilir.[21]

Özneyi hâkim yapıntı içine çağırmak ve, bunun bir uzantısı olarak, görülmek-için-olanı olumlamak için başlıca psişik mekanizmanın pozitif Oidipus karmaşası olduğuna hâlâ inanıyorum. Oidipus karmaşasının ikili doğasının, öznenin hâkim yapıntıya ilişkisini muazzam ölçüde çapraşıklaştırdığını savunmaya da devam edeceğim. Ancak artık libidinal direnç anlayışımı genişleterek, o psişik yapı [pozitif Oidipus karmaşası] içinde saklı olan itaat etmeme olanaklarının da ötesine götürmekle ilgiliyim. Arzuları ve özdeşleşmeleri pozitif Oidipus karmaşası vasıtasıyla örgütlenmiş olan bir öznenin bile üretken bakıştan hangi şartlar altında faydalanma olanağına sahip olabileceğini formüle etmek istiyorum. Diğer bir deyişle, geometrik noktadan uzaklaşmamıza ve görülmek-için-olandan başka bir şey görmemize izin verecek şartları tanımlamak istiyorum. Bunu, bellek kategorisi vasıtasıyla yapacağım.

E. ÜRETKEN BAKIŞ

Düşlerin Yorumu'nda Freud, mevcut tartışmayla ilgili zengin içerimli bir topografik model sağlar.[22] Bu modelde görsel uyaranlar psişeye bilinçdışının "taraf"ından girerler ve bilinç seviyesinde algılanmadan önce karmaşık işlemlerden geçirilirler. Bu uyaranlar psişenin imgesel "alan"ından geçerken, biri bilinçdışı ve biri önbilinç olmak üzere iki mnemik* rezervin içinden de geçerler. Önbilinç seviyesinde bir sınıflandırma meydana gelir ve onun vasıtasıyla söz

21. Bu libidinal işlemlerin bazıları hakkında bilgi için bkz. *Male Subjectivity at the Margins*, IV. V. ve VIII. bölümler.

22. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams, The Standard Edition*, c. 5, s. 533-621. İleride göreceğimiz bellek tartışmasında büyük ölçüde bu metinden faydalandım. Ancak faydalandığım üç Freud metni daha var: *Studies in Hysteria*; "The Mystic Writing Pad," *The Standard Edition*, c. 19, s. 227-232; ve "Screen Memories," *The Standard Edition*, c. 3, s. 303-322.

* Mnemic ya da mnemonik; hatırlatıcı: Bellekle, özellikle de öğrenmeyi ve hatırlamayı kolaylaştırıcı stratejilerle ilgili. Bunlar, daha iyi hatırlama sağlamak amacıyla bilgilerin canlı imgelere dönüştürülmesine veya anlamlı bir çerçeveye oturtulmasına (öğrenilecek yeni bilgilerle, daha önceden kodlanmış olan bilgileri arasında bağlantı kurmaya) dayalı bellek geliştirme stratejileridir. (ç.n.)

konusu uyaran, öteki benzer uyaranlarla paradigmatik olarak gruplandırılarak "tanınır".

Örneğin kırmızı bir sandalyeye baktığımda o sandalye önbilincim seviyesinde en azından "sandalye" ve "kırmızı nesne" kategorileri altında sınıflandırılır ve bu onu bir "kırmızı sandalye" olarak, güya otomatik ve dolayımsız bir şekilde ayrımsamama izin verir. Çeşitli perde işlevlerini de uygulayan önbilinç, sandalyeyi sınıflandırırken ona açıktan açığa değer de biçebilir. Henüz bir sandalye gördüğümün farkına bile varmadan onu, önbilinç seviyesinde, "ucuz" ya da "sadece çocuklara uygun" bulduğum için reddedebilir ya da ünlü bir tasarımcının eseri olarak tanıyıp, "sanat" kategorisine yükseltebilirim.

Ancak, "bakmış" olmanın bu durumda ne anlama geldiğini belirleyen sadece, kırmızı sandalyeye bakışım ve onu gördüğümü güya ânında bilinçli şekilde algılayışım arasında ortaya çıkan şey değildir. O algı, ben daha onu kaydetmeden, bilinçdışı anılarımla iletişime sokulur ve böylelikle belirli şekillerde üstünden bir daha geçilir. Ve günün geri kalanında, artık psişemde kendi başına bir bellek-izi olarak devam eden kırmızı sandalye, çok daha karmaşık bir anlamlandırmaya uğrayabilir. Rengi ve şekliyle, annemin beni sallayıp uyutmak üzere oturduğu sandalyeyle ve bu çağrışım vasıtasıyla da yoğun, libidinal yankılama yeteneğine sahip bir gösteren ağıyla bağlantılı hale gelebilir.

Sonra kırmızı sandalye, yer değiştirme vasıtasıyla, bilinçdışım seviyesinde kalıcı olup ebediyen sürüp giden o dileklerden yayılan değerin bir kısmını paylaşabilir. Gece, bilinçdışı düşlemselimi yeniden salınelerken belki bir dekor olacaktır. Diğer bir deyişle, belki, düşlerimin, fantezilerimin ve nesne-seçimlerimin temelini oluşturan, Freud'un "klişe" [stereotype plate] olarak adlandırdığı şeyin yenilenişine destek olacaktır.[23] O zaman kırmızı sandalyeye bakı-

23. Klişenin tanımı için bkz. Sigmund Freud, "The Dynamics of Transference," *The Standard Edition*, c. 12, s. 99-100. Bununla yakından ilişkili olan düşlemsel nosyonunun tanımı için bkz. Jean Laplanche ve J.B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, çev.: Donald Nicholson-Smith, Norton, New York, 1973, s. 314-319. *Male Subjectivity at the Margins*'te klişe ya da düşlemselin anlamını ayrıntılı şekilde inceledim.

şım, daha önce bahsetmiş olduğum o olumlama işlevini üstlenmiş demektir.

Kırmızı sandalyeye psişik değer yüklemek hâkim yapıntıyı sağlamlaştırabilir, ama sanırım açıktır ki bunun tersi de mümkündür. Çağrışım ağlarını örme sürecinde bilinçdışı, uzlaşımsal olarak kültür perdesi seviyesinde neyin önemli, neyin değersiz farz edildiği sorusuna çarpıcı bir aldırmazlık gösterebilir. Psişik değeri, uyanıkken neyin bütünüyle münasebetsiz bir benzetim gibi görüneceği temeline dayanarak, sık sık bir terimden diğerine aktarır.

Nesnel görüş nosyonunu Freud, bir uyaranın psişeye gelişi ile bilinçli algılanışı arasında gerçekleştiği konusunda ısrarlı olduğu gecikme vasıtasıyla sorunsallaştırır. Freud'un, bir gün içinde algılananları, gece düşlerinin üretiminde kullanılmak üzere bilinçdışından yayılmaya hazır, karmaşık bir karşılıklı ilişkiler ağına katan düş-çalışmasını tanımlama şekli de bu nosyonu eşit derecede yapısökümüne uğratır. İnsan bakışının gerçekten "orada" olanı gördüğü varsayımına bir meydan okuma da Freud'un anılarımızın devamlı bir gözden geçirmeye tabi olduğu konusundaki ısrarından gelir. Belki de kırmızı sandalyeye bir göz atmam, belleğimin bir köşesinde hiçbir sonuca bağlamadan birbiriyle birleştirerek depolamış olduğum tüm kırmızı şeylere bir kez daha bakınama neden olur, bu kez aklımın gözüyle, ve şimdi, kabul gören standartları reddeden ve sırası geldiğinde bir trafik ışığına bakışımı etkileyecek bir yeniden değerlendirmeyle.

Görülmek-için-olandan çeşitli derecelerde bağımsız şekillerde görmeyi nasıl başaracağımızı kavramlaştırmak için kuramsal bir alan oluşturmaya çalışırken, bakışların bellekte birbiri üzerine bindirilişinde neyin potansiyel olarak dönüştürücü olduğunu vurgulamıştım sadece. Ancak bilinçdışı arzunun komutuyla biçimlendirilen karmaşık, gösteren zincirleri sadece değişimin hizmetinde değildir; hatta değişim başlıca hizmet ettiği şey bile değildir. Aksine, doğrudan adlandırılamayan bir nesne ya da sahneye duyulan arzunun, dolaylı ve kılık değiştirmiş şekilde ifade edilmesine izin vermek üzere biçimlendirilmişlerdir. Bu yüzden, geri dönme buyruğu tarafından, yani tüm fantezilerimiz ve nesne seçimlerimizin düş-

lemsel zeminini sağlayan imgelere tekrar dönme buyruğu tarafından yönetilirler.

Anımsayan bakışın faydalanılabilecek olan üretkenliği, geri dönme buyruğunda değil, tersine, ona kenetlenmiş olan yer değiştirme buyruğunda yatar. Görünürde doyuma götüren bu geri gidiş yolu kapalı olduğu için, Freud'un *Haz İlkesinin Ötesinde*'de ifade ettiği şekliyle, ileri doğru hareket etmekten başka seçeneğimiz yoktur; bastırma, arzulanan nesnenin sadece bir ikame kılığında yeniden bulunabileceğini ya da "anımsanabileceği"ni bize zorla kabul ettirir.[24] Her geri dönüş ya da anımsama bu yüzden aynı zamanda bir yer değiştirmedir ve bu da beraberinde başkalığı getirir. Üretken şekilde anımsayan bakışta, eski geri dönme buyruğunun yerini, yeni yer değiştirme buyruğu alır. Bu bakış, başkalığa öyle çok istek duyar ki, psişik değerin bir terimden, aksi halde kesinlikle ayrı kalacak olan başka bir terime aktarılmasını kolaylaştırmak için en geçici metaforik ya da metonimik bağlantıdan bile yararlanabilir. Diğer bir deyişle, üretken şekilde anımsayan bakışta ileri hareket artık bir geri dönüşe hizmet etmez. Onun yerine, bağımsız bir devinirlik geliştirmiştir.

Roland Barthes'in *Camera Lucida*'sı, hem üretken şekilde anımsayan gözün görülmek-için-olanla karşı karşıya geldiğinde gösterebileceği direnci hem de görsel başkalığa duyulan bu isteği dâhice anlatır. Bu kitapta Barthes, iki bakışı birbirinden ayırt eder: "studium" ve "punctum." *Studium*, "sonuçta her zaman kodlanmıştır," der Barthes;[25] bu, kültürü yaratanlar ile tüketenler arasında, normatif temsille eşanlamlı olan o "mitler"i daimi hale getirmek üzere varılan bir "anlaşma"nın sonucudur [s. 43]. Bu, dünyayı sadece belirli bir imge repertuarından değil, aynı zamanda bizim için önceden ayrılmış bir konumdan ayrımsadığımız zaman gördüğümüz şeydir; yani Lacan'ın birinci diyagramında geometrik noktay-

24. Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, *The Standard Edition*, c.18, [Sigmund Freud, *Haz Ilkesinin Ötesinde, Ben ve id,* çev.: Ali Babaoğlu, Metis Yayınları, 2001, s. 31].

25. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, çev.: Richard Howard, Hill and Wang, 1981 [Roland Barthes, *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler,* çev.: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, 2000, s. 69].

la, Sartre'ın hikâyesinde anahtar deliğiyle belirtilen ve "Elçiler"'deki iki insan figürünü çarpıtılmamış halde görmemize olanak veren konumdan gördüğümüz şey. Diğer bir deyişle *studium*, görülmek-için-olanı gösterir.

Barthes, *studium* ve *punctum*'u karşılaştırarak aralarındaki farkı gösterir. Bakışını, bir imgenin "kültür"ün "ses"iyle ve "bilgi"siyle konuşan öğelerinden çekip [s. 43], merkezsizleştirilmiş olan öğelere yönelten öznenin yaşantıladığı "yara" ya da "diken batması"nın *punctum* olduğunu söyler.[26] *Punctum*'a örnek olarak Barthes, Tristan Tzara'nın André Kertész tarafından 1926 yılında çekilmiş bir portresindeki "tırnakları pek de temiz olmayan koskoca el"ini ve James Van der Zee'nin aynı yıl içinde çektiği Afro-Amerikalıların bir fotoğrafında bir kız kardeşin ya da kızın giydiği bağcıklı ayakkabıları [s. 60] alır. *Camera Lucida*'nın devamında Barthes *punctum*'u, arzulayan bakışın görülmek-için-olanın "çerçeve"sinin ya da "resim"inin ötesine, yani "dışarı"da yatana doğru hareket etmesiyle ilişkilendirir. Barthes'in burada kullandığı örnek Mapplethorpe'un "Kolu Yana Uzanmış Genç" adlı kendi-portresidir. Portre Mapplethorpe'un sadece kafasını, çıplak göğsünü ve yana uzattığı sol kolunu göstermektedir. Bedeninin kalanı ise çerçevenin sol kenarından kesilmiştir [s. 76].

Barthes, gözün dönüştürücü potansiyelinin bir şekilde bellekte yattığını birkaç kez iddia eder. Bu potansiyel, gözün önceden ayrılmış olmayan bir konumdan bakma ve perdedeki görünür şekilde marjinal olan bazı öğeleri, değeri kültür tarafından yükseltilmiş olanlar pahasına olumlama yeteneğidir. *Punctum,* belki de en iyi, perdenin aksi halde önemsiz olacak bir bileşeni kişinin mnemik rezerviyle bağlantıya geçtiğinde o kişinin hissettiği "diken batması" olarak tanımlanabilir. Barthes bize bu temsil kesişmesinin iki örneğini sunar. Birincisinde, keman çalan kör Çingene'ye rehberlik eden erkek çocuğunu gösteren 1921 tarihli bir Kertész fotoğrafındaki toprak yolun, "yıllar önceki Macaristan ve Romanya seyahatlerinde

26. "The Gaze in the Closet," *Vision in Contexts*, ed. Teresa Brennan ve Martin Jay, Routledge, New York, 1996'da Mieke Bal *punctum*'u Proust'la ilişkilendirerek mükemmel bir şekilde tartışır.

yanından geçtiği dağınık köyler"i, sadece ussal olarak değil, "bütün bedeniyle" "anımsama"sını sağladığını yazar [s. 63-4]. İkincisi ise bir Van der Zee fotoğrafında siyah bir kadının taktığı kolyenin, kendi geçmişinden birinin taktığı kolyeyi anımsatmasıdır:

> bu kolye (ince bir altın sırma kurdelesi), benim ailemden birisinde gördüğüm ve onun ölümünden sonra aileye ait eski bir mücevher kutusuna kapatılan kolyenin aynısıydı (bu halam hiç evlenmedi, yaşlı bir ev kızı olarak annesiyle yaşadı, bense onun kasvetli yaşamını düşündükçe hep hüzünlendim). [s. 71]

Barthes, bir ayrıntıyı bu tür bir çağrışım matrisi içine iyice yerleştirmenin, ona yeni bir önem vermek olduğunu –onu, küçük bir "yıldız"la aydınlatmak olduğunu– ileri sürer [s. 66]. Metni bu iddiayı doğrulamaktadır. *Camera Lucida*, Barthes'in keskin, anımsayan bir gözle incelediği fotoğraflardaki aksi halde önemsiz kalacak –hatta kültür tarafından değeri düşürülecek– ayrıntıları aydınlatmayı tekrar tekrar başarır.

Barthes'in *Camera Lucida*'daki fotoğraflarla ilgili olarak geliştirdiği bakışta, yer değiştirme buyruğu hüküm sürer gibidir. Kolaylıkla sabitlenmeyen ya da önceden var olan yerlere atanmamış, dolayısıyla işleyişi görsel standartlaştırmaya direnen, dik başlı ya da acayip bir bakıştır bu. Dahası, yer değiştirmeyi başlatan baskılanmış terim ya da sahne, yapabildiği libidinal bağlantılar üzerinde her zamanki gibi dikkate değer bir kontrol uygulasa da, bu psişik süreç çoğu kez şaşırtıcı şekilde geleneklere karşı bir yol izler. Bilinçdışında anne gibi böylesine uzlaşımsal ve direnen bir arzu nesnesine demirlenmiş olsa bile bu psişik sürecin yolculuğu önceden planlanamaz. Örneğin Van der Zee'nin fotoğrafında Barthes'in anımsayan bakışının gelip Afro-Amerikalı bir kadının boynundaki kolyeye takılıp, o kadını (araya giren hala figürü vasıtasıyla) "anne karmaşası" olarak adlandırabileceğimiz şeye uyduracağını kim tahmin edebilirdi ki?

Bakış, *Camera Lucida*'da gösterilenden daha doymak bilmez bir başkalık isteği geliştirebilir. Acayip ve alışılmadık olan çağrışı-

ma; metaforda sürüp giden çeşitliliğe; ve her anıyı aynı bilinçdışı arzuyu gösterir yapan yineleme zorlantısını* iptal eden heterojenliğe meyledebilir. Bunu yaptığı zaman, yer değiştirme buyruğunda saklı olan akış ve süreksizliği kucaklar. Ancak, aynı zamanda, bir temsil öğesini "kendinin" yapmak amacıyla, ki başlıca amacı budur, ya da *moi*'yı geçerli kılmak için de belleği kullanabilir. Anımsayan bakış, son bir yer değiştirmeyi gerçekleştirene kadar hakikaten üretken değildir: Egonun yerinin değiştirilmesi. Başkalığa duyduğu istek sadece aynılığı değil aynı zamanda kendi-ile-aynılığı da yenene kadar bakış, onu önceden belirlenmiş şekillerde görmeye zorlayan güçlere karşı tam bir zafer kazanmış olmaz.

Barthes, bu en son ve hepsinden önemli yer değiştirmeyi gerçekleştiremez. *Camera Lucida*, imge repertuarını beklenmedik bir seyir yerinden ayrımsama imkânını gösterir. Bununla birlikte, düzelti amaçlı bu bakma edimi, kendim ve ötekinin yeniden aynı hizaya getirilmesini içermediği zaman, gerçekleştirilen kazanımların sınırlı doğasını da açıkça gösterir. Barthes, hakkında yazdığı fotoğrafları metaforik geometrik noktayla belirtilenden tamamen ayrı bir seyir konumundan ayrımsar hep. Afro-Amerikalı kadını halasıyla ilişkilendirmesi buna bir örnektir. Buna rağmen, onun egemenliğiyle karşı karşıya olan nesne hiç tartışılmaz. Bu durum insanda rahatsız edici bir his bırakır.

Aslında genel olarak Barthes dünyayı ayrımsadığımız terimleri değiştirme arzusundan çok, kendi bakışının üstünlüğünü ve bu üstünlüğü bildiren duyarlığın eşsizliğini iddia etmeye yönelik o daha uzlaşımsal olan sanatsal arzu tarafından güdülenmiş gibi görünür. Barthes sadece "kültür" ve "bilgi"den sakınmakla kalmadığını, bir de "başka bir gözden herhangi bir şey miras almayı red"dettiğini iddia eder [s. 68]. Bir fotoğrafa baktığında gördüğü şeyin, "(kendi) içinde gömülü olan bir değer"e dayandığını, yani fotoğrafa bakan diğer kişilerin bu değerden faydalanamayacağını söyler [s. 30].

Camera Lucida, *moi*'nın sorgusuz üstünlüğünü çok rahatsız edici bir başka şekilde daha gösterir. Bir fotoğrafı Barthes kendi tar-

* Yineleme Zorlantısı: Bastırılan geçmiş duygusal travmaları yeniden ve tekrar tekrar yaşamaya yönelik bilinçsiz zorlanma. (ç.n.)

zında ayrımsadığında, Barthes'in geçmişi fotoğrafın "bu olmuştu" iddiasına galip gelir. Fotoğraftaki figürler sadece onun kendi anılarını etkinleştirmeye hizmet eder ve böylelikle tarihsel kesinlikten tamamen mahrum bırakılır. Yani şöyle de denebilir: Barthes'in anıları, ötekinin imgelerini "silip süpürür".

Geldiğimiz bu yol ayrımında şunu bir kez daha yinelemek istiyorum: Üretken bakış, görsel manzaramıza yerleşen nesnelere bilinçdışıyla bakışımızın sürekli olarak bilinçli bir yeniden işlenmesini gerektirir. Önce istenç dışı içe alma ve reddetme edimlerimizi tanımak için ve perdenin hâkim öğelerini örtük şekilde olumlamak için, ve sonra, tekrar, ancak bu kez farklı şekilde görmek için mücadele etmeyi zorunlu kılar. Bununla birlikte, üretken şekilde bakmak, bilinçdışının ötekiliğe açılmasını da gerektirir.

Bu tasarıyı hiçbirimiz sadece iyi niyetle gerçekleştiremeyiz. Çünkü görsel bir ayrıntıyı bellek rezervimize alıp yeniden anlamlandırma sürecini (ya da tam tersi, bellek rezervimizin kendisine yabancı olanı özümleyerek yeniden biçimlenmesini) istençli şekilde yönetemeyiz. O halde bakışımız tam olarak, burada ana hatlarını çizmiş olduğum tüm anlamlarda, nasıl üretken hale gelebilir? Hem görülmek-için-olandan hem de baskılanması yer değiştirmeyi başlatandan farklı bir terimi ya da terimleri –hem bilinç hem bilinçdışı seviyesinde– nasıl olumlar? Aksi halde şiddetle fırlatıp atacağı şeyi kendinin olarak kabul etmesi ve uzlaşımsal olarak kendi benliğine ait olduğunu iddia ettiği şeyin öteki olduğunu itiraf etmesi nasıl sağlanabilir?

III. bölümde belirttiğim gibi sanat eseri bizi geometrik noktadan başka bir yere koyan ve hâkim yapıntı tarafından önceden belirlenmemiş şekillerde görmeye teşvik eden ayrıcalıklı bir alandır. Sanatsal yaratım edimi sırasında bilinçli ve bilinçdışı yetiler "karşılıklı olarak dışlayıcılık niteliklerini yitirmişlerdir."[27] Dolayısıyla böyle bir edimden doğan eserler genellikle, günlük yaşamda normal olanlardan daha "birincilleştirilmiş" zihinsel etkinlik biçimlerine neden

27. Bu formülasyonu yine Walter Benjamin'e borçluyum. Bkz. *Illuminations*, çev.: Harry Zohn, Harcourt, New York, 1969 [Walter Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine," *Pasajlar,* çev.: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 5. Baskı, 2004, s. 207].

olurlar. Bu zihinsel etkinlik biçimlerinde haz ilkesi üstündür ve arzunun dışavurumuna bolca yer verilir.[28]

Böyle metinler alımlayıcıya "sentetik" anılar –psişik bir yeniden çalışmayla bilinçdışı isteklerin ifade edilmesinde kullanılan taşıtlar haline getirilmiş mnemik öğeler gibi hareket eden ve libidinal doyuma ulaşmış çağrışım kümeleri– aşılayabilirler. Bu "sentetik" anılar psişik olarak öyle bir yankılama yeteneğine sahiptir ki, böyle dileklerin ifade edilme şansını yakaladıkları diğer, yani daha "doğal" olan anıların yörüngesine genellikle hemen geçerler. Bu yüzden, kültür perdesinin marjinal öğelerini alımlayıcı için en anlamlı olan neyse onunla irtibata sokabilecek ve o suretle de aksi halde ihmal edilecek ve hor görülecek olanı geçerli kılabilecek bir konumdadırlar.

Ama savunduğum görsel metin beni hem geometrik noktadan hem de benliğimden çıkaracaktır. Bunu da bir "heteropatik anımsama" edimine katılmamı sağlayarak yapacaktır. Sadece görülmek-için-olanın dışında ikamet eden şeyi değil, *moi*'mın dışladığı şeyi de –benliğimin benim benliğim olarak var olması için yadsınması gereken şeyi– bir etmen olarak mnemik işleyişlerime dahil edecektir. Kısacası, bellek rezervime "ben değil"i tanıştıracaktır.

İzleyicinin hem kültür tarafından değersizleştirilmiş hem de kendininkilerden belirgin derecede ayrılan bedensel koordinatlarla uzakta özdeşleşmesini sağlayabilecek temsillerin oluşturulması, bu metinsel girişimin çok önemli bir bileşenidir. Ancak kitabın bu bölümü, aslında cismani egodan çok daha geniş bir alan olan insan ilişkileriyle ilgilidir. O halde mesele sadece, bir başkasının yüzüne ve yüz hatlarına ideallik vermeye metin vasıtasıyla nasıl teşvik edilebileceğimiz değildir. Ötekinin arzularına, mücadelelerine ve ıstıraplarına katılmak ve bunu kendimizin değil onun kıymetini artıracak şekilde yapmak için gerekli psişik olanakları, söylemsel olarak "aşılanmış" anılar vasıtasıyla nasıl elde edebileceğimizdir.

Kitabın bu bölümünün devamını bu nihai yer değiştirmeyi mey-

28. Birincil süreç için bkz. Freud, *Interpretation of Dreams*, c.5, s. 588-609. *The Subject of Semiotics*, Oxford UP, New York, 1983'ün II. ve III. bölümlerinde de sanatsal üretimde birincil sürecin önemli bir rol oynadığını savunmuştum.

dana getirmeye çalışan bir metnin çözümlemesine ayırmak istiyorum: Chris Marker'ın *Sans Soleil* (1982) adlı filmi. *Camera Lucida* gibi *Sans Soleil* de merkezinde anımsayan bakışla ilgilidir ve onu bir "yara" ile ilişkilendirir. Ancak Marker'ın filminde teşvik edilen anımsama biçimi, Barthes'in canlandırdığından çok farklıdır. İleride göreceğimiz gibi *Sans Soleil*'de bellek, biyografik bir geri kazanımdan çok, daima tekrarlanan yeniden bulmayı ima eder. Bu yeniden bulunan geçmiş, seyirciye, kurgusal anlatıcıya olduğundan daha fazla "ait" olmayan ama yine de perdeden faydalanmak için yeni bir olanak sağlayacak şekilde seyircinin içinde yankılanan, her zaman yüceltilerek dönüştürülmüş bir geçmiştir. Bu süreçte *Sans Soleil*, Batılı benlik ve Afrikalı ya da Asyalı öteki arasındaki ilişkiyi yeniden müzakere eder.

F. CİSİMDEN KURTULMUŞ YARA

Sans Soleil'deki imgelerin büyük kısmı belgesel kökenlidir, ama çoğu onları tamamen başkalaştıran bir sentez yapıcıdan [synthesizer] geçirilmiş; *Vertigo*'nun jenerik sahnesi ve filmden karelerle birleştirilmiş; ve bir dizi karmaşık grafik montajla yan yana koyulmuştur. Daha da önemlisi genellikle bu imgeler dış ses tarafından okunan bir metinle birleştirilmiştir. Bu metin, birinci ve üçüncü tekil şahıs arasında gidip gelse ve Sandor Krasna adlı bir yönetmenin çeşitli yerlere yaptığı yolculukları anlatan mektuplarından oluştuğu iddia edilse de, bütünüyle kurgusaldır. Biçimsel özellikleri açısından imgeler neredeyse etnografiktir ve uzlaşımsal olarak "yabancıl" görülebilecek kültürleri gösterir ki, bunlardan en önemlileri Japon ve Gine-Bissau kültürleridir. Ancak *Sans Soleil*, geleneksel bir etnografik film gibi bu kültürlere "nüfuz etme" girişiminde bulunmaz. Bu kültürlerin bir "antropoloji"sini sunmayı da reddeder. Aksine, onların kendine "nüfuz etme"sine izin verip, bu karşılaşmanın şokunu defalarca kaydeder ve yeniden iletir. Bellek işleyişlerinin genişletilmiş bir canlandırmasını ve bunlar üzerine kapsamlı bir derin düşünme sağlar. Böylelikle onları son derece alışılmadık amaç-

larla kullanır. En iyi "başka insanların anıları" olarak nitelendirilebilecek olan şeyi "anımsar" ve seyirciyi de "anımsama"ya teşvik eder. Bu süreçte, hem Japonya ve Afrika'ya bakmanın anlamını kökten değiştirir hem de Batılı seyirciyi örnek bir kendine yabancılaşma içine sokar.

Bu, öteki insanların anılarını "anımsama," filmin anlatısal yapısının ayrılmaz bir parçası haline getirilmiştir. Bir kadın sesi (*Sans Soleil*'in İngilizce versiyonunda bu ses Alexandra Stewart'a aittir), ona güya Krasna tarafından gönderilmiş mektupları okur ve bazen de açımlar.* Diğer bir deyişle kadın sesi Krasna'nın anılarını çoğunlukla birinci tekil şahıs zamiriyle ve bazen de doğrudan söylemle anlatır. Ancak Krasna'nın kelimelerine "sahip olup" onun anılarını kendininkilere tabi kılmaz. Hatta Krasna'nın anılarının onunkilere neredeyse sahip olduğu söylenebilir.

Filmdeki imgelerle aynı dünyayı paylaşan kadın anlatıcı, filmin öyküsüne dahil olduğu halde, anlamsal açıdan belirtilmemiştir; sadece, ona yazılmış olan ancak çeşitli kültürler hakkında söz söyleyen mektupların okuyucusudur. Krasna ise sırası geldikçe, başka bir kimsenin ya da ulusun "geçmiş"ine "ait" kimi alelade kimi "tarihsel" bir dizi jest, eylem ve olayı tarif eder. Bu heteropatik anımsama edimi, her seferinde, belirli bir imge kümesiyle ilişkimizde arabuluculuk eder. Bunu, filmin belirli bir imgeler kümesine hangi noktadan "baktığını" ve de bizi bakmaya davet ettiği noktayı göstererek yapar. Dolayısıyla, birçoğu başka bir bağlamda etnografik bir işleve şüphe götürmez şekilde hizmet edebilecekken bu imgelere burada tamamen farklı bir tını kazandırılmıştır.

Sans Soleil, siyahi önderi gösteren bir filmle başlar. Bu görüntüye şu sözler eşlik eder: "Bana bahsettiği ilk imge, İzlanda'da bir yolda yürüyen üç çocuğa aitti." Sonra film bize İzlanda'da bir yolda yürüyen üç sarışın kızın elde tutulan bir kamerayla yapılan çekimini yorumsuz gösterir. Yol, yeşil tarlalarla çevrelenmiştir, kızların saçları rüzgârda uçuşmaktadır ve imge, yansıyan güneş ışığıyla yumuşak ve titrek bir şekilde parlamaktadır. Tekrar siyahi önder gösterilir ve dış ses devam eder: "Bunun, ona göre mutluluğun imgesi

* Açımlamak: Başka sözcüklerle anlatmak. (ç.n.)

olduğunu söyledi, onu birkaç kez öteki imgelere bağlamaya çalıştığını da, ama asla işe yaramamış." Başlangıçta dış sesin kimin mutluluğundan bahsettiği açık değildir. Ama filmin devamında, kasabanın çekimden beş yıl sonra bir yanardağ patlamasında yok olduğunu öğreniriz. Dolayısıyla bu çekim üç kızın o felâketten önceki yaşamdan saklayabileceği anıların bir dışsallaştırılması haline gelir; bu, mutluluklarının metinsel "anı"sıdır.

Az sonra benzer bir heteropatik anımsama edimi daha meydana gelir. Hokkaido'dan feribotla Tokyo'ya gidiş yolunda uyuyan, sigara içen ve kitap okuyan Japonların tek tek kısa görüntülerinden oluşan bir çekim üzerine dış ses şöyle der: "Bana şöyle yazdı: 'Kuzeydeki Hokkaido adasından yeni döndüm. Zengin ve rahatsız Japonlar uçakla diğerleri de feribotla gidiyor. Beklemek, hareketsizlik, kısa süreli şekerlemeler; şaşırtıcı, ama bunların hepsi bana geçmiş ya da gelecek bir savaşı düşündürüyor. Gece trenleri, hava saldırıları, radyoaktif serpinti sığınakları. Gündelik hayatta saygın bir yeri olan savaştan ufak fragmanlar.'" Mektupta Krasna Japon yolcularla aynı feribottadır ve etrafında gördüklerini hikâye etmektedir. Ama bu "görme"nin yine ne onun kendi biyografisiyle ne de normatif "Japonluk" anlayışıyla yakından uzaktan ilgisi yoktur. Onun yerine, halka açık bir yerde uyuyan ve bekleyen insanların imgeleri, en iyi tarifi "Japon savaş anıları" olabilecek şeyi Krasna'nın zihinde canlandırmaya hizmet eder. İşte bu anımsama ediminde –bir yerde Fransız olduğunu belirten– Krasna, kendini sadece bir yabancının değil aynı zamanda ırksal açıdan görünürde öteki olan birinin de anılarına açar.

Daha da sonra Krasna şunları "anımsa"yacaktır: Bir Japon kamikaze pilotunun yaşamının son anları; Gine-Bissau'da Portekiz sömürgeciliğine karşı bir gerilla savaşı; kedisi kaybolan bir kadının Tokyo'daki kedi mabedine gidişi; bir Japon ailesinin Ölüler Günü'nde mezarlığı ziyareti; Japon bir adamın, sevgili eşinin ölümünden sonra "bahar" kelimesini duyduğunda hissettiği acı; 1960'larda birçok öğrenci radikalin adaletsizlik karşısında duyduğu öfke; Tokyo'da rüştlerini ispat edişlerini kutlayan bir grup Japon kıza, toplumun onlardan neler bekleyeceğini hoparlörlerden anlatan kelimeler.

Bir de Alfred Hitchcock'un, başka birinin anıları tarafından ele geçirilmiş olduğu söylenen bir kadını anlatan *Vertigo* adlı filmine ayrılmış uzun bir sekans eşliğinde Krasna, Johnny'nin, "ölen" Madeleine'le ilgili anılarını "anımsar". Bir grup Japon yolcunun düşlerini "düşle"mesi, bunlar arasında belki de en sıra dışı olanıdır. Bu sekansta, bir tren yolculuğu sırasında uyuyan Japon yolcuların imgelerinden Krasna'nın o düşleri "anımsadığını" ya da tekrar düşlediğini hayal ettiği sinematik imgelere geçilir. Dış ses tarafından okunan ve hayali görme ediminden önce gelen bu metin, *Sans Soleil*'de değişkenliğin belleğin ekseninde döndüğünü açık hale getirir:

> Bir gün bana şöyle yazdı: "Bir düş tasviri. Tokyo'daki büyük mağazaları düşlerimde gittikçe daha çok görüyorum... Bu düşler gerçekten bana mı ait, yoksa bir bütünün parçası mı diye merak etmeye başladım. Belki de bütün şehrin yansıtıldığı dev, kolektif bir düş. Tanıdık bir ses ya da kalp atışı duymak için etraftaki telefonlardan herhangi birini açmak yeterli olabilir... Tüm tüneller istasyonlara çıkar. Tüm mağazaların ve adlarını taşıyan demiryollarının sahibi hep aynı şirketler... Uyuyan insanları içinde barındıran tren, tüm düş parçalarını bir araya getirir, onlardan tek bir film yapar, nihai film. Gösteriye, otomatik gişeden verilen biletlerle girilir."

Sans Soleil sadece başka insanların anılarını anımsamanın ne anlama gelebileceğini canlandırmakla kalmaz, bir de bu edimi bir üstkurmaca* seviyesine yükseltir. Bir noktada Krasna, 4001 yılından bir adamın günümüz İzlanda'sına geldiğini düşlemler. Köy yolları, uçan kuşlar, limandaki bir gemi, San Francisco sokakları ve neresi olduğu belirtilmemiş şehir manzaraları –çeşitli şekillerde "seyahat" nosyonunu gösteren imgeler– gösterilirken, dış ses bu fanteziyi anlatan mektubu yüksek sesle okur. Krasna'nın fantezisi 4001 yılının "insan beyninin tam istihdam devrine ulaştığı zaman" –her şeyi bütünüyle anımsama devri– olduğunu belirtir. Ancak mükemmel belleğe ulaşan insanoğlu, mutluluk ya da mutsuzluğu yaşantılama im-

* Üstkurmaca ya da Üstkurgu (Metafiction): Özellikle postmodern romanın en belirleyici niteliklerinden biridir. En basit şekliyle, kurgunun kurguyu ele almasıdır. Bir anlamda öz bilinç sahibi bir kurgudur. Okuyucu ve kurmaca karakter arasındaki özdeşleşme kırılır. (ç.n.)

kânını kaybetmiştir, çünkü "her şeyi bütünüyle anımsamak demek uyuşturulmuş bir bellek demektir." İşte böyle bir dönemde yaşayan bir adam, Mussorgski'nin hüzünlü müziğini dinler ve bestelendiği çağda yaşayan insanların, kendisinin kavrayamayacağı bir şekilde acı çektiğini belli belirsiz anlar. Bu mutsuzluğu yaşantılayabilmek ve kavrayabilmek –o zamanlar yaşamakta olan insanların mutsuz anılarını "anımsamak"– umuduyla geçmişe yolculuk yapar. Ancak bu adam, Krasna ve hitap ettiği seyircilerden farklı olarak başarısızlığa mahkûmdur, çünkü unutamaz.

Yukarıda belirttiğim gibi bu filmde işlenen bellek türü unutmayla yakından bağlantılıdır. *Sans Soleil,* anımsama ediminin karşısına unutma edimini değil, kelimenin resmi ve eşsüremli anlamında kullandığı "tarih"i iki kez koyar. Gine-Bissau'ya ve Amilcar Cabral'ın önderlik ettiği devrim hareketine ayrılmış ilk sekanstan sonra dış ses Krasna'nın sorusunu alıntılar: "Tüm bunları kim anımsar? Tarih, boş şişelerini camdan dışarı atar." Sonra, Gine-Bissau'daki gerilla savaşı ve sonrasıyla ilgili ikinci bir sekans sırasında dış ses şöyle der: "Tarih böyle ilerler –anılarla tıkayarak; birinin bir diğerinin kulaklarını tıkaması gibi." Bu iki anda da, devrim ve değişimi değil, hâkim yapıntının ima ettiği ebedi ve ezeli şimdiki zamanı gösterir. Perdenin normatif öğelerini, geçmişi ve geleceği kapsayacak, diğer olanakların yadsınmasına uzanacak kadar genişletir.

Tokyo'daki seks müzesinde çekilen sekansta Krasna, Fredric Jameson'ın "incinme"yle ilişkilendirdiği tarihin daha çok[29] "inciten" şeyin inkâr edilmesini temsil ettiğini, kopma ve kayıptan çok birlik ve tamlığı ileri sürdüğünü iddia eder. Bununla birlikte, geçmişin reddedilen yarası, insan meskeninden atılmış olsa da bir yolunu bulup hayatta kalır. Sonunda kendisine artık cismani değil psişik bir yer bahşedilmesini bekleyerek, zaman sarmalında çürür. Anımsamak, aslında, o psişik yeri sağlamaktır. Filmin devamında, birbiriyle çiftleşen doldurulmuş primat imgeleri görürüz, cinsel organları "yaralanmışlık"ı görsel olarak anımsatır. Kamera bu imgeleri birbiri ardına gösterirken, dış ses şu sıra dışı metni okur:

29. Bkz. Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act,* Cornell UP, Ithaca, 1981, s. 102.

> Kim demiş zaman tüm yaraların ilacıdır diye? Zaman yaralar dışında her şeyi iyileştirir desek daha doğru olur. Ayrılmanın sebep olduğu incinme zamanla gerçek sınırlarını kaybeder, arzulanan beden kaçınılmaz olarak gözden kaybolacaktır zamanla, ve eğer arzulanan beden öteki için var olmayı bırakmışsa, o zaman geriye kalan sadece bir yaradır, cisimden kurtulmuş.

Eğer anımsamak, cisimden kurtulmuş yaraya psişik bir mesken sağlamaksa, o zaman öteki insanların anılarını anımsamak, onların yaralarıyla yaralanmaktır. Daha net bir biçimde ifade edecek olursak, kişinin, başka insanların mücadelelerinin, tutkularının, geçmişlerinin, kendi geçmişi ve şimdiki zamanı içinde yankılanmasına izin vermesi ve kendi geçmişini ve geleceğini istikrarsızlaştırmasıdır. Kendini ödünç alınmış anının etrafına ören yeni mnemik matris, o anının anlamını kaçınılmaz olarak değiştirir. Bu aynı zamanda, ötekiyle çok derin diyalektik bir ilişki içine girmektir. Kişi, ötekinin geçmişini tam olarak onun yaşamış olduğu şekilde değil, "kendi" anılarının bildirdiği şekilde yeniden yaşar. Son olarak, öteki insanların anılarını anımsamak, zamanın içinde yaşamaktır. Marker'a göre zaman, "aynı" olanın hep daimi hale getirilmesini ima eden "tarih"i değil, "akış" ve süreksizliği gösterir.

Bu yol ayrımında, okur bir başkasının anılarını anımsamanın mümkün olmadığını ve –biraz önce benim de kabul etmiş olduğum gibi– bu yolda yapılan her girişimin sadece bir yanlışlamaya götüreceğini söyleyebilir. Bu varsayımsal itiraza yanıtım şu olacak: *Sans Soleil*'in mektup yazan karakteri kurgusaldır, dolayısıyla anılarının sahici ya da doğru olması söz konusu değildir. Anımsamanın işlevi, Krasna'nın da işaret etmiş olduğu gibi, dönüştürmektir, yeniden üretmek değil. Krasna "Anımsamayız," der ve devam eder: "Tarih nasıl yeniden yazılıyorsa, biz de anıları yeniden yazarız." Ve perdeyi devamlı yeniden biçimlendirme olanağı da anılarımızın bu dönüştürülmesi ya da yeniden yazılmasında saklıdır. Kusursuz şekilde anımsamak, aynı kültürel düzen içinde sonsuza dek yaşamak olacaktır. Ancak kusurlu şekilde anımsamak, geçmişten imgeleri, şimdiki zamanı yaşantıladığımız imgelerle hep yeni ve hep dinamik

bir ilişki içine sokmak ve bu süreçte sadece geçmişin değil aynı zamanda şimdiki zamanın da dış hatlarını ve önemini durmadan değiştirmektir. Aynı mektupta Krasna bu yüzden, unutmak belleğin "karşıt"ı değil "astar"ıdır der. Kişinin dün ya da bir önceki gün gördüğünden farklı bir şey görme olanağını temsil eder: Dünyayı, görülmek-için-olanın önceden belirleyip kabul ettirmiş olduğu şartlar altında değil de başka koşullar altında ayrımsama olanağını...

Sans Soleil'in de açıkladığı gibi bellek her şeyden çok, temsil seviyesinde değişim gerçekleştirme olanağına işaret eder. Film bu noktayı, ısrarla kullanılan iki metinsel strateji vasıtasıyla gösterir. Birincisinde, belirli bir imgeler kümesi gösterir, sonra başka bir şeye geçerek onları "unutur" ve daha sonra bir kez daha "anımsar", fakat bu kez öteki imgelerle ilişkili olarak biçimlendikleri yeni bir grup şeklinde.[30] Tanıdık öğelerin devamlı olarak yeni öğelerle birleşmesi, dönüşüm sürecini biçimsel bir seviyede canlandırır. Dönüşüm süreci ise, üretken şekilde anımsayan göz, kültür perdesini çarprazlamasına kestiğinde sonuçlanır. *Sans Soleil*'in kullandığı ikinci strateji, imgelerinin çoğunu sentez yapıcıdan geçirmektir. Bu, imgeleri istikrarsızlaştırmaya ve tanıdık olmaktan çıkarmaya hizmet eder. Örneğin Narita Havaalanı hakkındaki sekans sırasında Krasna, havaalanına karşı yapılan ilk protestodan yıllar sonra oraya tekrar gittiğinde protestocuların hâlâ orada olduğunu söyler. Geçen zaman zarfında değişen tek şey olmuştur: Havaalanı inşa edilmiştir. Krasna, hareketin yine durmasını, aynı imgelerin, aynı perdenin sonsuza dek oynatılmasını protesto edercesine şöyle der: "Şimdiki zamanın imgeleri değişmiyorsa, geçmişin imgelerini değiştir." Ve sonra da ilk gösterilerin sentez yapıcıyla dönüştürülmüş bazı görüntülerini gösterir. Bu imgelerin ardında yatan fikri, sentez yapıcıyı imge-repertuarından gerçekliği akıtmanın bir yolu olarak gören Japon arkadaşı Hayao Yamaneko'ya mal eder. Yamaneko,

30. Michael Renov daha geniş anlamda *Sans Soleil*'in belleğin işleyişlerine yaklaştığını iddia eder. Umut ediyorum ki bu noktada temelde hemfikir olduğumuz açıktır. Renov şöyle der: "Görsel ve akustik öğelerin girift dokulu yapısıyla filmin, genel olarak psişik sürecin, özellikle de belleğin, bir tür simulakrumu olduğunu düşünüyorum. "Documentary/Technology/Immediacy: Strategies of Resistance" (yayımlanmamış metin), s. 5-6.

sentez yoluyla meydana getirilen imgelerin "televizyonda gördüklerinizden...daha az aldatıcı" olduğunu iddia eder, çünkü "en azından neyseler o olduklarını ilan ediyorlar, yani görüntü olduklarını; şimdiden erişilmez olmuş bir gerçekliğin taşınabilir ve özlü bir biçimi olduklarını değil."

Filmin sonuna doğru Marker, son bir yeniden birleştirme montajı yapar. Bu kez sentez yoluyla elde edilmiş olan bu sekans, yine kedi mezarlığı, trende uyuyan Japonlar, notalardan oluşan bir merdiven ve bir dizi başka imgeyi –imgeler giderek anlaşılmaz hale gelir– anımsatır. Bu vesileyle Krasna, sentez yoluyla meydana getirme sürecini unutmayla açıktan açığa ilişkilendirir. "Yamaneko bana imgelerimin şimdiden zaman yosunundan etkilendiğini gösterdi," der, "[onları,] zaman sarmalı tarafından yutulmuş anların varoluş süresini uzatan yalandan kurtardı." Bundan hemen sonra ise, bu teknik aygıtın belleğin etkili bir metaforu olarak anlaşılabileceğini ileri sürerek onu yine unutmayla bağlantılandırır.

Krasna bellek kategorisinin kapağını kırarak, içindeki geçmişin yanına geleceği –ya da daha açık olmak gerekirse, mevcut olandan farklı bir geleceği– de dahil eder. Bu farklı geleceğin, unutmanın ve onu takip eden geçmişi anımsamanın izin vereceği geleceğin üzerinde olduğunu iddia eder gibidir. Bu son noktayı daha da vurgulayarak, zamanın tümünü kendi imgesinde inşa etmeyi amaçlayan bu ebedi ve ezeli "şimdi" dışında her olasılığı içine alan zamansal bir yörünge tasarlar: "Nihayet (Yamaneko'nun) dili beni duygulandırıyor," diye yazar ve şöyle devam eder:

> çünkü, hapishane duvarlarına karakterlerimizin portresini çizmekte ısrar eden o yanımıza hitap ediyor. Olmayan, artık olmayan ya da henüz olmayanın dış hatlarını izlemek için bir parça tebeşir. Her birimizin kullanacağı el yazısı, kalbi hızlandıran şeylerin listesini oluşturmak, sunmak ya da silmek için. O anda, şiir herkes tarafından yazılacak ve bölgede emular olacak.

Sans Soleil'de "kalbi hızlandıran" şeyler nosyonu ilk kez, Japonya'da Heian Dönemi'nin* başında geçen, Sadako'nun nedimesi

* Japon tarihinde 794-1185 arasındaki dönem. Adını, imparatorluğun 794 yılında Nara'dan Heian-kyo'ya (Kyoto) taşınmasından alır. (ç.n.)

Shonagon hakkındaki bir anektodda geçer. Krasna, Shonagon'un ünlü bir liste derleyicisi olduğunu anlatır; zarif şeyler listesi, üzücü şeyler listesi ve en önemlisi de, kalbi hızlandıran şeyler listesi. "Filmi yaparken fark ettim ki bu hiç de kötü bir kriter değildi," der Krasna, "ekonomik mucizeyi selamlıyorum, ama benim size göstermek istediğim, yöredeki kutlamalar." Bunu, Tokyo yöresindeki kutlamaların uzun ve yorumsuz bir çekimi izler.

Bu ikili sekansta Marker, *Sans Soleil*'de başka insanların anılarını anımsamanın sonucunda ortaya çıkan temsil dönüşümünü açık bir şekilde yorumlar: [Temsil dönüşümü,] libidinal değerin yönünün, imge repertuarının ayrıcalıklı bağlantılarından, güya önemsiz öğelerine doğru değişmesidir. Film, resmettiği kültürlerin marjinal ayrıntılarını, perde alanında daha merkezi bir yer tutan yönlerine sürekli olarak tercih eder. Bir noktada da bunu "bayağılık"ın "tarih"e tercih edilmesi olarak adlandırır.

Kadın okuruna Shanagon'u anlattığı mektubunda Krasna, toplumsal değişimin nasıl gerçekleştirildiğiyle ilgili bir mesel sunar. Mesel, siyasi gücün naiplerin elinde toplandığı ve saray mensuplarının sarayda zararsızca eğlendiği Heian Dönemi'nden alınmıştır. Ancak devrimi yaratanlar naipler değil, saray mensuplarıydı. Bunu Barthes'in *punctum*'la ilişkilendirdiği türde bir yer değiştirmeyle; libidinal değerin yönünün "büyük" ya da "toplumsal açıdan önemli" olandan "küçük" ve "toplumsal açıdan önemsiz" gözüyle bakılana doğru değiştirilmesiyle yapmışlardı. "En küçük şeyleri derinlemesine düşünmekten bir tür melankolik teselli çıkarmayı öğrenerek," diye yazar Krasna, "avarelerden oluşan küçük grup, Japon duyarlığı üzerinde siyasetçilerin vasat gürlemelerinden çok daha derin bir iz bıraktı."

Marker'ın kamerası düzenli olarak dikkatleri Japonya hakkındaki, Batılı perde alanında sürekli tekrarlanan, muazzam "değişmeceler"den çekip, o kültürün güya ikinci derecede önemli ayrıntılarına yönlendirir. Bu yüzden *Sans Soleil* bize Japonların etkinliğini, uyumluluğunu ya da atalarını taparcasına sevmelerini ve Konfüçyüsçülük ve feodal bir toplumsal yapı içinde kökleşmişliğini anlatmak yerine sadece yöredeki kutlamaları değil bir de "herkesin, bir

diğeri kadar iyi olduğu ve bunu bildiği" bir yer gösterir; kırık oyuncak bebeklerin ruhları için yapılan bir tören; büyük bir mağazanın vitrininde duran şişme saksofon; imza toplayan iki solcu göstericiyle; Ölüler Günü'nde mezara bir şişe saki döken bir aile; kürklü, kışlık kimonolarını giymiş Japon kadınları; ve Hokkaido'dan Tokyo'ya giden bir feribottan dışarı sarkıtılmış çoraplı bir ayak.

Israrlı bir şekilde diğer insanların anıları aracılığıyla okunduğunda Japon yaşamının bu ayrıntıları tek kelimeyle "kalbi hızlandıran şeyler" haline gelir. Bu sayede "Japonya" sömürgeleştirilmesi, yabancıllaştırılması ya da fobik bir şekilde uzaklaştırılması gereken yabancı bir öteki olmaktan çıkıp, bir başka kültürel olanaklar kümesi olur ki bu, nefes kesicidir. Bundan sonra Krasna'nın, belleğin hem coğrafi hem de zamansal sınırlar arasında temsili bir yolculuk içermesi gerektiğini söylemesi şaşırtıcı değildir. Bir noktada Krasna, onun anladığı şekliyle belleğin "Jan Dark gibi bir ordugâhtan diğerine koştuğu"nu ve Hong Kong radyosu tarafından yapılan, bir Cape Verde adası tarafından alınan ve Tokyo'ya yansıtılan kısa-dalga bir duyuru, ya da "sokaktaki belirli bir rengin" anısının "başka bir ülkeye, başka bir mesafeye, başka bir müziğe, dur durak bilmeksizin" sıçraması olarak kavramlaştırılabileceğini söyler. *Sans Soleil*, bu zaman ve mekân "seyahat"inin genişletilmiş bir canlandırmasıdır: Fransa, Gine-Bissau, İzlanda, Japonya, San Francisco ve Sal adası gibi yerler; 1960'ların öğrenci hareketi, II. Dünya Savaşı, Japon Heian Dönemi ve 1980'ler gibi birbirinden uzak ama çağrışımlara sebep olan ve görsel olarak tekrarlanan hadiseler arasında gidip gelir.

Son mektuplarından birinde Krasna kendini bu öteki hayatı artık sadece gözlemleyen değil, onu hiç olmazsa geçici olarak yaşayan biri olarak tarif eder. Bu kendini-kamulaştırma kısa süreli de olsa Krasna'yı sadece benliğinin buyruklarından değil, kendi (Fransız) perdesinin buyruklarından da uzaklaştırır. Bu suretle, kendim/öteki ekseninin yeniden müzakere edilmesinin genellikle hem psişik hem de kültürel bir yer değiştirme, hem kendi benliğine hem de ulusal koordinatlarına yabancılaşmayı gerektirebileceğine işaret eder. Krasna'nın ulusal kimliğinden kaçması, anahtar deli-

ğinden nihayet ve kesin olarak geçip öteki taraftakilere ulaşmasına yetmiştir. Filmin senkronlanmış imgelerden oluşan son sekansında şöyle yazar: "Japon usulü bekledim kırmızı ışıkta, bozuk arabaların ruhları da geçsin diye,"

> Mektup beklemesem de mektupların dağıtıldığı pencerede bekledim çünkü yırtılıp atılmış mektupların ruhlarını birinin onurlandırması gerekir; ve havayoluyla giden mektup gişesinde bekledim, gönderilmemiş mektupların ruhlarını selamlamak için.
> Varlık-olmayana değil Varlığa, söylenmemiş olana değil söylenene ayrıcalık tanımaktan asla vazgeçmemiş olan Batı'nın dayanılmaz kibrini ölçtüm.

Sans Soleil yorumumun da gösterdiği gibi Marker sinema ve video teknolojisini hiç çekinmeden, anımsayan bakışla ilişkilendirir. Montaj ve sentez vasıtasıyla unutma ve anımsama işleyişlerini çağrıştırmaya ek olarak, televizyonu bir "bellek kutusu" olarak nitelendirir ve belleğin işleyişleriyle filmin projektör içindeki hareketini kıyaslar ("Anılar, mevcut hezeyanlarıyla, akışlarıyla idare etmelidir. Bir an için durduklarında, projektörde sıkışan film gibi yanarlar"). Bakışın, her zaman kameraya tabi olmak bir yana dursun, ara sıra emirleri önünde kameranın eğilmesini bile sağlayabileceğini iddia eder. Aslında daha da ileri gider: Nasıl bir kamera/nazar sineması varsa, bir üretken bakış sineması da vardır, der.[31]

Sadece *Sans Soleil* değil, *Looking for Langston* ve *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*'i de "üretken bakış sineması"nın örnekleri olarak nitelendireceğim. *Sans Soleil* ve *Bilder der Welt*, kamera her ne kadar gözün göremediğini görse de, bu kurmaca "görme" edimiyle ürettiği imgeler üzerinde her türlü dönüştürücü ve istikrarsızlaştırıcı yolla geriye etkili şekilde çalışılabileceğini ve böylelikle görünürdeki nesnelliklerinin ve yetkilerinin ellerinden alına-

31. Michael Walsh *da Sans Soleil*'i bir bakış sineması olarak nitelendirmeye yaklaşır. "Filmin göze hayranlığını dış ses açıkça bir konu olarak" ortaya koyar, diye yazar Walsh ve şöyle devam eder: "bu, *Vertigo*'nun jenerik sekansının yeniden düzenlenmesinden, galip siyasetçinin totem benzeri bir figürün gözünü boyadığı bir Japon ritüelinin belgelenmesine kadar her şeyde yinelenir." Walsh, "Around the World, Across all Frontiers: *Sans Soleil* as Depays," *CinéAction* (Sonbahar, 1989): 32.

bileceğini gösterir. *Sans Soleil* ve *Looking for Langston*, fotoğrafik "zaptetme" anında bakışın, kameranın normatif işleyişlerini de engelleyebileceğini ve bunun, benliğin kendinden hoşnutluklarına ve görülmek-için-olanın sınırlandırmalarına meydan okumanın yanı sıra, epistemolojik efendilikten çok arzu, anı ve fanteziden bahseden filmlerin üretimine yol açacağını gösterir. Bu türden daha fazla filme ihtiyacımız var.

VI
Perde

Guy Debord'un *The Society of the Spectacle* [Gösteri Toplumu ve Yorumlar] adlı eseri, bizim imgeye bizden önceki tarihsel dönemlerde yaşamış öznelerden daha bağlı olduğumuz iddiasıyla yayımlandığından bu yana revaçta olmuştur. Debord, metninin birçok yerinde atalarımıza bizde eksik olan varoluşsal bir doğrudanlık atfeder. Bunlardan birinde, "dolaysızca yaşanmış olan her şey yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır,"[1] diye bir iddiada bulunur. Ben bu iddianın görüş alanıyla ilgili neyin tarihsel olarak değişken olduğunun kökten bir yanlış tanımasına dayandırıldığına inanıyorum. Ay-

1. Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, çev.: Fredy Perlman, Practical Paradise Publications, Londra, 1977 [Guy Debord, *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, çev.: Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, 1996, s. 13].

nasallığın, insan öznelliğinin en azından kısmen kurucusu olmadığı bir an bile olmamıştır. Lacan şunları söylerken bizleri olduğu kadar, ortaçağda ve Rönesans döneminde yaşayan insanları da kastediyordu: "Biz, dünya gösterisinde, kendisine bakılan varlıklarız."[2] Mağara duvarlarına bir şeyler çizilmeye başlandığından beri, imgeler vasıtasıyla görmüş ve görülmüşüzdür.

Bizim çağımıza özgü olan, öznelliğin ve dünyanın temelinin aynasal oluşu değil, o temelin sahip olduğu şartlar, yani, nesneleri biçimlendirmemize ve sonra da bizim biçimlendirilmemize vasıta olan imgelerin mantığı ve bu imgelere, daha geniş bir örgüt olan görüş alanı vasıtasıyla bahşedilen değerdir. Fotoğraf, sinema ve video: Bana öyle geliyor ki bu üç teknoloji her iki açıdan da üstün bir rol oynuyor. Aynasallığımızı nasıl yaşantıladığımızla ilgili en muazzam etkinin bu teknolojilerden ikinci ya da üçüncüsü değil de ilkinden gelmiş olması belki de şaşırtıcıdır.

IV. bölümde, perdeyi nazar vasıtasıyla ayrımsadığımızı ve nazarı da kameranın temsil ettiğini savundum ve kameranın ne olduğu sorusuna yanıt vermeye çalıştım. Bu bölümde, *özne*nin ayrımsandığı perdenin, kamerayla örtük ilişkisi vasıtasıyla yapılandırıldığını; perdenin imgesel kaynağını temsil etmesi bakımından kameranın bu perdeye bir şekilde dahil olduğunu ileri süreceğim. Öznenin "resim"in içine tam olarak nasıl koyulduğunu açıklamaya çalışırken "ışığı cisimleştiren ve beni *foto-graf*layan araç nazardır," (s. 106) diyen Lacan'ın kaleminden bu sözcükler kazara dökülmemiştir.

Bu bölümde, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*'in ortaya attığı bir soruya da yanıt arayacağım: İnsan, kamera karşısında nasıl durur ya da "fotoğraf tarafından" zaptedilmekten nasıl kaçınır? Bu tasarı, perde kategorisinin IV. bölümdekinden daha da fazla çapraşıklaştırılmasını zorunlu kılar. Dolayısıyla, perdeye, sadece *Seminar XI*'da görüş alanıyla ilgili verilmiş olan üç diyagramla değil, bir de Lacan'ın imge repertuarını nitelendirirken kullandığı bir metaforla yaklaşmamız gerekecek.

2. Jacques Lacan, *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, çev.: Alan Sheridan, Norton, New York, 1978, s. 75.

Seminar XI, perdeye çeşitli şekillerde gönderme yapar: bir "leke," bir "zarf," bir "maske," bir "eş," bir "suret" ve bir "çıkarılıp atılmış deri".[3] Lacan'ın nazarı örneklemekte kullandığı bu metaforlardan ilkinin, fotoğrafla benzetime dair her anlayışta can alıcı öneme sahip olduğunu savunacağım. Aynasal olumlaması için kamera/nazara bağımlı olan öznenin elde edebileceği (sınırlı) eylemliliğin belirlenmesinde merkezi bir yer teşkil ettiğini de göstermeye çalışacağım. Son olarak, *Görünür Dünyanın Eşiği*'nin bu altıncı ve son bölümünde, XX. yüzyılın sonunda öznelerin gördüğü ve görüldüğü imge repertuarı üzerine genişletilmiş bir yorum sağlayan ve leke nosyonunu daha da çapraşıklaştıracak olan bir dizi imgeyle meşgul olacağım: Cindy Sherman'dan *Untitled Film Stills*.

A. FOTOĞRAFİK DÜNYANIN RESMİ

Debord'un göndergenin temsilin içinde kayboluşuna yaktığı ağıtı Vilem Flusser, *Towards a Philosophy of Photography* [Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru] adlı kitabında yineler. Ancak bu ağıtın merkezinde bildirdiği, dünyayla aramıza giren başlıca imgelerin doğası itibarıyla fotoğrafik imgeler olduğu varsayımıdır. Her ne kadar Flusser, temsillerimizin gerçekle daha sürekli bir ilişki sürdüğü –bizi sadece gerçeğe yöneltmekle kalmayıp, bir de bir şekilde gerçeğe götürdüğü– zamanlara naif bir nostaljiyle yaklaşsa da, söz konusu pasaj *Four Fundamental Concepts*'de tarif edilen görüş alanını çok andırır. Bu nedenle o pasajın bütününü alıntılama cüretini göstereceğim:

> İmgeler, dünyayı insan için erişilebilir ve hayal edilebilir kılar. Ama bunu yaparken bile kendilerini insan ve dünya arasına koyarlar. Harita olmaları amaçlanmışken perde oldular. Dünyayı insana sunmak yerine, yeniden sunuyorlar; kendilerini dünyanın yerine koyarak, insanın kendi ürettiği imgelerin bir işlevi olarak yaşamasına neden olacak kadar. İnsan artık onların şifresini çözmüyor, "dışarıdaki" dünyaya geri

3. *A.g.y.*, s. 74, 99, 117.

yansıtıyor, çözülmemiş şekilde. Dünya, imge-gibi oluyor.[4]

Flusser, Lacan'ın perdeyi koyduğu yere fotoğrafı koyar. Hatta kültürümüzde fotoğrafik imgelerin oynadığı aracılık rolünü belirtmeye çalışırken "perde" kelimesini kullanır. Böylece, aracılığıyla dünyayı ayrımsadığımız perdenin temelde fotoğrafınkine benzer bir tutarlılığa sahip olduğunun altını örtük bir şekilde çizer. Bu, gerçek fotoğrafların nesnelere ve manzaralara erişimimizi engellediği anlamına değil, bu şeylere çoğu zaman hayali bir vizörden baktığımız anlamına gelir. Bu vizör gördüğümüz şeyi kültür tarafından sunulan ve fotoğrafik temsillerin erimi ve biçimsel mantığıyla, yani Flusser'ın "kara kutu"nun "program"ı[5] olarak adlandırdığı şeyle ilişkili olarak düzenler.

Ama mesele sadece bu imgesel kamera merceğinin dünya ile bakışımız arasına girmesi ve gördüğümüz şeyi fotoğrafik açıdan yapılandırması değil, aynı zamanda bizim de ona göre kendimizi-gösteri-olarak yaşantılamamızdır. Susan Sontag şöyle bir gözlemde bulunur: "Kendimizi bir fotoğraftaymış gibi görmeyi öğreniriz: Kişinin kendini çekici bulması, tam olarak, bir fotoğrafta iyi görüneceği yargısına varmasıdır."[6] Görüş alanı içine yerleştirildiğimizin bilincine vardığımız anlar, tam olarak, kendimizi düşlemsel bir fotoğraf kılığında ayrımsadığımız anlardır. Gerçek bir kamera bize çevrildiği zamansa, görülüyor olduğumuzu en keskin şekilde fark ederiz.

Roland Barthes, "görülme" deneyiminin bu değişkesinin en büyük kuramcısıdır belki de. Ona göre bu deneyim her şeyden önce,

4. Vilem Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, European Photography, 1984, Gottingen, Batı Almanya, s. 7 [Vilem Flusser, *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, çev.: İhsan Derman, Ağaç Yayıncılık, 1991].

5. Flusser, kamerayı çoğu fotoğrafçının körü körüne programının uşağı olduğu ve en yetenekli ve özgün fotoğrafçıların bile kaplamında çalıştığı bir "kara kutu" olarak nitelendirir. "Yeni" bir imgenin üretimi ile programın o imgeyi içine alarak genişlemesi arasına bir ikinci nadiren girer. Bu modelde sahiden mücadele edecek herhangi bir hareket hayal etmek zordur.

6. Susan Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 1977, s. 85. [Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, çev.: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, 1999]

kişinin "öteki" olarak "geliş"ini[7] gerektirir. Kişi, imge olarak ortaya çıkışını –ya da imge olarak ortaya çıkarılışını– ayrımsar. Bu, diğer temsili "zaptetme" biçimleri için de doğrudur, ama burada kişinin kendini imge olarak ayrımsaması alışılmış olandan daha derin bir kendini-yabancılaştırma yönüne sahiptir. Fotoğrafın, resmettiği bedenle sadece resim değil gösterim açısından da ilişkisi vardır ve bu yüzden profilmik* göndergeye daha yakından bağlıdır. Metz'in de dediği gibi fotoğraf, o göndergenin içinde bir "kesik"[8] açar. Sanki, bedensel *Gestalt*'ımız birdenbire kendi kendine nesneleşmiş, bir temsile dönmüştür; ama ayna işlemindeki gibi bizim için değil, bakışımıza son derece dışsal bir görsel aygıt için. *Das Heimliche* birdenbire *unheimlich* olur.**

Gerçek ya da metaforik bir kamera tarafından fotoğraflanma deneyiminde "öldürücü" bir şey vardır. Bu öldürücülük sadece "Fotoğrafın *eidos*u"[9] olan ölümü içermez, aynı zamanda bedenin heykel gibi kaskatı kesilmesini de –canlılar diyarından imgeler diyarına kaçırılmayı– içerir. Barthes, öldürücülüğün bu ikinci anlamını –hareketsizleştirme, hapsetme– fotoğrafçılığın ilk zamanlarından alınmış bir örnekle anlaşılır kılar:

> Fotoğraf, özneyi nesneye, hatta bir müze nesnesi haline dönüştürmüştür. İlk portreleri çekmek için dönüştürdü: Eskiden fotoğrafın çekilebilmesi için...öznenin [camdan bir çatının altında, parlak güneş ışığında] uzun süre poz vermesi gerekiyordu: Nesne olabilmek, bir ameliyattaki kadar acı çekmek demekti; derken bir cihaz, merceğe görünmeyen ve hareketsizliğe geçişte bedene destek verip onu yerinde tutan bir

7. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, çev.: Richard Howard, Hill and Wang, New York, 1981 [Roland Barthes, *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Altıkırkbeş Yayınları, 2000, s. 17].

* Filmik, filmde görünen her şeyken profilmik, gerçeklikte varolan, filmde özel bir varış yeri bulunan ve izlerini selüloit üzerine bırakan her şeydir, örneğin aktör, sahne donatımı, dekor vb. (ç.n.)

8. Christian Metz, "Photography and Fetish," *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, ed. Carol Squiers, Bay Press, Seattle 1990, s. 158.

** *Heimliche*, 1. gizli, yasak, töredışı, yasadışı; 2. evle ilgili, tanıdık, yakın anlamlarına gelmektedir. *Unheimlich* ise tekinsiz demektir. Freud tekinsizi, gizli ya da örtük kalması gerekirken ortaya çıkan şey şeklinde kavramlaştırır ve buna "bastırılanın dönüşü" der. (ç.n.)

9. Barthes, *Camera Lucida*, s. 29.

protez bulunmuştu: Aslında bu baş dayanağı az sonra olacağım heykelin kaidesi, hayali özümün korsesiydi. [s. 27]

Barthes burada genel olarak kameradan değil de özellikle fotoğraf makinesinden bahsediyor olduğu için bu pasajın bir metafor olarak nazara uygulanabilirliği kısıtlı görünebilir. Ancak durumun aslında tam tersi olduğunu ileri sürmek isterim. Nazarı kavramlaştırmada fotoğraf makinesi, video kameradan ya da sinema kamerasından daha merkezi bir metafor sağlar, özellikle de konu gösteri-olarak-özne oluşturmak olunca. Hareketli imgenin devingenliği, onu simgesel olarak canlılığın ve hareketin tarafına yerleştirir ve bu değerler sinema kamerasını ve video kamerayı Lacan'ın tanımında ölüm ve hareketsizliği gösteren nazar için pek de uygun olmayan gösterenler yapar. Lacan *Seminar XI*'da şu yorumda bulunur: "Kendi içinde nazar hareketi sona erdirmekle kalmaz, onu dondurur da,"

> ...o, hareketi hapsetme ve kelimenin doğrudan anlamıyla yaşamı öldürme etkisine sahip olandır. Özne, durup, jestini askıya aldığı anda ölüdür. Bu yaşam karşıtı, hareket karşıtı son nokta, *fascinum** işlevi görür ve kesinlikle nazarın gücünün doğrudan uygulandığı boyutlardan biridir. (s. 117-18)

Fotoğraf, hem akış ve canlılığın kaybı olarak aynasal varoluşun gelişini hem de [içinde] her bedenin biçimsel tutarlılığı amaçladığı o zaruri askıya alınmışlık halini hareketli imgeden daha çarpıcı şekilde canlandırır. Hareket, tutarlığı amaçlayan bedenin "kompozisyon"unu kelimenin her anlamında yıkar. Çatlamayla, *Gestalt*'ın bir tür sökülmesiyle eşanlamlıdır. Ve sinematik imge ya da video imgesi hareket ederek sadece tutarlığı iptal etmekle kalmaz, aynı zamanda belirli bir bellek yitimine [amneziye] neden olur. Metz'in de ileri sürdüğü gibi, yeni bir imgeyi sadece ondan önce gelenin belirli bir şekilde "unutulması" pahasına görebiliriz (s. 158). Sinematik imge için, deyim yerindeyse, "uzun ömürlülük" yoktur. Bir filmi görsel

* Yunan ve Romalılar kem gözden, nazardan, korunmak için *fascinum* dedikleri fallus simgesini kullanmışlardır. Fascinum, nazarı –kem gözü– kendi üzerine çeken tılsımdır. (ç.n.)

olarak, içindeki imgelerle değil de sinema salonunun girişinde onu temsilen asılı duran afişle hatırlayabilmemizin nedeni belki de budur. Ve video endüstrisine, filmin hatırlanmasını sağlamak amacıyla bir video filmini oluşturan imgelerin akışından fotoğraf imgeleri yaratan bir makine yapma zorunluluğu hissettiren de bu olabilir. Hareketli imge resmettiği şeyi unutulmaya terk ederken fotoğraf, benliğin istikrarlı ve dayanıklı bir imgesine erişmemize olanak verir.

Fotoğraftaki temsil etme edimi göndergeye hareketli imgeden daha fazla el uzatır ve böylece orada daha kesin bir öldürücülüğe neden olur. "Photography and Fetish"de Metz'in de dediği gibi sinemada en önemli ilişki bir imgeyi ardından gelen imgeyle bağlamakken, fotoğrafçılıktaki ayrıcalıklı bağlantı, imgeyi fotoğrafın resmettiği nesneye bağlayandır (s. 156). Bunun anlamı şudur: Belirli bir öznenin fotoğrafı o özneyi, film ya da video şeridinin gösterebileceğinden çok daha ısrarlı bir inatla gösterir, çünkü film ya da video şeridi, fotoğraf gibi görüntüsel ve belirtisel olsa da kaçınılmaz bir şekilde kurgusallığa meyleder.

Barthes'in kullandığı öldürücülük kelimesinin pek de fotoğraf makinesine özgü olmayan üçüncü bir anlamı daha vardır. Gerçek ya da mecazi anlamda fotoğrafının çekilmesi sürecinde özne, yaşamdan temsili ölüme yükseltilişinin en azından, aksi halde zamanın getirdiği değişikliklere açık olacak şeylerin korunması için çalışacağını; "öz"ünü zaptedip ölümsüzleştireceğini düşlemler. Ancak bu özne, bu tip bir öz ya da içsel "hakikat"le hiç ilgisi olmayan şekillerde ayrımsanmasından kaynaklanan öldürücü deneyimi tekrar tekrar yaşantılar. Bu şekilde ayrımsanmak, daha çok perdenin bir etkisidir. Barthes, kamera/nazarın dondurulmuş bedene yazdığı korkunç anlamı ancak sevginin silebileceğini ileri sürer [s. 26]. Buradaki "sevgi" V. bölümde bahsettiğim üretken bakışın bir göstereni dir.

Gerçek ya da hayali fotoğraflama işlemi zaptettiği şeyi öldürdüğü anda ona bir de "gerçeklik" verir. Sontag'ın deyimiyle, "sanayileşmiş ülkeler"deki insanlar –yani, nazara esas itibarıyla kamera süsü veren insanlar– "fotoğraflarının çekilmesi için çaba sarf ederler" çünkü "fotoğraflarla gerçek yapıldıklarına" inanırlar (s. 161).

Bunun tek nedeni bu suretle psişik olarak özümlenebilir ve olumlanabilir imgelere dönüşmeleri değil, bir de gerçek ya da metaforik kameranın deklanşöründen çıkan sesin tüm öznelliğin bağımlı olduğu toplumsal "onay" ya da "tanıma"yı göstermesidir. Fotoğraf makinesi eşzamanlı olarak "öldürür" ve olumlar; nesneyi yaşamın dışına, temsilin içine kaldırır ve onu psişik ve toplumsal açıdan gerçekleştirir. Bu yüzden genellikle "gerçeklik" olarak düşündüğümüz şey, "yaşam"ın değil "ölüm"ün tarafında, varlığın değil temsilin tarafında görünür.

Pierre Bourdieu bizi bu argümanı birey öznenin ötesine, aile kurumuna taşımaya teşvik eder. Yazmış olduğu "The Cult of Unity and Cultivated Differences" başlıklı makalede Bourdieu, ailenin grup fotoğrafı ve fotoğraf albümü içinde ve vasıtasıyla böylesine geniş bir şekilde var olduğunu iddia eder. Çünkü bunlar aileye aksi halde eksik kalacak bir gerçeklik ve tutarlık bahşeder. Ailenin psişik ve toplumsal önemi nedeniyle fotoğrafçılar –ister amatör ister profesyonel olsun– kendilerini bu konuya başka her şeyden daha çok adamışlardır. "Fotoğrafçılık çoğunlukla sadece *ailesel işlev*inden dolayı ya da daha doğrusu aile grubu tarafından ona bahşedilen işlevle varolur ve yaşar," der Bourdieu ve devam eder, "aile hayatının en önemli ve en heyecan verici anlarını onurlandırmak ve ölümsüzleştirmek, kısacası, aile ve aile birliği hissi uyandırarak (bu hissi yeniden ortaya koyarak) aile grubunun bütünleşmesini desteklemektir?"[10]

Flusser bir yerde, gerçekliği açısından sadece özne ve ailenin değil, "hadiseler"in de kameraya bağlı olduğunu söyler. Flusser'a göre hadiseler kameraya bağlı olmalarıyla ilgili öylesine bir hiperbilinç geliştirmişlerdir ki, kameranın dikkatini talep edecek kadar ileri giderler. "Her hadise, televizyon ya da sinema ekranına ulaşmayı veya bir fotoğraf haline gelmeyi amaçlar," diye yazar (s. 14). Siegfried Kracauer ve Robert Smithson aynı argümanın daha uç biçimlerini çok farklı bağlamlarda sunar. Her ikisi de, bütünüyle dünyanın, gerçek ya da imgesel bir kameranın deklanşöründen gelecek sesi talep ettiğini ve bunu da kendini önceden bir "fotoğraf"a dö-

10. Pierre Bourdieu, "The Cult of Unity and Cultivated Differences," *Photography: A Middle-brow Art*, çev.: Shaun Whiteside, Stanford UP, Stanford, 1990, s. 19.

nüştürerek yaptığını iddia eder. Kracauer şöyle yazar: "dünyanın kendisi 'fotoğrafik bir yüz' takınmıştır; fotoğrafı çekilebilir çünkü yerini enstantanelere bırakan uzamsal bütüne tamamıyla indirgenebilir olmaya uğraşır."[11] Smithson ise fotoğrafını çekmeyi planladığı yere varışını ve o daha kamerasını çevirmeden önce o yerin temsil tutarlığı üstlenmiş olduğunu keşfedişini betimler:

> Köprü ve nehri aşırı pozlanmış bir *resme* dönüştüren öğlen güneşi, manzarayı sinema-laştırdı. Kendi Instamatic 400'ümle onun fotoğrafını çekmek, bir fotoğrafın fotoğrafını çekmeye benziyordu. Güneş, Instamatic vasıtasıyla gözüme ayrıntılı bir "fotoğraflar" dizisi yansıtan devasa bir ampul haline geldi. Köprü üzerinde yürürken, çelikten yapılmış kocaman bir fotoğrafın üzerinde yürür gibiydim, aşağıdaki nehir sürekli bir boşluktan başka bir şey göstermeyen kocaman bir sinema filmi gibiydi.[12]

Flusser, Kracauer ve Smithson'dan alıntıladığım üç pasajın gösterdiği şey elbette, nesne ve hadiselerin özünde var olan bir tür amaçlılıktan daha çok, fotoğrafın çağdaş görüş alanımızı tanımlama konusundaki mükemmelliğidir. Ancak bu pasajları buraya dahil etmemin nedeni, insan öznelliğinin merkezi bir özelliği olan bir fenomenin yerini değiştirip, onu insan-olmayan alanına yerleştirmeleridir. Flusser'ın hadiseler, Kracauer'in dünya ve Smithson'ın manzara tanımı bu üç varlığı, fotoğraf çekiminden hepimizin aşina olduğu ve nazarın her gün yaşantıladığımız bir özelliğini temsil etmekten sorumlu yapar. Bu örnekler, gerçek ya da metaforik kamerayla yüzleşen bedenin beklentiye dayalı donuşunu, "fotoğraf-öncesi fotoğraf" olarak adlandırılabilecek bir şey biçimine gelişini canlandırır. Öznenin kendini nazara şimdiden belirli bir "resim" kılığında sunmakta kullandığı jestlerden bazılarını, insan-olmayan kategorisine koyarlar.

Lacan, *Four Fundamental Concepts*'de "taklitçilik" [mimicry], ya da taklitçilik için sunduğu başlıca örnekten çıkarsamayla "leke",

11. Siegfried Kracauer, "Photography," *Critical Inquiry*, c.19, no.3 (1993): 433.
12. Craig Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, ed. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman ve Jane Weinstock, University of California Press, Berkeley, 1992, s. 27'de alıntılanan "The Monuments of Passaic"den alınmıştır.

olarak adlandırdığı bu fenomene birkaç sayfa ayırır. Flusser ve Smithson gibi o da taklitçiliği açıklamaya doğal olandan başlar ve bu alana kendisi de benzer bir amaçsallık atfeder. Tüm doğal mutasyonları meydana getirenin doğal ayıklanma olduğu nosyonuna Roger Caillois'nın uyguladığı yapısökümüne başvuran Lacan,[13] taklitçiliğe başlıca örnek olarak, öteki doğal nesnelerin şeklini ve rengini benimseyen bazı böcek türlerinin davranışlarını gösterir. İlgisini en çok çeken örnek, briozariler olarak bilinen "yarı bitki yarı hayvan"lar arasında yaşayan "caprella'" adlı kabukludur. Yaşadığı bu çevrede caprella, briozarilerin lekeye benzeyen bağırsak kıvrımlarını taklit eder. Caillois gibi Lacan da caprellanın yırtıcıları aldatmayı başaramadığına işaret ederek bu kılık değiştirmenin sadece bir korunma işlevi gördüğü nosyonunu çabucak saf dışı bırakır. Caprellanın kılık değiştirmesinin, yalın ve basit bir şekilde belirli bir "*resim*"in parçası olma girişimi olduğunu söyler:

> (Caprella,) bir leke haline gelir, bir resim haline gelir, resme yazılmıştır. Bu, tam anlamıyla, taklitçiliğin çıkış noktasıdır. Ve, temelde, öznenin resme yazılmaktaki temel amaçları, daha tereddütlü bir talıminin ilk bakışta ileri sürebileceğinden çok daha haklı görünmektedir. (s. 99)

Caillois bu leke taklitçiliğinden, "boş ve dolu yerleri olan üç boyutlu bir uzamın yeniden üretimi: Heykel-fotoğrafçılığı, ya da daha iyisi, *teleplasti*"" diye bahseder (s. 23). Lacan'ın hiçbir gönderme yapmadığı bu çarpıcı metafor, caprella ile çağdaş görüş alanımızı işgal eden özne arasındaki benzeşimsel bağlantıyı kurmada can alıcı öneme sahiptir. Özne, nazar tarafından önceden varolan bir imge şeklinde "fotoğraflanma"yı o kabuklu gibi edilgin ve bilinçdışı bir şekilde beklemez her zaman. Aksine, fiziksel bedeni işaretlemek için, ya arzulanan bir temsilin ya da pek de hoş olmayan koşullara

13. Roger Caillois, "Mimicry and Legendary Psychasthenia," çev.: John Shepley, *October*, no.31 (1984): 17-32.

* Caprella: Peygamber devesini andıran garip biçimli küçük bir karides türü. (ç.n.)

** Teleplasti (teleplasty): Ruhun maddeleşerek herhangi bir nesne biçimine girmesine verilen ad. Fransız Antropolog Roger Caillois bu kelimeyi tinsel bağlamdan çıkarmış, morfolojik taklitçilik üzerine yaptığı çalışmada yeniden tanımlamış ve iki boyutlu kamuflajdan üç boyutlu kamuflaja geçişin temellerini atmıştır. (ç.n.)

maruz kalmış bir temsilin şeklini alarak, nazar tarafından belirli bir şekilde ayrımsanmaya çalışabilir. O zaman özne imgesel fotoğrafı kendi önünde tutmaz; onun biçimine yaklaşır ya da yaklaşmaya çalışır. Bu anlamda Lacan ve Caillois'nın tartıştığı taklitçiliğin üç boyutlu "fotoğrafçılık"ı oluşturduğu söylenebilir.

Kılığına girip, nazarı bizi olumlamaya davet ettiğimiz imgeyi açıklarken Lacan'ın leke metaforuna başvurması, bedenlerimiz ile kültürel envanteri oluşturan temsiller arasındaki ilişkinin "perde" göstereninin ileri sürdüğünden daha esnek şekilde anlaşılması gerektiğini gösterir. Leke metaforu bu ilişkiyi iki değil, üç boyutlu olarak izah eder ve bedenle onu tanımlayan imge arasındaki mesafeyi çökertir. Bu çöküş, Barthes'in deyimiyle, "kendimin, bir başkası olarak kurnazca gelişi"ndeki özdeşleşme sürecinin daha iyi anlaşılmasını kolaylaştırır. Leke, gerçek kas ve etin fotoğrafik bir temsile dönüşümünü perdeden daha iyi anlatır; bu temsilin, beden duruş şemasını ve esasen Wallon'un "içalgısallık" dediği şeyin bütününü içine alabileceğini, böylelikle de imgenin tam bir cismani özümlenmesini gerektirebileceğini anlamamıza yardımcı olur.

Seminar XI'da Lacan, imgenin özneye ilişkisini kavramlaştırmak için uzamsal imalar taşıyan birkaç metafor daha geliştirir: "zarf," "eş," "maske" ve "çıkarılıp atılmış deri." "Zarf," gerçek ya da imgesel fotoğrafın özneyi içine alabileceğini, onu ya koruma ya da tuzağa düşürme amacıyla kapsayabileceğini ima eder. "Eş" lekenin işaret ettiği özdeşleşmenin tam tersine işaret eder: Öznenin içalgısal olarak imgeyi özümleme girişiminde bulunmasına değil, onunla benlikten uzakta, heteropatik şekilde özdeşleşmesine işaret eder. "Maske," kişinin giyilen ama psişik olarak üstlenilmeyen bir şeyin arkasına saklanmasını ima eder. Son olarak, imgenin bir "çıkarılıp atılmış deri" olduğu nosyonu, imgenin vücuttan çıkarılması, kişinin özne olarak onaylanmasına vasıta olan "fotoğraf"ı "giymeyi" kabul etmemesi anlamını taşır. Bu, "siyahlık" perdesini reddedişini anlatırken Franz Fanon'un da kullanmış olduğu, uzuvların bedenden ayrılması imgesini anımsatır.[14] Bu metaforu konuya dahil

14. Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, çev.: Charles Lamm Markmann, Pluto Press, Londra, 1986 [*Siyah Deri, Beyaz Maskeler,* çev.: Mustafa Haksöz, Sosyalist Yayınlar, 1996, s. 108].

ettikten hemen sonra Lacan, onu başka ilginç şekillerde de kullanır: Çıkarılıp atılmış deri, savunma amacıyla bir kalkan gibi kullanılabilir. Yani sadece atılmakla kalmayıp, koruyucu bir araç olarak ben ile ötekiler dünyasının arasına konabilir.

Bir manzaradan sanki daha kamerasını ona çevirmeden fotoğraf özellikleri üstlenmiş gibi bahseden Smithson bununla tam olarak ne kastediyordu? Konumuzla daha alakalı şekilde ifade edecek olursak, bir öznenin kamera/nazarı kendisini belirli bir biçimde ayrımsamaya davet etmesi ne anlama gelir? Özne, hangi mekanizmalar ve stratejiler vasıtasıyla kendini bir "fotoğraf" olarak sunar.

B. POZ

Öznenin gerçek ya da metaforik kamera tarafından belirli bir şekilde ayrımsanmak için yaptığı ilk şey poz vermektir. Son yıllarda poz başlığı altında çok şey yazıldı, ama pozun özündeki fotoğrafik doğayı, yani pozun, aslında önceden varolan bir imgenin ya da görsel değişmecenin taklidi olmanın yanı sıra, fotoğrafın kendisinin de taklidi olduğunu tam olarak anlayan sadece Craig Owens olmuştur. "Bir fotoğraf için poz verdiğimde ne yaparım?" diye sorar Owens. "Donarım...dönüşmek üzere olduğum fotoğrafı tahmin edercesine; ışık geçirmezliğini, hareketsizliğini taklit ederek; fotoğrafın et üzerindeki 'öldürücülüğü'nü bedenimin yüzeyine yazarak."[15] Owens'ın iddia ettiği gibi tüm fotoğrafik temsillerin cansızlaştırıcı etkilerini abartılı hale getiren poz sadece bedeni hapsetmekle kalmayıp, içalgısallığı dışalgısallığa, cismani varlığı imgeye uydurarak, Caillois'in taklit etmeyle ilişkilendirdiği o üç boyutlu fotoğrafçılığa da yaklaşır.

Leke gibi poz da kendisini üstlenen kişiyi "resmin içine" koyar. Caprella örneğinde resmin, lekeye benzeme edimi ile aynı anda varolduğu söylenebilir, ama temsil mantığı burada farklıdır. Halihazırda bir resim bulunması gerekmez çünkü poz onu kendi başına var edebilir. Pozun temsil gücü öyle büyüktür ki, dışarıya doğru ya-

15. Owens, *Beyond Recognition*, s. 210.

yılıp bedenin etrafındaki alanı ve bedene temas eden her şeyi imgesel bir fotoğrafa dönüştürür. Aslında poz, fotoğrafik imgenin öznellik alanına ait her iki özelliğinden birini kendisinde barındırır.

Poz her şeyden önce, "gerçek" ile temsil arasındaki sınırı çizen açık ya da örtük çerçeveyi var eder. Çerçevenin tam olarak nerede olduğunu her zaman bilemeyebiliriz; sadece çok genel anlamda orada olabilir. Ancak bir an için hep orada olduğundan şüphe edecek olursak hatırlamamız gereken tek şey, bedenin çerçeveyi çok kesin ve değiştirilemez şekilde tayin etme yeteneğine sahip olduğudur. Beden, alışılmıştan daha dar ya da daha geniş bir fiziksel alanla çevrildiğini, canlandırdığı sıkışma ya da genişlemeyle kolaylıkla belirtebilir.[16]

Mise-en-scéne'i üreten de pozdur. Poz, hem temsil tarafından bükülmüş bir bedenin uzama konmasını hem de sonunda bu uzamın bir "yer"e dönüştürülmesini içerir. Beden boş bir odayı işgal ettiğinde de, bir Sternberg filmindeki kadar ayrıntılı ve kalabalık bir dekor içine yerleştirildiğinde de eşit derecede geçerlidir bu. Poz, kendi içinde "kostüm" kategorisini de içerir. Poz, beden tarafından "verilmesi" ya da "takınılması" karşılığında, bedenin giymiş ya da takınmış olduğu şeyleri kostüme dönüştürür. Bir palto bile, poza dahil olduğunda soğuğa karşı bir korunma olmaktan çıkıp daha geniş bir "teşhir"in parçası olur.

Son olarak poz, daha geniş bir açıdan, metaforik anlamda, "aydınlatılmışlık"ı gösterir. Hayali fotoğrafın diğer bileşenleri üzerinden gerçek ışık ve gölge oyunlarını biçimsel ve kavramsal olarak anlamaya bizi teşvik eder. Poz veren bir bedenin yüzünün yarısına düşen eğik bir gölge artık rasgele ya da önemsiz değildir; "resim"in bir parçası olur ve çoğu kez fotoğraf çekiminde kullanılan bir aydınlatma kaynağını akla getirir (Smithson'ın, güneşi "devasa ampul" olarak nitelendirdiği pasajda olduğu gibi).

Biraz önce listelemiş olduğum öğeler içinde poz, fotoğrafı en

16. Cindy Sherman'ın "centerfold" [orta sayfa] formatıyla ürettiği fotoğrafların bu ilkenin baştan sona aynı kalitede sürdürülen bir canlandırmasını sunduğu söylenebilir. Alışılmıştan çok daha sığ –ve bazı durumlarda genellikle fazla zoraki– bir çerçeve içine girebilmek için kadınların üstlendiği doğal olmayan pozlar, orada olmasa da çerçeveyi ima ediyor.

çok yankılayan olsa da, çerçeveleme, mizansen, kostüm ve ışıklandırma da belirli bir cismani teşhirin sahip olduğu fotoğrafik nitelikleri derinleştirecek şekillerde uygulanabilir. Bunlardan her biri, pozun talep ettiğinden çok farklı bir "resim" üretilmesini sağlayabilir. Bu nedenle sadece pozun uzantıları olarak değil, Smithson'ın tarif ettiği fotoğrafik etkiye katkıda bulunan öğeler olarak düşünülmeleri gerekir.

Pozun etkin ve önceden tasarlanmış bir şey olduğu farz edilir. Örneğin Lacan'ın görüş alanına eylemliliği dahil etmesini sağlayan aslında taklitçilik tanımı olmuştur. Lacan'a göre pozu dahil etmemiz gereken kuramsal kategori taklitçiliktir. *Four Fundamental Concepts*'de hayvanın imgeyle mümkün olan tek ilişkisinin basit bir yeniden üretim olduğunu, ancak insan söz konusu olduğunda başka bir nokta daha bulunduğunu ileri sürer. "İnsan özne...hayvanların aksine, imge tarafından bütünüyle zaptedilmez," diye yazar. "Kendini onun içine haritalandırır. Nasıl mı? Perdenin işlevini yalıtarak ve perdeyle oynayarak. İnsan, aslında, maskeyle, sanki ötesinde nazar varmış gibi, nasıl oynayacağını bilir" (s. 107). Barthes de benzer bir argüman geliştirir. *Camera Lucida*'da şöyle yazar: "Kendimi 'poz verme' işlemine veriyor, bir anda kendim için bambaşka bir beden yaratıyor, bir görüntü öncesinde kendimi dönüştürüyorum. Bu aktif bir dönüşümdür" [s. 25].

Ancak Barthes bile hemen kabul eder ki kamera/nazar tarafından nasıl ayrımsandığının genellikle bu dönüşümle çok ilgisi yoktur [s. 26-27], bu yüzden etkinliğin bir eylem içerdiği ama bu eylemi bir sonucun takip etmediği söylenebilir. Ve Bourdieu, en bilinçli şekilde ve isteyerek üstlenilen pozu bile çoğu kez üstbelirleyen fotoğrafik klişeyle bilinçdışı bağdaşmanın altını çizer. Aynasallaştırılan öznenin, kamera/nazar tarafından nasıl ayrımsandığını en iyi ihtimalle bile ancak bir nebze kontrol edebileceğini de ileri sürer:

> kişi, her zaman cephe ilkesine uyarak ve en uzlaşımsal duruşu benimseyerek, sanki kendi imgesinin nesnelleştirilişi üzerinde mümkün olduğunca çok kontrol sahibi olmaya çabalıyordur. Eksen kompozisyonu da, cephe ilkesine uygun olarak, mümkün olduğunca kolay anlaşı-

lır bir etki sağlamaktadır. Sanki kişi yanlış anlaşılmaktan kaçınmaya çalışıyormuş gibidir... Bakan (ya da fotoğrafı çeken) kişiye bakarak, duruşunu düzelterek, kişi kendini, kendisine bakılmasını isteyen kişi olarak, bakılmak üzere sunar.[17]

Kişinin kendini kamera/nazara önceden varolan bir fotoğraf gibi sunmasının ne anlama geldiğiyle ilgili birbirinden çok farklı bu iki açıklamayı nasıl bir araya getireceğiz?

Bu soruyu yanıtlamak için Lacan'ın taklitçiliği –ve taklitçiliğin uzantısı olarak pozu– atfettiği failin her türlü sınırlamayla kuşatılmış olduğunu iddia edeceğim. Dolayısıyla bu fail, kısıtlı bir şekilde bile olsa, her zaman etkili olmaz. Belirli bir fotoğrafın şeklini önceden üstlenmek etse etse en fazla kaçınılmaz bir işlem üzerinde biraz kontrol uygulama girişimini temsil eder; öznenin, kamera/nazarın buyruğu altında ve aynasallıktan kaçınmanın olanaksızlığına karşılık olarak gösterdiği davranıştır. Bir de taklitçilik önceden varolan bir temsille ilişkili olarak gelişir. Poz söz konusu olduğunda bu temsil kültür perdesinden gelir. Bu nedenle o anda temsil açısından neyin "olası" olduğuyla sınırlıdır. Her iki bakımdan da taklitçilik yapmak, "yerine getirilirken bizi hükmü altına alan bir işleve eklenmiş" olmak demektir (s. 100).

Öznenin altında olduğu buyruk sadece gösterinin içinde olmak ve varolan imge-repertuarına bazı göndermeler yapan bir kılık üstlenmek değildir. İçinde görülmek üzere kendine verdiği biçim simgesel olarak onaylanmalıdır da. Yani Pazartesi günü "giy"eceğimiz şeyi bir tür olası "fotoğraflar" gardırobundan öylece seçemeyiz. Çünkü bir de öyle ayrımsanmamız gerekir.

I. bölümde vurgulamış olduğum gibi taklitçilik edimi vasıtasıyla belirli bir temsil biçimi üstlenme girişiminde bulunduğumuzda bu edim, son derece farklı bir "fotoğrafik" işleme sebep olabilecek bedensel faktörler yüzünden başarısızlığa mahkûm olabilir. Bir beden poz verdiğinde oyuna dahil olan diğer fotoğrafik öğeler –çerçeve, *mise-en-scéne*, kostüm, ışık– arzulanan "resim"i biçimlendirmek için o bedenle her zaman işbirliği yapmaz; çoğu kez, istenme-

17. Pierre Bourdieu, "The Social Definition of Photography," *Photography: A Middle-Brow Art*, s. 83.

yen bir resme neden olabilirler. Çoğu özne bunu, en azından kısmen de olsa anlar ve kamera/nazara sunduğu "fotoğraf"ın diğer özellikleri üzerinde biraz kontrol uygulama girişiminde bulunur. Ancak ekonomik ve diğer sınırlamalar, böyle girişimlerin başarısını çoğunlukla çok büyük ölçüde kısıtlar. Tüm bu sebeplerden ötürü imgesel kameranın deklanşöründen çıkan ses genellikle arzulanan imgeyi üretmez.

İleride göreceğimiz gibi Cindy Sherman'ın *Untitled Film Stills* adlı çalışmasındaki çoğu poz tam olarak bu belirli bir şekilde "fotoğraflanma"ya duyulan doyurulmamış özlemi sergiler. Barthes, en rafine ve ayrıntılı öz-bilince rağmen, hakiki bir kamerayla yüz yüze geldiğinde aynı yoksun bırakılmış arzuyu duyduğunu itiraf eder. "Keşke fotoğraf üzerine klasik bir tuval üzerindeymiş gibi 'çıkabilsem,'" diye yazar, "soylu bir ifadeyle -düşünceli, zeki vb.! Kısacası (Titian tarafından) "resmedilebilsem" ya da "(Clouet tarafından) çizilebilsem!" [s. 25-26]. Oysa ortaya çıkan imge "ağır, hareketsiz, inatçı" [s. 26].

Taklitçilik her zaman dirençli ya da hatta bilinçli bir amaçsallık da ima etmez; bir öznenin, kamera/nazar tarafından ayrımsanmaya alışmış olduğu imgelerle tamamen bilinçdışı bağdaşmasına işaret edebilir. Poz, bedenin fotoğrafik baskısı olarak daha genel şekilde anlaşılmalıdır ve söz konusu özne açısından bu baskının anlaşılması her zaman çok kolay değildir. Bu, belirli bir imgenin bedene hem psişik hem de cismani bir özdeşleşmeye neden olacak kadar çok yansıtılmasının bir sonucu olabilir. Ve söz konusu imge haza değil acıya neden olabilir.

Pozun belki de en sorunsal yönü, kültürel bir ideali temsil eden bir imgeye o idealin ne ima ettiğini hiç düşünmeksizin, yaklaşmaya duyulan kör bir özlemi açığa vurabilmesidir. Aynasal bağımlılığının kısmen de olsa farkına varmış bir özne bile genellikle, uzlaşımsal olarak görsel ideali temsil eden imgelerin otoritesine itiraz etmez. Sadece bu imgeler vasıtasıyla ayrımsanmaya çabalar, öylelikle hâkim yapıntıyı yeniden olumlar.

Fotoğrafik ideale yaklaşma özlemi, başarısızlığa değil de başarıya götüren o nadir durumlardaki eylemlilikle de bağdaşmayabilir.

Taklitçilik alanında ustalık sadece –ya da hatta en başta– poz ve çeşitli ek donatımlar yoluyla kişinin nasıl "fotoğraflandığını" başarıyla kontrol etmesine işaret etmez. Özne, kamera/nazarın karşısında etkin bir rolü ancak, istençli ya da istenç dışı "fotoğraflanma"sına vasıta olan imgeler tarafından imgesel zaptedilmeye direndiği ölçüde benimser ve dolayısıyla bu imgelerle ve bu imgeler üzerinde dönüştürücü şekilde çalışacak bir konumda olur. Oysa kişi kendini kamera/nazara ideal bir imge kılığında sunduğunda ve o özdeşleşmeyi eşzamanlı olarak "fotoğraf"la onaylattığında, aynadan üretken bir uzaklıkta kalması neredeyse olanaksızdır.

I. bölümde de vurgulamış olduğum gibi bazı öznelerin aynasal idealliği haczetmesi, başkalarının idealleştirilmiş bir kendi-imgesi [self-image]* elde etmesini, sonucunda ortaya çıkan *keyif* ne kadar geçici olursa olsun, daha da sorunsal kılar. Esasen, bir özneler grubunun idealliği kendi özüne indirgemesi karşılığında her zaman bir diğer grubun sadece kültürel değil, psişik seviyede de ideallikten uzaklaştırılmasını gerektirir. Birinin ideallikle asla başarısızlığa uğramayan bir özdeşleşme sürdürme girişiminde bulunması, hem benlik içinde o değere düşman addedilen her şeyin devamlı olarak belirlenmiş ötekilere yansıtılmasını hem de başkalığın öldürücü reddini gerektirir.

Kişinin, vasıtasıyla görüldüğü imgelerle ilgili olarak sınırlı da olsa bir eylemlilik üstlenmesi, perdenin ve kamera/nazarın dışsallığının bir ilk kabulünden ve kişinin benlik-oluşturan "foto"sunun çekildiği şartları kontrol etme girişiminden fazlasını zorunlu kılar. Görüş alanında etkin bir konum benimsemek için ideallik alanında da sürekli bir bölme ve dönüştürme çabası vermek gerekir. Böyle bir gayret, idealleştirme işleyişlerinin hem benlikten hem de kültürel idealden ayrıksılığını gerektirdiği kadar, akabinde, bu kitapta daha önce savunmuş olduğum gibi yeni ve geçici şekilde aydınlatılmış bedenlerle uzakta özdeşleşmeyi de gerektirir. Ancak, aynı zamanda tutkulu ve sınırsız olan ideal olma arzumuzun açığa çıkarılmasını ve bu arzu yok edilemeyeceğine göre, sürekli olarak yapısö-

* Self-image: Kişinin kendisi hakkında hissettiklerinin ve düşündüklerinin toplamı. (ç.n.)

kümüne ve yer değiştirmeye uğratılmasını da gerektirir. Bunun, bireyin bilinçli öznelliği seviyesinde etik bir buyruk (ve aslında kaçınılmaz bir olanaksızlık) ve temsil pratiği seviyesinde siyasi bir buyruk olduğunu bir kez daha iddia edeceğim.

Böyle bir temsil pratiğine örnek olarak Cindy Sherman'ın *Untitled Film Stills*'ını ele alacağım. Bu imgelerin, nazara kendimizi imgesel bir fotoğraf biçiminde uzlaşımsal olarak sunduğumuzu alışılmadık bir açıklıkla görmemize izin verdiğini savunacağım. Pozlarımızın genellikle kültürel idealle mümkün olduğunca bağdaşma özlemini ve kamera/nazarın o özleme çoğu kez katılmadığını gösterdiğini de ispat eden söz konusu imgeler, II. bölümde bahsetmiş olduğum, imgeyle kurulan o "uzun aşk ilişkisi/umutsuzluğu"nu[18] canlandırır. Ama *Untitled Film Stills* daha ileri de gider: Bizi, resmettikleri kadınların yaklaşmakta son derece başarısız olduğu ideal *imago*yla değil, kadınların kendileriyle özdeşleşmeye teşvik ederler ve bu özdeşlemenin acıya değil hazza vesile olmasını sağlar.

C. BAŞLIKSIZ FİLM KARELERİ

Cindy Sherman'ın çalışmasına verdiği isim, *Untitled Film Stills* [Başlıksız Film Kareleri] bu çalışmanın, hareketin durdurulmasıyla –filmin akışının bir karede dondurulmasıyla– ilgili olduğu izlenimini yaratır. Görünürde bu hareketsizleştirmeyi en başta sinemayla ilgili olarak kavramlaştırmaya teşvik ediliriz. Ancak poza, tüm abartmalı fotoğrafik yananlamlarının yanı sıra merkeziyet de vermeleri sayesinde bu imgeler film karesini fotoğrafa özgü hareketsizleştirmenin biraz daha geniş anlamda bir metaforu yapar. Diğer bir deyişle, yaşamda fotoğraf neyse sinemada da film karesi odur, diyerek bu iki terim kümesinin birbirinin yerine geçebileceğini ileri sürerler. Film karesi, Metz'in fotoğrafla ilgili tartışmasında bahsettiği, göndergenin içindeki kesiği anlamamızı sağlayacak bir gösteren bile sağlar. Çünkü film karesi üretmenin en kolay yolu, filmi oluşturan imgeler sekansından tek bir kareyi kesmektir.

18. Bu isabetli tabirin Laura Mulvey'in *Visual and Other Pleasures*, Indiana UP, Bloomington, 1989, s. 18'den geldiğini bir kez daha belirtmek isterim.

Arthur Danto *Untitled Film Stills*'ın sadece uzlaşımsal fotoğraf değil, Caillois'in taklitçilikle ilişkilendirdiği o üç boyutlu fotoğrafla da ilgili olduğunu iddia etmişti. Yani Danto, Sherman'ın sekansındaki imgelerin, fotoğrafın dünyaya gönderme yaptığına dair alışılmış düşünme şeklini tersine çevirdiğini ileri sürer. Sherman'ın imgeleri bir şekilde dünyayı fotoğrafın göndergesi olarak varsayar. Danto, profilmik hadisenin kamera/nazarı talep ettiğini; kendini halihazırda bir fotoğraf, ya da daha çok, (bu tip bir imge "olmak" gerçekten kamera/nazarın onayını zorunlu kıldığı için) bir fotoğraf "olabilir" şeklinde sunduğunu savunur. Danto, profilmik hadisenin bu şekilde görülmeyi poz vasıtasıyla sağladığını da söyler:

> Kamera...artık pozu sadece belgelemiyordur: Poz, film karesinin dilini öyle bir şekilde kullanır ki, asla fotoğrafik olarak kaydedilmemiş olsa bile bir *tableau vivant** eşiti olacaktır. Film karesini oluşturan sahne ve oyuncular bunu sadece film karesi için yaptıklarına göre, kamera da çalışmanın içindedir.[19]

Untitled Film Stills'ı tartışırken Danto'nun yorumunu konumuzla daha doğrudan bağlantılı şekillerde ele almak istiyorum. Siyah-beyaz "film kareleri"nin her birinde Sherman'ın canlandırdığı beyaz bir kadın, artalana karşı bir poz verir. Bu artalan ya o pozun bir uzantısıdır, ya pozla çelişir ya da poz o artalan üzerinde bir hak iddia etmektedir. Poz, kadının gerçek ya da hayali bakış tarafından belirli bir şekilde, genellikle olduğundan daha güzel bir şekilde, görülme arzusunu belirtir. Bakış burada kamera/nazarı simgeler çünkü öyküsel olarak değil biçimsel olarak belirtilmiştir.

Untitled Film Stills'de sunulan pozlar birçok eleştirmenin de belirttiği gibi son derece klişedir; öyle ya da böyle bir çeşit normatif ideali akla getirirler. Bu imgeler, kişinin sadece perdeden alınmış bir imge vasıtasıyla kendisini görülmek-için-olan yapabileceğini aşikâr kılmakla kalmaz, ayrıca bu amaçla kişinin kültür tara-

* Tableau vivant (tableaux vivant ya da tableau): Fransızcada "canlı resim" anlamına gelir. Bir grup modelin konuya uygun şekilde hazırlanmış kostümleriyle, teatral bir ışık altında dikkatlice poz verişleri betimlenir. Poz verirken gösterilen kişiler konuşmazlar ya da hareket etmezler. (y.h.n.)

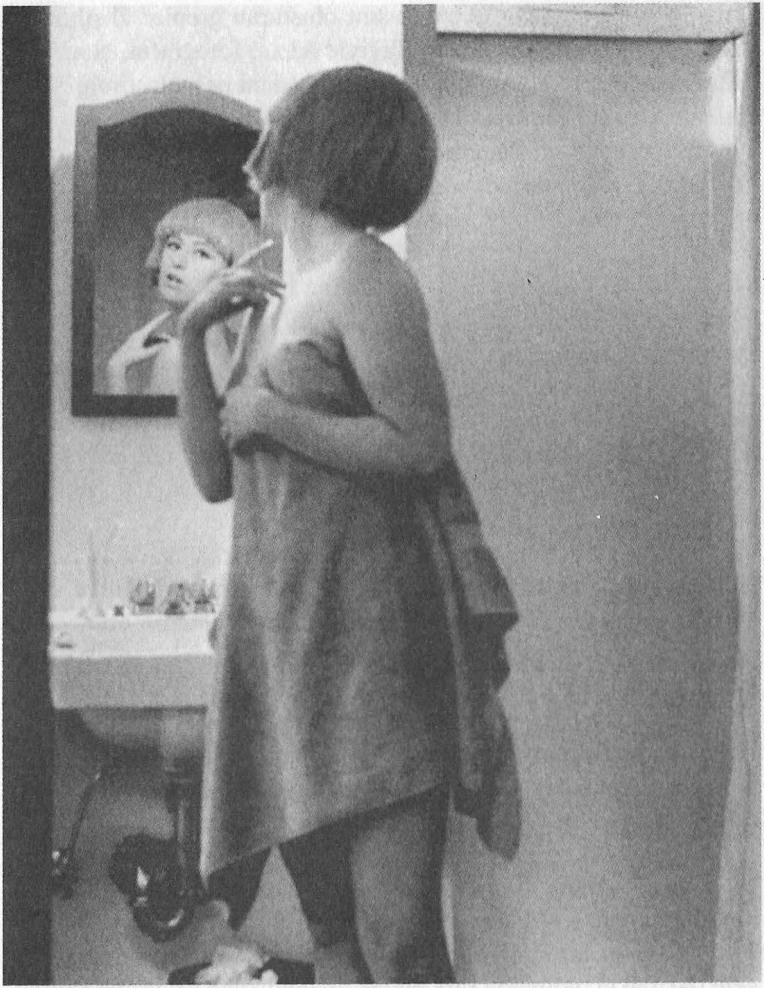
19. Arthur Danto, "Photography and Performance: Cindy Sherman's Stills," Cindy Sherman, *Untitled Film Stills*, Jonathan Cape, Londra, 1990, s. 13.

fından değeri yükseltilmiş imgelere yöneldiğini de apaçık gösterir. Ancak Sherman'ın kadınları nadiren sadece kendi belirlemeye çalıştıkları önkoşullara göre "fotoğraflanmıştır"; genellikle cismani ya da çevresel bir ayrıntı çok farklı bir fotoğrafik işlemi kışkırtır. Örtük olarak fotoğrafik olan imgenin pozla üst üste binen diğer öğeleri hakkında da bir yorum sağlayan *Untitled Film Stills*'daki birkaç imge, böyle bir imgenin neleri içerdiğini daha iyi anlamamıza yardımcı olur.

Untitled Film Stills'ı incelemeye serinin ikinci ve üçüncü imgeleriyle başlayalım. Neredeyse frapanlığa kaçan bir şekilde poz "hakkında" olan bu imgeler pozu belirli bir şekilde fotoğraflanma talebi olarak ele alırken, kamera/nazarın böyle bir gelişe nasıl da tepkisiz olabildiğini de canlandırırlar. Bu karelerin ilkinde, kendine bakmak için banyo aynasına dönmüş bir kadın görülür (şekil 77). Bedeninin kalanı diğer yöne bakmaktadır; sanki tam banyodan çıkmak üzereyken aynaya dönmüş gibidir. Bedenin bu bozuk duruşu nedeniyle, yansıyan yüzeyde sadece yüzünü görürüz: Bu yüzeyin sağladığı imge halsiz bir şekilde geriye atılmış başını, çenesine dokunmak üzere olan sağ elinin işaret parmağını göstermektedir.

Bu karedeki ayna imgesi kahramanını açıkça görülmek istediği şekilde temsil eder; geleneksel kadın güzelliğinin cisimleşmiş hali. Ancak kamera/nazar kadının bu dileğiyle işbirliği yapmaz. Kadını ayna yönünden değil, diğer taraftan fotoğraflar. Bu konum bize kadının çerçevelenmiş ve idealleştirilmiş portresinin bir görünümünü hâlâ verebilmektedir ancak portesinin, bedeninin kalanıyla çarpıcı bir tezat içinde olduğunu da göstermektedir. Kadının hafif tombul ve belirsiz bedeni kesinlikle kendini görülmek için sunmaz. Bedeni, hem belirli bir üsluba uydurulmuş olan başının ve sağ elinin dengeli öz-bilincine sahip değildir hem de kadın tarafından "resim"in dışında tutulmak istenirmişcesine büyük bir havluyla örtülmeye çalışılmıştır. Bunun iyi bir nedeni vardır: Beden parametreleri ve aynasal yansıma birbiriyle orantılı değildir.

Bu imgenin iki özelliği her ne kadar görünüşte, fotoğrafik bir işlemden çok bir aynayla ilgili olsalar da, kamera/nazara gönderme yapmaktadır. Birincisi, Rosalind Krauss'un yakın zamanda işaret



Şekil 77

etmiş olduğu gibi, imgenin yapısını oluşturan grenler alışılmadık şekilde bariz olmasıdır. Bu özelliğiyle adeta, fotoğrafın, benim de daha önce defalarca yorumladığım gibi bedeni nesneleştirdiğini iddia etmektedir.[20] İkincisi, daha geniş olan kapı aralığı çerçevesinin ayna çerçevesini kapsamasıdır. Bu da imgenin, özne ve ayna arasındaki ikili alışverişin dışında olan bir perspektif sunduğu gerçeğini ön plana çıkarır ki bu perspektif tam olarak kamera/nazarı ima eder. Bu iki ayrıntı bir araya geldiğinde, kadının pozunu, Lacan'ın ayna evresinde anlatılan ideallik tahtına heyecan veren çıkışın bir tekrarı olarak değil, aygıt tarafından önceden belirlenmiş şekillerde ayrımsanma başvurusu olarak tanımlar.

İki numaralı kare, bedenin kendisinin bazı özelliklerini arzulanan "fotoğrafik" alışverişin karşı gösterenleri olarak sunarken, üç numaralı kare çevresel etmenleri daha çok yalıtır. Bu imgede kadın sağ tarafta, bir lavabonun önünde durmaktadır. Lavabonun yanında bir bulaşık sepeti, bir şişe Ivory marka bulaşık deterjanı, hemen hemen boş bir meyve suyu şişesi ve Morton's marka ağzı açık bir tuz kutusu vardır (şekil 78). Kadın, fırfırlı bir mutfak önlüğü ve seksi bir bluz giymiştir. Görünmeyen birine, muhtemelen bir erkeğe, sol omzunun üzerinden ıslak dudaklarla baştan çıkarıcı bir şekilde bakmaktadır. Sol eliyle tezgâha dayanmış olduğu için omzu tahrik edici şekilde yükselmiş, göğüslerinin hatları belirginleşmiştir. Burada, kadın "vamp" olarak "fotoğraflanmak" için kendini cinsellik içeren bir muziplikle sunar. Ama etrafındaki sıradan nesneler bu tanımla çelişir ve onun bir "*Hausfrau*"* olduğunu ilan eder.

Karenin üst kenarı kadının yüzünü sol gözünün hemen üstünden keser ve sol kaşını, alnını ve kâkülünü dışarıda bırakarak, hem görüntünün alınmış olduğu perspektifi hem de çerçeveyi ön plana çıkarır. Kadının fotoğraflanmış olduğu yerden son derece farklı bir yere bakmakta olduğunu fark etmek gözlemleyen seyirciye kalmıştır. Kamera/nazarın bizi her zaman kendi-imgemizi yönelttiğimiz seyir noktasından ayrımsamadığını bu ayrıksılık bize bir kez daha hatırlatır.

20. Rosalind Krauss, "Cindy Sherman Untitled," *Cindy Sherman, 1975-1993,* Rizzoli, New York, 1993, s. 56.

* Almancada ev kadını. (ç.n.)



Şekil 78

Belirli bir poz vasıtasıyla arzulanan bir "fotoğraf" olmayı amaçlayan kadına bir örnek de otuz dört numaralı karedir. Bu kare bir bedenin bir pozu bilinçten çok bilinçdışının komutasında takındığını iki ve üç numaralı karelerden daha net şekilde bildirir. Ayrıca pozun tutarsız kaynağına işaret ederek pozun muğlak bir şekilde "etkin" olduğu nosyonunu sorgular. Böylelikle, taklitçiliğin sadece kişinin "yerine getirilirken [onu] hükmü altına alan bir işleve eklenmiş olması" anlamına gelmediğini, aynı zamanda, büyük çoğunlukla, normatif bir ideale edilgin şekilde uymak anlamına geldiğini iddia eder.

Bu imgede siyah saçlı bir kadın, buruşuk bir siyah çarşaf üzerinde uzanmıştır. Üstünde sadece düğmelerinin yarısı açık bir gömlek ve ince çorap vardır. Başını şehvetli bir şekilde geriye atmış, bedeniyle tipik bir "dergi güzeli" pozu vermiştir (şekil 79). Önünde, geleneksel kadın fantezisini kışkırttığını kapağıyla ilan eden türde ucuz bir roman durmaktadır. Kitap açık şekilde ters çevrilmiştir.



Şekil 79

Kadının yüzündeki o uzaklara dikilmiş, hayalci bakışa ilham veren muhtemelen o açık sayfadır. Açıktır ki kadın kendini imgesel olarak, roman tarafından önerilen bir *mise-en-scéne* içine yansıtmaya çabalamaktadır ve yarı bilinçli pozu, o konum üzerindeki cismani talebini temsil eder. Pozun mantığına göre "fotoğraflanmayı" bir başarırsa, doğrudan oraya götürülecekmiş gibidir.

Ancak kamera/nazarın benimsediği konum, hiç de bu arzuyu tatmin edecek bir konum değildir yine: Kadını, başından çok ayağına yakın olan bir konumdan alır ve böylelikle kadının bedeninin alt yarısı, üst yarısıyla kıyaslandığında orantısız –ve yerici– bir şekilde şişirilmiş olur. Aslında kafası o kadar küçüktür ki tamamen başka bir bedene aitmiş gibi görünür ve kadının üzerinde yattığı siyah çarşafla birleşen siyah saçları bu etkiyi artırır.

Öz itibarıyla fotoğrafik olan bu kareyle "zapt edilen" profilmik hadisenin tek öğesi, poz değildir. Siyah çarşaf, kadının bedenini "erotik fotoğraf"ı çağrıştıracak şekilde teşhir eder ve aslında kadının pozunun bir uzantısıdır. Fotoğrafın kenarları yatağın kenarlarıyla öylesine denk düşer ki birbirlerinden ayırt edilemezler. Bu da imgenin çerçeve-çizgilerinin yatak tarafından önceden belirlendiğini ima eder gibidir. Otuz dört numaralı kareye fotoğraf başka bir şekilde daha dahil olur. Kadının giymiş olduğu düğmelerinin yarısı açık gömleğin renginin beyaz olması, bedeninde toplanan ışıkla çarşafın gölgeli kıvrımları arasındaki tezatlığı daha da vurgular. Bu kadının, çerçevenin sağ tarafını aydınlatan ve muhtemelen fotoğrafın başlıca aydınlatma kaynağı olan lamba daha yerine bile yerleştirilmeden önce "aydınlatılmış" olduğu söylenebilir.

Elli numaralı kare, kendini idealleştirerek örtük bir kamera/nazara poz veren kadına başka bir örnek sunar. Ancak bu kare, kadının lavabo önündeki konumundan, fantezileriyle daha orantılı bir konuma kendini sadece verdiği pozla nakletmeye çalıştığı iki numaralı kareden ayırt edilmelidir. Burada kadın, bedensel biçimlenişi vasıtasıyla, işgal ettiği alanın haklı sakini olma girişiminde bulunur ama kendini tamamıyla öyle hissetmemektedir. Diğer bir deyişle içinde oturduğu oda, bir tür "düş manzarası"nı temsil eder.

Bu, 1960'ların klişe iç dekorasyonuna sahip bir çalışma odası-

dır; aslında dönemin dergilerinden alınmış fikirlerle döşenmiş olması muhtemeldir (şekil 80). Hem bu açıdan hem de içindekilerin abartılı bir düzen ve kesinlikle yerleştirilmiş olması bakımından içkin bir şekilde "fotoğrafik"tir. Oda neredeyse kamera/nazarı talep eder gibi görünür; aynı Caillois'nın caprella'sı gibi: "İşte böyle görülmek istiyorum." Odada Kızılderili kilimleri, bir yerli oyması, soyut bir heykel ve minimalist bir şöminenin önüne büyük bir özenle simetrik şekilde yerleştirilmiş çağdaş sandalyeler, koltuk ve orta sehpasından oluşan bir "sohbet" takımı bulunmaktadır. Orta sehpasında üç kül tablası vardır.

Koltukta siyah saçlı bir kadın oturmaktadır. Yakası ve kol ağızları suni leopar kürküyle kaplı, siyah, dekolte bir elbise giymiştir. Bir bacağını yapmacık bir kayıtsızlıkla altına toplamış, diğerini zarafetle yere uzatmıştır. Ancak kadının üst bedeni abartmalı şekilde diktir ve kadın büyük bir dikkatle önüne bakmaktadır; sanki bir hata yapmaktan korkar gibidir. Kucağında, yine bir *savoir-faire** eda-



Şekil 80

* Savoir-faire: Usta, işinin ehli. (ç.n.)

sıyla bir kokteyl tutmaktadır ama kareye bakan gözlemci, kadının gaf yapma korkusuyla kokteylini içmekten çekindiği izlenimine kapılır. Üst bedeninin katılığı, odanın içindeki eşyalardan çok fazla etkilendiğine ve o odanın sahibi kadar kültürlü olmayı çok istediğine işaret eder.

Burada beden yine pozun zararına çalışır ve kadının sanatkârane şekilde ayarlanmış bacaklarının ve dikkatle seçilmiş kostümünün talep ettiğinden farklı bir fotoğrafın üretilmesine neden olur. Meseleyi biraz daha net ifade etmek gerekirse, bazı kaygılar ve yarı-bilinçli arzular kendilerini cismani olarak, amaçlanan etkiyi yıkacak şekilde dışavururlar. Bu aşırı derecede tetikte oluş, kadının üretmek istediğinin tam tersi bir pozu istenç dışı üstlenmesine neden olur. Bu poz, kadının gergin gövdesi ile bedeninin alt yarısındaki üzerinde çalışılmış kayıtsızlığı birbiriyle çelişen bir ilişki içine sokar. Ve fotoğraf, kadını kameranın onu çektiği yerden başka bir yere bakarken göstererek, arzu ve nihai sonuç arasındaki ayrılığa bir kez daha işaret eder.

Ancak nihayetinde yoksun bırakılan, kadının oda için yeterli olma arzusu değil, kültürlülüğün cisimleşmesi olarak fotoğraflanma özlemidir. Bu dileklerden ilki yerine gelmiştir çünkü oda da, şaşırtıcı bir şekilde de olsa, kadınla aynı kaderi paylaşmaktadır. O da, "modern" ve "kozmopolit" olmak için çok zorlanmıştır. Aslında odayı, nihayetinde, görünürdeki tek sakinine çok uygun bir ortam yapan üç kül tablasının, kadının katı gövdesinin insan olmayan eşiti olduğu söylenebilir.

Poz, temsilleri yankılama bakımından öylesine kuvvetlidir ki çevresine ve temas ettiği her şeye fotoğrafik anlam verebilir. Bunu daha önce belirtmiştim. Pozu sadece öznenin kamera/nazar tarafından genellikle idealleştiren şekilde "fotoğraflanmak" için kendini sunmakta kullandığı –ama öznenin bu talebini genellikle karşılamayan– başlıca mekanizma olarak almayıp, buna ek olarak, pozun aksettirme niteliğini de etkili bir şekilde gösteren *Untitled Film Stills*, bize poz ile ilgili genişletilmiş bir yorum sunar. Otuz beş numaralı kare bunun bir örneğidir.

Bu imgede, buruşuk bir önlük takmış ve ucuz bir ev elbisesi



Şekil 81

giymiş sarışın bir kadın çerçevenin merkezinde durmaktadır. Bedeni duvardaki bir çengele asılmış siyah bir paltoya, başı ise arkaya dönük, bilinmeyen birine bakmaktadır (şekil 81). Değerlerine sahip çıkarcasına "elleri belinde," bacakları açık, güçlü bir şekilde yere basmaktadır. Yüzünde erdemli bir kızgınlık ifadesi vardır. Tüm bunlarla tam bir faziletli ve kırgın kadınlık imgesidir.

Kadının durduğu köşe dökülmektedir. Kadını kısmen çerçeveleyen kapının alt kısmı ayakla itilmekten aşınmıştır ve –kadının giysisi gibi– oda da genel olarak yoksulluk ve ihmal sözcüklerini çağrıştırır. İçinde kadın olmasa bu detaylar dikkat çekmeyecektir, ama kadının pozu öylesine manalıdır ki çerçevenin içindeki her şeye bir anlam yüklenmesine neden olur. Paltonun önündeki duruş şekli nedeniyle kadının, ceketin sahibinin haftalığını içkiye yatırdığını ya da onunla bununla düşüp kalktığını kanıtlayacak bir şey aradığını ya da aramak üzere olduğunu hayal ederiz. Ayrıca paltonun sahibinin kabalığının bir kanıtı olarak, kapıyı kirli botlarıyla tekmeleyerek kapatma alışkanlığı olduğunu "görürüz".

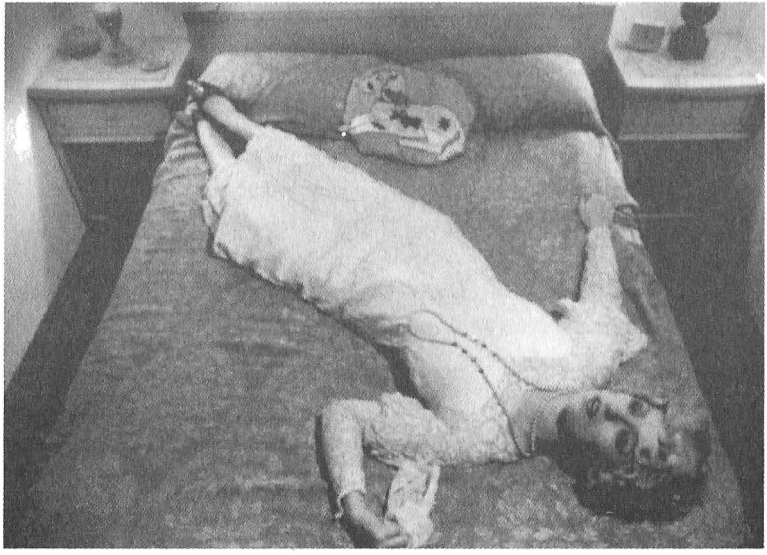
Kadın bu pozu, acısını ya da güçlü karakterini muhtemelen anlayamayacak olan bu adam için değil, kamera kılığındaki nazar için vermiştir. Kadının başvurduğunun "daha yüce bir ahlâki otorite" değil de kamera olduğunu söylüyorum, çünkü bedeninin duruşu sinematik bir melodramı, özellikle de sessiz sinema dönemindekileri hatırlatır. Bu melodramlarda beden çok kısa bir süreliğine katılaşıp, olağanüstü bir şekilde fotoğraf hissi veren hareketsiz bir poza dönüşebilir.

İlginçtir ki kadının pozu burada cismani ideallikten çok ahlâki ideallik talebinde bulunur. Kamera/nazarın konumu, kadının pozunu yönelttiği noktayla denk düşerek güya onu onaylar. Ancak genç sayılabilecek bir kadının fotoğrafına, onu alışılmış kadın güzelliği standartlarına göre ölçmeden bakmak belki de olanaksızdır. Ve bu standartlar belki de cismani özelliklerden çok kişinin kendini erotik bir şekilde "sunması"yla ilgilidir. Bu kadın figürünün çerçevenin merkezinde durması ve alışılmış görüş açısının hafifçe altında kalması onu adeta "sahne"ye koyar ve daha da aynasallaştırır. Bu nedenle, kadının giydiği kıyafetin, çoğumuzun ne kelimenin doğru-

dan anlamıyla ne de mecazi anlamda içinde fotoğraflanmak isteyeceğimiz bir kıyafet olmadığını fark etmemek zordur: Kadının çorapları hafifçe "sarkmış" ve saçları bir eşarpla toplanmıştır.

Gözler "merkezde sergilenenler"den marjinlere doğru bir kez daha kaydığında, yani kapıdaki ayakkabı izlerine ikinci kez göz attığımızda önem kazanır bu ayrıntılar ancak. Bu ayakkabı izleri, ekonomik ve diğer koşulların bazı bedenlerin idealleştiren bir çerçeveye yükseltilmesine engel olduğunun güçlü bir hatırlatıcısıdır. Torbaya dönmüş çorapların, buruşuk ev elbisesi ve mutfak önlüğünün örttüğü bir şeyi görmek, düzeltmeye yönelik bakma edimine katılmış bir çift göz için artık mümkündür: Omzunun üzerinden bakan kadının yüzündeki zekâ, keskinlik ve hatta güzellik.

Otuz dört ve elli numaralı karelerden bahsederken belirtmiş olduğum gibi *Untitled Film Stills* bize, içinde sadece kadının değil, profilmik hadisenin de tamamıyla kamera/nazarı talep ettiği ve böylece "fotoğrafik" olanın doğasını biraz daha açıklamaya yar-



Şekil 82

dımcı olduğu söylenebilecek birkaç imge sağlar. On bir numaralı kare işte bu imgelerden biridir. Bu imgede bir kadın, yapılmış bir yatakta çaprazlamasına yatmaktadır. Başı sağ alt köşededir ve ayakları soldaki yastığa değmektedir. 1930'ları anımsatan, uzun beyaz dantelli bir elbise giymiştir. Saçları kıyafetine uygun şekilde yapılmıştır ve uzun bir inci kolye takmıştır (şekil 82). Sağ eli, hesaplı bir umutsuzluk jestiyle yatak örtüsünü sıkıca kavramıştır ve yukarıda duran sol eli, üzerinde çalışılmış bir zarafetle dantel bir mendil tutmaktadır. Bakışı pek de odaklanmamıştır. Sanki kendini fizikselden çok zihinsel "görme" edimine bırakmıştır. Bakışlarındaki ifadede tam kıvamında bir melankoli vardır: Bir şeyler çağrıştırır, ama yüzünü biçimsizleştirmez. Tam çaprazlamasına yatması ve elbisesiyle incilerin sanatkârane biçimde ayarlanmış olması insanda bu sahnenin önceden dikkatle prova edilmiş olduğu izlenimini yaratır. Özlem duyduğu ideal imge "Trajedi Kahramanı"dır ve komodinin üzerinde duran, 11:20'yi gösteren saat bu değişmeceyi dile getirmede kadınla işbirliği içindedir: Sadece gece kötü bir şekilde ve (dolayısıyla) erken bittiğinde, insan bu saatte odasında şık bir elbise içinde yalnız olur.

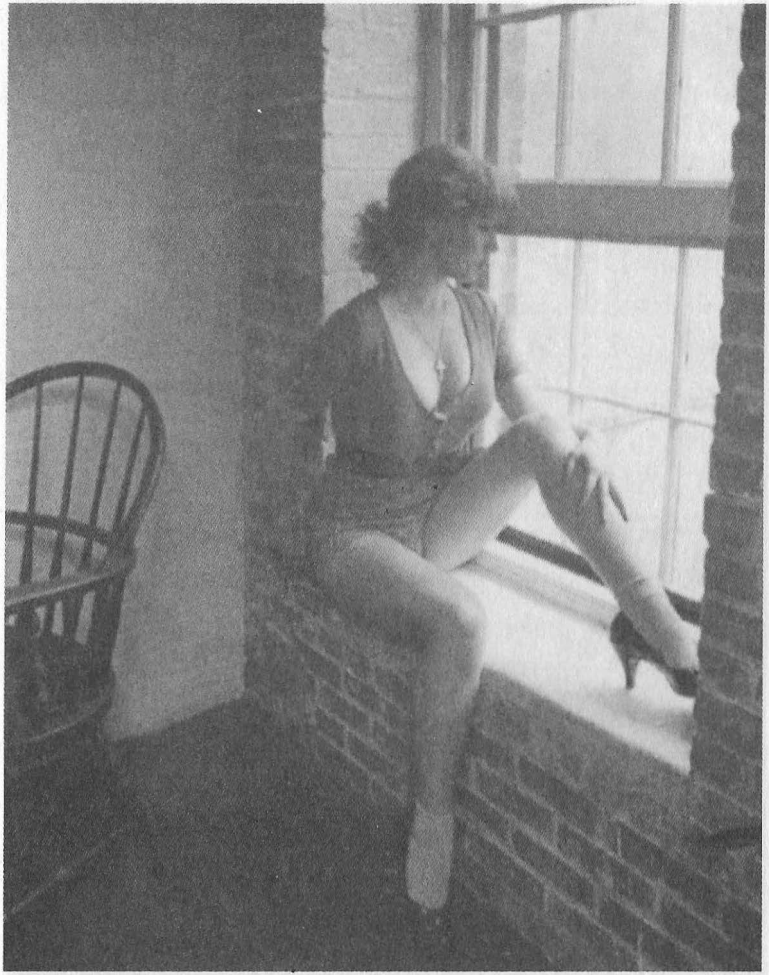
Ama kadının üzüntüsünü bu dikkatle kontrol altında tutulan koşullarda ifade etmesi, tıpkı iki yastığın arasında duran köpek motifli yastığın yaptığı gibi, kadının talep ettiğinden çok farklı bir fotoğrafla sonuçlanır. Kadının bedeninin yatakta tam bir köşegen oluşturmasının yanı sıra, yatak da odanın tam ortasına yerleştirilmiş ve iki yandan birbirinin eşi iki komodinle desteklenmiştir. Ve eşyalar, yine mucizevi bir kesinlikle, içine koyulmuş olduğu alana tamı tamına uyar: Her iki taraftan da duvarla çerçevelenmiştir. Sherman'ın kendi kenarlarını odanınkilere bütünüyle uyduran kamerası bunun altını çizer.

On bir numaralı kareye ışık da çerçeve gibi abartmalı şekilde dahil olmuştur. Komodinlerin üzerinde duran iki lamba bol bol aydınlatma sağlar. Sonuç olarak, poz veren bir bedenin giydiği her şey otomatik olarak kostüm statüsü ve her saç stili "yapılmış" statüsü kazansa da burada bu nokta şüphelidir. Çünkü giydiği elbise, taktığı kolye ve saç stili "otuzlar"ı anımsatırken kadın, 1950'leri

gösteren bir yatak odasını işgal etmektedir. Zamanın modasının tersine retro her zaman "şık elbise" –belki de kaçınılmaz olarak, çünkü biz onu böyle tanırız– "fotoğraf" ve "sinema" anlamına gelir. "Samimiyetsizlik" ve "yapmacıklık," kadının kamera/nazara sunduğu imgeyle ama bu imgeye karşı olarak oyuna dahil olan değerlerdir.

On beş numaralı kare, fotoğrafın profilmik hadiseye sadece poz değil çerçeve ve ışık vasıtasıyla da içkin olabileceği üzerine örtük bir yorum sağlar. Şort, dekolte bir bluz, beyaz kısa çoraplar ve yüksek topuklu ayakkabılar giymiş siyah saçlı bir kadın, tuğla duvarlı bir odanın penceresinde oturmaktadır (şekil 83). Dizi doksan derece açıyla kırılmış olan bir bacağı yere sarkıtılmışken, diğeri yine dizden kırılmış durumda pencere eşiğinde durmaktadır. Kadının kolları, göğüslerinin, belinin, kalçalarının ve bacaklarının tam olarak ve en ideal şekilde görülmesini sağlayacak bir stratejiyle yerleştirilmiştir. Hakiki fotoğraftan önce geldiği söylenebilecek olan üç boyutlu fotoğraf bile kendi ışığını ve temsil çerçevesini aramıştır: Aydınlık, kadının önünde oturduğu perdesiz pencereden imgeye taşar ve pencereyi çevreleyen duvar, tuğladan bir çerçeve içinde asılı duran bacak dışında kadının tüm bedenini içine alır.

Kadın pencereden, belirtilmemiş bir nesneye bakmaktadır. Görünürde izleyici olduğu halde, aslında kendini –yoldan tesadüfen geçmekte olan ve sanatkârane biçimde sergilenmiş bedeninin en iyi ihtimalle uzak ve kısmi bir görünümüne bir an için göz atabilecek olan biri tarafından değil, *odanın içinde*ki imgesel nazar tarafından– görülmek için sunmaktadır. Seyircinin konumunun dışarıda değil içeride olduğunu söylüyorum çünkü kadının pozu ancak içeriden bütünüyle ayrımsanabilir. Şaşırtıcıdır ki Sherman'ın gerçek kamerası da aynı konumdadır. Bu, *Untitled Film Stills*'da kamera/nazarın adeta övücü "fotoğraf"ı fotoğrafladığı nadir imgelerden biridir. (Bir diğer imge de otuz iki numaralı karedir. Burada yüzünün bir kısmı, boynu, omuzları ve kolları, sigarasını yakmak üzere olduğu tek bir kibritin ışığıyla aydınlanan bir kadın imgesi gösterilir. Bu imgede ideallik tamamıyla bir ışıklandırma efekti olduğundan, tek bir lambanın açılmasıyla yok edilebilecektir.) İmgede sa-



Şekil 83



Şekil 84

dece, kadının kısmen sergilenen göğüsleri arasına uygunsuzca yerleştirilmiş altın bir haç hafif bir rahatsızlığa neden olur.

Biraz önce yapmış olduğum okumalarda perdenin tam olarak nerede durduğu sorusunu ortaya atmadan önce, Sherman'ın çerçeveyi imgeye dahil ettiği iki kareden kısaca bahsedeceğim. Bunlardan ilki, bir kadının kendini "Doğa Kızı" olarak yansıttığı otuz yedi numaralı karedir. Söz konusu figür, basit bir tuğla şöminenin önünde durmaktadır. Sağ kolunu dirseğinden doksan derece kırarak şöminenin üstündeki rafa dayamış, elinde bir sigara tutmaktadır (şekil 84). Bir ayağını hafifçe kaldırıp şöminenin yükseltisine koymuştur; sol kolu ise yana salınmıştır. Üzerine siyah bir kazak, pantolon ve yürüyüş ayakkabıları giymiştir. Şömine rafının üzerinde klişe bir dağ manzarası tablosu ve tablonun soluna doğru da taşlaşmış bir odun parçası bulunmaktadır. Fotoğraf burada imgeye içkindir çünkü tablo, kadının arzuladığı manzarayı –pozunun ve kostümünün üzerinde çalışılmış "doğallığı" vasıtasıyla kendini içine yansıtmaya çalıştığı çerçeveyi– resmeder. Aslında bu şüphe götürür bir durumdur çünkü sahnenin zihinde uyandırdığı şey doğal dünyadan çok, Thoreau alıntılarıyla ve ahşap kaplamalı steyşınıyla Douglas Sirk'in *All that Heaven Allows* [Her Şey Senin İçin] filminden bildiğimiz dünyanın son derece yapaylaştırılmış bir değişmecesidir.

Kırk üç numaralı karede, 1960'ların saç kesimi ve pamuklu askılı elbisesiyle bir kadın, geniş, biçimsiz bir ağaç üzerinde dekoratif bir şekilde oturmaktadır (şekil 85). Mekâna, hayaller içinde bakmaktadır. "Gördüğü" şey fonda gösterilmiştir: İnsanı hayrete düşüren bir fotoğrafik derleme; Monument Valley'nin meşhur dikey kaya oluşumları. Bu, John Ford filmleriyle meşhur olmuş hayali bir manzaradır ve kadın tarafından belirtilmemiş bir fantezinin sahnesi olarak seçilmiştir. Bu belki de "Kızılderililer tarafından kaçırılmış beyaz kadın" türünde bir fantezidir. Buraya dahil edilmiş olması, fotoğrafı bütünüyle edimsellikten sanata bir yükseliş haline getirmekten çok, onu bir temsilin temsili yapar ve böylelikle edimselliğin profilmik göndergesini saptırır. Hem kadının pozunun sözüm ona doğal olması hem de kadının düşlemsel bir "başka yer"e şüp-



Şekil 85

heyle bakması, irade sahibi bir fail için bu tür bedensel teşhirin her zaman en iyi sonucu verecek şekilde işlediği nosyonuyla ilgili bir şüphe yaratır yine ve pozun kökeninin önceki bir metinden geldiğine işaret eder.

D. "YETERİNCE İYİ"

Untitled Film Stills'dan seçtiğim kareler üzerinde gerçekleştirdiğim okumaların çoğunu, fotoğraflardaki bazı anlamları neredeyse kaçınılmaz olarak etkinleştiren ayrıntıları –beden, giysi, dekor vb. ile ilgili ayrıntıları– yalıtarak yaptım. Bu anlamlar genellikle öznenin belirli bir şekilde "fotoğraflanma" arzusuyla çarpışmaktaydı. (İki numaralı karedeki kadının hafif tombulluğu, on beş numaralı karedeki kadının göğüsleri arasına yerleştirilmiş, uygunsuz görü-

nen altın haç, otuz beş numaralı karedeki kadının taktığı buruşuk mutfak önlüğü ve elli numaralı karedeki kadının beden duruşunun abartılı dikliği bu detaylara birer örnektir.) Burada benim bakışımın kendine has ve dönüştürücü şekillerde araya girdiği şüphe götürmez. Ama resimlerdeki öğelerin çoğu, benim onlara yüklemiş olduğum anlamı –gerçek kareler ile Sherman'ın kadınlarının talep ettiği fotoğraflar arasındaki mesafenin kadınları pek de övmeyen şekillerde açılması– aynı kültürden herhangi bir okurda da üretebilir. Bu anlam o kadar sık tekrarlanmıştır ki, zaten hazırda beklemektedir; bu, bir önceki bölümde "görülmek-için-olan" diye adlandırdığım şeydir.

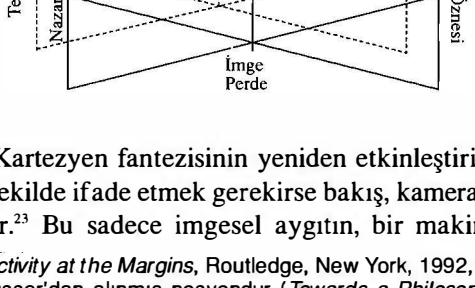
Untitled Film Stills'ı kendi yorumuyla ele alan Judith Williamson, karelerin kendilerinin "masum" olduğunu iddia eder; [sahip olduğu] "toplumsal ve kültürel bilgiyle" söz konusu "kadınlığı sağlayan," seyircidir. Dolayısıyla "bir resmi 'anlamak' için gerekli olan klişeler ve varsayımlar kendi kafalarımızda bulunmaktadır."[21] Aslında burada başka kelimelerle Williamson'ın yorumunun ayrıntılarına giriyorum. Nihayetinde perde sadece Sherman'ın *Untitled Film Stills*'da teşhir ettiği kadınların bedenleri "üzerinde" değil, aynı zamanda bizim "içimizde"dir. Dahası, bakış nazar olmasa da, nazarın dünyayı hangi şartlarla "fotoğrafladığı" konusunda ortak bir sorumluluğu en azından kısmen üstlenmemiz gerekir.

Yukarıdaki paragrafta bahsettiğim noktalardan ilkini açıklamak için, perde ya da kültürün imge repertuarının da tıpkı dil gibi her birimizin içinde yaşamakta olduğunu iddia edeceğim. Bunun anlamı şudur: Başka bir insanı ya da nesneyi ayrımsadığımız zaman, bunu kültürümüzün üyelerinin neyi ve nasıl gördüğünü –görsel ayrıntıları nasıl işleyeceğini ve onlara ne anlam vereceğini– belirleyen, geniş, çeşitli, ama yine de eninde sonunda sınırlı çeşitlilikte temsil koordinatları vasıtasıyla yapmak zorunda kaldığımızdır. Ve nasıl günlük kullanımda revaçta olan bazı kelimeler kendilerini bize ötekilerden daha kolay kabul ettiriyorlarsa, bazı temsil koordinatları da kendilerini, dünyayı ayrımsamak için diğerlerinden daha uygun

21. Judith Williamson, "Images of 'Woman'–The Photographs of Cindy Sherman," *Screen*, c.24, no.6 (1983): 103.

çerçeveler olarak sunarlar. Bunun tek nedeni, toplumumuz içinde daha sık ve vurgulu şekilde dile getiriliyor olmalarıdır. Zamanın belirli bir ânında kültürde mevcut olan tüm temsil koordinat çeşitleri, benim "perde" dediğim şeyi; ve kendilerini belirli bir kaçınılmazlıkla ortaya atanlar da "görülmek-için-olan"ı meydana getirir.

Nazarın dünyayı fotoğraflama şeklinden kolektif olarak en azından kısmen sorumlu olabileceğimizi açıklamak için, Lacan'ın *Four Fundamental Concepts*'de görüş alanını izah etmekte kullandığı diyagramlara bir kez daha dönmek istiyorum. *Male Subjectivity at the Margins*'de bu diyagramlardan üçüncüsünün görüş alanı içinde sadece, tek bir özne bulunabileceğini gösterdiğini yazmıştım. Başka bir özne, bu özneyle ilişkili olarak "nesne"nin yerini işgal ettiği ve bu öznenin bakışına karşılık verdiği zaman, eşzamanlı olarak hem "göz" hem "gösteri" statüsünde olur. Bunu şemalaştırmak için, ilkinin tersine çevrilmiş hali olan ikinci bir diyagramın, ilkinin üzerine yerleştirilmesi gerekir.[22] Bu ikili diyagram göstermektedir ki her bir öznenin bakışı diğeri için nazar konumundadır. Nazar, gösteri sıfatı taşıyan özne için her zaman dışsal olsa da, gözü her zaman fazlasıyla aşsa da, özneye göre nesne konumunu işgal eden o öteki için öznenin bakışı genellikle nazarın geçici bir gösterenidir:



Konuyu Kartezyen fantezisinin yeniden etkinleştirilmesine yol açmayacak şekilde ifade etmek gerekirse bakış, kamera/nazarın bir "görevli"sidir.[23] Bu sadece imgesel aygıtın, bir makinenin işçiyi

22. *Male Subjectivity at the Margins*, Routledge, New York, 1992, s. 152.
23. Bu yine Flusser'dan alınmış nosyondur (*Towards a Philosophy of Photography*, s. 19).

kullandığı gibi, gözü "kullanması" anlamına gelmez, işleyişi için göze bağımlı olduğunu da ifade eder. Bakış, nazarın neyi, nasıl "fotoğrafladığını" belirlemeye yardımcı olur. Hayali vizörü çevirir.

IV. bölümde iddia ettiğim gibi günümüzde nazarın başlıca değişmecesi olan optik aygıt, eşzamanlı olarak bir temsil mantığı ve bir dizi maddesel uygulamadır ve bunlar birbiriyle karmaşık bir etkileşim içindedir. Hem bir metafor olarak kullanılması hem de aydınlatma yeteneğiyle nazar, insan gözünün bir yanında durmaktadır. Aslında nazar; akış, anı ve öznelliğin tarafında olan bakışa pek çok açıdan --öldürücü ve hatırlatıcı işlevleri, "nesnelliği"[24] gibi– doğası gereği zıttır. Ancak kamera/nazar, çok daha temel ve eskimeyen bir şeyin sadece sınırlı bir saptamasıdır: Lacan'ın "ötekilerin, öteki sıfatıyla mevcudiyeti" dediği şey (s. 84). Öznenin, "olmak" için görülmesi zorunluluğunun, simgeselin görüş alanı içine yazılmasıdır. Ve bu görme işlemi bakıştan her anlamda çok "daha büyük" olsa da, onun meydana getirilişinde anahtar bir rol oynayan yine her şeye rağmen bakıştır.

Marx'ın kelimeleriyle ifade edecek olursak bakış, ortaya çıkan fotoğraf kendi hoşuna gitmese de nihayetinde "fotoğraf"ı "yapan"dır.[25] Bakışın faili, zamanın herhangi bir ânında görüş alanını örgütleyen ve onun görme şeklini algılanabilen ve algılanamayan her şekilde etkileyen temsil mantığı ve maddesel uygulamalar tarafından kısıtlanmıştır. Dünyayı perde vasıtasıyla ayrımsama buyruğu onu daha da sınırlamıştır. Ama bu birbirinden önemli iki kısıtlamanın etkilerine rağmen bakış yine de, dünyanın tam olarak hangi parametrelerden "resimlen"diğini belirlemeye yardımcı olur.

Yukarıdaki diyagram incelendiğinde bakış-olarak-öznenin geometrik noktayı işgal ettiği görülecektir. Görülmek-için-olan da bu noktada belirmektedir. Dolayısıyla söz konusu diyagram, öznenin nesnelerini kaçınılmaz olarak ayrımsadığı seyir konumunun ge-

24. Burada "nesnellik"ten kastım, hem kameranın şeyleri gerçekte oldukları gibi görme konusundaki geleneksel iddiası hem de öznellikten yalıtılmışlığıdır.

25. *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*'da Marx şöyle yazar: "Tarihi insanlar yapar, ama nasıl isterlerse öyle değil, doğrudan geçmişten gelen, verilen ve aktarılan şartlar altında yaparlar." [Karl Marx, *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, çev.: Sevim Belli, Sol Yayınları, 3. baskı, 2002, s. 13-14].

ometrik nokta olduğunu ileri sürer gibi görünebilir; yani, görülmek-için-olan öylesine "içimizde"dir ki, örneğin siyah derili bir insan, bir kadın morfolojisi ya da evsiz bir insanın yırtık pırtık giysilerini algıladığımızda, neredeyse otomatik olarak bazı normatif anlamlar kaydederiz. Ve görülmek-için-olan, dünyayı başka bir temsil ızgarasından ayrımsamamız halinde bile, daha geniş *socius* içinde ve de yeri saptanamayan kamera/nazar alanında yaşamaya devam eder.

Normatif temsilin gücünü bir kez daha kabul etmekle birlikte, bakışla ilgili her şeyi bir araya toplayan bir tanımdan uzak durmak istiyorum. Bir önceki bölümde de ileri sürdüğüm gibi görülmek-için-olan kendini göze ısrarla dayatsa da göz üretken şekilde görme --önceden tayin edilmiş olandan başka bir seyir konumunu işgal etme ve böylelikle de nesnesini çok farklı şartlar altında ayrımsama– yeteneğine sahiptir. Ancak bu "sapmış" seyir konumunu genellikle sadece, öncekileri de kapsamak suretiyle, bir *Nachträglichkeit* ya da ertelenmiş eylem vasıtasıyla üstlenebilir.

Perdenin normatif yönleri psişemizin öyle derinlerine kök salabilir, arzularımız ve özdeşleşmelerimizle öylesine sıkıca üst üste bindirilebilir ki belirli bir nesneye ilk baktığımız anda ne gördüğümüzü genellikle belirlerler. Ancak, neyse ki, hiçbir bakış ilk ve sonuncusu değildir. Aksine, her bakma*, ilk başta görülenin değerini tamamen değiştirebilecek, önceden kolaylıkla tahmin edilemeyecek karmaşık bir dizi bilinçli ve bilinçdışı "değişimler"e maruz kalır. Ardından göz, görülmek-için-olana libidinal yatırım yapabilir ya da görsel standardı olumlamak yerine onu gerçeklik olmaktan çıkarmak için işleyen tamamen başka bir yol izleyebilir.

Tek başına bakış, sadece öznelerarası ilişkilerin etik alanında bir fark yaratabilir. Bu fark önemsiz değildir: Pek de övücü olmayan bir görsel koordinatlar kümesinin üzerlerine yansıtılmasına alışmış olan öznelerin psişik olarak hayatta kalabilmeleri, yakınlarının (Barthes'in iddiasına göre) o yansıtmanın korkunç etkisini en azın-

* Yazarın burada İngilizce sözlüklerde karşılığı "regard" olan "spectation" kelimesini kullanması "*le regard*"a bir gönderme olabilir. Çevirisi olarak "bakma" kelimesini kullanmamdaki amaç, onu bakıştan da nazardan da ayırarak yazarın bu göndermesinin çeviride kaybolmasını engellemeye çalışmaktan ibarettir. (ç.n.)

dan geçici olarak silebilen sevecen bakışlarına bağlıdır [s. 26]. Ancak, bakış yeterli sayıda başka bakışla birlik içinde hareket ederse, göze çarpan kültürel öğelere yenilerini katıp halen normatif temsili meydana getirenleri karanlığa iterek, perdeyi yeniden ilhak edebilir. Ancak bu şekilde çalışan kolektif bir bakış, kamera/nazarın dünyayı nasıl "fotoğrafladığını" önemli ölçüde değiştirebilir.

Bir önceki bölümde belleği, düzelti amaçlı bakışın can alıcı öneme sahip bir taşıtı olarak inceledim. Hem bu bölümü hem de kitabı bitirirken, *Untitled Film Stills* adlı çalışmasında Sherman'ın bize başka bir *Nachträglichkeit* türü sunduğunu ileri sürmek istiyorum. Her şeyden önce Sherman bizi bilinçsiz değil, önemli bilinçdışı içerimlere sahip bilinçli seyirciler olarak kabul eder. Ve bu imgeler bu kadar abartmalı şekilde kamera-olarak-nazar "hakkında" oldukları için, bizden tekrar, bu kez farklı bir şekilde bakmamızı talep etmeleri belki de içlerindeki kadınları farklı bir temsil çerçevesinden "yeniden fotoğraflama" daveti olarak anlaşılmalıdır.

Judith Williamson'ın iddia ettiği gibi *Untitled Film Stills*, görsel ayrıntının içimizde klişe anlamın üretimine görünüşte mekanik olarak neden olduğunu tekrar tekrar gösterir. Üç numaralı karedeki Ivory marka bulaşık deterjanı ve Morton's marka ağzı açık tuz kutusu bizi hemen "ev kadını" (ve ima yoluyla "hizmetçi") değerini o karedeki kadına devretmeye sevk eder. Tıpkı, dantel mendilin on bir numaralı karedeki kadının "yapmacık" ve "samimiyetsiz" olduğunu bildirmesi gibi... Ancak bu imgeler bize yeni bir seyir yerinden tekrar bakma ve böylece de başlangıçtaki algılama edimini eleştirel incelemeye tabi tutma ve nesneyi farklı temsil parametrelerinden ayrımsama olanağından bahsederler.

Untitled Film Stills'ın birden fazla seyir konumu sağladığını diğer eleştirmenler de görmüştür ancak bu alternatif seyir konumunun kadınlardan ve pozlarından ironik bir uzak duruş gerektirdiği varsayılmıştır. Örneğin Gerald Marzorati, bu fotoğraflarda Sherman "50'lerin filmlerindeki karelerin görünüşünü ve hissini yakalamaya ve aynı zamanda da hepsini yadsımaya çalışmış," diye yazar. "Bu resimlerde bir gerilim" vardır diye devam eder: Resmettikleri klişeler ve "Sherman'ın klişelerle ilgili kendi hisleri" arasın-

da...[26] Benzer şekilde Michael Danoff da klişelere edilgin şekilde uymak yerine onları etkin şekilde "anlayan" kişinin aldığı hazdan bahseder. Buradaki "anlamak" yine, klişeler ve görünürde onları cisimleştiren kadınlar arasına bir mesafe koymasını ima eder.[27]

Ancak ben de bu imgelerde "cesaret verici herhangi bir göz kırpma ya da dirsek teması bulunmadığı" konusunda Peter Schjeldahl'la hemfikirim.[28] Bizden beklenen, ne o figürlerin idealleştiren şekillerde ayrımsanma özlemine ne de o girişimin genellikle kötü sonuçlanmaya mahkûm oluşuna gülmemiz değildir. Aksine, *Untitled Film Stills*'da kendimizi tanımaya teşvik ediliriz. Sherman'ın, başkahramanlarının narsistik hırslarını ayrıntılandırırken gösterdiği hassasiyet ve kendini kelimenin doğrudan anlamıyla onların yerine koyduğu gerçeği, onlara bakmamız için bize geometrik noktanın bir tarafında bir konum vermekle kalmaz, aynı zamanda bizi onlarla özdeşleşmeye de teşvik eder.

Özdeşleştiğimiz şey bu kadınların ideal *imago*ları değildir. *Untitled Film Stills*'da ideallik özleminin yinelenen sergilenişiyle bu özdeşleşme genel olarak önceden engellenmiştir. Burada, kadınların kendileriyle, aynadan açık uzaklıklarını görerek, psişik olarak aynı hizaya gelmeye teşvik ediliriz. Hatta durumun daha da güçlü şekilde ifade edilmesi gerekir: *Untitled Film Stills*'ın başkahramanlarıyla özdeşleşiriz *çünkü* ideal *imago*larına yaklaşmaktan çok uzak oldukları gösterilmiştir.

Bu psişik ilişki, kitabın ilk yarısında tartışılmış olandan ayırt edilmelidir. Kitabın ilk yarısında bahsettiğimiz psişik ilişki de ideallikle özdeşleşmeyi içerir ama sadece geçici olarak ve başkasının imgesinde. Diğer yandan *Untitled Film Stills*'ın sonunda mümkün kıldığı ilişki, içe almak isteyeceğimiz bir imgeyi dışsal olarak idame ettirmekten çok, normalde "öteki" olarak atacağımız bir şeyi kendimizinmiş gibi kabul etmemizle ilgilidir. Sherman'ın kadınlarıyla özdeşleşmek, bizi ideallikten ayıran ve her zaman ayıracak

26. Gerald Marzorati, "Imitation of Life," *ARTnews* (Eylül 1983): 85-86.
27. Michael Danoff, "Cindy Sherman: Guises and Revelations," *Cindy Sherman*, Pantheon Books, New York, 1984, s. 194.
28. Peter Schjeldahl, "The Oracle of Images," *Cindy Sherman*, Whitney Museum of American Art, New York, 1987, s. 8.

olan uçurumu kabul etmeyi de içerir.

Biraz önce söylemiş olduklarım nedeniyle bu alternatif seyir konumunun, idealliğin tam tersi olan eksik ve yetersizlik gibi değerlerle psişik olarak aynı hizaya gelmeyi gerektirdi –hoşa gitmeme ve kendinden nefret hislerini destekleyebileceği– zannedilebilir. Fakat moda fotoğraflarından "seks resimleri"ne kadar Sherman'ın sonraki çalışmalarının büyük kısmını ideal imge nosyonuna tehlikeli bir saldırının ve doğrudan karşıt bir estetiğe bir bağlılığın teşkil ettiği her ne kadar düşünülebilirse de, fikrimce *Untitled Film Stills* bu tasarıya çok büyük bir destektir.

Bu fotoğrafların hazzı bizden esirgemediğine, bizi yeni bir haz türüyle tanıştırdığına inanıyorum. Bu haz, idealle daha doğaçsal bir ilişkiden kaynaklanır; kişinin, ideali, nihayetinde gerçekleştirilemez bir dizi değişmece olarak ele alması anlamında "doğaçsal"dır; bu değişmeceler poz, kostüm, makyaj, *mise-en-scéne*, ışık ve temelde dışa yönelik olan diğer "sahne donatımları" vasıtasıyla sadece geçici olarak etkinleştirilebilir. Burada başka bir isim altında maskeli balodan bahsetmiyorum. İdeallikle bir özdeşleşmeyi, sadece teatral anlamda yapıldığı bahanesiyle devam ettirmek de gayet mümkün. Burada vurgulanan sadece, idealliğin "değişmeceler" ve "dışa yönelik sahne donatımları" vasıtasıyla erişilebilir bir şey olduğu değil, aynı zamanda, sadece kısmen yaklaşılabilecek bir şey olduğudur.

Untitled Film Stills, "yeterlilik/yetersizlik" ya da "ideal/fiyasko" karşıtlıkları yerine ve bunlara karşı, "yeterince iyi" gibi bir ilke önerir. Bu kavramı, annenin ideal değil, sadece "yeterince iyi" olmaya ihtiyacı olduğunu söyleyen D. W. Winnicott'tan ödünç aldım. Aslında Winnicott, "yeterince iyi anne"nin ideal anneye tercih edilmesi gerektiğini, çünkü yeterince iyi annenin arzunun dayandırıldığı boşluğu doldurma girişiminde bulunmadığını savunur.[29] *Untitled Film Stills* da benzer şekilde, cismani özdeşlik kurmamız için bize ideal eş, doğa kızı ya da baştan çıkarıcı tehlikeli kadını değil,

29. Örneğin bkz. D. W. Winnicott, *Playing and Reality*, Penguin, Londra, 1974, s.163. Burada yazar "yeterince iyi anne" kavramı ile "mükemmel anne" kavramını farklılaştırır ve ilkini onaylar. Aynı eserin 11-12. sayfalarında ise çocuğun eksiğe açılmasıyla, çocuğa yeterince iyi bakılmasını ilişkilendirir.

her birinin "yeterince iyi"ye denk düşenini sunar.

Bu ilkede gizli bir bilgi vardır: Kimse asla ideal *olamayacağı*na göre ideallik konusunda "doğal hak" ya da "organik yetersizlik" diye bir şey yoktur. Sherman'ın kareleri seyirciyi daima bu bilginin bilincinde tutar. Bizim için elde edilebilir olan tek şey "yeterince iyi" bir yaklaşma gerçekleştirebilme ve –bu vesileyle– insan varoluşunun aksi halde alelade kalacak enginliğine biraz büyü tozu serpme olanağıdır. Sherman'ın bu ilkeyi dile getirişinde gizli bir diğer şey ise özdeşleşmenin, üstesinden geldiği sıkıntılar oranında muzaffer olduğudur. Koşullar ne kadar zorsa, özdeşleşmek toplumsal açıdan ne kadar *imkânsız*sa, o kadar önemlidir.

Bu okumayı özellikle dayandırdığım bir fotoğraf var: Üç numaralı film karesi. Geometrik noktanın dışına adımını attığı anda kişi, Ivory marka bulaşık deterjanı ve Morton's marka tuz kutusuna rağmen bu kadının yine de hâlâ "seksi" olduğunu görebilir. Kadın "yeterince vamp"tır. Kadının vamp olduğunu, mutfak lavabosunda duran nesneleri unutarak olumlamayız. Aksine, kadının pozuna o nesnelerin üzerinden ve aleyhinde değer atfederiz. Aslında kadının kendini sanatkârane şekilde sunarak, çevresine –ya da o çevreden çıkan normatif anlama– galip gelmesini takdir ederiz ve kendini dönüştürmüş olduğu üç boyutlu "fotoğraf"ı, geriye etkili bir şekilde, olumlarız.

Winnicott'tan almış olduğum ve bana göre bu imgede tam örneğini bulan kavramın oyuna ne şekillerde dahil olduğunu daha önce *Untitled Film Stills*'daki ikinci bir imgeyle ilişkili olarak ileri sürmüştüm. Elli numaralı karedeki kadının içinde oturduğu odaya yakından bakan seyircinin, özlem duyduğu yüceltilmiş norma ulaşmakta odanın da kadın kadar başarısız olduğunu göreceğini söylemiştim. Bu karenin bakmakla ilgili bize öğretebileceklerinin sınırı bu olsaydı, lütfedip başkahramanın 60'ların sanat eserleriyle dolu oda için "yeterince iyi" olduğunu söylerdik sadece. Ancak Sherman bize, kadına ve odaya üstünlüğümüzü koruyacak avantajlı bir seyir noktası vermez. Aksine bizi, "kültürlülük" ve "kozmopolitlik" gibi değerleri kökten şekilde izafileştirmeye teşvik eder; bize, hiçbir mutlak anlamda varolmadıklarını, sadece zarif kısmi jestlerde ve

yarı-yaklaşmalarda varolduklarını öğretir. Bu anlamda elli numaralı karedeki kadın sadece, böylesine hayran olduğu odanın içinde yaşamaya değer bir sakin değil, aynı zamanda bunun için "yeterince kültürlü"dür de.

Amansız bir mantık beni bu kitabın başında ele aldığım konuya –idealliğe– geri götürüyor. Ayna imgesi gerçekten "görünür dünyanın eşiği" ise, aynaya başvurmadan –ideal *imago*yla ve onun karşıtı olan parçalar halinde bedenle o ya da bu kılıkta karşı karşıya gelmeden– imge üzerine çok fazla konuşulamaz. İdeal *imago* konusuna girmeden de kamera ve nazar arasındaki metaforik bağlantıyı saptamak zordur çünkü bu bağlantı, insan psişesi üzerinde idealliğin her zaman sahip olduğu güçlü hâkimiyeti açıkça her şekilde sağlamlaştırmaktadır. Bununla birlikte, son derece idealleştirilmiş bedensel temsillerin aralıksız seri üretimini sağlayan da kameradır; oysa böyle temsillerle özdeşleşme olanağına çok az sayıda özne sahiptir ki o da aldatıcı bir özdeşleşmedir. Ve çağdaş insan öznenin kamera/nazar tarafından ayrımsanma şeklini kontrol etme çabasıyla başvurduğu o üç boyutlu fotoğrafçılığın başlıca taklit modellerini sağlayan ise bu gerçek fotoğraflardır.

Fotoğrafın en önemli özelliği idealleştirme işleviyken; *Untitled Film Stills*'dan sonraki eserlerinin çoğunda Sherman bunun tam tersini amaçlamış, fotoğrafın idealleştirme işlevine, fotoğrafı kendine özgü düzenleyiş şekliyle karşı koymuştur. Aslında, moda fotoğraflarından "seks resimleri"ne kadar bu çalışmalar "Çatlama", "Yapıbozumu" ya da "Parçalar Halinde Bedenler" başlığı altında bir araya toplanabilirdi. Ancak *Untitled Film Stills* kanımca Sherman'ın psişik ve siyasi açıdan yüklü bu zemine en önemli müdahalesidir çünkü "yeterince iyi" nosyonu sadece içsel ideal fikrinin değil, aynı zamanda parçalanmış beden fantezisinin de yerini alır. Böylelikle "fark"ın başlıca psişik desteklerinden ikisini yapısökümüne uğratır. *Untitled Film Stills*'da saptanmış olduğu haliyle "yeterince iyi" nosyonu, vasıtasıyla gördüğümüz ve görüldüğümüz imgelerin değişmecelere dayanan doğasını bilinçli şekilde anlamamızı sağlar. *Untitled Film Stills*'ın sunduğu bu kavram, dolayısıyla, bizi perdeden üretken bir uzaklığa koyacak ve perdeyle nasıl "oy-

na"yacağımızı bize öğretecek son derece önemli bir araçtır.

Şunu eklemeden edemeyeceğim ki bu dersleri bilinçdışında asla alamayacağımıza göre, bilginin mümkün olduğu o tek alanda bu derslerin bize tekrar tekrar öğretilmesi gerekir; yani, bilinç alanında. Bir de okuru "yeterince iyi" nosyonunun her şeyin çözümüymüş gibi görülmemesi gerektiği konusunda uyarmalıyım. Kendimizde cisimleştirmeyi amaçladığımız belirli bir cismani ideallik biçimini o idealliğin daha doğaçsal ve yaklaşık yorumlarıyla değiştirmek, kamera/nazar tarafından "fotoğraflanmak"tan kurtulmamıza yetmez. Bir idealin "yeterince iyi" tarzında sahnelenmesi için öyle ayrımsanması gerekir; cismani ve çevresel koordinatlarımızın olanaksız kıldığı bir şeye yaklaşma girişimimizin başarısızlığa uğraması şeklinde değil. Ve bu bizi, kamera/nazarı yönlendirmek için sahip olduğumuz başlıca mekanizmaya, kolektif bakışımıza, geri götürür.

Okur, bir önceki bölümde üretken görüşün –görülmek-için-olan dışında ve benliğin mutlak egemenliği altında olmayan bir şeyi görebilen bir gözün– mümkün olduğunu iddia ederken bir temel bulmakta çok zorlandığımı fark etmiş olabilir. Yine de bu kitabı bakışın dönüştürmeyle ilgili potansiyel güçlere sahip olduğunu iddia ederek bitiriyorum. Göz, ihmal edilmeye ve küçük görülmeye uzun süredir alışmış olan bedenlere etkin sevgi hediyesini verebilir. Yabancı ya da önemsiz olanı, en kişisel ve psişik açıdan önemli olanla irtibata geçirebilir. Son olarak, yalnızca kültürlü bir travestinin bilerek sahnelediği örnek kadın rolünü değil, Sherman'ın kadınlarından bazılarının, onları ele geçirmiş olan idealler üzerinde hak iddia etmek için verdikleri naif ve prova edilmemiş pozları da "yeterince iyi" kılığında ayrımsayabilir.

Bu kitapta tartışılan görsel eserlerle karşılaşan seyircinin eriştiği güçlerden bahsediyorum sadece. Hiç şüphe yok ki diğerleri uykuda yatıyor, metin sihirbazının değneğini dokundurmasını bekliyor. III. bölüm 1990'ların siyasi sineması için olası bir model önermiştir ancak hiçbir şekilde, günümüzde film, video ve fotoğrafta olası ya da önemli olanlar şunlardır gibi bir sınırlandırma yapmak amacında değilim. Bu dallarda çalışanlara sadece, kısaca fakat tutkuyla, sesleniyorum: Farklı şekilde görmemize katkıda bulunun.

Dizin

A

Alberti, Leon Battista 199, 212
Althusser, Louis 159
anımsama 15, 156, 232, 265, 267, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 281
arzu 11, 12, 29, 68, 74, 75, 114, 150, 201, 238, 246, 248, 267, 268, 299, 309
aura 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 179
Auschwitz 205, 213, 214, 216, 224, 226, 227, 228, 233, 234, 236
ayna 23, 24, 25, 26, 28, 31, 36, 37, 39, 40, 42, 45, 49, 52, 59, 71, 72, 73, 75, 77, 78, 81, 86, 87, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 101, 107, 108, 109, 114, 149, 164, 165, 180, 181, 182, 184, 251, 252, 253, 587, 299, 302, 304, 324, 327
ayna evresi 14, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 42, 43, 44, 50, 67, 74, 75, 109, 114, 122, 137, 182, 191, 247, 304
ayna imgesi 13, 22, 25, 31, 32, 75, 94, 142, 302, 327
aynasal 23, 25, 30, 31, 45, 48, 68, 77, 78, 81, 88, 93, 97, 100, 101, 102, 140, 191, 193, 200, 205, 208, 210, 222, 223, 226, 227, 233, 242, 251, 255, 284, 285, 288, 296, 311
aynasal *imago* 32, 64, 65, 112

B

bakış 149, 164, 243
bakış-olarak-özne 254, 321
Balázs, Béla 138, 139, 152
Baldwin, James 166, 177
Barthes, Roland 157, 222, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 279, 286, 287, 288, 289, 293, 296, 298, 322
Baudelaire, Charles 145, 146, 147, 148, 155, 156, 167
Baudry, Jean-Louis 188, 189, 190
Bazin, André 158, 194, 195
bedensel ego 14, 21, 22, 26, 27, 28, 29, 30, 35, 38, 40, 41, 43, 44, 45, 47, 49, 50, 51, 56, 61, 65, 68, 94, 109, 112, 115, 140, 144, 161
bedensel özdeşleşme 14, 25
Belehnung 126, 147, 148, 153, 163, 182
bellek 133, 150, 232, 233, 262, 266, 269, 270, 271, 275, 277, 278
  bellek izi 233, 263
  bellek yitimi 288
  bilinçdışı bellek 155, 156
  istençdışı bellek 150, 155
Benjamin, Walter, 135, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 163, 166, 167, 177, 179, 182, 216
benlik 12, 21, 24, 26, 27, 29, 30, 32, 43, 47, 51, 53, 69, 76, 77, 79, 82, 86, 87, 82, 87, 104, 110, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 134, 140, 144, 153, 238,

240, 248, 253, 271, 293, 299
bilinç 14, 66, 126, 130, 132, 156, 160, 161, 251, 252, 253, 262, 269, 290, 305, 328
bilinçdışı 13, 14, 15, 22, 55, 56, 62, 66, 126, 127, 128, 130, 143, 150, 155, 156, 157, 160, 161, 252, 253, 262, 263, 264, 267, 268, 269, 270, 292, 298, 305, 322, 323, 328
Bourdieu, Pierre 290, 296
Brecht, Bertolt 129, 130, 131, 134, 135, 136, 137, 141, 158, 159, 160
Bryson, Norman 229

C-Ç

Caillois, Roger 223, 292, 293, 294, 301, 308
cinsel haz 30
cinsel tercih 22, 33, 46, 57
cinsellik 11, 30, 55, 71, 90, 118, 162, 177, 304
cinsiyet değiştirme 35
cisimleştirilme 196, 201, 233, 247
cismani aynılık 134
cismani ego 26, 27, 32, 40, 41, 46, 54, 56, 140, 270
cismani ideallik 311, 328
Crary, Jonathan 192, 193, 194, 196, 197, 200, 202, 203, 204, 229, 230

D

Danto, Arthur 301
das Ding 66, 68, 75, 110, 118, 119, 125, 127, 149
değersizlik 16
dışalgısal ego 30, 32
dışsallaştıran özdeşleşme 44, 139
dikizcilik 79, 243
dişi bedensel ego 65
Doane, Mary Ann 54, 77, 79, 81, 90, 102, 137, 190
Duchamp, Marcel 248, 249, 251, 252
duyusal beden 27, 36, 46, 49, 58, 72, 76, 110, 113, 115, 140
duyusal ego 33, 34, 35, 39, 40, 52, 57, 59, 65, 134
Dürer 206, 207, 209, 210, 212, 217, 230

E

Eagleton, Terry 149
ego 21, 26, 28, 32, 34, 46, 62, 101, 105, 110, 114, 119, 133, 141, 159
ego-ideali 53, 61, 62, 76, 87, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 123, 124, 125, 159, 160, 161
Eisenstein, Sergei 141, 142, 143, 144, 152
epik tiyatro 134, 136
erkeklik 38, 47, 48, 49, 58, 60, 64, 260
  beyaz erkeklik 54 60, 159
  siyah erkeklik 54, 55, 115, 169, 174
erojen bölgeler 29, 58, 149
erotizm 105
Erscheinung 150
eski tarz sevgi 117, 121, 122, 123
etik 16, 112, 114, 116, 127, 252, 300, 322
etkin sevgi hediyesi 16, 67, 70, 116, 117, 118, 122, 123, 124, 125, 126, 163, 177, 328
evsiz 48, 49, 64, 86, 87, 92, 94, 322

F

fallus 54, 55, 56, 260, 261
Fanon, Franz 38, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 60, 62, 115, 293
Farocki, Harun 17, 196, 204, 205, 213, 215, 225, 235, 236
fetişizm 47, 51, 130, 247
Flusser, Vilem 196, 285, 286, 290, 291, 292
fotoğrafik 157, 162, 194, 203, 234, 235, 282, 285, 286, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 304, 307, 308, 309, 312, 317
Foucault, Michel 33
Freud, Sigmund 11, 12, 21, 22, 23, 26, 28, 30, 34, 38, 43, 44, 47, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 69, 87, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 122, 125, 126, 130, 137, 160, 161, 168, 233, 247, 262, 263, 264, 265
Friedberg, Ann 133, 137

G

gay cinselliği 162, 177
geometrik nokta 199, 206, 207, 208, 209, 257, 258, 259, 261, 262, 265, 268, 269, 270, 321, 322, 324, 326

Gestalt 34, 42, 287, 288
Goux, Jean-Joseph 55
görsel *imago* 30, 32, 34, 35, 36, 39, 40, 45, 46, 52, 57, 59, 115, 144, 182
görülmek-için-olan 196, 253, 255, 256, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 269, 270, 277, 282, 301, 319, 320, 321, 322, 328
görürlük 245, 258
gösteri-olarak-özne 253, 288
güdü 132

H

hâkim yapıntı 132, 133, 260, 261, 262, 264, 269, 275, 298
haz 50, 173, 270, 325
Hegel 111
heteropatik özdeşleşme 45, 64, 115, 116, 121, 134, 139, 143, 152, 153, 293
Hıristiyanlık 162, 177, 278, 241
hiçlik 101, 239, 240
Hitchcock, Alfred 190, 274
Holbein, Hans 256, 258, 259, 260, 261
Hughes, Langston 162, 163, 165, 166, 171, 176, 177
hümanizm 207, 210

I-İ

Irigaray 48
ışık noktası 199, 200, 253, 258
içalgısal ego 30, 32, 34, 35, 46, 140
içalgısallık 32, 33, 34, 35, 59, 140, 293
ideal *imago* 41, 75, 90, 97, 102, 103, 107, 300, 324, 327
ideal-ego 76, 111, 112, 123, 134
idealleştirme 12, 13, 14, 16, 49, 50, 54, 65, 66, 68, 69, 70, 74, 75, 76, 77, 102, 109, 112, 115, 117, 118, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 149, 150, 153, 154, 155, 160, 161, 166, 168, 171, 174, 175, 177, 299, 327
ideallik 12, 13, 16, 22, 38, 40, 48, 49, 52, 53, 59, 69, 87, 91, 97, 105, 109, 110, 112, 118, 123, 124, 125, 146, 150, 151, 156, 160, 161, 170, 178, 179, 182, 227, 270, 299, 304, 311, 314, 324, 326, 328
ideallik özlemi 109, 324
ideallikten uzaklaştırma 22, 40, 49, 53, 299
iğdiş edilme 47, 229, 246
iğdişlik bunalımı 57, 58, 59
imago 49, 52, 59, 75, 90, 107
imge 16, 31, 36, 37, 39, 40, 49, 51, 61, 71, 72, 76, 77, 78, 82, 83, 84, 86, 92, 94, 97, 103, 105, 113, 115, 117, 118, 128, 140, 150, 153, 157, 164, 165, 166, 170, 171, 180, 190, 193, 202, 207, 209, 210, 212, 222, 224, 225, 235, 240, 248, 272, 287, 288, 289, 292, 293, 296, 298, 299, 301, 302, 313, 314, 325, 327
imge repertuarı 14, 22, 261, 279, 284, 285, 319
imge/perde 200, 253, 254

J-K

Jameson, Fredric 143, 144, 275
kadınlık 38, 54, 60, 61, 62, 64, 65, 77, 78, 80, 86, 91, 94, 103, 144, 219, 227, 311
kamera/göz ilişkisi 200
kamera-bakış ilişkisi 196
kamera-olarak-nazar 323
Kant, Immanuel 74, 119
Keats, John 164
kendi-ile-aynı 22, 25, 30, 46, 47, 48, 49, 52, 54, 56, 62, 64, 73, 126, 138, 162, 136, 138, 140, 144, 158, 160, 162, 168, 172, 268
kendini-gösteri-olarak yaşantılama 286
kendine yabancılaşma 49, 133, 136, 162, 272
kendini-idealleştirme 16, 70, 77
kendisine-bakılan-bakış 243, 251
Kojève, Alexandre 111
Krauss, Rosalind 248, 249, 251, 302
kültürel imge repertuarı 14, 261

L

Lacan, Jacques 13, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 46, 47, 49, 50, 55, 67, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 82, 85, 87, 93, 100, 101, 102, 107, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 137, 146, 148, 149, 150, 163, 166, 182, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 206, 207, 209, 210, 228, 239, 243, 244, 245, 246, 247, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 265, 284, 285, 286, 288, 291, 292, 293,

294, 296, 297, 304, 320, 321
Laplanche, Jean 23, 26, 27, 29, 31, 253, 263
Lauretis, Teresa de 63, 189, 191
le regard 239, 240, 241, 242, 243, 244, 249
leke 285, 291, 292, 293, 294
Leonardo, da Vinci 199, 210, 212
libido 113, 119, 200, 246
Lyotard, Jean-François 249, 251, 252

M

manque-à-être 68, 75, 101, 110
Marx, Karl 69, 215, 321
Mazoşizm 113
méconnaissance 24, 38, 65, 82, 92, 211, 229, 243, 247, 248, 257, 258
mesafe koyma (distanciation) 135, 136, 137, 161, 324
Metz, Christian 79, 129, 137, 139, 188, 189, 190, 191, 220, 221, 222, 287, 288, 289, 300
Mulvey, Laura 63, 77, 88, 97, 129, 189

N

Nachträglichkeit 127, 160, 252, 322, 323
narsisizm 13, 75, 78, 79, 82, 100, 107, 113, 117, 134
nazar [gaze] 22, 36, 38, 40, 50, 52, 53, 64, 93, 94, 97, 98, 99, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 212, 215, 219, 221, 222, 228, 234, 235, 237, 243, 244, 246, 253, 254, 255, 281, 284, 288, 292, 293, 296, 298, 302, 309, 311, 314, 319, 320, 322, 323, 327, 328
nazar/göz ilişkisi 200
Nazizm 227
normatif ego 26, 42, 44, 134

O-Ö

objet a 41, 119, 120, 121, 122, 125
Oidipus karmaşası 43, 57, 58, 59, 260, 261, 262
Ottinger, Ulrike 17, 76, 78, 79, 80, 82, 107
Owens, Craig 291, 294
ölüm korkusu 101
ölüm-için-oluş 75, 101
önbilinç 157, 262, 263
ötekilik 13, 24, 27, 30, 46, 66, 82, 83, 93, 122, 123, 134, 154, 159, 248, 269
ötekinin sayısız mevcudiyeti 242
özdeşleşme 12, 13, 14, 22, 23, 24, 25, 26, 30, 32, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 74, 76, 78, 93, 103, 108, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 121, 122, 125, 126, 128, 130, 131, 133, 134, 139, 144, 149, 153, 154, 158, 159, 160, 161, 172, 182, 184, 188, 189, 191, 195, 248, 260, 261, 262, 270, 293, 298, 299, 300, 322, 324, 325, 326, 327
benlik-yok-edici özdeşleşme 141
içe-atmalı özdeşleşme 137
sinematik özdeşleşme 132, 137, 138, 140, 142, 152
yansıtmalı özdeşleşme yanılsaması 137
özdeşlik 22, 32, 44, 45, 78, 93, 132, 144, 222, 248, 325
öz-nefret 78, 107
öz-sevgi 60, 61, 67, 78, 107

P

parçalanmış beden fantezisi 54, 72, 83, 102, 327
parçalanmış beden imgesi 94
perde [screen] 14, 37, 42, 50, 59, 63, 64, 65, 70, 93, 94, 125, 131, 158, 159, 201, 202, 203, 223, 227, 251, 255, 261, 263, 279, 284, 285, 319, 321
Platon 17
Potter, Sally *The Gold Diggers* 237
Proust 155, 156
psikanaliz 11, 30, 43, 78, 130, 239, 245, 246
psişe 22, 56, 64, 104, 112, 115, 119, 125, 127, 157, 200, 233, 245, 247, 262, 263, 264, 322, 327
punctum 265, 266, 279

R

Recki, Birgit 147, 149
Rosei, Peter 107, 108
Rönesans 153, 162, 171, 188, 191, 203, 210, 284

S-Ş

sado-mazoşizm 113
saflık 178
saldırganlık 11, 16, 41, 68, 97, 104, 109
Sartre, Jean-Paul 228, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 253, 255, 266
Scheler, Max 44, 45, 46, 141
Schilder, Paul 27, 28, 29, 30, 33, 40, 41, 54, 74
Schopenhauer 45, 46
sevgi 11, 31 59, 60, 61, 73, 74, 113, 114, 116, 117, 122, 123, 124
sevgi hediyesi 13, 16, 67, 70, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 148, 150, 152, 160, 161, 163, 177, 179, 328
Shakespeare 138
Sherman, Cindy 17, 285, 298, 300, 301, 302, 313, 314, 317, 319, 323, 324, 325, 326, 327, 328
Silverman, Kaja 37, 93, 102, 133, 189, 198, 223
sinematik
siyahi özne 49, 53
Smithson, Robert 290, 291, 292, 294, 295, 296
Sokrates 17
Sontag, Susan 286, 289
Stendhal 124
Strachey, James 21, 26, 43, 87, 160, 233, 247
şehvet 118, 305

T

taklitçilik 223, 291, 292, 293, 296, 297, 298, 299, 301, 305
Tanrı 178, 179, 241, 245, 261
temsil öznesi 198, 200, 254, 320
teşhirci 137
tin 245
tinsellik 178
toplum 53, 127, 202, 219, 260
toplumsal cinsiyet 12, 22, 33, 46, 48, 49, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 64, 115, 132, 133, 138, 139, 205, 208, 217, 227
Tzara, Tristan 266

U-Ü

unutma 275, 277, 278, 281
Untitled Film Stills 17, 285, 298, 300, 301, 302, 309, 312, 314, 318, 319, 323, 324, 325, 326, 327
uzaktaki özdeşlik 32, 44, 114, 115, 140, 145, 248
üretken bakış 239, 248, 262, 269, 281, 289

V-W

Verfremdung 160
Wallon, Henri 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 40, 42, 43, 44, 45, 50, 114, 140, 141, 293
Winnicott, D.W. 325, 326

Y-Z

yabancılaştırma-etmeni 135
yansıtma 23, 26, 27, 34, 48, 93, 113, 134, 137, 144, 239, 247, 248, 252, 307, 317, 322
"yeterince iyi" 16, 325, 326, 327, 328
yüceltme 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 148
zihin 39, 80, 86, 273, 317

Önde gelen psikanalitik kuramcılardan biri olan Kaja Silverman, öğrencilerinden birinin sorduğu bir soruyu yanıtlamak için çıkıyor yola: "Psikanalizin bir sevgi kuramı var mı?" "Hem psikanaliz hem de son yıllarda psikanalize başvurulan çoğu tartışma içinde cinsellik, arzu ve saldırganlık çokça ele alınmıştı, ama sevgi, bu iki bağlam içinde de göze çarpmamıştı," diyen yazar, *Görünür Dünyanın Eşiği*'nde, sevginin hem psişik hem de siyasi alanda çok önemli bir rol oynadığını savunuyor. Kendi bedenimizden farklı olan ve kültürel olarak hor görülen bedenleri sevme yolunda bize yardımcı olacak bir estetik model geliştirip; kültürde değişim sağlayabilecek bir idealleştirmenin nasıl olabileceğiyle ilgili bir yeniden düşünmeyi de bu modelin merkezine yerleştiriyor.

Kitabın adını Lacan'ın *Écrits*'de ayna evresini tanımlamak için kullandığı "ayna imgesi, görünür dünyanın eşiği gibidir" sözlerinden alıntılayan yazar, idealleştirme işleviyle sevginin yakından bağlantılı olduğundan hareketle kitabın "Eşik" kısmında, var olan idealler sistemini tartışıyor; özdeşleşmedeki tek güçlü teşvikin idealleştirme olduğunu savunuyor. Aksi halde yok sayacağımız bedenleri hangi şartlar altında idealleştirip onlarla özdeşleşebileceğimiz konusu üzerinde duruyor. Kitabın "Görünür Dünya" olarak adlandırdığı ikinci yarısında ise, görüş alanını oluşturan üç kategoriye odaklanıyor: nazar, perde ve bakış. Bakışımızın arzu ve kaygılarımızdan her zaman etkilendiğini; bizi çevreleyen temsillerin dolayımıyla gördüğümüzü gösteriyor bize Silverman. Lacan'ın "etkin sevgi hediyesi" olarak adlandırdığı ancak hiçbir zaman açıkça tanımlamadığı kavramı kuramlaştırıp, kitabının etik ve siyasi tasarısının odağına yerleştiriyor. Ötekinin arzularına, mücadelelerine ve ıstıraplarına katılmamızı, "ve bunu kendimizin değil, onun kıymetini artıracak şekilde yapmamızı" sağlayacak görsel metinlerin çoğaltılması çağrısını tutkuyla yineliyor. "Benliğin ve hâkim temsilin zorbalığıyla savaşmak konusunda bilincin tek başına yapabileceği fazla bir şey olmasa da, bu ödev temelde imkânsız da olsa, etik bir şekilde bakma zorunluluğundan hiçbirimiz muaf değiliz" diyen; ve "öznenin, kapasitesini aştığı için tek başına gerçekleştiremeyeceği bir şeyi kolektif olarak yapmamıza estetik metnin yardım edebileceği"ni savunan Silverman, sıra dışı eserler rehberliğinde sürdürüyor arayışını: "Sen ya da ben"in fasit mantığı dışına nasıl çıkabiliriz? Etik anlamda kendimizi ve birbirimizi nasıl sevebiliriz? Bakışımızı nasıl yeniden eğitebiliriz? "Sen ve ben"i nasıl mümkün kılabiliriz?



"Silverman çetrefil olduğu kadar da etkili ve esin veren, vicdani sağlamlığa sahip bir etik duruşu dikkatimize sunmayı başarmış."

San Francisco Bay Guardian

AYRINTI•İNCELEME
ISBN 975-539-482-6
9 789755 394824

KİTAP
SKB 938001 UPL